

# *Aportes de la teoría teatral francesa para el abordaje y estudio de los fenómenos escénicos contemporáneos: el impacto de Artaud*

*BERLANTE, Daniela / IAE – daniberlante@gmail.com*

---

*Eje: Artes liminales. Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: Artaud - teatro contemporáneo - performance*

## » **Resumen**

La figura de Antonin Artaud (1896-1948) se revela fundamental para pensar el giro performativo dado por el teatro a partir de los años sesenta cuyo efecto llega hasta nuestros días. Su singularidad radica en haber sentado los cimientos de un ideario revolucionario para la escena, anticipándose treinta años a los propios artistas y teóricos de la performance.

El gran golpe asestado por Artaud fue dirigido contra el núcleo duro del teatro dramático: contra el modelo hegemónico de la tradición del teatro occidental, cuya materia, basada en la reproducción de los vínculos humanos (Szondi, 1983) se resuelve en el terreno lingüístico del diálogo.

Por haber hecho propio el ideal vanguardista de unir el arte con la praxis vital, por acordarle primacía a la sensación antes que a la razón; por desplazar el lugar central del texto: por anular la separación entre la escena y la sala, colocando en el centro al espectador; por abolir la dualidad autor-director; y porque la realización escénica debe producir un lenguaje de gestos que solo pueden evolucionar en el espacio y que carecen de sentido fuera de él es que Artaud se erige en un fundador de discursividad. No solo ha sido autor de su propia obra sino que ha generado la posibilidad y regla de formación de otras. Este es el impacto que ha producido en el teatro contemporáneo.

## » **Presentación**

Reflexionar sobre las transformaciones que ha experimentado el teatro desde los años sesenta hasta la actualidad supone incluir esos cambios dentro de un movimiento más abarcativo que afectó a todas las artes occidentales caracterizado como giro performativo (Fischer Lichte, 2011).

Este viraje, deudor de las consideraciones de John L. Austin sobre la performatividad (1991) retomó la pregunta por el estatuto del arte en la sociedad contemporánea.

El concepto de performatividad, por el cual los enunciados en el acto de decir realizan la acción que expresan, fue revolucionario para la filosofía del lenguaje, en la medida en que reveló su potencialidad como modo de intervención sobre la realidad, y no sólo como instrumento de representación. Este hallazgo tuvo grandes efectos en las artes en general y en el teatro en particular. Se reconfiguró la manera de pensar las condiciones de las prácticas artísticas, lo que se tradujo en la creación de un nuevo género, el de la performance, entendido como arte vivo o de acción, donde la materialidad de las acciones se impone por sobre el sentido, dado que las primeras no tendrían -en principio- otro significado que su propia ejecución. En lo que concierne al teatro, se puso en cuestión la idea de que su especificidad radicaba en representar un mundo otro, lo que trajo aparejado la fractura del modelo hegemónico del drama para pensar los fenómenos escénicos.

El teatro que nos ocupa, que ha recibido las denominaciones de posdramático, performático o rapsódico, de acuerdo con la lente metodológica desde la cual es abordado, ya no hará de la imitación de la acción su objeto, ni dependerá para su sustanciación de la representación de una vida o del comportamiento humano. “Hablamos de un teatro que abandona su condición de obra autónoma, para comenzar a configurarse en términos de acontecimiento y de experiencia” (Berlante, 2016).

El devenir del espectáculo en asunto experiencial pondrá a prueba –sobre todo- la relación entre actores y espectadores como lo más específico y genuino que tiene el teatro. En ese sentido, Nicolas Bourriaud sostiene que la intersubjetividad es la esencia de las prácticas artísticas contemporáneas y la obra se torna un objeto relacional, un lugar de negociación entre remitentes y destinatarios, lo que lo lleva a postular que el arte es un “estado de encuentro” (2008:17).

Consideramos que este desplazamiento de espectáculo a acontecimiento es deudor de una tensión cuyas bases descansan en el proyecto racionalista de la modernidad de la mano de la filosofía cartesiana, contra la cual se van a erigir determinados agentes del campo teatral para deconstruir esas certezas, provocando rupturas que van a afectar el estatuto del teatro y de la escena. Si la modernidad es una unidad paradójica (Berman, 1989) bien puede admitir esta tensión.

La figura de Antonin Artaud (1896-1948) se revela fundamental para pensar el giro performativo dado por el teatro a partir de los años sesenta cuyo efecto llega hasta nuestros días. Su singularidad radica en haber sentado los cimientos de un ideario revolucionario para la escena, anticipándose treinta años a los propios artistas y teóricos de la performance. Contra las ideas claras y distintas garantadas por su propia claridad y distinción de la existencia de las cosas, según René Descartes, la voz de Artaud que afirma: “*Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées*” (1954:59). Fue el poeta marsellés en la década del treinta, quien recuperó para el teatro de Occidente, textocéntrico, viciado, moribundo, aquellos aspectos considerados específicos treinta años después por sus renovadores.

Artaud que tenía como uno de sus objetivos esenciales desenmascarar la sociedad, buscó paradójicamente en el teatro (el verdadero mundo de las máscaras) el camino para hacerlo. Pero para ello trató en primer término de desenmascarar al teatro mismo (Pellegrini, 1971: 14).

De esta manera surgen sus postulados sobre el Teatro de la Crueldad, una utopía escénica que abjura del factor psicológico por considerar que se sustancia en la palabra. Y el texto, tal como lo percibe funcionando en el teatro occidental es letra muerta, letra burguesa, que sólo vehiculiza contenidos racionalistas a través de la forma dialogada. El diálogo, dirá, no pertenece a la escena, ya que esta es un lugar físico, concreto, material que tiene su propio lenguaje destinado a los sentidos. Propone entonces anular la razón para dejarse invadir por la magia, la peste, lo irracional.

Artaud reclamará para su poética el divorcio de la palabra tal como la emplea la escena de su tiempo, lo que no significa su anulación: “*il ne s’agit pas de supprimer la parole articulée mais de donner aux mots a peu près l’importance qu’ils ont dans les rêves*” (Artaud, 1964:142). Negará un teatro basado en la supremacía del texto: “la palabra simplemente es un gesto más entre todos los que definen la vida” (Pellegrini, 1971:15).

En un ademán megalómano, pero no por eso menos eficiente, se propone devolverle al teatro la conexión con la vida que le fue sustraída. El teatro se plantea en una relación dialéctica con la vida, se articula con ella y la renueva. De allí que el de Occidente, aquel que no ha nacido aún o nació muerto, se revele como un atentado, no ya a las artes, sino al vitalismo. Su apuesta consistirá en emplazar al teatro como aquel instrumento capaz de reconectar a hombres y mujeres con la propia animalidad que la sociedad ha domesticado, como el medio privilegiado para producir la cura del cuerpo social. Buscó denodadamente “las condiciones de un teatro que permita el surgimiento (o la emergencia) de lo que Rimbaud llamaba ‘la verdadera vida’” (Danan, 2016:28). En este sentido, hará propio el ideario vanguardista de unir el arte con la praxis vital. Su adscripción temprana a las filas del Surrealismo así lo confirma.

El gran golpe asestado por Artaud fue dirigido contra el núcleo duro del teatro dramático: contra el modelo hegemónico de la tradición del teatro occidental, cuya materia, basada en la reproducción de los vínculos humanos (Szondi, 1983) se resuelve en el terreno lingüístico del diálogo.

Su apuesta teórica, concentrada en el programa del Teatro de la Crueldad, tuvo como objeto poner sobre la escena aquello específicamente teatral que Occidente había relegado a último término: “*ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole*” (Artaud, 1964:54), lo que lo condujo a querer sustituir la poesía del lenguaje por la del espacio, por aquella que fuera capaz de crear imágenes materiales a través de los otros códigos espectaculares, relegados buena parte de las veces por el teatro dramático. Artaud recurre para la sustanciación de su poética a la interdisciplinariedad artística, condición clave para abordar los fenómenos escénicos contemporáneos que hacen de la difuminación de los límites de las artes su propia constitución.

Paradójicamente, la concreción de su ideal del teatro metafísico, doble de una realidad “arquetípica y peligrosa” necesitó de la más concreta materialidad escénica para sustanciarse. Como afirma Pellegrini: “todo en Artaud navega en el mar de los principios antinómicos (1971: 38). De suerte que “el hombre que rechaza la palabra busca en la palabra la solución de las contradicciones” (37). ¿Habría sido esta la razón que lo llevó a escribir *Los Cenci*? “Lo que diferencia los hechos de la vida de los del teatro, es que en la vida se hace más y se dice menos, y que en el teatro se habla mucho para hacer muy poca cosa” sostiene el personaje del Conde Cenci (Artaud, 2005:26). Se puede leer esta afirmación como una cifra de lo que será la programática artaudiana: reparar ese desajuste entre palabra y acción, entre teatro y praxis vital. “Sin embargo, yo reestablecería el equilibrio y lo reestablecería en perjuicio de la vida” prosigue el Conde. Artaud, por su parte, lo hizo para lograr fundir ambas realidades, a la manera de una operación alquímica. Con la escritura de *Los Cenci* el renegado de la lengua vuelve a ella. Artaud escribe para el teatro. Recurre al texto que tanto desacreditó. Pero lo hará procurando imprimirle al lenguaje un uso nuevo, sensorial, metafísico, según sus palabras, que provoque estremecimiento físico en el espectador. Se trata de restituirle a la palabra su poder desgarrador antes que su significación, y a los sonidos su calidad vibratoria. De esta manera se vuelve contra la lengua desde la lengua misma. La palabra entonces deviene aullido, grito, murmullo, o glosolalia como ese “lenguaje sin léxico” (Pellegrini: 51) que el Doctor Ferdière, su médico en el hospital de Rodez, calificó como uno de los signos de su enfermedad. Revisemos esta operatoria en algunas didascalias de *Los Cenci*, obra estrenada en 1935.

“Las campanas de Roma suenan a todo vuelo, pero en sordina, de acuerdo con el ritmo turbulento del festín. Las voces suben de tono, tomando el sonido grave o sobreagudo y clarificado de las campanas. Por momentos, un sonido voluminoso se expande y estalla como detenido por un obstáculo que lo hace resurgir como flechas afiladas” (30).

“Griterío. Los invitados se precipitan hacia la salida” (33).

“Todos los presentes, como si hubieran recibido un puñetazo en el estómago, respiran y después pegan un grito estridente” (34).

“Se oyen ahora los sonidos graves de las campanas [...] Algo como un sonido de violín vibra muy alto y suavemente” (35).

“Silencio. Afuera los pájaros chillan. Se oyen como desde arriba, ruidos de pasos” (37).

“Una tormenta espantosa se desencadena. Algunos truenos estallan en cortos intervalos” (54).

“La tormenta arrecia más y más. Y mezcladas con el viento se oyen voces que pronuncian el nombre de Cenci, primero con un tono prolongado y agudo, y después como el compás del péndulo de un reloj. Cenci, Cenci, Cenci, Cenci” (54).

“Por momentos todas las voces se juntan en un punto del cielo como miles de pájaros que se unen en vuelo” (55).

“Al mismo tiempo se oyen dos fuertes disparos de pistola” (55).

“Se oye un gemido como de una voz que hablara entre sueños” (58).

“Se oye una carrera enloquecida” (58).

“Se oye un alarido” (59).

“Se oye un gran barullo en los sótanos de la prisión” (66).

“La música se oye más fuerte. Una especie de voz humana desesperada se une a su ritmo obsesivo” (69).

“Todo el cortejo desaparece al ritmo de la música mientras el telón cae lentamente” (70).

Vemos así cómo lo audible, la materialidad del sonido en escena, la sensorialidad que desencadena cobran una dimensión fundamental en la puesta de Artaud. El texto emitido debería funcionar en esta dirección, performáticamente, adquiriendo su valencia por la nueva realidad que instala antes que por sobre la significación que vehiculiza porque la fábula deja ya de estar en el corazón del sistema para cederle el sitio al espacio privilegiado donde los cuerpos se hacen. El teatro contemporáneo se ha apropiado de esta premisa.

El verdadero teatro siempre me pareció el ejercicio de un acto peligroso y terrible,  
en donde se eliminan tanto la idea del teatro y del espectáculo  
como las de toda ciencia, toda religión y todo arte.

El acto del que hablo está dirigido a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano.

¿Por qué?

Porque el teatro no es esa escena en donde se desarrolla  
virtual y simbólicamente un mito

sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente,  
por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas,

se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo." (Artaud, 1975: 87)

Artaud lee este texto el 18 de julio de 1947 meses antes de morir. En él queda plasmada su utopía teatral cuya impronta es netamente performativa. ¿Qué es el teatro verdadero sino una ceremonia de pasaje, de devenir, de tránsito? Se trata de un acto en el cual se produce la transformación del cuerpo, de allí su carácter ritual. Y los rituales son leídos como performances (Schechner, 2000).

El cuerpo artaudiano está en vías de hacerse, no ha alcanzado su grado último de acabamiento y la ceremonia que propicia el teatro está concebida como la plataforma para su realización. Esta idea reconfigurará la relación entre actores y espectadores, ubicando a los primeros en el centro de la escena.

Los fenómenos escénicos contemporáneos han hecho de la inversión de esa relación su razón de ser. Las performances logran que se invierta el par sujeto-objeto, signicidad-materialidad, actor-espectador convirtiéndose este último con su participación en co-autor del espectáculo.

El teatro al que aspira debe erradicar tanto lo que tiene de teatro como de espectáculo. Lo supo leer Rancière (2010) al sostener que para Artaud (así como para Brecht) el hecho teatral debía erigirse como una mediación entre la virtud de la verdad teatral y el mal del espectáculo. En este sentido, el autor de *Los Cenci* se propone reparar esa vacancia. Por lo demás, la escena artaudiana, lejos de instituirse como un espacio para la representación virtual o simbólica del mito se vuelve un territorio presentativo donde lo que viene a la presencia, a hacerse en escena es el cuerpo. Ese es el genuino acto mítico propio del teatro. Y lo que Artaud designa con este último término elude -paradójicamente- lo que se entiende por él: ni espectáculo, ni representación, ni arte. El teatro es entonces un acto en el que el cuerpo se hace. Y es por ese motivo que podemos inscribirlo en el marco del ritual: "*Le rite, en tout cas, est pour Artaud métaphore de cette nouvelle genèse, de cette nouvelle fondation que le théâtre devrait opérer. Le théâtre dont il rêve a à voir avec cette chambre close et souterraine où se libèrent d'étranges puissances*" (Borie, 1997: 244).

Para la autora, su teatro es una tentativa de restauración de los poderes del *eidolon* y del *colossos*, de la materia como apertura a lo invisible. Es aquel lugar privilegiado donde –contra la cultura logocéntrica- se afirma una física en la que la materialidad se vuelve el basamento para la presencia de lo invisible. *Eidolon*, sostiene la autora, es el término que designa (a partir de la conceptualización de Jean-Pierre Vernant) al fantasma que se da a ver, la aparición de origen sobrenatural, o la imagen del sueño. Lo distingue su valor de presencia en lo visible de una potencia que es del orden de lo invisible, ya sea de los muertos o de los dioses. El *colossos* puede ser una estatua o una piedra en la que se fija el ánimo del muerto. Es el espacio en el que puede volver a la vida. Pero al mismo tiempo designa la ausencia del muerto, su pertenencia a un más allá.

Borie (1997) encuentra en este movimiento una clave de lectura de los desarrollos artaudianos. En su teatro, a la manera de una paradoja propia del ritual, lo invisible sólo puede manifestarse apoyándose sobre una materialidad capaz de fijarlo y liberarlo al mismo tiempo. Este gesto constituye un retorno a las fuentes del signo plástico como *eidolon* arcaico, con todas las consecuencias que esto implica para el actor, actor que dentro de esta física y metafísica del teatro ocupará un lugar central.

Una articulación posible entre ambas instancias será localizada en la tensión entre el cuerpo vivo y su doble inerte. La inclusión de maniqués en su cosmovisión escénica funcionaría en este sentido. Durante el período del Teatro Alfred Jarry (1926-1929), va a explorar la potencia metafísica de los maniqués y la empleará para un proyecto de puesta de Sonata de Espectros de Strindberg. Su trabajo apuntaba a una "*dénaturation perpétuelle des apparences*", a un borramiento de los personajes ante los ruidos, la música

y ante “*leurs doubles inertes, sous forme, par exemple, de mannequins qui viennent prendre tout à coup leur place*” (1997: 249). Artaud intuye que esta tensión entre el cuerpo vivo y el doble inanimado es una de las claves para la representación de los personajes de *Sonata de Espectros*. Y lo confirma al sostener que cuando parecen estar a punto de desaparecer, le ceden su lugar a sus propios símbolos. La importancia del maniquí como doble del actor toma ya acentos kantorianos.

El maniquí y el autómatas se inscriben durante este período en el corazón de un proyecto que pretende reconectar con el terror, con la presencia de lo invisible y sus amenazas. Años más tarde, cuando descubra el teatro balinés verá allí la concreción del modelo que atravesó la búsqueda del Teatro Alfred Jarry. Los actores-bailarines del teatro balinés se le aparecen, en principio, como personajes en estado espectral. Ahora bien, este estatuto es lo opuesto a la evanescencia, ya que se halla inscripto en una materialidad sonora y visual que produce “*une impression d’inhumanité, de divin, de révélation miraculeuse*” (Artaud, 1964:88). La apuesta de *El teatro y su doble* consistió en volver a enlazar bajo la categoría del doble la presencia y la ausencia, lo material e inmaterial con miras a que cristalicen en su propia tensión.

## › **Conclusión**

Por haber hecho propio el ideal vanguardista de unir el arte con la praxis vital, por acordarle primacía a la sensación antes que a la razón; por desplazar el lugar central del texto: por anular la separación entre la escena y la sala, colocando en el centro al espectador; por abolir la dualidad autor-director; y porque la realización escénica “*invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l’espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui*” (1964: 92) es que Joseph Danan se pregunta: “¿Y si la performance fuera, por todas estas razones, el doble del teatro soñado por Artaud?” (2016: 30).

Creemos que la respuesta es afirmativa y lo es también para una larga serie de artistas contemporáneos que reconocen en Artaud a un fundador de discursividad en sentido foucaultiano: aquel que no sólo es autor de su propia obra sino que ha producido la posibilidad y la regla de formación de otras, ha establecido una posibilidad indefinida de discursos, ha abierto el espacio para que otros vinieran.

Así lo reconoce el creador italiano Romeo Castellucci : « *En nous opposant à la suprématie du texte, au théâtre comme ‘illustration’, en refusant la prépondérance de la littérature, nous nous situons fatalement dans la lignée d’Artaud* » (Castellucci, 2008 : 189). Para él « *comme pour Artaud, le corps de l’acteur est un corps supplicé qui, sous le regard de l’autre et grâce à son sacrifice, opère l’union communielle avec le spectateur*” (190).

Ya para concluir, estas palabras del artista italiano que confirman su inscripción en la línea inaugurada por el más radical de los renovadores teatrales del siglo XX: « *Artaud, “mon” Artaud (“mon”, non dans*

*le sens de “mien”, mais parce que je ne peux en parler qu’ainsi) arrache tous les jours à sa peau cette phrase: «Le théâtre est la genèse de la création.» (2008:191)*



## Bibliografía

- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires, Caldén.
- Artaud, Antonin (2005). *Los Cenci*. (Edición bilingüe, traducción de Rosa Bengolea de Zemborain). Buenos Aires, Fundación Victoria Ocampo.
- Austin, J. L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.
- Berlante, D. (2016). "El devenir de la obra teatral en acontecimiento procesual: de espectáculo a experiencia". En Territorio Teatral núm 14. Buenos Aires, UNA. En línea: <http://territorioteatral.org.ar/numero/14/dossiers/el-devenir-de-la-obra-teatral-en-acontecimiento-procesual-de-espectaculo-a-experiencia-daniela-berlante>
- Berman, M.(1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Borie, M. (1997). *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris, Actes Sud.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Castellucci, R. (2008). «Remonter aux sources inhumaines du théâtre». En Europe, revue littéraire mensuelle. Antonin Artaud, n° 873-874, pp. 187-191.
- Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Artes del Sur.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- Pellegrini, A. (1971). "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad". En Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Szondi, P. (1983). *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L'Age d'homme. Traducción : Patrice Pavis

