

IDEAS Y VALORES

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

Nos. 32/33/34 — ENERO, FEBRERO, MARZO DE 1969 — BOGOTA, D. E.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD Y LA CLAUSURA DE LA REPRESENTACION

Por JACQUES DERRIDA

A PAULE THEVENIN

Unica vez en el mundo, puesto que en razón de un
acontecimiento que siempre explicaré, no hay Presente,
no - un presente no existe... (MALLARMÉ, acerca del
libro).

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

(ARTAUD, junio 6 de 1964).

"... *La danza / y por lo consiguiente el teatro / no han comenzado
aún a existir*". Estas palabras pueden leerse en uno de los últimos escritos
de Antonin Artaud (*El Teatro de la Crueldad*, en 84, 1948). Por cierto
que en el mismo texto, un poco más arriba, el teatro de la crueldad es
definido como "la afirmación / de una terrible / y por demás ineluc-
table necesidad". Artaud no clama, pues, por una destrucción, por una
nueva manifestación de la negatividad. Pese a todo lo que ha de arrasar

a su paso, “el teatro de la crueldad / no es el símbolo de un vacío ausente”. Más bien, afirma, produce la propia afirmación en su rigor pleno y necesario. Pero también en su más oculto sentido, muy frecuentemente sepultado, distraído de sí: por “ineluctable” que sea, esta afirmación no ha “comenzado aún a existir”.

Está por nacer. Puesto que una afirmación necesaria no puede nacer más que renaciendo de sí. Para Artaud, el porvenir del teatro —esto es, el porvenir en general— no se abre sino por la anáfora que florece en la víspera de un nacimiento. La teatralidad debe atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la “carne”. Se dirá entonces del teatro lo que se dice del cuerpo. Ahora bien, como se sabe, Artaud vivía el mañana de una desposesión: su propio cuerpo, la propiedad y la limpieza de su cuerpo, le habían sido arrebatados al nacer por ese dios salteador, el cual había nacido “de hacerse pasar / por mí mismo”¹. Sin duda el renacimiento pasa —Artaud lo recuerda con frecuencia— por una especie de reeducación de los órganos. Pero ésta permite acceder a una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte (“... a fuerza de morir / he acabado por ganar una real inmortalidad”. [pág. 110]); y no a una muerte anterior al nacimiento y posterior a la vida. En esto se distingue la afirmación cruel de la negatividad romántica; diferencia tenue y sin embargo decisiva. Lichtenberger: “No puedo deshacerme de la idea de que yo estaba *muerto* antes de nacer, y que por la muerte retornaría a este mismo estado... Morir y renacer con el recuerdo de su existencia precedente, esto es lo que denominamos desvanecerse; despertar con otros órganos, que ante todo es preciso reeducar, es lo que llamamos nacer”. Así, para Artaud, lo primordial es “no morir en la muerte, no permitir que el dios salteador nos despoje de la vida. Y creo que en el minuto de la muerte extrema hay siempre otro alguien para despojarnos de nuestra propia vida”. (*Van Gogh, el suicida de la sociedad*).

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

Es por esto que un “lugar” queda “abandonado en todas las escenas de un teatro que ha nacido muerto”. (*El Teatro y la Anatomía*, en *la Rue*, julio de 1946). El teatro ha nacido en su propia desaparición y el vástago de este movimiento tiene un nombre: el hombre. El teatro de la crueldad ha de nacer al separar la muerte del nacimiento y al eclipsar el nombre del hombre. Siempre se ha obligado al teatro a hacer aquello para lo cual no fue hecho: “La última palabra sobre el hombre no se ha pronunciado... El teatro no se hizo jamás para describirnos al hombre y lo que éste hace... El teatro es aquel títere

desgozando que produce música en los troncos con las púas metálicas de las alambradas, nos mantiene en estado de guerra contra el hombre que nos oprimía... El hombre la pasa bastante mal en Esquilo, pero aún se cree un poco dios y se resiste a entrar dentro de la membrana; en Eurípides se sumerge por fin en la membrana, y olvida en qué lugar y en qué momento fue dios" (*ibid*).

Sin duda también es necesario despertar, reconstruir las vísperas de este origen del teatro occidental declinante, decadente, negativo, para reanimar en su oriente la ineluctable necesidad de la afirmación. La necesidad ineluctable de una escena que ciertamente aún no existe, aunque la afirmación no tenga que inventarse *mañana*, en algún "nuevo teatro". La necesidad ineluctable de esa escena opera como una fuerza permanente. La crueldad está en constante actividad. El vacío, el lugar libre y preparado para este teatro que aún no ha "comenzado a existir", apenas puede medir la extraña distancia que nos separa de la necesidad ineluctable de la obra *presente* (o más bien actual, *activa*) de la afirmación. Es en la apertura única de esta separación en donde la escena de la crueldad erige para nosotros su enigma. Y es allí en donde establecemos nuestro compromiso.

Si consideramos cómo hoy en el mundo entero —como numerosas manifestaciones lo testimonian de manera fulgurante— todas las audacias teatrales, con o sin razón, aunque con insistencia cada vez mayor, declaran su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su presente inexistencia y de su ineluctable necesidad, alcanza un valor de cuestión histórica. Y ello no se debe a que tal cuestión se inscriba en lo que se designa como historia del teatro, ni por marcar un hito en el devenir de las formas teatrales, ni tampoco por ocupar un sitio 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 cuanto ella tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. "He dicho 'crueldad' como habría podido decir 'vida'". (1932, VI, pág. 137). Esta vida incluye al hombre pero no es primordialmente la vida del hombre. Este no es más que una representación de la vida, y tal es el límite —humanista— de la metafísica del teatro clásico. "Puede así reprocharse al teatro tal como se practica, una terrible falta de imaginación. El teatro debe igualarse a la vida, no a la vida individual, a este aspecto individual de la vida en donde triunfan los *caracteres*, sino a una especie de vida liberada, que barre con la individualidad, y en donde el hombre no es más que un reflejo". (IV, pág. 139).

La forma más ingenua de la representación, ¿no es la *mimesis*? Al igual que Nietzsche —y las afinidades no se detienen aquí— Artaud

desea terminar con el concepto *imitativo* del arte. Con la estética de Aristóteles ² en la cual se ha reconocido la metafísica occidental del arte. "El Arte no es imitación de la vida, mas la vida es imitación de un principio trascendente con el cual el arte nos pone de nuevo en comunicación". (IV, pág. 310).

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral. Es por esto que la cuestión que hoy se nos plantea, excede largamente la tecnología teatral. Tal es la afirmación más obstinada de Artaud: la reflexión técnica o teatrológica no debe ser tratada aparte. El ocaso del teatro comienza sin duda con la posibilidad de semejante disociación. Ella puede subrayarse sin aminorar su importancia ni el interés de los problemas teatrológicos o de las revoluciones que hayan de producirse dentro de los límites de la técnica teatral. No obstante, la intención de Artaud nos indica estos límites. Mientras estas revoluciones técnicas e intra-teatrales no menoscaben los propios fundamentos, harán parte de esta historia y de esta escena que Antonin Artaud quería hacer estallar.

¿Cuál es el significado de la ruptura de esta dependencia? ¿Es posible hacerlo? ¿En cuáles condiciones puede hoy un teatro reclamar legítimamente sus vínculos con Artaud? El que tantos directores de escena pretendan ser reconocidos como herederos, o bien inclusive se ha escrito, como "hijos naturales" de Artaud, es un hecho apenas. Está por formular la cuestión de los títulos y el derecho. ¿Cuáles serán los criterios para reconocer el abuso de semejante pretensión? ¿Cuáles serán las condiciones para que un auténtico "teatro de la crueldad" pueda comenzar a existir? Estas cuestiones, a la vez técnicas y "metafísicas" (en el sentido que Artaud daba a esta palabra), se plantean por sí mismas a raíz de la lectura de todos los textos del *Teatro y su Doble*, y constituyen *solicitaciones* más bien que una suma de preceptos, son un sistema de críticas que *agrietan el todo* de la historia de Occidente, más bien que un tratado de la práctica teatral.

El teatro de la crueldad arroja a Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no concede la palabra al ateísmo, no cede el espacio teatral a una lógica filosofante que una vez más, para colmo de nuestro tedio, proclame la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad la que en su acto y en su estructura, habita o *produce* un espacio no-teológico.

La escena es teológica en tanto se halle dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el anhelo de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierne a distancia. La escena es teológica por cuanto, siguiendo toda la tradición, comporta los siguientes elementos: un autor-creador, quien ausente y desde lejos, armado de un texto, supervisa, reúne y comanda el tiempo o el sentido de la representación al permitir que ésta la represente en lo que se designa como el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones, de sus ideas. Representar a través de representantes, de directores o actores, de intérpretes esclavizados que representan personajes quienes, en primer lugar, por lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del "creador". Esclavos que interpretan y ejecutan fielmente los deseos providenciales del "amo". Este, de otra parte —y es ésta la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones— no es creador de nada, no hace más que darse la ilusión de la creación, puesto que lo único que logra es transcribir y dar a leer un texto cuya misma naturaleza es necesariamente representativa, al mantener con lo que se llama lo "real" (el existente real, esta "realidad" de la cual Artaud dice en la *Advertencia* al *Monje* que es un "excremento del espíritu"), una relación imitativa y reproductiva. Un público pasivo, en fin, un público sedente de espectadores, de consumidores, de "gozadores" —como dicen Nietzsche y Artaud— que asiste a un espectáculo sin verdadero volumen ni profundidad, extenso, ofrecido a su mirada de "voyeur". (En el teatro de la crueldad, la pura visibilidad no está expuesta al "voyeurismo"). Esta estructura general, en la cual cada instancia está ligada por representación a todas las demás, en la cual lo irrepresentable del presente viviente es disimulado o disuelto, se elide o se deporta en la cadena infinita de las representaciones, tal estructura no ha sido jamás modificada. Todas las revoluciones la han mantenido intacta, inclusive muy a menudo se han inclinado a protegerla o a restaurarla. Y el texto fonético, la palabra, el discurso transmitido —eventualmente por el consueta cuyo agujero es el centro oculto pero indispensable de la estructura representativa— es lo que asegura el movimiento de la representación. Sea cual fuere su importancia, todas las formas pictóricas, musicales e incluso gestuales introducidas en el teatro occidental, en el mejor de los casos, apenas alcanzan a ilustrar, acompañar, servir u ornamentar un texto, un tejido verbal, un logos que se dice en el comienzo. "Así, pues, si el autor es quien dispone del lenguaje de la palabra, y si el director es su esclavo, todo es una simple cuestión de vocabulario. Existe una confusión acerca de los vocablos, la cual proviene de que para nosotros, y en razón del sentido que generalmente se le atribuye al término de 'metteur en scène, éste no es más que un artesano, un adaptador, una especie de traductor eterna-

mente consagrado a hacer pasar una obra dramática de un lenguaje a otro; semejante confusión se hará posible, y el director se verá forzado a eclipsarse ante el autor, solo hasta cuando persista la creencia de que el lenguaje de las palabras es superior a los demás, y que el teatro no admite otro". (T. IV, pág. 143). Ello no implica, por supuesto, que para ser fiel a Artaud baste con otorgar solamente importancia y responsabilidades al "director", en tanto que se conserva la estructura clásica del teatro.

A través de la palabra (o bien, mediante la unidad de la palabra y el concepto, como más adelante precisaremos, y esta precisión es importante) y bajo la ascendencia teológica de este "Verbo [que] da la medida de nuestra impotencia" (IV, pág. 277) y de nuestro temor, ha sido la escena misma la que se ha visto amenazada a todo lo largo de la tradición occidental. Occidente —y en esto radicaría la energía de su esencia— no ha hecho supuestamente otra cosa más que trabajar hacia la destrucción de la escena; puesto que una escena que se limita a ilustrar un discurso no es ya cabalmente una escena. Su relación respecto de la palabra es su enfermedad y "repetimos que la época está enferma" (IV, pág. 280). Reconstruir la escena, lograr por fin el éxito de la escenificación y derrocar la tiranía del texto es, en consecuencia, un solo y mismo gesto. "Triunfo de la escenificación pura". (IV, pág. 305).

Este clásico olvido de la escena se confunde eventualmente con la historia del teatro y con toda la cultura de Occidente, a cuya apertura habría servido incluso de apoyo. Y no obstante este "olvido", el teatro y la escenificación han vivido con largueza durante más de veinticinco siglos: una experiencia de mutaciones y de revoluciones en modo alguno desdeñables, pese a la apacible e impasible inmovilidad de las estructuras sillares. Así, pues, no se trata únicamente de un olvido o de un simple encubrimiento superficial. Un tipo determinado de escena ha mantenido con la escena supuestamente "olvidada", pero en verdad violentamente eclipsada, una secreta comunicación, un cierto nexo de traición, si traicionar equivale a desnaturalizar por infidelidad, pero también a permitir que el fondo de la fuerza se traduzca y se manifieste a pesar suyo. Esto explica por qué a juicio de Artaud, el teatro clásico no es simplemente la ausencia, la negación o el olvido del teatro, en ningún caso un no-teatro: es en cambio, una obliteración que deja leer lo que encubre, o bien se trata de una corrupción y una "perversión", de una *seducción*, del desvío de una aberración cuyo sentido y magnitud solo aparecen más allá del nacimiento, en la víspera de la representación teatral, en el origen de la tragedia. Aparecen, por ejemplo, en los "Misterios Orficos que subyugaron a Platón", en los "Misterios de Eleusis", una vez despojados de las interpretaciones de que han sido revestidos;

aparece en “aquella belleza pura cuya realización completa, sonora, fluyente y austera debió hallar Platón por lo menos una vez en este mundo”. (Pág. 63). Sin duda, Artaud habla de perversión y no de olvido, por ejemplo en la carta a B. Crémieux (1931): “Como arte independiente y autónomo, para *resucitar o simplemente para vivir*, el teatro requiere marcar bien aquello que lo diferencia del texto, de un texto que es más y más verbal, más difuso y más aplastante, a cuya tutela está sometida la estética de la escena. Mas aquella concepción que consiste en hacer sentar a los personajes en determinado número de sillas o sillones alineados, y hacer que se relaten historias, por maravillosas que éstas sean, acaso no sea la absoluta negación del teatro ... es más bien su *perversión*”. (Subraya J. D.).

Desembarazada del texto y del dios-actor, la escenificación retorna a su libertad creadora e inaugural. El director y los participantes (quienes no estarían ya ante la disyuntiva de ser actores o espectadores), dejarían de ser los instrumentos y órganos de la representación. ¿Es esto afirmar que Artaud niega el nombre de *representación* al teatro de la crueldad? No lo es, pero para ver que no es así, tenemos que entender acertadamente el difícil y equívoco sentido de esta noción.

En este punto deberíamos poder jugar con todos los vocablos alemanes que hemos venido traduciendo indistintamente por el término único de representación. Lo cierto es que en adelante la escena *no habrá ya de representar*, puesto que no se adjuntará como una ilustración sensible a un texto que ya ha sido escrito, pensado o vivido fuera de ella, y del cual ella no es más que la repetición, puesto que ella no es la trama de ese texto. La escena no viene ya a repetir un *presente*, a representar un presente que estaría en otro lugar, y que la precedería un presente cuya plenitud sería anterior a ella, que estaría ausente de la escena y que tendría así el derecho de prescindir de ella: un presente que es presencia en sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. En lo sucesivo, la escena no será una representación, si por ello se entiende la lisa superficie de un espectáculo para observadores (*voyeurs*). En adelante, la escena no habrá de ofrecer siquiera la presentación de un presente, si presente significa lo que se extiende delante de mí. La representación cruel debe usarme a mí como medio (*m'investir*). Por consiguiente, la no representación es representación originaria, si el término de representación alude al despliegue de un volumen, de un medio de varias dimensiones, si la representación es una experiencia que produce su propio espacio. Al decir *espaciamento* nos referimos a la producción de un espacio que ninguna palabra sería capaz de resumir o de comprender, ya que ante todo lo supone, y con ello alude a un tiempo que no es ya aquel el de la citada linealidad fónica; hace alusión a una “nueva noción de espacio” (pág. 317) y

a "una idea particular del tiempo": "Nos hemos propuesto basar el teatro ante todo sobre el espectáculo, y en el espectáculo introduciremos una nueva noción de espacio utilizado sobre todos los planes posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esta noción vendrá a adjuntarse una idea particular del tiempo agregada a la idea del movimiento"... "Así el espacio teatral será utilizado, no solamente en sus dimensiones y en su volumen, sino también por así decirlo, *en sus bajos*" (pág. 148-9).

Se trata, pues, de una clausura de la representación clásica, pero también de la reconstrucción de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida. El término espacio cerrado, hace referencia a un espacio que se produce desde el interior de sí mismo, y que ya no se organiza, como solía, a partir de otro lugar ausente, de una ilocalidad, de una coartada o de una invisible utopía. Se llega al fin de la representación para alcanzar una representación originaria, es un final de la interpretación para dar lugar a una interpretación originaria a la cual ninguna palabra dominadora, ningún proyecto de dominio, haya gastado y malgastado de antemano. Es una representación visible, ciertamente, opuesta a la palabra que sustrae a la vista —Artaud recalca al respecto las imágenes productoras sin las cuales el teatro no existiría (*theaomai*)— cuya visibilidad, sin embargo, no es un espectáculo montado por la palabra del amo. Es la representación como auto-presentación de lo visible e incluso de lo sensible en estado puro.

Otro pasaje de la misma carta se ocupa también de este mismo agudo y difícil sentido de la representación del espectáculo: "Mientras la escenificación siga siendo, inclusive en el espíritu de los más libres directores de escena, un simple medio de representación, una modalidad accesoria para revelar las obras, una suerte de intermedio espectacular que carece de significación propia, solo tendrá valor en cuanto logre disimularse tras las obras a las cuales pretende servir. Y esto durará hasta cuando el mayor interés de una obra representada resida en su texto, hasta cuando en el teatro-arte de representación, la literatura prevalezca sobre la representación impropriamente denominada espectáculo, con todo lo peyorativo, accesorio, efímero y exterior, que entraña esta denominación". (IV, pág. 126). Tal sería, en el teatro de la crueldad, "el espectáculo que actúa no solamente como un reflejo, sino como una fuerza" (pág. 297). En estas condiciones, el retorno a la representación originaria no implica únicamente, sino en primer lugar, que el teatro o la vida cesen de "representar" un lenguaje otro, que cesen de derivarse de otro arte, por ejemplo de la literatura, así sea poética. Es sabido, en efecto, que en la poesía como literatura, la representación verbal sutiliza a la representación escénica. La poesía

solo puede salvarse de la "enfermedad" occidental al convertirse en (*devenir*) teatro. "Pensamos justamente que hay una noción de poesía que es preciso disociar y extraer de las formas de la poesía escrita en donde una época enferma y en pleno extravío, quiere mantener a toda la poesía. Y al decir que quiere, exagero, puesto que en realidad es incapaz de querer nada; la época padece un hábito formal del cual es absolutamente incapaz de librarse. Esta suerte de difusa poesía a la cual identificamos con una energía natural y espontánea, aunque todas las energías naturales no son poesía, a nuestro parecer es precisamente en el teatro en donde debe encontrar su expresión integral, la más pura, la más neta y la más verdaderamente emancipada..." (IV, pág. 280).

Así, pues, el sentido de la *crueledad* se vislumbra como *necesidad* y como *rigor*. Artaud nos invita ciertamente a que el vocablo *crueledad* suscite el pensamiento de "rigor, aplicación y decisión implacable", "determinación irreversible", "determinismo", "sumisión a la necesidad", etc.; y no necesariamente a evocar la idea de "sadismo", "horror", "sangre vertida", "enemigo crucificado" (IV, pág. 120), etc., (algunos espectáculos que hoy se inscriben bajo el signo de Artaud son quizás violentos o incluso sanguinarios, sin llegar a ser crueles). Sea como fuere, en el origen de la *crueledad*, de la *necesidad* llamada *crueledad*, hay siempre un homicidio. Y ante todo un parricidio. El origen del teatro, tal como ha de ser restaurado, es una mano levantada contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sumisa al poder de la palabra y del texto. "Para mí, solo tiene derecho de llamarse autor, es decir, creador, aquel que se arroga el manejo directo de la escena. Y es justamente aquí en donde se ubica el punto vulnerable del teatro tal como se le considera, no solamente en Francia sino en Europa e inclusive en todo el mundo de Occidente: el teatro occidental no reconoce como lenguaje, no atribuye las facultades y virtudes de un lenguaje, no permite denominar lenguaje, con esa suerte de dignidad intelectual que generalmente se atribuye a este término, más que al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir, al lenguaje de la palabra, de la palabra escrita, de la palabra que pronunciada o no, no tiene más valor que si solamente fuese escrita. En el teatro, tal como aquí lo concebimos (en París, en Occidente), el texto lo es todo". (IV, pág. 141).

¿Hacia dónde habrá de evolucionar entonces la palabra en el teatro de la *crueledad*? ¿Simplemente habrá de silenciarse o desaparecer?

En absoluto. La palabra dejará de comandar la escena, pero seguirá presente en ella, y ocupará allí un lugar rigurosamente delimitado, poseerá una función dentro de un sistema en el cual se habrá

de ordenar. Por cierto se sabe cómo las representaciones del teatro de la crueldad debían regularse minuciosamente de antemano. La ausencia del autor y de su texto no implica el abandono de la escena a cualquier derelicción. La escena no es desamparada ni relegada a la anarquía improvisadora, a la "vaticinación arriesgada" (I, pág. 329), a las "improvisaciones de Copeau" (IV, pág. 131), al "empirismo surrealista" (IV, pág. 313), a la *commedia dell'arte* o "al capricho de la inspiración inculta" (*ibid.*). Así, pues, todo estará *prescrito* en una escritura y un texto cuyo material no se asemejará ya al modelo de la representación clásica. ¿Cuál será entonces el lugar asignado a la palabra por esta necesidad de la prescripción, evocada por la misma crueldad?

La palabra y su notación —la escritura fonética, elemento del teatro clásico— la palabra y su escritura no serán abolidas en la escena de la crueldad más que en la medida en que se consideren como *dictados*, y pretendan ser a la vez citas o recitaciones, y órdenes. El director y el actor ya no recibirán dictados: "Renunciaremos a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor". (IV, pág. 148). Esto significa, además, el fin de la *dicción* que hacía del teatro un ejercicio de lectura. El fin de "aquello que hace decir a algunos aficionados al teatro que una pieza leída les procura placeres tan precisos y tan grandes como la propia pieza representada". (Pág. 141).

¿Cómo habrán de funcionar entonces la palabra y la escritura? Al tornarse de nuevo en gestos: con ello se reducirá y subordinará la intención *lógica* y discursiva, mediante la cual generalmente la palabra asegura su transparencia racional y sutiliza su propio cuerpo en dirección del sentido, lo reviste extrañamente de aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al descomponer lo diáfano, se desnuda la carne de la palabra, de su sonoridad, su entonación y su intensidad; del grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha llegado aún a congelar del todo, de lo que subsiste de gesto oprimido en toda palabra, de este movimiento único e irremplazable que la generalidad del concepto y de la repetición nunca han cesado de rehusar. Es sabido cuánto valor reconocía Artaud a aquello que —por lo demás con bastante impropiedad— se llama onomatopeya. La glosopoiesis, el cual no es ni un lenguaje imitativo, ni una creación de nombres, nos conduce de nuevo *al borde* del momento en donde todavía la palabra no ha nacido, cuando la articulación no es ya un grito pero tampoco es aún un discurso, cuando la repetición, y con ella la lengua en general es casi imposible: nos conduce a la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de la pneumática y de la gramática, a la libertad de la traducción y de la tradición, al movimiento de la interpretación, a 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 del diálogo entre la teología y el humanismo, al cual la metafísica del teatro occidental nunca ha hecho otra cosa sino entremezclar incesantemente³.

Así, pues, la intención no es tanto la de construir una escena muda, como la de crear una escena cuyo clamor no se haya apaciguado aún en la palabra. La palabra es el cadáver de la palabra psíquica y es preciso hallar de nuevo, mediante el lenguaje de la vida misma, "la palabra anterior a los vocablos"⁴. El gesto y la palabra todavía no han sido separados por la lógica de la representación. "Al lenguaje hablado adjunto yo otro lenguaje, al cual trato de devolver su vieja eficacia mágica, su eficacia embrujadora, integral, al lenguaje de la palabra cuyas misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando digo que no representaré pieza alguna basada sobre la escritura y la palabra, quiero decir que en los espectáculos que intento montar habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que inclusive la parte hablada y escrita lo será en un nuevo sentido". (Pág. 133).

¿Cuál habrá de ser este "nuevo sentido"? ¿Y cuál será, ante todo, esta nueva escritura teatral? Esta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, sino que habrá de cubrir todo el campo de este nuevo lenguaje: no será únicamente escritura fonética y transcripción del habla sino escritura jeroglífica, una escritura en la cual los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos. La noción de jeroglífico está en el centro del *Primer Manifiesto* (1932, IV, pág. 107). "Al tomar conciencia de este lenguaje en el espacio, un lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, corresponde al teatro organizarlo haciendo con los personajes y los objetos verdaderos jeroglíficos, sirviéndose de su simbolismo y de sus correspondencias en relación con todos los órganos y con todos los planos".

En la escena del sueño, tal como Freud la describe, la palabra tiene el mismo estatuto. Valdría la pena meditar pacientemente sobre esta analogía. En la *Traumdeutung* y en el *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños*, el lugar y el funcionamiento del habla están delimitados. Pese a su presencia en el sueño, la palabra no interviene en él más que como un elemento entre otros, en ocasiones a la manera de una "cosa" que el proceso primario manipula de acuerdo con su propia economía. "Los pensamientos son transformados entonces en imágenes —especialmente visuales— y las representaciones verbales son conducidas de nuevo a las representaciones de cosas correspondientes, como si todo el proceso estuviese orientado por una sola preocupación: la posibilidad de la puesta en escena (*Darstellbar-*

keit)". "Es de notar cómo el trabajo del sueño se atiene en tan escasa medida a las representaciones verbales; siempre está listo a sustituir los vocablos unos por otros hasta encontrar la expresión más fácilmente manejable en la escenificación plástica". (G. W., X, pág. 418-9). Artaud habla también de una "materialización visual y plástica de la palabra" (IV, pág. 83), así como habla de "utilizar la palabra en un sentido concreto y espacial", de "manipularla como un objeto sólido que segmenta las cosas" (IV, pág. 87). Y cuando Freud, hablando del sueño, evoca a la escultura y la pintura, o a aquel pintor primitivo que, a la manera de los autores de historietas dibujadas, "colgaba de la boca de sus personajes banderolas que llevaban en inscripción (*als Schrift*) el discurso que el pintor desesperaba de poder escenificar en el cuadro" (G. W., II-III, pág. 317), uno se da cuenta hasta dónde puede llegar la palabra cuando no es nada más que un elemento, un lugar circunscrito, una escritura acosada entre la escritura general y el espacio de la representación. Es esta la escritura del acertijo o del jeroglífico. "El contenido del sueño nos es dado como una escritura figurativa" (*Bilderschrift*) (pág. 283). Y en un artículo de 1913 escribe: "Bajo el término de lenguaje no debe entenderse aquí solamente la expresión del pensamiento en palabras, sino también el lenguaje gestual y todas las demás especies de expresión de la actividad psíquica, como la escritura..." "Si reflexionamos sobre el hecho de que los medios de escenificación en el sueño son principalmente imágenes visuales y no de palabras, nos parece más justo comparar el sueño a un sistema de escritura que a una lengua. De hecho la interpretación de un sueño es totalmente similar al desciframiento de una escritura figurativa de la antigüedad, al estilo de los jeroglíficos egipcios..." (G. W., VIII, pág. 404).

Es difícil saber hasta qué punto Artaud, quien se refirió con frecuencia al psicoanálisis, se haya acercado al texto de Freud. Es curioso en todo caso, que haya descrito el juego de la palabra y la escritura en la escena de la crueldad en los mismos términos de Freud, y por cierto de un Freud poco lúcido. Ya en el *Primer Manifiesto* (1932) encontramos lo siguiente: "EL LENGUAJE DE LA ESCENA. Nuestra intención no es la de suprimir la palabra articulada, sino la de dar a las palabras aproximadamente la misma importancia que tienen en los sueños. Por lo demás, es menester hallar nuevos medios de notar este lenguaje, ya sea que éstos se asemejen a los de la transcripción musical, sea que se haga uso de algún lenguaje cifrado. Por lo que atañe a los objetos ordinarios, o incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, es evidente que es posible inspirarse en los caracteres jeroglíficos..." (IV, pág. 112). "Leyes eternas que son las de toda poesía y todo lenguaje viable; y entre otras cosas las de los

ideogramas de la China y de los viejos jeroglíficos egipcios. Así, pues, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no pretendo representar piezas escritas, yo extendiendo el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades". (Pág. 133).

No era menor la preocupación de Artaud en cuanto a marcar sus distancias respecto del psicoanálisis y ante todo del psicoanalista, quien cree dominar el discurso del psicoanálisis, y cree detentar su iniciativa y su poder de iniciación.

El teatro de la crueldad es en efecto un teatro del sueño, pero de un sueño *cruel*, es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado y dirigido, por oposición a lo que Artaud concebía como el desorden empírico del sueño espontáneo. Las vías y las figuras del sueño pueden prestarse a una dominación. Los surrealistas leían a Hervey de Saint-Denis⁵. En este tratamiento teatral del sueño, "la poesía y la ciencia deben identificarse en lo sucesivo". (Pág. 163). Para lograrlo, es preciso proceder efectivamente de acuerdo con esta moderna magia que es el psicoanálisis: "Propongo que en el teatro se vuelva a esta idea mágica elemental, de nuevo adoptada por el moderno psicoanálisis". (Pág. 96). No hay que ceder, empero, a lo que Artaud considera como el balbuceo del sueño y del inconsciente. Es necesario producir o reproducir la ley del sueño: "Propongo que se renuncie al empirismo de las imágenes que el inconsciente aporta al azar y que al apelar a imágenes poéticas, se le arroje a este mismo azar". (*ibid*).

Puesto que desea "ver resplandecer y triunfar sobre una escena" "aquello que pertenece a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños" (II, pág. 23), Artaud se niega a considerar al psicoanalista como un intérprete, como un comentador secundario, como un hermeneuta o un teórico. Por otra parte, habría rechazado la existencia de un teatro psicoanalítico con el mismo vigor con el cual condenaba al teatro psicológico. Y por las mismas razones de rechazo de la interioridad secreta del lector, de la interpretación directiva o de la psicodramaturgia. "En la escena, el *inconsciente* no jugará ningún rol propio. Hay que poner fin a la confusión que ha engendrado, a partir del autor, pasando por el director de escena y los actores, hasta los espectadores. Lo siento por los analistas, los aficionados de espíritu y los surrealistas... Los dramas que nos proponemos representar se sitúan resueltamente al abrigo de todo comentador secreto". (II, pág. 45)⁶. En razón de su lugar y de su estatuto, el psicoanalista debería hacer parte de la estructura de la escena clásica, de su forma de sociabilidad, de su metafísica, de su religión, etc.

El teatro de la crueldad no es, pues, un teatro del inconsciente. Más bien lo contrario. La crueldad es la conciencia, es la lucidez ex-

puesta. "No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada". Y esta conciencia vive efectivamente de un homicidio, es la conciencia del homicidio. Artaud lo dice en la *Primera carta sobre la crueldad*: "Es esta conciencia la que da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz de crueldad, puesto que es evidente que la vida es siempre la muerte de alguien". (IV, pág. 121).

Acaso Artaud se dirija también contra una cierta descripción freudiana del sueño como cumplimiento sustitutivo del deseo, como función de vicariado, en su deseo de devolver por el teatro la dignidad del sueño y hacer de él algo más original, más libre, más *afirmador*, que una actividad de reemplazo. Es quizás en contra de una cierta imagen del pensamiento freudiano como escribe en el *Primer Manifiesto*: "Sin embargo, considerar el teatro como una función psicológica o moral de segunda mano, y creer que los mismos sueños no son más que una función de reemplazo, es disminuir la significación poética profunda tanto de los sueños como del teatro". (Pág. 110).

Un teatro psicoanalítico, en fin, correría el riesgo de ser desacralisante, y confirmar así el proyecto y el trayecto de Occidente. El teatro de la crueldad es un teatro hierático. La regresión hacia el inconsciente (cf. IV, pág. 57) fracasa si no es capaz de despertar lo sagrado, si no es una experiencia "mística" de la "revelación", de la "manifestación" de la vida, en su floración primera⁷. Hemos visto ya las razones por las cuales los jeroglíficos debían sustituir a los signos puramente fónicos. Es preciso añadir cómo éstos, menos que aquéllos, establecen la comunicación con la imaginación de lo sagrado. "Yo deseo [en otro lugar Artaud dice 'Yo puedo'] mediante el jeroglífico hallar nuevamente de un soplo una idea del teatro sagrado". (IV, pág. 182, 163). En la crueldad ha de producirse una nueva epifanía de lo sobrenatural y de lo divino. No a pesar de la evicción de Dios, sino gracias a ella y a la destrucción de la maquinaria teológica del teatro. Lo divino ha sido deteriorado por Dios. Es decir, por el hombre quien, al permitir que Dios lo separe de la Vida, al permitir la usurpación de su propio nacimiento, se convirtió en hombre al mancillar la divinidad de lo divino: "Lejos de creer que lo sobrenatural o lo divino han sido inventados por el hombre, pienso que es la intervención milenaria del hombre la que ha terminado por corromper en nosotros lo divino". (IV, pág. 13). La restauración de la crueldad divina pasa por el asesinato de Dios, esto es, en primer lugar del hombre-Dios⁸.

Quizá ahora podamos inquirir, no acerca de las condiciones que requiere un teatro moderno para ser fiel a Artaud, sino examinar los casos en los cuales este teatro, sin lugar a dudas, le es infiel. Veamos entonces cuáles son estos temas de la infidelidad, incluyendo a aquellos, que, como es bien sabido, militante y ostensiblemente hacen referencia

a Artaud. Nos contentaremos con mencionar estos temas. Incuestionablemente, resulta extraño al teatro de la crueldad:

1. Todo teatro no sagrado.

2. Todo teatro que conceda privilegios a la palabra, o mejor dicho, al verbo, todo teatro de palabras, inclusive cuando este privilegio se torna en el de una palabra que se destruye a sí misma, que se convierte en gesto o repetición desesperada, en aporte negativo de la palabra a sí, en nihilismo teatral, en lo que se llama todavía teatro del absurdo. Semejante teatro, no solo se consume apenas de palabra sin llegar a destruir el funcionamiento de la escena clásica, sino que no puede ser *afirmación* en el sentido en el cual entendía este término Artaud (y sin duda Nietzsche).

3. Todo teatro *abstracto* que excluya algo de la totalidad del arte, esto es, de la vida y de sus recursos de significación: danza, música, volumen, profundidad plástica, imagen visible, sonora, fónica, etc. Un teatro abstracto es un teatro en el cual la totalidad del sentido y de los sentidos no se habría consumado. Sería erróneo llegar a la conclusión de que basta acumular o yuxtaponer todos los géneros del arte para crear un teatro total que se dirija al "hombre total" (IV, pág. 147) ⁹. Nada más lejos de ello que esta totalidad de ensamblaje, que este mimetismo exterior y artificial. Y a la inversa, algunos aparentes agotamientos de los medios escénicos prosiguen en ocasiones con mayor rigor el trayecto de Artaud. Al suponer, aunque no lo creamos, que tenga algún sentido hablar de fidelidad a Artaud o a algo que eventualmente sería su "mensaje" (esta noción ya lo traiciona), se impone en la actualidad una seria, minuciosa, paciente e implacable sobriedad en el trabajo de destrucción, una agudeza ecónoma que refrende las piezas matrices de una máquina aún bastante sólida, y se imponen más seguramente que la movilización general del arte y de los artistas, más que la turbulencia o la agitación que se improvisa bajo la mirada maliciosa pero firme de la policía.

4. Todo teatro de la distanciaci3n. Este tipo de teatro consagra con insistencia didáctica, y con sistemática pesantez, la no-participaci3n de los espectadores (e incluso de los directores y actores) en el acto creador, en la fuerza irruptiva que transgrede el espacio de la escena. El *Verfremdungseffekt* continúa aprisionado por una paradoja clásica y por aquel "ideal europeo del arte" que "aspira a lanzar el espíritu en una actitud separada de la fuerza, y que asiste a su exaltaci3n" (IV, pág. 15). Por el contrario, "en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro en tanto que se halla rodeado por el espectáculo" (IV, pág. 98), la distancia de la mirada no es ya pura, no

puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador implicado no puede ya constituir su espectáculo ni brindarse su objeto. No hay ya espectador ni espectáculo, hay una fiesta (cf. IV, pág. 102). Todos los límites que surcan la teatralidad clásica (representado / representante, significado / significante, autor / director, actores / espectadores, escena / sala, texto / interpretación, etc.), eran interdicciones ético-metafísicas, arrugas, muecas, rictus, síntomas de temor ante el peligro de la fiesta. En el espacio de la fiesta que se abre por la transgresión, la distancia de la representación debe abolirse. La fiesta de la crueldad retira las rampas y los barandales, ante el "absoluto peligro" "sin fondo" (sept. 1945): "Necesito actores que sean ante todo seres, es decir, que en escena no tengan temor ante la sensación verdadera de una cuchillada, o ante las angustias para ellos absolutamente reales de un supuesto alumbramiento; Monet-Sully cree en lo que hace y ofrece la ilusión de ello, pero tiene conciencia de estar detrás de un barandal; en cuanto a mí, yo suprimo los barandales..." (Carta a Roger Blin). Frente a la fiesta por la cual clama Artaud, y frente a esta amenaza de lo "sin fondo", el "happening" mueve a risa: esto es, a la experiencia de la crueldad, lo que el carnaval de Niza puede ser respecto de los misterios de Eleusis. La razón es en particular que la agitación política ha sustituido a la revolución total que prescribía Artaud. La fiesta ha de ser un *acto político*. Y el *acto* de revolución política es teatral.

5. Todo teatro no político. Sostenemos que la fiesta debe ser un *acto político* y no la transmisión más o menos elocuente, pedagógica y vigilada de un concepto o de una visión político-moral del mundo. Al reflexionar —lo cual no haremos ahora— acerca del sentido político de este acto y de esta fiesta, la imagen de la sociedad que fascina el deseo de Artaud, debería evocarse con objeto de observar la más grande diferencia en la más grande afinidad, aquello que ya en Rousseau induce a la crítica del espectáculo clásico, a la desconfianza respecto de la *articulación* dentro del lenguaje: el ideal de la fiesta pública que sustituya a la representación, y un cierto modelo de sociedad perfectamente presente en sí, dentro de pequeñas comunidades que hacen inútil y funesto, en los decisivos momentos de la vida social, el recurso a la representación. A toda representación, suplencia o delegación, ya sea política o teatral. Podría señalarse este hecho de manera más precisa: tanto en el *Contrato social* como en la *Carta a M. d'Alembert*, en donde propone reemplazar las representaciones teatrales por fiestas públicas sin exposición ni espectáculo, que no tengan "nada para ver" y en las cuales los propios espectadores se convertirán en actores, las sospechas de Rousseau están dirigidas contra el *representen-*

tante en general y contra lo que él representa: “¿Pero cuáles serán en fin los objetos de estos espectáculos? Digamos que nada... Plántese en medio de una plaza un piquete coronado de flores, reúnanse el pueblo y se tendrá una fiesta. Mejor aún: tórnense los espectadores en espectáculo; conviértanse ellos mismos en actores”.

6. Todo teatro ideológico, todo teatro de cultura, todo teatro de comunicación, o de *interpretación* (en el sentido corriente y no en el nietzscheano, por supuesto), que pretenda transmitir un contenido o entregar un mensaje (sea cual fuere su naturaleza —política, religiosa, psicológica, metafísica, etc.—), que dé a leer el sentido de un discurso a los auditores ¹⁰, y que no se agote totalmente en el *acto* y el *tiempo* presente de la escena, que no se confunda con ella, y pueda ser *repetido* sin ella. Aquí llegamos a lo que parece ser la profunda esencia del proyecto de Artaud, a su decisión histórico-metafísica. Artaud *ha querido eliminar la repetición en general*. Para él la repetición era el mal y es posible sin duda organizar toda una lectura de textos alrededor de este centro. La repetición separa de ella misma la fuerza, la presencia, la vida. Esta separación es el gesto económico y calculador de lo que se difiere para salvaguardarse de aquello que reserva el desgaste y cede al temor. Este poder de repetición ha estado a la cabeza de todo lo que Artaud quería destruir, y tiene varios nombres: Dios, el *Sér*, la *Dialéctica*. Dios es la eternidad cuya muerte prosigue indefinidamente, una muerte que como diferencia y repetición en el interior de la vida, no ha cesado jamás de amenazarla. No es al Dios viviente, es al Dios-Muerte a quien hay que temer. Dios es la muerte. “Puesto que el propio infinito está muerto, / infinito es el nombre de un muerto / que no ha muerto”. (en 84).

Mientras exista la repetición, Dios está allí, el presente se guarda, se reserva, es decir, se sustrae a sí mismo. “El absoluto no es un ser y no lo será jamás, puesto que no puede serlo sin cometer un crimen contra mí, esto es, sin arrancarme un ser, que un día quiso ser Dios sin ver que esto no es posible, puesto que Dios no puede manifestarse todo de una vez, dado que él se manifiesta la cantidad infinita de veces durante todas las veces de la eternidad como el infinito de las veces y de la eternidad, y así se crea la perpetuidad”. (9-145). Otro nombre de la repetición re-presentativa: el *Ser*. El *Ser* es la forma bajo la cual la diversidad infinita de las formas y de las fuerzas de vida y de muerte, pueden mezclarse indefinidamente y repetirse en la palabra. Puesto que no hay palabra, ni signo en general, que no se haya construido por la posibilidad de repetirse. Un signo que no se repite, que no está ya dividido por la repetición en su “primera vez”, no es un signo. El retorno significativo debe pues ser ideal —y la

idealidad no es sino el poder asegurado de la repetición— para retornar cada vez a lo mismo. Es por esto como el Ser es la palabra dominadora matriz de la eterna repetición, la victoria de Dios y de la muerte sobre el vivir. Al igual que Nietzsche (por ejemplo en el *Nacimiento de la filosofía...*), Artaud rehusa subsumir la Vida bajo el Ser e invierte el orden de la genealogía: “Lo primero es vivir y ser según su alma, el problema del ser no es sino la consecuencia de ello” (9-1945). “No hay un enemigo más grande del cuerpo humano que el ser” (9-1947). Otros inéditos valorizan lo que Artaud llama con propiedad “el más allá del ser” (2-1947), empleando esta expresión de Platón (que Artaud seguramente conoció) en un estilo nietzscheano. Finalmente la dialéctica es el movimiento por el cual el desgaste es recuperado por la presencia, es la economía de la repetición. La economía de la verdad. La repetición resume la negatividad, recoge y conserva el presente pasado como verdad, como idealidad. Lo verdadero es siempre aquello que es susceptible de repetirse. La no-repetición, el desgaste absoluto y sin retorno que consume el presente en una única vez, ha de poner fin a la discursividad atemorizada, a la ontología insoslayable, a la dialéctica, “la dialéctica [una cierta dialéctica] ha sido mi perdición...” (9-1945).

La dialéctica es siempre nuestra perdición porque ella siempre cuenta con nuestro rechazo. Y también con nuestra afirmación. Rechazar la muerte como repetición, es afirmar la muerte como desgaste presente y sin retorno. Y a la inversa. Es un esquema que acecha a la repetición nietzscheana de la afirmación. El desgaste puro, aquella absoluta generosidad que ofrece la unicidad del presente a la muerte para que el presente aparezca como tal, comienza a querer conservar la presencia del presente, ha abierto ya el libro y la memoria, el pensamiento del ser como memoria. No querer conservar el presente, es querer preservar lo que constituye su irremplazable y mortal presencia, aquello que no se repite en él. Disfrutar de la diferencia pura. Tal sería, reducida a su destino exangüe, la matriz de la historia del pensamiento que se piensa a partir de Hegel.

La posibilidad del teatro es el hogar obligado de este pensamiento que reflexiona la tragedia como repetición. En ninguna parte la amenaza de la repetición está tan bien organizada como en el teatro. En ninguna parte está tan cerca de la escena como origen de la repetición, y además tan cerca de la repetición primitiva que surge la necesidad de aniquilarla, desasiéndola de ella misma como de su doble. Con esto no nos referimos al sentido en el cual Artaud hablaba del teatro y su doble¹¹ sino que con ello se designa aquel pliegue, aquella duplicación interior que hurta al teatro, a la vida, etc., la presencia simple de su acto presente, en el movimiento irrefrenable de la repetición.

“Una vez” es el enigma de lo que no tiene sentido, presencia ni legibilidad. Ahora bien, para Artaud la fiesta de la crueldad solo debería efectuarse *una vez*: “Dejemos a los vigilantes las críticas de los textos, a los estetas las críticas de las formas, y reconozcamos que lo que ha sido dicho no puede decirse de nuevo; que una expresión no vale dos veces, no vive dos veces; que toda palabra pronunciada está muerta, y no actúa más que en el momento cuando es pronunciada, que una forma empleada no sirve ya, y solo invita a buscar otra, y que el teatro es el único lugar del mundo en donde un gesto hecho no se hace dos veces”. (IV, pág. 91). Esta es en efecto la apariencia: la representación teatral es algo acabado, tras de sí, tras de su actualidad, no deja ninguna huella, ningún objeto que pueda ser útil. Ella no es ni un libro, ni una obra, sino una energía, y en este sentido es el único arte de la vida. “El teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, la cual una vez cumplida no puede cumplirse de nuevo, y la utilidad superior del estado que es inutilizado por la acción, el cual *retornado* produce la sublimación”. (Pág. 99). En este sentido el teatro de la crueldad sería el arte de la diferencia y del desgaste sin economía, sin reserva, sin rodeo, sin historia. Una presencia pura como diferencia pura. Su acto debe ser olvidado, activamente olvidado. Es menester practicar aquí aquella *aktive vergesslichkeit* de la que habla la segunda disertación de la *Genealogía de la moral*, la cual nos explica también la “fiesta” y la “crueldad” (*Grausamkeit*).

La repulsión de Artaud por la escritura no teatral posee el mismo sentido. Lo que la inspira no es, como en el *Fedro*, el gesto del cuerpo, la marca sensible y nemotécnica, hipomnésica, exterior a la inscripción de la verdad en el alma; es, por el contrario, la escritura como lugar de la verdad inteligible, el otro del cuerpo viviente, la idealidad, la repetición. Platón critica la escritura como cuerpo. Artaud la critica como anulación del cuerpo, del gesto viviente, que solo se realiza una vez. La escritura es el espacio mismo y la posibilidad de la repetición en general. Esta es la razón por la cual “debe terminarse con la superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez y en seguida debe destruirse”. (IV, pág. 93-4).

Al enunciar de este modo los temas de la infidelidad, uno se da cuenta de que la fidelidad es imposible. No existe hoy en el mundo un teatro que responda al deseo de Artaud. Y desde este punto de vista, tampoco las tentativas del propio Artaud serían la excepción. El sabía mejor que nadie cómo la “gramática” del teatro de la crueldad, que a su juicio estaba aún “por encontrarse”, continuaría siendo el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleva en sí su doble, como su muerte, de un presente que no se repite, esto es, de un presente

fuera del tiempo, de un no-presente. El presente no se da como tal, no se aparece, no se presenta, no abre la escena del tiempo o el tiempo de la escena, sino al acoger su propia diferencia intestina, en el pliegue interior de su repetición originaria, en la representación. En la dialéctica.

Bien lo sabía Artaud: "...una cierta dialéctica..." En efecto, si se piensa convenientemente, el *horizonte* de la dialéctica, —fuera de un hegelianismo de convención—, acaso se comprenda cómo ella es el movimiento indefinido de la finitud, de la unidad de la vida y de la muerte, de la diferencia, de la repetición originaria; esto es, el origen de la tragedia como ausencia de origen simple. En este sentido, la dialéctica es la tragedia, la única afirmación posible contra la idea filosófica o cristiana del origen puro, contra "el espíritu del comienzo": "No obstante, el espíritu del comienzo no cesa de impulsarme a hacer tonterías, y no he cesado de disociarme del espíritu del comienzo que es el espíritu cristiano..." (septiembre de 1945). Lo trágico no es la imposibilidad sino la necesidad de la repetición.

Artaud sabía que el teatro de la crueldad no comienza ni se realiza en la pureza de la presencia simple sino ya en la representación, en el "segundo tiempo de la Creación", dentro del conflicto de fuerzas que no ha podido ser el de un origen simple. La crueldad puede ciertamente comenzar a ejercerse en él, pero por ello mismo ha de permitir su *menoscabo*. *El origen siempre es menoscabado*. Tal es la alquimia del teatro: "Es posible que antes de ir más adelante se nos reclame la definición de lo que entendemos por teatro típico y primitivo. Así habremos de introducirnos en el corazón mismo del problema. Si se plantea en efecto la cuestión de los orígenes y de la razón de ser (o de la necesidad primordial) del teatro, se encuentra por un aspecto y metafísicamente, la materialización o mejor, la exteriorización de una especie de drama esencial que comprendería de una manera a la vez múltiple y única los principios esenciales de todo drama, ellos mismos *orientados y divididos*, no lo bastante para perder su carácter de principios, aunque sí lo suficiente para contener de manera sustancial y activa, es decir, plena de descargas, perspectivas infinitas y de conflictos. Analizar filosóficamente un tal drama resulta imposible, solo puede hacerse poéticamente... Y uno siente perfectamente cómo este drama esencial existe, y está hecho a la imagen de algo más sutil que la misma Creación, algo que es preciso representarse como el resultado de una Voluntad única —y *sin conflicto*—. Hay que creer que el drama esencial, aquel que estaba en la base de todos los Grandes Misterios, se desposa con el segundo tiempo de la Creación, el de la dificultad y el Doble, el de la materia y el espesamiento de la idea. A lo que parece, allí donde reina la simplicidad y el orden, no existen ni el teatro, ni el drama,

y el verdadero teatro, como ocurre de otra parte con la poesía aunque por otras vías nace de una anarquía que se organiza..." (IV, pág. 60-I-2).

Así, pues, el teatro primitivo y el de la crueldad comienzan igualmente por la repetición. Mas la idea de un teatro sin representación, la idea de lo imposible, aunque no nos ayude a reglamentar la práctica teatral, nos permite acaso pensar su origen, sus antecedentes y su límite, nos pone en condiciones de pensar actualmente el teatro, a partir de la apertura de su historia y en el horizonte de su muerte. De este modo la energía del teatro occidental puede cercarse en su posibilidad, la cual no es accidental, que es un centro constitutivo y un lugar estructurante para toda la historia de Occidente. Sin embargo, la repetición elimina el centro y el lugar, y lo que acabamos de decir de su posibilidad debería impedirnos hablar de la muerte como de un *horizonte*, y del nacimiento como de una *apertura* ya pasada.

Artaud se aproximó al extremo del límite: la posibilidad y la imposibilidad y la imposibilidad del teatro puro. La presencia, para ser presencia y presencia en sí, siempre ha comenzado a representarse, siempre ha sufrido ya una mengua. La propia afirmación debe menguarse al ser repetida. Esto significa que el asesinato del padre que inaugura la historia de la representación y el espacio de la tragedia, al cual Artaud desea en suma repetir lo más cerca posible de su origen, aunque *en una sola vez*, este asesinato no tiene fin y se repite indefinidamente. Comienza repitiéndose. Se adelgaza en su propio comentario, y se acompaña de su propia representación. Con ello desaparece y confirma la ley transgredida. Para ello basta que haya un signo, es decir, una repetición.

Bajo este aspecto del límite, y en la medida en la cual quiso, pretendió salvar la pureza de una presencia sin diferencia interior y sin repetición (o bien, lo que paradójicamente llega al mismo punto, de una diferencia pura)¹², Artaud deseó también la imposibilidad del teatro, quiso borrar la escena, no contemplar más lo que sucede en una localidad siempre habitada o sitiada por el padre, y sometida a la repetición del crimen. ¿No es en efecto el mismo Artaud quien desea reducir la archi-escena cuando escribe en *Aquí-yace*: "Yo, Antonin Artaud, yo soy mi hijo / mi padre, mi madre, / y yo"?

Ahora bien: Artaud tenía la aguda certeza de que con ello había alcanzado el límite de la posibilidad teatral, que su pretensión implicaba a la vez la creación y el aniquilamiento de la escena. En diciembre de 1946, escribió:

"Y ahora, voy a decir algo que acaso va a dejar acaso estupefacta a mucha gente.

*Yo soy el enemigo
del teatro.*

Siempre lo he sido.

*Mientras más amo al teatro
tanto más, por esta razón, soy su enemigo”.*

De inmediato salta a la vista la evidencia: ya no puede resignarse al teatro como repetición, y no le es posible renunciar al teatro como no-repetición.

*“El teatro es un desbordamiento pasional,
un espantable traspaso de fuerzas
del cuerpo
al cuerpo.*

*Este traspaso no puede reproducirse dos veces.
Nada más impío que el sistema que consiste,
tras de haber producido una vez este traspaso,
en lugar de buscar otro,
recurrir a un sistema de maleficios particulares
a fin de privar la fotografía astral de los gestos obtenidos”.*

El teatro como repetición de lo que no se repite, el teatro como repetición originaria de la diferencia en el conflicto de las fuerzas, en donde “el mal es la ley permanente y lo que está bien es un esfuerzo y es ya una crueldad superpuesta que se superpone a otra”; tal es el límite mortal de una crueldad que comienza por su propia representación.

Así, pues, por encontrarse siempre comenzada, la representación no tiene fin. Pero es posible pensar la clausura de lo que no tiene fin. La clausura es el límite circular en cuyo interior la repetición de la diferencia se repite indefinidamente. Es decir, es el espacio de su juego. Este movimiento es el movimiento del mundo como juego. “Y por el absoluto la vida misma es un juego”. (IV, pág. 282). Este juego es la crueldad como unidad de la necesidad y del azar. “Es el azar lo que es infinito y no Dios”. (Fragmentaciones). Este juego de la vida es artista ¹³.

Por ello, pensar la clausura de la representación, es pensar el cruel poder de muerte y de juego que permite a la presencia nacer de sí, disfrutar de sí por la representación en donde ella se evade por su diferencia. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación. Pensar su necesidad gratuita y sin fondo.

Y es por ello como en su clausura es *fatal* que la representación continúe.

Conferencia pronunciada en Parma, en abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud (Festival Internacional de Teatro Universitario). Publicada con autorización del autor.

NOTAS

¹ En 84, pág. 109. Los textos señalados por fechas son inéditos.

² “La psicología del orgiasmo como sentimiento desbordante de vida y de fuerza, en cuyo interior el sufrimiento mismo opera como estimulante, me ha proporcionado la clave del concepto de sentimiento *trágico* que ha sido incomprendido siempre, tanto por Aristóteles como por los pesimistas que conocemos”. El arte como imitación de la naturaleza comunica de manera esencial con el tema catártico. “Lo que se busca no es liberarse del terror y de la piedad, ni purificarse de un afecto peligroso a través de una descarga vehemente —como pensaba Aristóteles; antes bien, al atravesar el terror y la piedad, se busca *ser uno mismo* el gozo eterno del devenir— este gozo que encierra en sí mismo el *placer de destruir* (*die Lust am Vernichten*). Y con ello he arribado de nuevo a mi punto de partida. El “*nacimiento de la tragedia*” fue mi primera transvaluación de todos los valores. Vuelvo a instalarme en el suelo en donde crece mi querer, mi poder, —yo, el último discípulo del filósofo Dionysos— yo, que enseñe el eterno retorno”. (*Götzen-Dämmerung, Werke, II*, pág. 1032).

³ Será preciso confrontar en este punto el *Teatro y su Doble* con el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el *Nacimiento de la tragedia*, así como todos los textos anexos de Rousseau y de Nietzsche, para reconstituír en ellos el *sistema* de analogías y oposiciones.

⁴ “En este teatro, toda creación viene de la escena, halla su traducción y sus orígenes mismos en un impulso psíquico secreto que es la Palabra anterior a los vocablos” (IV, pág. 72). “Este nuevo lenguaje ... parte de la NECESIDAD de la palabra, mucho más que de la palabra ya formada”. (Pág. 132). En este sentido, el vocablo es el signo, el síntoma de una fatiga de la palabra viva, de una enfermedad de la vida. El vocablo, como palabra clara, sujeta a la transmisión y a la repetición, es la muerte en el lenguaje; “podría decirse que el espíritu, en el extremo de su resistencia, se resuelve en las claridades de la palabra”. (IV, pág. 289). Sobre la necesidad de “cambiar la destinación de la palabra en el teatro”, cf. IV, pág. 86-7-113.

⁵ *Los sueños y los medios de dirigirlos* (1867) se mencionan en la introducción de los *Vasos comunicantes*.

⁶ “Miseria de una improbable psyché, que el cartel de los supuestos psicólogos no ha cesado jamás de clavar en los músculos de la humanidad” (Carta escrita

desde Espalion a Roger Blin, el 25 de marzo de 1946). "No nos han quedado más que muy escasos y discutibles documentos acerca de los Misterios de la Edad Media. Es cierto que desde el punto de vista puramente escénico, ellos disponían de recursos que el teatro no contiene ya desde hace varios siglos, si bien en ellos podía encontrarse en los debates reprimidos del alma, podía encontrarse una ciencia que el moderno psicoanálisis acaba de descubrir apenas, y por cierto en un sentido mucho menos eficaz y menos fecundo que el de los dramas místicos que se representaban en las plazas, en los atrios". (2-1945). Este fragmento acumula las agresiones en contra del psicoanálisis.

⁷ "Todo en esta manera poética y activa de encarar la expresión sobre la escena nos conduce a desviarnos de la acepción humana, actual y psicológica del teatro, para hallar de nuevo en él la acepción religiosa y mística cuyo sentido ha perdido por completo nuestro teatro. Al considerar cómo, de otra parte, basta pronunciar las palabras de *religioso* o de *místico* para ser confundido con un sacristán o con un bonzo profundamente iletrado y exterior de templo búdico, apto a lo más para mascullear oraciones, este hecho puede dar cuenta de nuestra incapacidad para extraer de una palabra todas sus consecuencias..." (IV, págs. 56-57). "Es un teatro que elimina el autor en beneficio de lo que, en nuestra jerga occidental de teatro, llamaríamos director; pero éste se convierte en una especie de ordenador mágico, de maestro de ceremonias sagradas. Y la materia sobre la cual trabaja, los temas que hace palpar, ni son de él sino de los dioses. Vienen, al parecer, de las primitivas reuniones de la Naturaleza favorecidas por un Espíritu doble. Lo que se remueve es lo MANIFESTADO. Es una especie de Física primera, de la cual el Espíritu no se ha apartado jamás". (Págs. 72 ss.). "Hay en ellas [las realizaciones del teatro balinés] algo del ceremonial de un rito religioso, por cuanto extirpan del espíritu de quien las contempla toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad... Los pensamientos a que alude, los estados de espíritu que trata de crear, las soluciones místicas que propone son conmovidos, levantados, afectados sin tardanza y sin ambages. Todo ello se aparenta a un exorcismo para hacer AFLUIR nuestros demonios". (Pág. 73, cf. también págs. 318-19 y V, pag. 35).

⁸ En oposición al pacto de temor que ha dado nacimiento tanto al hombre como a Dios, a la unidad del mal y de la vida, es preciso restaurar lo satánico y lo divino: "Yo, Antonin Artaud, nacido en Marsella el 4 de septiembre de 1896, soy Satán y soy dios y no necesito de la Santa Virgen" (escrito desde Rodez, en septiembre de 1945).

⁹ Acerca del espectáculo integral, cf. II, págs. 33-34. Este tema se acompaña a menudo de alusiones a la participación como "emoción interesada": crítica de la experiencia estética como desinteresamiento, que recuerda la crítica de Nietzsche a la filosofía kantiana del arte. Pero ni en Nietzsche, ni en Artaud, este tema contradice el valor de la gratuidad lúdica en la creación artística. Muy al contrario.

¹⁰ El teatro de la crueldad no es solamente un espectáculo sin espectadores, es una palabra sin auditor. Dice Nietzsche: "El hombre presa de la excitación dionisiaca, al igual que la muchedumbre orgiaca, no poseen auditor alguno a quien puedan comunicar algo, en tanto que el narrador épico, y el artista apolíneo en general, suponen este auditorio. Por el contrario, es un rasgo esencial del arte dionisiaco el no referirse a un auditor. El servidor entusiasta de Dionysos, como ya he dicho, solo es comprendido por sus semejantes. Mas si nos representamos a un auditor que asiste a una de sus erupciones endémicas de la excitación dionisiaca, tendríamos que vaticinarle una suerte similar a la de Penteo, el profano indiscreto que fue desenmascarado y desgarrado por las ménades". "...No obs-

tante la ópera, de acuerdo con los testimonios más explícitos, comienza con la *pretensión del auditor de comprender las palabras*. ¿Qué significa esto? ¿Que el auditor alberga *pretensiones*? ¿Que las palabras deben comprenderse?”.

¹¹ Carta a J. Paulhan (25 de enero de 1936): “Creo que he encontrado el título que conviene a mi libro. Será: **EL TEATRO Y SU DOBLE**, ya que si el teatro dobla la vida, la vida dobla el verdadero teatro... Este título habrá de responder a todos los dobles del teatro que he creído hallar al cabo de tantos años: la metafísica, la peste, la crueldad... Es sobre la escena en donde se reconstituye la unión del pensamiento, del gesto, del acto”. (V. págs. 272-73).

¹² Cuando se pretende introducir una pureza en el concepto de diferencia, se le empuja de nuevo a la no-diferencia y a la presencia plena. Este movimiento tiene graves consecuencias para toda tentativa que se oponga a un hegelianismo indicativo. Al parecer, esto solo puede evitarse al pensar la diferencia fuera de la determinación del ser como presencia, fuera de la alternativa de la presencia y la ausencia, y de todo lo que ellas comandan; al pensar la diferencia como impureza de origen, esto es, como diferencia en la economía infinita del mismo.

¹³ Otra vez Nietzsche. Sus textos son conocidos. Así, por ejemplo, siguiendo a Heráclito: “Y así, como el niño y el artista, el fuego eternamente viviente juega, construye y destruye, en la inocencia —y este juego es el juego del consigo mismo...— El niño a veces arroja de sí el juguete: mas vuelve pronto a tomarlo por un inocente capricho. Pero en cuanto construye, anuda, adjunta e informa regulándose sobre una ley una ordenanza interior. Solo el hombre estético posee esta mirada sobre el mundo, él solo recibe del artista y de la erección de la obra de arte la experiencia de la polémica de la pluralidad en cuanto ella puede sin embargo llevar en sí la ley y el derecho; la experiencia del artista, por cuanto él se coloca por encima de la obra y a la vez dentro de ella, al contemplarla y al operar en ella; la experiencia de la necesidad y del juego, del conflicto de la armonía, en tanto que deben acoplarse para la producción de la obra de arte”. (*La filosofía en la época de la tragedia griega*, Werke, Hanser, III, págs. 367-7).