



La recuperación del cuerpo y de lo sagrado a través de *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud

Carlos Alberto Navarro Fuentes*

Resumen:

El ensayo reflexiona críticamente sobre el teatro de la crueldad artaudiano y su relación con la tradición teatral occidental basada en la mimesis aristotélica y la dicotomía platónico-cartesiana cuerpo-mente a través de la obra del mismo Artaud sobre cómo el cuerpo en trance y reconfigurado sirve de medio para acceder a lo sagrado, devolviéndole el lugar que la tradición occidental le ha negado por ser identificada con la parte irracional del ser. Contestaremos: ¿En qué consiste el teatro de la crueldad y qué pasa con el lenguaje, el texto y la palabra en éste?

Palabras clave: Antonin Artaud, cuerpo, crueldad, teatro de la crueldad, lenguaje.

Introducción

Resulta importante dejar claro que el objetivo de realización de este trabajo descansa en el interés personal de dar a conocer y recuperar el pensamiento de uno de los proyectos más importantes del pensador francés Antonin Artaud, tal como es el caso de *El teatro de la crueldad*. Lo anterior tomando en cuenta que el autor mencionado es considerado uno de los pensadores fundamentales del siglo XX, cuya

*** Posdoctor en Estudios Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana; Doctor en Humanidades por el Tecnológico de Monterrey; Doctor en Teoría Crítica por el 17, Instituto de Estudios Críticos; Profesor en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.**

Tan pronto como su cuerpo desapareció de la escena del mundo, su obra y vida cobraron interés para muchos pensadores.

influencia estética —sobre todo— continúa vigente en la actualidad a pesar de los mares de tinta que han corrido, y, también, de lo poco que aún hemos comprendido y debidamente justipreciado. Esta aclaración resulta de vital importancia para quien suscribe el presente trabajo y, de igual forma, por supuesto, para quien quisiera encontrar en éste total originalidad. No lo hará, ya que no se pretende actualizar el pensamiento de Artaud ni ubicar o ahondar las influencias que pueda haber legado y tener en la actualidad, a finales de este primer cuarto del siglo XXI. Tan pronto como su cuerpo desapareció de la escena del mundo, su obra y vida cobraron interés para muchos pensadores —lo cual sigue sucediendo— como: Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze y Félix Guattari, entre otros. Parte de este interés se debe a la manera en la cual concebía el cuerpo; la relación entre crear artísticamente y cierto tipo de padecimientos psíquicos relacionados con el impulso creativo.

Otros espacios en los cuales incursionó dejando su huella crítica para que otros continuaran indagando fue la metafísica, la ontología, la antropología y podríamos afirmar que “ensanchó” el pozo del cual el pensamiento o la condición posmoderna hasta ahora continúan acudiendo a saciar su sed. No es casual el hecho de que se le vea aparecer con frecuencia cerca de Nietzsche, uno de los “monstruos” críticos de la modernidad y su imaginario intelectual. Afirma Jorge Juanes que Artaud: “Reconociendo a sus pares, vindica a pensadores y artistas excluidos por los representantes de los sistemas de dominio imperantes; a saber: 'Baudelaire, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Holderlin, Coleridge... Van Gogh, Arthur Rimbaud, Lautréamont...'” (189). Sus sufrimientos se evidenciaban en la escritura —en la forma y en el contenido— de sus obras. Genio atormentado, Artaud representa una lucha interior mítica, titánica, teogónica y agonista, en medio de un mundo en el que la Segunda Guerra Mundial, el surrealismo y las vanguardias, entre otros acontecimientos de gran envergadura, tienen lugar. Una prosa inspiradora, una filosofía del cuerpo (no fragmentado) y del cuerpo en movimiento (danza-ritual) penetrante de nuestro imaginario en donde la escritura y la palabra (no escindida), el lenguaje (poético) y el rito chamánico (rarámuri) dan cuenta del “teatro de la crueldad”, mismo que se presenta como posibilidad y oposición al teatro tradicional occidental basado en la tiranía del texto-escena y la re-presentación, en

el cual los actores deben apegarse a éste bajo el esquema de la repetición. Aunado a lo anterior, el presente ensayo reflexiona sobre el tema de la recuperación del teatro con sus opuestos, tensiones y contradicciones comunes a los seres humanos en su cotidianidad, sus posibilidades y el riesgo del aniquilamiento de la escena en virtud de la concepción teatral artaudina.

Cuerpo sin órganos. El cuerpo como fragmento y la palabra escindida

En sus escritos de Rodez, lugar de nacimiento en Francia de Artaud, escribiría:

un alma no está dispuesta en un cuerpo, pero el alma debe dar lugar al cuerpo tal como el cuerpo da lugar al alma después de haber vivido dentro de mí por un tiempo, no en el estado de vida, sino en mi estado eterno, ni despierto ni durmiendo, es decir, haber tenido que aprender a vivir en mi cuerpo. (*Oeuvres...*, 239)

Para Artaud, los órganos son enemigos del cuerpo. En consecuencia, para él resulta necesario rebelarse contra las leyes dictadas por la autoridad, pues no son otra cosa que un orden impuesto en contra de la sociedad y el individuo que han ido aprendiendo a aceptar como si se tratase de un orden natural. Así, “nuestro cuerpo entra en una definición social. La actitud de un cuerpo relegado a la autoridad pertenece al ámbito del ‘organismo corporativo’ y a los peligros del sistema represivo” (Weisz 17). El cuerpo queda territorializado y bajo el control de lo que es vendible e intercambiable, como una simple mercancía consumible. Lo mismo sucede con el personaje cuyo cuerpo del actor es habitado, esto es, queda vaciado de órganos sin los cuales no le resulta posible renacer. Artaud plantea críticamente la dicotomía cuerpo-mente, quedándose del lado izquierdo de la “dicotomía” tradicional platónico-cartesiana. Esto cambia el escenario de la discusión, porque no se trata de que el cuerpo le gane a la mente o esté por encima de ella, sino de que el cuerpo y la mente no estén en lugares opuestos, que el pensamiento no sea ajeno sino propio del cuerpo. Susan Sontag, considera que “la suya no

es una conciencia incorpórea, todo lo contrario, su martirio procede de su íntima relación con el cuerpo. En su lucha contra todas las nociones de conciencia jerárquicas o meramente dualistas” (17). Cuando contrapone el cuerpo logocéntrico (dominado por la mente) al cuerpo emocional, dice que este último, “rechaza la misma intención de escribir” (Weisz 20). Artaud tenía en mente un tipo de escritura corporal, en donde el cuerpo describía en movimiento, en acto, encarnada en el cuerpo del actor, un “lenguaje espacial o voz corporal” (Weisz 16) llevado a escena, a la que se llegaba sin un texto externo, sin un logos que rigiera la obra, pero sin negar el proceso de escritura, pues ahora el soporte no sería ya el papel, sino el cuerpo:

Al lenguaje hablado adjunto yo otro lenguaje, al cual trato de devolver su vieja eficacia mágica, su eficacia embrujadora, integral, al lenguaje de la palabra cuyas misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando digo que no representaré pieza alguna basada sobre la escritura y la palabra, quiero decir que en los espectáculos que intento montar habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que inclusive la parte hablada y escrita lo será en un nuevo sentido. (*El teatro...*, Artaud 133)

La restauración permite conservar la sabiduría ganada en el camino desde el cuerpo-uno hasta su división en cuerpo y mente, a su posterior reunión. División debida en gran parte a la ya comentada perspectiva logocéntrica del cuerpo, en parte resultado de la escisión del lenguaje y el apego a la tiranía del texto en escena. “La escritura es entendida como un modo de dar correa suelta a un torrente de energía agresiva, agostada; el conocimiento debe explotar en los nervios del lector” (Sontag 18). En el *Teatro de la crueldad. Primer Manifiesto* (1932), dice Artaud sobre “el lenguaje de la escena”:

Nuestra intención no es la de suprimir la palabra articulada, sino la de dar a las palabras aproximadamente la misma importancia que tienen en los sueños, por lo demás, es menester hallar nuevos medios de notar este lenguaje, ya sea que estés



se asemejen a los de la transcripción musical, sea que se haga uso de algún lenguaje cifrado. Por lo que atañe a los objetos ordinarios o incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, es evidente que es posible inspirarse en los caracteres jeroglíficos. (133)

Weisz plantea al personaje como un “cuerpo sin órganos” que es habitado por el actor, lo cual tiene resonancias con el “cuerpo sin órganos” deleuziano, tratándose este último más de un cierto organismo que, encarnado en el cuerpo del autor, puede ser desorganizado por él dando vida a un cuerpo sin órganos. Lo anterior, sólo gracias al accionar de ese cuerpo-pensante que no va acorde con la concepción tradicional del teatro en Occidente de un texto exterior, sino que toma elementos planteados orgánicamente, en el sentido de que cada uno fue puesto allí —incluso si fue construido a partir de un cuerpo-pensante— y organizado de tal manera que aflora la intención de conservarlo en papel para la posteridad, pero que al ponerlos en acto los reescribe, los desorganiza con la palabra que emerge tanto fonética como corporalmente y de la propia escena. Nietzsche afirma en *La voluntad de poder* que:

El poder que opera con cada acción humana supone un falseamiento de lo real para lograr la supervivencia, la estabilidad de nuestra imagen del mundo, de las percepciones, de nuestra propia identidad con el firme propósito de aferrarse a la existencia. (17)

Nietzsche, desmitificador por excelencia en torno al lenguaje, la ciencia y el conocimiento, se preguntaba:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado

Weisz plantea al personaje como un “cuerpo sin órganos” que es habitado por el actor, lo cual tiene resonancias con el “cuerpo sin órganos” deleuziano.

y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal. (*Sobre verdad...*, 11)

En *Teatro de la crueldad. Primer Manifiesto* (1932), refiriéndose al jeroglífico, Artaud escribe:

Al tomar conciencia de este lenguaje en el espacio, un lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, corresponde al teatro organizarlo haciendo con los personajes y los objetos verdaderos jeroglíficos, sirviéndose de su simbolismo y de sus correspondencias en relación con todos los órganos y con todos los planos. (107)

Nietzsche consideraba que el hombre instintivamente se caracterizaba como especie viva, no tanto por la posesión y el uso de la razón, sino por su capacidad productiva de metáforas, lo cual servía como andamio para el impulso mítico, sin el cual, el impulso para crear no advendría. Resulta por demás interesante identificar la manera en que Artaud percibe y los instrumentos verbales de los cuales se vale, para describir las dos danzas que más llamaron su atención cuando visitó a los rarámuris en 1936, escribiendo "Tutuguri. El rito del sol negro" y "La danza del peyote". Parece ser que buscaba el alma de México para curar, de cierta forma, su propia alma enferma y aquejada por la supersticiosa enfermedad del progreso y otros correlatos de la razón. Reconoce el mismo Artaud luego de ciertos fracasos escénicos y personales, apenas llega a México:

He venido a México aprender algo y quiero llevar enseñanzas a Europa. Este es el motivo de que mis investigaciones no puedan referirse sino a la parte del alma mexicana que ha permanecido limpia de toda la influencia del espíritu europeo. No es la cultura de Europa la que he venido a buscar aquí sino la cultura y la civilización mexicanas originales. Me declaro discípulo de esta originalidad y quiero extraer enseñanzas de ella. (*México...*, 180)

Lo interesante es pensar y descubrir la experiencia dancística por medio de la palabra poética, y cómo se confronta el aparato corporal contra el que Artaud busca rebelarse a través del modo en que concibe el cuerpo rarámuri. Artaud percibe en ambos poemas-rituales que una vez que

la palabra es desprendida de la unión forzada que la liga, por un lado, al texto, por otro, al dios-actor, la escenificación retorna a su libertad creadora e inaugural. Por ejemplo, cuando narra: “El Peyote, yo lo sabía, no está hecho para los blancos. [...] Y un blanco, para estos hombres rojos, es aquel que los espíritus han abandonado” (44). El francés detecta en este aparente estado de extravío de los “rojos”, la recuperación de sí mismos, de lo sagrado, del espíritu a través de su propio cuerpo. Es decir, justo lo que Occidente ha extraviado idolatrando a la razón y lo racional, despreciando el cuerpo y sometiéndolo a los dictados del lenguaje y de la palabra, reduciéndolo a texto, cuya mejor evidencia de ello podemos ubicar en la escenificación teatral.

A través del teatro, Artaud busca recuperar el cuerpo y las voces, pero en este último caso, no bajo la tiranía del texto o autor de la obra dramaturgico-textual, pues de otra manera el actor occidental continuará desempeñando un rol secundario, es decir, sirviendo a sus propios parlamentos sin autonomía propia. Comenta Artaud:

Ciertamente me hacía falta voluntad para creer que algo iba a pasar. Y todo esto, ¿por qué? Por una danza, por el rito de unos indios perdidos que ya ni siquiera saben quiénes son ni de dónde vienen y que cuando se les pregunta, nos responden con cuentos cuya ligazón y cuyo secreto han extraviado. (44)

Y agrega, “pues una vez muerto [un hombre], su doble no podía esperar a que esos malos espíritus fuesen dislocados” (45). Es el doble quien danza y al hacerlo fuera del esquema de la representación lo hace sin ambivalencias, debido a que es él en primera persona y no en ausencia de alguien más; de quien vuelve a la vida en el ritual con ayuda del alcohol y el peyote, el que recupera la vida y se apodera del cuerpo para danzar y ejecutar, para dialogar entre mundos impidiendo que ni el pensamiento ni el conocimiento puedan o continúen oponiéndose a la vida. Aquí el “doble” de Artaud y el hombre-peyote se entrelazan. Al respecto, nos dice Nietzsche:

Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte. Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera

Es el doble quien danza y al hacerlo fuera del esquema de la representación lo hace sin ambivalencias, debido a que es él en primera persona y no en ausencia de alguien más.

nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños. (*Sobre verdad...*, 34)

La representación produce a través del cuerpo-danza su propio espacio. Dice Derrida a propósito de lo anterior:

En adelante, la escena no habrá de ofrecer siquiera la presentación de un presente, si presente significa lo que se extiende delante de mí. La representación cruel debe usarme a mí como medio (*m'investir*). Por consiguiente, la no representación es representación originaria. (Derrida 11)

El cuerpo y los elementos de la naturaleza se funden en una misma materia, de origen y de destino a través del rito que Artaud observa. He aquí un extracto de "Tutuguri. El rito del sol negro":

*La tierra de carbón negro
Es el único emplazamiento húmedo
En esta hendidura de peñasco.
El rito consiste en que el nuevo sol pase por siete puntos
Antes de estallar en el orificio de la tierra.*

*Y hay seis hombres,
Uno para cada sol
Y un séptimo hombre
Que es el sol totalmente crudo
Vestido de negro y de roja carne. (s/p).*

Si leemos con atención los versos anteriores, no observamos representación alguna, sino pura descripción visual, como si se tratase de un haiku en versión extendida. Hay un cuerpo, tenemos lenguaje (poesía), danza y movimiento que se conjuntan armónicamente acorde con una nueva concepción del espacio requerida por el ritual. "El vestido de negro y de roja carne" es el peyote. El lenguaje, aunque resulta sencillo, parece estar liberado de significaciones

más allá del contexto local en el cual “el rito del sol negro” tiene lugar. En palabras de Sontag:

Lo que Artaud hace no es liberar la escritura, sino colocarla sospechosa, tratándola como espejo de la conciencia de modo que la gama de lo que puede ser escrito se convierte en coextensiva de la misma conciencia, y la verdad de cualquier formulación depende de la vitalidad y plenitud de conciencia en la que se origina. (16)

Dice Artaud en “El teatro y la anatomía”, “es por esto, que un ‘lugar’ queda abandonado en todas las escenas de un teatro que ha nacido muerto” (48). Y agrega, “un descenso para volver a salir a la luz” (48). El tiempo se hace espacio geométrico por medio de la fragmentariedad corporal que se une en danza, un cuerpo-danza que en el ritual dibuja poesía. “Alrededor de este círculo, una zona moralmente desierta en el que ningún indio se aventuraría: se cuenta que, en este círculo, caen los pájaros que equivocadamente entran en él, y las mujeres embarazadas sienten su embrión descomponerse” (47). Es una escatología, un refundar constante que alumbra el mundo y cíclicamente renueva el estar-en-el-mundo, en la naturaleza fundidos en un mismo ser.

Hay una historia del mundo en el círculo de esta danza, comprimida entre dos soles, aquel que baja y aquel que asciende. Y cuando desciende el sol los brujos entran en el círculo, y el danzante de las seiscientas campanillas (trescientas de cuerno y trescientas de plata) da su grito de coyote, en la selva. (47)

El cuerpo-danza o “cuerpo sin órganos” se mimetiza con el fuego, con los elementos vitales del cosmos.

Franquean el círculo. Pero resulta que, traspasado el círculo, apenas un metro por fuera de él, estos brujos que caminan entre dos soles, de pronto se han convertido otra vez en hombres, es decir en organismos de abyección y a los que se lava, a los que este rito está hecho para lavar. (49)

El peyote-dios permite este trance de hombre a “cuerpo sin órganos” y luego en hombre de nuevo a través de este ritual de la danza.

Me parece que un punto significativo de los textos de Artaud es justamente responder a la idea de cuerpo-mente-mundo rarámuri desde una rebelión contra el sistema cuerpo-mente-mundo occidental. Los textos de Artaud son la recreación-interpretación de una danza ritual. Lo importante aquí es cómo respondió a todo ese cúmulo de impulsos, percepciones, de ese cuerpo-dolor, cuerpo-pensamiento, que él era a partir del ritual y la danza. Artaud se refiere a la danza del peyote considerando la importancia sagrada que tiene este cultivo en el ritual dancístico entre los rarámuris y para él como reveladora experiencia. Ricardo Pérez-Monfort señala en su libro *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940* que:

Para Artaud el peyote fue una especie de planta-principio que tenía la virtud alquímica de transformar la realidad para poder acceder, a través del conocimiento de los ritos arcaicos, pre-occidentales, a una energía cósmica capaz de revelar una salvación para el ser humano. (322)

Por lo que podemos afirmar que no es lo mismo para ellos —ni para Artaud— el significado ritual y sagrado que porta la danza del peyote que cualquier otra danza, por ejemplo, una de petición de lluvias, como el tutuguri, aunque las dos sean rituales. Quizá pensó que ingiriendo peyote podría acercarse a este cuerpo-mente-mundo indígena, aunque no se sintiera seguro de ello. Artaud iba en una búsqueda corporal, existencial, espiritual y había en él la expectativa de encontrar respuestas, por lo que la danza-caminata-giro-ritual le resultó un vehículo hacia y desde la interiorización mental y corporal. Para Artaud era parte del rito bailar con el pensamiento y con los órganos; necesita vaciarse a fin de recibir una corporalidad ajena, al mismo tiempo propia, y dejarse poseer por ella. Vaciar el yo y su aparente certeza sobre sí mismo, su ego-logo-falo-céntrica unidad. Vaciar lo aprendido y lo preconcebido, abandonar el cuerpo y permitir que la palabra se transforme, se vacíe. El doble es el que baila, no el “Yo” consciente cotidiano. En

la danza ritual, el chamán se transforma en otro para bailar, para curar, para invocar, para descubrirse y reconocerse, un teatro cognoscitivo como el que deseaba Artaud. El chamán, como el bailarín, quien logra penetrar y trascender los límites corporales y mentales al transformarse, aproximándose a la “locura”, es decir, a los márgenes de la “crueldad”. El ser narrado de Artaud construye e intenta describir el suceso que contempla de tal manera que hace parecer el acontecimiento una especie de *déjà vu*, un “ya-imaginado-vivido o experimentado”. Va a comparar al teatro con la peste en su afán de mostrar un teatro verdadero, aunque implique riesgos, peligros y repugnancia, a diferencia de ese otro teatro que produce risas, marasmo, diversión y ronquidos. El teatro sin sus sombras, esas que tanto disgustaban a Platón en su caverna, tenían para Artaud, algo que decirnos sobre nuestra forma de estar y habitar en el mundo de la vida. “Lejos de creer que lo sobrenatural o lo divino han sido inventados por el hombre, pienso que es la intervención milenaria del hombre la que ha terminado por corromper en nosotros lo divino” (*El teatro...*, 13).

La angustia artaudiana —padecimiento que él mismo diagnostica para lo que ocurre a su vez en el “cuerpo” de la escena y la crítica teatral europea del momento— es la de un hombre fragmentado, capaz de vislumbrar mucho más allá que el resto de sus contemporáneos atrapados en la miopía de un sistema ideológico, racional y dicotómico. De allí que escriba Artaud en *El teatro de la crueldad. Primer manifiesto* (1932): “Considerar el teatro como una función psicológica o moral de segunda mano y creer que los mismos sueños no son más que una función de reemplazo, es disminuir la significación poética profunda tanto de los sueños como del teatro” (110). Entendiendo la palabra como escritura y oralidad, ésta puede o no tener significado, puede ser canto, puede ser oración o recitación poética o simple balbuceo. “La relación sufrimiento-escritura es uno de los temas capitales de Artaud: sólo se tiene derecho a hablar después de haber sufrido, aunque la necesidad de utilizar el lenguaje ya sea en sí misma ocasión de sufrimiento” (Sontag 15). La palabra interviene, irrumpe. Pensar la palabra en relación con la danza como discurso racionalizado o narrativo solamente, puede resultar sesgado e incorrecto, pese a que hay danzas narrativas con enorme valor, en las que la palabra se transforma en gesto,

como las danzas balinesas, por citar un ejemplo. En su propuesta creativa, esto se traduce en quemar las formas, escribir desde el vacío, negando la escritura y extrañándose de un pensamiento que esté apartado de la vida. Maurice Blanchot considera que para el Marsellés:

Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la brecha, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación roedora: el ser no es el ser sino la carencia de ser, carencia viva que hace a la vida desfalleciente, huidiza e inexpresable, salvo con el grito de una feroz abstinencia. (47)

La escritura de Artaud es un espacio que ofrece la posibilidad de la repetición de manera genérica, razón por la cual considera que, “debe terminarse con la superstición de los textos y de la poesía escrita. La poesía escrita vale una vez y en seguida debe destruirse” (*El teatro...*, 93), como la crueldad. Lo que narra de su encuentro con los rarámuris tiene que ver con sus ritos, su danza y su lenguaje; a través de ellos desde su propio lenguaje, describiendo las experiencias que tuvo mientras habitó entre ellos. Artaud narra las circunstancias —entre ellas el consumo del peyote— de lo que ha vivido en aquellas tierras. En ningún momento niega el sentido de la palabra, aunque le da un estatus ontológico distinto. Esto podría tratarse de una paradoja semejante a la que planteaba Artaud al querer describir con la palabra una experiencia que no es asequible mediante la palabra misma. Pero la “solución” a la paradoja es la reinención del lenguaje por medio de metáforas, ideas y transgresiones.

El teatro de la crueldad

Para Artaud, sólo manifestaciones artísticas primitivas, aborígenes o arcaicas podían existir aun fuera del asfixiante mundo de las taxonomías y las clasificaciones científicas y racionales de la cultura occidental-europea. Es así que se propone pensar en un nuevo teatro, menos superficial y político, más cercano a los ritos y rituales —que lo han marcado fuera de su país natal o que cuyo origen no es

el europeo— para recuperar “lo sagrado”, por lo que afirma que el teatro en el que reflexiona deberá ser:

“[...] sobre todo ritual y mágico, ligado a fuerzas, basado en una religión, creencias efectivas, cuya eficacia, que se traduce en gestos, ligado directamente a los ritos del teatro que son el propio ejercicio y la expresión de una necesidad mágica espiritual” (*El teatro y su doble*, 190).

Artaud afirma en 1932: “La danza y por consiguiente el teatro, no han comenzado aún a existir” (*El teatro...*, 84). Lo que se propone no es realidad “otro” teatro, no *per se*, sino que este pueda servir para la transformación cultural y el surgimiento de otra civilización.

Lo trágico para Artaud —como Nietzsche—, no es una receta médica contra el dolor o la cura de la enfermedad, sino lo que trae o produce alegría. Afirma Nietzsche: “El renacimiento de la tragedia arrastra el renacimiento del oyente artista cuyo lugar en el teatro, hasta el presente, ha sido ocupado por un extraño quid pro quo, de pretensiones semi-morales, semi-eruditas, el crítico” (*El nacimiento...*, 22). La tragedia nietzscheana como la crueldad artaudiana buscan servir de cuña para revertir o romper la hipocresía y el conformismo cultural y moral que asfixia a Occidente. Lo trágico no se funda en el “Uno” platónico, sino en lo múltiple, lo diverso, lo dionisiaco (cuerpo-danza-vino [p eyote]-música-ritual). La crueldad no deja de trabajar, no descansa. Tragedia y crueldad saben de la necesidad de que el crimen se cometa para terminar con la injusticia, sea religiosa o moral, ya que allí emanan las ideas centrales del imaginario occidental del que se desprenden todas las demás. Sobre la propuesta artaudiana considera Derrida que:

El teatro de la crueldad es definido como “la afirmación de una terrible y por demás ineluctable necesidad”. Artaud no clama, pues, por una destrucción, por una nueva manifestación de la negatividad. Pese a todo lo que ha de arrasar a su paso, “el teatro de la crueldad no es el símbolo de un vacío ausente”. Más bien, afirma, produce la propia afirmación en su rigor pleno y necesario. Pero también en su más oculto sentido, muy frecuentemente sepultado,

distraído de sí por "ineluctable" que sea, esta afirmación no ha "comenzado aún a existir". Está por nacer". (5)

En este sentido, es necesario despertar, rebelarse, desobedecer para reconstruir el teatro, pues el Occidente y su concepción del teatro sobreviven en un estado decadente, se encuentran agónicos y han alcanzado un punto del cual no hay retorno ni posibilidad de redención. Dice Artaud: "renunciaremos a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor" (*El teatro...*, 148). Es necesario recomenzar, desde el cuerpo y el lenguaje. Crueldad y vida asumidos como sinónimos, bastiones de la redención humana. Nietzsche consideraba al "fenómeno" del cuerpo desde ese imaginario dionisiaco y trágico, superior a nuestra conciencia y espíritu, a las formas que conocemos de sentir y de querer. Comprender y reconocer esto en nuestra corporalidad, daba razón de nuestra trágica alegría y nutría de poder la voluntad para resistir, para rebelarnos, para ejercer la "crueldad" a lo institucionalizado de la cultura, de la moral y a los valores hegemónicamente interpuestos o indiferentemente aceptados y seguidos. Nuevos valores, parámetros, medidas, conceptos, es lo que busca Artaud con su propuesta a través y a partir del teatro.

Para Derrida, el teatro de la crueldad artaudiano "no es una representación. Es la vida misma en cuanto ella tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación" (7). Artaud quiere acabar con la mimesis aristotélica, con la forma en la cual el hombre-artista occidental ha entendido el quehacer artístico. En ello radica principalmente su referencia a la destrucción y a la rebeldía, siendo el teatro el escenario (no-teológico) donde esto tiene lugar y no hay espacio ni para dios o el ateísmo. "El teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, la cual una vez cumplida no puede cumplirse de nuevo, y la utilidad superior del estado que es inutilizado por la acción, el cual retornado produce la sublimación" (*El teatro...*, 99), y donde "lo real" dice Artaud en "Advertencia al monje", "es un excremento del espíritu" (22), de un espíritu que no obedece a otra cosa que a la repetición y a la imitación en la cual la creación artística (el teatro) en el mundo Occidental, entre otras cosas, está perversa y escleróticamente sumida y fijada. De allí que afirme Derrida que:

Esta estructura general, en la cual cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la cual lo irrepresentable del presente viviente es disimulado o disuelto, se elide o se deporta en la cadena infinita de las representaciones, tal estructura no ha sido jamás modificada. Todas las revoluciones la han mantenido intacta, inclusive muy a menudo se han inclinado a protegerla o a restaurarla. (9)

Conclusiones

La crueldad es un movimiento incesante en ese espacio vacío en donde el teatro al fin habrá de aparecer, de existir, y mientras tanto yace vacío, sometido. “Es en la apertura única de esta separación en donde la escena de la crueldad erige para nosotros su enigma. Y es allí en donde establecemos nuestro compromiso” (Derrida 7). Un compromiso en el que, una vez asumido y puesto en práctica, conlleva a comprender la crueldad en el sentido de “rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, sumisión a la necesidad, etc.; y no necesariamente a evocar la idea de sadismo, horror, sangre vertida, enemigo crucificado” (Derrida 13). Regresando a la noción de jeroglífico para desde allí reflexionar sobre el teatro, afirma Artaud:

Yo deseo mediante el jeroglífico hallar nuevamente de un soplo una idea del teatro sagrado. En la crueldad ha de producirse una nueva epifanía de lo sobrenatural y de lo divino. No a pesar de la evicción de Dios, sino gracias a ella y a la destrucción de la maquinaria teológica del teatro. (*El teatro...*, 182)

Para Artaud la “crueldad” debe escenificarse como si fuera una función única, presentarse sólo una vez: rito sagrado. Llevar la representación a una escenificación en la que el director de escena y no el autor de la obra dirige a los actores. Un teatro basado en la metafísica del cuerpo y la presencia, despojado de las típicas dicotomías occidentales que Artaud siempre criticó por el empobrecimiento que conllevaba al teatro como canal de comunicación, espejo crítico de la cultura y el contexto histórico en cuestión. En comparación, sobre todo, con el teatro de la tradición

La crueldad es un movimiento incesante en ese espacio vacío en donde el teatro al fin habrá de aparecer, de existir, y mientras tanto yace vacío, sometido.

basado en la repetición, las ideologías y las novedades estéticas que tanto criticó, llevándolo a marcar distancia del movimiento surrealista y sus representantes.

Derrida considera que Artaud estaba muy consciente que la gramática del teatro de la crueldad no era una realidad aún y debía seguirse buscando hasta hallarse en el límite. De manera conclusiva, es importante resaltar a modo de autocrítica el hecho de que “la crueldad” y el teatro de la crueldad como tal, le permitieron ver a Artaud en vida que su concepción del teatro había alcanzado los límites —al menos en su época— de la posibilidad teatral; paralelamente se había aproximado en su ejercicio y puesta en práctica a los límites del aniquilamiento de la escena. Siempre supo muy bien lo arriesgado de su empresa, que no sólo era sumamente revolucionaria, además remaba a contracorriente de la tradición y la cultura de la época. Artaud se presentaba en la escena y la teoría teatral como Nietzsche lo hiciera en la universidad y la filosofía en su momento. El segundo quedó sometido al silencio y la locura; el primero, toda su vida giró en torno a ella. Es hasta décadas recientes que su “propuesta estética” y su concepción teatral del cuerpo y del lenguaje en escena han gozado de cierto auge en círculos culturales con propuestas radicales e interesantes como las de Sara Kane, Periférico de objetos, Eugenio Barba, Isadora Duncan, Jerzy Grotowski, Judith Malina, Víctor García, Julian Beck, entre otros.

Artaud quería ir hasta los orígenes del teatro, recuperarlo y nunca abandonarlo, habitar y permanecer allí. Para él esos experimentos “estéticos” mostrados por las vanguardias, en particular el surrealismo, no pasaban de ser atractivos y de producir más ideas, temas y motivos para la prensa, la interpretación de los sueños y los elegantes —y no tan elegantes— salones acondicionados al gusto de los fumadores de opio, a fin de conmocionar acaso en el terreno estético-artístico, pero no cambiaban nada ni hacían resistencia a la tradición en la que Occidente hacía tantos años se había sumido. Un marasmo intelectual que le producía acedia al pensador francés. La vida y el pensamiento artaudianos han impactado tal vez más en otros campos del conocimiento y menos en los estudios teatrales. La antropología, la psiquiatría y el psicoanálisis, por un lado; las artes, por el otro, se han nutrido e interesado en su trabajo y las posibilidades que ofrece a la conformación y diseño de objetos de estudio. Artaud deseaba “desreprimir” la conciencia de Occidente a través de la escena, que

los espectadores se identificaran con los actores y se recuperaran a sí mismos al verse escenificados frente a ellos, por quienes podrían haber sido ellos mismos, alcanzando la “cura” —que él tanto anhelaba para sí— así como la sublimación de sus traumas, neurosis y otro tipo de enfermedades psicosomáticas en el tránsito de la “crueldad”.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. “Teatro de la crueldad. Primer manifiesto”. *Oeuvres complètes*, vol. xxiv. París: 1988. Impreso.
- _____. *Oeuvres complètes*, vol. xx. París: 1984. Impreso.
- _____. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971. Impreso.
- _____. *El teatro de la crueldad. Primer Manifiesto*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948. Impreso.
- _____. *México y viaje al país de los tarahumaras*. México: El Cuenco de Plata, 2014. Impreso.
- _____. “Tutuguri. El rito del sol negro”. *Textos*. Madrid: De Bolsillo, 2000. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1959. Impreso.
- Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *Ideas y valores*, núm. 32-34, 1969. Web.
- Juanes, Jorge. “Artaud y el teatro de la crueldad”. *Revistes Catalanes amb Accés Obert 48-49*, 2005. pp. 189-206. Web.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Tecnos, 2016. Impreso.
- _____. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 2000. Impreso.
- _____. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996. Impreso.
- Pérez-Montfort, Ricardo. *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*. México: Debate, 2016. Impreso.
- Sontag, Susan. *Aproximaciones a Artaud*. Barcelona: Lumen, 1976. Impreso.
- Weisz, Gabriel. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Grupo Editorial Gaceta, 1994. Impreso.