

ARTAUD Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD

Jorge Juanes

Oyéndote hablar del teatro me parecía que hablábamos de un pasado abolido.

Carta a Genica Athanasiou, 16 de septiembre de 1923

No creemos, ya no seguimos creyendo que haya nada en el mundo que pueda ser llamado teatro, no vemos a qué realidad aplicar esa denominación.

Manifiesto para un teatro abortado, febrero de 1927

Preámbulo

Antonin Artaud (Marsella, 1896-París, 1948) es un trasgresor incomprendido, «un suicidado de la sociedad» cuya difícil y explosiva existencia transita por múltiples caminos: pintura, cine, poesía, ensayo y, ante todo, teatro. Redacta asimismo cartas excepcionales en donde, de manera similar a la de Van Gogh, muestra gran parte de su ideario. Actor de cine e intérprete de su propio teatro, pasa parte de su vida en hospitales psiquiátricos, pesadilla acentuada por los «tratamientos curativos» del doctor Ferdière, director del manicomio de Rodez; de su estado de ánimo allí habla la carta dirigida, y nunca enviada, a Albert Camus, 1947: «El doctor era de la opinión de que mi acción mágica casta cortaba algunos de sus impulsos sexuales y me sometía al electrochoque [...]. Me hundió en el coma cincuenta y dos veces al año. [...] Señor Ferdière, un electrochoque más y lo estrangulo.»

Reconociendo a sus pares, Artaud 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, Hölderlin, Coleridge... Van Gogh, Arthur Rimbaud, Lautréamont». Siente una enorme atracción por el pensamiento oriental y las sabidurías herméticas y, embebido en ello, viaja a México en busca del conocimiento y rescate de los ritos primordiales que enlazan al hombre con el cosmos. A su entender vivimos en un mundo decadente, entregado al dinero, la estulticia y el crimen organizado. Las aportaciones de Artaud abarcan desde lecturas políticas, psicoanalíticas y literarias hasta consideraciones sobre las sabidurías esotéricas. Aquí voy a referirme específicamente a la subversión teatral provocada por sus escritos y por sus puestas en escena, análisis que comprenderá los siguientes pasos: exponer la diferencia entre el teatro de texto y el teatro del cuerpo; resumir las proposiciones del Teatro Alfred Jarry; tratar de clarificar el significado que tienen para el Artaud de *El teatro y su doble* los conceptos de metafísica, peste y crueldad; mostrar la relación entre la vida, el «cuerpo sin órganos» y la necesidad de provocar un nuevo parto. Finalmente trataré de mostrar la influencia de Artaud en el teatro contemporáneo y, en general, en el llamado arte de acción.

Teatro de texto y teatro del cuerpo

De *El teatro y su doble*:

El teatro occidental vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra... Los límites del teatro deben ser todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él.

Justo es reconocer que en la dramaturgia que abarca de los trágicos griegos a Shakespeare y de Calderón a Brecht, el teatro occidental lega al mundo una herencia invaluable. Pero no hay que postrarse ante ello, ya que el culto desmedido al imperio del texto minimiza la física escénica y paraliza la expresión corporal. Para Artaud, Occidente ha terminado por convertir la palabra y la escritura en mera retórica hueca y carente de vitalidad. Hay, por supuesto, escritores y poetas excepcionales que tratan de devolverle a la palabra su misterio y su tensión. Escepticismo ante la palabra que sitúa a Artaud en la senda abierta por Hugo von Hofmannsthal en *La carta de Lord Chandos*, escrita en 1902; la misma pone de manifiesto la brecha que se abre entre la escritura y la vida, al grado de que aquélla se ha convertido en letra muerta. A su entender, los escritores han perdido de vista lo que está ahí, ante nuestros ojos, cerca, muy cerca y en espera de ser escuchado, acogido y celebrado.

La escritura autosatisfecha, hueca y carente de savia vital —prosigue Lord Chandos— cubre páginas y páginas con grandes palabras como *espíritu, alma, ser, Dios...* Palabras ayunas de realidad, palabras pomposas y vacuas que deben ser tachadas para que emerja la savia vital en ellas desdeñada. Ausencia de realidad que acompaña también a la erudición rutinaria, al recurso de acudir a autoridades indiscutibles y a temas presuntamente graves y elevados. Significantes huecos que no rozan siquiera la entraña de las cosas. Se escribe como si nada sucediera, como si viviéramos en un mundo terminado y pleno que cabe en una escritura-fichero, y cuya gloria estriba en nombrar; en decir sin equívocos de ninguna especie, en sistematizar, en concluir totalidades cerradas que aniquilan el resto; escritura sin afuera, sin cuerpo, sin dolor y sin silencios.

Para Hofmannsthal-Chandos, el misterio de los mortales, la opacidad existencial y la alteridad del cuerpo, han sido sepultados mediante una lápida verbal construida con retórica vacía y mensajes aleccionadores, y en donde lo único que importa es situar de manera unívoca personajes y cosas, definir de entrada quién es quién, estableciendo con precisión lo que corresponde al mal y al bien, una escritura en que todo está resuelto, incluso las demandas del deseo. Las cosas precarias del mundo se nos escapan porque han sido substituidas por categorías universales y omniscientes. Para colmo, estamos abrumados por la palabrería, por la habladuría que ocupa al «uno de tantos». Chandos pone fin, en efecto, al simulacro de la certeza, compendiado en grandes relatos en que lo que respira y muere es comprendido a distancia, incorporado y disuelto en una escritura que deduce la verdad de los hombres y de las cosas, sin siquiera suponer la existencia de los afectos, las texturas y las fallas. La escritura disecada depura, purga, olvida todo aquello que pudiera infectarla. Escritura conceptual en que el goce se reduce a entender, sólo a entender. El objetivo al que se apunta es inequívoco: derrocar lo concreto e

imponer el reino de la abstracción. El rechazo a la escritura conceptual, homogénea y lineal, es, entonces, urgente; rechazo que permite, al menos, ganar lo indecible.

Chandos se detiene en el silencio, calla, se ensimisma, recobra el asombro ante la presencia contundente y mágica de las cosas, percibe la inagotabilidad de lo insignificante y el abismo del universo. Sacudido por la lección de lo innombrable, busca una sabiduría que deje ser; que reconozca que las cosas son sin porqué; una escritura, en caso de ser ello posible, en que la alteridad sea reconocida en su diferencia: «Aquella lengua en que me hablan las cosas mudas». Romper con el lenguaje-concepto requiere poner el cuerpo en juego: «Poseer en mi cuerpo las claves para descifrar el universo». Descifrar, debe ser traducido aquí como «experiencia que trasciende el lenguaje. En términos de escritura, Chandos no alcanza a encontrar el lenguaje que deje hablar a las cosas innombrables. Imposibilidad que no impide ponernos sobre aviso de lo que mata la vida. El suspenso de Chandos es también el suspenso de la escritura.

Sucedía que las palabras abstractas a las cuales, sin embargo, ha de recurrir la lengua a fin de poder formular el más intrascendente juicio valorativo, literalmente se me pulverizaban en la boca, como si fueran hormigas podridas. [...] Todo se me disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños, y nada se dejaba encasillar con un criterio definido. [...] He perdido completamente la facultad de reflexionar o hablar en forma coherente sobre un tema cualquiera. [...] ¡Mas para qué ensayar otra vez palabras vanas! [...] Ya no escribiré ningún libro.

Entre Hofmannsthal y Artaud

El núcleo de *La carta de Lord Chandos* es, en suma, éste: la necesidad de ir más allá del lenguaje verbal autosuficiente y de acceder a la experiencia vivida y a la vindicación de lo desdeñado, y el cuerpo debe estar entre los invitados al convivio. Llamamiento que podemos enlazar con la poética cruel propuesta por Artaud, el teatro físico en que el actor debe poner el cuerpo en escena. Para Artaud, enemigo acérrimo de las empolvadas representaciones teatrales realizadas en Francia (*Carta al administrador de la Comedia Francesa*, febrero de 1925: «Es necesario que los representantes de un arte muerto nos rompan un poco menos los tímpanos»), el teatro occidental exagera la importancia del texto en demérito de la expresión corporal; todo lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, en Oriente. Pecado de origen que se acentúa en la modernidad en donde la representación de ideas es lo único que importa (como puede percibirse, el argumento es muy parecido a lo que ya había señalado Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*). Los diálogos y los monólogos son aquí determinantes y, en consecuencia, el dramaturgo tiene siempre la última palabra; al director de escena sólo le queda escenificar puntualmente el drama escrito. Puesta en acto de argumentos religiosos, morales, políticos, filosóficos, psicológicos, etc., que el artista tiene que comprender e interpretar a rajatabla. Para ello debe despersonalizarse; asumir el papel establecido, en suma, representar. Por su parte, el público calla, escucha, afirma o niega, pero a final de cuentas permanece a distancia.

Existen casos en que la lectura en voz alta de textos inapelables trata de ser complementada con determinado espectáculo escenográfico: mediante decorados, efectos de iluminación, ves-

tuario, medios mecánicos o electrónicos, sea, pero el caso es que el cuerpo permanece al margen de la acción. Empeñado en enmendar el entuerto (*Teatro Alfred Jarry. Año primero*: «El desprecio que sentimos hacia todos los recursos teatrales propiamente dichos, hacia todo lo que suele llamarse «puesta en escena» [...]. Toda esa utilería detestable y embarazosa»), Artaud propone un teatro físico basado en el «gesto absoluto», un ritual catártico que se vive, siente y padece hasta el grado de poner en suspenso a la razón represora del cuerpo y de la *physis*. Si algo se busca en el antiteatro es dar cauce a la irrupción de fuerzas extremas desconocidas y, finalmente, emancipadoras. Trastocado el orden de la representación por el exceso matérico-corporal, ya no quedan tabúes ni prohibiciones, de tal suerte que podemos hablar del derrocamiento del discurso sin resto.

El antiprograma teatral señala lo que señala: no hay texto que colme la vida, se requiere una réplica existencial, una experiencia sobre las posibilidades catárticas de la crueldad antropocósmica y sobre los límites del decir antropocéntrico, que son también los del poder: Nuestro héroe trágico habla de un parto producido por uno mismo; literalmente de un renacimiento que rompe sus deudas con Dios, el Padre, el Espíritu rector y, en general, con aquello que nos ha sido impuesto e impide que volvamos a nacer por cuenta propia. Hay que deshacer lo que la sociedad ha hecho con nosotros, pisar territorios inexplorados, situarnos en un punto de riesgo. Repárese en que Artaud no habla nunca del hombre en general, o del sujeto trascendental acuñado por las filosofías racionalistas, sino de hombres empíricos, de individuos que luchan por conquistar su autonomía. Se trata de la aventura de cada uno y, en términos del teatro, de poner a los individuos libres en posibilidad de establecer una relación entre únicos: no hay vuelta atrás.

El teatro Alfred Jarry

De *Carta a P. Theverin* (1948):

Al teatro, tal como lo concibo, un teatro de sangre, un teatro que en cada representación habrá hecho ganar corporalmente algo, tanto al que interpreta como al que viene a ver interpretar.

Artaud, con Roger Vitrac y Robert Aron, crea en 1927 el grupo de Espectáculo Integral Alfred Jarry: la experiencia concluye en 1931. Etapa que puede ser considerada como la del inicio de la crítica emprendida por Artaud al teatro de la representación en cualquiera de sus modalidades, y a su baluarte principal, el personaje escénico (todos los textos citados de Artaud sobre teatro están sacados de la edición cubana de: *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del libro, 1969). Alterar por completo el alma y el cuerpo de los participantes es la consigna: «El espectador que venga a nuestro teatro sabrá que llega para ofrecerse a una verdadera operación, en la cual no sólo su espíritu sino también sus sentidos y su carne están en juego». Teatro subversivo consagrado tanto a cuestionar la rutina teatral como a la afirmación de actos inesperados e imprevisibles, tan espontáneos como la vida misma, entendida como experiencia catártica y excepcional, aunque sostenidos siempre por el rigor escénico. De *Teatro Alfred Jarry. Año primero*:

Un teatro que se repite todas las noches siguiendo siempre los mismos ritos, siempre idénticos a sí mismos, no puede seguir contando con nuestra adhesión. Necesitamos que el espectáculo a que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier suceso de la vida, como cualquier acontecimiento provocado por las circunstancias.

Influido por el surrealismo, Artaud propone un automatismo de los cuerpos que rompa el cuerpo rutinario. Y no repetir implica trazar y desdibujar, formar y deformar, lograr en escena una metamorfosis ininterrumpida provocada por la rebelión de la sinrazón taxonómica. Tras lo cual el cuerpo cesa de interpretar (borra el texto) y se convierte en un cuerpo cabal (*El teatro y su doble*: hace referencia a «una suerte de musculatura afectiva que corresponde a la localización física de los sentimientos»). Cuando esto sucede, cada cuerpo transfiere su energía a los otros cuerpos y es a través de flujos energéticos como todo se comunica con todo. Dado que la economía energética es siempre cambiante («Esa transferencia no puede reproducirse dos veces»), lo es también el resultado que provoca. El Teatro Jarry sirve entonces como campo de experimentación de puestas en escena improvisadas y azarosas, experiencia que Artaud corregirá en términos constructivos al descubrir las posibilidades físico-teatrales del teatro ritual balinés.

El «espectáculo integral» logra puestas en escena donde el decorado, los objetos considerados, la iluminación y la palabra son lo que son, presencias contundentes antes que meros soporíferos simbólicos. Los textos son aquí textos considerados «simplemente en cuanto al desplazamiento de aire que su enunciación provoca». Se toma a las palabras en sí y para sí, atendiendo a aquello que en ellas desborda la significación. Lengua mítica que, antes que a un discurso, responde a principios transhistóricos; por ejemplo, al conflicto entre Eros y Thánatos o entre creación y destrucción. Se busca, en cualquier caso, que los actores y las cosas presentes en escena se conviertan, de súbito, en presencias analógicas y enigmáticas. Para alcanzar el propósito basta crear una atmósfera físico-teatral. Señalo esto porque Artaud no pretende convocar a un más allá absoluto, sino al misterio de lo finito y presente, o si se prefiere, a lo ordinario-extraordinario: «El Teatro Alfred Jarry [...] sólo admitirá la poesía efectiva, lo maravilloso humano».

El teatro y su doble

Llegar a que todo lo que hay de oscuro en el espíritu, de soterrado, de no revelado, se manifieste en una especie de proyección material-real.

El público, la censura y la crítica, surrealistas incluidos, fueron hostiles a un proyecto como el Teatro Alfred Jarry, que no contó con apoyo oficial ni espacios adecuados. Pero Artaud no cejó y radicalizó su propuesta, lo cual queda de manifiesto en *El teatro y su doble*, resumen de ensayos publicados en 1938 que recoge sus principales alegatos sobre la necesidad de subvertir el teatro. El libro profundiza, además, en el desmarque definitivo de Artaud respecto al lenguaje logocéntrico. Momento crítico que coincide con la ruptura con un mundo enfermo que oculta su malestar tras el velo de lo normal, lo sano y lo bien portado. Digamos que el encierro en el hospital de Rodez le permite descubrir la violencia fría e impune que preside la modernidad.

Siente que la enfermedad circundante ha terminado por afectarle. Artaud se sitúa a la contra, hace cortocircuito. La demolición de la representación y de los personajes que se le deben coincide así con la marginalidad del artista, cuya defensa de la libertad implica el rechazo a personificar un determinado rol social.

Sobre la relación del teatro con la lógica discursiva, quisiera puntualizar lo siguiente: Artaud se niega a cualquier intento de sustituir la experiencia vital por el decir: decir «lloro» y ser incapaces de llorar; decir «siento» y ser incapaces de sentir; decir «amo» y ser incapaces de amar; en suma, por el decir autista empeñado en ocupar el lugar de la fiesta y del dolor realmente vividos. El desafío del teatro disonante consiste entonces en derrocar la omnisciencia del poder sistemático-conceptual, en tanto pretense sustituto de energías y deseos efectivos. Lo que se le reprocha al teatro del texto es que desdeñe la insuperable deriva de la existencia comprendida en su física corporal y en su excentricidad. Enfrentarse a tal estrechez y transgredirla, es la intención que preside *El teatro y su doble*, arma letal que descompone los códigos escénicos previsibles y calculables, y pone en la picota al teatro resuelto de antemano. De *Manifiesto de un teatro abortado*:



Retrat de Man Ray d'Antonin Artaud.

Si hacemos teatro no es para interpretar obras, sino para conseguir que todo lo que hay de oscuro en la mente, de escondido, de no revelado, se manifieste en una suerte de proyección material, real.

Artaud piensa que el discurso absoluto surge con el distanciamiento del cuerpo (deseo, exceso, carne) y el espíritu (alma, razón, mente). Hay que procurar un reencuentro y ello exige, antes que nada, restaurar el diálogo con la fuerza primigenia, antropocósmica, patente en los ritos ancestrales que dieran nacimiento al teatro: «la reserva de energías que constituyen los mitos». Reencuentro que emparenta al teatro radical con «una corriente subterránea de impresiones, correspondencias y analogías» que suscita en los protagonistas, actores y público a la vez, una relación prediscursiva consigo mismos y con las cosas. Es en este sentido «de anuar el espacio teatral... con la vida interior oculta», y de vivificar el lenguaje con fuerzas subterráneas, como Artaud se apropia de los presupuestos del teatro balinés, las prácticas iniciáticas del misticismo oriental, el yoga y la cábala. Me detendré en el teatro balinés. Nuestro interlocutor anduvo siempre a la búsqueda de un lenguaje teatral estricto, a saber, una puesta en escena en que las diversas artes convocadas y los gestos de los actores respondieran a una poética teatralmente objetiva y no verbal: «Esa suerte de lenguaje teatral extraño a toda lengua hablada».

El artista rebelde observa, toma nota, le sorprende que el entramado del teatro balinés se valga de signos corporales en lugar de palabras, signos crípticos que tienen, por cierto, un carácter eterno, intemporal; formas intrateatrales e impersonales que equivalen en sí a un rigor encantado regido por reglas extraordinarias. Le sorprende además la disciplina extrema de los actores, cuyas formas de expresión evitan desvíos líricos, gestos gratuitos o improvisaciones caóticas: «Todo es en ellos regulado, impersonal; no hay movimiento de músculos ni de ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene y por la que todo ocurre». Los objetos, las luces, el vestuario, este o aquel movimiento escénico sirven aquí «a designios superiores» que nos ponen ante la encarnación de las fuerzas primarias que Occidente perdió en el olvido propiciado por la razón instrumental.

Rigor extremo que, ésta es la intención, debe convocar en escena al miedo metafísico: «Una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás». La lección del teatro balinés estriba en haber sabido forjar una estructura escénica que intemporaliza los arquetipos sagrados de antaño (repárese en que el teatro de Artaud, al igual que gran parte del arte contemporáneo, atestigua la vigencia de la primitividad); poética estricta poblada de claves rituales a los que nada escapa, y donde el director de escena funge «como una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Y la materia con que trabaja, los temas palpitantes que sirven de motivación no son suyos, sino de los dioses». Asumida la lección, y a diferencia del Teatro Alfred Jarry en que se otorgaba un protagonismo destacado a la improvisación incontralada de los actores, Artaud destaca ahora la prioridad del director de escena. La puesta en escena material y total cuenta en adelante, pues, con la mirada constructiva de un oficiante riguroso.

Adentrándonos en la lectura de *El teatro y su doble* cabe resaltar lo que Artaud llama los dobles del teatro: «Todos los dobles del teatro que he creído hallar a lo largo de los años: la metafísica, la peste, la crueldad.» Veamos la cosa de cerca.

Artaud y la metafísica

El concepto de metafísica podría hacer pensar, de inmediato, en la moderna metafísica de la razón o, lo que es lo mismo, en la metafísica de la subjetividad sustentada en la representación sistemático-conceptual del mundo. Nada más alejado de las intenciones de Artaud. Para quien —desde el Teatro Alfred Jarry— la metafísica es física primordial, algo concreto, experimentable y visible, que cobra presencia a través de medios de expresión materiales consagrados, esto sí, a la transfiguración de lo ordinario en algo extraordinario («mágico», «maravilloso») e inefable. Transfiguración en que despojamos la relación hombre-mundo del lastre representativo (cognoscitivo, instrumental...) en nombre de la poesía material del espacio teatral: «Un lugar físico y concreto que exige ser ocupado», lo que nos pone cara a cara ante «lo imprevisto objetivo», o sea, ante una presencia en que lo habitual aparece ante nosotros como si lo descubriéramos por primera vez, al igual que cuando las cosas del mundo aún no habían sido nombradas.

La metafísica no versa aquí, entonces, sobre la vida eterna o suprasensible, un supuesto «más allá» que les da significado a las relaciones efectivas del hombre, sino sobre un «más acá» que reside en el cuerpo y en las cosas mismas, incluso en el lenguaje despojado de su uso servil. Artaud hace referencia a lo cualitativo e irrepresentable, a la parte oculta, latente de la vida, a la que hay que dejar manifestar. Presencia físico-metafísica en que la existencia recupera su libertad y su extrañeza. Y cabe ya preguntar, ¿qué es la parte oculta de la vida, en qué consiste? Artaud habla reiteradamente del *mana*. La palabra *energía*, propia de la tradición pagana, alude a la fuerza latente que reside en la *physis*, o si se prefiere, a la energía vital que sirve de flujo comunicativo entre todo lo individuado y mediante la cual se supera la distancia entre materia y espíritu, entre lo físico y lo metafísico.

Lo que aquí está en juego es, entendámoslo, la diferencia entre interpretación discursiva y revelación ritual emánico-pagana (al respecto, recomiendo el estupendo libro *Artaud y Grotowsky. ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, escrito por Felipe Reyes Palacios y publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM). Revelación que, insisto, requiere la experiencia prelingüística propia del teatro primordial. Quizá estemos ya en posibilidad de entender el significado que cobra en Artaud aquello de «agregar el cuerpo a la palabra». Porque en el teatro de la crueldad la palabra tiene un papel ritual indiscutible (físico y no lógico): como poder material que posibilita el entrelazo mágico de los actores con su entorno y con el público. Un canto ritual, una música de sonidos verbales herméticos, sin los cuales sería imposible la comunión de los hombres entre sí y con el cosmos. Recreación que poco o nada tiene que ver con los ceremoniales de las religiones oficiales: «Me cago en las virtudes cristianas y en lo que hacen los budistas y los lamas»; Artaud puntualiza (*El teatro y su doble*):

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de «encantamiento».

Insisto en que el lenguaje del que habla Artaud no le pertenece a nadie y menos que a nadie al yo (autoevidencia intelectual) y al sistema de conceptos indubitables que lo sostiene, de tal suerte, equivale a un rechazo a la escritura de autor, lo cual queda de manifiesto en la dificultad de Artaud, ya desde joven, para expresarse con el lenguaje habitual; las palabras se le escapan, tartamudea, le cuesta pensar y escribir como Dios manda. Le reprocha a la lengua oficial la pretensión de abarcarlo todo, sin reparar en diferencias; amparándose en el dogma inapelable de que el mundo cabe en el concepto. Cree que hay un exceso fuera del saber; que la imaginación, los deseos y los sueños, la opacidad material de las cosas y el enigma del universo no pueden ser conceptualmente abarcados. Llamado a atender la querencia propia de cada cosa que conduce, advirtámoslo, al desajuste de la palabra. Consciente de ello, Artaud sabe que sus dificultades con la escritura no obedecen tanto a un padecimiento personal, sino a la resistencia ejercida contra la escritura normativa que impide el lenguaje singular (Carta a G. Athanasiou, septiembre de 1923: «He pasado demasiados años renunciando a mí mismo, abdicando de mí mismo, aceptando ser alguien diferente de quien soy.») El sí mismo requiere, en efecto, el desplome del pensamiento del uno de tantos. De *Carta dirigida a Jacques Rivière* (29-01-1924):

El carácter dispersivo de mis poemas, sus defectos formales, el constante decaimiento de mi pensamiento deben ser atribuidos, no a una falta de práctica, de dominio del instrumento que manejo, de mi desarrollo intelectual, sino a un desplome interior de la mente, a una especie de erosión, tanto esencial como transitoria de mi pensamiento, a la no posesión efímera de los logros materiales de mi desarrollo, a la anormal separación de los elementos del pensamiento: el impulso a pensar, en cada una de las estratificaciones extremas del pensamiento, incluyendo todos los estados, todas las bifurcaciones del pensamiento y de la forma. Existe, por tanto, algo que está destruyendo mi pensamiento, algo que no me impide ser lo que podría ser; pero que me deja, si se me permite decirlo así, en suspenso. Algo que me priva de las palabras que había descubierto, que disminuye mi tensión mental, que destruye sustancialmente la masa de mi pensamiento según éste evoluciona, que me roba incluso el recuerdo de los recursos con que nos expresamos y que traduce con precisión las modulaciones más inseparables, localizadas y existentes.

El teatro y la peste

Artaud pretende infectar a los hombres normales: quiere cadáveres, quiere la muerte de los comportamientos codificados sin lo cual resulta imposible acceder a una nueva vida. Para cumplir con lo «anormal» pone en juego la entraña física y existencial, tanto de los actores como de los participantes, hasta lograr un revulsivo semejante a la peste mítica que altera todo y a todos. Recuérdese que en la tragedia clásica, tras la irrupción de la peste, nadie es ya lo que era. Se producen «actos que son hostiles a la vida de las sociedades» y derrumban cualquier convención: la gente «corre gritando, persiguiendo sus visiones». Hay desorden, alteración frenética, derrumbe radical. La catástrofe absoluta linda con el paroxismo. La comunicación entre los hombres se encuentra atravesada por alucinaciones. El teatro semeja un apestado que debe provocar una epidemia universal: «sin ratas, sin microbios, sin contacto». Tiempo del mal que se expresa en un acto que afecta la psique, la fisiología, la conciencia hasta el grado de desatar vivencias insospechadas en nosotros mismos. De *El teatro y su doble*:

Al igual que la peste, el teatro es un delirio y es contagioso [...]. La peste es el mal superior, porque es una crisis total que sólo termina con la muerte o con la purificación extrema [...]. Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

La peste provocada por el teatro opera así como el reverso del orden institucional y de la rutina cotidiana. Es una advertencia a los hombres de que las leyes primordiales y no escritas de la tierra y del cosmos son inviolables: los creyentes del mundo tienen que pagar. Pero en el caso del teatro no hay restauración del orden, aquí la peste es infinita, cada noche, cada puesta en escena, en cada glosolalia, en cada gesto. De actores a público, de director de escena a actores, la relación no estriba en normalizar sino en rechazar la ley humana, demasiado humana, sustentada en un prejuicio contra el mundo. Y sólo se quiere una cosa, una sola: que la naturaleza y el cuerpo recobren el estatuto que tenían cuando Dios estaba ausente, o sea, con anterioridad a «la creación» (la *chora* mentada por Platón en el *Timeo*).

La peste es una enfermedad que cura «del crimen organizado» perpetrado por la sociedad burguesa y las dictaduras ideocrático-estatales: socialismo realmente inexistente, nacionalsocialismo, fascismo. De tal modo que la peste, por los excesos que fomenta, por las hecatombes existenciales que origina es, antes que nada, un concentrado en pequeña escala del combate a los totalitarismos, la rutina, la vileza, la estupidez y el aburrimiento imperantes (combate difícil, según se nos advierte en *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*: «Esto va mal porque la conciencia enferma tiene el máximo interés, en este momento, en no salir de su enfermedad»). Reparemos en que la sugestión, el miedo, el estímulo psíquico desatado por el rito pagano propicia que nadie salga del teatro como entró. Ya que si bien el público no participa actoralmente, sí completa el ritual otorgándole la energía colectiva que conjuga el principio de individualización con la fuerza impersonal del abismo cósmico. Si algo rige en el teatro de la crueldad es, en síntesis, la descarga de ordenamientos, lastres y represiones que se acumulan en la vida ordinaria; esto y sólo esto es lo que debe ser sacrificado para que la fiesta trágica no cese.

El teatro y la crueldad

Hay que advertir que Artaud no pretende ser el poseedor de los secretos del cuerpo y de la *physys*, pues éstos, de haberlos, se revelan inesperadamente en el acto escénico cruel e inenarrable. Con el término *crueldad*, Artaud no alude a torturas, rituales demoníacos o a un juego sádico-masoquista protagonizado por verdugos y víctimas. Crueldad significa, en su caso, entrar en trance y superar el control racional y moral-institucional que atenaza a los individuos, o dicho de otra manera, alcanzar un estado que nos permita abrirnos a la alteridad. Ruptura de límites que exige una disciplina rigurosa sin la cual sería imposible acceder a la excentricidad y a la plenitud existencial, en el entendido de que cualquier trastorno radical de nuestra identidad codificada implica un esfuerzo desmedido: «Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta [...]. Empleo la palabra *crueldad* en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable».

Crueldad tiene que ver con creación incesante; cruel, puesto que la renovación de la vida exige la muerte. La creación-destrucción cósmica, que incluye lo individuado, y por lo tanto al hombre, es la savia de todo lo viviente. Lo cual indica que el mal y la muerte son constitutivos y, en consecuencia, el bien absoluto resulta una falsa promesa: «Cuando el dios oculto crea, obedece a la necesidad cruel de creación que a él mismo le ha sido impuesta». La cuestión estriba en el sentido que se le dé a la crueldad: no es lo mismo la crueldad despiadada del electrochoque, que la crueldad liberadora del teatro. Mientras no dejemos de crear, tendremos que admitir la necesidad del mal cósmico; el teatro no debe olvidarlo: «Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda».

Poner en escena un lenguaje ritual basado en gestos extremos y actitudes infrecuentes capaces de alterar la normalidad, resultaría imposible si el teatro mantuviera el espacio de las salas habituales. Se requieren un espacio y una acústica que acerquen al actor y al espectador, que los reúnan intensamente; sin tales condiciones —Artaud hace el símil con una «partida de cartas» compartida— sería imposible la escenificación del ritual catártico y la consecuente destrucción del teatro anodino y digestivo apuntalado por la sociedad unidimensional. De *Primer manifiesto del teatro de la crueldad*: «Suprimimos el escenario y la sala, que son reemplazados por una especie de espacio único, sin separación ni barrera de ninguna clase, y que se concentra en el teatro mismo de la acción [...] por el hecho de que el espectador situado en el medio de la acción está envuelto y surcado por ella».

Estamos en que Artaud pretende un teatro físico, materialista, netamente pagano, cuyos signos visibles encarnen en escena y sólo en ella. No han faltado las objeciones; de preferencia las que se regodean en ventilar el fracaso de Artaud: no es buen dramaturgo ni crea técnicas actorales propias, sus actuaciones y puestas en escena son poca cosa; su teatro es inasequible e irrealizable y, además, da pábulo a la charlatanería seudosubversiva. No voy a refutar, para qué hacerlo: básteme con insistir en que la propia vida de Artaud es el mejor ejemplo de disolución de un personaje representativo. Queda en pie, además, que gran parte del teatro contemporáneo y de las artes de acción siguen, con las diferencias del caso, las huellas del teatro de la crueldad. Pero nos falta glosar todavía dos ideas capitales de Artaud: «lo real» y «el cuerpo sin órganos».

Del vómito contra la sociedad a la búsqueda de lo real, del cuerpo sin órganos y del parto propio

A principios de los años veinte Artaud se siente cercano a la subversión social y estética de los surrealistas, uniéndose a sus filas en el año 1924. Comparte con ellos la poética del automatismo psíquico y la sospecha sobre la razón. En 1925, toma la dirección de la Oficina de Investigaciones Surrealistas y, en el número 3 de la *Révolution surrealiste*, escribe mensajes incendiarios al Papa, al Dalai Lama y a las Escuelas de Buda (Breton no aceptó la publicación de *Manifiesto contra la madre*). En 1927 se da la ruptura y Artaud es expulsado del movimiento surrealista. La razón es que Artaud no comulga con el compromiso sellado por la tropa de Breton con el

Partido Comunista Francés, compromiso que a decir verdad no anulaba la independencia de los surrealistas. Artaud sospechaba ya de la burocracia del partido y dudaba de las supuestas virtudes libertarias de sus demandas. Para él, la independencia personal es inalienable. Con el tiempo la brecha se ahonda. Para el antiguo compañero de viaje el surrealismo está superado, sus miembros son poco radicales («Todos tienen algo que guardar, que conservar, que salvar»), gustan en demasía del *bluff* y, lo que es peor, han terminado por caer en manos del esoterismo espiritualista al que puede acusarse de abolir la realidad.

Artaud escribió a Breton una carta, el 28 de febrero de 1947 (reescrita en términos similares en cartas posteriores), que me parece capital para comprender sus diferencias con el surrealismo e, igualmente, los términos de su defensa de «lo real». La carta aludida responde a una invitación que Breton le cursara a Artaud para participar en una magna exposición internacional del surrealismo en 1947, cuya sede sería la galería Maeght. El dramaturgo rechaza el ofrecimiento: considera que implica la subordinación del surrealismo a la industria de la cultura y a la conversión del arte en mercancía. («Pienso en el espantoso desfile de esnobs incultos que circulará a través de esta exposición»). De paso, aprovecha para defenderse del reproche que le hiciera Breton de ofender mediante vómitos, eructos y lindezas por el estilo a un público que había acudido a escucharle el 13 de enero de 1947 en el Teatro Vieux-Colombier. Artaud piensa que su comportamiento grosero y obsceno es lo único que merece una sociedad que confina en manicomios e induce a los discrepantes al suicidio, sociedad vil, bárbara.

Con la sociedad y su público no existe otro lenguaje que el de las bombas, las metralletas, las barricadas y similares.

No resisto las ganas de transcribir lo que nos dice Jean-Louis Brau en su *Biografía de Antonin Artaud* (Editorial Anagrama) sobre la «intervención ejemplar» en el Vieux-Colombier: «Hacia las nueve, Artaud aparece en el escenario, depositando un montón de hojas sobre la mesa, y comienza a hablar. Descarnado, moviendo incesantemente las manos retorciéndolas, llevándoselas a la cara, dice sus “poemas”, habla de sus aventuras en Irlanda, de los tarahumara. De pronto, el tono cambia. Artaud denuncia con vehemencia las fuerzas del mal, los psiquiatras, el electrochoque: “He pasado por él y no lo olvidaré: La magia del electrochoque arranca un estertor, sumerge conmocionado en ese estertor con el que abandona la vida”. Junto con gritos, con magníficos eructos, lanza al aire las hojas preparadas, inútiles y alienantes porque también forman parte del sistema del que abomina en *Insulte à l'inconditionné*. Artaud habla, insulta y ruge durante más de dos horas. Al fin, su voz se rompe patéticamente, final de un grito en el silencio que André Gide interrumpe al subir al escenario para abrazarle.»

Por cierto, Gide, a diferencia de Breton, hace un retrato favorable y espléndido de lo acontecido. Ahora bien, lo que en realidad le interesa a Artaud en la señalada carta es poner en duda, ¡y vaya si lo logra!, los secretitos esotéricos y las prácticas iniciáticas que ocupan a Breton y a los suyos: «No creo en la ciencia oculta [...]. No veo que haya en el mundo alguna cosa a la cual se pueda ser “iniciado” [...]. No creo que exista un mundo oculto o algo escondido del mundo [...]. Yo creo que todo, y más que nada lo esencial, siempre estuvo al descubierto y en la superficie y que se ha ido a pique [...]. No, no hay ocultismo ni magia, ni ciencia oscura, ni secreto oculto...»



El Teatre de la Crueltat, dibuix d'Antonin Artaud.

Lo aquí expuesto podría sorprender ya que Artaud conocía todo lo referente al hermetismo, el ocultismo o los misterios del Tarot. Y, previa desmitificación, les saca jugo teatral. Lo que en realidad le molesta es que, cual nuevos sacerdotes, los surrealistas se refugien en sabidurías crípticas para mantener un espíritu de secta sustentada en la ecuación saber = poder. De *Carta contra la Cábala* (4 de junio de 1947): «Los iniciados han seguido manteniendo el poder sobre todo este conjunto de inveterados fetiches del hombre que reciben el nombre de peldaños ocultos de la divinidad.»

Entendamos. Para Artaud cuestionar la racionalidad, la transparencia impoluta del concepto, no significa remontarnos a hermetismos consagrados a dilucidar la nada arcana, sino en descubrir el misterio residente en lo concreto-terrenal. Desde luego, cabe la pregunta, ¿de dónde proviene la idea de trasmundo, de un más allá oculto, de una cuarta dimensión suprarreal? La

respuesta de Artaud es tajante: todos los ocultismos, tanto los de antaño como los de hogaño, surgen de la creencia en la eternidad de un espíritu o alma supuestamente separado de la materialidad y encumbrado como Ser, Absoluto o Dios, y al cual sólo se puede acceder mediante determinada experiencia eidética depurada previamente de lo corpóreo. Experiencia impoluta administrada siempre por «los supuestos Instructores, los Maestros [...]». Empero —leemos en la carta a Breton del 24 de marzo de 1947— los famosos viajes del alma a través de las esferas, o del espíritu en un inconsciente reprimido y rechazado, suceden en un país que nunca ha existido [...]. *Es el miedo a lo real lo que hizo nacer las iniciaciones* (la cursiva me pertenece)». El espíritu, el alma o la razón en todas sus variantes religiosas, sectas ocultistas, ritos de exordio del cuerpo y formas de escritura representan entonces al enemigo por vencer si queremos recuperar «lo real auténtico»: De *Carta a Breton* (24 de marzo de 1947):

Todo lo que representa una integración del abominable espíritu alrededor de la fe, y de la creencia en algo, de la ilusión arraigada de algo, no sé qué más allá inmediato contenido en la magia, las iniciaciones, el ocultismo, donde por los siglos de los siglos prolifera sórdidamente todo lo que me fue enemigo y que no he cesado de combatir por todos los medios.

Los administradores del espíritu son legión. Siglos y siglos de maestros de lo oculto dados a hechizar a los creyentes en el secretito insondable. Pero, además, siempre se parte de que estamos poseídos por fuerzas corporales malignas que hay que combatir para alcanzar el estado puro. Y la operación limpieza es cruel. Exige flagelaciones, ascesis extrema, ejercicios de renuncia, muerte de la carne en aras del nirvana liberador de impurezas, pagos de culpa y, sobre todo, el descrédito de la materialidad y del soma. Los sacrificios exigidos para alcanzar la operación limpieza concluyen en eso, en nada, en el vacío. Frente a tal huida, el artista pagano piensa que lo que hay entre lo real y el espíritu es una relación interna, abierta e infinita, no externa e insondable. Consagrado en cuerpo y alma al asesinato de Dios, propone un juego de correspondencias en el que no sólo se supera la brecha entre lo real y el espíritu y entre la vida y la subversión de lo real desde lo real, sino a partir del cual, además, los papeles protagónicos son constantemente permutados.

Es posible que Artaud haya contribuido a la forja de imaginarios europeos: el negro y el indio imaginarios, el Oriente imaginario, el México imaginario... Sea. No obstante, quisiera recordar que, en el caso de los tarahumaras, Artaud cree descubrir «una idea materialista del espíritu» que concuerda con su búsqueda físico-metafísica. Un arraigo, un sentido de la tierra, un diálogo con las fuerzas efectivas de la naturaleza que da lugar a una cultura que reconoce «la correspondencia entre plantas, animales, cuerpos humanos, fuerzas cósmicas». En vez de en arcanos intangibles, los tarahumaras creen en fuerzas que se viven. Creencia que difiere, al entender de Artaud, de la religiosidad oriental consagrada a la eternidad y no a la vida; a los muertos y no a la savia vital que comunica todo con todo.

Tenga o no validez lo arriba señalado, el hecho es que Artaud tiene el pleno convencimiento de que entre los indios de México permanece la creencia de que el espíritu es material y que, en consecuencia, «todas las palabras y los lenguajes se reúnen en uno solo»: el lenguaje de lo real-metafísico. Más que de negación del pensamiento, se trata aquí de negar el pensamiento sin cuerpo. Y cuando hablamos de recuperar el cuerpo, hacemos referencia también a la *physis*

como tal, o sea, a la naturaleza anterior a la intervención correctiva de Dios. La naturaleza silvestre que es y deviene sin porqué, el llamado caos al que todavía no puede denominarse un universo o cosmos puesto que el espíritu le es ajeno. Y ese anterior es justamente la referencia a la que Artaud apela frente a los dogmas propalados por los fanáticos de entelequias puras y absolutas.

Pero dejemos esto, ya que de lo real-material-metafísico tratamos en detalle en apartados anteriores. Permítaseme reconocer ahora la magia fetiche inscrita en el sistema de la mercancía, incluidas las instituciones, la moral y el lenguaje que lo sostiene y del que Artaud hace una crítica profunda y demoledora que concluye en que dicho sistema no corresponde «a nada real». Attendamos a la carta a Breton, del 23 de abril de 1947: «Por la magia las abominables instituciones/ nos asfixian:/ patria, familia, sociedad, espíritu, conceptos, / percepciones, sensaciones, afectos, corazón, alma./ ciencia/ ley, justicia, derecho, religión, nociones, verbo, lenguaje / no corresponden a nada real». Nociones generales representadas por administradores de lo social (curas, banqueros, nacionalistas, fanáticos, burócratas, políticos de cualquier signo...), normas que, a parte de sustituir a lo real, operan como «maleficios» dirigidos contra la riqueza material y los individuos reales, empeñados en rehacerse por sí mismos. Imperativos claros e inapelables, faltaba más, pues coinciden con el cierre totalizador del sistema de poder. La exigencia de plegarse es aquí lo único que cuenta. Y el resultado son individuos disecados, sin rostro, clasificados según las necesidades de la nada en curso. Como podrá comprenderse, la eficacia de los maleficios encubridores cumple una función político-aniquiladora de la diferencia. Queda por denunciar aún lo peor: que el «espíritu» se encuentra hoy por hoy dedicado a explotar la materia y el cuerpo-trabajo.

Valores de mercado, «valores», llamados *valores*, y que son en el mundo todo lo que en tanto que objeto se denomina *valor*, estas especies de grandes papeles impresos en colores múltiples y que representan sobre un simple papel (oh milagro) el contenido de una mina, de un campo, de un pozo, de un sedimento, de una empresa, de una prospección, en las cuales el poseedor, el propietario, el capitalista, poseyéndola no ha participado ni siquiera con la rotura de una uña, mientras millones de obreros han muerto, «con el mismo objeto», para que la pedantería llamada espíritu pueda «gozar» tranquilamente del trabajo material del cuerpo.

La modernidad levantó la bandera del individuo autónomo, soberano y libre como valor inalienable. Lo hizo para, de inmediato, ponerle condiciones y destruirlo. En pocas palabras, sobrecargó a los hijos nacidos del «clítoris de la cruz cristiana» con una forma de ser en que cada uno debería aceptarse «como surgido de un mismo e idéntico coño, de un similar coñazo, de la misma coña, desesperante e irremplazable». Es notorio, Artaud niega cualquier deuda con el coño homogeneizador, de allí que le tome la palabra a lo que en la modernidad hay de libertario y defienda —carta del 28 de febrero— el derecho de existencia del único: «Cada hombre tiene su mundo para sí mismo [...]. Quien no quiera iniciarse a sí mismo no encontrará a nadie que pueda iniciarle». Tras el vómito contra quienes han negado lo real y desposeído de sí a los individuos, se encuentra la voluntad de Artaud de ser él, previa búsqueda del cuerpo sin órganos. De *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*: «Cuando hayáis hecho un cuerpo sin órganos, entonces le habéis liberado de todos sus automatismos y restituido a su verdadera libertad».

Artaud intenta, a lo largo de su vida, lo mismo que pretende en sus puestas en escena y en su escritura desvanecida: ser un cuerpo, o mejor, crearlo: «El cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario ni sirve ni se soporta». Un soma fluido, más parecido al tuétano que al hueso que recibe y transmite intensidades; ni fundamento, ni sujeto, ni yo, ni imagen de espejo; sencillamente una fuerza material entregada a un devenir que pugna por revelarse contra el cuerpo tachado, definido fuera de sí mismo por Dios y sucedáneos (Alma, Espíritu, Razón, Culpa, Verdad...) Esta rebelión no consiste en determinada escritura sobre el cuerpo, que nos haría seguir apresados en la gramática (y nada de interpretaciones; la hermenéutica está bien para ejercicios escolares), sino en experiencias corporales efectivas como las del teatro en que los participantes gritan, blasfeman, reptan o desafían al espacio: un silencio profundo y ponen en crisis el cuerpo representado; un arrebató de excitación y terminan alucinando; finalmente, el abismo, el asesinato de Dios perpetrado por la emergencia del cuerpo irrepresentable.

Para Artaud, el cuerpo con órganos es también el cuerpo degradado, aprisionado en una cárcel muscular y apetente marcada por esclavitudes opresivas. Se requiere, por tanto, destronar también al cuerpo con órganos, dependiente, sometido a imperativos fisiológicos (alimentación, defecación) o sexuales (deseo, fetichismo falocéntrico...) De: *Para acabar de una buena vez con el juicio de Dios*: «El cuerpo no es un organismo, los organismos son los enemigos del cuerpo [...]. Nada es tan inútil como un organismo.» Podríamos, qué duda cabe, ver en la sorprendente apuesta del cuerpo sin órganos un mero cuestionamiento del determinismo fisiológico; pero hay más. Artaud replantea el retorno del andrógino al hilo de una experiencia excéntrica que nos comunique con la entraña de la tierra. La conjunción de lo femenino y lo masculino («Un hombre en verdad no tiene sexo»), la transmutación de los estados y la integración del hombre y el cosmos («Odio los ángeles, los espíritus, las almas separadas de los cuerpos») se convierten así en propósitos por cumplir. De *Heliogábalo*:

Heliogábalo era el hombre y la mujer.
Y la religión del sol era la religión del hombre, pero
Que nada podía sin la mujer, su doble, en la que se reflejaba.
La religión del Uno que se cortaba en Dos para actuar
Para Ser:
La religión en la separación inicial del Uno.
Uno y Dos reunidos en el primer andrógino.
Que era Él, el hombre

La relación de Artaud con la droga (enfermedad a parte), la realidad y el pensamiento arcaicos, el chamanismo, la videncia y el totemismo e, igualmente, su crítica a la hipóstasis del cuerpo con órganos demandante, puede entenderse como parte del intento de «volver a encontrar una forma de pensar abolida», el pensar sin sujeto y sin autor. Recuperar llanamente el pensamiento del cuerpo; condición, a su vez, de nuestra soberanía. Un pensamiento que se debe «a lo real», que no es patrimonio del espíritu sino algo innombrable y que a la vez puede sentirse, un rayo de energía vital que atraviesa nuestro cuerpo, una descarga de intensidad. Nada que ver con la oposición cuerpo-espíritu, ya que el combate contra el espíritu implica un ataque decidido contra el cuerpo espiritualmente conformado. El cuerpo debe ser soma, generar su propia deriva espiritual («las almas son seres corporales y no estados espirituales»), vivirla, y en

el último de los casos, escribirla sin apelar al orden de Dios ni a la fisiología. Experiencia que, al operar al margen de la lógica del espíritu impoluto y de la dependencia fisiológica, los desacredita, los parodia, los revienta, y en esa masacre exhibe la mecánica del poder logocéntrico-falocéntrico. Lucha cruel, en efecto, ya que Artaud fue lo suficientemente íntegro e insubordinado para ganarse la exclusión social, pues el individuo apestado que afirma su deuda con el mal y con la «crueldad cósmica» se convierte, a los ojos de los otros, en un loco de atar. De *Diagnóstico del doctor Ferdière sobre Artaud*: «Un ser violentamente antisocial, peligroso para el orden público y la seguridad de las personas.»

Artaud anhela escuchar voces que no pertenezcan al entramado del sujeto, situarse en un lugar desocupado «donde ya no hay nada que pensar». Y Dios aparece en el principio y en el final del sacrificio cruel. En el principio, pues Dios preside el primer nacimiento resultante de la cópula entre papá y mamá; en el final, pues contra Él tenemos que luchar si queremos renacer. Artaud cumple el sacrificio cruel. Retoma momentáneamente los hábitos cristianos para, desde adentro, romper con Dios. Adopta así el nombre de la familia originaria: Antonin Nalpas; a renglón seguido reniega del bautismo, de Dios y de Nalpas. Dios será escrito en adelante con minúsculas (Carta a Henri Parisot de 7 de septiembre de 1945: «He cometido la imbecilidad de decir que me había convertido a Jesucristo cuando el cristo ha sido siempre lo que más he abominado»). Desembarazado de pesos paralizantes, Artaud alcanza, previa despedida del idioma materno (el francés), lo que siempre había anhelado: la página en blanco. Corre así el riesgo de afirmar la vida sin necesidad de apoyarse en dogmas indubitables y en sabidurías del más allá; en ello reside su fuerza, en vivir a la intemperie.

Sacrificado el doble represivo inscrito en la familia consagrada por Dios, en la razón pura y en el narcisismo del autor omnisciente, derrocado, en suma, el tabú inscrito en la gramática del Espíritu, tenemos que los Maestros Pensadores y la ritualidad político-instrumental caen por los suelos. Derrocamiento puesto de manifiesto en los lugares en donde se producen «las furiosas rebeliones del cuerpo»: el carnaval, la fiesta y la danza, el canto y el teatro. Aquí no hay sujetos, ni objetos, ni espectadores, ni mensajes, sino participantes. Artaud participa. Mediante sonidos obtenidos con útiles comunes (martillos, cuchillos, barras de hierro), convertidos por una mano irredenta en instrumentos para golpear rítmicamente un tronco de madera, inventa «su» propio lenguaje concebido para ser leído en voz alta; como era de esperar en un pagano, el viento y sus pequeños cuadernos se pueblan de glosolalias, de música verbal y de poesía fonética (¿quizá un homenaje al dadaísmo?); dancemos entonces.

Haced danzad a la anatomía humana
de arriba abajo y de abajo arriba
de atrás hacia delante
y de delante hacia atrás
pero más aún de atrás a atrás.

El caso es que Artaud permanece siempre fiel a la rebelión escénica. Señalo esto ya que no pocos intérpretes minimizan el teatro y advierten que las teorías del suicidado de la sociedad apuntan más lejos; ¿caso el retorno al Discurso?, ¿la Revolución?, ¿la Literatura? Pamplinas: días antes de morir, Artaud no hablaba más que de volver a hacer teatro, dado que «nos mantiene

en estado de guerra contra el hombre que nos oprimía», o sea, en tanto lugar «donde se rehacen los cuerpos» y se deshecha lo que constituye el carcelero mayor de la carne inocente: el alma prístina. Artaud está entonces por entero en el teatro de la crueldad; un teatro emplazado a encarnar el cuerpo sin sujeto aniquilado por la lógica representativa; y es así que la existencia caída de la eternidad, nuestro doble mortal, puede hacer acto de presencia.

Todavía más. Si Dios (y su parentela) reluce por su perfección e inmutabilidad, lo que implica denigrar la materialidad caduca, el teatro es el lugar del eterno retorno de una plenitud siempre evanescente. En cada puesta en escena lo absoluto brilla y, súbitamente, se apaga. Nunca debemos de perder de vista que, en la próxima función, asistiremos a la puesta en escena de algo irrepetible. El teatro pone de manifiesto así la temporalidad mortal propia de la estirpe humana, una sucesión de plenitudes y muertes que acontece bajo el amparo de la noche. Los actores que efectúan el gasto somático saben pues que no hay vuelta atrás. El grito, la crueldad, el suceso radical, el delirio, la sangre y la herida, no forjan una pieza de granito ni una instantaneidad perdurable. Es el tiempo de la finitud. Y por lo que corresponde a Artaud, a su vida toda, podríamos hablar de un teatro de la soledad ontológica fiel al incógnito existencial.

Quede planteado: contrarrestar el triunfo del espíritu sobre lo real exige plantarle batalla al Divino Creador desde las trincheras del teatro mortal. En escena y fuera de ella, «codo a codo / dedo a dedo», tenemos que sacrificar la identidad recibida. El susodicho sacrificio equivale a un parto. Célebres son las palabras con que Artaud proclama su «odio y desprecio por cobarde a todo ser que acepta haber sido hecho y no quiere rehacerse». Es decir, que acepta la idea de un dios creador como origen de su ser y de su pensamiento «[...]. No acepto el no haber hecho mi cuerpo por mí mismo y odio y desprecio por cobarde a todo ser que acepta vivir sin antes haberse rehecho [...]. Que no reconoce que la vida le ha sido dada para rehacer y reconstituir su cuerpo y su organismo por entero».

Somos conscientes también de los dolores producidos por la catarsis: «No estoy en las condiciones ordinarias / no he entrado en este mundo por la puerta grande de la matriz / mi nacimiento ha sido una horrible lucha / una espantosa guerra / un pecado sin nombre».

Una vez, otra, en cada momento del día; nunca es tarde para desatar la conjura perversa. Todo lo prohibido debe emerger, salir a la luz, desplegarse, ya que la supresión de la ley gregaria depende de la afirmación de la libertad soberana del único. Por tanto, no cabe la defensa de los contratos sociales que benefician siempre a los señores del poder y a los sacerdotes laicos y sacros, sin olvidar a los militares. La libertad de cada uno requiere romper con el consenso de todos; si así no fuera estaríamos perdidos. Un complot, sin duda. Un acto de desobediencia que preside la odisea de la existencia rebelde. Y es que Artaud dijo ¡basta!: no cuenten conmigo para consumir «el miserable desprecio por todo lo que acredite linaje.

»Yo, Antonin Artaud,

»Soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo».