

El cuerpo gnóstico, metafísico y místico del *teatro cruel* de Antonin Artaud

*Carlos Alberto Navarro Fuentes**

Resumen

El ensayo discurre sobre la vida de Antonin Artaud como creador y artista multifacético, exponiendo las características y la evolución de su pensamiento a la par del deterioro de su salud física y mental. La relación de aproximación, desencanto, distanciamiento y ruptura con el surrealismo, a través de sus textos, su paso por el cine, su consagración al teatro y su encuentro con las culturas balinesa y rarámuri (tarahumara), en donde se expone el desarrollo de sus posturas gnóstica, metafísica y mística, y la relación e influencia que éstas tuvieron sobre su concepción y teorizaciones acerca del teatro, el cuerpo, el lenguaje y la representación, parámetros todos ellos del desarrollo crítico de su “Teatro de la Crueldad” y el “cuerpo sin órganos”.

Palabras clave: Antonin Artaud, cuerpo, gnosticismo, surrealismo, Teatro de la Crueldad.

Abstract

The essay deals with the life of Antonin Artaud as a multifaceted creator and artist, exposing the characteristics and evolution of his thinking along

* Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México. Profesor de asignatura de la División de Educación y Humanidades. Correo electrónico: [alberto.navarro@tec.mx] y [betoballack@yahoo.com.mx].

with the deterioration of his physical and mental health. The relationship of approach, disenchantment, distance and rupture with Surrealism, through its texts, its passage through the cinema, its consecration to the theater and its encounter with the Balinese and Rarámuri (Tarahumara) cultures, where the development of his gnostic, metaphysical and mystical positions, and the relationship and influence that these had on his conception and theorizations about theater, body, language and representation, all parameters of the critical development of his “Theater of Cruelty” and the “Body without organs”.

Keywords: Antonin Artaud, body, gnosticism, surrealism, Theater of Cruelty.

Introducción

Antonin Artaud (1896-1948), nacido en Marsella y muerto en París, fue un gran artista en tiempos de grandes artistas y creadores. Toda su vida –desde la infancia– sufrió problemas de salud, como fueron frecuentes y permanentes neuralgias, que lo llevaron a convertirse en un fumador de opio consuetudinario y a verse obligado a realizar residencias y estancias breves y no tan breves –sobre todo al final de su vida– en hospitales y clínicas de reposo y psiquiátricas. Artista de tiempo completo, viajero en la inmovilidad, revolucionario metafísico y “visionario” gnóstico, sirva este ensayo para presentar solamente algunas de las ideas, posturas, reflexiones críticas y teorizaciones más importantes de este autor que vivió conceptualmente entre las postrimerías de la modernidad y el alumbramiento de las ideas que se desarrollarían en el “espacio intelectual” de la posmodernidad. Su paso por la poesía no fue de lo más exitoso en su vida. Nunca dejó de luchar contra sus dolencias físicas y psíquicas que sólo la muerte pudo aliviarle, muchas de las cuales se manifestaron en su rica producción artística, dejándonos la vigencia de su “cuerpo” ya sin órganos: el espíritu-la revolución. Hoy, el teatro y la escena contemporánea son impensables sin la presencia y el revire a la propuesta artaudiana.

Artaud. Un poeta marginal

Antonin Artaud escribió poesía, ensayo, guiones cinematográficos, dramas, versos, poemas en prosa, ensayos sobre literatura, notas teatrales, alguna ópera, una novela histórica, actuó en dos largometrajes que se consideran importantes en la historia del cine y participó en otras filmaciones, además de escribir miles de cartas y realizar dibujos y diseños gráficos. Se peleó con medio mundo, al otro medio mundo nunca lo conoció. Lírico y atormentado, despreciaba la literatura, buscaba la acción, la praxis. “Toda escritura es basura”, escribió Artaud en *Le Pèse-Nerfs*. En palabras de Susan Sontag, “lo que Artaud nos ha legado no es una serie de obras de arte completas, sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura, y una fenomenología del sufrimiento” (1976:12). Mantuvo siempre una relación conflictiva con el lenguaje, consideraba que este petrificaba el pensamiento vivo a través del uso de las palabras. No obstante, veía en la escritura el géiser por el cual encontraban salida las fuerzas emotivas más violentas, profundas, subterráneas y, a la vez, creativas. Esto significaba, menos logocéntricas, y más naturales, espirituales, chamánicas; y, de acuerdo a la tradición estética occidental, en términos artísticos daba como resultado: un arte anti-arte. En cuanto a la escritura artaudiana, Adrian Morfee considera que:

La escritura de Artaud es racional y no da ningún paso que sostenga el desarrollo prolongado de un texto; una falta de aliento inherente significa que en los escritos de Artaud la maquinaria narrativa se descompone continuamente y tiene que volver a encenderse. —Y su visión de la realidad se divorcia cada vez más de cualquier cosa a la que la mayoría de los lectores desearían suscribirse. Pero si reconocemos las fuerzas dispersivas que actúan en el corpus de Artaud, también debemos reconocer que son controladas precariamente por fuerzas estructurantes igualmente impresionantes (2005:13. Traducción propia).

Entre 1925 y 1929 publicó tres libros pequeños (poemas en prosa): *L'Ombilic des Limbes*, *Le Pèse-Nerfs* y *L'Art et la Mort*. Estos

textos de Artaud develan una cierta obsesión por el peso de la ausencia. El último de estos tres fue publicado apenas luego de haber roto relaciones con los surrealistas como movimiento. En el primero de los poemas de esta última obra, Artaud describe experiencias de su infancia ubicadas en un terreno plenamente psíquico, en el que el mundo de las apariencias acaba por precipitarse en lo desconocido, siendo revivido por la lucidez provocada por los opiáceos liberadores de la mente, en tanto escribe esta obra liberando su mente paralelamente. Estos libretos eran verdaderamente breves. En relación con otro de este corte como *La Pierre Philosophale*, expresa Alejandra Pizarnik, “piezas cortas que atestiguan esa prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras” (1974:7. Traducción propia). Existe un ímpetu en los escritos de Artaud que escapa a las lecturas que amilanarían la plasticidad de sus ideas:

La poesía ataca las palabras en el preciso sitio en el que el inconsciente ataca las imágenes, más un espíritu íntimamente secreto se obstina en reconstruir la estatua. Es necesario quebrar lo real, extraviarse por los sentidos, desmoralizar las apariencias, y conservar siempre la noción de lo concreto. El surrealismo se empeña en arrancar de esa masacre obstinada algunos restos. Porque, para él, el inconsciente es físico y lo ilógico es el secreto de un orden donde se inscribe el secreto vital... la razón es burlada, las imágenes se apartan de los sentidos, devolviéndoles su sentido profundo... Todo lo abstracto, todo lo que no es inquietante por ser trágico o bufón, todo lo que muestre un estado orgánico, todo lo que no sea una especie de exudación física de la inquietud del espíritu, no proviene del surrealismo. Éste ha inventado la escritura automática: intoxicación del espíritu, la mano liberada del cerebro va donde la guía la pluma; y dominándolo todo, una encantación sorprendente guía la pluma haciéndola vivir; pero al perder contacto con la lógica, esta mano, así reconstruida, retoma contacto con el inconsciente, niega con su milagro la imbécil contradicción escolástica entre espíritu y materia, entre materia y espíritu (Artaud, 1971:174. Traducción propia).

La cita anterior sobre lo que Artaud piensa acerca de la materia, el espíritu y la poesía, entre otras cosas, no es más que una evidencia fehaciente de que nos encontramos frente a un pensador atormentado sí, inestable sí, pero de gran complejidad intelectual, y no simplemente con alguien meramente lúdico o esquizofrénico. Gilles Deleuze considera que:

No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis, no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el “caso de Nietzsche”. Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre (2009:21).

La imagen que nos ofrece sobre un cuerpo sin órganos (*corps sans organes*), se refiere a la imagen de un cuerpo que pierde corporeidad, base de lo que el pensador francés considera fundamento de la danza y del cuerpo abrazado por lo sagrado. El texto identifica al sujeto escrito con el cuerpo sin órganos. La innovación lingüística que esto conlleva tiene un papel clave en la reinención de un nuevo tipo de identidad poética, que sirve a su vez de sustento melódico a las armonías de sus narraciones míticas.

Una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo (Agamben, 2007).

El tiempo cuyo principio y devenir son tan indiscernibles como el cuerpo artaudiano que va despojándose de sus órganos, es decir, de parte de sí, para poder así, identificarse como tal, es decir, convertirse en imagen, en memoria. En este sentido, dice Giorgio

Agamben en su ensayo intitulado *Ninfa*: “Un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo” (Agamben, 2007). Artaud es un intelectual que basa su poder creativo en la desesperación permanente. Alguien que lucha en contra de su propia mente, en la que tan pronto aparecen imágenes y pensamientos, su cuerpo funcionando como mente, neuróticamente se adelanta a prisa a tratar de capturarlos, sea dibujándolos, escribiéndolos, iluminándolos. Su mente, dominada por el exterior, lo hace sentirse frustrado, vencido, extraviado, producto de la razón misma que hace fluir lejos de él sus pensamientos. Sontag afirma que “la consecuencia del veredicto que Artaud dicta sobre sí mismo, su convencimiento de hallarse crónicamente alienado de su conciencia es que la explicación de su déficit mental se convierte, directa o indirectamente, en el tema dominante e inagotable de todos sus escritos” (1976:14).

Alienado o no de su conciencia, un hecho innegable sobre Artaud es que es capaz de tomar todos sus empeños con absoluta seriedad, no bromea. Abreva en todos lados, en todos los géneros literarios –y artísticos, como ya mencionamos–. Marginal, sí es cierto, pero no es una marginalidad esnobista, sino una que no da por hecho y cierto todo lo que le llega. Ahonda en los vacíos y derriba estructuras desde sus cimientos. Quiere viajar a lo más profundo y originario para descubrir en medio de la oscuridad, la luz que otros dicen haber tenido desde siempre, por ello el sueño y el inconsciente le resultan tan atractivos para pensar la creación artística. Uno de los padres del surrealismo, Tristán Tzara, decía que “la poesía es un desbordamiento y una afirmación: desbordamiento del lenguaje, desbordamiento del hecho, afirmación objetiva que actúa sobre el mundo como factor de transformación y enriquecimiento” (2005:45-46). Tal como el lenguaje, la palabra, el cuerpo, la conciencia y los órganos se desbordaban al escenificarse la danza-ritual, el cuerpo-danza que presenció Artaud tanto en Bali como en la Sierra Tarahumara. Artaud transmite principalmente dolor, angustia, sufrimiento y desesperación al lector, estados psicofísicos con los cuales escribía. “Aprehensiones intelectuales de la carne”, solía llamarles. El pensador francés

[...] pondrá en escena acontecimientos presentados bajo sus aspectos múltiples y más reveladores, y no hombres. Los hombres ocuparán su lugar, con sus pasiones y su psicología personal, pero tomados como armonización de ciertas fuerzas, y bajo el ángulo de los acontecimientos y la fatalidad histórica en que han desempeñado su papel (Artaud, 2010:11).

Deleuze considera que “no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y que no asedie a la historia universal” (2011:4). Afirma Jerzy Grotowski:

Artaud habla del “trance cósmico”. Esa expresión despierta un bello eco en un tiempo en que el cielo, vacío de sus habitantes tradicionales, se ha convertido en un objeto de culto: el “trance cósmico” debe conducir al “teatro mágico”. Ahora bien, en Artaud lo desconocido se explica por lo desconocido, lo mágico por lo mágico. Yo no sé lo que significa el trance cósmico pues de una manera general no creo que el cosmos pueda, en sentido físico, convertirse para el hombre en punto de referencia trascendental. Los puntos de referencia son otros. La Persona sólo es una [...] Artaud rechaza un teatro que se limitará a ilustrar textos dramáticos, y enunciaba que el teatro debía ser un arte creador y no dedicarse a deformar la literatura (1972:16).

Artaud y su experiencia con el cine

Artaud participó en dos filmaciones importantes como actor, *Napoleon* (1927) de Abel Gance y *La Passion de Jeanne d'Arc* (La Pasión de Juana de Arco) (1928) de Carl T. Dreyer. Sobre su participación como actor en este film, llegó a externar muy satisfecho: “Fue este el primer papel en el que pude sentirme en la pantalla tal como soy, en el que me fue concedido no solamente intentar la verdad, sino expresar la concepción que tenía de una figura, de un personaje” (Artaud, 1978a:108. Traducción propia). Pero él quería dirigir, no ser dirigido. Por diversas razones, como las económicas, dirigir en cine era mucho más difícil y lejos de su alcance que hacerlo en el teatro.

Participó en obras teatrales entre 1921 y 1925, dirigidas por Dullin y los Pittoëff, debutando como actor cinematográfico en 1924, pero a finales de los años veinte, Artaud había perdido el interés en el Théâtre Alfred Jarry (TAJ) (1926-1927) y dedicaba cada vez más tiempo a escribir guiones para cine. Su interés por la poesía lo había dejado atrás hacía ya algunos años, luego de su fracasado paso en su juventud por la *Nouvelle Revue Française*, que dirigía entonces Jacques Rivière. Artaud percibía que las artes estaban cayendo en descrédito, en particular con la pronta introducción del sonido en el cine, lo cual consideró que amenazaba la expresividad y los alcances de este medio, a pesar de que reconocía el potencial cultural, educativo y de negocios que éste podría alcanzar muy pronto, a diferencia de muchos pensadores contemporáneos de él, que no se dejaron impresionar demasiado por el nuevo arte.

[...] el cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones [...] Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. [...] no habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine,

mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos (Artaud, 1982:57).

Artaud vio en el cine y en el teatro potencias desestabilizadoras de la cultura, susceptible de incomodar y resquebrajar el régimen de sensibilidad visual y sonora, capaz de permitir a la audiencia europea de deshacerse de la visión de mundo que hasta ese momento inundaba los imaginarios de la sociedad europea: imperialista, etnocentrista, colonial, conservador, burgués y acrítico. Ambas manifestaciones artísticas eran capaces de producir y transmitir experiencias traumáticas, oníricas, revolucionarias, mágicas. La pantalla se conectaba de tal manera con los espectadores, que era recibido con todo el poder de los sentidos y la mente mediante una magia especial que las palabras y los textos literarios no lograban producir ni revelar. “Se ejerce una especie de libertad intelectual en la que el inconsciente de cada personaje, reprimido por costumbres y convenciones, se venga a sí mismo y a nuestro inconsciente al mismo tiempo” (Artaud, 1978b:165-168. Traducción propia).

Creo que el cine no puede admitir más que un género de *films*: únicamente en que sean utilizados todos los medios de acción sensual del cine. El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro [...] el cine reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero sobre todo la repetición, la insistencia, la vuelta sobre lo mismo. El alma humana desde todos sus aspectos. [...] la superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Esta es la razón por la cual el cine necesita de los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando

el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente al teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos. Porque el teatro es ya una traición. En él vamos más a ver a los actores que a las obras, en todo caso, son aquellos los que primero actúan sobre nosotros. En el cine, el actor no es más que un signo viviente [...] El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el *film* no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso (Artaud, 1982:60).

No obstante, de lo bien que Artaud se expresaba del cine en sus inicios, producto de la masificación y mercantilización del que fue siendo presa pronto este llamado “séptimo arte”, le provocó aversión. “El cine es un oficio horrible. Demasiados obstáculos que impiden expresarse o realizarse. Demasiadas contingencias comerciales o financieras que embarazan a los directores que conozco (Entrevista, 1 de agosto de 1928, en Artaud, 1978a:10. Traducción propia). Por ejemplo, en relación con la obra cinematográfica *La concha y el clérigo* (*La Coquille et le Clergyman*), dirigida por Germain Dulac en 1928, opina Artaud que

no se debería buscarle lógica ni orden secuencial, porque no los tiene, sino interpretar sus imágenes, que se desarrollan en función de su íntimo significado, que va del exterior al interior. *La concha y el clérigo* no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados mentales, que se deducen uno del otro, de la misma manera en que del pensar se deriva el pensamiento [...] (Artaud, 1982:66).

[O], *La concha y el clérigo* ha aportado su granito de arena [...] pero lo que tenía interés en 1927 –puesto que *La Coquille* fue la primera en su género y un film precursor– no tiene ninguno en 1932 [...] la crítica si aún hay alguna debería establecer la filiación de esas películas y decir que *todas* vienen de *La Coquille et le Clergyman*, *menos su espíritu*, justamente que se les ha escapado a todos (Artaud, 1978a:270. Traducción propia).

El cine, a diferencia del teatro, lograba interpelar a las “masas” (audiencias) más producto de sus efectos como el sonido y el color,

pero apenas lograba decirle algo al ser humano-espectador sobre su existencia. Sabía de cualquier manera que para lograr esto, tendría que ser más ambicioso y radical en su poética y estética teatral, en aras de remover la conciencia y conmover el espíritu del público, si en verdad quería llegar al fondo del cuerpo de la mente (mente / cuerpo) y de la mente del cuerpo (cuerpo / mente).

El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado. Aparte que no rodea las cosas, que no entra en el centro de la vida, que no retiene de las formas más que su epidermis y lo que puede ser aprehendido desde un ángulo visual extremadamente restringido, prohíbe toda insistencia y toda repetición, lo que constituye una de las condiciones principales de la acción mágica, del desgarramiento de la sensibilidad. No se puede rehacer la vida. Las ondas vivientes, inscritas en un número de vibraciones fijado para siempre, son ondas desde entonces muertas. El mundo del cine es un mundo hermético, sin relación con la existencia. Su poesía se halla, no más allá, sino más acá de las imágenes. Cuando sacude la mente, su fuerza disociadora queda rota [...] la pretendida magia mecánica del ronroneo visual constante no se ha mantenido ante el frenazo de la palabra, que nos ha hecho aparecer esta magia mercancía como el resultado de una sorpresa puramente fisiológica de los sentidos. Nos cansamos pronto de las bellezas azarosas del cine. Tener los nervios más o menos afortunadamente friccionados por cabalgatas abruptas e inesperadas de imágenes, cuyo desarrollo y aparición mecánicos escapaban a las leyes y a la estructura misma del pensamiento, podía satisfacer a algunos estetas de lo oscuro y de lo inexpresado, que buscaban estas emociones por sistema, pero sin estar nunca seguros de que realmente aparecerían. Este azar y este inexpresado formaban parte del encantamiento delicado y sombrío que el cine ejercía sobre las mentes. Todo esto, unido a otras cualidades más precisas en cuya búsqueda estábamos todos empeñados. Sabíamos que las virtudes más características y señaladas del cine eran siempre, o casi siempre, efecto del azar, es decir, una especie de misterio del que no llegábamos a explicarnos la fatalidad. En esta fatalidad, había algo como una emoción orgánica en que se mezclaba el crepitar objetivo y seguro de la máquina, oponiéndose a la vez a la aparición extraña de imágenes tan precisas como imprevistas. No hablo de los desarreglos rítmicos impuestos a la apa-

rición de los objetos reales, pero, dado que la vida pasa con su propio ritmo, creo yo que el humor del cine nace, en parte, de esa seguridad con respecto al ritmo de fondo sobre el cual se dibujan (en los *films* cómicos) todas las fantasías de un movimiento más o menos irregular y vehemente. Por lo demás, aparte de esta especie de racionalización de la vida, cuyas ondas y florituras, cualesquiera que sean, se ven privadas de su plenitud, de su densidad, de su extensión, de su frecuencia interior, por la arbitrariedad de la máquina, el cine continúa siendo una toma de posesión fragmentaria y, como ya he dicho, estratificada y congelada de la realidad. Todas las fantasías relativas al empleo de la cámara lenta o acelerada no se aplican más que a un mundo de vibraciones cerrado y que no tiene la facultad de enriquecerse o alimentarse por sí mismo, el mundo imbécil de las imágenes, tomado como con cola por miríadas de retinas no completará jamás la imagen que pudo haberse hecho de él (Artaud, 1982:70).

La larga cita anterior puede ofrecernos pistas sobre la falsa creencia de que Artaud no deseaba recuperar el inconsciente en la conciencia. El teatro, a diferencia del cine, era capaz de nulificar las diferencias entre el lenguaje y el cuerpo. En *L'Art et la Mort*, lamenta el olvido del que es presa su cuerpo por parte de su mente, específicamente por la escasez de ideas que pudiesen y debiesen responder a la naturaleza de su condición de animal físico y viceversa, es decir, de la negación por parte del cuerpo a su mente. Artaud vio el objetivo surrealista de revelar el inconsciente como un intento de alcanzar éxtasis nuevos y maravillosos de logro, mientras que su deseo de estar al mismo nivel que el 'agrupamiento' de la mente es más una forma de descansar en un estado de no-separación con la mente. Su referencia a las imágenes generadas desde el inconsciente no tiene nada que ver con la liberación a lo surreal. En cambio, su preocupación es curar el cisma ontológico que siente que caracteriza su espacio interior. Para Sontag:

El teatro de Artaud es una máquina agotadora para transformar las concepciones mentales en acontecimientos enteramente "materiales", entre los que se incluyen las mismas pasiones. En contra de la prioridad

centenaria concedida por el teatro europeo a las palabras como vehículo para la expresión de emociones e ideas [...] Artaud quiere mostrar la base orgánica de las emociones y la cualidad física de las ideas –en el cuerpo de las ideas (1976:29).

Dice Artaud:

Todo lo que encuentro como imágenes, ideas, parece que lo encuentro de gancho, que es solo un recuerdo pegajoso, que no tiene el aspecto de una nueva vida, que tienen más valor, siendo solo efigies, reflejos de pensamientos que antes se rumiaban; no actualmente [...] Se trata de una vivacidad deslumbrante, de verdad, de realidad (Artaud, 1961:145. Traducción propia).

La imagen que tiene Artaud del teatro no es ni neutral ni acrítica ni ahistórica. No obstante, producto de su estado clínico, como se puede comprobar en sus últimos escritos, sus imágenes son meros recuerdos que carecen de la iluminación y la energía afectivas del momento vivido. Incapaz de desplegar su batería lingüística latente, Artaud no puede darse cuenta de sí mismo, diagnosticando él mismo su enfermedad con un caos al interior de su mente que provoca la fragmentación de su conciencia. El teatro para Artaud –a diferencia del cine– resultaba de “una imagen proyectada (necesariamente una dramatización *ideal*) de la vida interior peligrosa, ‘inhumana’, que le poseía, y que tan heroicamente luchó por trascender y afirmar” (Sontag, 1976:35).

De vuelta al teatro y su relación con el surrealismo

Así fue como llegó a una encrucijada: el cine o el teatro. Luego de encontrarse con un grupo de teatro balinés en la “Exposición Colonial” (1931), confirmó lo que le llevará a abandonar el Teatro Alfred Jarry: la importancia del cuerpo, tomar distancia de la representación y la importancia que fue otorgándole cada vez más a la

metafísica. Artaud se inspiró nuevamente para producir una serie de ensayos que reconceptualizaban el teatro con potencial para la revolución. En esta tesitura, ofrecería conferencias y escribiría ciertos ensayos, como: *Sur le Théâtre Balinais* (1931), *La Mise en Scène et la Métaphysique* (1931), *Le Théâtre Alchemique* (1932), *Premier Manifeste sur le Théâtre de la Cruauté* (1932) y *Le Théâtre et la Peste* (1933). Fue así, que ya no habría más dudas: Artaud optó definitivamente por el teatro. Sabía que, si quería revolucionar el arte, el cine en plena ascensión no era la mejor opción para llevar a cabo sus ideas de hacer un teatro más pleno, más puro, más alejado de la tentación mercantilista. Diría Artaud: “porque no soy una estrella de cine y comercialmente no se puede contar con mi nombre para vender una película” (Artaud, 1978a:143-144. Traducción propia).

La dependencia de Artaud de los opiáceos también iba en aumento: crear, sufrir y doparse no podían ya ocurrir por separado. Estaba lleno de imágenes y deseaba exprimir al máximo la autoconciencia para producir el arte que mediaba entre el yo del artista y el de la comunidad frente a él, pero no apelando a la centralidad de la razón, sino a lo más profundo del ser, sólo así las imágenes podrían ser valoradas, no por la Verdad occidental y mercantilista, las cuales son meras efigies, reflejos residuales de pensamientos anteriores meditados por otros, carentes de actualidad y basados en la lógica de la repetición y la re-presentación. Artaud quería cimbrarse a sí mismo hasta lo más hondo. Podemos ver que las implicaciones sobre la concepción del arte son directas, pues lo que deseaba Artaud era exacerbar los límites de su propia existencia para hacer lo propio con el arte; lo primero lo logró sin duda, lo segundo, lo llevó hasta las antípodas sin trascenderlas, pues esto sólo habría conducido al aniquilamiento de la escena, como sucedió con su vida.

Queremos irrumpir con el teatro [...] y sacar a la luz esa vieja idea, nunca realizada en esencia, de un espectáculo completo. Haciendo esto a un lado, que el teatro se confunda con la música, la pantomima o el baile, especialmente con la literatura. Bajo el pretexto de lo sonoro, el desplazamiento de imágenes por palabras en un arte que se

ha hibridado separando a la élite del público; solo esta fórmula de un espectáculo completo puede aumentar el interés (Artaud, 1961:33-34. Traducción propia).

Si bien existían vasos comunicantes diversos entre las ideas que conformaban al movimiento surrealista, no se sentía a sí mismo Artaud como parte del movimiento, además de que tenía diferencias importantes tanto con sus miembros como con muchos de sus principios y postulados, tanto de índole político-ideológico como estético. De hecho, en cuanto a las ideas sobre la verdad, el lenguaje y el mundo, a diferencia de los surrealistas, Artaud establece sus ideas en el terreno de la metafísica, no de la estética y menos de la política. Una estetización “otra” de la realidad, nunca podría resultarle suficiente al revolucionario Artaud. En todo caso, éste la buscaría en el discurso, el lenguaje y la palabra, siempre asociados con el cuerpo. La existencia humana ya no se percibe re-presentada en el escenario; en cambio, sus energías metafísicas principales se harían reales y se organizarían en cuerpos y espacio. El teatro, de hecho, debe ser igual –según Artaud– no a la vida individual sino a la vida más allá de la individualidad humana, de la cual la individualidad humana es sólo una representación.

Consideraba al surrealismo una especie de revolución cuyos acontecimientos más importantes ocurrían en la mente, y en particular, en los sueños y en el inconsciente. Revolución que nunca daría inicio. Percibía que todos sus ejercicios, manifiestos y prácticas no iban en contra –y si más bien conculcaban– en la confirmación del mismo orden fundado –a la postre– en la razón. Al parecer sólo Artaud entendía el verdadero significado de crisis, la cual no podía quedarse sólo en la mente, era necesario pasar a la acción. El orden hegemónico de la tradición occidental no sufría subversión alguna. Artaud habría esperado de los surrealistas, la abolición de las típicas dicotomías platónico-cartesianas sobre las cuales Occidente fue fundado. De esta manera, el movimiento surrealista se habría quedado en la mente de unos cuantos, sin tener incidencia de peso en la realidad sociohistórica. En palabras de Sontag: “los surrealistas eran

connoisseurs de la libertad, del placer, de la alegría. Artaud lo era de la desesperación y de la lucha moral” (1976:23). Su separación del grupo acentuará más cuando la plana mayor del movimiento decide alinearse con el Partido Comunista Francés. A Roger Vitrac, simpaticizante y miembro activo en los inicios del movimiento surrealista y cercano a la escena teatral, le comenta poco antes del estreno que realizarían de *Ubu Roi* en 1929: “No te seguiré si quieres hacer un teatro para defender ciertas ideas, políticas u otras. En cuanto al teatro, sólo me interesa lo que es esencialmente teatral; usar el teatro para lanzar cualquier idea revolucionaria (excepto en el dominio de la mente) me parece la forma más baja y repugnante de oportunismo” (Artaud, 1978a:174. Traducción propia). Ya de por sí, luego de la Exposición Colonial que atrajo alrededor de ocho millones de visitantes, los surrealistas instaron a boicotearla, por considerar que se trataba de una prolongación de la explotación imperialista, sobre todo por parte de Inglaterra, Francia y Holanda, anteponiendo alternativamente su propia Exposición (anticolonial): *La Vérité sur les Colonies*, en la cual se ocuparon por mostrar y enfatizar la brutalidad del colonialismo y los “valores” chovinistas y capitalistas que promovía la Exposición Colonial.

Artaud presenció en Marsella en 1922 una actuación del teatro camboyano y el 1 de agosto de 1931 en París, una actuación de la compañía de teatro (danza) balinesa. A la mañana siguiente, Artaud escribe a Louis Jouvet, quien se desempeñaba como administrador y director de la Comédie des Champs-Élysées:

Para que el teatro trate de representar algunos de los aspectos extraños del inconsciente, tanto en profundidad como en perspectiva en el escenario, en jeroglíficos gestuales que son construcciones imparciales y absolutamente nuevas de la mente, todo esto se cumple, satisface, representa y más allá con la notable puesta en escena del Teatro Balinés... (Artaud, 1978a:217-218. Traducción propia).

Un teatro no-espectacular, sino ceremonial-comunitario, ritual-transformativo, alquímico-religioso. Artaud no era el único —den-

tro y fuera de Francia, por ejemplo, Thomas Mann, Theodor Fontane, Hermann Hesse en algunas de sus obras— interesado y entusiasmado por conocer más e incorporar en sus trabajos artísticos aspectos relativos a culturas del Oriente cercano y lejano. Pero a Artaud, a diferencia de las luminarias anteriores y muchos otros —habría que exceptuar tal vez a Arthur Schopenhauer— le interesa no sólo el Oriente como un existenciarío magmático de ‘nuevas’ ideas, cosmovisiones y elementos estéticos diversos y distintos en comparación con lo habido en el imaginario occidental, sino de manera adicional el budismo y el yoga (ver *Lettre aux Écoles du Bouddha* [1925]). Sus escritos sobre el teatro balinés no habrían de ser ni los primeros ni los últimos desafíos que Artaud lanzaría a la hegemonía de la tradición estética occidental. El surrealismo mismo y las obras de André Breton estaban infestadas de motivos e influencias orientalistas, al grado que éste —en parte considerados por muchos como padre del movimiento surrealista, al menos en Francia— en 1924, se referiría al Oriente como una musa.

El “Teatro de la Crueldad” y el gnosticismo

Aunque Artaud nunca protagonizó *La Conquête du Mexique* (*La conquista de México*), “obra de acontecimientos y no de hombres” diría Artaud, había sido destinada para ser el primer espectáculo del “Teatro de la Crueldad”. Por esta razón agrega esta obra a su ensayo, “El Teatro de la Crueldad (Segundo Manifiesto)”, que a su vez forma parte de “El teatro y su doble”, como uno de los textos más importantes. “Creo que en él se ve de manera concreta, lúcida, bien grabada por la palabra, aquello que pretendo hacer exactamente; y que mi concepción plástica, palpable y espacial del teatro, aparece allí de manera perfecta”.¹ Pero fue principalmente luego de presenciar los espectáculos teatrales (dancísticos) balineses, que Artaud comenzó a pensar día y noche en nuevas posibilidades teatrales, las cuales com-

¹ Carta a Paulhan, el 22 de enero de 1933 (Artaud, 1978c:197); ver también la carta de ese mismo día a Rolland de Renéville (Artaud, 1978c:200). [La traducción es mía].

prendían como categorías principales: cuerpo, rito, trance, enervantes, texto, lenguaje, palabra, espacio, entre otros. A partir de aquí su consagración al teatro sería total, afirmando

Que el escenario es un espacio físico y concreto que debe llenarse y se le debe dar su propio lenguaje concreto para hablar. Afirmino que Este lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente del habla, debe satisfacer, sobre todo, los sentidos, que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que este y el lenguaje físico concreto que menciono son verdaderamente teatrales solo en la medida en que los pensamientos que expresan eluden el lenguaje hablado (Artaud, 1978b:45. Traducción propia).

En febrero de 1932, Artaud esbozó un manifiesto que intituló: “Teatro de la crueldad”. Teatro que funcionó entre 1933 y 1935. Definiría la crueldad de la siguiente manera:

Esta crueldad no tiene que ver con el sadismo ni la sangre, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. Esta palabra, crueldad, debe tomarse en un sentido amplio, y no de la manera concreta y rapaz que se le da habitualmente. Teóricamente, la crueldad significa rigor, diligencia, decisión implacable, una determinación irreversible y absoluta... La crueldad no es, esencialmente, sinónimo de derramamiento de sangre, carne martirizada, un enemigo crucificado... Sobre todo, la crueldad es lúcida, una especie de dirección rígida, sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin algún tipo de conciencia aplicada. Esta es la conciencia que le da al ejercicio de todos los actos de la vida su color de sangre, su cruel matiz, ya que se entiende que la vida es siempre la muerte de alguien (Artaud, 1978b:120-121. Traducción propia).

Esencialmente, asumir la crueldad, buscarla en lo “irracional” y experimentarla en lo racional significaba volver a lo incorrupto, a los orígenes, eliminando en el trayecto las distorsiones y superficialidades artificiosas de la tradición cultural heredada y cuyas evidencias podían recogerse en los escenarios. Entre dichas herencias que lo

molestaban, era el hecho de que el teatro se hubiese doblegado a la literatura a través del teatro dialogado o teatro-texto. La crueldad, confronta, resquebraja certezas, perturba lo esperado, lo predecible, lo acostumbrado: lo que se cree que se conoce y se conoce verdaderamente. El “Primer Manifiesto” de Artaud sobre el Teatro de la Crueldad plantea el tema de la “crueldad” puntualizando los diversos elementos de su teatro ideal, Artaud escribió: “sin un elemento de crueldad en la raíz de todo espectáculo, el teatro no es posible. En nuestro estado actual de degeneración, es a través de la piel que la metafísica volverá a entrar en las mentes” (Artaud, 1978b:118. Traducción propia). La comprensión de Artaud de la palabra metafísica tiene una afinidad con los significados que atribuye a la alquimia. La metafísica no le sirve como sinónimo de especulación filosófica abstrusa, sino que sugiere un tipo de investigación artística que va literalmente más allá de los límites físicos o externos del arte y en su virtualidad, o lo que es capaz de convertirse. La “verdadera poesía” es metafísica y el “verdadero teatro” depende de esta poesía explotando todos los medios del teatro, no sólo las palabras. Por ejemplo, entre los rarámuris considera que hay arte efectivamente, puesto que “las cosas están hechas para usarse” –dice Artaud en “El teatro y su doble”–; “...y el mundo está en exaltación perpetua” –dice el pensador francés en “El teatro alquímico”–.

No es difícil vislumbrar en algunos detalles la proximidad que el autor francés mantiene con la vanguardia surrealista, por ejemplo, cuando hace referencia a lo que será la “crueldad” en el escenario basada más en la violencia que en el goce de los sentidos. Artaud afirma que “no hay necesidad de suprimir el lenguaje hablado, pero sí regresar a las palabras la misma importancia que tienen en los sueños [para que] se restablezca la comunicación directa entre espectador y espectáculo, entre actor y espectador” (Artaud, 1978b:115. Traducción propia). De forma muy cercana a lo que aquí expresa Artaud, Nietzsche, sobre el conocimiento y su posibilidad, afirmaría: “Establecemos una palabra en el punto en que comienza nuestra ignorancia, en el que no podemos ver más, por ejemplo, la palabra ‘yo’ [...] estos son quizás los horizontes de nuestro conocimiento”

(Nietzche, 1968:482. Traducción propia). Regresar al origen, reconocerlo para reconocernos. Dice Sontag: “el teatro de Artaud es una reacción contra el estado en que los cuerpos (y las voces, excepto en el tono hablado) de los actores occidentales han permanecido en un estado que, durante generaciones, ha sido de total subdesarrollo, como lo ha sido la condición del espectáculo en general” (1976:29). Artaud piensa un arte total, capaz de integrar todas las artes resultando en una suerte de oxímoron: un espectáculo austero, un espectáculo que no estuviese basado en el entretenimiento, y que además, no estaría fundamentado en la re-presentación ni en el texto escrito. En 1923, Artaud escribiría “nacemos, vivimos y morimos rodeados de mentiras”.

Las “estructuras” de sus “teorías” son construcciones grandiosas independientemente de si se ponen en práctica o no, y si tienen éxito o no. Son imágenes y memoria artística, pensamiento vivo, que la realidad no sabe materializar. En el escenario de su mente funcionan y lo hacen bien. No construye teorías propiamente, pero sus manifiestos y puestas en escena sea en el teatro o en el papel, son robustos y complejos constructos en los que teoriza, produciendo una cantidad asombrosa de pensamiento, escritura, imágenes y memorias, mundos siempre posibles, aunque no sea en este mundo. El “cuerpo sin órganos” y el “Teatro de la Crueldad” son ejemplos de la disolución de estructuras vetustas basadas en la imitación, la repetición, la re-presentación y una serie de dicotomías excluyentes a las cuales Artaud les hace frente, siendo en todo caso, sobre esto donde estarían sobrepuestas las diáfanas estructuras artaudianas. “La ‘crueldad’ de la obra de arte no tiene tan sólo una finalidad directamente moral, sino una función cognoscitiva. Según la idea moralizante que Artaud tiene del conocimiento, una imagen es verdadera en la medida en que es violenta” (Sontag, 1976:33). Por tanto, lo que el pensador francés plantea sobre el lenguaje y su relación con el escenario es que éstos se encuentren como punto de partida sin ningún “antes” preconcebido o performativo. Artaud propone un arte que provoque *shock* en los espectadores, paroxismo, en el que estos últimos sientan y ex-

perimenten lo mismo o más de lo que sienten sobre el escenario los actores, sin que ello implique eliminar totalmente la distancia física entre ambas partes. En cuanto a los protagonistas de sus escenarios de la “crueldad”, Artaud dice que:

Mis héroes están situados en el dominio de la crueldad y deben ser juzgados fuera del bien y del mal. Son incestuosos, adúlteros, rebeldes, insurgentes, sacrílegos, blasfemos. Y esta crueldad que se extiende por todo el trabajo, no solo resulta de la sangrienta historia de la familia Cenci. Esta es una crueldad moral, no puramente corpórea, que va hasta el instinto y la fuerza del actor para sumergirse en las raíces de su ser tan a fondo que sale de la escena exhausto. ¡Crueldad que también afecta al espectador y no debe permitirle salir del teatro sin alteraciones, sino agotado, comprometido, transformado tal vez! (Artaud, 1978c:181. Traducción propia).

A Artaud no le importaba si sus personajes ganaban o perdían argumentos. Él quería usarlos para exponer a su audiencia, para que se viera reflejada en ellos y experimentara sentimientos que le resultaban incómodos, y que por lo general parecían ser inaccesibles para ellos. Para la palabra misticismo, como para la de “crueldad”, tenía Artaud un compendio de sinónimos y casi sinónimos. Escribe sobre magia, hechicería, milagros, sobre lo divino y lo maravilloso. Admira en los balineses su capacidad para alcanzar un estado de éxtasis, delirio, intoxicación, trance y para impulsar a su audiencia a ese mismo estado de alerta hechizado; un momento en el que era posible imaginarse despierto durante el sueño. El soñador está atrapado, encantado por el sueño. Y éste le advierte sobre lo que está sucediendo y estar también prácticamente fuera del sueño y observarse a sí mismo en él.

“Los Cenci” (*Les Cenci*) (“tragedia en cuatro actos y diez cuadros según Shelly y Stendhal”, escrita en los últimos meses de 1934, aunque se venía madurando desde 1931) fue la obra más ambiciosa que se presentó para “El Teatro de la Crueldad”, esto sucedió en la primavera de 1935, y fueron sólo diecisiete las funciones. Una obra

de ideas que decía muy poco, y cuya preparación resultó por demás insuficiente. Artaud sintió el fracaso, de modo que, así como había abandonado la poesía y luego el cine, ahora se dispuso a abandonar el teatro. “Creo que desde el punto de vista teatral la concepción era buena... Pero he sido traicionado por la realización. No puedo estar en todas partes y es este el peligro del teatro. En lo que me concierne: extenuado por el trabajo no he podido trabajar mi propio papel. De donde se deriva, por este lado, una semi-frustración”.² En mayo de 1935, diría Artaud que “entre el Teatro de la Crueldad y *Les Cenci* habrá la diferencia que existe entre el estruendo de una catarata o el desencadenamiento de una tempestad natural y lo que pueda quedar de su violencia en la imagen registrada”(Artaud, 1978c:46. Traducción propia). Artaud comparaba el fracaso de *Les Cenci* con lo que preveía para el futuro del orden capitalista en el cual estaba cimentada la sociedad en la que le tocaba abrirse paso como dramaturgo: “Creo que (el orden capitalista y burgués bajo el cual vivimos) va a tambalearse: 1) porque no encuentra en su seno con qué hacer frente a las necesidades catastróficas de esta hora; 2) porque es *inmoral*, al erigirse exclusivamente sobre el lucro y el dinero”.³

Decidió entonces embarcarse hacia México, iniciando las gestiones del viaje en julio de 1935. Su interés en las culturas primitivas y la etnografía (hoy día podríamos hablar de “etnopoética”) aumentaba. La idea de que la cultura no es más que una acumulación de artefactos es para Artaud “una noción perezosa y poco útil que engendra una muerte inminente”. Se interesa en la Cábala y el Tarot, la mística y la espiritualidad, hasta desarrollar una especie de gnosticismo metafísico (contrario a la libertad inhumana que auguraban y sólo podían ofrecerlos regímenes políticos), en parte generados por su estado psicológico (diagnosticado con esquizofrenia en 1938) y por experimentar lo que pensaba sobre sí mismo, lo cual derivaba en una ansiedad creativa. El gnosticismo,

² Carta a Paulhan, 15 de mayo de 1935 (Artaud, 1978c:259. Traducción propia).

³ Carta a Jouvett, 1 de mayo de 1932 (Artaud, 1978a:256. Traducción propia).

Que es una sensibilidad organizada más sobre la idea del conocimiento (*gnosis*) que sobre la fe distingue tajantemente entre conocimiento exotérico y esotérico. El adepto debe someterse a una serie de pruebas para ser digno de ser iniciado en la verdadera doctrina. El conocimiento, que se identifica con la capacidad de autotransformación, estaba reservado a unos pocos. Desde su sensibilidad gnóstica era natural que Artaud se sintiese atraído por numerosas doctrinas secretas, que representaban una alternativa y un modelo para su arte (Sontag, 1976:55).

En los escritos de Artaud de 1930, la idea de una resolución apocalíptica del dualismo se desarrolla no dentro de un marco teológico sino dentro de lo que él llama una “metafísica”, un término amplio bajo su pluma que se refiere a cualquier apelación a los principios subyacentes de la realidad. La metafísica artaudiana se basa en una amplia base de narrativas e imágenes cosmogénicas, esotéricas y míticas; por ejemplo, en *Heliogabale, l'Anarchiste Couronne*, vuelve a contar la historia del reinado anárquico y violento de Heliogabalus, el emperador romano del siglo II y la encarnación del Dios Sol, en un marco discursivo extraído de la alquimia y las antiguas religiones solares. Este tipo de dependencia de léxicos específicos ha llevado a que Artaud sea interpretado de diversas maneras como un alquimista, un ocultista y un gnóstico. De hecho, a su llegada a México, tres meses después en una carta a Barrault, Artaud escribió acerca de una petición firmada por importantes intelectuales mexicanos⁴ al presidente de México para proporcionar “los medios para ejecutar una Misión cerca de la antigua raza de indios. Es necesario redescubrir y resucitar los vestigios de la antigua cultura solar” (Artaud, 1971:314-315. Traducción propia).

Para Artaud, la metafísica “define la forma más elevada de la poesía”. Incluso durante su periodo religioso —y de internación— en

⁴ Se trataba de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la cual había sido fundada en 1933 a causa de la disolución del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Se definió como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, la última fundada por el *Comintern* en la Unión Soviética en 1930.

Rodez (1945), consideraba que la teología se encontraba subordinada a la metafísica, y que el pensamiento religioso ofrecía otro discurso dentro del cual podía explorar su sentimiento de alienación de la realidad. Para entonces, en aquel periodo de su existencia a su regreso de Irlanda, Artaud, aferrado a las ‘pócimas’ gnósticas y fantasías extáticas (herméticas), el mundo se había convertido en un *cocktail* de fuerzas mágicas, sustancias y ‘dobles’. “...Artaud afirmó que un chamán tarahumara le dijo que *Ciguri* era sinónimo de Cristo: en el corazón de *Ciguri*, y en este corazón ardiente una figura, donde No pude reconocer a Jesucristo. Con Jesucristo-peyote, escuché el cuerpo humano, el bazo, el hígado, los pulmones, el corazón tronar en las cuatro esquinas del Divino Infinito” (Artaud, 1956:99 y 33. Traducción propia). El empleo durante la década de 1930 de ideas extraídas de las religiones heréticas y esotéricas debe considerarse más como un empréstito o una adaptación, que como un conjunto acabado de dos partes que se complementan simétricamente entre sí. Es sólo después de la crisis religiosa y el internamiento de Artaud que es posible referirse a su pensamiento como gnóstico, ya que sólo entonces se expone en un contexto teológico específico. Consideraba que el peyote era un hombre, un ser humano, “no nacido, pero innato”. “Y toda la serie de fantasías lujuriosas proyectadas por el inconsciente ya no atormenta al verdadero espíritu del hombre, por la buena razón de que Peyote es hombre, no nacido, sino innato, y con él, toda la conciencia atávica y personal está alerta y respaldada” (Artaud, 1956:27. Traducción propia). Artaud ya no abandonaría este estado de postración, su salud ya no mejoraría nunca más. Los *electroshocks* lo mantenían permanentemente debilitado y con una sensación de hambre permanente, lo estaban matando lentamente.

Estamos muy lejos de los poderes curativos de Peyote. Por lo que he visto, el peyote estabiliza la conciencia y evita que se desvíe, que se libere a las falsas impresiones. Los sacerdotes mexicanos me han mostrado, en el hígado, el punto exacto donde *Ciguri*, o Peyote, produce esta concreción sintética que mantiene de manera duradera los sentimientos y el

deseo de verdad en la conciencia y le da la fuerza para liberarse al rechazar automáticamente el resto (Artaud, 1956:30. Traducción propia).

“El teatro y su doble” (*Le Théâtre et son Double*) fue publicado ese mismo año en París, donde aprovechó para escenificar su propia interioridad: catarsis imposible y terapia de la descorporeización. Su cuerpo ya no era suyo. Liberarse del cuerpo para alcanzar el estado de gracia moral equivalente a la libertad posible, por oscura que sea dentro de la oscuridad. Artaud deseaba desprenderse de su cuerpo, comenzando por su sexualidad. Todavía en ultramar, en el trayecto desde Amberes a México, el 25 de enero de 1936, Artaud le envió a Paulhan un título para el libro: *Le Théâtre et son Double* (El Teatro y su Doble).

Porque si el teatro duplica para la vida, la vida duplica para el teatro real, y esto no tiene nada que ver con las ideas de Oscar Wilde sobre el arte. Este título responderá a todos los dobles del teatro que creo haber encontrado durante tantos años: la metafísica, la peste, la crueldad, la reserva de energías que constituyen los mitos, que los hombres ya no encarnan, el teatro encarna. Y por este doble, escuchó el gran agente mágico, del cual el teatro por sus formas es sólo la figuración, esperando que se convierta en la transfiguración (Artaud, 1978c:196-197. Traducción propia).

En esta misma obra llega a expresar cosas como: “El hombre verdadero no tiene sexo”. Artaud considera al sexo como algo obsceno, derramador de fluidos, provisto de carne sólo dispuesta como materia que es a la corrupción, la voluptuosidad, la concupiscencia. Por ello se dispone a trascenderlo.

La imaginación de Artaud se hace más burda a medida que se acerca a lo innombrable. Con su creciente obsesión por el cuerpo, y el desprecio, cada vez más explícito, ante el sexo, sus últimas obras todavía son continuación directa de los escritos más tempranos en los que existía, junto a una mentalización del cuerpo, una *sexualización* de la conciencia (Sontag, 1976:58).

Lo que le interesa a Artaud no es lo que la experiencia corporal puede decirle acerca de sí mismo, sino la experiencia bruta e inmediata en sí misma. Decía Artaud: “Soy un hombre por mis manos y mis pies, mi barriga, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos se unen a mí en la putrefacción de la vida”. Para Artaud el cuerpo es –aproximadamente a lo que en torno a este consideraban Platón y Descartes– un obstáculo para alcanzar la libertad, no obstante, el lugar en donde debiese venir al mundo. Gnóticamente, “la afirmación del cuerpo y la repulsión ante el cuerpo, el deseo por trascenderlo y la necesidad de redimirlo” (Sontag, 1976:53). Una especie de ‘proyecto’ de ‘teatro gnóstico’ en términos artaudianos, cercano a las obsesiones de los alquimistas renacentistas. Le escribe a Paulhan en 1935:

No creo que sea malo para nosotros aquí que alguien venga a explorar lo que pueda quedar en México de un naturalismo lleno de magia, de una especie de eficacia natural dispersa aquí y allá en la estatuaria de los templos, en sus formas, sus jeroglíficos, y sobre todo, en el subsuelo de la tierra y en las avenidas aun mecidas por el aire. No hay como sumergirse en un país para recoger sus vestigios movientes y aspirar directamente su fuerza.⁵

Artaud desembarca el 7 de febrero de 1936 con sólo 300 francos en la bolsa, tan pronto llega ya desde La Habana presiente una ruptura total con su pasado, se siente renovado no sólo en el espíritu, sino mejorado en su salud. Así nos describe una de las escenas que más lo marcarían:

No olvidaré fácilmente la mueca de dolor que tenía el buey mientras el cuchillo del indio le despedazaba las entrañas. Los danzantes de “matachines” concurren a reunirse delante del toro y cuando éste estuvo bien muerto iniciaron sus danzas de flores. Porque los indios bailan danzas de flores, de libélulas, de pájaros y de otras cosas delante de esta carnicería (Artaud, 2014:19).

⁵ Carta a Paulhan, 19 de julio de 1935 (Artaud, 1971: 335. Traducción propia).

Venía buscando un teatro fundado en la materia, no obstante, en el que el texto (y la literatura) no interfiriese, un mundo atestado de materia y profanado, por un lado; y por otro y a la vez, sagrado, ritual, mítico y mágico (chamánico), en el que el lenguaje no subyaciese petrificado y fuese “meramente” verbal. En otro pasaje, liminar al ritual Tutuguri, en que aparece otra “cuchillada” (probablemente una espada). El propio Artaud nos cuenta:

Fue un domingo por la mañana que el viejo jefe indio me abrió la conciencia de una cuchillada entre el bazo y el corazón: “Tenga confianza –me dijo–, no tenga miedo, no le haré mal alguno” y retrocedió rápidamente tres o cuatro pasos, y después de trazar un círculo con la espada en el aire a la altura de mi muslo y por detrás, se precipitó contra mí con toda su fuerza como si quisiera aniquilarme. Pero la punta de la espada apenas me rasgó la piel e hizo brotar una pequeña gota de sangre. No sentí dolor alguno, pero tuve la impresión de despertarme a algo, a lo que hasta ese momento yo era un mal nacido y hacia lo que había sido orientado por el lado equívoco, y me sentí inundado por una luz que jamás había poseído (Artaud, 2014:21 y 22).

El gnosticismo que vive Artaud tiene implicaciones teatrales que no encuentran ya lugar sobre el escenario, ni el hombre social ni el hombre psicológico, pues considera que se encuentran enajenados de muchas maneras, el primero sobre todo por el régimen divisorio de las emociones, por un lado, y de los pensamientos, por el otro; el segundo, por las leyes, por una moral pervertida y por la religión, en donde juntos conforman la cultura hegemónica de Occidente. “Las principales energías del gnosticismo provienen de la ansiedad metafísica y de una aguda depresión psicológica –la sensación de hallarse abandonado, de estar poseído por poderes ajenos, demoníacos, que se sacian en el espíritu humano en un cosmos vacío de toda divinidad” (Sontag, 1976:49). En “El Teatro y su Doble”, afirma Artaud: “Pero el totemismo es un actor que se mueve, y está hecho por actores; y toda cultura verdadera se apoya sobre los medios bárbaros y primitivos del totemismo, por lo que deseo adorar la vida salvaje, es decir enteramente espontánea” (Artaud, 2011:8). El

gnosticismo, entre otras cosas y fundamentalmente, se caracterizaba por ser parte de aquello a lo que tanto Artaud se oponía con su “Teatro de la Crueldad” y “El Teatro y su Doble”, aquello que se afanaba en destruir como pilar ideológico-cultural occidental de dualismos como cuerpo/mente, materia/espíritu, luz/oscuridad, entre otros. Para Sontag, “el último refugio del pensamiento gnóstico (histórica y psicológicamente) son las construcciones esquizofrénicas” (1976:56). En 1947, reflexionando Artaud sobre algunos de los dibujos y diseños que realizó a lo largo de su vida, comentó lo siguiente:

El objetivo de todas las figuras dibujadas y coloreadas era exorcizar la maldición, una diatriba corpórea contra las necesidades morales de la forma espacial, la perspectiva, el valor, el equilibrio y la dimensión, y a través de esta protesta, una condena del mundo psicológico incrustado como un cangrejo en el mundo físico que incuba o sucumbe al afirmar que lo ha formado (Artaud, 1956:62).

Conclusiones

Artaud deseaba la creación de un nuevo orden, más originario que moderno, más cercano a lo primigenio y las culturas ancestrales, que lo que el progreso y la técnica como correlatos de la razón le estaban dando al mundo y a la humanidad.

En sus últimos escritos la identidad obscena de la carne y las palabras alcanza la culminación del desprecio, sobre todo en la obra que le encargó la radio francesa, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu*, que finalmente fue prohibida la víspera de su retransmisión, en febrero de 1948. (Artaud estaba revisándola cuando murió, un mes más tarde) (Sontag, 1976:58).

Pronto supo que la violencia metafísica (de la ‘crueldad’) estaba dispuesta sobre el cuerpo, el lenguaje y el texto, aunado a lo que el potencial onírico que Freud y los surrealistas habían revelado. Consideraba que estos artistas estaban perdiendo una oportunidad históri-

ca de transformar el mundo, el mundo de la vida del cual formaban parte y bien o mal, ayudaban a moldear. Pero también parece justo decir que los espectadores no estaban preparados para comprender lo que Artaud quería que se sacudieran de su mente para activar la conciencia con otros contenidos y perspectivas; o tal vez, Artaud no estaba más enfermo (nueve años consecutivos de *electroshock* en el hospital) que la sociedad en la cual habitó y a la cual se dirigió. “Yo aspiro a otra vida”, dijo en 1927. Sontag considera que:

Todo arte que expresa un descontento radical e intenta perturbar los sentimientos complacientes, se arriesga a verse desarmado, neutralizado, desangrado, de su poder perturbador —mediante la admiración y la total comprensión (aparente), es decir: cobrando importancia. La mayoría de los temas de la obra de Artaud que habían sido exóticos se han convertido, en la última década en tópicos [...] Hoy es un clásico (1976:66).

No obstante, el “Teatro de la Crueldad” difícilmente funcionó salvo en su mente y sus escritos, tampoco logró incitar a la sociedad de su tiempo a renacimiento o despertar alguno, sin embargo, dejó una larga estela de discípulos y teóricos sociales que no han dejado de transmitir lo que Artaud enseñó, de generación en generación. La globalización ha dado cuenta en sus intentos homogeneizadores no sólo pero también —y tal vez principalmente— en el ámbito cultural-lingüístico, de la inmensa diversidad y fragmentariedad en la cual, las cosmovisiones, las formas de concebir a la vida y la muerte, el bien y el mal, entre otras cosas, nos dividimos y multiplicamos los seres humanos. Si al resultado de estas fragmentaciones que rebasan el campo cognitivo y neurocientífico, de estos minúsculos corpúsculos humanos que se resisten a ser englobados en el Uno-solo-mismo, el “Teatro de la Crueldad” encontrará su espacio y su tiempo para vivir una segunda oportunidad y, tal vez, un verdadero desarrollo en el que la naturaleza gregaria del teatro se afirmara e hiciera que las personas se sintieran mejor y más saludables, como ya lo hizo cuando lo probaron algunos de los sucesores de Artaud en un número limitado de audiencias.

Artaud no logró un programa terminado con metodología probada y lista para ser replicada en todas sus fases, pero en racimos, sus ideas y técnicas le han dado al teatro contemporáneo una sacudida que le han permitido ampliar sus posibilidades para decir, reflejar, despertar, presentar, enseñar, denunciar, mostrar, criticar y aliviar muchas dolencias humanas. Artaud es plenamente responsable de las innovaciones teatrales que se identifican con el “Teatro de la Crueldad”. Él ya no está enfermo... nosotros, sufrimos de un mal crónico, degenerativo y terminal que rebasa y comienza antes de las fronteras cartográficas de “lo occidental”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007), *Ninfa*, Pre-Textos, Valencia.
- Artaud, Antonin (1956), *Oeuvres complètes*, vol. ix, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1961), *Oeuvres complètes*, vol. ii, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1965), *Oeuvres*, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1971), *Oeuvres complètes*, vol. viii, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1972), “La piedra filosofal”, en *Tres piezas cortas*, Jerzy Grotowski (pról.), Editorial Fundamentos, Madrid.
- Artaud, Antonin (1978a), *Oeuvres complètes*, vol. iii, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1978b), *Oeuvres complètes*, vol. iv, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1978c), *Oeuvres complètes*, vol. v, Gallimard, París.
- Artaud, Antonin (1982), *El cine*, Alianza, Madrid.
- Artaud, Antonin (2010), “La Conquista de México”, en *El fin de la conquista*, Enrique Flores (trad.), UNAM, México.
- Artaud, Antonin (2011), “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 8, [https://www.academia.edu/31079496/Antoinin_Artaud_-_El_Teatro_y_su_Doble].
- Artaud, Antonin (2014), *México y Viaje al país de los tarahumaras*, El Cuenco de Plata, México.
- Deleuze, Gilles (2009), “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona.

- Deleuze, Gilles (2011), “La literatura y la vida”, pp. 1-7, [http://medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_la-literaturayla vida.pdf].
- Grotowski, Jerzy (1972), “Prólogo a Artaud”, en *Tres piezas cortas*, Fundamentos, Madrid.
- Morfee, Adrian (2005), *Antonin Artaud's Writing Bodies*, Clarendon Press, Oxford.
- Nietzsche, Friedrich (1968), *The Will to Power*, Vintage Books, Nueva York.
- Pizarnik, Alejandra (1974), “El verbo encarnado”, prólogo a Antonin Artaud, *Textos*, Aquarius, Buenos Aires.
- Sontag, Susan (1976), *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona.
- Tzara, Tristán (2005), “François Villon. la existencia como fenómeno”, Enrique Flores (trad.), en “El poeta y su trabajo”, en *Revista de Poesía*, vol. 19, México, pp. 45-54.

Fecha de recepción: 13/06/20
 Fecha de aceptación: 29/11/20