

Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad.

La Metafísica en Acción

Celia B. Fernández Consuegra



Libro Manifiesto del Teatro de la Crueldad

Según Artaud, la principal función del teatro consiste en despertar fuerzas dormidas en el espectador enfrentándole a sus conflictos más acuciantes, sus anhelos y sus obsesiones. Para lograr este choque, el diálogo queda relegado a un segundo plano y se enfatiza, como en el teatro asiático, (teatro balinés, teatro japonés y teatro chino) el lenguaje gestual, los efectos de sonido y luces, y el decorado.

“Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida. El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento vigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro”. (ARTAUD, A. 1978. p. 139)



El Teatro y su Doble

El termino vanguardia fue acuñado en el siglo XX, y sirvió para describir a los artistas, cuyas ideas políticas radicales luchaban por un cambio social, mediante una revolución estética, oponiéndose a las formas de arte burguesas establecidas, incluso violentamente, como en el caso de los dadaístas. En el teatro, esta revolución estética se manifiesta en la idea de retornar a una concepción ritual de la representación escénica. Por esto, muchos grupos se dedicaron a la investigación de ritos arcaicos, para devolverle al teatro su 'verdadera condición': transformar al hombre mediante la magia del ritual. Todas estas experimentaciones llevaron al surgimiento de nuevos lenguajes, y una manera completamente distinta, de concebir la puesta en escena y la metodología de la interpretación. Uno de los principales revolucionarios de la escena, fue Antonin Artaud, quién a través de sus libros y cartas, define claramente su visión de este nuevo teatro.

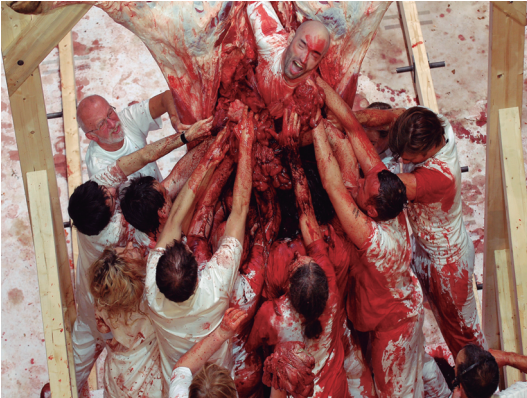
El origen del teatro está profundamente unido a la religión. Las primeras manifestaciones teatrales, surgieron de las ceremonias de adoración a Dioniso, donde la acción desconocía la oposición entre público y escena. La acción dramática, no consistía en diálogos entre personajes, sino en cánticos de alabanza divina; cánticos mediante los cuales los integrantes del coro dionisiaco, los sátiros, se transformaban mágicamente en la divinidad adorada. Más tarde, surgirá la figura del coreuta que se transformará en actor que, portando una máscara, actuará en representación de Dioniso. Luego, surgirá el diálogo entre otros miembros del coro y el actor. Así comienza la separación entre escena y público.



Dioniso (sentado en un trono) con Helios, Afrodita y otros dioses. Fresco antiguo de Pompeya.

En occidente, el ritual dentro del teatro se elimina pronto; comienza entonces, un lento proceso de transformación hasta el surgimiento de un teatro psicológico, centrado en el hombre y cuya puesta en escena es decoración. El espacio escénico sostiene al hombre con sus actos y diálogos, ya que la palabra dramática es lo más importante.

En las vanguardias del siglo XX, aparece un gran interés por lo primitivo e irracional, que tiene dos facetas básicas: la exploración de los estados oníricos o los niveles instintivos y subconsciente de la psiquis, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con rituales y ritualización de la actuación.



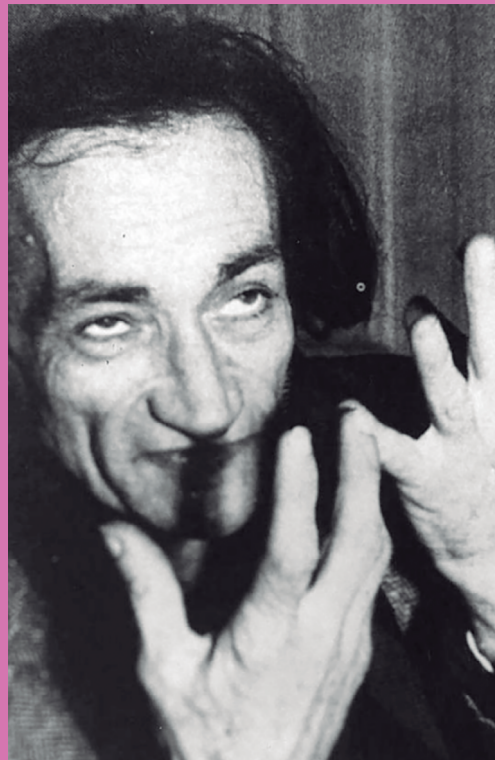
Hermann Nitsch. Teatro de Orgías y Misterios

¿Un sueño de Artaud hecho realidad?

En el teatro, esta revolución se concretó en un intento por recuperar su condición sagrada, porque se perseguía la experiencia mística para el actor y el público, en contra de las tendencias realista y naturalista. En esta búsqueda, aparece la imborrable huella del Teatro de la Crueldad, que luchó por el resurgimiento de lo que Artaud llamó el “manantial de lo sagrado en la escena”. Para Artaud, el teatro debía ser como un altar donde el hombre se podía reunir con las fuerzas cósmicas divinas.

Peter Brook, en su libro *El Espacio Vacío*, se refiere a lo sagrado en Artaud:

“Artaud (1896-1948) deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga”. (BROOK, P. 1996. p. 44).



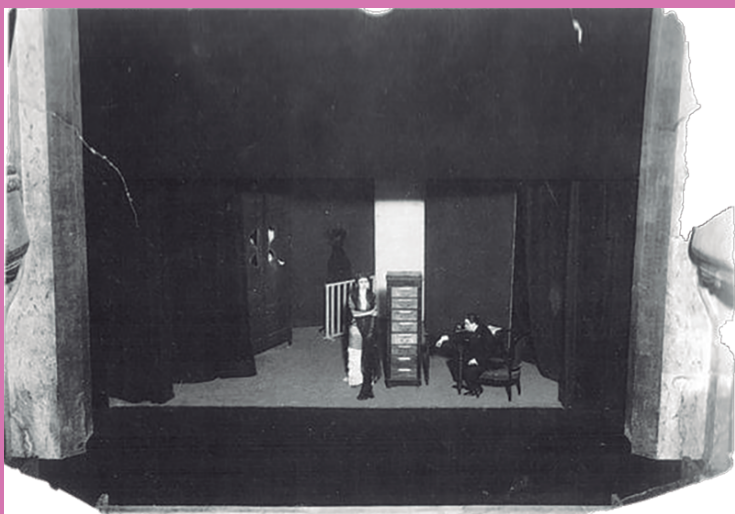


Poesía de los Sentidos. Teatro de la Crueldad

Artaud defendía la postura, que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos. Eso hacía del mismo, un lugar sagrado, donde se podía encontrar una realidad diferente. Según él, esto implicaba el compromiso con una forma de vida, donde la actividad del actor y la del espectador, fueran llevadas por la misma necesidad. Este retorno a lo sagrado posibilitaría la transformación del ser humano, e intentaría unificar al hombre y a la cultura. Para Artaud, el verdadero teatro debía surgir en confrontación con el teatro burgués, que presenta la vida tal y como la vemos, y que no provoca en nosotros ninguna alteración más, que el puro entretenimiento.

Artaud, le reprocha a los clásicos, su preocupación excesiva por los conflictos humanos, la separación entre público y escenario, y el predominio del texto sobre el cuerpo y su gestualidad. Aquí observamos la gran influencia que el teatro balinés ejerció en Artaud; en el teatro balinés, el cuerpo expresa, a través del gesto y el color, el encuentro entre lo humano y un mundo mítico y divino, un mundo universal y ancestral, un teatro sagrado ritual:

"Este espectáculo nos ofrece un maravilloso complejo de imágenes escénicas puras, para cuya comprensión parece haberse inventado un lenguaje nuevo: los actores con sus vestimentas son como jeroglíficos vivientes y móviles. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos; signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente". (ARTAUD, A. 1978. pp. 70)



Obra Sueño. Antonin Artaud. Compañía Alfred Jarry

Sobre el Teatro de la Crueldad, Artaud le escribe una carta a Jean Paulhan, uno de los encargados de la dirección de la revista Nouvelle Revue Française, que, en 1932, publicó el Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad.

"La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi "crueldad" será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto. El texto es el dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de nuestra vida". (ARTAUD, A. 1978. pp. 115-116)

Así llamó Artaud, al tipo de teatro que necesitaba la sociedad, y lo definió con claridad, en los dos manifiestos que incluyó en *El teatro y su Doble*, donde habla de abordar las grandes preocupaciones, y las grandes pasiones esenciales, que el teatro moderno ha recubierto con el barniz del hombre falsamente civilizado.

Artaud defiende, que se debe renunciar al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos. En palabras suyas:

"El Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones. Incluirá no sólo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida". (ARTAUD, A. 1978. pp. 117)

Desde el punto de vista de la forma, el Teatro de la Crueldad negaba el predominio del texto y del autor, tan propio del realismo burgués, y que pretendía situar a la palabra en el mismo plano de importancia que otros lenguajes. Artaud aspiraba a la creación de un lenguaje teatral puro, que contuviera el espíritu de los más antiguos jeroglíficos, un verdadero lenguaje físico basado en signos, no en palabras. La puesta en escena adquiriría así, un papel preponderante en la materialización de esos antiguos conflictos, y en la creación de una atmósfera de sugestión hipnótica, donde la mente es afectada por una presión directa sobre los sentidos. Para Artaud el teatro debía desarrollar un lenguaje ritual, redescubriendo los signos físicos universales o jeroglíficos, para que la expresión verbal se convirtiera en un encantamiento.

Es evidente, que Artaud propone un teatro completamente inusual para su tiempo, y sobre todo, llama la atención, la analogía que hace entre el teatro que existe y la peste.

Comienza, con una descripción de la epidemia de peste ocurrida en 1720 en Marsella, y sus consecuencias mortales.



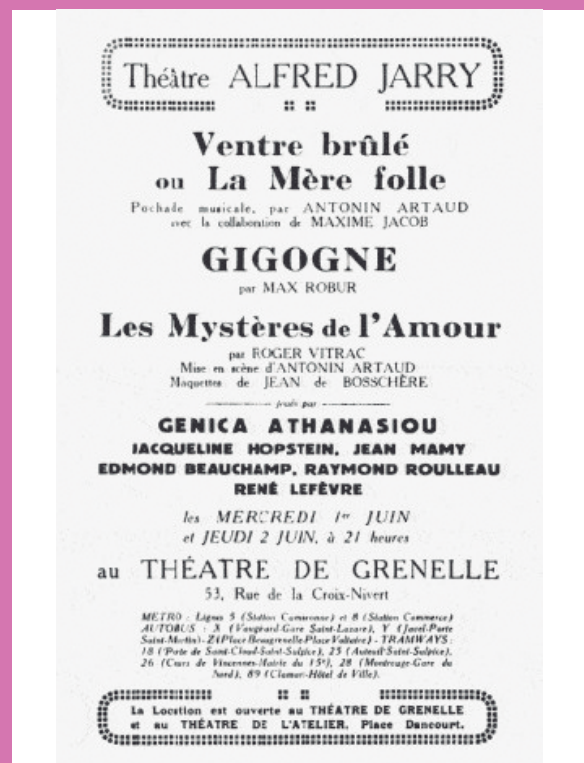
Todo Cuanto Actúa es Crueldad. Tinta y lapiz sobre paspel 1946

«En la obra *El Caballero, la Enfermera, el Sacerdote, la Puta, Hombre joven y la Muchacha joven*, se creó un violento número de fantasía onírica; se trataba el importante y surrealista tema de la memoria. De igual manera, en *Los Misterios del Amor*, de Roger Vitrac, dirigida por Artaud, la obra era perfectamente consecuente con la escritura automática del Surrealismo y con el mundo de los sueños; en el clímax de la obra, se muestra que el sueño tiene suficiente poder emocional para afectar decisivamente la realidad.

Es en realidad con ellas, y con las técnicas de montaje y representación que crea Artaud, y que refleja en el Primer Manifiesto, *El Teatro de la Crueldad* en 1932, que el teatro surrealista tiene una definición como tal.» (ARTAUD, A. 1978. pp. 101-114) y SÁNCHEZ, J. A. (ed.) 1999. pp. 199-208)



Cartel del Teatro Alfred Jarry



Cartel de la obra *Los Misterios del Amor*. Teatro Alfred Jarry

Después relaciona dicha enfermedad, con una especie de identidad psíquica, una actitud de la voluntad. De esta manera, vincula al concepto de peste con la actividad teatral y el nacimiento del actor como tal, entendiendo al teatro mismo, como una epidemia. Este teatro, al igual que la peste, se dedica únicamente a realizar actos inútiles y sin provecho.

“El teatro es como la peste y no sólo porque afecta importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro como en la peste, algo a la vez vigoroso y vengativo”. (ARTAUD, A. 1978. p. 30)

Su teatro, defiende las formas antiguas de la tragedia, donde imperaban actos rituales llenos de simbolismo:

“La aterradorante aparición del Mal que en los misterios de Eleusis ocurría en su forma pura verdaderamente revelada, corresponde a la hora oscura de algunas tragedias antiguas que todo verdadero teatro debe recobrar”. (ARTAUD, A. 1978. p. 34)

Analizando la Annabella de Ford, en la pieza titulada *Its Pity She's a Whore*, compara este personaje con la libertad de la peste, en el momento en que el sobreviviente se convierte en un ser enorme y abrumador, para plantear que también la libertad es oscura, al igual que la libertad de sexo. Ahora Artaud vuelve la mirada a Eros, cuando nos dice:

“Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparece bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada”. (ARTAUD, A. 1978. p. 35)

Más adelante, hace una generalización de los grandes mitos, calificándolos de oscuros; se los imagina en una atmósfera de matanza, de tortura de sangre derramada. Según Artaud, esos mitos cuentan, la división sexual y la matanza de las naturalezas inherentes a la creación: ahora nos habla de Tánatos en su relación con Eros y, aunque aplicado a la vida que el teatro debe reflejar, sienta las bases para un estudio posterior de estos mitos, como bien hizo Georges Bataille años más tarde, y cuyo estudio se refleja en los libros, *El Erotismo* (1997) y *Las Lágrimas de Eros* (2010). Artaud reafirma esta idea cuando nos dice:

“El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de la matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida”. (ARTAUD, A. 1978. p. 35)



Autorretrato. 1947. Centro Pompidou. París

Acusa al teatro de su época, de la utilización de una poesía que prescinde de la realidad, y lo mas grave, es que afecta al espíritu y lo engaña, es una epidemia que atrapa no sólo al actor, sino también al espectador, despertando en él sentimientos equívocos. Por esta razón declara:

"Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil". (ARTAUD, A. 1978. pp. 31-32)

Básicamente, Artaud intenta extraer de la cultura, ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hombre, y protesta contra lo que él llama la limitación insensata que se impone a la idea de cultura, y contra la idea occidental de una cultura separada de la vida:

"Como si la verdadera cultura no fuera un modo refinado de comprender y ejercer la vida". (ARTAUD, A. 1978. p. 12)

Intenta de alguna manera, despertar el espíritu de la sociedad y hacerles entender la vida, y su propia cultura, de otra forma, de la forma correcta, según él entendía:

"El problema tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida. Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir, reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria". (ARTAUD, A. 1978. p. 15)

El teatro para Artaud es el gran instrumento para hacer desaparecer las sombras, y crear otras nuevas, que vayan más allá de lo establecido, y sean capaces de romper con lo que se nos presenta como verdadero y cotidiano. Este teatro es metafísico, porque Artaud entiende la escena como un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje diferenciado, un lenguaje que llega al espíritu y lo sobrecoge, un lenguaje donde se representa el gesto, y la pantomima está al servicio de lo más sagrado, como ocurre en el teatro oriental; un ritual de transformación de consciencia con un lenguaje concreto:



Homenaje a Antonin Artaud.
Drama, Documental. Biografía
Dirigida Por Percival. Suecia, 1977

"Afirmando que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado". (ARTAUD, A. 1978. p. 42)



En la Pasión de Juana de Arco. (1928) de Carl Theodor Dreyer.

«Nadie mejor que Antonin Artaud supo plantear las implicaciones de la crueldad en el arte, particularmente, en el teatro y el cine. Influenciado por Nietzsche y en estrecha relación con Georges Bataille, André Bretón y Carl Dreyer, Artaud trazó caminos inusitados para el arte al transgredir las formas convencionales de la literatura, el teatro, el cine y la filosofía. Considerado el padre del teatro moderno, Artaud impregna al arte de una subversión donde vida y muerte, lo invisible y lo visible, el silencio y el lenguaje coexisten deshaciendo las relaciones ordinarias de la existencia». (ROMERO J.)

Para Artaud, el teatro occidental ha relegado a último término lo puramente teatral, es decir, lo que no puede ser representado con palabras. Este discurso lo ejemplifica con una descripción del cuadro del siglo XVI, Las Hijas de Lot, del pintor Lucas van den Leiden. Este cuadro representa una escena, que para Artaud es perfecta, ya que es un escenario teatral en toda regla, contienen todos los elementos de los que carece el teatro occidental. Cautiva nuestros sentidos, de la misma manera, en la que los perturba y nos hace sentir intranquilos, por la tempestad que se desarrolla a la espalda de Lot y de sus hijas.

Está claro que las palabras deben de ser las protagonistas de las obras literarias, es su propio lenguaje, pero el teatro debe tener un lenguaje especial, una especie de poesía de los sentidos, que ante todo, debe ocuparse de satisfacerlos; la reflexión de Artaud sobre este tema lo lleva a exponer lo siguiente:

“Hemos de descubrir entonces si este lenguaje de la puesta en escena, como lenguaje teatral puro, puede alcanzar los mismos fines interiores que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado”. (ARTAUD, A. 1978. p. 80)



Las Hijas de Lot. Lucas van den Leiden. 1530

Obras de Antonin Artaud

L'ombilic des limbes
Le pèse-nerfs
La coquille et le clergyman
L'art et la mort
Le moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud
Héliogabale ou l'anarchiste couronné
Les nouvelles révélations de l'être
Le théâtre et son double
D'un voyage au pays des Tarahumaras
Van Gogh le suicidé de la société
Artaud le Môme
Ci-Gît précédé de La culture indienne
Pour en finir avec le jugement de Dieu

De manera, que una obra de teatro, al igual que una obra de arte, no debe de ser realizada para intentar resolvernos conflictos internos de orden psicológico, para hacernos sentir bien, al vernos reflejados en sus sombras. Para Artaud el objetivo del teatro.

[...] *"no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir"*. (ARTAUD, A. 1978. p. 81)

Es necesaria la utilización de una poesía metafísica, porque hace que nuestro pensamiento tome actitudes profundas, más allá de las puramente psicológicas. Por esta razón, Artaud nos dice:

"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" [...]. (ARTAUD, A. 1978. pp. 51-52)-

Para Artaud, la poesía o lenguaje metafísico, es el lenguaje que es capaz de expresar algo más profundo, capaz de ir más lejos para hacernos sentir lo que no sentimos o captamos habitualmente.

No se trata de hacer un teatro social o de actualidad, de la misma manera, que en el cuadro de Lucas van den Leiden, no se trataba de hacer una pintura social, si no de ir más allá, conmover el alma y el ojo humano.

Hacer las cosas de la misma manera en la que todo el mundo las hace, es relativamente fácil, pero intentar cambiar el modo de hacerlas, y lo que es más importante, el lenguaje del arte, eso sólo lo han hecho y lo harán unos pocos, los más atrevidos, los de mentes inquietas, como lo hicieron los valientes de las generaciones pasadas.



Artaud. Lengua Madre. Gabo Ferro y Emilio Garcia Wehbi

“La puesta en escena es el teatro, lo es mucho que la pieza escrita y hablada. Busca, pues, una poesía del espacio, no sólo una poesía de la palabra. Investiga los gestos independientemente del lenguaje oral, los gestos-signos del teatro oriental. Trata de representar teatralmente una ascesis purificadora, los ritos reinventados y los misterios. El escenario debe ser un lugar de peligro, donde cada vez ocurra algo único, tanto para los actores como para el público”.

Y es que esos símbolos, indican estados filosóficos de la materia, porque orientan el espíritu hacia una purificación y unificación de lo natural, para alcanzar el equilibrio. En el teatro, los símbolos utilizados también corresponden a la purificación del espíritu; los símbolos le ofrecen al teatro, una actividad de ideas, donde lo teatral se convierte en una distinción filosófica. Artaud ve los símbolos, como operadores de un nuevo proceso teatral, de la misma manera, que Turner ve los símbolos como operadores de un proceso social, como vimos en el subcapítulo II.2.- Los Símbolos. Pero los procesos teatrales, son el reflejo de los procesos sociales. Si para Turner, el símbolo es, una fuerza de acción social y un estímulo de la emoción, para Artaud, el símbolo es también, un estímulo de la emoción, pero es una fuerza de acción teatral.

Referencias

ARTAUD, Antonin. (1978). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa

BROOK, Peter. (2001). *Más Allá del Espacio Vacío*. Escritos Sobre Teatro, Cine y Ópera. Alba Editorial

ROMERO J. Antonin Artaud y la Forma Extrema del Arte. Ediciones : Vive. <https://www.vice.com/es/article/gy8kqp/creators-antonin-artaud-y-la-crueldad-como-forma-extrema-del-arte>. Consultado el 10 de enero de 2022

SÁNCHEZ, José. Antonio. (ed.). (1999). *La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre Teatro de la Época de las Vanguardias*. Madrid: Akal. pp. 199-208)



Artaud en el papel de Marat en la obra Napoleón de Abel Gance's (1927)