

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Colegio de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras



Antoine Artaud,
una teatrología de presencias.
Teatrología de crueldad jeroglífica.

TESINA

Presenta

Adrián Fernando Pascoe García

Asesora:

Dra. Ana María Martínez de la Escalera



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.

Agradezco a la pasión por el pensamiento,
la cual me ha llevado hasta donde estoy.

Índice

Introducción	
La pertinencia filosófica de Artaud	3
Artaud en su tiempo: las vanguardias históricas	5
La teatrología de Artaud y la estética	7
La estrategia de este texto	9
1.0 Teatrología aristotélica	11
1.1 Imitación y belleza	12
1.2 La tragedia: filantropía y verosimilitud	15
1.3 Política y estética: representación	19
1.4 Teatrología	21
Glosario Crítico	
2.0 Crueldad	
2.1 Ética, necesidad y ontología	23
2.2 Crueldad, tiempo mítico y eterno retorno	26
2.3 Crueldad y supervivencia	29
2.4 Arte y crueldad: antirrepresentación	32
2.5 Pensamientos, palabras y acciones	35
3.0 Metafísica	
3.1 Interior, metaphysica y <i>punctum</i>	43
3.2 Exterior, temática y <i>studium</i>	46
3.3 Un proyecto fantasmático	50
4.0 Jeroglífico	
4.1 Literatura dramática, <i>jamais!</i>	53
4.2 Un ejemplo jeroglífico	58
4.3 Encuentro y teatro físico: comunidad mítica	59
4.4 Lenguaje teatral puro	63
4.5 La mente jeroglífica, vínculo entre escena y realidad	68
5.0 Magia	
5.1 Encantamiento y teatro	74
5.2 Magia, performance y terapéutica	76
5.3 Comunidad mística y teatro ritual	81
6.0 Conclusiones/ Teatro	
6.1 Aristóteles y Artaud	86
6.2 La búsqueda por una teatrología	90
6.3 Arribo a un lenguaje	96
6.4 Teatrología de Artaud	98
7.0 Bibliografía	104

Introducción

En este texto exponemos las reflexiones sobre teatro de Antoine Marie Joseph Artaud; centralmente las ideas contenidas en *El Teatro y su Doble*, libro que compendia 13 ensayos, incluyendo sus dos manifiestos titulados *El Teatro de la Crueldad*. Vale la pena adelantar que el proyecto de Artaud es la actualización de la práctica teatral y del discurso derredor del teatro. La institución de la literatura ha promovido una dura coraza (literatura dramática) sobre su supuesto bastardo: el teatro; Artaud no considera al teatro hijo de la literatura, sino en todo caso, su padre o su abuelo.

La pertinencia filosófica de Artaud

¿Por qué un texto filosófico sobre Artaud? Inicialmente podemos responder que Artaud es pertinente en una discusión filosófica por los autores que se han confrontado con su pensamiento: Susan Sontag, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva y Michel Foucault por un lado, y por otro, Peter Brook, Roland Barthes, Jorge Dubatti, Jerzy Grotowski e incluso Alejandro Jodorowsky. Puede parecer una respuesta un tanto sencilla o pragmática, sin embargo, cada autor -a su manera- lo inserta en discusiones sobre estética. Los autores que voltean a los textos de Artaud son posestructuralistas, o posmodernos; en todo caso pensadores

comprometidos con la crítica como práctica del pensamiento. Artaud es, finalmente, un crítico de la representación, y en ese sentido lo encuentran y lo evocan. En todo caso, la filosofía mira al teatro pues participa del *presente*, a decir de Barthes "el Particular absoluto, la Contingencia soberana [...] la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable."¹

Otra forma de responder a la pertinencia filosófica de Artaud es utilizando el vocabulario que Artaud brinda a la reflexión acerca del arte. En primera instancia él resignifica el término *crueldad* y lo comprende como la necesidad indomable de todo lo vivo; *teatro físico y jeroglífico* también son primicias suyas, dos conceptos que resignifica e introduce en el nuevo lenguaje del teatro, un lenguaje de presencias y no de diálogos. Incluso hablar de *metafísica* a la manera en que Artaud lo hace, equiparándola a la sensibilidad fisiológica, es válido desde un análisis filosófico.

También podemos responder diciendo que dicho vocabulario funda un sistema de pensamiento, y con más cuidado aun, nos percatamos de que lo que realmente funda es una red. Aquí podemos introducir la noción de *teatrología*, pues el grupo de conceptos que Artaud brinda para pensar al arte, y más específicamente al teatro, configura una lógica artística; desde su teoría se articula una práctica teatral; la articulación de este vocabulario (*crueldad, metafísica, jeroglífico, magia*) permite llamar a Artaud fundador de un teatro. Siguiendo esa idea también podríamos

¹ Barthes, Roland, La cámara lúcida, Paidós Comunicación, p. 29.

responder de otra manera y llamarlo fundador de un campo problemático, pues señala el problema de la relación del arte con la verdad. ¿Cómo puede el arte tener un vínculo con la verdad? Artaud se adelanta a sus tiempos y presenta una batalla que se vuelve central en los sesentas y setentas. En 1930 afirma:

*No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.*²

Prostituir el teatro quiere decir cobrar a cambio de un servicio que tiene miras a satisfacer al público; Artaud no quiere satisfacer, pues sabe que eso sólo mantendrá al teatro sometido. Este es un teatro basado en una dura sentencia: la sociedad Occidental se encuentra perdida y debe ser contagiada, sólo así se pondrá en contacto con el centro de la vida: la crueldad. Desde una perspectiva intencionadamente secular abordo su planteamiento y lo explico como sigue: El arte debe *rescatar* al *cuerpo ritual*, dicho cuerpo sigue nombrando una necesidad social y un espacio a utilizar por el creador, pues sabe que la representación artística es enemiga del teatro ritual.

Artaud en su tiempo: las vanguardias históricas

Es menester situar el pensamiento de Artaud en su momento histórico: el proyecto de las vanguardias históricas. Como explica

² **Artaud, Antonin**, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 1992, impreso en México, Pág. 101.

Marchán Fiz en *La Estética en la Cultura Moderna*, este movimiento intenta, desde "la institución privilegiada del arte"³, remontar las "disfuncionalidades de la estética desde su fundación disciplinar".⁴ Las vanguardias históricas desean modificar tanto las obras de arte como la práctica artística en su conjunto, pues parten de diversas tesis que, más allá de la heterogeneidad de los movimientos, todos comparten. Marchán Fiz señala que centralmente modifican el concepto de arte y lo amplían desde "la universalidad de lo estético y lo artístico"⁵ pues son esencialmente "experimento"⁶ y crítica de la "institución del arte".⁷ Tanto validar el arte de los niños o el de los enfermos mentales -como hicieran el *dadaísmo* y el *surrealismo*- como llevar a cabo antiarte, como Marcel Duchamp o Tristán Tzara, son maneras de modificar de raíz lo que significa el concepto arte.

Para la parvada de *ismos*, la práctica artística se vuelve lo más importante por dos razones: primero, la experimentación es la única manera de resignificar al arte; segundo, Europa se encuentra en una encrucijada política, pues el socialismo se establece en Rusia, convirtiéndose en una posibilidad para Europa más cercana que nunca. Los múltiples manifiestos artísticos son la prueba de la trascendencia del original *Manifiesto Comunista*; también Artaud elabora el suyo, el manifiesto, siendo la unión entre arte y política, es una postura política y un estilo artístico, era la

³ Marchán Fiz, Simón, La estética de la cultura moderna, p. 267.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Marchán Fiz, Simón, Op Cit. P.266.

⁷ Ibidem.

manera en que los artistas se situaban frente a tan complejo vértice.

La Segunda Guerra cortó todas las inercias sociales y artísticas que surcaban el tiempo; el mismo Artaud es internado en varias instituciones psiquiátricas en Francia durante este período, que literariamente resulta ser su época más productiva. Al acabar la guerra, ya liberada Francia de la ocupación, Artaud logra que el Dr. Ferdière lo absuelva lentamente de su encierro; un grupo de artistas -mayoritariamente poetas- liderados por la fabulosa Paule Thénénin (a la cual se puede ver y escuchar en el documental: *La véritable histoire d'Artaud le Môme*) lo ayudan y acompañan en este periodo.

Es en los sesentas y setentas cuando Artaud es realmente recuperado por la tradición, tanto escrita como teatral. El famoso libro de teatro *El espacio vacío* (1968) de Peter Brook, dedica su segundo capítulo, llamado *El teatro sagrado*, a pensar El Teatro de la Crueldad. Brook retrata al siglo XX como un tiempo pródigo en necesidades espirituales, como cualquier siglo, con la diferencia de que los rituales o las ceremonias han perdido su significado. Los verdaderos rituales "tonifican" nuestras vidas, "sentimos la necesidad tener ritos, de hacer "algo" por tenerlos, y culpamos a los artistas por "encontrarlos" para nosotros."⁸ Brook describe a Artaud como "un profeta que levantó su voz en el desierto."⁹

⁸ Brook, Peter, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, p.56.

⁹ Brook, Op Cit, p. 61.

La teatrología de Artaud y la estética

En el terreno de la estética, desde Artaud se pone en cuestión el concepto de representación, pues para el proyecto encapsulado en *El Teatro de la Crueldad*, estar por algo otro, la mimesis, va en detrimento de una experiencia "terapéutica de imborrable efecto".¹⁰ Sólo la *presentación* de jeroglíficos podrá brindar una bocanada de crueldad a los cuerpos que conforman al público. Sin lugar a dudas Artaud nunca logró presentar una obra del Teatro de la Crueldad, sin embargo, al esquematizar su teatrología supongo que se puede intentar. La mayoría de los autores que lo comentan consideran que Artaud es imposible: para Derrida no encontró su "gramática";¹¹ para Sontag, "what Artaud has left behind is work that cancels itself, thought that outbids thought, recommendations that can't be enacted. [...] One can be inspired by Artaud. One can be scorched, changed by Artaud. But there is no way of applying Artaud."¹²

En este texto propongo una interpretación del Teatro de la Crueldad que se cristaliza en una contradicción, o mejor dicho, en una tensión. Artaud permanece parado en un imposible, quiere hacer teatro sin representar nada; su teatrología revela la contradicción, construye un teatro dirigido por un "creador único", un teatro irrepetible e indomable en su acción escénica;

¹⁰ Artaud, Op Cit., Pág. 95.

¹¹ Derrida, Jacques, *Escritura y Diferencia, El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*, p.340. Tan sólo el título del ensayo [cursivas] da una pista al lector de la postura del franco argelino.

¹² Sontag, Susan, *Antonin Artaud, selected writings*, University of California Press, EE.UU., 1988, p.LVII. "Lo que Artaud dejó tras de sí, son obras que se cancelan a sí mismas, pensamiento que prohíbe el pensamiento, recomendaciones que no pueden realizarse [...] Uno puede ser inspirado por Artaud. Uno puede ser quemado, cambiado por Artaud. Pero no hay manera de aplicar a Artaud."

también propone que las puestas en escena aborden temáticas, pero a la vez la palabra queda desterrada como guía de la puesta en escena. La doble tensión de Artaud se encuentra entre la antirrepresentación y la irrepitibilidad, y entre la discursividad y la antinarratividad.

La estrategia de este texto

Siguiendo una sugerencia de José A. Sánchez en su libro *Dramaturgias de la imagen*,¹³ utilizaremos primeramente la *Poética* de Aristóteles para brindar una concepción *teatrológica* y contextualizar la disputa de Artaud, pues las escuelas que academizaban el teatro a inicios del siglo XX, se apoyaban en ella para educar a actores, directores y dramaturgos; Artaud se levanta contra dicha teatrología, pues para él, parte de fundamentos errados. Después escogemos cinco conceptos centrales en la propuesta de Artaud (crueldad, metafísica, jeroglífico, magia y teatro), y desarrollamos, a modo de glosario crítico, una investigación sobre lo que resulta ser su teatrología. En **crueldad** nos abocamos a lo que se podría denominar la ontología de Artaud, es decir, la resignificación del concepto vida. **Metafísica**, que no tiene nada que ver con la noción filosófica, nos conduce a la dirección escénica en el Teatro de la Crueldad; el concepto de *temática* es fundamental en este punto, pues aún cuando se propone un teatro para el cuerpo, no es un teatro exento de contenidos. **Jeroglífico** es como denominamos a su propuesta de lenguaje

¹³ **Sánchez, José A.**, *Dramaturgias de la imagen*, 3^{ra} Edición corregida, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, 2002.

escénico. Este es el apartado más complicado e importante de este texto, pues condensa su planteamiento en un lenguaje escénico nuevo, un lenguaje presencial, antirrepresentativo y antinarrativo. Artaud utiliza la palabra **magia** para denominar la influencia de su lenguaje jeroglífico en el público, este es un teatro para el cuerpo, que actúa sobre el cuerpo. En **teatro** concluimos e hilamos todos los conceptos; al reinventar el teatro y sobre todo, la relación teatro-palabra se disloca el sistema representativo sobre el que reposan los géneros convencionales y se funda otra manera de estar en escena.

Antoine Artaud

una

teatrología de presencias

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

A. Artaud

Para acabar con el juicio de Dios

Teatrología aristotélica

Filantropía verosímil

La relevancia que ha tenido la *Poética* de Aristóteles en los siglos posteriores a su escritura la convierte en un excelente punto de partida, pues fue una referencia central durante la academización del teatro a finales del XIX y principios del XX, lo cual puede constatarse por la hegemonía que actualmente disfruta el teatro representacional en sus estilos más difundidos: realismo y naturalismo. La teatrología de Artaud se encuentra en una batalla esencial contra la aristotélica, de inicio critica la supremacía del texto en el teatro (vía la noción de crueldad y metafísica), y en segundo lugar propone un lenguaje escénico

diverso (lenguaje de jeroglíficos mágicos). El historiador del teatro contemporáneo José Sánchez¹ considera que Artaud es parte inequívoca de los artistas no aristotélicos.

Al analizar la fotografía, la cual asemeja al teatro pues ambas prácticas dependen del *presente*, Roland Barthes propone dos conceptos: *studium* y *punctum*.² El *studium* señala un área de estudio, es decir, la obra de arte retrata la guerra o la infancia, de últimas, es una obra informativa o formativa. El *punctum* señala lo inaseñalable, pues pincha al espectador, lo pellizca, le sobreviene por un detalle imprevisto en la fotografía una sensación intensa. Artaud está buscando provocar el *punctum*, que centralmente se recarga en la fisiología.

Imitación y Belleza

Aristóteles abre su texto clasificando los tipos de creación poética. Todos comparten como fin la belleza y como medio para alcanzarla la imitación. Las diversas clases de poesía (epopeya, poesía de la tragedia, comedia, poesía de los ditirambos, y el arte de la flauta y el de la cítara) se dividen por el modo en que imitan, por el objeto de la imitación y los medios para alcanzarla, acerca de los cuales vale la pena mencionar que la tragedia y la comedia son las artes que utilizan todos: el ritmo, la melodía, el metro, la poesía de los ditirambos y de los nomos.³ El análisis de la tragedia es el de mayor repercusión en la historia del teatro.

¹ *cfr. Sánchez, José A., Op Cit., pp.85-101.*

² *Barthes, Roland, La cámara lúcida, p. 57.*

³ El nomo era un canto monódico con acompañamientos musicales.

Según Aristóteles la imitación es natural al hombre por dos razones: en primer lugar por ser la primera forma de aprendizaje y en segundo, porque todos gozamos con la imitación de algo. Para Aristóteles la tragedia como tal se fue formando por el paso de los textos poéticos dramáticos de Homero, "el poeta por antonomasia",⁴ y la tradición de los coros fálicos, y su perfeccionamiento inició con Esquilo, quien "elevó primeramente de uno a dos el número de los actores, disminuyó las partes del coro y dio el papel principal al diálogo."⁵

La tragedia es "imitación de acciones y estados",⁶ μιμησις πραγμων [mimesis praxeon], lo cual parecería contradictorio a la pasada cita, pues el papel principal lo lleva el diálogo, no las acciones; sin embargo, también podemos entender que los mismos diálogos son acciones escénicas. Las seis partes de una tragedia son: fábula, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y composición musical; siendo la fábula la más importante pues es la trama de las acciones, es decir, la composición de las acciones.

El fin del arte es la belleza y en la tragedia, el medio para alcanzarla es la imitación de acciones; la belleza se desprendería de la "representación" propicia de las acciones frente al público. Cuando Aristóteles afirma que dar el papel principal al diálogo es lo que constituyó el inicio de la tragedia como la conocemos y,

⁴ **Aristóteles**, La Poética, Traducción de Eilhard Schlesinger, Editorial Losada, Argentina, 2003, 1449^a.

⁵ *Ibíd.* 1449^a 10.

⁶ *Ibíd.* 1450^b 30. La palabra πραγμων tiene las dos significaciones: acción y estado. Acción buena u obrar bien es igual a encontrarse en un buen estado o estado bueno. Esta semántica ha tenido consecuencias obvias en las éticas tanto de Platón como de Aristóteles.

más aún, su perfeccionamiento, él se alinea con la textualización del teatro y su consecuente reducción a género literario, sin olvidar que también da un lugar al ordenamiento escénico, empero, mantiene al teatro subyugado por el texto. Como dice Werner Jaeger en su *Paideia*, Aristóteles es el primero en sistematizar la literatura griega.⁷ Jaeger asume la *Poética* como un tratado de literatura griega, es decir, todo lo que contenga estará subordinado a la actividad de la escritura. A decir del historiador José A. Sánchez:

*La definitiva sumisión de lo escénico a lo poético es propuesta por la Poética de Aristóteles. La identificación de placer estético y aprendizaje constituye la premisa para la equiparación de la experiencia trágica con la contemplación estética. Se trata de aplicar a la tragedia los mismos criterios que se aplicaban a la creación poética.*⁸

Aristóteles concibe al diálogo como la mejor manera de vincularse con el público, las acciones le parecen bien mientras acompañen al texto. Se subraya lo comprensible sobre lo espectacular del teatro griego, se miran las palabras y se deja de lado el suceso. Esto tiene un principio: concebir al arte como imitación y a la tragedia, en específico, como μιμησις πραξεων, imitación de las acciones. Al definir este tipo de arte como una imitación, y como una imitación en especial, se constriñe lo escénico a algo más,

⁷ Jaeger, Werner, *Paideia*, pp. 615. FCE.

⁸ Sánchez, José, *Dramaturgias de la imagen*, p.15.

algo que no está; de otra manera, con esa definición se desvincula a la tragedia del encuentro que sucederá entre actor y público, y se dirige por completo a la imitación de una fábula escrita; se obliga al teatro a ser *representación*.

La tragedia: filantropía vía estructura y verosimilitud

Ahora abordaremos a la tragedia como un suceso dentro de una Polis, una ciudad estado. Aristóteles, con esta conciencia política, define a la tragedia como una misión social: la tragedia imita aquellas acciones temibles y dignas de conmiseración, pues el contenido debe ser *filantrópico*.⁹ En la tragedia se imita a gente noble, enalteciendo sus virtudes y promoviendo respeto; en cambio, la comedia imita a gente cobarde, exalta sus vicios y se mofa de ellos. Los malos no deben ganar al final, ni los buenos perder, pues esto sería repugnante; edificar, hacer mejores humanos se logra al provocar dos emociones en el público con la presentación de la tragedia: conmiseración y temor. Aristóteles define conmiseración como el "respeto del que no merece ser desgraciado"¹⁰ y temor como "respeto del igual".¹¹ La *filantropía* aparece entonces como una doctrina de respeto por aquellas personas que, o *son iguales a uno o no merecen la desgracia*, este es el *studium*. ¿Cómo lograr, desde el teatro trágico, que el público/ciudadano se alinee con la filantropía?

⁹ *Ibíd.* 1453^a.

¹⁰ *Ibíd.* 1453^a.

¹¹ *Ibíd.* 1453^a.

La estructura de la narración de las acciones es fundamental para llegar a este fin filantrópico y es como sigue: consta de un nudo, que va del inicio de la tragedia hasta que la felicidad se torna en desgracia o viceversa, y de un desenlace, que va del nudo al final de la tragedia.¹² Por efectos del espectáculo es que se puede producir este doble juego de emociones en el público (temor y conmiseración), y lo preferible, dice Aristóteles, es que se genere por la composición de las acciones, lo cual es propio de un mejor poeta.¹³

Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.¹⁴

Esta es probablemente la cita más utilizada de la *Poética*, la definición aristotélica de tragedia, que a Nietzsche le parece equivocada.¹⁵ Quiero señalar, en primer lugar, que la palabra *expurgación* es la traducción de Eilhard Schlesinger para la palabra griega **κάθαρσις** (catarsis), que significa literalmente

¹² *Ibíd.* 1455^b 20-30.

¹³ *Ibíd.* 1453^b.

¹⁴ *Ibíd.* 1449^b 20 - 30.

¹⁵ Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. [**Nietzsche, Friederich, El origen de la tragedia**, parágrafo 22.]

purgar, limpiar o succionar, e interpreto esta purga de emociones como un evento que le permite a Aristóteles comprender al teatro como una actividad con una función terapéutica con miras sociales, pues parte de una secularización del fenómeno ritual, secularización que lo obliga a reinterpretar dicha expurgación desde la filantropía, pues también las liturgias religiosas atienden a este fin: edificar a través de una purificación. La idea de expurgar implica que algo debe limpiarse pues se halla sucio u obstruido; así, el público es llevado a experimentar una expurgación, o una limpia, o una purificación.

Sobre los valores impuestos al público por la expurgación vale la pena mencionar que el concepto central para definir tanto temor como conmiseración, es respeto; respetar a los que son desgraciados, así como a quienes son iguales a nosotros. Aquí reposa la ética a transmitir por este teatro trágico vía la purga, que aun experimentada en un auditorio, rodeado quizá de cientos de personas, es una emotividad que se vive en soledad, o para ser más claro, de manera individual. La misma secularización fuerza al individuo a sentir en privado, no ya en evento ritual sino en una emocionalidad que el teatro provee.

La expurgación filantrópica individual merece un ambiente propicio, por eso promueve utilizar la *verosimilitud* como criterio para la construcción de la fábula. Este criterio apunta a la misma metafísica que rige la ciencia: una lógica de necesidad causal.

*Es necesario buscar en los caracteres, como en la composición de las acciones, siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que quien posee tal carácter diga tales cosas u obre de tal manera, y que sea necesario o verosímil que tal cosa aparezca después de la otra.*¹⁶

Este dispositivo se rige bajo una lógica causal que requiere buscar lo necesario o lo verosímil para estructurarse, y así darle vida a la escena de manera creíble. La lógica a la que responde Aristóteles es la de la causalidad; la coherencia entre los caracteres y sus acciones, o bien, de las acciones y las acciones que de ellas se desprenden, rige la estructura causal de una tragedia. La verosimilitud responde a la lógica imitativa o mimética, pues establece una línea necesaria entre alguna realidad y arte, es pues un lineamiento representativo. Los elementos puestos frente al público deben ser necesarios en el desarrollo causal de los eventos o verosímiles según la realidad que se presenta, ya sea por el carácter de un personaje o por la sucesión de eventos. Esta obligatoriedad del arte a mirar la realidad, establece que un buen poeta será aquel que plasme lo narrado de manera verosímil, creíble en términos cotidianos.

Volvamos sobre la idea de nudo y desenlace. La estructura narrativa moralizante de la tragedia se cimienta en el giro que acontece al finalizar el nudo, cuando la felicidad se torna en desgracia o viceversa. Se necesita generar un cambio emotivo en el

¹⁶ *Ibíd.* 1454^a 30.

público, una escena debe provocar que el público sienta compasión por la desgracia ajena y temor por aquel que sufre y que en riesgo está. Aristóteles considera esta experiencia filantrópica, es decir, amorosa con respecto a lo humano, en un criterio que parece maniqueo de lo humano. Los malos no pueden ganar, pues sería "repugnante"; los buenos en cambio deben vencer. ¿Quiénes son los buenos y los malos?

Curiosamente la tragedia se caracteriza por la victoria de lo trágico, es decir, no triunfa "el bueno", triunfa el destino, normalmente adverso al personaje central, aquél que no merece la desgracia. Aristóteles entiende al teatro como un evento que sucede en el entorno llamado sociedad humana, la cual aspira a la justicia. El teatro es partícipe del bien que busca la sociedad y por lo tanto, funge como una terapéutica con este ejercicio de "purga" emotiva.

Política estética

La teatrología que plantea Aristóteles es estructuralmente moralista y esencialmente imitativa (mimética). Por un lado busca edificar desde la *filantropía* al público a través del desarrollo estructurado de las acciones, y por otro lado debe imitar "enalteciendo" a los hombres nobles. Pareciera de pronto que la tragedia es la imitación de las acciones con el fin de llevar al público a ciertos estados de ánimo, que se desprenderían de la belleza de la tragedia, que puedan acompañarse con reflexión. Por lo tanto parece que el fin del arte no es la belleza, como decía

el estagirita, sino que la belleza es un medio para un fin, el fin de la edificación humana. La imitación y la estructura son los medios para la belleza y ésta el medio para el fin de la moralización vía las emociones y la *identificación* con los personajes.¹⁷ La tragedia, según la interpreta Aristóteles, es un dispositivo poético/narrativo y escénico/moralizante.

La *Poética* de Aristóteles se puede calificar de moralista, pues a partir de la idea de "edificación filantrópica" se desarrolla la estructura práctica de la tragedia. La estructura (nudo y desenlace), que como vimos se centra en llevar al público por un trayecto emotivo hacia el temor y la conmiseración, supedita la puesta en escena a su resultado y dirige dicho resultado a transformar a los asistentes. Concibe al teatro como un dispositivo de arte político, pues intenta establecer las nociones de bien y mal, y por lo tanto, de justo e injusto, utilizando como medio la belleza. La intención secularizante del rito teatral lo lleva a una posición política opuesta a la posición mítica, que Artaud esgrime.

Según Aristóteles "los malos no pueden ganar, esto sería repugnante"¹⁸ pues no sería filantrópico; el respeto por lo humano es el criterio que establece como punto de partida para censurar o aplaudir una tragedia. Los dioses tienen el poder de castigar al humano estando más allá de lo humano, empero, Aristóteles centra su mira en lo político, es decir, lo humano, aquello que sea

¹⁷ Me permito usar el término freudiano *identificación* pues Aristóteles lo sugiere constantemente. El público debe vivir una identificación con los personajes, es decir, ponerse en el lugar de los personajes, así se potencia la experiencia emotiva del público, en especial la conmiseración.

¹⁸ **Aristóteles**, Op. Cit. 1453^a.

"bueno" para la sociedad y su convivencia. La conmiseración sensibiliza y acerca a las personas, imaginar la situación del otro con sensibilidad. El maniqueísmo en el que cae Aristóteles al dictaminar que la comedia debe imitar a los hombres viciosos aumentando sus vicios para ser cómico; y la tragedia, en cambio, debe imitar a los hombres virtuosos aumentando sus virtudes para ser noble; es un viejo y continuado programa: la simplificación de las éticas.

Teatrología

La noción de *teatrología* la utilizamos como la lógica del evento llamado teatro; Jacques Derrida utiliza el concepto de *reflexión teatrológica*,¹⁹ de la cual, sin duda, *teatrología* es hermana. La intención de dicho neologismo es fundir la técnica del teatro con su sentido como arte, o dicho de otra manera, su sentido como arte es su técnica. Aristóteles propone una actividad que está destinada a fines estético/políticos específicos: edificar filantrópicamente al público a través del teatro; para lograr esto diseña una estructura en la cual forma y ritmo obligan al público a experimentar una "expurgación" del temor y la conmiseración. En la tragedia normalmente vemos al héroe sufrir o morir y eso reivindica al héroe trágico pues debería ganar, el público se ve obligado por su propia emocionalidad.

La fuerza cruel de la vida se le aparecerá a los personajes de la tragedia como el destino que deben cumplir, marcado por los

¹⁹ **Derrida, Jacques**, *Escritura y Diferencia*, *El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*, p.321.

dioses, y la capacidad de aceptación que tengan frente a esto hilará las acciones de la obra. El teatro purga al espectador librándolo de su exceso emocional y lo devuelve a la sociedad.

La lógica de la *Poética* es: el teatro como una terapéutica social, para regresar a los espectadores a la vida cotidiana con espíritu pacificado y prioridades éticas claras. La teatrología que Aristóteles diseña funciona a partir de una narración dialogada con estructura (nudo y desenlace) y criterios específicos (filantropía y verosimilitud), logrando la expurgación de los espectadores, que son, esencialmente, ciudadanos de una sociedad. La concepción de una lógica del teatro nos permite comprender el vínculo entre teoría y práctica; idealmente una teatrología delinea una *corriente* o una *escuela*.

Introducimos el concepto teatrología pues sólo así podremos comprender el trayecto que Artaud traza con su pensamiento y que concluye con su propuesta práctica: El Teatro de la Crueldad.

Para resumir diremos que Aristóteles establece su teatrología a partir de la mimesis de la realidad, la representación, por lo que pide que sea la lógica causal lo que valide la posibilidad de una acción u otra seguida de una u otra. Esta teatrología se ciñe a una estructura narrativa, y el fin de la narración es llevar a cabo una labor edificante, centrando el teatro como un ejercicio político o dirigido a acontecer para una sociedad. El arte aparece pues como una política terapéutica, más que como una estética, y una política verosímil o antipoética, con miras al respeto entre humanos.

Glosario Crítico

Crueldad.-

(Cruauté)

Este glosario inicia con lo que denomino la ontología de Artaud, la cual tiene como centro gravitacional el concepto de *crueldad*, resignificando el concepto de *vida*. Al producir este centro ontológico aparecen connotaciones y consecuencias éticas que son parte de su provocativa postura.

Ética y necesidad

*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 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**.¹*

La palabra *crueldad* puede llevar a pensar cosas equivocadas, pues posee una obvia connotación negativa. Sin embargo, Artaud la entiende como un fundamento ontológico vitalista, es decir, como

¹ **Artaud**, Op Cit., Pág. 116. Una de las cartas sobre la crueldad. Todos los destacados son míos.

posibilidad de existencia de lo vivo. La definición de la Real Academia Española (RAE) en su vigésima segunda edición, es más cercana a la postura del marsellés: *fiereza de ánimo*, aunque después desatina centrándose en definirla moralmente: *inhumanidad* o *impiedad*; mientras que para nuestro autor crueldad es la esencia de la vida, no meramente una cualidad, sino la cualidad más profunda y vital posible: la fuerza más allá de lo humano, un ímpetu que atraviesa lo humano, que lo determina, la fuerza de la propia vida. La crueldad como *rigor cósmico y necesidad implacable*, es decir, como elemento que organiza la existencia, pues donde hay vida hay, necesariamente, crueldad.

La **vida** -no el ser- es para Artaud la determinación ontológica máxima y está condicionada por la **crueldad**. La negativa de Artaud con respecto al ser lo posiciona como un post-nietzscheano, pues la enorme mayoría de las filosofías occidentales parten de ese concepto; la vida como inicio de la ontología lo sitúa ante otro mundo, un mundo exclusivamente vivo. La crueldad, ese apetito de vida, es para Artaud la fuerza que se impone en todo acto de la vida; el universo de las fuerzas y de los conflictos entre fuerzas, es el dominio de la vida.

La *voluntad de poder* de Nietzsche es un precedente muy adecuado para acercarnos a la *crueldad* planteada por Artaud. Nietzsche define "toda fuerza agente como: voluntad de poder";² para él toda fuerza agente, todo aquello que sucede a partir de un ente, está guiado por la voluntad de poder, por la afirmación de sí mismo; el

² Nietzsche, F., Más allá del bien y del mal, Ed. Alianza, parágrafo 36.

cuerpo es también sólo tensión de fuerzas, de unas voluntades de poder contra otras. La ontología de la crueldad en Artaud es similar en tanto parte de la idea de vida, es decir, de la afirmación absoluta; esto lo alinea como un vitalista quizá al estilo de Bergson y su *elàn vital*, pero también -en términos de su estética y sobre todo por inclinarse al teatro, un arte presencial- lo lleva a vincular obligatoriamente arte y vida. El arte debe vincularse a la vida, al sí rotundo de la existencia, a la afirmación de hecho.

A partir del concepto *vida* se traza la tensión de la crueldad, de las fuerzas de unos contra otros, de unos sobre otros, de unos bajo otros; se dibujan pues, la superioridad y la inferioridad como valores iniciales; la relación primaria entre seres es de tensión de fuerzas y éstas tienen las características de superioridad e inferioridad, sean aliados o enemigos, padre o asesino, las fuerzas dibujarán escalas. Esta idea es en Nietzsche la de jerarquía.³ La idea de comparación es muy sugerente en la epistemología y en la ontología nos lleva a una topografía de puntos en disputa, cada uno en contacto con otros; la fragilidad de la vida obliga a los seres a luchar por sus propios intereses.

Nietzsche vincula voluntad de poder a fuerza agente, como Artaud crueldad a vida, en ambos casos lo que se plantea es la afirmación; lo activo en palabras de Nietzsche, lo necesario según Artaud. Las fuerzas que provienen de las presencias y los conflictos que aparecen por el encuentro de éstas son lo que da

³ *Cfr. Nietzsche, F., La voluntad de poder*, Ed. Edaf, cuarto capítulo: *Disciplina y educación*.

forma a la existencia; puesto que todo lo vivo está en contacto obligatorio con la fuerza de su necesidad, el encuentro entre dos o más seres permite el establecimiento de tensiones, la necesidad es dolorosa y negativa.

Crueldad, tiempo mítico y eterno retorno

Para comprender la profundidad que Artaud encuentra en la palabra crueldad y su vínculo fundamental con el teatro, es importante traer al texto, a la manera de Mircea Eliade, la noción de *eterno retorno*, que describe la lógica mítica y su aparato de justificación, tanto de ritos como de creencias; el vínculo con la crueldad se torna fundamental para entender cómo una práctica artística tiene acceso a lo *real*. Según Eliade, en las comunidades arcaicas había dos posibles valores: sagrado o profano; los sucesos no valían por sí mismos sino por un vínculo con la realidad original, la realidad mítica, y lo mismo para todo aquello que existía, solamente valía, es decir, era sagrado, en tanto hierofanía, poseer maná o conmemorar un acto mítico.⁴ En las comunidades religiosas de cualquier época, esta posibilidad de estar en un eterno retorno de lo sagrado es la posibilidad de efectuar un rito y vivir una comunión con aquel origen.

Artaud entiende el centro de gravitación de la vida a partir de la crueldad y si bien no pregona una mitología, y por lo tanto, una validación de lo sagrado por repetición de las acciones de algún dios en específico, sí parte de una *vitagonía* u origen de lo

⁴ Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, pp. 17.

vivo. La concepción de crueldad como origen suscita inicialmente un conflicto ético sobre el tipo de mundo que aparece al pensar así, un mundo de fuerzas; después aparecen otros problemas: ¿Qué actos brindarán comunión con ese centro y su lógica? Actos, rituales, encuentros entre seres preocupados por entender su propia naturaleza, eso es lo que aquí se intenta diseñar. El ritual debe vincular al hombre contemporáneo con aquel tiempo mítico, un tiempo no profano, y desde la modernidad podemos decir, no cotidiano. Vincularse con los sucesos acontecidos *in illo tempore*, para ocupar la frase de Eliade, solamente puede ocurrir mediante una repetición, que no repite sino recupera, de aquel centro mítico, convirtiéndose en el mito mismo; se tiene acceso a un eterno retorno de lo mítico que transforma lo presente en sagrado y queda abolido así el tiempo profano o cotidiano.

El ideal del hombre religioso es evidentemente que todo lo que hace se desarrolle de manera ritual, dicho de otra manera, que sea un sacrificio.⁵

Para el hombre religioso, en tanto su existencia está supeditada a la realidad original, acercarse a lo sagrado es un sacrificio, pues implica desprenderse de lo profano o vulgar. La posibilidad de estar en contacto con lo sagrado comienza necesariamente al realizar ritos, de ida a lo sagrado y de vuelta a lo profano. Así, el tiempo sagrado se crea según se necesite y mientras la religión en cuestión lo permita.

⁵ **Eliade, Mircea**, Tratado de Historia de la Religiones, Biblioteca Era Ensayo, pp.410.

Si bien concibe un origen necesario, como lo es la crueldad, Artaud no está vinculado con ninguna religión en especial -al menos en el texto que nos atañe (*El teatro y su doble*); de esta manera, podemos pensar que él mismo inventa su culto a la crueldad y busca crear su ritualidad o su práctica.

Es importante subrayar que la utilización de la palabra *sagrado* en este punto del texto es únicamente para comprender más la propuesta de Artaud, además de vincularla con las reflexiones sobre el espíritu, como hace Brook al llamar al Teatro de la Crueldad teatro sagrado. Digo esto porque Artaud no utiliza esta palabra sino formulas más seculares y, sin embargo, sigue señalando un encuentro del público con aquellas "*antiguas fuentes metafísicas donde bebieron esas religiones.*"⁶ Es decir, que la ambivalencia del marsellés frente al vocabulario mítico nos lleva hacia el arte, pero no nos aleja terminantemente del ámbito sacro. Con base en dicha ambivalencia concluimos que valía la pena hablar de lo sagrado y del ritual al reflexionar sobre el teatro de Artaud. Finalmente las liturgias religiosas también gozan de espectáculo y de teatralidad, y esto él lo sabía; pues el rito actualiza aquel origen, el mito original se resignifica en el presente.

⁶ Artaud, Op Cit., Pág. 144.

Crueldad y supervivencia

A partir de la idea de que el *doble* de la vida es el teatro, es decir, que sólo a través del teatro nos podremos poner en contacto con el centro de la vida, designa su propuesta *El Teatro de la Crueldad*. Artaud escoge la palabra *crueldad* por tener una connotación maligna:⁷ "el mal es permanente", la fuerza inhumana que dirige o retiene todos los asuntos del humano es su necesidad y emana de su cuerpo; esa maldad Artaud la nombra *crueldad* pues ésta sólo puede suceder entre dos o más seres vivos, se necesita de un encuentro para que emerja. La crueldad es inevitable, es corporal, es, en última instancia, la posibilidad de la vida misma, pues del asesinato surge la alimentación. Necesidad es supervivencia: el animal humano despojado de su civilidad se convierte en un egoísta, en un sobreviviente. La supervivencia es el eje de la vida individual, de la vida de los cuerpos, de la tensión entre los cuerpos; ese es el **dolor** fuera del cual no puede existir la **vida**. Lo "bueno" es deseado y es el efecto de un acto pero el mal es permanente, está en el cuerpo, y para Artaud es *inherente* a la vida.

Se ha moralizado la ontología, se ha negado la maldad propia del cuerpo; la conciencia cristianizada está muy desacreditada ante la verdad del sistema nervioso; el cuerpo encarna las fuerzas de la mente, de los sentidos, del organismo en su conjunto y por lo tanto, tiene poder sobre nosotros; el cuerpo digiere y respira más

⁷ El anticristianismo de Artaud es evidente, pues quiere transvalorar el mal, cúspide negativa de la ideología moral cristiana. Recordemos que en caso de pecar, el alma del sujeto hipotético pasaría la eternidad en el infierno.

allá de los deseos suicidas de su conciencia humana; el cuerpo dispone por nosotros, vivimos a sus expensas y de sus decisiones. Artaud alude a la peste para hablar del teatro,⁸ pues su enfoque es a partir de la corporeidad de la vida, y la enfermedad sin control, la enfermedad que toma el cuerpo y lo lleva desde el mal funcionamiento hasta la locura, nos obliga a constatar la corporeidad como la base de la existencia. Se nos revela el cuerpo como eje indiscutible de la vida. Como dice Gabriel Weisz:

En este contexto reina la soberanía corporal y el estado de terror que nos producen las enfermedades graves. La enfermedad escribe su historia sobre el cuerpo saludable y lo convierte a su propia lógica. [...] La hemorragia, las pústulas, el dolor y otras evidencias somáticas nos enfrentan ante la potencia desintegradora y numinosa de los agentes patógenos.⁹

Esa eterna soberanía corporal que nos rige, nos obliga a mirar nuestro cuerpo con un dejo de decadencia y franco pavor, preguntémonos: ¿La crueldad es incommunicable? Deberíamos preguntárselo a un paciente terminal o a un guerrero siendo torturado por las huestes enemigas, pues estos personajes tendrían a la muerte, lindero último de la crueldad, tan cerca, tan a la mano, que quizá pudieran entender esa necesidad de la vida; sin embargo, Artaud preferiría preguntárselo a un sacerdote azteca,

⁸ El primer ensayo de "El teatro y su doble" se titula: El teatro y la peste. En este ensayo Artaud compara los síntomas de la peste que azotó a Europa Mediterránea a principios del siglo XVIII, con la fuerza que debe tener un evento escénico verdadero.

⁹ Weisz, Gabriel, Dioses de la peste, pp. 15.

que tras desollar al recién transmutado en dios, Xipe Totec, se viste con su piel, todavía empapada en sangre, a alguien que experimenta la crueldad actualizada por decisión propia y con toda convicción.

Siguiendo la teoría de Freud sobre la sublimación,¹⁰ la cual muy elocuentemente Marcuse ha ampliado en su *Eros y la civilización*, el cuerpo ha sido sometido por la humanidad para socializar, complejizar y finalmente transformar sus impulsos animales. Esta educación de sometimiento y reorganización de los impulsos es la que ha logrado que los animales humanos nos olvidemos lo más posible de nuestra naturaleza vital para funcionar en sociedad, una naturaleza que asoma por momentos y que queda sometida bajo diversas acotaciones civilizatorias; lo incomunicable de la crueldad es aquello que la humanidad ha logrado acallar con el paso modificador de la educación y el progresivo endurecimiento de las estrategias punitivas. La profunda cristianización de Occidente y su consecuente imposición sobre la relación del sujeto con su cuerpo, con la moral arrastrada por la sociedad, también ha determinado la lucha que ya Nietzsche anuncia: una lucha contra los dogmas de *Dios*, el *bien* y más centralmente el *mal*.

Todos conocemos la crueldad, la hemos empujado más de una vez por las escaleras de la infancia. Sin embargo, la sociedad como bloque tiende a solapar el asesinato de la crueldad en aras

¹⁰ Cfr. **Freud, S.**, El malestar en la cultura, sobre todo el segundo capítulo, donde habla de la búsqueda de la felicidad y de la lucha por dominar el sufrimiento, además de proponer que el método por antonomasia es la sublimación.

de su propia supervivencia comunitaria; es un doble movimiento de la supervivencia, primero de grupo y después personal, el ciudadano no puede resguardarse de la sociedad si ésta lo percibe como dañino, y en este sentido la crueldad se vuelve incomunicable, algo que se acalla por supervivencia. Si la crueldad rebasa al sujeto social sólo le queda huir o crear; eso es precisamente lo que hizo Artaud hasta su internamiento por la fuerza en un instituto psiquiátrico. Por eso la crueldad vive asediada, pues lo nocivo y lo vital brotan de ella; de la crueldad surge la profunda individualidad, ser otro, uno distinto entre otros. El cuerpo separado de otros cuerpos se presenta sobreviviendo al mundo, la supervivencia es la verdad que el cuerpo estimula con cada respiración y cada célula que se alimenta, con cada intercambio químico.

La crueldad es *natural* en el sentido en que el cuerpo es *natural*, y la sociedad ha transformado y modulado su propia crueldad en miles de formas, pero nunca ha podido renunciar a ella, pues la sociedad es finalmente una forma de vida.

Arte y crueldad: antirrepresentación

Para Guy Debord uno de los fines del espectáculo como mercancía es unificar a la sociedad, homogeneizarla.¹¹ A partir de la lógica físico matemática el humano desea aproximarse a la realidad a fin de controlarla, para lo cual es necesario representarla; la metafísica de la representación es la misma que Debord critica y

¹¹ Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, Ed. Pretextos, Pág. 38.

que ve adorada por la sociedad espectacular: la metafísica representacional, es decir, dualista, alrededor de la cual el Occidente cristiano se hinca. El Teatro de la Crueldad no es un espectáculo, se mide como vida pero no lo es, el espectáculo promueve que la representación es la realidad suprema, desplazando otras maneras de realidad. "El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen",¹² a partir de ahí la realidad tomará las dimensiones que la ciencia logre representar, el mundo es homogeneizable desde los parámetros de la ciencia y se puede describir de manera científica, en última instancia, representable.

La distancia que plantea Artaud entre el lenguaje discursivo y lógico dinamita los sistemas de homogenización que se introducen en el arte como inocentes herramientas sobre la población. Los métodos del arte son puestos en duda pues de otro modo pasarán desapercibidos como una voz que habla y dicta verdades desde el anonimato. Recordemos que para Artaud, el ser no determina el pensamiento, sino que la vida determina el pensamiento; la crueldad que anida en la vida produce significación, no meramente representa "la verdad". Las nociones de *sentido* y *valor* que Nietzsche introduce a la filosofía moderna,¹³ son aquí puntos de partida para desarticular un *teatro ingenuo*.

¹² Heidegger, Martin, Caminos de bosque, La época de la imagen del mundo, Ed. Alianza, Pág. 77.

¹³ Cfr. Deleuze, Gilles, Nietzsche y la Filosofía, Anagrama.

La discusión de Benjamin sobre la técnica¹⁴ orbita en los mismos terrenos, pues testimonia la utilización de las técnicas artísticas para formar la cultura hegemónica y ejercer control homogeneizante. El acento de Benjamin en lo aurático también puede ser comparado con el lenguaje jeroglífico con el que Artaud quiere acentuar la crueldad, elemento olvidado y sometido por fuerzas sociales que busca domar y estandarizar. Benjamin hace una estética contra el fascismo y Artaud hace arte por la sacralización; ambos son utopistas desde la estética. La propuesta de Benjamin de politizar la estética en contra de la estetización de la política llevada a cabo por grandes poderes fácticos, es similar a todo el aire de las vanguardias, dentro del cual sin duda se encuentra nuestro autor. Artaud busca la salvación, tanto de los artistas como del público, mediante su acceso a la realidad mítica, la crueldad; desde este punto de vista Artaud es "el metafísico del teatro", como Jean Louis Barrault lo llamó. La crueldad redime la acción escénica de ser reproducción, de ser imitación de otra, pues si es cruel es única y, finalmente, vida; la crueldad original de la vida puede encontrarse y por verdadera escapa a la distancia de la representación.

¹⁴ "Incluso en la más perfecta de las reproducciones falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar en que se encuentra." Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, p. 42. Ese "aquí y ahora" es lo único que permite lo aurático, lo cual es un antídoto teórico contra el fascismo; ese es el sentido del andamiaje teórico de Benjamin sobre el arte.

Pensamientos, palabras y acciones

Para Artaud la posibilidad de reinventar el teatro solamente puede surgir del cuestionamiento sobre su lenguaje, tanto el que utiliza como el que *debería* utilizar.

*Sin un elemento de **crueidad** en la base de todo el espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, **sólo por la piel** puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.¹⁵*

Artaud piensa que los cuerpos de los asistentes serían los receptores de esta mostración, de esta metafísica: la crueldad necesaria para la vida. Los cuerpos no sólo son los vehículos de la crueldad misma, sino también los posibles receptores de una presencialidad escénica cruel, pues el cuerpo es el único capaz de percibir de manera adecuada lo que se trata de decir con jeroglíficos;¹⁶ lo que se intenta plasmar sólo puede acontecer, no puede ser entendido. De esta manera escapará a toda conceptualización *a priori* y al posterior sometimiento por parte de la sociedad. Artaud quiere generar un dispositivo que no pueda ser experimentado de manera discursiva pre-acontecimiento, se podrá elaborar un texto al respecto [como éste] pero no se podrá más que presenciar. La crueldad como elemento inherente a la vida y como elemento para el verdadero teatro es solamente presenciabile, es un acontecimiento *fundante*. Desde Artaud el

¹⁵ **Artaud**, Op Cit., Pág. 112.

¹⁶ En el capítulo *Jeroglífico* se explicita lo que este tipo de lenguaje escénico implica en el pensamiento de Artaud.

humano con el teatro abre/funda, amplía la realidad, rompiéndola en su cotidianidad. Sontag apunta que la noción de verdad en Artaud es una mezcla entre "the mind's animal impulses and the highest operations of the intellect."¹⁷ Esta mezcla entre impulsos animales y operaciones intelectuales de alta valía, es el nivel ontológico que Artaud le otorga al acontecimiento como puro cuerpo reflexivo; éste es un teatro para el cuerpo profundo. La tensión aparece en el tránsito de la cualidad "profunda" o "reflexiva" al acontecimiento de "puro cuerpo", "sin palabras".

Surge una cuestión fundamental:

¿La verdad que pregona -la crueldad- sería alcanzada por imitación de la misma en escena (mimesis)? ¿Representación aristotélica? O bien, ¿sería puesta en escena por el real acontecimiento, no por actuación sino por realización y actualización (performatividad)?

Artaud está buscando producir ese tiempo mítico, no imitar o representar la crueldad sino introducir al público a un tiempo diverso al cotidiano/profano mediante el contacto con el acontecimiento. Es la actualización del presente la que permitirá producir un tiempo otro; además, el elemento cruel siempre apunta a un contacto activo, es decir, que no busca como Aristóteles una pacificación, ni siquiera una expurgación, sino una excitación, una presentación que intensifique la esencia de la vida -la crueldad. Es el *punctum* que acontece y el público es confrontado desde su propio cuerpo, desde su propia afirmación necesaria. Cabe preguntar cómo opera dicha presencia.

¹⁷ Sontag, XXII. [... los impulsos animales de la mente y las más elevadas operaciones del intelecto.]

*Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso.*¹⁸

El contagio de un delirio es un evento de una seriedad insoslayable; el sujeto que se ve presa de dicho padecimiento se introduce a otra realidad, penetra en el delirio mismo, no es un accidente que interviene, es un estado al que accede y transforma su realidad por completo. Se inicia en el ritual, no se le comunica algo, no se le muestra un texto o una idea, se le inscribe en el cuerpo un acontecimiento, la inscripción es esculpir, dejar una huella física, se hace presente algo múltiple y definitivo, aun cuando pasajero; se transforma su realidad desde el presente corporal con acontecimientos. Encarnada esta tensión reflexiva y presencial, el público se encuentra *contagiado*; el lenguaje que se utiliza en el Teatro de la Crueldad inscribe en el público, no le habla; no es medio para un fin, es un fin en sí mismo. La inscripción en el público es la esencia presencial del Teatro de la Crueldad.

*No, tales signos espirituales [jeroglíficos animados] tienen sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con **suficiente violencia** como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil.*¹⁹

¹⁸ Artaud, Op Cit., Pág. 28.

¹⁹ Artaud, Op Cit., Pág. 60.

La capacidad de reducir los sucesos a un lenguaje lógico y discursivo no está puesta en duda esencialmente, quizá tangencialmente, lo que se cuestiona esencialmente es si aquello nos conviene en el contexto de una experiencia llamada teatro. Al acontecer la cruel necesidad de vida sin ocupar el lenguaje discursivo lo que prevalece es la acción, la presencia del actor que ya no es actor sino creador. Una presencia cruel no es traducible al lenguaje discursivo pues no es un vehículo del significado, es el significado en sí mismo, es el lenguaje físico, la significación en presencia; se aleja de la lógica de la representación, busca otra lógica. El teatro queda desprovisto de *representación* desde dentro, los elementos escénicos están por sí mismos, sin negar que el público pueda interpretar lo que presencia como algo más, como símbolos o como signos de inscripciones nunca vistas. El cuerpo del actor/creador esta por sí mismo, no representa a otro, la presencia se pretende presente. El cuerpo *habla* en cada respiración, el cuerpo necesita y esa corporalización es la que debe exponerse, acontecer. La presentación del teatro está dirigida al cuerpo, tanto el del intérprete como el del público.

Suficiente violencia es la medida en la cual Artaud plasma la capacidad de presentar, la capacidad del artista de hacer perceptible el acontecimiento. La *inscripción* que elabora el cuerpo en escena es una inscripción viva y perecedera, inaprensible y fugaz,²⁰ aún profunda; la *suficiente violencia* será,

²⁰ Cfr. Valery, Paul, Teoría poética y estética, Filosofía de la danza, p.181.

en el terreno del acontecimiento inscriptivo escénico, la posibilidad de acceder a la comprensión de la crueldad de una manera intuitiva y profunda por parte del público, sensorial. Una inscripción que en él -antes espectador, ahora cuerpo presente- crea nuevos estados de existencia y nuevas realidades, que se reinventan cada vez que el ritmo escénico es diverso al de la cotidianidad, cada vez que cae y se levanta; cada vez que se gime, se llora, se ríe, se está evocando un nuevo estado en el cuerpo del público. Cuando se busca ampliar lo presente, la forma de la realidad, entonces se puede efectuar Teatro de la Crueldad. Lo inexpresable en el discurso verbal, lógico, es el límite civilizatorio del que brota la crueldad. Aquí respira el ideal de un lenguaje nuevo entre el gesto y la palabra, un lenguaje que revele la posibilidad de sentir y pensar extra cotidianamente, nuevamente. Este elemento, el de la imposibilidad discursiva, es el elemento subversivo de la propuesta de Artaud, subversivo contra toda la civilización del lenguaje verbal. Aquí yace el sentido que Artaud quiere darle al arte total que él llama teatro. La imposibilidad discursiva ante la presencialidad pura es la dirección de la búsqueda del cuerpo en escena; el cuerpo ante otros es últimamente esa imposibilidad discursiva que delira, que se ve envuelta en accesos a lo real. Al decir de Dubatti:

Y el teatro es instrumento, como toda forma de arte, de extensión de las fronteras de lo real: el teatro reconsiderado en su dimensión de

*acontecimiento, ya no mero pasatiempo desgajado de las fuerzas de la vida.*²¹

Los poderes de acción del teatro parten de su presencialidad y de su posibilidad de vincularse con la fuerza cruel de la vida, es decir, de significar más allá de la discursividad, de inscribir en alguien. Así, el teatro toma un papel diverso al de mero espectáculo o solamente la narración de una historia: se transvalora.

En suma, Artaud sitúa la crueldad al centro de la vida, como origen y necesidad natural a la cual el cuerpo nos obliga. Esta configuración revela cómo el discurso de Occidente ha luchado por omitir y censurar al cuerpo a través de subrayar en el arte la representación, la imitación de la vida, y no la vida misma. La metafísica de la representación, que se funda en la adoración por la discursividad objetivante, ostenta la negación del cuerpo como centro y lo desplaza a un costado de la lógica y el intelecto, como un accesorio incómodo de la razón. La desconfianza en el lenguaje discursivo motiva a Artaud a proponer una distancia entre el arte y el discurso narrativo, pues sólo así podrá reencontrar el lenguaje con el que el teatro nació, es decir, un lenguaje antirrepresentativo. Artaud asume que el teatro tiene un papel, si bien podemos llamarle terapéutico, dirigido a contagiar al público y no a pacificarlo no como Aristóteles. La transvaloración es ejecutada tanto en el teatro como en la concepción del mal. Artaud modifica la concepción del teatro por su cambio en la concepción

²¹ **Dubatti, Jorge**, El teatro jeroglífico, Ed. Atual, Argentina, 2002, pág. 27.

de la vida y decide otorgar al artista el status de hombre sagrado o revolucionario de conciencias o desenajador o guía contagioso y mítico, en todo caso: un salvador.

Metafísica.-

(métaphysique)

La propuesta de Artaud es antinarrativa y antirepresentativa, busca un *punctum* en el público, es decir, trastocar la sensibilidad. Apoyándose en la perceptualidad pero sin renunciar a los contenidos *-studium-* profundiza su propuesta:

*En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del **mundo interno**, es decir, del **hombre considerado metafísicamente**.¹*

A partir del prefacio de *El teatro y su doble* asumimos que la crítica de Artaud a la modernidad es sólo con miras a reformar el evento humano llamado teatro, pues este es la esencia del encuentro. Artaud considera que la preocupación por la cultura en sus tiempos es un engaño vil de aquellos que no se interesan realmente por la cultura, sino por tiranizar la vida desde la cultura: El Teatro de la Crueldad es una urgencia en el contexto en que Artaud encuentra a su sociedad. La tensión que existe entre discursividad y antinarratividad es el alma de este capítulo y la única posibilidad de que surjan verdaderos jeroglíficos. La tensión se comprende a partir de dos oposiciones: 1) *metaphysica* y temática 2) *punctum* y *studium*.

¹ Artaud, Op Cit., Pág. 104.

Interior, metaphysica y punctum

Metafísica, un concepto utilizado en el terreno de la filosofía, adquiere en los textos de Artaud otra significación. En filosofía se entiende metafísica como el discurso sobre el *ser*; la palabra ontología, que es más contemporánea, designa el discurso sobre lo que es o los entes. Para Artaud metafísica o "el mundo interior del hombre" es la sensibilidad que ha dominado el interior del hombre más allá de los deseos civilizados de la sociedad; la *physis* es lo *natural* o el *orden*, meta-física significa lo que está más allá del orden humano, más allá de las disposiciones sociales.

El humano se ha creado un mundo a partir de ideas, un mundo que orbita alrededor de conceptos como fe, civilización, identidad personal, justicia, ciencia, etc.; ese mundo quiere imponerse a la sensibilidad. La configuración del marco conceptual a partir del cual se comprenden los sucesos, obliga al sujeto a comportarse con esas ideas como base.² Considerar metafísicamente al hombre implica rebasar la cultura humana y dirigir sus creaciones a los verdaderos fundamentos de todo lo vivo, con miras a desnudar las concepciones como arbitrarias e incluso equivocadas. La búsqueda del mundo interno del espectador pretende mostrar jeroglíficos escénicos que logren encontrarse con la realidad metahumana del público, no para vindicarlo sin más, sino para expandirlo y

² La educación siempre fue un rubro de la actividad humana que le pareció apremiante a Artaud. Cuando fungió como director del Buró de Investigaciones Surrealistas, dirigió también la publicación de un número de la revista "La Révolution Surréaliste" el cual tituló "El fin de la era cristiana". En dicho número escribió cartas a directores de varias universidades, a escuelas budistas, al Papa, al Dalai Lama y a directores de institutos psiquiátricos. Las cinco cartas trataban de persuadirlos de modificar sus conductas, además de amenazarlos directamente. (Barber, Op.Cit. p. 25)

finalmente, ponerlo en peligro. Para utilizar la palabra metafísica en el sentido de Artaud sin confundirla con la noción filosófica, la escribiremos como sigue: metaphysica.

*Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el **estado poético**, un estado trascendente de vida.³*

Pensar metaphysicamente al hombre significa, sobre todo, buscar las coordenadas para desatar ese "estado poético", ese momento de brillo, de ebullición, en otras palabras, llevarlo a un momento sagrado, de comunión con el tiempo mítico. Por esto sería un error pensar en Artaud como un mero provocador, antes bien, Artaud da pautas para un teatro revolucionario y dirigido contra una representación exclusivamente profana.

Buscar la metaphysica, es decir, la rebaba de la crueldad perdida solamente parte de cavilar al público como ser más allá del orden humano, que ha sido sometido por sus propias concepciones. El más allá del orden "natural" es el "orden" establecido por la historia de las conciencias humanas, significa, en el campo de la experiencia escénica, establecer una relación directa con la sensibilidad del público, con su fisiología. Las imágenes escénicas evitan la comunión a través de palabras, pero

³ Artaud, Op Cit., p.139.

anhelan una comunión con sus sentidos, provocando el *punctum* en su *metaphysica* que posibilite aquel estado poético.

*El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de **auténtica ilusión**, cuando proporcione al espectador **verdaderos precipitados de sueño**, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino **interior**.*⁴

El teatro se aboca a una batalla por adentrarse en el espectador a través de auténticas ilusiones: la ilusión sólo es tal cuando es auténtica, es decir, cuando no es ilusión, cuando se convierte en verdad. Esto solamente alcanzable a partir de brindar "verdaderos precipitados de sueño", pues el espíritu de los espectadores tiene hambre de *punctum*, de un estallido en su sensibilidad; se tiene que encontrar una fórmula en la que el efecto a partir del lenguaje escénico sea suficientemente potente y dispare en el espectador un desbordamiento de pulsiones animales, su necesaria crueldad debe brotar al interior. Al enumerar (en la cita pasada) lo que podría desbordarse en el interior del público, Artaud describe actividades humanas que suelen reprimirse en un contexto social: *su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las*

⁴ Artaud, Op Cit., p.104.

cosas y hasta su canibalismo.⁵ Con los conceptos interior y metaphysica, Artaud señala aquellas pulsiones animales que, de manera subterránea y eminentemente corporal, nos dominan, como nuestro sistema parasimpático⁶ sugiere constantemente: Metaphysica es la sensorialidad.

Exterior, temática y studium

El contrapunto de *metaphysica* es la noción de *temática*, la cual plantea la discursividad frente a la sensibilidad. Sí existe una discursividad dentro del Teatro de la Crueldad, no sólo se apunta al acontecimiento puro que posibilita el *punctum*; también se pretende abordar temáticas, trazar, pues, un *studium*. Esto da a Artaud una distancia fundamental con lo que en los sesentas⁷ fue conocido como "happening", y lo acerca más al performance. La noción "temática" esboza el concepto de dirección escénica en Artaud, pues utiliza el acercamiento a la crueldad con una dosis de discursividad; así acerca al público a sus represiones, pues la enumeración (*gusto por el crimen, obsesiones eróticas, salvajismo, canibalismo, etc.*) de las ilusiones y los intereses tiene contenidos, paradójicamente, discursivos y sensibles, e importantes para la vida.

⁵ Artaud, Op Cit., p.104.

⁶ El sistema nervioso parasimpático es el encargado de regular los aparatos cardiovascular, digestivo y genitourinario, es decir, funciona de manera independiente a nuestras voliciones, permitiéndonos -u obligándonos- a vivir ¿El cuerpo nos pertenece o le pertenecemos?

⁷ Guy Debord, el principal teórico del "happening" y líder de los situacionistas, lo postula como un evento imposible de convertirse en espectáculo, pues entre otras cosas sólo se presenta una vez. Además, parte necesariamente de la intervención en lugares públicos. En fin, es un dispositivo destinado a no ser subsumido por el capitalismo cultural espectacular.

(situationist international online)

*Tenemos sobretodo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interés misterioso no debe aparecérsenos siempre como una preocupación groseramente digestiva.*⁸

El espectador europeo (para quien Artaud escribe) es considerado sujeto civilizado hasta el punto de haber olvidado muchas prácticas y muchas posibilidades de presencia; para desbordar los impulsos y contagiar el interior del público Artaud propone la *metaphysica*; sin embargo, también se dirige hacia las configuraciones de las fuerzas históricas de cada sociedad. Así, Artaud quería coronar el Teatro de la Crueldad con su primer puesta en escena: La conquista de México; pues se puede entretener una crítica temática y una experiencia *metaphysica*. Así, el teatro no sólo pretende el poder del *punctum* también persigue otro: la crítica temática, el *studium*. El artista establece una temática a sabiendas de la sociedad en la que habita y a la que se dirigirá; la temática *metaphysica* será aquella que potencia el acceso al *interior* del público.

Desde el punto de vista histórico, La conquista de México plantea el problema de la colonización. Revive de modo brutal, implacable, sangriento, la fatuidad siempre viva de Europa. Permite **destruir la idea** que tiene Europa de su propia superioridad. **Opone** al cristianismo religiones

⁸ Artaud, Op Cit., p.7.

mucho más antiguas. **Corrige las falsas concepciones** de Occidente acerca del paganismo y ciertas religiones naturales, **y subraya** patética, ardientemente, el esplendor y la poesía siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas donde bebieron esas religiones.⁹

La necesidad de Artaud de intervenir en las concepciones de sus contemporáneos es inspiradora; *destruir ideas, oponer a verdades dadas por hecho otras, corregir las falsas concepciones y subrayar otras* son los efectos discursivos que intenta provocar en el público. Es en este caso donde podemos ponderar la importancia de la temática, pues la propuesta es directamente contra la *fatuidad siempre viva de Europa*; es decir, que la puesta en escena *La conquista de México* reposaría en el cuestionamiento temático de la fatuidad europea, y así, otra puesta en escena se dirigiría a otra temática. Siguiendo su argumento este cuestionamiento debe *destruir ideas, suponemos equivocadas, y corregir falsas concepciones, oponiendo y subrayando* concepciones alternas. En una puesta en escena que prescinde del lenguaje hablado como eje, la temática y su actualidad se tornan estructurales; los cimientos de la puesta en escena señalan su punto de contacto con el público.

*Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que **trastorne todos nuestros preconceptos**, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus*

⁹ Artaud, Op Cit., Pág. 144.

*imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.*¹⁰

Un grupo de personas se congrega a presenciar algo, a compartir un tiempo y un espacio en los que se permite hablar, danzar, reír, llorar, toda aquella actividad realizable frente a otros está permitida. Plantea como central para su teatro actuar en los presentes trastornando todos sus preconceptos, "como una terapéutica espiritual de imborrable efecto"¹¹, dirigidos a la temática elegida. Las temáticas ciñen lo escénico en busca de algo específico y lo llevan por el sendero de lo *profundo repetible*, de lo teatral, es decir, *de un discurso con referencia*. La temática puede ser múltiple o simple, clara o ambigua, señalada o subrepticia, no hay una guía definida por Artaud en este sentido.

Los preconceptos de una sociedad encapsula la metaphysica de su gente, pues condicionan a los sujetos con los cuales el artista tendrá ocasión de encontrarse. En contraste con el teatro y los eventos escénicos contemporáneos a Artaud, esta pretensión -con tintes rituales o cuando menos terapéuticos- parte de la congregación de humanos para proceder a un evento de una seriedad mayor, en el que la intervención metaphysica sobre el público es el motivo de la puesta en escena. Esta intervención proviene del magnetismo ardiente de las imágenes que van dirigidas a temáticas serias y relevantes, pues de otra manera este teatro no actuará en nosotros como un contagio.

¹⁰ Artaud, Op Cit., Pág. 95.

¹¹ Ibidem.

Un proyecto fantasmático

El cuerpo en escena se convierte con su presencia en las preocupaciones más profundas: el hambre, el cuerpo al límite, el amor y el deseo sexual, el odio y el deseo de violencia hacia otros. Esa realidad, la crueldad, que ha sido una y otra vez negada, se hace presente y su presencia se dirige. En el caso del teatro, la intención de desbordar esas pulsiones, pasa por la presencia física, el estar frente aquel que busca contagiar; es una presencia guiada por esta crueldad (necesidad) pero dirigida a temáticas específicas. La profundidad reflexiva de la superficie de la piel. En el texto *Theatrum Philosophicum* Foucault está haciendo una lectura de la ontología de Gilles Deleuze y a partir de ella entiende el concepto fantasmática como "la crítica necesaria para desilusionar los fantasmas."¹² La metafísica de Deleuze es antiplatónica, y lucha por desilusionar diversos fantasmas como la *profundidad originaria* o algún *ente supremo*. En este sentido, el trabajo fantasmático de Artaud aparece en la lucha contra temáticas específicas que albergan preconceptos o ideas falsas. Foucault anota:

Añadamos que esta serie del simulacro liberado se efectúa o se mima en dos escenas privilegiadas: el psicoanálisis que tiene relación con fantasmas, deberá ser entendido como práctica metafísica; y el teatro, el teatro multiplicado, poliescénico,

¹² Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, traducción de Francisco Monge, Editorial Anagrama, 1995, Barcelona, p. 14.

*simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos. Y en cada una de estas dos series divergentes (ingenuidad en el sentido extraordinario los que han creído "reconciliarlos", arrojarlos uno sobre otro, y fabricar el irrisorio "psicodrama"), Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí.*¹³

La intervención fantasmática en el otro es el punto de unión entre terapia y teatro. El público no aparece para ser reverenciado, no paga su boleto de entrada para divertirse, no hay di/versión, su presencia es tomada con la misma seriedad que la de un paciente psicoanalítico, pero a diferencia del psicoanálisis, en el Teatro de la Crueldad no se utiliza la palabra como elemento central. Artaud busca *contagiar* a su público de una efervescencia interna, que sea su propio cuerpo quien los salve de su sociedad y de la dinámica civilizatoria emanada de la misma; el cuerpo será el encargado de llevar a más esta revolución de creencias y deseos olvidados, sepultados en el ir y venir de la bulliciosa vida contemporánea. Con su ruido y sus luces las urbes han disimulado esa necesidad de sentir y consumir fantasías de orden animal y no estrictamente humano; el animal que somos y hemos dejado a un lado en la carrera civilizatoria tiene hambre insaciable de crueldad.

Sintetizando, Antoine Artaud entiende que lo que el Teatro de la Crueldad debe buscar es aquella sensibilidad que sólo el ritual

¹³ Foucault, Michel, Theatrum Philosophicum, p. 15.

o la terapéutica otorgan; el contrapunto de esta sensibilidad es la temática; al combinar el *studium* con el *punctum* este teatro podrá plantarse con firmeza frente al público y guiarlo a un *estado poético*. De esta manera empieza a plantearse la tensión entre lo discursivo y lo no discursivo, por un lado se debe renunciar a la palabra como centro y por otro se debe plantear la temática y llevar al público a un estado a flor de piel y pulsional, es decir, activo. Aquí aparece la noción de dirección escénica, pues el artista deberá guiar dicho evento escénico hacia su temática, necesariamente a partir de la sensorialidad. ¿Qué lenguaje puede cumplir esa doble misión? ¿Cómo se puede desplazar a la palabra e introducir una reflexión compleja? Artaud plantea un nuevo lenguaje para llevar esto a cabo, un lenguaje con el potencial de vincularse con ese animal sepultado, un lenguaje basado en presencias: la del público, la de los actores y, finalmente, la de las pulsiones.

Destruir el lenguaje para alcanzar
la vida, es crear o recrear el teatro.

A. Artaud

El teatro y su doble

Jeroglífico.-

(Hiéroglyphe)

¿Cómo funciona el Teatro de la Crueldad? ¿Qué elementos escénicos organizan esta propuesta? ¿Acaso se trazará un texto que guíe a los actores, iluminadores, músicos? Artaud está consciente de la dependencia técnica del arte y cree haber encontrado una solución. La tradición de escritura jeroglífica inspira al marsellés, que no duda en acercarse a esa extraña y hermética expresión antigua para describir el funcionamiento de su lenguaje escénico.

Literatura dramática, jamais!

Artaud plantea este teatro a partir de un rompimiento con el teatro como se entiende normalmente: como un arte en el cual se representan textos dramáticos, es decir, narraciones de sucesos. Habitualmente estos textos dramáticos están narrados dialógicamente, los personajes del drama hablan solos o entre ellos para narrarle al público el suceso; en ellos existen las "acotaciones", que señalan los movimientos escénicos de actores, sonidistas, tramoyistas, iluminadores y todo aquel que pueda

participar con un "elemento escénico", las decisiones se dirigen a la representación de una historia.

Para Artaud la tradición literaria del teatro puede ser una referencia pero no la base de la creación escénica; según él *Jeroglífico* es la posibilidad de reinventar el lenguaje del teatro, pues señala un destilado expresivo de lenguaje escénico, en contra de un lenguaje escénico verbal.

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.¹

Al romper con el sometimiento del teatro al texto nace el jeroglífico, que establece un *lenguaje único* distinto al textual, ubicado entre el gesto y el pensamiento y que no tiene a la palabra como centro. La literatura dramática reduce al teatro a la representación de historias, a una actividad que viene después de escrito el texto. Artaud no acepta la constricción del teatro a género literario, quiere desterrarlo de esta reducción, de esta cultura escénica literaria. Él opone la literatura dramática a la gestación de un acto teatral; el teatro se aleja de su nicho en la literatura universal para reinventarse desde y para la escena, esta distancia se marca en dos niveles: por un lado se aleja del texto como centro y por otro del formato dialógico. Para Artaud el

¹ Artaud, Op Cit., Pág. 101.

jeroglífico es una necesidad, pues en lo que respecta al teatro el lenguaje discursivo disminuye e incluso desaparece, sus verdaderos valores son la acción y el espectáculo, que no reposan en el estatismo del texto escrito.

Ese lenguaje único del que habla Artaud está alejado de la locución, tiene más parentesco con la ilocución (el sentido de las locuciones es asustar, seducir, agredir, etc.) y con la perlocución (la estructura gramática y formal de la locución: interrogativa, declarativa, performativa, etc.). Estos aspectos del lenguaje, sobre todo en la ilocución, escapan al texto, la forma en que se dice -entonación y gesto- y lo que hacemos al decir -seducir, asustar- dichos elementos son a decir de Ricœur "más difíciles de interpretar porque no dependen de unidades discretas [palabras], ya que sus códigos son más inestables y sus mensajes más fáciles de ocultar o fingir."² Un lenguaje que se apoya más en la forma en que se emiten los sonidos, que en la significación de los sonidos mismos.

En este punto es fundamental notar la distancia que se empieza a plantear con la posibilidad de la comprensión plena; Artaud apuesta por la presentación más que por la comprensión, aun cuando no desprecia a la segunda del todo. Lo que el Teatro de la Crueldad debe lograr en los asistentes es plegarse al suceso por sí mismo y olvidar por un tiempo el discurso que puede acompañar a un evento escénico con temáticas claras y señaladas. El público debe dejar de preguntarse y meramente introducirse, con la misma

² Ricœur, Teoría de la interpretación, pp. 31.

soltura con que se bebe un sorbo de licor o se besa al amante. Para decirlo de golpe y siguiendo a Artaud, se debe contagiar al público, para que muera o se purgue.

Cambia la idea de teatro, pero este cambio debe acompañarse desde el terreno de lo práctico. Dicha propuesta fundamental viene acompañada de otra:

*[...] se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de **creador único**, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción.³*

Y para rematar dice:

Renunciaremos así a la superstición teatral del texto y a la dictadura del autor.⁴

La revolución formal que Artaud plantea reinventa a la jerarquía creativa: el autor debe desaparecer, posibilitando a un creador que, sin textos precediéndolo, se acerque al proyecto creativo desde la escena; las decisiones escénicas recaerán sobre un creador único, el cual dirigirá el teatro desde y para la escena. El *espectáculo* es lo que el director normalmente resuelve y la *acción* viene ya orquestada en el texto, es la trama o la fábula, según Aristóteles. La propuesta de Artaud desea integrar elementos que a lo largo de la historia del teatro se han separado y reunido: el texto y la dirección escénica. Shakespeare es un ejemplo de esa fusión de papeles; Molière era incluso actor de sus obras, además de escritor y director. Parecería entonces que

³ Artaud, Op Cit., 106.

⁴ Artaud, Op Cit., Pág. 141.

Artaud no plantea algo tan novedoso, sino que desempolva una discusión vieja y muchas veces vista; pero el "creador único" no es un autor y director, rompe con esa lógica y da un paso hacia un lenguaje entre el gesto y el pensamiento.

El creador único no tiene un texto como base, pero sí un plan (Artaud sugiere usar jeroglíficos para escribirlo) con el cual se acerca a escena para lo que de manera corriente se llama "tallerear" la propuesta. Dicho plan es una ruptura y no, con la tradición del *libreto teatral*, sigue siendo una partitura, pero una que no reposa en la palabra. La escena misma no parecerá teatro al ser presentada, sin una historia narrada con diálogos y personajes convencionales el público se verá en una situación interpretativa imprevista. Artaud busca crear un mensaje con un nuevo código; el lenguaje jeroglífico no intenta narrar y en esto va más allá del mensaje, pues cuestiona la noción misma de representación teatral: ya no se representa una historia hablada.

*Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una **ruptura** entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.⁵*

Esta cita muestra la batalla de Artaud por defender algo que no debe ser entendido inmediatamente y que, sin embargo, es importante vivir y presenciar; al nombrar se hace claro que lo nombrado no está en la palabra, pues ésta necesariamente establece

⁵ Artaud, Op Cit., Pág. 8.

una distancia con el referente. Al parecer Artaud apunta a un lenguaje en el que los significantes -que son de lo que esta hecho el mundo- sean los significados mismo, pues la "auténtica ilusión" corta la referencialidad y se inserta en el terreno de las estructuras significantes. El sabio perdido ya no sabe hablar y ya no desea hacerlo; las palabras son "monedas que han perdido su troquelado"⁶ a decir de Nietzsche. Si el teatro utiliza a la palabra como elemento rector, entonces el teatro se funda sobre esa distancia, sobre esa inscripción desgastada.

*Y si la multitud no comprende ya Edipo Rey, me atreveré a decir que la culpa la tiene Edipo rey y no la multitud.*⁷

En su ensayo *No más obras maestras* Artaud acusa a Occidente de vivir emotiva y creativamente de esas colecciones de viejas obras que alguna vez fueron para un público, pero que ahora sólo nos humillan más. El artista de cada tiempo debe desprenderse de la historia y de los recuerdos para acercarse al vulgo y dar algo nuevo, algo distinto, esto es lo que propone: romper con las inercias.

Un ejemplo jeroglífico

Presento ahora un ejemplo de un jeroglífico escénico, tomado de la obra de teatro *Tragedia Endogonidea/London* del creador único

⁶ **Nietzsche, Friedrich**, Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Trad. de Luis Ml. Valdés, Ed Tecnos, Madrid 1990, Pág. 12.

⁷ **Artaud**, Op Cit., pp. 83, en el ensayo *No más obras maestras*.

italiano Romeo Castellucci. Este hombre de teatro contemporáneo es muy reconocido actualmente en Europa por su estilo y grandes producciones. Describiré las acciones iniciales de dicha obra:

Un teatro a la italiana, gradería y escenario divididos por un telón rojo, todo muy normal. Tercera llamada, se abre el telón y estamos frente a una enorme pared con papel tapiz tipo Luis XV, en dorado y blanco. Frente a la pared a la izquierda del escenario, de espaldas al público, una mujer y una niña, vestidas idénticas con un vestido al estilo de la corte francesa, con pelucas blancas, el vestido es de una tela idéntica al papel tapiz. Silencio. La mujer se inclina lenta sobre la niña y aparentemente le dice algo al oído, y regresa a estar parada. La niña cae al piso como si se desmayara. La mujer, que sigue de espaldas, lleva su mano derecha, en la cual porta un cuchillo, a su espalada y podemos ver el cuchillo, el cual mueve con ansia y lo suelta; el sonido del cuchillo es el primer sonido que escuchamos. La niña, que yace como muerta en el piso, flota en silencio sobre el piso hacia fuera del escenario. La mujer muy lentamente voltea a público y tiene el rostro pintado de negro, con ojos y boca abiertos, desorbitados, una imagen siniestra.

Encuentro y teatro físico: comunidad mítica

Se destierra a la palabra para recrear al teatro. La definición de *jeroglífico* según la RAE⁸ es: "adj. Se dice de la escritura en que, por regla general, no se representan las palabras con signos

⁸ Real Academia Española, en su vigésima segunda edición.

fonéticos o alfabéticos, sino el significado de las palabras con figuras o símbolos." El jeroglífico no da el paso a la abstracción fonética ni alfabética, en él un elemento, en vez de una letra, es la imagen por algo más.

*Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarse en **verdaderos jeroglíficos**, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con **todos los órganos** y en todos sus niveles.⁹*

Este lenguaje escénico presentaría al público una serie de jeroglíficos, de complejos presenciales audiovisuales; un evento en el que elementos presenciales, cosas, encarnan una temática o varias. Al llamarlo *destilado expresivo de lenguaje escénico* señalamos una ruptura con la narratividad, aun cuando persisten elementos discursivos, pero su centro es la presentación, el efectuarse como jeroglífico.

La noción de *encuentro* nos permite reinventar el teatro, pues el teatro depende exclusivamente de un encuentro entre humanos. Para Peter Brook el teatro es presentar algo frente a alguien, esa es su esencia;¹⁰ para Artaud no sólo es su esencia, sino también su origen y, sobretodo, su destino: el encuentro presencial; el encuentro es exclusivo de la pura presencia. Dubatti también

⁹ Artaud, Op Cit., Pág. 102.

¹⁰ Cfr. Brook, Peter, El espacio vacío, Prólogo, 1969.

encuentra la esencia del teatro en el *encuentro*, o cómo lo dice él, el *convivio*.

El punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio, la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y el tiempo...["la cultura viviente del mundo antiguo"] basada en la conjunción de presencias, en la oralidad y la audivilidad, en el intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos.¹¹

El lenguaje jeroglífico realiza acciones en el espacio frente a otros; el lenguaje escénico se subraya como encuentro de humanos; para decirlo de una vez: el teatro funda una comunidad. Un rito puede explicarse de forma parecida; los musulmanes tienen la sugerencia religiosa de asistir al menos una vez en su vida a la Meca, una construcción cúbica negra derredor un meteorito *sagrado*.¹² Esa acción ritual, caminar alrededor del cubo negro junto con cientos de otras personas, *significa* en el colectivo, esencialmente tiene sentido al ser realizada por el grupo inserto en un tiempo y un estar otro.

El encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la

¹¹ Dubatti, Op. Cit. Pág. 50

¹² Eliade, Mircea, Tratado de Historia de las Religiones, pp. 211.

*creación de un verdadero **lenguaje físico** basado en signos y no ya en palabras.*¹³

Artaud propone un lenguaje físico que entendemos al presenciarlo, es decir, al ponernos en contacto sensible con dicho lenguaje. Con esto el lenguaje escénico regresa a la presencia, a esa posibilidad inicial de hacer teatro, una presencia de público, actores y jeroglíficos escénicos. La *realización, la operación, la intervención* son tanto su lenguaje como la esencia y origen del lenguaje que está resaltando. Ese lenguaje físico debe, a través del encuentro, insertar a una comunidad en el tiempo mítico. Es un lenguaje que trata de no distanciar al público, sino de hacerlos concientes de su compartir el evento.

*En cuanto a los objetos ordinarios, e incluso al cuerpo humano, elevados a la **dignidad de signos**, uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres **jeroglíficos**, no sólo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena **símbolos precisos e inmediatamente legibles.***¹⁴

El mensaje debe ser "inmediatamente legible" y todo aquello que pueda presentarse es un signo potencial de este lenguaje; es decir, que la jeroglifización de temas o de ideas puede ser *leída* y *presenciada*, en contraste a entendida y presenciada. La palabra *legible*, tomando en cuenta la depreciación de la cultura escrita,

¹³ Cfr. **Artaud**, Op Cit., pp.141-142, Segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad.

¹⁴ **Artaud**, Op Cit., Pág, 106.

nombra una actividad distinta a la decodificación de un texto. El teatro jeroglífico se concibe a partir de una distancia con la decisión de representar una historia, una anécdota, no es meramente un cambio de código sino también un cambio de dinámica.

Las ideas de Artaud plantean una discusión al interior de la estética, pues pretenden reinventar varias relaciones: la relación del artista con el público, la del público con la obra y la de los elementos [léase actores, música, imágenes o escenografía] de la obra entre sí. La representación es volver a presentar algo que no está, el jeroglífico en cambio presenta, actúa sólo en presencia, efectúa e inscribe sobre el cuerpo de los presentes; la presencia es la marca del teatro, su única señal clara, la única capaz de generar una comunidad. El teatro puede no ser textual pero tiene que ser presencial, la línea divisoria entre literatura y teatro está trazada por la presencia, el encuentro, de últimas, la comunidad; este es un teatro para el cuerpo de los presentes.

Lenguaje teatral puro

*Y puede decirse que el espíritu de los más antiguos jeroglíficos presidirá la creación de ese lenguaje teatral puro.*¹⁵

¿Un lenguaje teatral puro, sin la contaminación discursiva de la civilización occidental, o puro en tanto contacta con la verdadera realidad? ¿Cuál es el criterio conforme al cual se establece si

¹⁵ Cfr. Artaud, Op Cit., pp.141-142, Segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad.

algo es "lenguaje teatral puro"? Hay que rastrear qué es teatro para Artaud, y qué es *lenguaje puro* proveniente de aquél. Ya hay algunas claves a partir de lo que he escrito sobre la exclusión del lenguaje verbal como centro y la importancia del lenguaje físico audiovisual proveniente de la noción de jeroglífico, añadiremos que Artaud fue testigo de un evento escénico de Bali, el cual le causó un fuerte impacto pues implicaba otra codificación escénica. En la *Exhibición Colonial* que se presentó cerca de París en julio de 1931, Artaud pudo presenciar a unos bailarines balineses en escena,¹⁶ lo cual relata en su escrito *Del teatro balinés*. El lenguaje utilizado fue primordialmente de acciones, gestos y sonidos, quedando excluido el elemento dialógico narrativo.

*Este espectáculo nos ofrece un maravilloso complejo de **imágenes escénicas puras**, para cuya comprensión parece haberse inventado todo un lenguaje nuevo: los actores con sus vestimentas son como verdaderos **jeroglíficos vivientes y móviles**. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de **gestos**: signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente.¹⁷*

El teatro oriental tradicional normalmente está completamente codificado, cada movimiento, sonido o gesto significa. Dicho

¹⁶ Barber, Stephen, *Antonin Artaud, blows and bombs*, Farber & Farber, 1993, Inglaterra, Pág. 44.

¹⁷ Artaud, Op Cit., Pág. 68. Ensayo sobre el teatro Balinés.

código proviene de la tradición propia de cada lugar (por ejemplo, en el teatro japonés *Kabuki* los movimientos codificados se llaman kata y cada escuela actoral tiene su propio acervo de katas).¹⁸ Para Artaud la revelación fue percibir *otra manera de hacer teatro*, un lenguaje escénico distinto y por lo tanto, revolucionario para un hombre de teatro en Francia a principios del siglo XX. Artaud utiliza "lenguaje teatral puro" e "imágenes escénicas puras" aparentemente en el mismo sentido; la importancia de los jeroglíficos no está en si representan algo sino en qué es lo que presentan, y sobre todo, importa lo que se hace. La pureza de la imagen o del lenguaje proviene de su no representar nada de esta realidad.

No obstante, en el Teatro de la Crueldad se propone que las imágenes puras lleven al espectador a *vivir* un suceso trascendente, es decir, que lo pongan en contacto con la *realidad fabulosa y oscura* que la gente occidental ha reprimido definitivamente. Este es el platonismo en Artaud, un platonismo materialista,¹⁹ al menos para Susan Sontag, pues Artaud quiere jeroglifizar una realidad trascendente que sólo puede brotar del cuerpo. Las imágenes puras deben vincular al arte con la esencia cruel de la que mana la vida, y justamente la capacidad de los jeroglíficos es relacionar el evento teatral con la vida, pues son articulaciones reflexivas (en el sentido doble de la palabra, por un lado reflejan esa realidad trascendente y por otro obligan a una reflexión discursiva). La ritualidad del teatro abre un canal

¹⁸ The Cambridge Guide to World Theater, p.534.

¹⁹ Cfr. Sontag, Artaud, XXXIV.

de reflexión a las fuerzas de la vida: la presentación absoluta nos vinculará con la vida misma. De las obras completas de Artaud (a las cuales, tristemente, no tenemos acceso), Derrida cita:

*El arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación. (A. Artaud, Obras completas IV, Gallimard, p 310.)*²⁰

La vida como imitación de un principio trascendente con el que el arte tiene la capacidad de ponernos en contacto, pues el teatro es el doble de la vida. El arte como un evento sagrado, que a partir de su ritualidad obliga al público a contactar aquesta esencia trascendental, mítica; el Teatro de la Crueldad será tal en tanto logre ese vínculo con lo trascendente, que parece llevarse a cabo por medio de un lenguaje teatral puro. Un evento que se apoya en imágenes puras que aumentan números al conjunto de esta realidad, es decir, la realidad se acrecienta; el jeroglífico debe ser un evento que presente materia interpretable, no necesariamente comprensible pero necesariamente no cotidiana, es decir, se busca lo extraño, lo perdido; la misma palabra "jeroglífico" es de una escritura *extraña* que presenta un acertijo, que actúa sobre el que la lee por su *distancia*. Esta distancia funda la posibilidad de cuestionar la representación como técnica artística ¿Qué representa esto? ¿Se puede responder esta pregunta?

²⁰ Cfr. Derrida, Escritura y diferencia.

El jeroglífico pretende ser como la vida y no puede escapar de ser un constructo, una fabricación, pero asume su ser productor y se dirige a presentar imposibles. Un acertijo es necesariamente relacionarse con el lector, oyente o público y presentarle un reto, al menos una pregunta, un vacío con claves en derredor para construir una respuesta o posibles respuestas: el *misterio*, lo incomprensible, lo inenarrable, lo innombrable, aquello que no se puede nombrar pues no se conoce pero se intuye o se presiente, todo esto es lo que Artaud señala.

¿Qué lenguaje funciona para presentar el *misterio*? Vale la pena recurrir a la definición etimológica de jeroglífico: escritura simbólica, o literalmente "esculpir sagrado"²¹ de *ιερός*, sagrado, y *γλύφειν*, esculpir. La acción de esculpir, o inscribir, llevada nivel ontológico de algo sagrado, que pone en contacto al intérprete y al escultor con una realidad mítica o *real*, perteneciente a una realidad que determina la *nuestra*.

Según Artaud lo interesante del evento teatral de Bali, fue la novedad del lenguaje escénico, la novedad del efecto de ese lenguaje; no son palabras los engranes del lenguaje, ni oraciones la concatenación de las ideas. El lenguaje puro es aquel que está en contacto con lo *mítico*, la crueldad: la metafísica (en el sentido filosófico) de Artaud.

La mente jeroglífica, vínculo entre escena y realidad

²¹ **García de Diego, Vicente**, *Diccionario etimológico español e hispánico*, Editorial SAETA, Madrid, 1954.

*No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños.*²²

La palabra puede tener un papel distinto al que se le otorga comúnmente en el teatro; Artaud no propone desterrar a la palabra, sino reinventar la relación del teatro con ésta. En el segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad señala que también deben usarse "expresiones verbales explícitas en todas las partes claras y netamente dilucidadas de la acción"²³, aunque remata diciendo que "pero, junto con ese sentido lógico, se dará a las palabras un sentido verdaderamente mágico, de encantamiento"²⁴. La palabra no se reduce a mero ruido, pero en escena tampoco se reduce la palabra a frases articuladas, frases y sonidos deben convivir. ¿Qué importancia tienen las palabras en los sueños? En sus dos ensayos sobre Artaud, Derrida comenta el vínculo entre éste y Freud, rastreando el uso de la palabra *jeroglífico* en los textos del vienés.²⁵ Lo citamos:

*Artaud quiere incluso reencontrar bajo su contingencia aparente la necesidad de las producciones del inconsciente (cf. P.96) **calcando en cierto modo la escritura teatral sobre la escritura original del inconsciente**, aquella, quizás, de la que habla Freud en la Notiz über den*

²² Artaud, Op Cit., Pág. 106.

²³ Artaud, Op Cit., Pág. 142.

²⁴ Ibídem.

²⁵ Derrida, Jacques, La escritura y la diferencia, traducción de Patricio Peñalver, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989; el primer ensayo es "La palabra soplada" y el segundo "El Teatro de la Crueldad o la clausura de la representación".

"Wunderblock" como de una escritura que por sí misma se borra y se mantiene, después, sin embargo, de habernos prevenido en la Traumdeutung contra la metáfora del inconciente, texto original subsistente al lado del Umschrift, y después de haber comparado, en un breve texto de 1913, el sueño, "más que con un lenguaje", con "un sistema de escritura" e incluso de escritura "jeroglífica".²⁶

El lenguaje que Artaud quiere crear se encuentra ligado al lenguaje de los sueños; limita el uso de la palabra en escena a la importancia que tiene en los sueños. Sabemos de la importancia que tuvo en la vanguardia surrealista la teoría psicoanalítica de Freud, en la cual todo acontecimiento humano se entiende como síntoma del inconsciente, siendo la guía de éste el impulso animal que todo ser vivo tiene por lucha de fuerzas primordiales: eros y tánatos. Artaud propone la escritura jeroglífica de la realidad, no la escritura literal, descriptiva de la realidad. Los sueños son sucesos en los cuales se conjugan elementos *presenciales*, simbólicos y emocionales con una aparente anarquía. En su libro *La interpretación de los sueños* Freud hace la siguiente anotación:

Ante la interpretación de un elemento onírico es, en general, dudoso:

a) Si debe ser tomado en sentido positivo o negativo (relación antinómica).

²⁶ Derrida, Op.cit., pp 266.

b) Si debe ser interpretado históricamente (como reminiscencia).

c) Simbólicamente.

d) O si debemos utilizar, para nuestra interpretación, su sentido literal.

A pesar de esta multiplicidad de sentidos, puede decirse que las representaciones de la elaboración onírica, que no pretenden ser comprendidas, no plantean al traductor mayores dificultades que los antiguos jeroglíficos a sus lectores.²⁷

La dificultad que se le impone a un traductor de jeroglíficos es interpretar una imagen, la cual presenta los incisivos previos como problemática interpretativa; la multiplicidad de este código es la mayor problemática que enfrenta el público del Teatro de la Crueldad. En *Psicopatología de la vida cotidiana*, en el capítulo titulado *Olvido de nombres propios*, Freud hace hincapié en el juego de sustituciones y asociaciones vía los parecidos de los sonidos; el olvido e incluso la sustitución de cierta información por otra errada, revela fenómenos inconscientes. Artaud promueve que el creador único también tome las palabras como sonidos y no necesariamente como unidades de significación, es decir, la acústica de las palabras recibe un lugar destacado contra la significación. Citamos a continuación un experimento poético del marsellés:

²⁷ **Freud, Sigmund**, *Obras completas, versión digital, La interpretación de los sueños*, Ed. Nueva Hólade, Capítulo 6, inciso d.

o reche
to edire
de za
tau dari
do padera coco ²⁸

Dejan de ser palabras para pasar a ser elementos acústicos; algunos de éstos podrían asociarse con palabras, pero la mayoría sólo brillan por su sonido. La percepción es el gran hallazgo de este teatro, todo se permite mientras pueda ser percibido.

La idea de *sustitución*, central en la teoría psicoanalítica,²⁹ es compatible con la propuesta artaudiana de otorgar a cualquier cosa el status de signo de dicha escritura, y con ese estatuto pertenecer al devenir escénico. El juego de la sustitución puede describir el tipo de presencia que se plantea en el jeroglífico. Artaud comenta la genialidad con que los hermanos Marx generan en sus películas imágenes que sorprenden, poéticas y absurdas, que muestran con humor la anarquía del todo, ejerciendo, justamente, la sustitución de un elemento por otro que en términos lógicos nunca podría suplantar al primero.³⁰ La condensación escénica de las sustituciones impulsa la vertiginosidad de este lenguaje de sugerencias; la imposibilidad de expresión con lenguaje discursivo es el tenor del lenguaje jeroglífico: el único medio para mostrar la verdad es el imposible, por eso la palabra *sugerencia* toma un papel relevante; ante el misterio y lo incomprensible, sugerir,

²⁸ **Artaud**, Para acabar con el juicio de dios, Ed. Arsenal, pp. 21.

²⁹ **Cfr. Freud**, Tótem y tabú.

³⁰ Artaud, Op. Cit. Pág. 159. Menciona la sustitución de un mugido por un grito de mujer aterrada, causando una situación chistosa.

meramente señalar es la única guía entre el creador (que no puede develar) y el público (que debe presenciar imposibles).

Los elementos que den a la escena la plasticidad necesaria para acontecer como un *precipitado de sueño*, conllevarán una cierta ruptura con la realidad cotidiana. Artaud está buscando confrontar esa cotidianidad con una expansión de la realidad y un vínculo entre la realidad onírica y la realidad *metaphysica* con la realidad cotidiana y lógica, pero este vínculo de realidades no busca solamente relacionar, sino también destruir la realidad cotidiana, lo cual implica modificar la cotidianidad misma.

*Las imágenes y movimientos empleados no estarán ahí sólo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el más secreto y provechoso del espíritu.*³¹

Ese placer secreto y el más provechoso para el espíritu es aquel que obliga al público a penetrar en ese otro tiempo, el tiempo mítico del cual brota la crueldad original, un tiempo perdido. Aquí podemos entender el misticismo de Artaud, el rito del teatro que posibilita vincularse con la realidad trascendente; por esto la comprensión no pasa por la razón, pues esa realidad trascendente rebasa la racionalidad, es acto puro; la comprensión pasa por la capacidad de tomar de los sentidos lo que se les pone frente, la perceptualidad. Este es un teatro para el cuerpo

³¹ **Artaud**, El teatro y su doble, Pág. 141.

ritual, un encuentro para que los cuerpos participen del tiempo mítico.

En resumen, el jeroglífico es un nuevo tipo de unidad escénica que no pretende la comprensión sino la legibilidad; presenciar el jeroglífico ya es exponerse, no es necesario que se decodifique por completo en términos y conceptos. Los jeroglíficos inscriben estados específicos en el cuerpo de los espectadores, pues actúan sobre él; en escena instaura un lenguaje de presencias imposibles, expandiendo la realidad. Estas presencias están soportadas por la idea de que la mente tiene una capacidad perceptual que los sueños hacen evidente, en la cual las formas, los sonidos, las palabras, todo aquello presentable, permite presenciar una secuencia con profunda resonancia. Este lenguaje pretende encarnar la ruptura con el imperio del discurso y así, también encarnar un vínculo con una *metaphysica olvidada*.

Magia.-

(Magie)

El lenguaje jeroglífico está delineado, pero, todavía falta explicitar sus elementos. ¿cómo opera un jeroglífico escénico? El público debe ser *contagiado* por estos jeroglíficos, la metaphysica se debe poner al servicio del creador único, para así iniciar lo imposible.

Encantamiento y teatro

*Pero, junto con ese sentido lógico, se dará a las palabras sentido verdaderamente **mágico, de encantamiento**; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significación.*³²

Es mágico producir un efecto específico en alguien; encantar es someter a poderes mágicos. La primera definición de la RAE esboza las premisas del prestidigitador, del ilusionista o mago, que presenta un espectáculo en el cual busca impresionar al público con el rompimiento de las leyes naturales. Artaud pretende que el creador único encante al público asistente; los sentidos deben ser colmados por estímulos apropiados a los fines de la puesta en escena. El jeroglífico es un dispositivo que articula un nuevo lenguaje, pero también un dispositivo ceñido a los fines del Teatro de la Crueldad, para intervenir la metaphysica del público, y poder dirigir los jeroglíficos para intervenir una temática desde la crueldad, el creador único se ve obligado a encantar, con magia, al público.

Pues esas excitantes apariciones de monstruos, esos excesos de héroes y dioses, esas revelaciones

³² Artaud, Op Cit., Pág. 142.

plásticas de fuerzas, esas intervenciones explosivas de una poesía y de un humor que desorganizan y pulverizan apariencias, según el principio anárquico, analógico de toda verdadera poesía, sólo ejercerán su magia cierta en una atmósfera de **sugestión hipnótica donde la mente es afectada por una directa presión sobre los sentidos.** ³³

El encantamiento sólo existe a partir de los sentidos, es necesario un ambiente de sugestión hipnótica, es decir, se requiere generar un ambiente propicio para la sensibilidad, para los estados de conciencia no convencionales, que recuerdan más al sueño o a la ebriedad. Se trata de someter al público a su propia sensorialidad, a su propio cuerpo, dirigiéndose directamente a los sentidos sin importar la narración de una historia o el desarrollo de un personaje. Artaud comenta largamente cómo se utilizará la palabra en su teatro y concluye que la entonación será el elemento de mayor importancia. Realmente está pensando en la onomatopeya o la glosolalia,³⁴ la cual ya ha usado en textos impresos, y que explotará aún más en su última creación *Para acabar con el juicio de Dios*.

Esta directa presión sobre los sentidos es la única puerta al en-cantamiento, y nos recuerda la noción de *peste* que utiliza en el primer ensayo de *El teatro y su doble*: debe ser un delirio y debe ser contagioso (tan contagioso como un cántico quizá). El

³³ Artaud, Op Cit., Pág. 142.

³⁴ Lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos. RAE

delirio y el contagio son sucesos de orden corporal, alucinaciones auditivas y visuales que inundan a un ser humano y lo pueden llevar a la profunda angustia o a la profunda alegría; a cualquiera que vislumbre esta transformación de cotidianidad en locura, ya sea de manera inducida o espontánea, le debe sobrevenir un impacto muy fuerte. Los jeroglíficos tienen la encomienda de presionar los sentidos, de involucrar los órganos de los presentes, deben invocar a la electricidad interna de los organismos a ir de un estado a otro, presencias que provoquen el tránsito de un estar a otro.

Magia, performance y terapéutica

El viejo oficio de utilizar palabras para modificar la realidad es lo que atrae a Artaud. La adoración por lo antiguo, por lo perdido, una cierta nostalgia por lo *arcaico* o *primitivo*, para usar sus palabras, se hace presente también en la noción *magia*. Abracadabra es ejemplo de una palabra que ha significado muchas cosas a lo largo del tiempo. Una etimología posible es la del arameo אַבְדָּא קַדְבְּרָא *avda kedabra*, que significa "crear al hablar".³⁵ Encantar a alguien pasará por ciertas palabras que por su sonido y la entonación utilizada causen sobre la víctima un estado específico.

³⁵ Fuente: wikipedia en español, bajo la búsqueda *abracadabra*. Digo que es una definición posible pues anotan que por ser un vocablo muy antiguo y usado profusamente en diversas culturas, posee muchas acepciones.

El encantamiento tiene que ser un evento sensorial, por lo tanto físico, ya sea auditivo u olfativo, visual o táctil. Artaud apunta a un vacío conceptual, en la actualidad se utiliza el concepto *performativo* o *lo performativo* (*performance* o *to perform*). Una autoridad en el llamado *performance* o *live art* es RoseLee Goldberg, quien fuera responsable de la primera publicación de un estudio y compendio de arte bajo esa rúbrica: *Performance: Live Art 1909 to the Present*, donde presenta artistas del *performance* desde Marinetti hasta Pina Bausch, dando imagen y texto a una tradición que buscaba otra relación con la escena que la que el teatro había impuesto. En literatura filosófica el "descubridor" de la función performativa del lenguaje fue J.L. Austin, en cuya tesis nos basaremos para pensar lo performativo en Artaud. La definición de oraciones performativas es como sigue:

- A) no "describen" o "registran nada", y no son "verdaderas o falsas": y
- B) el acto **de expresar** la oración **es realizar una acción**, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo.³⁶

Esta descripción nos orilla a ejemplificar, pues la utilización de oraciones performativas en el teatro de Artaud aún no es clara. Dos ejemplos: "Los declaro marido y mujer", "Ella llevará el nombre de Julia Soemia". Estas frases realizan acciones al estar en un contexto determinado; la segunda debe enunciarse en un

³⁶ Austin, Cómo hacer cosas con palabras, pp. 67.

bautizo, la primera debe ser emitida en una unión matrimonial. Tras ser enunciadas modifican la realidad, se le llamará Julia Soemia por el resto de su vida, y hasta que lo determinen conveniente, se les tomará por cónyuges. La performatividad es la función del lenguaje que se relaciona de manera directa con la realidad si y sólo si se emite en el contexto adecuado.

El lenguaje jeroglífico utiliza la función performativa en tanto busca una transformación de la realidad. En el libro *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Pedro Laín Entralgo expone varios usos de la palabra como medio para la curación: puede ser *conjuro* en tanto "predomine una intención imperativa o coactiva ante las realidades que se trate de modificar o evitar"³⁷ o puede ser "ensalmo cuando en su intención prevalezca la impetración, la súplica".³⁸ Más adelante añade otros dos usos de la palabra: "La impetración no mágica de la salud, bajo forma de plegaria a los dioses, y la conversación sugestiva y roborante con el enfermo."³⁹ La acción de la palabra sobre la realidad es una vieja técnica de curación y se dirige a modificar realidades médicas, espirituales o de control divino.

El nombre griego de ensalmo o conjuro (epaoidé, epodé) nace a la historia en el verso de la Odisea ahora mencionado, pero el empleo de ensalmos o conjuros con intención terapéutica - fórmulas verbales de carácter mágico, recitadas o cantadas ante el enfermo para conseguir curación-

³⁷ Laín Entralgo, Pedro *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, p.30.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Laín Entralgo, Pedro, Op Cit, p. 31.

*pertenece, acaso desde el paleolítico, a casi todas las formas de la cultura llamada <primitiva>.*⁴⁰

Al modificar la relación del lenguaje escénico con el discursivo, lo que se propone centralmente es que el lenguaje necesario para el teatro realiza, contrario a un lenguaje teatral que narra. En este sentido Artaud plantea un lenguaje que se base en acciones, en tanto los símbolos sean **realmente utilizados**,⁴¹ así, la función de este lenguaje de jeroglíficos mágicos es desde las acciones (incluyendo sonidos y locuciones) y para la transformación del entorno. Para Artaud el rito teatral, por decirlo así, es una serie de acciones o presentaciones, una serie de *realizaciones*, que, como un ritual o una terapéutica, debe transformar el espacio y el tiempo en que ocurre, en un tiempo y un espacio de vínculo con lo *verdadero y mítico*.

*Así como en el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir, una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados del lado, librados a la anarquía del espectador, el Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los **antiguos** y probados medios **mágicos** de alcanzar la sensibilidad.*⁴²

Los rituales antiguos han presentado diversos actos de invocación, de ofrenda, etcétera, actos que podríamos llamar lo espectacular

⁴⁰ **Laín Entralgo, Pedro**, Op Cit, p.29.

⁴¹ **Cfr. Artaud**, Op Cit., pp.141-142, Segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad.

⁴² **Artaud**, Op Cit., Pág. 142.

del rito: el hecho de simbolizar el cuerpo de Jesús en una hostia y su sangre en el vino, puede ser tomado como lo espectacular de la eucaristía. Esos actos rituales tienen un efecto espectacular sobre los asistentes, su estado de conciencia cambia y se disponen de manera distinta a la habitual. La oración es un estado de apertura a un tiempo sagrado, a través de la palabra. La eucaristía es presenciar la transmutación, por obra de la palabra del sacerdote, de la hostia y el vino en carne y sangre, para después participar de un canibalismo sacro y consumir las representaciones simbólicas de Jesús, el Mesías del Cristianismo.

Alcanzar la sensibilidad del público resulta menos convencional desde este punto de vista pero su disposición es apremiante para desarrollar una teatrotecnia o técnica teatral, Artaud estaba al tanto de esto y por eso decide intentar encantar. Los medios al alcance del *creador único* son más amplios de lo previsto por la tradición, que reduce al teatro a arte dramático, al arte de representar historias. El análisis de ritos nos acerca a la *realización* de realidades; la realidad se transforma o se expande con actos o palabras.

Comunidad mítica y rito teatral

Primero asiento mi compromiso con una interpretación secular, que no censurante del pensamiento sacro, ritual o místico de Artaud; a la vez trato de comprender al teatrólogo, pero sin ceder a un lenguaje que confunda o yerre. Los rituales siempre han sido eventos que congregan, pues requieren la presencia de un público -

o creyentes- y de un(os) oficiante(s); el Teatro de la Crueldad también congrega y, como mencionamos anteriormente, debe generar una comunidad que se interna en un tiempo mítico. El lenguaje nos puede ayudar a no mistificar el evento escénico y describirlo como un evento *fantasmático* en el sentido de Foucault, el Teatro de la Crueldad busca *encontrar* al público con los fantasmas y los ecos metaphysicos que habitan en sus cuerpos y en sus preconceptos. ¿Cómo podremos lograr esto sin caer en algún tipo de misticismo que opaque al Teatro de la Crueldad? La búsqueda de nuevos medios para alcanzar la sensibilidad nos acerca a una postura antropológica, pues miramos los rituales de la humanidad como actos espectaculares que pretenden encantar. Monique Borie, autora del libro *Antonin Artaud Le théâtre et le retour aux sources*, entiende a Artaud como alguien que tiene un sentido antropológico en un ámbito artístico, es decir, alguien que al explorar otras culturas por un interés genuino en lo diverso, acaba por entender más la propia.

Le discours de l'anthropologue et le discours 'd Artaud se rencontrent dans un espace commun : celui d'une interrogation sur l'homme, son mode d'être dans le monde, de penser le réel, et son usage des pratiques symboliques - une interrogation qui se développe dans la relation à l'Autre. ⁴³

⁴³ **Borie, Monique**, *Antonin Artaud Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989. [El discurso del antropólogo y el discurso de Artaud se encuentran en un espacio común: el de una interrogación sobre el hombre, su manera de estar en el mundo, de pensar lo real, y su uso de las prácticas simbólicas- una

Estar frente al otro, presentarse frente a otro y permitirle percibir todas las posibilidades que mi presencia significa. Artaud se alejó de su propia cultura, aun estando dentro de ella, y se permitió pensar la presencia que posibilita el encuentro más allá de las costumbres y de las ideologías a las que estamos sujetos; existe una posibilidad de volver a plantarnos frente al otro y hacerle sentir la inmensidad de posibilidades que se presentan.⁴⁴ Artaud busca repensar profundamente a su mundo desde la creación, que Borie llama: simbólica; se acerca a otras culturas y de ellas parte para reinventar el teatro. La impresión que le causó el teatro de Bali hizo eco en su propuesta y su creación de un nuevo lenguaje; también busco en la cultura Tarahumara y la trascendencia de ese encuentro se ve varios escritos:

*Toca al México actual, que se ha dado cuenta de las taras de la civilización europea, el reaccionar contra esta superstición del progreso. [...] La Europa dualista no tiene ya que ofrecer al mundo sino una inverosímil pulverización de cultura.*⁴⁵

Ese dualismo es el que se desmonta al convertir al teatro en antirrepresentacionalista, pues se busca presentar esta realidad,

investigación que se desarrolla en una relación con el Otro. -traducción Nadia Lartigue]

⁴⁴ Esto nos recuerda a la aventura ontológica de Emmanuel Lévinas, en la que plantea una ontología que manifiesta primordialmente una ética de la existencia corporal.

⁴⁵ **Artaud**, Mensajes Revolucionarios, Ed. Poetas de la Banda Eriza, p.89-90.

nunca representar otra realidad. Dentro de los jeroglíficos, los medios mágicos de encantamiento son guiados y dirigidos a fines; recordemos su propuesta de montar *La conquista de México*⁴⁶ y recordemos con ella que la dirección de este evento escénico puede darse si se atiende la complicada red de temática, espectáculo y magia. Artaud busca revolucionar el teatro y desde ahí revolucionar a la sociedad que lo rodea, los medios mágicos que pretende utilizar tienen esta finalidad. En la puesta que propone (*La Conquista de México*) desea atacar la fatuidad de Europa, junto con el cristianismo, que solapó una conquista bélica, y mostrar estas temáticas necesariamente por medio de la presentación de jeroglíficos, nunca ya de la representación de historias.

El pensamiento de Artaud se fundamenta en una serie de creencias que en la cita anterior llama *el esplendor y la poesía siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas*; sus creencias están conformadas por una mezcla ecléctica, que no es el centro de esta investigación, enfocada a su teatrología. Sin embargo, es importante señalar que la idea de un teatro que utiliza medios mágicos sí proviene de la apertura que Artaud tiene a ceremonias y rituales alternos a los cristianos, la mención del teatro balinés y de su encuentro con los tarahumaras son ejemplos del contacto que tuvo con arte (Bali) y liturgia (Tarahumara), a través de los cuales pudo reinventar su concepción de teatro. La ritualidad interpretada como potenciador del teatro genera un nicho en el arte escénico como la iluminación o el vestuario, pues desde una

⁴⁶ Artaud, Op Cit., Pág. 144.

interpretación secular, la posibilidad de encantar al público es exclusiva de esa transgresión a la realidad que ofrece un ritual.

El punto de coincidencia entre arte y rito es justamente su poder transformador de los sujetos; se podría pensar que tener fe es parte fundamental para llevar a cabo un ritual, pero en Artaud la sola comunidad con un grupo, en el evento llamado *teatro*, puede disparar tanto el vínculo con el cuerpo, como la expansión de lo real. La posibilidad de hacer un rito teatral con un grupo de personas desde el agnosticismo, pasa exclusivamente por la capacidad de entrega al momento como creación, y, por supuesto, la efectividad para lograr *algo* con los asistentes. Ese *algo* nombra el poder transformador del arte que tanto Aristóteles como Artaud mentan. Las técnicas de las cuales se sirve la danza sufí derviche es un ejemplo de cómo la ritualidad y los estados alterados pueden brindar belleza al que especta. La eucaristía también goza de medios de encantamiento, que reposan en la fe que tienen los presentes ante la importancia de la comunión de sus almas con el llamado Mesías. El rito tiene partes espectaculares y siempre se podrá *encantar* al público si se lleva a cabo con inteligencia y conciencia de lo performativo de las acciones.

En suma, la magia es el efecto directo sobre los sentidos que el jeroglífico ejerce sobre el público; una vez dirigidos los jeroglíficos a temáticas a través de la interpretación de la crueldad, queda diseñarlos para que tengan un efecto específico sobre la audiencia. Rescatar técnicas de antiguos rituales o métodos ceremoniales responde justamente a alejarse de la nube

cristiana que nubla la reinención del concepto "ritual" o "encuentro ceremonial" tachándola de *superchería*. Los rituales existen, finalmente, como el teatro bajo la categoría de *encuentro* entre humanos; esta es la teatrología de presencias.

Conclusiones:

Teatrología de presencias

Encuentro de presencias dirigidas

Artaud y Aristóteles:

Una estética normativa a fines públicos divergentes

Tras haber expuesto largamente la teatrología de Aristóteles y la de Artaud, podemos compararlos y entender sus divergencias y puntos en común. Los dos pensadores trazan ideales artísticos, comparten el rasgo de proceder a una estética normativa, es decir, plantean fines específicos al hacer artístico; para Aristóteles el teatro tiene como fin una terapéutica filantrópica y verosímil; para Artaud el Teatro de la Crueldad tiene por fin un contagio para actualizar las fuentes vitales de la crueldad. Crueldad a diferencia de filantropía, provocar a la esencia de la vida versus una ética definida como respeto por los iguales o los que no merecen desgracia. Se les podría imputar a ambos que proponen un teatro terapéutico, pero la diferencia radical es: Aristóteles busca pacificar a través del teatro, Artaud busca recalentar los conflictos.

Mientras que para Artaud la vida sólo puede existir en la crueldad pues "el mal es permanente."¹ Aristóteles circula en otro

¹ **Artaud**, Op Cit., Pág. 116. Una de las cartas sobre la crueldad.

vocabulario y está en la creación de un espectáculo para ciudadanos. Para Artaud Occidente ha negado al mal inherente a la vida y justo por eso da un vuelco hacia el mal, y su centro gravitacional: la crueldad. Desde este punto de vista la filantropía parecería una idea muy bella o una artimaña de la civilización que conquista y vapulea a otras civilizaciones: ¿Quiénes son iguales unos a otros? ¿Quiénes no merecen la desgracia? Estoy tentado a responder: los ciudadanos. La crueldad de Artaud parece, al tiempo, una metafísica extraña y extrema, sin embargo, para él, es necesaria.

La distancia entre los dos pensadores brota en su concepción de humano: Artaud concibe al humano subrayando su condición de animal ritual, mientras que para Aristóteles el humano es esencialmente un *animal político*.² Son posturas antagónicas, pues incluso podemos inferir que mientras uno busca secularizar el lenguaje de su entorno, el otro, en contraste, persigue un vocabulario mítico; conciben al animal humano con carencias diferentes.

Aristóteles y Artaud quieren modificar a su sociedad y los dos proponen que el arte puede modificar; pero las modificaciones difieren: para Aristóteles la filantropía verosímil es la carencia social, para Artaud la crueldad jeroglífica. La diferencia entre Artaud y Aristóteles se empieza a ensanchar al reflexionar sobre los medios para sus fines; las lógicas teatrales se distancian: para Artaud los jeroglíficos se pueden dar cualquier licencia y de

² **Aristóteles**, Política, 1253^a.

inicio denosta la verosimilitud delineando un acceso libre a lo onírico y poético. La estructura aristotélica (nudo, desenlace) también queda truncada, pues depende de una estructura literaria; la estructura del Teatro de la Crueldad vendrá a partir de la exploración de la temática y los jeroglíficos para provocar la *metaphysica*. No hay una estructura narrativa pues no se narra algo, hay una secuencia a la manera cinematográfica, un montaje, y la puesta en escena puede utilizar la secuencia que le convenga al cuerpo del público.

A partir de su postura frente al teatro Artaud puede ser visto como un crítico de sus tiempos y Aristóteles como un conformista³ con sus tiempos. Artaud está fundando un teatro con miras a transformar la sociedad que le rodea, no es un enajenado, antes bien, un revolucionario artístico. Le interesa modificar a sus contemporáneos, pero esta modificación, lejos de ser una purga pacificadora o succionadora de emociones, debe ser un contagio, para recuperar viejos ímpetus perdidos por las tradiciones, ímpetus que siempre habitarán en el cuerpo. El cuerpo humano solo encontrará en este teatro un terreno propicio para alejarse de la aplicación de la lógica racional y cotidiana a la que la realidad humana nos acostumbra. Si Aristóteles estructura la tragedia para provocar una catarsis edificante en el público, Artaud brinda un lenguaje para contagiar al público asistente de crueldad pulsional.

³ Esta es la lectura de la *Poética* contra la cual se lanza Artaud, pero se le puede leer de muchas maneras. Sin embargo, ha imperado la lectura representacionista y filantrópica.

Aristóteles	Artaud
Terapéutica que utilice la catarsis o expurgación con miras a la pacificación.	Terapéutica que utilice la peste o contagio para excitar las esencias vitales.
El público experimenta la catarsis de manera individual.	El público experimenta en comunidad un ritual de contagio.
Representación, imitación: diálogos y acciones verosímiles.	Antirrepresentación: jeroglífico mágico.

Teatro

(Théâtre)

¿Qué es el teatro? ¿Qué clase de proyecto sostiene Antoine Artaud que lo hace tan llamativo? ¿Qué relación establece con la tradición teatral que le antecede? Que él mismo nos responda:

*El teatro nos **restituye** todos los **conflictos** que duermen en nosotros, con todos sus **poderes**, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en **una lucha imposible**; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena **alimenta y recalienta los símbolos realizados**.⁴*

La búsqueda por una teatrología

Artaud se percató de la necesidad de un teatro nuevo, de una manera distinta de concebirlo y de llevarlo a cabo, es decir, una nueva teatrología. El teatro es visto comúnmente como un subgénero de la literatura; en el teatro se representan cuentos o historias que vienen de textos. En su afán por la especificación la cultura moderna ha nombrado a la actividad teatral sin matizar: literatura dramática. La cercanía de lo escénico y lo textual es el primer

⁴ Artaud, *Op. Cit.*, Pág. 29

eslabón que Artaud dinamita para liberar la actividad escénica. El teatro puede tener referencias textuales pero por principio es una actividad de "encuentro", y no de encuentro necesariamente condicionado por la representación de algún texto.

Justamente la categoría de *encuentro* es la que permite reinventar el concepto de *teatro*. Para Dubatti *lo convivial* es el inicio del teatro, en esta investigación el suceso central es el *encuentro*, pues es el inicio y el sentido del teatro: el puente trazado entre varias subjetividades, tejido de subjetividad colectiva con una apariencia de objetividad. El encuentro pone a prueba la noción misma de objetividad; esto es imposible. El inicio del teatro, lo imposible: una subjetividad íntima y parcial trata de salir a la objetividad, enfrentándose a lo *real*, lo cual nos lleva a la idea de Monique Borie sobre la mirada de Artaud como una mirada antropológica, que permite resignificar a partir de otras miradas, es decir, otras culturas, otras parcialidades. Finalmente ese el destino del teatro, pues el acontecimiento, la singularidad absoluta, permite el *punctum*: un pinchazo de realidad que magnetiza y resignifica a su entorno. Artaud siempre señala la "recuperación" y la "antigüedad" del teatro, confía en que la antigüedad y lo primordial de un encuentro o de un convivio, se presenta cada vez que acontece el verdadero teatro. El *encuentro* entre humanos en un espacio por un tiempo, con el riesgo de decir, escuchar, cantar, hacer, maldecir, reír, conjurar, eso es lo que es el teatro: una apertura en el presente a un estar otro. El resto de ideas respecto al teatro son adiciones, algunas valiosas

por su época, otras valiosas por su descubrimiento técnico, otras por su alcance en épocas alternas. Para Peter Brook el teatro aparece cuando dos personas se congregan, si llegan más personas, solo se potencia el encuentro⁵.

Aquí cabe la crítica a la cultura occidental de Artaud, pues los responsables de dialogar y estructurar el teatro han sido los mismos que le han dado cimientos al pensamiento lógico-matemático; Aristóteles como primer responsable de la estructuración y dialogicidad del teatro desde la teoría. La trascendencia del análisis hecho por el estagirita a la tragedia es irrefutable (sigue siendo una referencia básica en las escuelas teatrales). La confianza abusiva en el discurso ha desencadenado un progresivo alejamiento de otros aspectos del animal humano de suma importancia. Repensar el teatro a partir del encuentro obliga a una discusión sobre el fin -o el sentido- y el lenguaje adecuado para este fin.

*O sea, que el teatro no recuperará sus
específicos poderes de acción si antes no se le
devuelve su lenguaje.*⁶

Al contrastar a Artaud con Aristóteles se explicitaron los sentidos del teatro para uno y otro; ambos quieren someter a su público desde un esquema ético. Artaud es proclive a ser llamado "maldito" por el valor que otorga al mal, disfrazado de crueldad, a partir del criterio de vida. Aristóteles, en cambio, es proclive

⁵ *Cfr. El espacio vacío*, Prólogo, 1969.

⁶ *Ibidem*.

a ser llamado "maniqueo" por el valor de oposición simple que otorga a la dualidad bien mal, juzgando a partir del criterio *humano* que él mismo da por comprendido. La propuesta de Artaud transita de una concepción política del teatro a una concepción terapéutica/mítica, al igual que la de Aristóteles, sin embargo, la de Artaud no puede ser llevada a cabo con el lenguaje escénico asequible en su tiempo. La capacidad narrativa parece disminuir al adherirla esencialmente a la discursividad. El disfraz objetivo de la representatividad (realismo o naturalismo) ha cegado a muchos y Artaud no quiere perder el tiempo tratando de "comunicarse", prefiere *realizar*. Para él no se puede mostrar en escena lo imposible sin antes reinventar ese lenguaje, sin antes abrir más las opciones; busca un lenguaje en el que no quepa representar, en el que de inicio no sea posible imitar lo real y aparente.

Arribo a un lenguaje

Artaud *recupera* el lenguaje jeroglífico sólo para poder acercarse a sus contemporáneos a la fuerza esencial de la vida. Este lenguaje no es una invención, pues Artaud supone que está buscando en los orígenes de lo escénico, en el *encuentro* ancestral, y más aun, mítico. Cuando Artaud marca distancia con el discurso hablado no se refiere a que no hará sentido su teatro, sino a que no tendrá una voz constante en escena, una voz dirigiendo al público.

La primer consecuencia escénica de traer -desde la categoría de *encuentro*- un nuevo lenguaje al teatro es modificar la jerarquía escénica: aparece el *creador único*, una figura que

subsume, a autor y a director. Una vez situado el creador único fuera la dictadura del texto, se posibilita la creación de un lenguaje físico; la creación parte de la escena y a la escena va dirigida.

Este creador único debe enfrentar la tensión entre temática y *metaphysica*, o *studium* y *punctum*; Barthes explicita la copresencia de estos dos elementos en la fotografía, comparten acontecimiento potenciándose. La ambición que Artaud soporta en el teatro encuentra su verdadero asidero en el lenguaje jeroglífico. El hallazgo de un lenguaje escénico nuevo dispara una serie de efectos; los jeroglíficos escénicos modifican la esencia del encuentro teatro.

Los humanos estamos preparados para comprender otras formas de lenguaje, y el centro de la idea de este lenguaje jeroglífico es reinventar la percepción misma. A decir de Artaud el jeroglífico es "lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas",⁷ elementos que organizan a los jeroglíficos escénicos. Así, algunos pueden ser incluso incomprensibles; la incomprensión juega un papel importante en la teatrología artaudiana pues garantiza que la percepción sea exclusiva de los sentidos y que no pueda ser asimilada o comprendida por el público; el jeroglífico se reserva al cuerpo del público. Artaud plantea que se utilicen las paredes del teatro, los techos, a lo largo y ancho del espacio, pues se deben reinventar las dimensiones; hacer sentir al público que todo es

⁷ Artaud, Op Cit., Pág. 102.

posible, que hemos dejado -aun por un lapso corto- la realidad cotidiana, profana, la realidad que nos da asidero en este mundo humano, demasiado humano. La realidad que se rige bajo normas físicas inapelables se pone en duda; por una vez lo que está presente confronta al sentido común y los sueños son comparables a los sucesos en toda su extensión; la realidad a la que se accede rebasa y expande la llamada "realidad".

Al revisar las nociones que Freud utiliza para describir el comportamiento del sueño -asociación y sustitución- encontramos que venían muy bien al fenómeno creativo jeroglífico. No asumimos que Artaud fuera freudiano ni que Freud tenga la verdad sobre el comportamiento onírico, pero estos dos conceptos dan mucha luz sobre cómo podría entenderse el funcionamiento de un lenguaje jeroglífico; por definición el jeroglífico es un lenguaje en constante flujo, pues depende centralmente de lo que necesite y decida el creador único. El estado de sueño, comparable al estado asequible en un trance hipnótico, potencia el "aparato psíquico", permite que los elementos se asocien, reemplacen, trasformen y finalmente que se amplíe la realidad. Esta sensibilidad exacerbada es, sin duda, comparable a lo que Artaud señala respecto al estado idóneo para que el público acceda al lenguaje jeroglífico y que sea efectivamente mágico, que accione mecanismos, que se inscriba en el cuerpo dejando la huella propia de cualquier inscripción. La disposición del público debe venir desde dentro de los sujetos, no debe haber escapatoria a la peste de esta escena, contagio inminente de estado poético.

Siguiendo a Freud, el fenómeno de la "hipermnesia" del sueño es la capacidad de la mente para tener acceso absoluto a nuestra memoria; posibilita recordar un suceso entero o una voz antigua que nunca recordaríamos si no fuera por ese acceso del sueño. Este rasgo tiene que ver directamente con las construcciones que la crueldad ha trazado en la vida de todo sujeto; además nos es muy importante, pues en la conformación de una poética se debe gozar de toda la libertad para trazar imágenes, sonidos, y acciones: toda la memoria de la humanidad debe ser elemento posible de este lenguaje. A partir de la *recuperación de lo antiguo* de Artaud debemos tener miras a lo humano que ha sido arrollado por la modernidad y sus fines, como un antropólogo en trabajo de campo: rescatar lo olvidado, especialmente los medios para acceder a la sensibilidad. A decir de Derrida:

La regresión hacia el inconsciente fracasa si no despierta lo sagrado, si no es experiencia "mística" de la "revelación" de la "manifestación" de la vida, en su primer florecimiento.⁸

Este lenguaje concentrado en torno a la sacralización del momento es la única posibilidad de un teatro antirrepresentativo y enteramente realizativo: teatro ritual. La construcción jeroglífica no es igual a la construcción de un texto, aun cuando podríamos pensar que un poema es capaz de ostentar la misma

⁸ Derrida, Jacques, La escritura y la diferencia, p.332.

calidad de libertad creadora que una escena jeroglífica, estamos equivocados. El inicio de este lenguaje es físico, sólo aquello que esté presente puede ser jeroglífico mágico; sin descartar el engaño con trucos visuales, sonoros, físicos, etc., pero al comparar con la poesía, de naturaleza textual, representativa, queda rebasado por la fisicalidad; es sólo a partir de la presencia que se puede expandir la realidad.

Las imágenes y movimientos empleados no estarán ahí sólo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el más secreto y provechoso del espíritu.⁹

Artaud busca detonar el *interior* del público con este lenguaje, pues debe ser un lenguaje con la capacidad de mezclar la realidad cotidiana y objetiva con la realidad íntima y mítica: un punto de encuentro imposible. Aquí es donde el jeroglífico hace su entrada triunfal; el jeroglífico mágico se coloca en escena, la magia no le viene por lo imposible, sino por que efectúa sobre el público lo imposible.

El más secreto y provechoso placer del espíritu será saciado con dicho lenguaje, un placer similar al de la ensoñación, el público llevado a una realidad otra en la cual el secreto máximo del espíritu se mima, a decir de Foucault,¹⁰ se le abre un mundo propio, ajeno al mundo objetivo. Como los sueños mismos, guiados por un deseo profundo, añejo, infantil, olvidado, así el

⁹ Artaud, Op. Cit., Pág. 141.

¹⁰ Foucault, Michel, Theatrum Philosophicum, p. 15.

jeroglífico se instaura como un dispositivo que recalienta deseos ya enterrados bajo la arena. Este teatro, como diría Lorca en *El público*, es un teatro bajo la arena, que desea desempolvar con el bisturí temático viejos jeroglíficos e insertar al público en un tiempo otro, para allí saciar a sus incansables espíritus, pues sólo en ese estado poético, en ese estar diverso, puede el público vincularse con la fuerza de la vida en toda su extensión.

La teatrología de Artaud

El sentido de una teatrología es ser aplicable, la mera noción de teatrología es el vínculo de la acción y la teoría. Aun cuando Susan Sontag, Peter Brook y Nicola Chiaramonte entienden el Teatro de la Crueldad como uno proyectado para ser imposible en su aplicación, en esta investigación se desacuerda con ese juicio. Chiaramonte argumenta, que "lo que quería Artaud mismo era no sólo un teatro que nunca existió sino como que no *podría existir jamás*: un lugar de palingénesis donde Antonin Artaud pudiera actuarse a sí mismo, revestir palabras vacías con carne y hueso y así, redimirse del mundo de sombras que lo aprisionaban."¹¹ Y nuestra defensa de esta teatrología como posible viene a partir de la tensión entre temática y metafísica, entre *studium* y *punctum*. Esta tensión muestra una teatrología compleja y no fácilmente abordable, pero que tiende puentes entre la fuerza dionisiaca y apolínea (siguiendo a Nietzsche) y desea unificar bajo un mismo

¹¹ Chiaramonte, Nicola, *Antonin Artaud*, *Revista de Bellas Artes* No.32, traducción de Juan José Gurrola, mayo-junio 1970, México.

acontecimiento ambas fuerzas. El teatro de Antonin Artaud tiene un fin claro y éste es revolucionario: generar comunidades míticas que experimenten una expansión sensible de la realidad cotidiana, permitiendo desde esa plataforma una crítica a prejuicios. La crueldad, esa cualidad esencial de la vida, no tiene como única expresión el crimen, sino la cultura entera; es tiempo ya de que la cultura occidental se detenga y mire a los ojos el mal que anida en su interior: este mal es la vida. Y es la crueldad de la vida -la supervivencia- la que ha guiado a la organización de las sociedades, es por este motivo que Artaud piensa que es a partir de poner en contacto al público con la crueldad, con esa pulsionalidad esencial, que podría criticar prejuicios, pues éstos aparecerían como parciales y caducos. La autentica ilusión como medio de esta crítica pues "el arte es el más alto poder de lo falso, magnifica "el mundo como error", santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior."¹² La distancia que la discursividad ha fraguado con respecto a lo *imposible*, significa para Artaud -el gran enemigo- la sombra de falsa luz que arrulla a la sociedad moderna. La posibilidad de crear comunidad mítica es lo que Artaud no piensa desperdiciar; ante todo evitar un evento narrativo y predecible, ante todo fraguar un acceso a una realidad de producción de nuevos significados, venidos al presente gracias jeroglíficos.

¹² Deleuze, Gilles, Nietzsche y la Filosofía, p. 145.

*No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.*¹³

El Teatro de la Crueldad se funda para vindicar al encuentro como instrumento de la realidad; la realidad misma ha sufrido un distanciamiento con los animales humanos. Sólo el peligro, lo atroz de la realidad, y la magia, es decir, efectuar sobre el público, son los elementos privilegiados para romper con el estatismo al que tiende la especie humana. La tensión trazada entre realidad y peligro se recalienta con la magia de los jeroglíficos. Este es un trabajo fantasmático en el sentido de Foucault, un trabajo de metafísica que se sumerge en la lógica de fantasma (preconceptos) y acontecimiento (¿repetición o singularidad?). A partir del estado poético en el que el público se concentra, los accesos a lo *real* desde la presencia de lo imposible se tornan un suceso que se desenvuelve solo. El teatro se agita como una parvada buscando el sol, y el público accede a esa imposible realidad que alberga en su interior.

La tensión entre ser una obra inmediatamente legible, como dice Artaud, y estar dirigida al sobresalto del cuerpo, arroja una pregunta no nueva: ¿Qué es el teatro? A partir del análisis etimológico de la palabra teatro que elabora Joan Corominas¹⁴ es posible dar cuenta de la complejidad que presenta el teatro en la cultura castellana:

¹³ **Artaud**, Op Cit., Pág. 101.

¹⁴ **Corominas, Joan**, Diccionario crítico Etimológico castellano e hispánico, Ed. Gredos, 1983, Volumen V, Madrid, España.

Teatro- tomado del latín *theâtrum* y este del griego *θεατρον* íd., derivado de *θεασθαι* 'mirar', 'contemplar'. De la misma raíz que *θεασθαι* es el verbo *θεωρειν* 'contemplar', 'examinar', 'estudiar', de donde *θεωρια* 'contemplación', 'meditación', 'especulación teórica': de este se tomo el castellano *teoría* [1399, *Gomer, Conf. del Amante*, 372 ss; *Apal.* 271b, 494b; "t., ciencia *speculativa: teórica; t., la especulación*"], fem del adjetivo *teórico* [*Nebr.*] gr. *θεωριχο* íd.; *teorizar, teorizante. Teorema, de θεωρημα* 'meditación', 'investigación'.

El encuentro se torna en un espacio para contemplar y percibir de otra manera, para meditar, estudiar y mirar; no se reduce al teatro a meramente espectral, divertirse o distraerse. El acceso a otra realidad, una que no puede ser homogeneizable, pues es por principio imposible e inaprensible. Esa es la esencia del jeroglífico mágico para el Teatro de la Crueldad. El imposible es el único vehículo de la verdad; una verdad que no puede ser entendida sino solamente presenciada. El Teatro de la Crueldad se funda sobre experiencias imposibles y esencialmente crueles. La experiencia misma repele la absorción discursiva a la vez que detona espejos discursivos sobre sus temáticas.

La gran tensión de esta teatrología es su ruptura y consecuente postura con la presencia escénica que dinamita la narrativa, pero que a la vez impulse y dirige al discurso. Como dice Foucault en *Theatrum philosophicum*: "[...]el teatro

multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos.”¹⁵ Esta descripción atina en la idea de fragmentación y antirrepresentación, pero se le escapa los nodos contradictorios que son la discursividad guiada por temáticas en contraste a la pura presencia. Foucault compara a Freud y Artaud por sus dispositivos fantasmáticos, pero no matiza la relación de Artaud con la palabra. En el psicoanálisis la palabra es la herramienta esencial, en cambio, en este teatro -también terapéutico- la palabra se utilizará como acontece en los sueños, en los cuales puede jugar un papel importante aunque nunca central, pues el centro de los sueños es su propio motor: el mundo interno, que vive regido por poderes más allá de la palabra, poderes emanados de la propia vida.

El papel dado al discurso por la cultura teatral es la trampa representativa, más allá del discurso por sí mismo el cual puede ser una herramienta de crítica. Que Artaud haya trascendido como escritor es una ironía profunda que subraya esta paradoja. La temática rige y señala el trayecto de un teatro verdaderamente revolucionario, pues es en la especificidad de la temática donde se puede utilizar el contagio para criticar esta civilización representativa. Citamos a Artaud en su segundo manifiesto:

¹⁵ **Artaud**, Op Cit., Pp. 15.

*El Teatro de la Crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época. No piensa dejar al cine la tarea de liberar los mitos del hombre y la vida moderna.*¹⁶

La misma concepción de liberar los mitos, parte de mitos clausurados; el teatro sí tiene la posibilidad de insertarse en la discursividad. Esto no excluye que Artaud esta señalando una manera de pensar distinta, de reflexionar partiendo de la corporalidad más que de la idea, sin embargo, tampoco niega la reflexión discursiva. Sontag define la noción de verdad en Artaud como una mezcla entre "the mind's animal impulses and the highest operations of the intellect."¹⁷ Esta tensión fundamental entre discursividad y presencialidad es en la que anida el jeroglífico, y es quizá la aportación más compleja de la teatrología de Artaud. El punto de encuentro entre el sobresalto, el impacto sobre la metaphysica y una capacidad para entender una temática, un *punctum* que ponga en duda los preconceptos añadidos a esa temática específica.

Artaud tiene la convicción de que reinventar el lenguaje del teatro tendrá como consecuencia una reinención del público; la intervención mayor vendrá en la posible excitación interior que le sobrevenga más allá de su control. Las imágenes presentadas deben ser mágicas y magnéticas de un solo golpe: poderosas. El espectáculo -jeroglífico- y el contenido son el mismo; aquí esta

¹⁶ Artaud, Op Cit., p. 139.

¹⁷ Sontag, XXII. [... los impulsos animales de la mente y las más elevadas operaciones del intelecto.]

encarnada la tensión antes mencionada -*studium-punctum*, metaphysica-temática- el poder les vendrá a las imágenes de la capacidad de develar sobre las temáticas la crueldad metaphysica con jeroglíficos sugerentes.

En este texto hemos abordado centralmente *El teatro y su doble* buscando una teatrología y la hemos encontrado. Las tensiones de dicha teatrología son reales y no nos parece obligatorio determinar al Teatro de la Crueldad como imposible, sino como complejo. La aportación del lenguaje jeroglífico es una ampliación de lo entendido como teatro y renueva la escénica en general. En el terreno de la estética propone un lenguaje que tiene miras a ser específicamente antirrepresentativo. El horizonte de la crueldad inscribe a la escénica en la ontología y la terapéutica, enriqueciendo las miras del arte. Artaud *Le Momo* se revela como fundador de una teatrología, una teatrología restringida a la presencia del poder de la vida.

Bibliografía

◆Bibliografía Principal de Artaud

Artaud, Antonin, El teatro y su doble, Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Ed. Hermes, México 1992.

Artaud, Antonin, Selected writings, edited, and with and introduction by Susan Sontag, University of California Press, 1988.

Artaud, Antonin, Mensajes revolucionarios, Ed. Letras Vivas, México 2000.

Artaud, Antonin, Heliogábalo o el anarquista coronado, Ed. Argonauta, Argentina 1996.

Artaud, Antonin, México y Viaje al país de los tarahumaras, FCE México, 2004.

Artaud, Antonin, Para acabar con el juicio de Dios, Editorial Arsenal, México 2004.

Artaud, Antonin, Cartas a los poderes, Ed. Argonauta, Argentina 2001.

◆Biografías teóricas:

Barber, Stephen, Antonin Artaud Blows and bombs, Farber & Farber, London, 1993.

Rodríguez, José Luis, Antonin Artaud, Ed. Barcanova, Barcelona, 1981.

◆Textos teóricos:

Banham, Martín, [editor] Cambridge Guide to World Theater, Cambridge University Press, Great Britain, 1990.

Derrida, Jacques, La escritura y la diferencia, Traducción de Patricio Peñalver, Ed. Anthropos, España, 1987.

Derrida, Jacques & Thévenin, Paule, The secret art of Antonin Artaud, MIT Press, USA, 1998.

Foucault, Michel, Theatrum Philosophicum, traducción de Francisco Monge, Editorial Anagrama, 1995, Barcelona.

Freud, Sigmund, Freud Total 1.0, Ediciones Nueva Hélade, traducciones de Luis López-Ballesteros y de Torres con revisiones de Ludovico Rosenthal y de Ilse Grubrich- Simitis, 1995.

Ricœur, Paul, Teoría de la interpretación, Siglo xxi editores, UIA, 2006.

Rodríguez García, José Luis, Verdad y escritura, Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.

Sontag, Susan, Artaud, Ensayo que se presenta como introductorio del tomo "Selected Writings" arriba mencionado.

Sánchez, José A., Dramaturgias de la imagen, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

Weisz, Gabriel, Palacio chamánico: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas, UNAM, Gaceta, México, 1994.

Weisz, Gabriel, Dioses de la peste, Ed. Siglo XXI y Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1998.

◆ Bibliografía de consulta

Aristóteles, Poética, Ed. Losada, Traducción Eilhard Schlesinger, Argentina, 2003.

Austin, John, Cómo hacer cosas con palabras, traducción Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Editorial Paidós, 4ª reimpresión, Barcelona, 1996.

Benjamin, Walter, La obra de arte en su época de reproducción técnica, Traducción de Andrés E. Weikert, Ed. Itaca, México, 2003.

Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, Ed. Pre-textos, España

2007.

Deleuze, Gilles, Nietzsche y la filosofía, Anagrama, traducción de Carmen Artal, Barcelona, 2002.

Heidegger, Martin, El ser y el tiempo, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Jaeger, Werner, Paideia, FCE, México, 2002.

Marchán Fiz, Simón, La estética en la cultura moderna, Editorial Gustavo Gili, España, 1982.

◆Videografía

Mordillat, Gérard y Prieur, Jérôme, Documental: La véritable histoire d'Artaud le Môme, Laura productions, Centre Georges Pompidou, 1993.