

EL TEATRO DE LA CRUELDAD Y LA CLAUSURA DE LA REPRESENTACIÓN

Jacques Derrida

Traducción de Patricio Peñalver en DERRIDA, J., La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 318-343. Edición digital de Derrida en castellano.

A Paule Thévenin

Una sola vez en el mundo, puesto que siempre a causa de un acontecimiento que explicaré, no hay Presente, no, no existe un presente...

MALLARMÉ, Quant au Livre

... en cuanto a mis fuerzas, no son más que un suplemento, el suplemento a un estado de hecho, y es que no ha habido jamás origen...

ARTAUD, 6 junio 1947

«... La danza / y por consiguiente el teatro / no han empezado todavía a existir.» Esto puede leerse en uno de los últimos escritos de Antonin Artaud («El teatro de la crueldad», en 84, 1948). Pero en el mismo texto, un poco antes, se define el teatro de la crueldad como «la afirmación / de una terrible / y por otra parte ineluctable necesidad». Así pues, Artaud no reclama una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad. A pesar de todo lo que tiene que saquear a su paso, «el teatro de la crueldad / no es el símbolo de un vacío ausente». Sino que afirma, produce la afirmación misma en su rigor pleno y necesario. Pero también en su sentido más oculto, frecuentemente el más enterrado, apartado de sí: por «ineluctable» que sea, esta afirmación «no ha empezado todavía a existir».

Está por nacer. Pero una afirmación necesaria sólo puede nacer si renace a sí misma. Para Artaud, el porvenir del teatro -y en consecuencia el porvenir en general- no se abre más que mediante la anáfora que se remonta a la víspera de un nacimiento. La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la «existencia» y la «carne». Habrá que decir, pues, del teatro lo que se dice del cuerpo. Ahora bien, es sabido que Artaud vivía al día siguiente de una desposesión: su cuerpo propio, la propiedad y la propia limpieza de su cuerpo le habían sido sustraídos en su nacimiento por ese dios ladrón que, a su vez, había nacido «de hacerse pasar / por mí mismo».[i] Sin duda, el renacer pasa -Artaud lo recuerda frecuentemente- por una especie de reeducación de los órganos. Pero esto permite acceder a una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte («... a fuerza de morir / he acabado ganando una inmortalidad real» [p. 110]); no a una muerte antes del nacimiento y después de la vida. Es eso lo que distingue a la

afirmación cruel de la negatividad romántica; diferencia sutil, y sin embargo decisiva. Lichtenberger: «No puedo desprenderme de esta idea de que estaba muerto antes de nacer, y de que volveré por la muerte a ese mismo estado... Morir y renacer con el recuerdo de su existencia precedente, a eso le llamamos desvanecerse; despertarse con otros órganos, que primero hay que reeducar, es a eso a lo que le llamamos nacer». Para Artaud, se trata ante todo de no morir al morir, de no dejarse despojar entonces de su vida por el dios ladrón. «Y creo que en el momento extremo de la muerte hay siempre algún otro para despojarnos de nuestra propia vida» (Van Gogh, el suicidado de la sociedad).

Igualmente, el teatro occidental ha sido separado de la fuerza de su esencia, ha sido alejado de su esencia afirmativa, de su vis afirmativa, y esta desposesión se ha producido desde el origen, es el movimiento mismo del origen, del nacimiento como muerte.

Por eso «se ha dejado un sitio en todas las escenas de un teatro nacido muerto» (El teatro y la anatomía, en La Rue, julio 1946). El teatro ha nacido en su propia desaparición, y el retoño de ese movimiento tiene un nombre, es el hombre. El teatro de la crueldad debe nacer separando la muerte del nacimiento, y borrando el nombre del hombre. Al teatro se le ha hecho hacer siempre aquello para lo que no estaba hecho: «No está dicha la última palabra sobre el hombre... El teatro no se ha hecho nunca para describirnos al hombre y lo que éste hace... Y el teatro es ese pelele desgarrado; que, música de troncos mediante púas metálicas de alambradas, nos mantiene en estado de guerra contra el hombre que nos encorsetaba... El hombre se encuentra muy mal en Esquilo, pero todavía se cree un poco dios y no quiere entrar en la membrana, y en Eurípides, finalmente, se enreda en la membrana, olvidando dónde y cuándo fue dios» (ibíd.).

Así, es necesario indudablemente despertar, reconstituirla víspera de este origen del teatro occidental, declinante, decadente, negativo, para reanimar en su oriente la necesidad ineluctable de la afirmación. Necesidad ineluctable de una escena todavía inexistente, cierto, pero la afirmación no es algo a inventar mañana, en algún «nuevo teatro». Su necesidad ineluctable actúa como una fuerza permanente. La crueldad está actuando continuamente. El vacío, el sitio vacío y dispuesto para ese teatro que todavía «no ha empezado a existir», se limita a medir, pues, la extraña distancia que nos separa de la necesidad ineluctable, de la obra presente (o más bien, actual, activa) de la afirmación. Es únicamente en la abertura de esa separación donde erige para nosotros su enigma el teatro de la crueldad. Y en ello vamos a implicarnos nosotros aquí.

Si hoy en día, en el mundo entero -y tantas manifestaciones lo atestiguan de manera patente- toda la audacia teatral declara, con razón o sin ella pero con una insistencia cada vez mayor, su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere valor de cuestión histórica. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en la transformación de los modos teatrales o porque ocupe un

lugar en la sucesión de los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación.

El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. «He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida”» (1932, IV, p. 137). Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una representación de la vida y ése es el límite -humanista- de la metafísica del teatro clásico. «Así pues, al teatro tal como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo» (IV, p. 139).

¿No es la mimesis la forma más ingenua de la representación? Como Nietzsche -y las afinidades no se detendrían aquí- Artaud quiere, pues, acabar con el concepto imitativo del arte.

Con la estética aristotélica,[ii] en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte. «El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación» (IV, p. 310).

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral. Por eso la cuestión que se nos plantea hoy sobrepasa ampliamente la tecnología teatral. Esta es la más obstinada afirmación de Artaud: la reflexión técnica o teatrológica no debe ser tratada aparte. La decadencia del teatro comienza indudablemente con la posibilidad de una disociación así. Puede subrayarse eso sin necesidad de disminuir la importancia y el interés de los problemas teatrológicos o de las revoluciones que pueden producirse dentro de los límites de la técnica teatral. Pero la intención de Artaud nos indica esos límites. En la medida en que esas revoluciones técnicas e intra-teatrales no afecten a los cimientos mismos del teatro occidental, seguirán formando parte de esa historia y de esa escena que Antonin Artaud quería hacer saltar.

¿Qué quiere decir eso de romper con tal pertenencia? ¿Y es acaso posible? ¿Bajo qué condiciones puede legítimamente un teatro hoy inspirarse en Artaud? El que tantos directores de teatro quieran hacerse reconocer como los herederos, incluso (así se ha escrito) como los «hijos naturales» de Artaud, es solamente un hecho. Hay que plantear además la cuestión de los títulos y del derecho. ¿Con qué criterios se podrá reconocer si una pretensión como esa es abusiva? ¿Bajo qué condiciones podría «empezar a existir» un auténtico «teatro de la crueldad»? Estas cuestiones, a la vez

técnicas y «metafísicas» (en el sentido en que Artaud entiende esa palabra), se plantean por sí mismas en la lectura de todos los textos del Teatro y su doble, que son solicitudes más que una suma de preceptos, un sistema de críticas que conmueven el conjunto de la historia de Occidente más que un tratado de la práctica teatral.

El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no presta la palabra al ateísmo, no entrega el espacio teatral a una lógica filosofante que proclame una vez más, para nuestro mayor hastío, la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien produce un espacio no-teológico.

La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia. La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del «creador». Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del «amo». El cual por otra parte -y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones- no crea nada, sólo se hace la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es a su vez necesariamente representativa, guardando con lo que se llama lo «real» (lo existente real, esa «realidad» de la que dice Artaud en la Advertencia a El monje que es un «excremento del espíritu») una relación imitativa y reproductiva. Y finalmente un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de «disfrutadores» -como dicen Nietzsche y Artaud- que asisten a un espectáculo sin verdadera profundidad ni volumen, quieto, expuesto a su mirada de «voyeur». (En el teatro de la crueldad, la pura visibilidad no está expuesta al «voyeurismo».) Esta estructura general en la que cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la que lo irrepresentable del presente viviente queda disimulado o disuelto, elidido o desviado a la cadena infinita de las representaciones, esta estructura no se ha modificado jamás. Todas las revoluciones la han mantenido intacta, incluso, en la mayor parte de los casos, han tendido a protegerla o a restaurarla. Y es el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido -eventualmente por el apuntador cuya concha es el centro oculto pero indispensable de la estructura representativa- lo que asegura el movimiento de la representación. Cualquiera que sea su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental no hacen, en el mejor de los casos, más que ilustrar, acompañar, servir, adornar un texto, un tejido verbal, un logos que se dice al comienzo. «Así, pues, si el autor es aquel que dispone del lenguaje de la palabra, y si el director es su esclavo, entonces lo que hay ahí es sólo un problema verbal. Hay

una confusión en los términos, que procede de que, para nosotros, y según el sentido que se le atribuye generalmente a este término de director de teatro, éste es sólo un artesano, un adaptador, una especie de traductor dedicado eternamente a hacer pasar una obra dramática de un lenguaje a otro; y esa confusión sólo será posible, y el director sólo se verá obligado a eclipsarse ante el autor, en la medida en que siga considerando que el lenguaje de palabras es superior a los demás lenguajes, y que el teatro no admite ningún otro diferente de aquél» (t. IV, p. 143). Lo cual no implica, claro está, que baste para ser fiel a Artaud con darle mucha importancia y muchas responsabilidades al «director teatral», aun dejando igual la estructura clásica.

Por medio de la palabra (o más bien por medio de la unidad de la palabra y el concepto, como diremos más tarde, y esta precisión será importante) y bajo la ascendencia teológica de ese «Verbo [que] da la medida de nuestra impotencia» (IV; p. 277) y de nuestro temor, es la escena misma lo que se encuentra amenazada a todo lo largo de la tradición occidental. Occidente -y esa sería la energía de su esencia- no habría trabajado nunca sino para borrar la escena. Pues una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es ya realmente una escena. Su relación con la palabra es su enfermedad y «repetimos que la época está enferma» (IV, p. 280). Reconstituir la escena, poner en escena por fin, y derribar la tiranía del texto es, pues, un único y mismo gesto. «Triunfo de la puesta en escena pura» (IV, p. 305).

Este olvido clásico de la escena se confundiría, así, con la historia del teatro y con toda la cultura de Occidente, incluso les habría asegurado a éstos su apertura. Y sin embargo, a pesar de este «olvido», el teatro y la puesta en escena han vivido magníficamente durante más de veinticinco siglos: experiencia de mutaciones y de conmociones que no cabe ignorar a pesar de la apacible e impasible inmovilidad de las estructuras fundadoras. No se trata, pues, sólo de un olvido o de un simple recubrimiento de superficie. Una cierta escena ha mantenido con la escena «olvidada», pero en realidad borrada violentamente, una comunicación secreta, una cierta relación de traición, si es que traicionar es desnaturalizar por infidelidad pero también dejar que se traduzca y se manifieste el fondo de la fuerza, sin quererlo. Eso explica que a los ojos de Artaud el teatro clásico no sea simplemente la ausencia, la negación o el olvido del teatro, que no sea un no-teatro: sino un matasellos que deja leer lo que recubre, una corrupción también, y una «perversión», una seducción, el desvío de una aberración cuyo sentido y cuya medida no aparecen sino más arriba del nacimiento, en la víspera de la representación teatral, en el origen de la tragedia. Por ejemplo, cerca de los «misterios órficos que subyugaban a Platón», de los «Misterios de Eleusis» despojados de las interpretaciones con las que se los ha podido recubrir, cerca de esa «belleza pura cuya realización completa, sonora, resplandeciente y limpia ha tenido que encontrar Platón al menos una vez en este mundo» (p. 63). Es realmente de perversión y no de olvido de lo que habla Artaud, por ejemplo en esta carta a B. Crémieux (1931): «El teatro, arte independiente y autónomo, para resucitar, o simplemente para vivir, debe marcar bien lo que le diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y todos los demás medios escritos y fijados. Se puede perfectamente seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y en un texto cada vez más verbal, difuso y abrumador, al que quedaría sometida la estética

de la escena. Pero esta concepción que consiste en hacer que se sienten unos personajes en un cierto número de sillas o de butacas puestas en fila, y en contarse historias, por maravillosas que éstas sean, no es quizás la negación absoluta del teatro... sería más bien su perversión». (El subrayado es nuestro.)

Liberada del texto y del dios-autor, a la puesta en escena se le devolvería su libertad creadora e instauradora. El director teatral y los participantes (que ya no serían actores o espectadores) dejarían de ser los instrumentos o los órganos de la representación. ¿Quiere esto decir que Artaud habría rehusado darle el nombre de representación al teatro de la crueldad? No, con tal que nos expliquemos bien acerca del sentido difícil y equívoco de esa noción. Habría que poder jugar aquí con todas las palabras alemanas que nosotros traducimos indistintamente mediante la palabra única «representación». Ciertamente, la escena no representará ya, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituiría. La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. La escena no será tampoco una representación, si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a «voyeurs». Aquélla ni siquiera nos ofrecerá la presentación de un presente si presente significa lo que se mantiene delante de mí. La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. Espaciamento, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender, en cuanto que aquel mismo lo supone en primer término y en cuanto que apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica; apelación a «una noción nueva del espacio» (p. 137) y a «una idea particular del tiempo»: «Contamos con basar el teatro ante todo en el espectáculo y en el espectáculo introduciremos una noción nueva del espacio, utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esa noción vendrá a unirse una idea particular del tiempo sumada a la del movimiento»... «Así, el espacio teatral será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen, sino, si cabe decirlo, en sus fosos» (pp. 148 y 149).

Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido desde dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar ausente, una ilocalidad, una coartada o una utopía invisible. Fin de la representación pero representación originaria, fin de la interpretación pero interpretación originaria que ninguna palabra maestra, que ningún proyecto de maestría habrá investido y aplanado por anticipado. Representación visible, ciertamente, contra la palabra que se sustrae de la vista -y Artaud mantiene apego a las imágenes productivas sin las que no habría teatro (theaomai)- pero cuya visibilidad no es un

espectáculo organizado por la palabra del maestro. Representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros.

Otro pasaje de la misma carta intenta ajustar ese sentido agudo y difícil de la representación espectacular: «En la medida en que la puesta en escena se mantenga, incluso en el espíritu de los directores teatrales más libres, como un simple medio de representación, una forma accesoria de revelar las obras, una especie de intermedio espectacular sin significación propia, aquélla sólo valdrá en tanto que consiga disimularse tras las obras a las que pretende servir. Y esto durará mientras se siga haciendo residir el mayor interés de una obra representada en su texto, mientras que en el teatro-arte de representación se siga superponiendo la literatura a la representación impropriamente llamada espectáculo, con todo lo que esta denominación conlleva de peyorativo, de accesorio, de efímero y de exterior» (IV, p. 126). Así sería, en la escena de la crueldad, «el espectáculo que actúa no sólo como un reflejo sino como una fuerza» (p. 297). El retorno a la representación implica, pues, no sólo sino sobre todo, que el teatro o la vida cesen de «representar» otro lenguaje, cesen de dejarse derivar de otro arte, por ejemplo de la literatura, aunque sea poética. Pues en la poesía como literatura, la representación verbal utiliza la representación escénica. La poesía sólo puede salvarse de la «enfermedad» occidental convirtiéndose en teatro. «Pensamos precisamente que hay una noción de la poesía que cabe dissociar, extraer de las formas de poesía escrita en las que una época en pleno desconcierto y enferma quiere hacer que se contenga toda la poesía. Y cuando digo que quiere estoy exagerando, pues en realidad es incapaz de querer nada; más bien sufre un hábito formal del que es absolutamente incapaz de desprenderse. Esta especie de poesía difusa que identificamos con una energía natural y espontánea -si bien no todas las energías naturales son poesía-, nos parece justamente que donde debe encontrar su expresión integral, la más pura, la más neta y la más verdaderamente liberada, es en el teatro...» (IV, p. 280).

Se barrunta así el sentido de la crueldad como necesidad y rigor. Ciertamente Artaud nos invita a que bajo esa palabra no pensemos sino «rigor, aplicación y decisión implacable» «determinación irreversible», «determinismo», «sumisión a la necesidad», etc., y no necesariamente «sadismo», «horror», «sangre derramada», «enemigo crucificado» (IV, p. 120), etc. (y ciertos espectáculos que se inscriben actualmente bajo el signo de Artaud son, quizás, violentos, incluso sangrientos, y no por eso son sin embargo crueles). No obstante, hay siempre un asesinato en el origen de la crueldad, de la necesidad que se llama crueldad. Y ante todo un parricidio. El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto. «Para mí, no tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, nadie más que aquel a quien corresponde el manejo directo de la escena. Y es justamente aquí donde se sitúa el punto vulnerable del teatro tal como se lo considera no sólo en Francia sino en Europa e incluso en todo Occidente: el teatro occidental sólo reconoce como lenguaje, sólo atribuye las facultades y las virtudes de un lenguaje, sólo permite llamar lenguaje, con esa especie de dignidad intelectual que se le atribuye en general a esa palabra, al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir, al lenguaje de

la palabra y de la palabra escrita, de la palabra que, pronunciada o no pronunciada, no tiene más valor que el que tendría si estuviese solamente escrita. En el teatro tal como lo concebimos aquí (en París, en Occidente) el texto lo es todo» (IV, p. 141).

¿En qué se convertirá la palabra entonces, en el teatro de la crueldad? ¿Tendrá simplemente que callarse o desaparecer?

De ninguna manera. La palabra dejará de dominar la escena pero estará presente en ésta, tendrá una función en un sistema al que aquélla estará ordenada. Pues se sabe que las representaciones del teatro de la crueldad tenían que ajustarse minuciosamente de antemano. La ausencia del autor y de su texto no abandona la escena a una especie de descuido. A la escena no se la deja de lado, entregada a la anarquía improvisadora, al «vaticinio azaroso» (I, p. 239), a las «improvisaciones de Copeau» (IV, p. 131), al «empirismo surrealista» (IV, p. 313), a la *commedia dell'arte* o al «capricho de la inspiración inculta» (ibíd.). Todo estará, pues, prescrito en una escritura y un texto hecho de una tela que no se parecerá ya al modelo de la representación clásica. ¿Qué lugar le asignará entonces a la palabra esa necesidad de la prescripción que la misma crueldad reclama?

La palabra y su notación -la escritura fonética, elemento del teatro clásico-, la palabra y su escritura no quedarán borrados de la escena de la crueldad más que en la medida en que pretendieran ser dictados: a la vez citas o recitaciones y órdenes. El director teatral y el actor no aceptarán más dictados: «Renunciaremos a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor» (IV, p. 148). Es también el fin de la dicción que hacía del teatro un ejercicio de lectura. Fin de «lo que hacía decir a algunos aficionados al teatro que una obra leída procura goces más precisos, mayores que la misma obra representada» (p. 141).

¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer gestos: la intención lógica y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a éste extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás. Se sabe el valor que le reconocía Artaud a lo que se llama -en este caso bastante impropriamente- la onomatopeya. La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo

entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición.[iii]

Así pues, no se trata tanto de construir una escena muda como una escena cuyo clamor no se haya apagado todavía en la palabra. La palabra es el cadáver del habla psíquico, y hay que volver a hallar, junto con el lenguaje de la vida misma, «el Habla anterior a las palabras».[iv] El gesto y el habla no están todavía separados por la lógica de la representación. «Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral. Cuando digo que no representaré obra alguna escrita, quiero decir que no representaré ninguna obra basada en la escritura y el habla, que en los espectáculos que voy a montar habrá una parte física preponderante, y que ésta no podrá fijarse y escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que incluso la parte hablada y escrita lo será en un sentido nuevo» (p. 133).

¿En qué consistirá ese «sentido nuevo»? Y en primer lugar, ¿en qué consistirá esa nueva escritura teatral? Ésta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien todo el campo de ese nuevo lenguaje: no sólo escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos. La noción de jeroglífico está en el centro del Primer manifiesto (1932, IV, p. 107). «Una vez que ha tomado consciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, el teatro debe organizarlo haciendo verdaderos jeroglíficos con los personajes y los objetos, utilizando su simbolismo y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los planos.»

En la escena del sueño, tal como la describe Freud, la palabra tiene el mismo estatuto. Habría que meditar pacientemente esta analogía. En la Traumdeutung y en el Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños se delimitan el lugar y el funcionamiento de la palabra. Presente en el sueño, la palabra sólo interviene en éste como un elemento entre otros, a veces a la manera de una «cosa» que el proceso primario manipula según su propia economía. «Los pensamientos se transforman entonces en imágenes -sobre todo visuales- y las representaciones de palabras se ven remitidas a las representaciones de cosas correspondientes, enteramente como si todo el proceso estuviese dominado por una única preocupación: la aptitud para su puesta en escena (Darstellbarkeit).» «Es muy notable que el trabajo del sueño se atenga tan poco a las representaciones de palabras; está siempre dispuesto a sustituir unas palabras por otras hasta que encuentre la expresión que se pueda manejar más fácilmente en la puesta en escena plástica» (G.W., X, p. 418 y 419). También Artaud habla de una «materialización visual y plástica de la palabra» (IV, p. 83); y de «servirse de la palabra en un sentido concreto y espacial», de «manipularla como un objeto sólido y que sacude las cosas» (IV, p. 87). Y cuando Freud, al hablar del sueño, evoca la escultura y la pintura, o al pintor primitivo que, a la manera de los autores de historietas dibujadas, «dejaba salir de la boca de sus personajes unas banderolas que llevaban como inscripción (als Schrift), el discurso que el pintor se veía incapaz de poner en escena en el cuadro» (G.W., II y III, p. 317), se comprende en qué puede

convertirse la palabra cuando ésta no es ya más que un elemento, un lugar circunscrito, una escritura rodeada dentro de la escritura general y el espacio de la representación. Es la estructura de la adivinanza o del jeroglífico. «El contenido del sueño se nos da como una escritura figurativa» (Bilderschrift) (p. 283). Y en un artículo de 1913: «Bajo la palabra lenguaje, no debe entenderse aquí sólo la expresión del pensamiento en palabras, sino también el lenguaje gestual y cualquier otro tipo de expresión de la actividad psíquica, como la escritura...». «Si se reflexiona en que los medios de puesta en escena en el sueño son principalmente imágenes visuales y no palabras, nos parece más justo comparar el sueño con un sistema de escritura que con una lengua. De hecho la interpretación de un sueño es de parte a parte análogo al desciframiento de una escritura figurativa de la antigüedad, como los jeroglíficos egipcios...» (G. W., VIII, p. 404).

Es difícil saber hasta qué punto Artaud, que se ha referido frecuentemente al psicoanálisis, había estudiado el texto de Freud. Es en cualquier caso notable que describa el juego del habla y de la escritura en la escena de la crueldad de acuerdo con los mismos términos de Freud, y de un Freud que había sido bastante poco explicado por entonces. Ya, en el Primer manifiesto (1932): «EL LENGUAJE DE LA ESCENA: No se trata de suprimir el habla articulada sino de dar a las palabras aproximadamente la misma importancia que tienen en los sueños. Por lo demás, hay que encontrar medios nuevos para transcribir ese lenguaje, ya sea que tales medios se entronquen con los de la transcripción musical, ya sea que se recurra a alguna forma de lenguaje cifrado. Por lo que concierne a los objetos ordinarios, o incluso el cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, es evidente que cabe inspirarse en los caracteres jeroglíficos...» (IV, p. 112). «Unas leyes eternas que son las de toda poesía y de todo lenguaje viable; y entre otras cosas las de los ideogramas de China y de los viejos jeroglíficos egipcios. Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no representaré ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades» (p. 133).

No por ello se ha preocupado menos Artaud en marcar sus distancias con respecto al psicoanálisis y sobre todo al psicoanalista, con respecto a aquel que sobre la base del psicoanálisis cree poder sostener el discurso, detentar su iniciativa y su poder de iniciación.

Pues el teatro de la crueldad es realmente un teatro del sueño pero del sueño cruel, es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado, dirigido, en contraposición a lo que Artaud creía que era el desorden empírico de un sueño espontáneo. Se puede llegar a alcanzar un dominio de los caminos y las figuras del sueño. Los surrealistas leían a Hervey de Saint-Denys.[v] En este tratamiento teatral del sueño, «poesía y ciencia deben identificarse en adelante» (p. 163). Para lo cual es necesario ciertamente proceder de acuerdo con esa magia moderna que es el psicoanálisis: «Propongo hacer volver el teatro hacia esa idea elemental mágica, recuperada por el psicoanálisis moderno» (p. 96). Pero no hay que ceder a lo que Artaud cree que es el tantear del sueño y del inconsciente. Hay que producir o reproducir la ley del sueño: «Propongo renunciar a ese empirismo de las imágenes que

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

