ARTAUD: NOTAS AL OTRO LADO

** M^a FERNANDA SANTIAGO BOLAÑOS*

* *M^a FERNANDA SANTIAGO BOLAÑOS*

Profesora de Filosofía del I.B. «María Zambrano» de El Espinar (Segovia)

This study approaches Antonin Artaud's cruelty theater in the light of those authors and art manifestations which had an influence on its formation: the destruction of rational logic Jarry carried out, the studies on Nietzsche's tragedy, Meyerhold's «biomechanic» and the theater from Bali.

«... pero los soñadores diurnos son hombres peligrosos porque pueden realizar su sueño con los ojos abiertos y hacerlo posible...»

(T.E. Lawrence)

A finales de julio de 1937 los librerías de París recibieron, entre perplejos y sarcásticos, un texto anónimo, apocalíptico, que comenzaba justificando la elección simbólica de las cartas del Tarot para explicar sus intenciones dado que ya no quedaban buenos astrólogos. En el texto, titulado *Las nuevas revelaciones del ser* podía leerse:

Muerto en el mundo, en lo que representa para lo demás el mundo, arrojado al fin, arrojado, instalado en este vacío que rechazaba, poseo un cuerpo que soporta el peso del mundo y vomita la realidad.⁽¹⁾

Años después el autor, Antonin Artaud, dedicaba un ejemplar de la obra a Hitler. Aproximarse siquiera a la trayectoria artístico-vital de este visionario devorado por su propia ideología, requiere correr el riesgo de quien comienza un viaje al interior de sí mismo cuando lo que está en juego es la propia vida. Por eso la búsqueda de antecedentes, de similitudes, es mero punto de partida y nunca conclusión, como es propio en la obra de todo auténtico creador. Teatralmente hablando —y véanse las consecuencias de tal extensión cuando se ha dicho de Artaud que es el metafísico del teatro— hay un antes y un después de la cosmovisión artaudiana, y sus seguidores —Grotowski, Barba, La Fura dels Baus— han entendido que el «Teatro de la Crueldad», tal y como llamó nuestro autor a su propuesta estética, es un ritual que comprende un modo de vida, una ruptura con las barreras que separan la vida del teatro.

En un escrito titulado *Patafísica teatral*, Alfred Jarry había dicho:

(...) ¿No tenemos por nuestra parte el derecho de considerar al vulgo (que nos llama alienados por exceso cuando los sentidos exacerbados nos dan sensaciones en su opinión alucinatorias) como alienados por defecto (idiotas, dicen los hombres de ciencia), cuyos sentidos han permanecido tan rudimentarios que sólo perciben impresiones inmediatas? ¿Consiste el progreso, para él, en aproximarse a la bestia o en desarrollar poco a poco sus circunvoluciones cerebrales embrionarias? ⁽²⁾

«Teatro Alfred Jarry» llamará Artaud al grupo de teatro con el que comenzará sus investigaciones teatrales, lo cual es significativo teniendo en cuenta la trayectoria teatral del primero. Jarry procede del simbolismo de Mallarmé, Verlaine o Rimbaud, con quienes compartirá la necesidad de liberar al lenguaje hasta que éste sea capaz de romper la cáscara esclerotizante que contiene la palabra, hasta que la palabra-semilla halle lugar idóneo donde producir el milagro de la germinación, lo que no es posible desde un planteamiento logocéntrico en el que la palabra denota la esclavitud del ser humano, condenado a la uniformidad. En tal marco de denuncia escribe Jarry su *Ubú rey*, en el que el público se enfrenta a un doble deformante, cuya lógica se expresa en coordenadas abstractas, como, por ejemplo, el color, o en la provocación de los términos inventados pero no por ello pertenecientes al universo de la imaginación, sino de lo concreto que, en su alteración, constata la extranjería del ser humano con la realidad que supone más cotidiana. El «cortamierdra» o la «máquina de descerebrar», rompen la red que es la lógica, desintegrando al usuario de la misma, dejándolo cual funámbulo bajo cuyos pies no hay otra «protección» que la más pura nada.

Jarry, los simbolistas, asaltaron las murallas del lenguaje para, una vez tomadas, librar de ellas a la palabra en su sentido más pleno, lo que heredarán los surrealistas hasta el rechazo de la concepción dualista del platonismo y, por tanto, de la división exclusivista de la experiencia vital que toma partido por el pensamiento, rechazando el deseo, demediando al ser humano, que se desarrolla sólo como una mitad alienada de sí.

El teatro surrealista se erige espacio de posibilidad, una gran «linterna mágica» de palabras e imágenes donde lo impuesto queda impugnado. He aquí los comienzos del pensador-poeta Antonin Artaud quien, sin embargo, sabe que no es bastante cuestionar la vida si ello no trae aparejado una explicación sobre cómo ha de ser ésta vivida. Artaud va a proponer la destrucción de todo lo superfluo hasta llegar a lo esencial, lo que significa ir hasta los mismos cimientos sobre los que se sostiene la cultura de occidente, inexorablemente regresamos a Nietzsche.

Artaud denuncia cómo la cultura occidental, la de la prisa, la lógica y la cordura, sitúa en segundo plano la actividad espiritual del autoconocimiento cayendo, por otro lado —no es paradoja— en la idolatría de sus creaciones: la propia cultura genera templos que preserven sus obras y excluyan todo lo que no se les parezca, de aquí el museo o el teatro tradicional que define, desde su misma forma, qué es y qué no es obra de arte. Así, cuando Artaud escenifique a Büchner, a Strindberg, los usará como «resonancias fónicas», pero nunca como guías de una liturgia, lo cual vuelve a ser Nietzsche.

En *El nacimiento de la tragedia* asistimos a la expresión de un tiempo ritual que ha separado mito y rito, con ello religiosidad y drama. En la secuencia crítica del sufrimiento y muerte de Zagreo y su posterior resurrección como Dionisos, sitúa Nietzsche el nacimiento de la tragedia en Grecia desde el espíritu de la música. Espíritu que se mantiene, que brilla de nuevo en Beethoven o Wagner, sobre todo en el *Tristán e Isolda* de este último, donde encuentra Nietzsche la procedencia dionisiaca de la creación artística, con ello el peso trágico que la provoca. La música expresa lo efímero, lo mutable, aquello que muere/resucita eternamente superado por sí mismo y, en tal acto engendra formas nuevas. Como el teatro, que «vive» durante la representación que nunca es igual de una vez para otra porque otro es el tiempo. La música será también fundamental en la propuesta de Artaud, y no sería justo eludir el interés que éste sintió por Meyerhold y la «Biomecánica».

Meyerhold había trabajado con Stanislavski estudiando sus «multitudes» para transformarlas en símbolos, lo que hizo también con las propuestas escenográficas del Teatro del Arte que son sustituidas, en la lectura de Meyerhold, por juegos de luz. Su teatro se dirige al proletariado en una órbita claramente marxista, donde se abundará en el dominio del cuerpo a partir de las enseñanzas del *clown*, el juglar, la bailarina, el acróbata y el dibujo escénico. La Biomecánica se desarrolla a partir del experimento y la improvisación hasta concluir en una depurada estilización simbolista en la que el director se transforma en un Sócrates mayeuta que «ayuda» al alma a expresarse y conducirse. El poder de la palabra, la máscara, el estremecimiento místico derivado de tal estilización, llevará al actor biomecánico a la ruptura con los límites, sumiéndolo en una melodía orquestada en la que los objetos son prolongaciones de su cuerpo y su voz forma parte de la música del universo en la más absoluta concentración unificadora de los ritmos. Hasta aquí podría también ser Artaud. Sin embargo, para él Meyerhold se ha convertido en un mero acólito del poder político, lo que nuestro autor encuentra contradictorio e inadmisibles. Parece que todos los que han intentado «salvar la vida» han ignorado el hecho crucial de que ésta no puede ser tratada como un objeto de contemplación porque la vida no es representable.

Así, habría que entender la crítica nietzscheana a la moral, cultura y ciencia occidentales. Así, la crítica que hará Artaud al teatro occidental como paradigma de tal cultura. Como Nietzsche, Artaud hablará desde la sombra, desde lo otro sito en el umbral que bien podría simbolizar la figura mitológica del sátiro, representación de la simbiosis corpórea del instinto y la razón, fiel compañero de Dionisos, que representa el enlace entre el dios y sus seguidores. Escribe Nietzsche:

... era (EL SÁTIRO) la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor. El sátiro era algo sublime y divino: eso tenía que parecerle especialmente a la mirada del hombre dionisiaco, vidriada por el dolor.⁽³⁾

La voluntad de poder nietzscheana (¿la ciega voluntad de Schopenhauer?) es la energía de Artaud. El teatro, nos dirá este último, tiene la capacidad de provocar un «trance cósmico», suerte de mimesis dionisiaca, donde el individuo se describe uno con el Todo. «Dramaturgia del peligro», ataque frontal a la mente y los sentidos del público que Artaud explica a partir del conocido símil del teatro como la peste, llamado a vaciar al ser humano de un gran bubón moral y social. Todavía hay quien —lo habría corroborado Nietzsche— no se ha dado cuenta de que Dios ha muerto. Y el ser humano está solo.

Tenía el rostro convulso de angustia, y sus cabellos mojados por el sudor. Sus ojos se dilataban, sus músculos se contraían, luchaban sus dedos por conservar la agilidad. Nos hacía sentir a todos el estado de su garganta seca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, el fuego de su organismo. Se hallaba en plena tortura. Vociferaba. Deliraba. Representaba su propia muerte, su crucifixión.

Las gentes se sintieron primero sobrecogidas. Luego comenzaron a reír. Todos reían. Silbaban. Luego, uno a uno, comenzaron a marcharse ruidosamente, hablando, protestando. Golpeaban al cerrar la puerta. Los solos que no se movían eran Allendy y su mujer, los Lalou, Marguerite. Más protestas, más silbidos. Pero Artaud continúa hasta el último respiro. Y allí queda, en el suelo. Luego que la sala se ha vaciado y que no queda sino un pequeño grupo de amigos, viene derecho hasta mí y me besa la mano. Me pide que le acompañe hasta un café.

Todos los demás tenían algo que hacer y de ellos nos separamos a la puerta de la Sorbona. Artaud y yo anduvimos bajo una fina lluvia. Íbamos a lo largo de calles oscuras. Se sentía herido, duramente afectado y desconcertado por el escarnio. Espumaba de cólera: Siempre quieren oír hablar «de»; quieren una conferencia objetiva sobre el Teatro y la Peste, y yo quiero darles la experiencia misma, aterrorizarles, que se despierten. Les quiero despertar. No comprenden que «están muertos». Su muerte es total, como una «sordera», una «ceguera». Les he mostrado la agonía, la mía, sí y la de todos los que viven.⁽⁴⁾

Lo que pasó en la conferencia pronunciada por Artaud en La Sorbona, tal y como nos lo cuenta Anaïs Nin en su diario, regresa al «texto anónimo» con el que comenzábamos esta aproximación al fundador del «teatro de la crueldad».

Como la peste, el teatro altera el ritmo cotidiano, hace emerger los instintos soterrados del ser humano «civilizado». Y esos instintos son crueles porque lo son de supervivencia, de muerte-vida. La energía depositada en el mito, que es el impulso hacia toda metafísica, brota igual que el bubón de la peste, virulento, porque la crueldad es la ley de toda acción. Por ello, la vida como teatro se carga de sutiles identificaciones: el teatro es el doble de la vida, pero también la vida es el doble del teatro: uno y su sombra. Mas, no en el sentido que le daba a esta ausencia de fronteras el surrealismo, sino en una suerte de conflictividad, de lucha (de nuevo Heráclito, Schopenhauer, Nietzsche, Freud) entre lo bueno y lo malo, términos circunstanciales, por lo que tal denuncia debe ser, necesariamente, «amoral». Lo que se manifiesta sin disfraz es el fuego sagrado. Como en el caso de la ciudad apestada, lo que aterra al ser humano es la disolución del orden implícito en tal lucha, la mostración de una llaga: señal, huella de la escisión que ser persona su-

pone respecto a la Naturaleza.

Refiriéndose a los cortejos dionisiacos de la Grecia antigua, a sus «traducciones» medievales, señala Nietzsche bien cerca de Artaud:

Aun cuando la medicina de hoy hable de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Media: nosotros retendremos únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo, y que la desgracia de las artes modernas es *no* haber brotado de semejante fuente misteriosa.⁽⁵⁾

Algunos no quieren enterarse de que el logocentrismo ha muerto. Y queda el cuerpo solo, por eso un poeta de nuestros días, José Ángel Valente, puede prorrumpir en un inmenso interrogante: «Y tú, ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?» Los cadáveres de los apestados deben arder para que el contagio no se propague, pues:

Todo cuanto no vayamos a quemar Nosotros, todo cuanto no vaya a convertirnos en unos *Desesperados* y unos *Solitarios*, será quemado por la TIERRA.⁽⁶⁾

lo que en *El teatro y su doble* ratifica:

Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.⁽⁷⁾

Iniciar, iniciación, reinención, creación. El pasado es un nombre en la memoria, una huella, tal y como utiliza el término Derrida en esa «estrategia de lectura» que supone la deconstrucción y que, quizá, nos ayude a la hora de interpretar el alcance de la obra de Artaud.

Que las palabras van más allá de sí mismas ya lo intuyeron los griegos al utilizar el término *Allegoria* o también *Hyponoia*; que el lenguaje va más allá de las palabras, lo expresaron al referirse a *Semairon*. La Biblia, en la tradición judeocristiana, habla, igualmente, de la necesidad de que el lenguaje sea *Verbo* como principio engendrador, de una «fuente lingüística». Todas las lenguas indoeuropeas, al ser analizadas, presentan esa distancia entre las palabras y el mundo.

Desde el siglo XVI la necesidad de «interpretar» que lleva implícita el lenguaje, se reduce al marco de las semejanzas entre objetos o términos referidos a éstos: el dato aporta conocimiento del objeto que, clasificado, queda reducido al ámbito de la interpretación dentro del código pertinente y, por ello, dominado. Pero en el siglo XIX empieza a modificarse la noción de lenguaje extendiéndose ésta al sinónimo «texto», cuando se habla, por ejemplo, del lenguaje pictórico o de la poética de una escultura, etc. Por eso llamó Foucault a los tres grandes autores del XIX, Marx, Freud y Nietzsche, «maestros de la sospecha». Artaud va a expresarlo así:

(...) y la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que puedan adoptar ante lo absoluto.⁽⁸⁾

La «sospecha» de los tres maestros a los que se refiere Foucault implica un cambio de «mirada» hacia el mundo, un cambio de interpretación, por lo tanto. Marx en *El Capital* reclama una lectura jeroglífica, como aquello a lo que se accede por vez primera y no se agota en una sola dirección. Se impugna la noción misma de valor o disvalor de los objetos cuando estos se revisten de la «idolatría» del dinero, que es quien define lo importante y lo que no lo es, en una cultura que ha delimitado de tal modo la palabra y la cosa que ha llegado a confundir ambas. Cual Perseo que coloca ante los ojos de Gorgona un espejo que la autoaniquile, así ha de hacerse con el planteamiento economicista de occidente valiéndose, como decíamos, de lo que simboliza el término «jeroglífico». La sospecha marxista hacia el valor —convencional, dato que se olvida— de un objeto material, se lee en Freud al referirse al «objeto» razón cuando el psicoanálisis desarrolla la noción de inconsciente: no sólo el ser humano no es el centro del universo (el descubrimiento del heliocentrismo frente al geocentrismo anterior supone la «primera herida al narcisismo»); ni es un ser independiente del resto (la «segunda herida» sangra desde la formulación de la teoría evolucionista de Darwin), sino que ni siquiera sus actos supuestamente «libres» lo son cuando hay una fuerza inconsciente que dirige la vida despierta. Por último, Nietzsche entrega el concepto de interpretación genealógica: nacimiento más que origen, porque no hay «lo primero», sino un ahora que se expresa y retoma elaborado eternamente igual sobre sí mismo.

Estar sin hacia dónde previamente establecido; sólo presente continuo que se expande hacia el después que lo contiene y recrea. La profundidad es mirada interior, pero no solipsista, sino abierta, imbricada en una red de sentidos múltiples y laberínticos: tal mirada no es, entonces, inocente, sino sacudidora, capacitada para abrir grietas en la pretendida presencia sólida del ser esclerotizado que propone la razón occidental cuando se muestra omnipoderosa. Las palabras, dirá Artaud como colofón, siempre tienen más de un sentido, como en el jeroglífico, como en el disfraz con que emerge el inconsciente, como en ser *hombre*: está el teatro y su doble, la vida. O viceversa.

A partir de Marx, Nietzsche y Freud, la verdad deja de ser una y lineal para hacerse múltiple, rizomática, fragmentaria. Sin renunciar a las «pequeñas verdades», que dan cuerpo y belleza al quehacer filosófico, se añade el hecho de que tales fragmentos de verdad requieren la apertura hacia la tolerancia interpretativa que no es, obviamente, una ausencia de rigor, sino un «nada es definitivo». Así, el tiempo hermeneútico —como lo sentirá Artaud— es circular (el «círculo hermeneútico» de Gadamer) pues la interpretación lo es siempre desde un intérprete y, entonces, tiende por definición a interpretarse a sí misma. Artaud lo expresa desde el cuerpo del actor, desde un espacio escénico «jeroglífico» o «ideográfico» que, genealógicamente, nos lleva al nacimiento de la creación artística; concretamente y en su caso, del teatro:

La atemorizante aparición del Mal que en los misterios de Eleusis ocurría en una forma pura verdaderamente revelada, corresponde a la hora oscura de algunas tragedias antiguas que todo verdadero teatro debe recobrar.⁽⁹⁾

Artaud encontró el paradigma de su pensamiento en el teatro de Bali, cuya convención matemática —en un sentido estético, pitagórico— aúna ciencia y poesía, de modo opuesto al teatro occidental donde el logocentrismo se ha obstinado permanentemente en separar la vida de todo aquello lógicamente mensurable. La vuelta —o el inicio— de un planteamiento como el que el teatro balinés expresa es el único camino para que todos y cada uno de los demonios que nos aquejan salgan al exterior y nos abandonen. O nos acompañen, ¿cuál sombra?

En *De la gramatología*, el ya citado Derrida analiza la diferencia que occidente ha establecido entre la noción de habla (a la que se le han otorgado valores positivos) y de letra (como algo muerto, carente de energía y suplementario, de lo que es buen ejemplo Rousseau cuando se refiere a la escritura como suplemento del habla). La tradición judeocristiana añade, además, una estrecha relación entre habla-oralidad y Dios donándole atributos tales como presencialidad e inmediatez, mientras que escribir lo es de la memoria, por tanto de la ausencia, la distancia, lo que no es, hasta la exacerbación del distingo de una escritura buena (sagrada, revelada) y otra mala (negativamente humana, doblemente suplementaria, por tanto) a erradicar. Mas, si Dios ha muerto y con ello todo garante de verdad última, ¿qué cariz presenta la idea de «suplementariedad»? ¿tal vez «doble» en el sentido que utiliza este término Artaud? Derrida apela al concepto amplio de escritura que rebasa la mera grafía, acompañándolo de la noción de huella a partir de la cual desarrolla toda su estrategia interpretativa. La mentalidad logocéntrica, dirá, supone la existencia de una verdad absoluta y última, lo cual se anula ante la aceptación de la muerte de Dios que conlleva la imposibilidad de toda metafísica fundamentada sobre la primacía exclusivista del *logos*. Deconstruir no es, empero, erradicar, sino desmontar lo sido para «recrearlo» en nuevas direcciones: llegar a los cimientos sabiendo que la imagen encontrada será otra, (¿el nietzscheano «filosofar a martillazos»?) Así lo expresa Artaud:

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.⁽¹⁰⁾

La noción de huella nos remite a todo lo que Artaud supo mirar en el teatro de Bali, en el teatro oriental por extensión, al que denominó «teatro cruel». Quehacer teatral físico, que no rechaza el mundo sensible como hiciera Platón, cercano entonces a la «revolución de las esencias» o reivindicación de este mundo contingente-

te, que logra eternidad por ser efímero, demasiado humanamente humano de Nietzsche. El escenario oriental es microcosmos donde el autor queda suprimido —«Si Dios ha muerto...»— donde el pensamiento sin freno permite la manifestación del absoluto que, de nuevo, se siente unido al Universo. Y no habiendo verdad última —he aquí el epicentro del teatro de la crueldad— aquello desvelado es el Vacío, la «huella» de la deconstrucción: ser y no ser a la vez, como las marcas de los pájaros en la playa, signos que remiten a la ausencia, la marca de la tablilla de cera, el vacío que pesa en la tablilla.

Una escritura logocéntrica tiene las mismas características que el teatro occidental pues para Artaud éste es verbal, lo esencial es el texto dramático, el escenario, el espacio está subordinado al autor, precisa ideas, no las aporta, imita lo accidental, procura distracción, se interesa por la actividad psicológica, moral, social, se limita al yo y es lineal ya que procede en el tiempo ofreciendo una falsa plenitud, un falso final acabado:

En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. (...) Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.⁽¹¹⁾

En una propuesta como la del teatro cruel las barreras convencionales desaparecen, incluso aquella que, estrictamente, separa el escenario del espectador, con lo que este último deja de serlo, pierde la garantía burguesa de seguridad y se convierte en el funámbulo sin red de la metáfora nietzscheana. El teatro, dirá Artaud, se entrega —nos entrega— «al viento y al fuego», cerca, conceptualmente hablando, de la «diseminación» de Derrida: hay una energía, una deriva energética en función de cómo se incluye el intérprete en el texto. Y el texto queda abierto porque «escribir» no es fundamentar, dejar cerrados los caminos, sino revisarse, desmentirse, «labyrinthizarse».

El público forma parte del espectáculo del teatro de la crueldad, está en su mismo centro, desconcertado, en el garaje, en el hangar elegido para «representar» que se transforma en un todo simbólico donde la luz puede sustituir «a las palabras», donde el sonido es un personaje activo (recuérdese a Meyerhold) que se apodera violentamente de los espectadores-activos-intérpretes hasta conmocionarlos. El cuerpo es signo desasosegante porque es huella, porque es jeroglífico y no hay un referente único que «traduzca». Los objetos acompañan al cuerpo, son parte de él, están vivos, lo que les confiere un aspecto inquietante, inusual, desde el cual la realidad se muestra deformada, poco cotidiana, como en la epidemia de peste:

La crueldad no se sumó a mi pensamiento, siempre vivió en él, pero me faltaba advertirlo conscientemente.⁽¹²⁾

La disciplina actoral de Artaud incluye las técnicas físico-espirituales de oriente, desde las artes marciales a los ejercicios de respiración *pránica*, con el fin de

«despertar» los centros energéticos del ser humano, los *chakras*, en la medida en que el actor es atleta que ejercita su musculatura en el campo espiritual. La respiración, como puente entre la musculatura y la afectividad, remite de soslayo a la cábala, otra de las referencias imprescindibles de esta compleja cosmovisión que supone la metafísica artaudiana. Plagada de aconteceres místicos, que él intuyó y quiso acelerar con el uso y abuso de las drogas —sobre todo a partir del ya mítico viaje a Méjico en 1936, del que regresó en plena locura y a partir del cual su vida se redujo al confinamiento, la mayor parte del tiempo en manicomios, hasta su muerte en 1948—, la vida y la obra de Antonin Artaud se resume en el grito como expresión liberada de la angustia de padecer esa energía creadora y dionisiaca que occidente ha encarcelado.

El *mana*, el elemento mágico del ritual chamánico del que quiso sembrar su teatro, hasta morir —fuego, agua— hasta la alquímica transmutación, recorre todas y cada una de las páginas de sus libros, de las experiencias que otros pormenorizan acerca de la persona-mito-personaje. El «actor santo» de Grotowski, capaz de hacer del espacio escénico Paraíso, «axis mundi», donde todo es pureza, es la continuación del teatro cruel ahora resucitado en la figura del «teatro pobre» grotowskiano, que Barba, seguidor de éste, desarrolla en sus talleres de teatro. Igualmente, las puestas en escena de *La Fura dels Baus*, por ejemplo, nos sitúan en el vuelo peculiar y cargado de intuiciones que el autor francés padeció en carne propia, como antes hicieran Nietzsche y otros «locos egregios» cuya mirada denunció la ceguera que occidente ha esgrimido igual que baluarte. Y si sus ojos de espejo rompen el cristal, lo hacen invitándonos a traspasar el azogue sin miedo a que sea Nosotros lo que encontremos del otro lado. Pues, como escribiera Rilke: «La obra de arte es de una soledad infinita. Nada hay peor que la crítica para abordarla. Sólo el amor puede asumirla, guardarla y ser justo con ella»

El Espinar, en verano, 1995

NOTAS.

1. ARTAUD, A.: *Las nuevas revelaciones del ser*, cita tomada de ABELEIRA, J.: «Hablar de Revelaciones», en Rev. *Creación*, Madrid, Mayo 1992, núm. 5, p. 63.
2. JARRY, A.: «Patafísica teatral», en CEBALLOS, E.: *Principios de dirección escénica*, México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1992.
3. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Editorial Alianza, 1994, pp. 80-81.
4. NIN, A.: *Diario*, en Revista *Primer Acto*, números 159-160, p.38.
5. NIETZSCHE, F.: *op. cit.*, p.201
6. ARTAUD, A.: *op. cit.*, p. 70
7. ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Barcelona: Ed. Edhasa, 1983, p. 14
8. *Ibidem*, pp. 78-79.
9. *Ibidem*, p. 32.
10. *Ibidem*, pp. 49-50.
11. *Ibidem*, pp. 79-80.
12. *Ibidem*, p. 116.