

Autor: Lic. Ricardo Leal Velasco.

Antonin Artaud, demente o visionario en el arte

Año
2012



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Nombre de la tesis

“Antonin Artaud, demente o visionario en arte contemporáneo”.

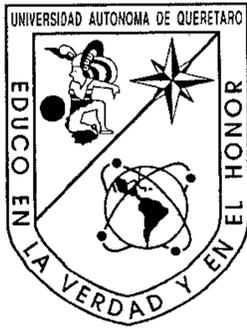
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el diploma/grado de Maestro

Maestría en arte contemporáneo y sociedad.

Presenta

Lic. Ricardo Leal Velasco.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes.
Maestría en Arte Contemporáneo.

TESIS

“Antonin Artaud, Demente o visionario del arte contemporáneo”.

Que como parte de los requisitos para obtener el diploma/grado de (o la)
Maestro en Arte contemporáneo y sociedad.

Presenta:

Lic. Ricardo Leal Velasco

Dirigido por:

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

SINODALES

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Presidente

Dr. Pablo Parga Parga

Secretario

M. en A. Alma Rosa Martín Suárez

Vocal

M. en A. Benjamín Cortés Tapia.

Suplente

Dra. Irma Fuentes Mata.

Suplente

Firma

Firma

Firma

Firma

Firma

M. en A. Vicente López Velarde.

Director de la Facultad de Bellas Artes.

Dr. Irineo Torres Pacheco .

Director de Investigación y Posgrado.

Centro Universitario,
Querétaro, Qro.
Octubre 2012,
México.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes.
Maestría en Arte Contemporáneo.

TESIS

“Antonin Artaud, Demente o visionario del arte contemporáneo”.

Que como parte de los requisitos para obtener el diploma/grado de (o la)
Maestro en Arte contemporáneo y sociedad.

Presenta:

Lic. Ricardo Leal Velasco

Dirigido por:

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

SINODALES

M. en A. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Presidente

Firma

Dr. Pablo Parga Parga

Secretario

Firma

M. en A. Alma Rosa Martín Suárez

Vocal

Firma

M. en A. Benjamín Cortés Tapia.

Suplente

Firma

Dra. Irma Fuentes Mata.

Suplente

Firma

M. en A. Vicente López Velarde.

Director de la Facultad de Bellas Artes

Dr. Irineo Torres Pacheco

Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario,
Querétaro, Qro.
Octubre 2012,
México.

Resumen de tesis.

El objetivo de esta investigación es explicar y demostrar que la persona de Antonin Artaud fue la de un visionario del arte y no el de un demente como le fue injustamente determinado por la sociedad de su lugar y su época. Por medio de sus propios escritos y por el análisis de otros investigadores se propone aclarar que sus teorías sobre la confusión de la cultura, la sociedad enferma, el discurso de lo abyecto, el lenguaje del arte, lo exigente de la crueldad y la alteridad son vigentes en la concepción del arte contemporáneo. Mostrar que su aparente extravagancia se debía a la forma de percepción que él había logrado ver del arte, su intención de cambiar las formalidades del arte se expresaban en cargas poéticas altamente enfatizadas por su sensibilidad, la contemplación y su filosofía del arte y de la vida.

Palabras clave: Locura, cordura, dualidad, arte

Thesis summary.

The objective of this investigation is to explain and to demonstrate that Antonin Artaud was rather an art visionary than a foolish person, like he was unfairly classified by most of his contemporary social environment. By means of studying his writings and using the results of other researchers' analysis, this work clarifies his theories about the confusion of the culture, the concept of society sickens, the speech of the abject art, the language of the art, the demanding art of the cruelty and the duality that they are up to date in contemporary art analysis. Also, this paper aims to demonstrate that his apparent extravagance is determined by his views and perceptions on art, his intentions to change art formalities and his poetic expressions, which are highly emphasized by his sensibility, sense of contemplation and philosophy of art and life.

Words key: Insanity, sanity, duality, art

Dedico este estudio a todos mis maestros de Mima y Teatro quienes me ayudaron a comprender el mundo de la escena, a París que con su atmósfera me dejó ver el arte en todas sus apariciones y que juntos me hicieron conocer los pensamientos de Artaud y las calles donde él piso.

Agradecimientos

A mis padres, Don Esteban y Doña Delia que son más que padres para mí, ejemplo de vida en la vida, a mis hermanos quienes aún aman la hermandad sin saber, especialmente a Roky y a Fernando quienes me inculcaron sensibilidad, arte y sabiduría. A mi hijo Galileo que busca los cabales de su caballo desbocado y a Alma mi amorosa mujer que hace honor a su nombre cada día.

ÍNDICE

| | | |
|--------------------|-------------------------------------|-----|
| Resumen | | I |
| Summary | | II |
| Dedicación | | III |
| Agradecimientos | | IV |
| Índice | | V |
| Índice de imágenes | | VI |
| Introducción | | 1 |
| Capítulo 1 | Antecedentes | 4 |
| | Biográficos. | 4 |
| | Histórico sociales. | 22 |
| | Artísticos y estéticos. | 32 |
| Capítulo 2 | Conceptos | 43 |
| | El teatro y la peste. | 43 |
| | Teatro de la crueldad. | 53 |
| | Psicodrama y el inconciente. | 62 |
| Capítulo 3 | Conceptos del Arte | 74 |
| | Filosófico. | 74 |
| | Sociológico. | 82 |
| | Psicológico. | 93 |
| Capítulo 4 | La iluminación creadora | 100 |
| | Diagnósticos clínicos. | 100 |
| | La iluminación. | 105 |
| | Los escritos y conceptos de Artaud. | 109 |
| Conclusiones | | 116 |
| Bibliografía | | 125 |

Índice de imágenes.

1. Fotografía, A. Artaud como actor en el film “Juana de Arco”. (T. Dreyer).
2. Fotografía, Antonin Artaud y su hermana, 1901.
3. Fotografía, Antonin Artaud en su momento de actor, 1920.
4. Fotografía, Antonin Artaud. Investigador surrealista, 1926.
5. Fotografía, A. Artaud, personaje de Marat, (film de Abel Gance).
6. Fotografía, A. Artaud, bajando mirada, en hospital de Rodez, 1944.
7. Fotografía, A. Artaud, fumando, en hospital de Rodez, 1944.
8. Foto de Artaud, tomándose las manos, en hospital de Rodez, 1944.
9. Pintura y fotografía mixta, Artaud por Bliz.
10. Fotografía, A. Artaud, en hospital de Rodez, 1943.
11. Fotografía, A. Artaud, sentado en el parque, 1947.
12. Caricatura sobre la ambición germánica en Brasil, 1938.
13. Caricatura sobre la invasión germánica a Polonia, 1940.
14. Fotografía alusiva a la realidad de la segunda guerra mundial, 1939.
15. Pintura de Otto Dix, La guerra.
16. Fotografía de Paul Valery, 1924.
17. Pintura “Los girasoles” de Van Gogh.
18. Portada libro sobre los años locos en Paris, Cartel de 1917.
19. Fotografía de Tristan Tzara, París, 1920.
20. Pintura de Pablo Picasso, Guernica, 1937.
21. Dibujo anónimo del siglo XIV sobre el azote de la peste.
<http://www.taringa.net/posts/imagenes/2497674/La-pestes-negra>
22. Dibujo anónimo siglo XVI viruela. <http://www.taringa.net/posts/imagenes>
23. Imagen. Dibujo sobre la peste “Pestarzt” siglo XIV.
24. Imagen. Danza de la muerte de Wolgemut siglo XV.
25. Ilustración contemporánea de la conquista de los españoles a México.
26. Fotografía anónima sobre el Holocausto, 1945.
27. Gravado siglo XV la crueldad. <http://www.taringa.net/posts/imagenes>
28. Fotografía. “Performance” protesta en N. Y. Sobre la muerte de animales.
29. Fotomontaje, Artaud y desdoblamiento. Basada de Man Ray.
30. Fotomontaje, sobre J. Levy Moreno y el desdoblamiento, Autor anónimo.

31. Fotografía de Bertolt Brecht.
32. Fotografía de Ira Greenberg.
33. Fotografía de Deleuze y Guattari.
34. Fotografía de Lacan.
35. Pintura de Duchamp: L: H.O.O.Q, 1920.
36. Cuadro sinóptico del arte moderno según Boccia.
37. Fotografía de arte objeto de Lukas, zona Maco, Blogspot.com
38. Pintura de Odd Nerdrum, Roca de mierda, 2001.
39. Fotografía de escultura de Kiki Smith, tied ton ature, 1993
40. Pintura de Odd Nerdrum, Kavaljtoir listamaourinn, 2002.
41. Dibujo, Otto Dix, "El centinela", 1941.
42. Fotografía de Arnold Hauser.
43. Imagen de la pintura de Orozco "La encrucijada del hombre".
44. Fotografía de una sala de museo. (ilustrativa).
45. Fotografía de Artaud, "Momento inspirado".
46. Dibujo sobre la persona de Pierre Bordieu.
47. Pintura sobre la sociedad obrera de Kustodiyev, Bolshevik, 1943.
48. Pintura de Malevich "Primer privado", 1940.
49. Pintura de Carnaval and lent, Pieter Bruegel.
50. Fotografía de Antonin Artaud a los seis años de edad.
51. Fotografía de Artaud internado en Rodez.
52. Fotografía de Artaud en el Hospital en Rodez.
53. Fotografía de Artaud pensativo.
54. Fotografía de Artaud reflexionando en Rodez.
55. Fotografía de Artaud después de Rodez
56. Portada del libro "Teatro y su doble" de Artaud.
57. Portada del libro "Palacio Chamánico" de G. Weisz.
58. portada del libro "Mensajes revolucionarios" de Artaud.
59. Portada del libro "Nietzsche y Artaud" de C. Dumoulié.
60. Fotografía de Antonin Artaud como "Le moine" y Cécile Brusson, 1931.
Por Antonin Artaud en el Estudio Forest. (bosque)
61. Antonin Artaud como "Le moine" y Cécile Brusson, 1931.
62. Dibujo retrato de Artaud antes de ser hospitalizado, 1915.
63. Dibujo, retrato de Artaud después de ser hospitalizado, 1946.

INTRODUCCIÓN

La honorabilidad es un valor que se va perdiendo y parece ser que sólo puede darse cuando el que debe ser honrado ya se ha ido de este mundo, pocos han sido honrados en vida, eso es un lujo de la fama. Para Antonin Artaud no lo fue así, sino todo lo contrario, al igual que otros creadores genios como Van Gogh o Nijinsky que padecieron del reclamo social, el deshonor en vida de ser llamados locos. Con este trabajo se pretende probar en forma teórica y práctica que Antonin Artaud fue un visionario y no un desquiciado como fue calificado en su época, por lo que considero loable probar que se le debe un honor y, además de cambiar la consideración de loco, demostrar que su sensibilidad e inteligencia lo llevaron a ser un visionario del pensamiento del arte contemporáneo.

Lo anterior es retomado porque la honorabilidad es un valor que fue básico en la vida de Artaud ya que incluso escribió al respecto, su resistencia ante un mundo desquiciado por el deseo del poder y que llevó a la humanidad a la locura de dos guerras mundiales en que murieron millones de humanos y en donde la honorabilidad se había perdido conjuntándolo con la falta de espíritu. La intención es probar mediante sus escritos, que se navega actualmente en un mundo nervioso, compulsivo y enloquecido por la alineación provocadora de deseos inconscientes y de incoherencia social, donde la cordura es paralela a la locura y el arte es una necesidad espiritual.

El proyecto consiste en buscar los argumentos que llevaron a Artaud a tener un concepto del arte y de la filosofía de la vida, que son en la actualidad principios de percepción estética contemporánea. Se analizarán los documentos históricos de su vida y obra para establecer una identidad y las características de su enfermedad, así como los acontecimientos históricos del periodo temporal de las guerras mundiales para establecer una patología social en el pensamiento de la imaginaria social de la época, se comentarán los sucesos que dieron forma a los estilismos en los periodos de *La Bella Época* y *Los Años Locos*.

Se desarrollarán sus conceptos que relacionan al teatro con *La peste, La crueldad y el Psicodrama*. Se profundizará en los teóricos de la percepción estética contemporánea, las teorías que se asocien con los conceptos de Artaud. En el cuarto capítulo se analizarán sus escritos así como los teóricos que avalen el pensamiento de Artaud. Por último, se realizarán las conclusiones.

El objetivo es analizar el hecho de que la personalidad extravagante de Antonin Artaud hiciera que fuera recluido en varios sanatorios de salud mental, bajo el pretexto de que se trataba de una persona violentamente antisocial y considerada peligrosa para la sociedad en un momento en que la humanidad se lidiaba la primera y segunda guerra mundiales, esta es una situación incongruente. Sin embargo, esta reclusión va a ser el resultado de muchas de las disertaciones de Artaud sobre la vida, el arte y el teatro en particular. Demostrar por medio de la información obtenida que la actitud de la personalidad de Antonin Artaud obedecía a una capacidad de imaginación creadora y de conciencia analítica que es la que generó en él una visión estilista del arte contemporáneo y no a que su personalidad era producto de una deficiencia mental como le fue descrito en ese momento.

Se analizará la información tomando los antecedentes de objeto de estudio, seleccionando los escritos que demostrarán el problema en el contexto del objeto de estudio para crear las plataformas teóricas de referencia y así realizar una síntesis conjunta de todos los escritos recopilados para obtener resultados analíticos susceptibles a una confrontación teórica, posteriormente en forma pragmática se haga una propuesta y con ello fundamentar la posible aplicación y validación de que su concepción del *teatro crueldad*, el cual es precepto fundamental del arte escénico actual.

El supuesto general de que Antonin Artaud fuera recluido en hospitales psiquiátricos fue determinante para que la comunidad dedicada al arte en esa época lo llegase a considerar demente. Sin embargo, el pensamiento de Artaud

está lejos de ser un delirio sin sentido sino una lucidez ante el mundo caótico del momento y, paradójicamente encerrado por una sociedad que lo consideraba loco, Artaud desarrolla una visión analítica de un mundo enloquecido, el cual es el centro problemático de esta tesis, esta visión que posteriormente vendría a ser la clave para entender las transformaciones del arte en este mundo contemporáneo, por lo que a suposición personal se comprobara su no demencia.

Habría que observar esa declaración de locura que le fue determinada en ese momento, si por su estridente personalidad considerada de violenta y su forma abrupta de expresarse, fueron las avenencias por las que la sociedad lo consideró enfermo, o que la personalidad de artista fue incomprendida y que su expresión cargada de palabras significativas, fueron la visión de un mundo que en ese entonces no podía aceptar la degradación existencial.

Al igual que ese tiempo, nuestra sociedad actual vive en la patología de aceptación a la mentira, lo que Goffman llama *actuaciones cotidianas* de las que nadie se escapa, pero Artaud pone como tabla de salvación al Arte, el cual se encarga de mostrarnos a nosotros mismos develando la mentira por el espejo, nos muestra en cada tiempo y en cada espacio la opción reflexiva de nuestra sociedad, el arte pone en evidencia el estado y salud mental del ser humano, la vida humana y su culto existencial, para Artaud es el arte de la crueldad y es este concepto el que marcó la trayectoria del teatro moderno.

La metodología y los instrumentos para la investigación teórica se basarán en la recopilación y selección de información bibliográfica así como fotográfica y video gráfica que permitirán confirmar los hechos, posteriormente realizar una organización en sus respectivas fichas para la ubicación y localización de las fuentes, con recursos materiales y humanos, finalmente el análisis de la información para confrontar apreciaciones y llegar a una conclusión que demostrará y sostendrá la hipótesis de esta investigación.

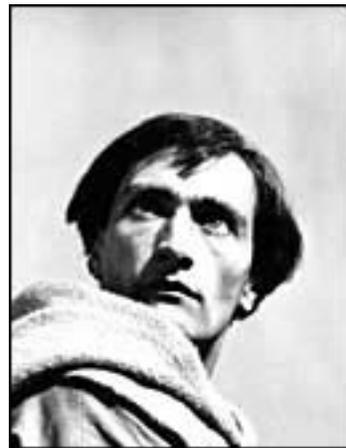
CAPÍTULO I - ANTECEDENTES

Biográficos

Artaud en el film de Jean D'Arc

Imagen # 1

En el puerto de Marcella Francia, el 4 de septiembre de 1896 nace *Antoine Marie Joseph Artaud Nalpas*, en 1901 es atacado por una meningitis por la cual está a punto de morir debido a la inflamación del cerebro, enfermedad que le dejará rastros para toda la vida. Refiriéndose a este período el biógrafo de Artaud comenta:



El primer drama de esta vida dolorosa le sobreviene a la edad de cinco años, una meningitis lo lleva hasta el umbral de la muerte y lo sumerge, repentinamente, en el universo absurdo del dolor. Sin duda allí comienza el desacuerdo que lo opondrá al mundo, sintiendo la existencia como mal-de-ser, es demasiado joven para superar su terror.

A lo que Artaud escribe: *La niñez es como la muerte, en ella un sonido o un grito son inmensos fantasmas*. En ese universo desmesurado busca una ayuda, su hermana no tiene edad como para ocuparse de él, que es el primogénito, su padre, un rico armador de Marsella, por lo general está ausente; sólo su madre puede protegerlo. (Hahn, 1968: 23)

Se tomará como referencia de base el libro de *Portrait d'Antonin Artaud* de la editorial *Le soleil noir* de Otto Hahn, quien fue ensayista de arte y que es el único que documentó la vida de Artaud en este periodo.



Foto familiar Artaud y su hermana.

En 1901, Imagen # 2

Su madre, meses atrás había perdido un hijo y ve con espanto cómo la muerte se cierne de nuevo. Madre e hijo se aferran desesperadamente uno al otro. Pero esta protección en el momento de la crisis no le produce ningún alivio y no comprende su soledad, así como no comprende que sea entregado al médico. Entonces trata de incidir sobre esta madre cuya actitud contradictoria lo desconcierta: los excesos de cariño alternan con las visitas del médico, las sonrisas más tiernas preceden a la administración de las drogas.

Se acordará de los medicamentos mezclados con dulces y al hablar de la niñez, durante su locura, retomará el tema de la golosina envenenada (Hahn, 1968: 25).

Poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del *Teatro de la crueldad*. En 1910 publicó sus primeros versos bajo el seudónimo de Louis des Attides. Terminó sus estudios en 1914 y al año siguiente ingresó en una clínica mental en la Rouguière, cerca de Marsella, por padecer fuertes dolores de cabeza crónicos originados a partir de la meningitis que sufrió. Aunque en palabras del autor de su biografía:

El origen de la problemática de Artaud se dio desde los 6 a los 8 años, período de tartamudeo y contuvo una horrible contracción física de los nervios faciales y de la lengua.

(Hahn, 1968: 28).

El libro comenta que trece años más tarde en 1914:

El niño enfermo, particularmente precoz, se plantea problemas que no puede resolver ni incluso formular: ningún niño piensa eso a los seis años, tenía el deseo de la taladrante percepción. [...] Se preguntaba por qué estaba allí y qué significaba estar allí, se planteaba la cuestión, de ser o de no ser, cuando se vive y se está allí. (Hahn, 1968: 34).

A lo que el mismo Artaud escribe:

Es en esta perspectiva infantil cuando uno siente con mayor violencia todo lo que caracteriza el universo habitual del niño, los golpes, las bofetadas, las reprimendas sempiternas a propósito de nada y de todo... Es así como yo fui niño en medio del escándalo de mi yo. (Artaud según Hahn, 1968: 35).

En 1916 es movilizado, pero nueve meses después es dado de baja por sonambulismo. Según su hermana M. A. Malaussena, *Mi hermano tiene violentos dolores nerviosos*, y así lo obligan a una serie de internaciones: en St-Dizier, en Lafoux-les-Bains, en Divonneles-Bains, en Neufchatel (Suiza), donde permanece cerca de dos años. Como lo señala su biógrafo:

En tiempos de guerra la existencia esta desprotegida y se confirma en él su divorcio con la sociedad, cuyo clima se le aparece como un absurdo. Para escapar a esa sociedad absurda, formada por la madre, el padre, los médicos, los enfermeros, las tradiciones burguesas, la guerra, etc. Artaud adopta una única solución; *perfeccionar su espíritu*. [...] Una victoria intelectual lo liberaría de todos, le aseguraría una superioridad sobre su padre. El deseo de afirmarse se transforma entonces en voluntad de poder. (Hahn, 1968: 43).



Artaud en el Théâtre de l'Oeuvre

Imagen # 3

En 1920 es llevado a París donde conoce al psiquiatra *Edouard Toulouse*, fundador de la revista científico-literaria *Demain*, para la que escribió y trabajó como secretario de redacción. Ingresa a los estudios de actuación en el Théâtre de l'Oeuvre bajo la dirección de Lugné-Poe.

Desde 1921, como lo señala el libro, toma posición contra sus padres. En el prefacio que escribe para las obras del Dr. Toulouse:

Hay cosas que destruir. Hay deformaciones del pensamiento, hábitos mentales, vicios, por último, que contaminan los juicios del hombre desde que nace. Nacemos, vivimos, morimos en la atmósfera de la mentira. Nuestros educadores, aquellos con quienes nos vincula nuestra sangre, fueron, es necesario decirlo, inconscientes por hábito ancestral. (Hahn, 1968: 54).

En este mismo año y por intermedio de Max Jacob conoce a André Masson, M. Leiris, Limbour Salacrou, Dubuffet, quienes integrarán el surrealismo de *Faubourgs*. En esta época se puede situar su inicio en el teatro: desempeña un papel en *Les scrupules de Sganarelle* de Henri de Régnier, montada por Lugné-Poe. En 1922 y por intermedio del actor Gemier conoce a Charles Dullin, entra a trabajar en el *Atelier*.

Si se tiene en cuenta que posiblemente a fines de año anterior conoció a Génica Athanasiou y al grupo surrealista, es posible hacer notar la importancia del período de la vida que inicia Artaud en el *Atelier* de Dullin, donde encuentra trabajo, compañerismo y por primera vez el teatro del extremo Oriente.

Su hermana dice que Antonin asistió en 1922, en Marsella, a una representación combodgiana frente a un templo de Angkor reconstituida, y que allí surge en él según cita la idea maestra de un teatro fuera de las normas. Idea que sólo se cristalizará en 1931, después de una representación del teatro Balinés que suscita su entusiasmo. (Hahn, 1968: 62).

La atracción que ejerce el teatro oriental en Dullin se une a la de Artaud, quienes admiran en esta época al actor japonés, pues lleva en sí la cultura hasta el paroxismo con todas sus posibilidades físicas y psíquicas. El libro comenta la gran revelación:

Le es brindada por los ejercicios de improvisación. Si bien se destaca en la improvisación y la creación de vestidos y maquetas, tiene inconvenientes en integrarse a la compañía, particularmente siente pánico de presentar y repetir frente de Dullin, pues sus interpretaciones difícilmente armonizan con el cuadro general de la puesta en escena. (Hahn, 1968: 73).



Artaud en 1926,
investigado surrealista
Imagen # 4

Desdeñado lo verosímil, Artaud impone su concepción personal: gesticula para destacar el papel de un ciego, representa a Carlomagno subiendo al trono en cuatro pies. Génica Athanasiou es la primera mujer en su vida y sin duda la única con quien compartirá una especie de vida cotidiana.

(Esto nos dice en el escrito Antonin Artaud, en Cartas à Génica Athanasiou, la fecha de su primera carta es de 1921, Hahn, 1968: 75).

Conoce a Robert Desnos y Andre Breton, en 1923 e inmediatamente se adhirió al grupo surrealista, convirtiéndose en uno de sus principales miembros, llegando a ser el director de la *Central de Investigaciones surrealistas* y participando en la revista *La Révolution Surréaliste* hasta su ruptura con Breton en 1926, cuando fue expulsado del movimiento junto a P. Soupault, acusados de "desviacionismo literario".

En este mismo año publica *Tric-Trac du Ciel*, del cual el *Préambule* es una colección de poemas editados en 1922 debido a los cuidados de su amigo Kahnweiler, editor y marchand de cuadros. En el mismo año comienza su *Correspondencia con Jacques Rivière*, publicada en 1927. Junto con Roger Vitrac y Robert Aron, fundan el Teatro Alfred Jarry, que entre 1926 y 1930 logran realizar producciones experimentales como su obra *Ventre quemado o la madre loca* (1927); y trabaja como actor en las películas *Napoleón* (1927), de Abel Gance, y *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl T. Dreyer.

1927. Se produce la ruptura con Génica Athanasiou. En respuesta al ataque de los surrealistas, Artaud escribe *A la grande Nuitou le bluffsurraliste*. Escribe el escenario *La coquille et le Clergyman*, que Germaine Dulac llevará al cine. En 1928 los surrealistas interrumpen una representación de *El sueño de Strindberg* el 9 de junio, las últimas representaciones del teatro Alfred Jarry tuvieron lugar el 29 de diciembre de 1928 y el 5 de enero de 1929, se puso en escena *Victorou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac. 1929. Artaud publica su trabajo *L'Art et la mort*.

1930. Publicación de *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique*, en colaboración con Roger Vitrac. En 1931 se publica la adaptación hecha por Artaud de *El Monje*, de G. Lewis. En realidad más que una adaptación es una concepción del tema de relato pero concebida de un modo nuevo, dice Artaud: "*Comencé "El Monje" en un estado de espíritu de lo más catastrófico, en el que me creía perdido*".

1932. El 1º de octubre, en el Nº 229 de *La Nouvelle Revue Française* aparece el primer manifiesto de *Le Théâtre de la Cruauté*. (*El Teatro de la crueldad*). En este mismo año Artaud hizo una adaptación del Atreo y Trieste de Séneca, que tituló *Le supplice de Tantale* pieza que se perdió. Según Artaud ésta era la primera tentativa teatral en un orden nuevo e incluso, revolucionario. En una carta del mismo año a Jean Paulhan, le dice: "No se puede encontrar mejor ejemplo escrito de lo que se puede entender por crueldad en el teatro que en todas las tragedias de Séneca". (Artaud Textos 1923-1946.)



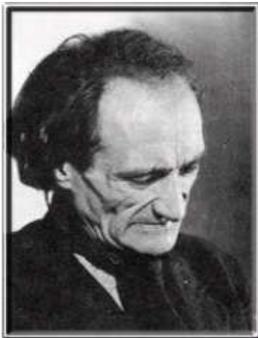
Antonin Artaud interpretando a Marat (Film de Gance).
Imagen # 5

1932. Escribe el manifiesto de *El Teatro de la crueldad*, escrito que se considera un lineamiento en el teatro moderno y que se publica en revista de *Nouvelle Revue Française* en su número 229. Posteriormente en 1938 será publicado *El teatro y su doble*, considerada como su principal obra crítica, y que junto a *Ubu rey*, de Jarry, representa la síntesis del drama vanguardista del siglo XX. En estas teorías Artaud le asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales, impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana y las condiciones en que vive, *el drama de crueldad*.

1933. Posiblemente a finales del año anterior Artaud terminó el escenario del primer espectáculo del teatro de la crueldad, se titula *La conquête du Mexique*. En su carta a J. Paulhan de fecha 22 de enero de 1933 dice tener un texto importante que mostrarle: "Se trata del escenario de mi primer espectáculo". En otra carta del mismo año dirigida a un destinatario desconocido fechada el 4 de marzo dice:

El principio no es hacer teatro de arte y de arte separado, desinteresado sino por el contrario, de interesar al espectador por sus órganos, por todos sus órganos, en profundidad y en totalidad. Por eso quise que mi manifiesto afirmen mi fe revolucionaria sobre el plano más alto y el más decisivo posible. (Artaud según Virmaux, 1970: 76).

En este año A. Artaud publica el Segundo manifiesto del teatro de la crueldad.



Artaud, bajando mirada, en el hospital de Rodez, 1944, Imagen # 6

1934. El 28 de abril aparece en las ediciones *Denoël Héliogabaleou l'Anarchiste couronné*.

1935. El 6 de mayo se representa la obra *Les Cenci*, adaptación de la tragedia de Shell y de la crónica de Stendhal, Hahn comenta:

Cuando Artaud se lanza en *Los Cenci* es consciente de que juega su última carta. La supresión del espectáculo a partir de la 17 representación llevará al colmo la combinación de fracasos. Su salud se debilita; los directores de teatro desconfían de él y no tiene dinero. (Hahn, 1968: 103).



A. Artaud,
fumando, en
hospital de
Rodez, 1944,
Imagen # 7



Artaud se
toma las
manos, en
hospital de
Rodez, 1944.
Imagen # 8

En este mismo escrito se añade la opinión de André Frank, secretario general del espectáculo: “El personal reclamaba su salario; los proveedores presentaban sus facturas, esa tarde en el teatro, vi a Artaud con su rostro crispado, partido, separado del mundo”. Un fracaso material y una cadena de incomprensiones, decidieron su destino: había nacido el Artaud genial y trágico, el Artaud profeta y mágico. En una carta del 15 de mayo de 1935, le dice a Jean Paulhan:

Sería un inmenso servicio si me dieran los derechos de autor de inmediato pues, verdaderamente estoy en los límites de mis fuerzas y de mi resistencia nerviosa. Y ya no sé hacia dónde volverme para vivir... He realizado un esfuerzo inmenso y me encuentro frente a un abismo. (Hahn, 1968: 108).

Es cuando piensa en hacer un viaje a México. Se embarca el 10 de enero de 1936 casi sin dinero y decidido a todos los riesgos para cambiar de vida así lo escribe en una carta a J. Paulhan del 6 de enero de 1936. Y cambia su vida, pues regresa en noviembre de 1936 con grand entusiasmo, el resultado de este viaje son una serie de textos, publicados bajo el título de *Les Tarahumaras* en 1955, pero que fueron escritos y publicados sueltos en fechas distintas.

Artaud,
pintura mixta
por Bilz en
Rodez,
1944.

Imagen # 9



La Montagne des signes (La montaña de los signos, fue escrito en México aproximadamente en octubre de 1936.

Le Rite du Peyotl fue escrito en Rodez en 1943 y *Tutuguri* el 12 de febrero de 1948, un mes antes de su muerte.

En Europa en 1937 Artaud sostiene una relación con Cécile Schramme, a quien conoció antes de su partida a México, decide casarse con ella pero no se lleva a cabo la boda ya que en mayo de 1937 realiza un viaje a Bruselas con el objeto de dar una conferencia. Después de haber declarado que renunciaba al tema previsto, Antonin Artaud habla de su viaje a México y a los Tarahumaras.

A medida que hablaba, el tono de Artaud se vuelve cada vez más violento y por último, gritando, lanza al público esta frase: *Y al revelaros todo esto tal vez me he matado*. Poco tiempo después el compromiso matrimonial fue roto. El 28 de julio aparece *Les nouvelles révélations de l'être*. Las revelaciones del ser, es un escrito donde Artaud lanza las primeras manifestaciones visionarias, en las ediciones Denoël, sin nombre de autor, sólo estaba firmada por *Le Révélé* ("El revelado o visionario").

Como una intuición se prepara ante la locura. En agosto de 1937 parte para Irlanda, en Kilronan, Artaud busca un encuentro con la cultura de Irlanda y sus dioses, convencido de que poseía el báculo de San Patricio, santo patrono de los irlandeses. La extravagancia que muestra en este aspecto hace que sea encarcelado, el alboroto es tan grande que el cónsul de Francia en Irlanda le escribe a J. Paulhan:

La policía irlandesa expresó el deseo de hacer regresar a Francia a nuestro compatriota, quien carecía de recursos y manifestaba una

gran exaltación. Por lo que el señor Artaud fue embarcado en Cobh el 28 de septiembre, en el barco Washington, y que llegará a El Havre al día siguiente (J. Cuevas, 2006: 29).

Pero el problema se agranda: en el barco dos marineros entran a su camarote con una llave inglesa, sin duda creyó que iban a golpearlo y para defenderse, debió mostrarse agresivo. Entonces le colocaron el chaleco de fuerza. Su estancia en el manicomio comienza.

Al llegar a El Havre se lo internó. Según Gaston Ferdière. “El 12 de abril de 1938 el Sr. Artaud se encontraba en el Asilo Clínico de Ste. Anne, el 27 de febrero de 1939 fue transferido a Ville-Evrard, donde permaneció hasta el 22 de enero de 1943, fecha en que es transferido aquí en Rodez” (J. Cuevas, 2006: 31).



*Antonin Artaud à Rodez, 11 février 1943,
collection Anne Ferdière*

Fotografía de Antonin Artaud en Rodez
El 11 de Febrero de 1943.

Imagen # 10

Según Ferdière en este último traslado participaron, R. Desnos, J. Paulhan y Paul Eluard como lo dice el propio Desnos: “Artaud estaba continuamente excitado, permanecía largos períodos en el pabellón de seguridad de Ville-Evrard; muy mal alimentado y se comportaba cada vez peor” (J. Cuevas, 2006: 32).

Todo este periodo de guerra mundial, las restricciones alimenticias y las tarjetas de racionamiento se asignaban a gente normal, pero por el mercado negro se lograba algo para los asilos, los psicópatas hablando propiamente, están condenados a muerte por el nazismo.

Recluido en el hospital *Rodez* de salud mental , Artaud se lanza a salvar su espíritu utilizando la forma creadora, así el año de 1944 escribe *A Lire le texte* -A leer el texto-, breve comentario de un cuento de Marcel Béalu, y *Révolte contre la poésie* -Revolta contra la poesía-, otro texto que fue publicado en 1953. (Obras completas Artaud, tomo IX, p. 263). En el mismo año realiza cuatro adaptaciones de textos ingleses: *Le Bébé de Feu* -El bebé de fuego-, de R. Southwell, *Le Chevalier* -El caballero- de Lewis Carroll, y diciembre de 1945 *Lettres de Rodez*, - Cartas desde Rodez-, que fueron publicadas en abril de 1946.

El 25 de mayo de 1946, Artaud sale de Rodez y recupera su libertad. Al respecto dice O. Hahn:

El restablecimiento mental se acompaña de una completa revaluación de los valores, Artaud realiza una transformación sobre todos los planos: familia, religión, concepción pictórica, concepción del cuerpo, del mito, de la sexualidad, de los sentimientos. Rechaza la efervescencia intelectual de su juventud, las construcciones delirantes de su locura, los hábitos de pensamiento de la civilización. Sólo reconoce los hechos y la realidad de las verdades personales. Para arrancarse voluntariamente a la locura se obliga a suprimir toda mitomanía y, en consecuencia, todo mito y toda concepción intelectual del mundo. Recurre a la objetividad más somera. [...] Hace tiempo que ha dejado de ver otras cosas fuera de lo que escribe, de las personas, de los árboles, de las casas y del cielo azul que está por encima. Rechaza todo criterio y todo valor adquirido para determinarse sólo por sus deseos más simples: la libertad y la felicidad. Persigue su transformación sobre todos los planos. [...] En su juventud se había inclinado sobre los escritos esotéricos de Elifás Leví, sobre las religiones orientales y sobre la Cábala, para encontrar en ellas una nueva concepción de la vida. Ahora rechaza la idea de un secreto a descubrir, rechaza todo mito,

todo absoluto que sobrepasaría al hombre y su cuerpo. No hay nada a encontrar, sino una libertad a realizar en un presente perpetuo. (Cronología Otto Hahn, 1968: 148).

1947, 13 de enero. Artaud da una conferencia en la sala del Vieux-Colombier. André Gide ha narrado esta sesión el comentario puede leerse en la revista Sur N° 294. G. Charbonnier dice que "El teatro de la crueldad sólo tuvo una representación. Esta representación tuvo lugar el 13 de enero de 1947, en la sala del Vieux-Colombier. Ese día Antonin Artaud dio su propio cuerpo en el espectáculo".

1948, 4 de marzo. Antonin Artaud muere en la clínica de Ivry. Paule Thevenin recuerda (J. Cuevas, 2008: 34): "El 4 de marzo de 1948, a eso de las ocho, me telefoneó el secretario del sanatorio. El jardinero, al llevar a Artaud, como todas las mañanas, su desayuno, lo encontró muerto, sentado al pie de la cama, con un zapato en la mano". Tal como lo dijo: *Quiero morir sentado*.



Artaud, sentado en el
parque, 1947.
Imagen # 11
Meses antes de su
muerte.

Artaud es autor de una vasta obra que explora la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y total. Libros de poemas, obras y escritos dispersos, muchos de ellos, en distintas publicaciones.

Escritos oficiales en francés.

TOME I*

- Préambule. <Preámbulo>.
- Adresse au Pape. <Carta dirigida al Papa>
- Adresse au Dalai-Lama. <Carta dirigida a Dalai Lama>.
- Correspondance avec Jacques Rivière. <Correspondencia con Jacques Riviere>
- L'Ombilic des Limbes. <El ombligo de los limbos>.
- Le Pèse-Nerfs -suivi des Fragments d'un Journal d'Enfer. <El pesa nervios y los fragmentos de una jornada en el infierno>.
- L'Artet la Mort.
- Premiers poèmes, 1913-1923 >Primeros poemas>
- Premières proses. <Primeras prosas>.
- TricTrac du ciel. <Tric trac del cielo>.
- Bilboquet.
- Poèmes, 1924-1935.

TOME I**

- Textes surréalistes. <textos surrealistas>.
- Lettres. <Cartas>.

TOME II

- L'évolution du décor. <La evolución del decoro>.
- Théâtre Alfred Jarry. <Teatro Alfred Jarry>.
- Tríos oeuvres pour la scène. <Tres obras para la escena>.
- Deux projets de mise en scène. <Dos proyectos de puesta en escena>.
- Note sur les Tricheurs de Steve Passeur. <Notas sobre las trampas de Steve Passeur>.
- Comptes rendus. <Cuentas rendidas>.
- À propôs d'une pièce perdue. <A propósito de una pieza perdida>.

- À propos de la littérature et des arts plastiques. <A propósito de la literatura y las artes plásticas>.

TOME III

- Scénario. <Escenario>.
- À propos du cinéma. <A propósito del cinema>.
- Lettres. <Cartas>.
- Interviews. <Entrevistas>.

TOME IV

- Le Théâtre et son Double. <El teatro y su doble>.
- Le Théâtre de Séraphin. <El teatro de Seraphin>.
- Les Cenci. (Los Cenci).
- Dossier du Théâtre et son Double. <Documento del teatro y su doble>.
- Dossier des Cenci. <Documento sobre los Cenci>.

TOME V

- Autour du Théâtre et son Double. <Al rededor del teatro y su doble>.
- Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et Les Cenci. <Articulos>.
- Lettres. <Cartas>.
- Interviews. <Entrevistas>.
- Documents. <Documentos>

TOME VI

- Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud.

TOME VII

- Héliogabale ou l'Anarchiste couronné. <El anarquista coronado>.
- Les Nouvelles Révélations de l'être. <Revelaciones del ser>.

TOME VIII

- Sur quelques problèmes d'actualité. <Problemas de la actualidad>
- Deux textes écrits pour Voilà.
- Pages de carnets. Notes intimes. <Páginas y notas íntimas>.
- Satán.

- Notes sur les cultures orientales, grecque, indienne, suivies de le Mexique et la civilisation et de l'éternelle Trahison des Blancs. <Notas sobre las culturas orientales y la civilización eterna de México, la traición de los blancos>.
- Messages révolutionnaires. <Mensajes revolucionarios>.
- Lettres.

TOME IX

- Les Tarahumaras.
- Lettres relatives aux Tarahumaras. <Cartas sobre los Tarahumaras>.
- Trois textes écrits en 1944 à Rodez. <Textos de Rodez 1944>.
- Cinq adaptations de textes anglais.
- Lettres de Rodez suivies de l'évêque de Rodez.
- Lettres complémentaires à Henri Parisot.

TOME X

- Lettre sécrètes de Rodez, periodo 1943-1944.

TOME XI

- Lettres écrites de Rodez, periodo 1945-1946.

TOME XII

- Artaud le Môme.
- Ci-gît précédé de la Culture Indienne.

TOME XIII

- Van Gogh le suicidé de la société. <El suicidado por la sociedad>.
- Pour en finir avec le jugement de dieu. <Para acabar con el juicio de dios>.

TOME XIV

- Suppôts et Supplications.

TOME XV

- Cahiers de Rodez, periodo febrero a abril, 1945.

TOME XVI

- Cahiers de Rodez, periodo mayo a junio, 1945.

TOME XVII

- Cahiers de Rodez, periodo julio agosto, 1945.

TOME XVIII

- Cahiers de Rodez, periodo septiembre noviembre, 1945.

TOME XIX

- Cahiers de Rodez, periodo diciembre 1945, enero 1946.

TOME XX

- Cahiers de Rodez, periodo febrero marzo 1946.

TOME XXI

- Cahiers de Rodez, periodo abril mayo 1945.

TOME XXII

- Cahiers du retour à Paris, 26 mai-juillet 1946. <Cuadernos del regreso a Paris>.

TOME XXIII

- Cahiers du retour à Paris, periodo agosto septiembre 1946.

TOME XXIV

- Cahiers du retour à Paris, periodo octubre noviembre 1946.

TOME XXV

- Cahiers du retour à Paris, periodo diciembre 1946, enero 1947.

TOME XXVI

- Histoire vécue d'Artaud-Mômo. <Historia concebida de Artaud Momo>.
- Tête à tête par Antonin Artaud. <Cabeza a cabeza por Artaud>.
- Lettre à Génica Athanasiou. <Carta a Génica Athanasiu>.
- Nouveaux écrits de Rodez. <Nuevos escritos de Rodez>.
- Lettres au docteur Ferdière et autres texts inédits. <Cartas al doctor Perdiere y otros escritos inéditos>.

DESSINS ET PORTRAITS par Paule Théveninet et Jacques Derrida.

Escritos en español

- Artaud le Momo, el 15 de setiembre de 1947, ed. Bordas.
- Van Gogh le suicidé de la société, 25 de setiembre de 1947, K. Editeur.
- Para acabar con el juicio de Dios, emisión radiofónica registrada el 28 de noviembre de 1947, publicada en 1948 por K. Editeur; Ci-git.
- La Cultura indígena, 15 de diciembre de 1947, K. Editeur.
- Xylophonía contra la prensa y su pequeño público, 1946, junto con Histoire entre la Groume y Dios, sin nombre de editor.
- Fotografías y dibujos (Portraits et dessins) 1947
- El rostro humano, poemas - Le visage humain, poème, galería Pierre; 1948. Textes et documents, Témoignages K. Editeur; 1949.
- Carta contra la Cabala, (Lettre contre la Cabbale), Haumont éditeur; 1953.
- Vida y muerte de Satán fuego, (Vie et mort de Satan feu), Arcanes; 1955.
- En revistas: "Le Théâtre et l'Anatomie", en "La Rue", 12 de julio de 1946.
- Enfermos y doctores (Malades et les médecins), "Les Quatre-Vents" N° 8.
- Alinear al actor, (Aliéner l'acteur y théâtre et la science), "L'Arbalète" N° 13.
- Extractos y suposiciones, (Extraits de Suppôts et Supplcations" en "Les TempsModernes" N° 40.
- Escusado del espíritu, (Chiotte à l'esprit), en "Tel Quel", N° 3.
- La pintura surrealista en general, en "Tel Quel" (Une note sur la peinture surréaliste en général, des commetaires de mes dessins), otoño de 1963.
- Once cartas a Anais Nin, (Onze lettres à Anais Nin), N° 20.
- Cartas, (Lettres) "Les chimères" N° 22.
- Así es pues la pregunta, (Ainsi donc la question), N° 30.
- Hay en la magia, (Il y a dans la magie)..., N° 35.
- La mano del simio y otros textos, (La main de singe, et autres textes) N° 39.
- El rostro humano y dibujos, (Le visage humaine y Dessins) en "L'Ephémère" N°13.

Histórico- sociales.

El antecedente histórico y social es una vertiente significativa para el desarrollo de este trabajo pues es importante mencionar que sucede en el periodo de mayor beligerancia en el mundo, el periodo de las dos guerras mundiales y aunque la dirección de esta investigación no es sobre las guerras mundiales, es necesario considerar el panorama social, económico y cultural de este periodo, es inevitable mostrar la situación humana de ese momento para comprender la situación espiritual, los estados extremos para conservar la vida y entender desde este estado la lógica de pensamientos de un mundo que se denominaba “normal” en relación a la locura. Estos antecedentes son también importantes para establecer el referente social e histórico que influyó en el pensamiento de Artaud.



Panorama en el mundo en el año de 1914, inicio de las guerras mundiales. Caricatura sobre la ambición germánica en Brasil. Imagen # 12

La comunidad europea se dividía las colonias en África. Gran Bretaña sostenía una hegemonía marítima en el mundo, así tenía bajo su mando a Egipto, Sudán, India y otras partes del mundo, se autodenominaba: El imperio británico. Pero a la vez, reconocía el dominio de Francia en Marruecos, Senegal y en otras partes e islas del mundo; eran, en cierto modo, compañeros civilizados que jugaban al turista con dinero, ambos imperios se ponían de acuerdo para un nuevo panorama: Francia se apoderaba del Congo mientras Inglaterra dominaba Gambia, ambos disputaban Sierra Leona, Costa de Oro y Nigeria. Por otro lado, España no quería quedarse atrás y obtenía parte de Marruecos e Islas Canarias. Portugal ocupaba Guinea y Angola. Italia se adjudicaba Libia y Turquía.

Pero Alemania sólo había alcanzado a tomar Camerún y el Togo. El juego del turista se tornó “Monopolio” y como en todo juego hay competencia, pues se instauró una desenfrenada búsqueda para apropiarse del mundo, una competición que se convertiría en guerra. Al igual que en el juego de carrera de caballos, el galope del expansionismo colonial de naciones era simplemente la táctica: Inglaterra toma poder y alcanza territorios en la India, en China, en Honduras e islas por diferentes continentes, Francia toma las islas de la Polinesia y la Guayana americana, con lo anterior la repartición de colonias significó poder, aquí es donde los jefes judíos de EUA preparan nuevas tácticas de apropiación, por lo pronto detienen a los imperialistas en su avance en América, las leyes son la maña y aparece la doctrina Monroe, *América para los americanos*, la campaña no sólo es detener el expansionismo colonial sino, discretamente ellos ser la nueva forma de expansionismo.

¿De qué americanos hablaban? La estrategia de EUA era apoyar a gobiernos que los beneficiaran, los judíos dueños del acero y de la pólvora, estaban preparados para la construcción y venta de armas, con ese dinero se podían “comprar” países, manera legal de apoderarse de los espacios del mundo. Así EUA toma Miami, Puerto Rico, Cuba, las islas filipinas y muchas otras más del Pacífico. Esto no le gusta a Japón quien además tiende también a un expansionismo regional, y así toma parte de China y Manchuria, como China estaba en declive, Rusia aprovecha la situación tomando la provincia de Fulja y lanza su mirada a los países del este.

Definitivamente hay mucha historia que contar al respecto de esta fiebre apasionada y desenfrenada de expansionismo y colonización, pero en esta investigación sólo se tomará lo necesario para enfocarlo hacia los aspectos que vivió y visualizó Artaud sobre el delirio colectivo de avaricia, algo que consideraba como demente.



Imagen # 13 Caricatura sobre la invasión germánica a Polonia, 1940.

Parafraseando a Foucault, un loco puede ser meticuloso y coherente en su ideal que persigue, este aspecto es parecido a esos jefes de estado que pensaban a partir de la guerra, que buscaban hacer préstamos a los países sin infraestructura para endeudarlo, estrategia para ejercer el dominio.

En ese momento hacer guerras parecía ser más coherente que planetizar, concepto que Henry Laborit expone en el libro *L'agresivite detournée* <La agresividad transformada>, y que Artaud lo descubre y expone en su libro de los *Tarahumaras*. Pero planetizar en ese momento se confunde con colonizar, así los países se reorganizaron para formar la Triple Entente compuesta por Francia, Inglaterra y Rusia, a su vez se crea la Triple Alianza compuesta por Alemania, el imperio Austro Húngaro e Italia.

El pensamiento de expansionismo se pronunciaba bajo una sola estrategia disfrazada: el dominio por la fuerza; los países que tenían cierto poderío militar podían subyugar a un país débil, idea que los países europeos tomaron. Sus dirigentes habían logrado justificar ante su pueblo la idea de expandirse, por lo que aceleraron la producción de armas, siendo el mayor ideal la creación de ejércitos. ¿Qué es un ejército? Soldados que defienden la nación, que obedecen órdenes, que matan y son asesinados, seres que se piensan como héroes de su nación. Ciertamente en el ámbito beligerante son más útiles para la sociedad, los soldados que los locos que ironizan con arte riéndose como débiles mentales por mirar al mar, pues el soldado dispone su ser a la patria, aunque sea un ciego de ignorancia por no saber por qué su país quiere ocupar las riquezas de otro país y por qué debe que matar como una bestia, sería prudente preguntarse ¿quién está realmente loco, el artista o el soldado?

Sólo se esperaba un acontecimiento para explotar, como lo expresa J. A. Spender: “Un equilibrio tan delicado, que un soplo podía hacer que las enormes fuerzas tan equiparadas se decidieran en una batalla, en este sentido el éxito mismo de su equilibrio de poder fue su propia némesis” (Spender según Thomson 1954: 38).

El evento detonante fue el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero del trono del Imperio Austro Húngaro, y su esposa, Sofía Chotek, un inocente sobrino de Maximiliano de Habsburgo que gustaba de poesías, esto fue en Sarajevo el 28 de junio de 1914 y a manos del joven estudiante nacionalista serbio Gavrilo Princip que también gustaba de la poesía, aunque fue un acto loco y nada poético, que aunque mucho se dice de que la locura tiene algo de poético, este acto fue el que despertó una locura generalizada. Así, el imperio Austro Húngaro declara la guerra a Serbia, ésta es protegida por Rusia y así la Triple Alianza contra la Triple Entente se perfilan en una contienda que en su fachada de heroísmo nacionalista se vislumbra el carácter expansionista y colonialista, el alarde mecanizado de las llamadas potencias es un desfile de asesinos, más payasos que payasos, como diría Charle Rivels y que en un análisis simple, se puede ver al hombre moderno cegado de avaricia, de potestad y vanidad, creído el ser el dominante del mundo, constructor del artificio y concededor de ciencias, pero ignorante a la vez y destructor como ninguno otro ser de esta tierra. Ojala un pensamiento le susurre en la mente *que el mejor triunfo de una guerra es la que no se lleva acabo*, pero a la vez el mejor triunfo de un loco es estar loco, nadie está seguro de no estarlo, el loco no sabe que lo está.

Y la guerra comienza: la Triple Entente entre Francia, Rusia e Inglaterra contra la Triple Alianza entre Alemania, Italia y Austria Hungría. Cabe mencionar que los rusos ceden ante los alemanes, los cuales tiene “guerra de trincheras” con Francia, Inglaterra invita a los EUA, país productor de armas, el cual se colocará como el más expansionista del mundo; su presencia hace que Alemania se detenga en sus intenciones y que además en su interior le sucedan actos políticos

y sociales como la huelga general de obreros en Berlín, de tal manera que Alemania necesita una pausa en su guerra, la justificación para su propio pueblo fue que ocupaba Francia y ningún país le había invadido, esta justificación fabricó el mito de que Alemania no fue derrotada sino que se detuvo por cuestiones políticas internas, se salvó de que le adjudicaran el error y por tanto la idea de ser un país loco; así, firmó el armisticio y la guerra se detuvo, aunque siempre estuvo latente entre una aparente paz de dos décadas que fue el tiempo para la preparación de una mayor guerra mundial.

La Polemología es la ciencia que documenta y trata el conflicto humano, el choque de fuerzas que trazan el conflicto, la forma en que la discusión progresa a la violencia verbal y por último la violencia física y destructiva. Esta ciencia hace el análisis basándose en la realidad de los actos, que se consideran no demenciales sino naturales del ser y hace analogía con base a las teorías del teatro que también trata las fuerzas en conflicto. La sociedad normal considera a los actores, directores y dramaturgos como seres en filo de la demencia por su afán de mostrar el conflicto, la paradoja es que el actor representa matar a 10 millones de personas y es considerado como loco cuando en la realidad natural de los “no locos” llevar a cabo la matanza de 10 millones de personas es algo “normal”.



Imagen # 14 La realidad de la guerra.

La ironía se tornó grave cuando Artaud fue recluido varias veces en hospitales por cuestionar con rabia la inconsciencia del mundo: primeramente recluido de 1915 hasta 1920 en Suiza, debido a las perturbaciones nerviosas surgidas desde su niñez, y posteriormente desde 1936 a 1946. Este antecedente histórico social es necesario para mostrar las *cabalidades y coherencias* de un mundo aparentemente normal. Posteriormente vendrán las décadas de la posguerra, en este periodo vienen los reconocimientos traumáticos del humano moderno, reconocimientos que acentúan las expresiones artísticas, por una parte el reconocimiento de la mecánica bélica, el asesinato en masa, los métodos de destrucción moderna, la conquista del volar con propósitos destructivos, el nuevo conocimiento científico. Los métodos y estrategias de construcción y destrucción comenzaron a jugar en la cabeza de este humano todavía incapaz de detener la ambición. El humano se ve armado, apabullado con juguetes que lo matan, estresado el idealista heroico no es más que un verdadero loco que puede cambiar la realidad de los otros con un disparo y donde la paz es un desvelado sueño que en el fondo ama como realidad.

A esto se le agregaron los factores de reconocimiento nacionalista, el culto heroico de la raza, la discriminación de culturas, la mentalidad que se dice coherente de blancos que segregan negros y viceversa, de anglos a latinos, europeos a árabes y toda esa gama de “no demencias” que el humano ha tomado para justificar la superioridad de clases. Esta imaginaria social prevaleció en el periodo de dos décadas, existieron migraciones, éxodos y pérdidas en masa, hubo mucha adversidad y desgracias. Pero, paradójicamente, una atmósfera de triunfo conspiraba en la mentalidad de los hombres, el orgullo nacional y el fervor patriótico se introdujo en las mentes, cada país pintaba al extranjero como enemigo y bestial, el nacionalismo lograba unir a las personas, se tornaba más poderoso que el comunismo, en términos generales la filosofía del socialismo se transformó en un socialismo nacionalista, unido y agresivo para todo extranjero.

Y este socialismo evolucionó como la mentalidad del capitalismo nacionalista, punto máximo de la sociedad políticamente narcisista, hiper productiva, económicamente fuerte y capitalizada e imperialista conquistadora y colonialista. Así la asimilación y control de la producción se hicieron necesarios, la regulación del capital extranjero, la inversión a países para el endeudamiento, todo con el propósito de adoctrinar a la masa. Como cuando Hitler ensayaba sus rutinas teatrales, los ademanes justos que desde su púlpito servirían para adoctrinar a su pueblo. Como bien marca Vallejo Nájera en su libro de *Locos egregios*: “Una genial interpretación teatral, logró esculpir una imagen heroica de su débil cuerpo, es una transfiguración que hacía arrancar el volcán interior de su psiquismo” (Vallejo N. 1981: 344). En lo que respecta a la vida social, se dio una inflación de precios, aumento de impuestos y muchas penurias provenientes del estado de guerra, crisis total. Sin embargo, la situación social de la mujer constituye una verdadera revolución pues fue reconocida en voz, en voto y en participación productiva. En cuanto a los artistas y creadores, a pesar de la crisis económica y justamente por ella se desarrolló una serie de movimientos artísticos como forma expresiva de ese momento, la carencia de cosas y la premonición de una guerra es la clara preocupación artística que es la que crea sub-movimientos del expresionismo, como lo es el decadentismo entre otros.

En esta década, la masa se pronunciaba mentalmente hacia la segunda guerra, las exacerbaciones retóricas de los jefes de estado son un contra sentido argumental, la paz es guerra, el heroísmo es nacionalismo inconsciente, gobierno es mafia. Aunque estaban los llamados despectivamente *místicos*, casi siempre a los artistas, quienes se pronunciaban totalmente en contra y que la mayoría fueron perseguidos. Pareciese que todos querían pelear con todos como locos aunque no se reconociesen como tal, locos que querían hablar con otros locos, porque ¿cómo poder inducir la paz a los comunistas si se predicaba la guerra a los capitalistas y viceversa?, ¿cómo decirle a un “no loco” como Mussolini que glorificaba la guerra como un acto de purificación y vigorización?, ¿cómo decirles, sin ser considerado pacifista demente a los jefes de naciones como Japón,

Inglaterra, Alemania, Francia, España, Italia y EUA que es una locura pensar hacer la paz con instrumentos de guerra?, pero claro, ellos mismos no se consideraban “dementes”.

Así la segunda guerra llegó, Hitler despliega su primer acto “no demente” y exige a Polonia que el territorio de Danzing debe ser de Alemania, Polonia se niega y Alemania le declara la guerra, como Inglaterra y Francia tenían un pacto solidario con Polonia entonces entran a la guerra, luego Italia, aliada de Alemania, le declara la guerra a Francia, estas involucran pactos con otros países: Noruega, Dinamarca, Bélgica, Holanda, Checoslovaquia y otros más como Rusia y Finlandia, y así los líderes “no dementes” inician la segunda guerra, que en síntesis, es el momento del hombre que combina una mentalidad que busca el poder, el dominio -una pasión- y una atmósfera repleta de armas y conocimientos destructivos -un saber- para según él, crear un nuevo orden.

Para Foucault en sus libros de *Historia de la locura*, los ingredientes de la locura son la pasión y el saber, los mismos según la ciencia Polemológica que componen el estado de guerra. Se toma la analogía de que la masa se comporta como un hormiguero, las hormigas se comunican por feromonas y vibran en una misma onda, en ese momento el mundo vibró con la idea destructiva. Se sabe que si en el hormiguero hay una hormiga con sus antenas dobladas y que produce vibraciones –pensamientos- diferentes al común del hormiguero, entonces es segregada; esa pudo ser la hormiga Artaud, peligrosa en la libertad de pensamiento. Segregado en manicomios, en plena ebullición vibratoria del pensamiento nacionalista, de exterminio y de la inhumanidad, donde el asesinato se consideraba “normal”. Entonces aparece una hormiga que les develaba como espejo la inmensa locura social que se avecinaba, eso estallo en Artaud en el barco donde fue obligado a ser repatriado, un camarero y un mecánico armados con una llave inglesa le pusieron una camisa de fuerza.

Se podría ahondar más en las repercusiones de este periodo de guerras, para cualquier detalle referente existen bibliotecas especializadas y no es este el caso de esta investigación, lo que concierne aquí es ese estado social de guerras, la euforia nacionalista como un preámbulo de orgía criminal, el aquelarre de bombas y fuegos, los momentos de muerte y de adiós a la vida como una catarsis, momento que tiene una persona cabal en el filo de su locura, donde se puede retractar mirando los restos de materias, dejados como lo son; desde las carnes rotas hasta las almas desgarradas, desde las crisis económicas y mentales, tantas casas destruidas tantas horas de deshumanización, resentidos por la anti tolerancia de credos y pensamientos sociales, tan sabientes de la crisis educativa y cultural, tan faltos de la idea de la civilización.

Todos estos eventos definitivamente afectaron la creación del arte, desde la generación material y conceptual, ya se ha visto en los aciertos de Arnold Hauser: “La sociedad infectada hace una correspondencia de cruce con el arte que amplifica o reduce el influjo de su propia sociedad, la acción sobre el otro” (Hauser 1975: 128). Hubo otros eventos como las grandes migraciones de pueblos que portaban su propia cultura y que al instalarse, se mezclaron con otras culturas dando con ello una transformación de pensamientos culturales y religiosos, también se produjo la intolerancia y la división de grupos étnicos, evento que dio origen al odio irracional, fertilizando la locura de pelear. A su vez, más eventos que surgirían a partir de las actividades en masa, como la industrialización de todas las cosas, de las que el arte fue objeto, dando origen al arte industrial, pero también la industrialización que provocó el despojo a la individualidad y al sentido de personalidad.

La pertenencia a grupos se acrecentó, así como el nacionalismo y otras órdenes políticas. Luego vinieron las crisis económicas, la violencia y las condiciones de degradación sobre la vida humana. Todos estos fueron factores que reformaron los actos tradicionales y culturales, pero que la gente “normal” no alcanzaba a ver el espíritu de la masa, se dejaba ir hacia una explosión emocional,

una intensificación de sentimientos nacionalistas que se destaparon como bombas, la masa volcada en el delirio de la *razón imperialista* se lanzaba a la destrucción, sólo un ser “no normal” que declaraba que su alma se encontraba enferma y anormal, como Artaud, podía percibir esas emanaciones del mundo, podía sentir las olas de un mal perpetuo.

Para él todos esos prejuicios, hábitos y pensamientos fueron las aceptaciones de nuevas formas, modos de intensificación que como una inmensa ola se impactó en el arte. Antes, el artista se basaba en el gusto burgués, es en este periodo cuando se rompe el cordón y el artista abre la mirada al modernismo, a veces sin ser consciente, sólo absorbe todos los eventos y se desplaza para desarrollar los movimientos más significativos del arte.



Imagen # 15

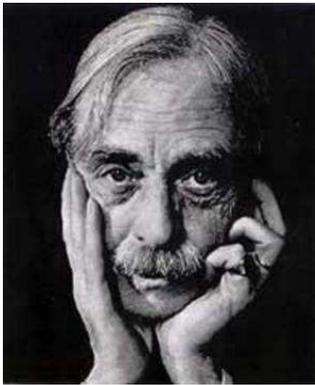
Artísticos y estéticos.

Por medio de la historia de la estética de Raymond Bayer se puede observar el pensamiento del humano de lo que se considera arte, se encontraron los fundamentos de lo estético que van desde la prehistoria, Sócrates, Platón, Aristóteles, Epicúreos, Plotino, Edad media, Tomás Aquino, Renacimiento, hasta llegar a los pensadores de los siglos XVIII, XIX y finalmente del siglo XX, que son los que se consideran relevantes para este trabajo. Así pues se toma el concepto de la estética de Víctor Bash de 1920: “Lo estético es algo distinto de un espectador sensible o de un artista inspirado. Su función consiste en comprender y hacer comprender lo que se escapa a la confusión y al desorden del goce y a la ebriedad de la creación” (Bayer, 1998: 399).

En esta idea se observa que el *desorden del goce* implica que en ese momento existía un desorden en la percepción, un estado social en confusión y una ebriedad, que aunque la nombra en lo *creativo*, se puede inferir que este estado de ebriedad creativa obedece a un estado inconsciente aturdido del dominio de los sentidos. Agrega Bash que lo bello, según en este periodo, es la *simpatía simbólica*, a lo que se agrega que esa simpatía simbólica coincidía bien con la preparación a los signos bélicos y nacionalistas tanto de la Alemania Nazi como la de otros países que se encontraban en momentos de revolución, como fue el caso de México donde el trabajo de los muralistas fue de gran relevancia.

Lo bello se mantiene ligado a lo social (Alain, según Bayer, 1998: 401), lo cual indica que la mirada de los artistas se vierte en los eventos sociales del momento, mismos que incitaban a la guerra. Luego Bergson manifiesta que la estética es la percepción pura, es decir una apreciación atenta; tratando que ese percibir se dé por inmanencia se puede establecer una mayor atención ante los hechos, como lo fue en esos momentos la fotografía y el cine documental. Pero esta es una forma de contemplación pasiva, lo que remite a Paul Valery con su definición estética “La estética no existe ni puede existir sino que ella es una gran

tentación” (Valery, según Bayer 1998: 402). De lo anterior se puede concluir que la estética era objeto de análisis existencial, es decir la realización del nexo esencial, una dependencia recíproca entre el observador y el objeto, dando como resultado la estética de las sensaciones. Artaud, como ser sensible del mundo, hace uso de esa dependencia recíproca como observador del objeto, el objeto del mundo el cual analiza y crea su propia visión estética.



Paul Valery, Imagen # 16

Valery ve la estética en forma práctica, diciendo que esta debe ayudar a que se tenga un mayor goce y apreciación en la obra de arte. La apreciación por pensamientos ausentes de control racional, la sensación puesta en el automatismo psíquico, en otras palabras: el surrealismo, en la que lo bello es lo maravilloso (Valery, 1924: 139.).

El surrealismo ejerció en doctrinas posteriores, como el futurismo, el modernismo y otros estilismos que caminaban para el arte abstracto. Este fue el momento de Antonin Artaud, momento que coincide con la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX y el periodo entre las guerras llamado *les années folles*. Los años locos, pensamientos y concepciones que se navegan entre logos y phatos, racionales y emocionales, es decir, a veces considerados como no dementes y a veces como dementes. Una vez teniendo la concepción estética del momento, es necesario reconocer a los que indujeron a la modernidad desde diferentes formas de artes tanto de espacio como de tiempo, las cuales dan en forma resumida las concepciones y estilismos del arte en el periodo modernista.

Como inicio se toma la expresión pictórica de Manet en 1881, se puede analizar que expone su obra con un estudio sistemático de la luz, con ello surge la idea del impresionismo, lejos de pensar en un expresionismo, el cual hace al

interprete decir sus emociones, el impresionismo va más interno, lo que le causa al artista en su percepción, por tanto puede salir del inconsciente y no del consciente como lo hace el acto de la expresividad. Ya para entonces junto con Van Gogh la pintura se encamina hacia una perspectiva poética más profunda, que, aunque se surge del sentido realista, ésta se ve cargada de una impresionante realidad, el significado de tal realidad es la concepción, “hacer salir de las cosas su más auténtico significado” (De Micheli, 1996: 28).

En la música, en cambio, seguía aún una cierta formalidad: se presenta el *Lago de los cisnes* de Tchaikovski, los *cuentos de Hoffman* de Offenbach que aunque son piezas bastante bellas representan todavía un intento al cambio de la formalidad musical.

En la literatura se continua con el realismo, en este periodo los escritos de Zola sobre el naturalismo son relevantes, argumentan el anclaje al realismo aunque también hubo intentos de cambio en ciertos textos dramáticos como lo fueron de: *Woyzeck* de Büchner, Ibsen y finalmente Dostoievski, quien busca rondar un cambio de la expresión realista, aunque no mezcla literatura con teatro.

No así en la plástica; en la escultura: Rodin y Claudel exponen una manera diferente de ver al cuerpo humano, dejando la imitación naturalista perfeccionista. En la pintura, es precisamente Van Gogh quien expone su cuadro *Los girasoles* en 1888, recalcando la acción impresionista, mostrando claramente el inicio de un modernismo que se aleja de la expresión realista y quien fue considerado un “insensato o loco”, pero en realidad esta locura como lo dice Mario de Micheli:

Es la carga emocional que se va acumulando en su interior, busca el modo de expandirse, estalla dentro desgarrándolo.

(De Micheli, 1996: 28).



Imagen # 17 Pintura Los girasoles de Van Gogh.

Es a través de su exasperación que aprende a mirar otra realidad, advierte la fractura inicial, su melancolía es continua por no poder estar en lo que él llamo: *La verdadera vida*

(Artaud, 1999: 39)

La arquitectura es tocada por el modernismo, que es considerado de manera social como el momento de los descubrimientos científicos e industriales y por tanto la característica de la monumentalidad del hombre, como lo es la torre Eiffel construida en 1889, la cual es un signo arquitectónico entre cubista y futurista y que se convierte en el símbolo de este periodo, para posteriormente llegar a ser el símbolo nacional de París, una monumentalidad que, sin pensarlo, es una expresión del inconsciente colectivo, es decir: una mentalidad social.

En estas fechas en el teatro, el realismo está todavía vigente, con destellos naturalistas que despiertan el teatro psicológico, tales son los casos de Ibsen, Strindberg y Shaw entre otros. Sin embargo, el convencionalismo del momento escénico, es decir, en el momento de presentarse la obra, tanto actores como directores comienzan a experimentar con diferentes estilos, el simbolismo, el expresionismo, teatralidad, constructivismo y surrealismo, que fueron fuente para el laboratorio que estaría pronto listo para ofrecer una nueva perspectiva teatral.

Estas concepciones generan movimientos contrarios, el realismo contenía una resistencia hacia el movimiento impresionista, la concepción burguesa imperaba y la moral de ese momento era de censura, se desaprobaron ciertas pinturas y aparentaron detener el movimiento... pero no se pudieron censurar las ideas. En 1904 resurge en la música Dvorak, presenta la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, al tiempo que Ravel abre una nueva forma de música y a la que seguirán Faure, Debussy y principalmente Mahler.

Teodoro Adorno realiza escritos y teorías sobre la formalidad de la música, describe los momentos en que la música comienza a tener asonancias irrumpiendo a la formalidad tradicional, primero para crear sensaciones dramáticas, se vuelve expresionista, luego más allá de lo dramático y experimenta la sensación, hasta llegar las sensaciones de estado y de reflexión, momentos asociados con al vacío existencial.

Este vacío se expresa en diferentes formas con Ibsen, en su obra *El pato salvaje* donde expone al hombre en medio de su mentira vital. En la pintura *el grito* (1893) obra plástica de Munch a la que él mismo agrega: “La verdad turbará el alma”. En el teatro con Strindberg en su escrito *Esposos* hace un descubrimiento de la institución matrimonial y el velo de mentiras, se juega con la verdad y la mentira, y aunque es un periodo glorioso del teatro realista, el arte, en este decenio y en todas sus tendencias, va mostrar una necesidad de cambio, en el sentido de que comienza a negar las formas realistas y que resulta paradójico el hecho de que existe la actuación cotidiana de todos los seres en su propia vida. (Goffman, según Greenberg, 1982: 46).

Que se miente en la realidad y que se actúa fuera del escenario, el reflejo de un acto falso pierde su esencia de reflejo si sólo se queda en la representación de la realidad y esa práctica va a dejar sin posibilidad el acto de creer en la representación de una realidad representada, que por tanto la simulación debe cambiar, pues por una parte la realidad del mundo ha sobrepasado al realismo representado y se puede afirmar que la realidad se ha convertido en el realismo. Esta visión aparece vedada, oculta para muchos pero para los artistas llega como la desilusión de lo simulado, entonces se lanzan a la búsqueda de nuevas formas y lenguajes más internos del humano. Por una parte esta desilusión del simulacro va a llevar a muchos artistas al umbral de la locura y desde este umbral los artistas como Munch, Picasso, Van Gogh y muchos otros artistas de diferente índole se preparan para abandonar la visión realista y naturalista.

Es en París donde los movimientos del modernismo se gestan, “L’art nouveau” viene a adornar la arquitectura del tren metropolitano, al tiempo que Delacroix se declara neo impresionista, Picasso se instala en París en 1900, y se despliega para su nuevo periodo de comprensión ante la pintura, periodo “Bleue” que como él dice: *va a corresponder con la modernidad*. Esta modernidad comienza a llegar al teatro, la obra teatral de Strindberg *El sueño*, que es la experimentación al fenómeno de la *Teatralidad*, concepto que Gordon Creig y Adolphe Appia se encargarán posteriormente de documentarlo y en el cual se puede agregar que Artaud corresponde con su propuesta del teatro de la crueldad. Se ve que esta manera de pensar modernista va a tocar a la arquitectura, un movimiento llamado *funcionalismo* va a formar parte del pensamiento colectivo y de la masa impulsado por O. Wagner en el año de 1908. Así la pintura continúa con su camino al impresionismo generado por el incomprendido de Manet. En la música una reunión clave entre dos extravagantes, Schönberg y Weber, que dan término al formalismo musical y de la cual se puede hacer analogía con el realismo teatral.

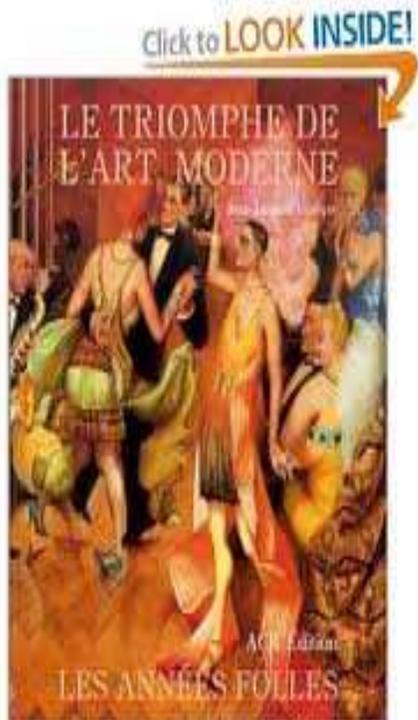
Ya en 1910 cuando México entraba a su etapa llamada revolucionaria, el mundo se encontraba en el salto más claro a la no realidad: el cuadro de F. Leger *La boda*, las esculturas de Brancussi y la música de Igor Stravinski, el nuevo tratado de armonía de Schonber, la serie de desnudos de Duchamps llamados *Bajando la escalera*, como también *El Caballero azul* de Kandinsky, por no dejar atrás la literatura con los escritos de Rostand, Zweig, Maeterlink y Rilke, para culminar en el manifiesto del *Futurismo* realizado por Maïakovski. Un movimiento considerado como una locura y que marcaba la relación neurótica del hombre con la máquina, un idilio para la productividad y así solventar la creciente masa de humanos en el afán de la potestad. Esta mecanicidad organizada en la productividad lineal llega a afectar en las formas y así, en 1913, el cubismo hace su aparición con Braque, la concepción del *Ready made* de Duchamps, lo atestigua.

El momento evolutivo del ballet a la danza llamada contemporánea o expresiva con Duncan, Witman y Graham con la influencia de música de Stravinsky, *Le sacre du printemps* con coreografía de Nijinsky, de quien también cayó en una forma de locura sensible que le afectará en su futuro, sin embargo él va a cambiar el formalismo del ballet y aunque bailar es considerado como una expresión escénica no realista, el ballet se ha determinado como un formalismo técnico clásico que logra un cambio por la danza contemporánea.

Todas estas concepciones, principalmente por las artes espaciales, muestran un mundo interno en el ser humano, ni el expresionismo ni el impresionismo bastan para dejar ver este mundo interno del ser, así las esculturas del *Centauro moribundo* de Bourdelle y el *Caballo* de Duchamp et Villon muestran el carácter cubista y futurista, como *El gran vaso* de Duchamp que es considerado el precursor del pensamiento *Dada*, para llegar al mundo abstracto conceptual con un cuadro de Malevich *Cuadro negro sobre fondo blanco*.

1914, el inicio de la primera guerra mundial coincide con la obra de Joyce, *El retrato de un joven artista*, con *El fuego* de Barbusse, con *La metamorfosis* de Kafka y con *Hagamos un sueño* de Guitry, todas ellas vienen a ligar la literatura a la condición de la guerra, como sucede en la música con Manuel de Falla, Bela Bartok y Prokofiev, o como en la pintura con los cuadros de Modigliani y de Chirico. Es en 1916 se formaliza el movimiento dadaísta como índice del modernismo, como lo explica Renzo:

Los dadaístas comienzan con los artistas plásticos conceptuales como Duchamps, Picabia y el fotógrafo Man Ray, con quien después se unirán los surrealistas Aragón, Breton, Tzara, Vitrac y el mismo Artaud. El dada rechaza las nociones del arte y de cultura pues ambas presuponen una condición de vida, y una ética puesta en crisis en los acontecimientos del 1914 al 1918. (Renzo, 1971: 08).



Portada libro sobre los años locos en Paris,
Cartel de 1917, Imagen # 18

En 1917 la música del Jazz se propaga y se desarrolla mas en el mundo, sus inicios en la síntesis negra y la esclavitud son lo importante de esta forma que busca el espíritu, más claramente dicho el estado del espíritu, música que como principio es la contradicción y el desorden, belleza y defectos que operan en la audacia, entre el arte de la composición y la interpretación, pero lo cierto es que fue considerada como la que expresa la vertiginosa locura del mundo, así lo describe Barry Ulanov, “Música que se instala en pleno periodo de guerra”. (Ulanov, 1957: 38).

Así lo harían otras artes como ejemplo: La obra conjunta de artistas “Parade Ballet” con música de E. Satie, argumento de J. Cocteau, vestuario diseñado por Picasso y coreografía de Diaghilev. Una reunión de talentos excéntricos que hacen protesta en un momento desenfrenado de la incoherencia.

En 1918 aparece el manifiesto *Dadaísta* por Trista Tzara donde se extrae lo siguiente: “el dadaísta no reconocer ninguna teoría y apela a la espontaneidad”, (Renzo, 1971: 11) es decir dejar a la soltura y la libertad del subconsciente para crear desde un mundo no real sino irreal y abstracto. Esto hace que el mundo acepte lo abstracto como la pintura abstracta de Malevich, sin embargo en el mundo social, este periodo del arte es denominado *Les Annes Folles*, <los años locos> marcando con ello el periodo del arte de la insolencia y de la provocación, esto anterior hace pensar si la guerra es la generadora de estos años locos en el arte.



TristanTzara, Imagen # 19

Esta aceptación de un mundo colocado en la locura va a analizarse en 1919, al término de la primera guerra mundial, pues aparece la revista *Avant garde* con un dossier documentado de las vías del surrealismo, Breton escribe sobre los campos magnéticos y la escritura automática de la inconciencia. Así en la plástica nace el movimiento Bauhaus por Gropius, el estilo de Braque y los collages de Ernst. La concepción del hijo del teatro (el cinema) se consolida con los films de Chaplin y Keaton (1922). Así el realismo rítmico de los filmes va a obligar al teatro a una serie de reformas como las obras de Pirandello que marcan el comienzo de la práctica de; *el teatro dentro del teatro*, la necesidad de dejar el realismo y con ello el salto al expresionismo, como son las obras de O' Neill: un comienzo hacia el teatro no realista y un inicio al mundo de la teatralidad.

“El mundo parece arreglarse de nuevo, coincidir en las cosas, es en este periodo de paz (1925), en que se hacen las primeras exposiciones surrealistas (Masson), cubistas (Max Ernst, Gris) y de todos los estilos del modernismo. La ópera atonal de Berg es la aceptación de un mundo nuevo, donde la sensación es el argumento, un navegar sobre la realidad que también llega a la literatura (Aragón, Bernanos), hasta la elaboración del segundo manifiesto surrealista por Breton y al cual Artaud remarca su inconformidad por el argumento político social”.

En el 1930 el expresionismo llega al cinema, condición que obliga al teatro a una reforma y que no llegará hasta después, ya en este periodo se vuelve a sentir la descomposición del ser humano, los trabajos de Dalí son el ejemplo de la palpable falta filosófica y existencial del hombre. En 1935 en la literatura, escritores como Breton, Huxley, Malraux, Lorca, hacen con sus trabajos una anticipación de la ola de locura que se aproxima, como lo muestra Dali en su obra *La premonición de la guerra*. En 1937 Picasso hace *Guernica* como denuncia a la guerra española, es cuando empiezan las prohibiciones artísticas, como lo son: el film de Vigo *Zero en conducta*, el dodecafonismo de Nevsky, y con estas prohibiciones empieza el exilio de artistas. En 1939 Stravinski, Bartok, Hindemit, los artistas de los movimientos Bauhaus y surrealistas emigran a EUA. Pero muchos no salieron de su país, tal es el caso de Antonin Artaud quien justamente desde 1938 escribe el ensayo *El teatro y su doble*.



(Alude al bombardeo de Guernica, 26 abril: Picasso, 1937, Imagen # 20)

Con respecto a la fotografía y el cine, los intelectuales debatían entre definir si eran arte o no, aspecto que nunca pudieron resolver en ese momento, pero lo que sí fue cierto es que estos dominios culturales fueron los que más denunciaron los actos de lo acontecido en las guerras: la fotografía promocionó una revolución estética, se anticipó a los artistas de la pintura, porque captaba la historia de la realidad, dio una transformación de la imagen desde el desenfoque hasta el tratado del color, renovó lo habitual y corrigió para siempre la apreciación de los

signos. El cine ya se consideraba sobre el plano político por su influencia sobre lo cotidiano hacia la sociedad, llevaba consigo una nueva generación de modelos a seguir, y ambos se desarrollaron justo cuando el mundo se encontraba lleno de desórdenes, de desesperaciones locas y de riesgos insensatos, la fotografía y el cine fueron los captadores del periodo de los años locos.

Y así es como se llega al mundo sin sentido, tomando como ejemplo a Jean Baurillard con su ensayo *El abismo del sentido* quien da cuenta que la sociedad vive en el imperativo de la producción, que sin cesar es renovado en todos los ámbitos y que además cualquier sentido podría ser adoptado siempre y cuando sea “espectacular”. La masa idolatra el contenido de un sentido informativo mientras sea resuelto por la secuencia del espectáculo, porque así abaten el discurso articulado y se llega a la dimensión irracional, donde los signos pierden su sentido y se agotan en la fascinación espectacular.

En resumen, estos antecedentes del mundo de lo estético servirán para mostrar que el arte se encontraba en un periodo de movimientos estilistas que surgen a partir de la negación del realismo y que pasarán por el expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo, fauvismo, futurismo, bauhaus, impresionismo, decadentismo y abstracto; todos estos en un periodo de 50 años y justamente en el periodo donde la sociedad experimentaba una exterminación humana, lo que manifiesta que la locura social del momento se ve reflejada por el arte y sus movimientos estilistas, que por momentos parecían expresiones de locos. Entonces ¿quién era Artaud en este momento?, ¿alguien sensible que desde el arte más efímero que es el teatro, miraba un mundo de locos y como todo artista recién salido del romántico ideal se propuso salvar al mundo, gritando y vociferando con verdades que confunden?, entonces la sociedad misma lo orilló, le dio una etiqueta de demente, porque la sociedad misma no pudo soportar su reflejo, el nuevo humano de la masa hace filosofía en su ancestral animalidad y profesa la guerra.

CAPÍTULO II - CONCEPTOS

El concepto de teatro y la peste.

La obsesión dualista de Artaud lo va a llevar a escribir una serie de ensayos que conforman su libro titulado *El teatro y su doble*, el cual comprende:

- El teatro y la cultura.
- El teatro y la peste.
- La puesta en escena y la metafísica.
- El teatro alquimia.
- El teatro Balines.
- Los manifiestos del Teatro de la crueldad.
- Cartas sobre el lenguaje y otros textos más.

En esta tesis se dará énfasis al estudio relacionado con la idea de la peste, el cual es fundamental para explicar este concepto y que compete a la supuesta locura de Artaud. Se puede empezar por la siguiente cita:

Un desastre social generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial

(Artaud 1971:27)



Dibujo anónimo del siglo XIV sobre el azote de la peste.

Imagen #21

En su texto Artaud nos relata los acontecimientos de azotes y pandemias que diezmaron la salud en diferentes ciudades y en diferentes tiempos anteriores, lo que nos pone a meditar sobre la gravedad estremecedora de lo que fue la enfermedad, que se propaga en ese entonces como invisible. Ahora se sabe que el generador de este tipo de enfermedades son los Virus, que es invisible a nuestros ojos pero que está ahí y que claramente afecta a los órganos, donde una desorganización física aparece y el cuerpo se nombra enfermo. Así como los virus que flotan invisibles, Artaud hace la analogía con los pensamientos de la *incultura*, que promueven el vicio y que flotan junto a lo que llamamos *cultura*, es decir, una cultura sin sentido, como lo Baudrillard dice *Abismo sin sentido*, esta forma de cultura se contagia; un ejemplo es la moda de pensamientos, la TV actualmente, también como lo expresa Adorno al hablar de la *Música gastronómica* (Adorno, 1986: 74) y que lo relaciona como Arte industrializado.

En la visión de Artaud, el virus es signo de la ley del menor esfuerzo, en todo sentido, físico y principalmente mental, pues el menor pensar gesta las actitudes de abandono racional, de donde vemos que la cultura de la vacuidad corresponde a la ley del menor esfuerzo y donde el espíritu queda a merced de la incultura. Al igual que una pandemia, los síntomas alinean a los enfermos y al igual el microbio no se le ve. El enfermo no sabe que está infectado de imágenes, significaciones y valores condicionados; es ésta analogía lo que llevó a Artaud a pensar que el mundo está lleno de enfermos de obsesiones sociales, de deseos impuestos, de pasiones implantadas, de acciones sin sentido, que en es momento no son juzgadas como enfermedades psicológicas. Como lo dice Artaud: “Si se admite la imagen espiritual de la peste, se considerará a los humores perturbados del enfermo como el rostro solidificado y material del desorden, que en otro plano equivale a las luchas, conflictos, cataclismos y a lo que resulta de todos estos eventos”. (Artaud, 1964: 35).

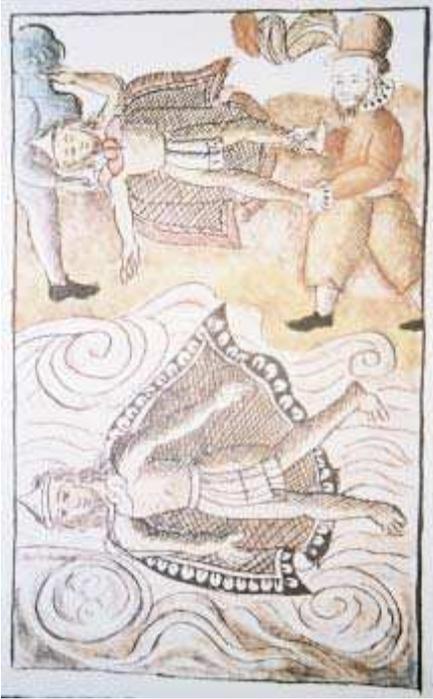
Aquí Artaud se refiere al desorden expreso de la gente próxima a una contienda bélica, que además flota como un humor inconsciente que se refleja en

los rostros y que para ello el utiliza el análisis natural que el teatro hace para colocar el énfasis escénico mostrando con ello la relación del teatro y la peste. En este sentido el aspecto físico del actor es como el de un enfermero, le muestra al enfermo que la vida está regida por el paroxismo, que como expectante y enfermo persigue la imagen para ser alguien, mientras que el actor persigue su sensibilidad para ser un curador, y esto es porque al descargar su sensibilidad en la representación, el enfermo vislumbra la epidemia.

Para Artaud el teatro es una posibilidad de terapia, desde la naturaleza del teatro se puede observar que el teatro tiene la dirección de hacer comprender al receptor sobre la posible enfermedad que no puede ver, que nuestra existencia puede estar dentro de los parámetros de la salud un tanto enfermiza por nuestros deseos que convertidos en obsesiones comportan flujos de actitudes, en la mayoría de los casos inconscientes (Rizomas), que no siempre están dentro del término de lo saludable, la posibilidad de terapia del teatro según Artaud debe clarificar los sentidos, mostrar que podemos estar enfermos o propensos a tener enfermedades del pensamiento. Sobre lo cual Artaud menciona:

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil (Artaud ,1971:28).

Por tanto, el teatro y la peste son rizomas dependientes, la peste alimenta al teatro para existir y la peste necesita del teatro para intentar re-equilibrar al enfermo. Su acción es de reflejar por medio de un simulacro de la realidad con el fin de dar la posibilidad de distanciar la peste del enfermo, quien al reconocer la situación le permitiría escoger salir de tal enfermedad o tomar el tipo de enfermedad que quiere jugar. (Greenberg, 1982: 105).



Dibujo anónimo siglo XVI viruela,
Imagen # 22

Artaud hace una conjunción más que literal entre el teatro y la peste, pues ve al teatro y la peste como crisis, crisis que sólo se llega a la muerte o a la curación, coloca a la peste como un mal superior donde solo queda la muerte como una extrema purificación. Y el teatro es un mal que juega los desequilibrios sin destrucción, invita al espíritu a un delirio exaltando las energías.

El teatro de la peste empuja a los humanos a verse tal cual son y desenmascara para hacer ver la mentira, la bajeza, sacude la inercia asfixiante de la materia, revela a la colectividad la potencia oscura, la fuerza oculta nos hace héroes”. (Weisz, 2005: 18)

Esta idea estoica reside desde muy atrás. Los mitos de héroes están cargados de sangre y masacres, así como el teatro y la peste, ambos desanudan conflictos, separan fuerzas para desencadenar posibilidades, ambos miran las faltas y los errores, pero estos errores no son ni de la peste ni del teatro, estos son de la vida. Lo que hace reflexionar, si verdaderamente como dijo Artaud en este libro y que está escrito antes de la segunda guerra: “El mundo se desplaza hacia el suicidio sin que nadie pueda percibirlo, habrá algún puñado de humanos que impongan la noción superior del teatro para devolvernos los dogmas naturales y mágicos que ya no podemos creer”. (Artaud, 1964: 45).

Debe uno preguntar ¿cómo es que un virus de pensamiento puede entrar en un ser en un cuerpo? La respuesta es que el cuerpo está compuesto de órganos que funcionan como una máquina.

Artaud refiere a que los órganos de esta máquina despliegan su necesidad ya sea condicionada o natural, o por decirlo mejor, consciente o inconsciente, a lo que Deleuze le nombra *El deseo*. En forma de deseo, el virus entra para instalarse en el atributo orgánico, esto es como un argumento de texto, lo que G. Weisz llama la *Sustancia del relato*, es decir, el discurso mental que en ocasiones se perpetúa por repeticiones del consciente hasta llegar al inconsciente y dice:

La semiótica del texto define una sensación al organismo, del organismo a la enfermedad y al organismo teatral, de lo que deduce que el texto de la peste es como el texto del teatro comparten la misma textura epidérmica. (Weisz, 2005: 19).

Como paréntesis, el virus de las computadoras modernas, son pequeños programas que portan órdenes -deseos inconscientes-, estas al activarse en el centro del procesador dejan órdenes de auto repetirse desorganizando al sistema, al igual así la peste es un impulso que desorganiza los sistemas de poder y pone en crisis el formalismo que alimenta a la costumbre. Así, el texto compuesto de palabras e imágenes forma un tratamiento de operaciones cerebrales articulando mecanismos biológicos, lingüísticos y psicológicos. Este texto tiene como finalidad componerse como un alienado materialista, un portador de la peste, como lo dice Artaud:

“Un tótem analfabeta y misterioso que sólo es consciente de tener una cabeza, dos brazos y dos piernas para transportar el tronco”.
(Artaud, 1948: 76).

Para redondear este apartado se puede observar que el virus de la peste mental inunda a un mundo que pierde sentido y que el teatro devela estos síntomas, hace que los seres se miren cuando la oscura enfermedad de los deseos aflora y se descubren contaminados de mentiras.

El teatro pretende hacer omnisciente al humano para enfrentar la enfermedad y buscar la cura, pero el contagio de la peste reaparece, pues la fantasía y soliloquio germinan en un mundo fabricado, y paradójicamente es por la fantasía del teatro la que peste se devela.



Dibujo sobre la peste "Pestarzt" siglo XIV. Imagen # 23

Para Artaud, la peste, como enfermedad mental toma imágenes que duermen en un desorden latente para luego hacer surgir gestos o actitudes extremas, es una amplificación del texto del enfermo, al igual que el teatro, toma esos gestos en desorden para también llevarlos al extremo, amplificar el texto de lo teatral, ambas: teatro y peste encadenan lo que no es ni está, ambas lo llevan a la virtualidad y a lo posible.

En el teatro se materializan figuras y símbolos tipo que son como golpes de silencio y detenciones en la sangre como las de un enfermo, tanto la peste y el teatro tienen imágenes inflamadas como pulsaciones de la sangre, inflamaciones en la cabeza de actores y enfermos.

En ambos existen despertares bruscos, fuerzas que son símbolos, en la peste se hallan sobrecalentados por la vida y la realidad, en el teatro se encuentran sobrecalentados por la irrealidad de la representación de la vida, pero en el primero, aunque es la realidad, ella es una falsa liberación mientras que en el segundo, es una verdadera liberación del inconsciente comprimido. Como lo expresa el propio Artaud:

Si el teatro esencial es como la peste, no es porque sea contagioso, sino porque la peste es la revelación de la materia esencial del teatro, y una puesta en escena siempre empuja hacia el exterior desde el fondo de una crueldad latente que se localiza en cada individuo o un pueblo entero, en ella se revelan todas las posibilidades enfermas y perversas del espíritu. (Artaud, 1964: 44).

En este anterior párrafo se observa que las perversidades del espíritu son consideradas por Artaud como una especie de enfermedad, un pensamiento que se contagia para la locura social, como la efervescencia nacionalista que se suscitaba a la guerra.

Artaud quiere demostrar que el teatro devela los engaños que el mismo humano se hace a sí mismo, que al presentar la forma de actitudes y pensamientos son las que forman o deforman al espíritu, el teatro muestra que la perversidad latente de cada individuo se manifiesta en la acción, simulada y salvaguardada para la reflexión del público.

La concepción de la peste y el teatro forma parte de lo paradójicamente dualista, el teatro dobla la vida siendo a la vez vida y simulacro de ella, también las ideas de teatro del teatro como simulacro del simulacro, el teatro dentro del teatro como la vida en el simulacro, ambas comparten simulacro y vida, un juego de espejos entre la realidad y la representación, por ello la afirmación de que el teatro dobla y re dobla la vida; para Artaud este juego de espejos es donde se enfila la vida en el teatro y es el teatro donde se enfila la vida, como es el caso del mismo Artaud y como lo constata Masson: "Artaud estaba en una dislocación permanente, en una vida que se desdoblaba en el mismo como actor de su propio personaje". (O. Hahn, 1968: 34).

Lo que demuestra que Artaud experimentaba una dualidad en la vida, similar a la que vive el actor con el personaje, esta dualidad es también lo que lo

lleva a su búsqueda entre el teatro y la realidad, su aparente demencia era por imaginar al mundo como si fuera una gran escena. En esta relación de vida y simulacro es donde la realidad se confunde con su representación, el simulacro y la representación existen por impulso de lo imaginario, pero el mundo de Artaud era una realidad imaginaria, una realidad representada, él sostenía que mientras que la vida y la realidad se asumen como la *verdad*, la representación ha sido un signo en la historia, por los iconoclastas se sabe que la representación ha servido para engañar al mundo de los fieles, se asumió la simulación como la verdad de la existencia de un dios, la realidad ofrece un mundo manipulado por mentiras, como lo hace la publicidad y la retórica política, enfermar y debilitar la vida.

El problema para Artaud no es el de la ficción sino a donde llevamos al mundo, no es la imaginación lo que nos debilita, es el virus de la deformidad imaginaria que entra a los órganos, desarrolla una enfermedad que nos perturba en la concepción de lo verdadero. Baudrillard comenta al respecto: “El teatro trata de probar lo real con lo imaginario, la verdad por medio del escándalo, la ley por medio de la trasgresión” (Baudrillard, 2003: 44).

En esta anterior frase Baudrillard toma la idea de Artaud con respecto a que el teatro confronta la vida, al confrontar lo real con lo imaginario se distingue lo verdadero que se presenta enfáticamente y que muestra la excepción de la regla, el drama. La puesta teatral confronta a todos los humanos ante sus hechos, sean gloriosos o vergonzosos, pero casi siempre salidos del error y los indicios de las pasiones enfermas. En un sentido, el arte verdadero nos hace confrontar la cultura, observar la anticultura y sus formas de azote mental, porque la cultura construye las líneas de una imaginería social por medio del constructivo sentido común, donde las costumbres son reafirmaciones de conducta de una sociedad y por consecuencia lógica, la anticultura ejerce igualmente reafirmaciones en sentido inverso, como se observa, la cultura es un acto de sanidad, la otra propicia la enfermedad.

Esta anticultura es para Artaud la portadora del virus que es sutil, pues puede partir del mismo punto, como este ejemplo: las influencias que los diferentes tipos de iglesias hacen de sus fieles, que por una parte incitan hacia el culto verdadero y por otra parte al esclavismo mental, por un lado sus credos buscan la alineación para la pertenencia de culto pero otro lado también buscan politizar el freno del deseo y la obstrucción del lívido. Deleuze afirma que la lívido es la generadora de los fluidos del deseo, funciona como agente espontáneo de la creación, así el deseo es un ardor que motiva al inconsciente, por lo que menciona la importancia de cultivar el inconsciente, pues es ahí donde se producen los enunciados. Se debe conducir los deseos y no la supresión del lívido, pues esta represión hace arder más el deseo, transformando los valores y la mente, buscando la permisión del mal explosivo el cual es el triunfo de la anticultura.

La liberación del inconsciente reprimido es un shock violento y acosador de los sentidos, es el carácter de crueldad latente, la perversidad real es la violencia que provoca y evoca una situación de peste que es equivalente al impacto generado por un espectáculo teatral. Esta realidad oscura se sana con el teatro, haciendo que lo evidente se cure en parte. “El teatro actúa como un azote vengador”, una redención dolorosa aunque purificadora”. (Artaud, 1971:31).

Esta idea del teatro y la peste, Artaud propone ver al teatro como la peste, contagioso de pasiones, conexión espiritual y metafísica entre el teatro y público, que genera reacciones físicas y espirituales como en la peste, en este sentido, tanto la enfermedad como el teatro hacen un llamado a las fuerzas que llevan al espíritu a conocer la fuente de sus conflictos, porque ambas son crueles por localizar los puntos pervertidos del espíritu, la peste se manifiesta en los órganos afectados, como lo son el cerebro, el corazón y otros espacios físicos que Artaud toma como una metáfora y que los convierte en voluntad y consciencia, para el teatro éstas son las materias que el actor trata y se puede afirmar que la peste son todos aquellos posibles personajes de la vida común, todos, y que el teatro está ahí para mostrar esos *órganos infectados*.

Artaud diserta en el siguiente texto:

La libertad es oscura, porque la libertad ha desaparecido por los atavíos y vestiduras sombrías de la lúcido, se le identifica ahora por lo sucio y lo abyecto, así el infame hecho del vivir se precipita con un vigor natural e impuro, pero es al mismo tiempo una fuerza que renueva la vida (Artaud 1971:31).

El libre albedrío es la posibilidad de escoger, pero la percepción de la realidad depende del grado de culto, el libre albedrío puede ser físico pero puede no serlo en lo mental, puede ser una ilusión, una entidad mórbida en forma de penetración ideológica para hacer creer libre al prisionero, como lo fue en su momento el nacionalismo. Una enfermedad que alienó a 50 millones de personas en un frenesí bélico, la peste invadió a la sociedad. Entonces las preguntas surgen: ¿cómo un considerado loco puede tener extensos ensayos tan lúcidos y conscientes de la locura social? ¿Cómo una sociedad enloquecida condena de loco a un poeta actor?

Por último, este ensayo del teatro y la peste va a servir para demostrar que su idea de usar el teatro como terapia social es usada en la actualidad, y que por tanto fue juzgado no por loco sino por extravagante, por tener una visión adelantada del mundo y del arte.



Danza de la muerte de Wolgemut siglo XV Imagen # 24

El teatro de la crueldad

Artaud escribe en el segundo manifiesto que el primer espectáculo del teatro de la crueldad se titulará:

La conquista de México.

(Artaud, 1964:191)



Ilustración contemporánea de la conquista de los españoles a México Imagen # 25

Luego se refiere a la manera escénica como él lo concibe, aunque es un atrevimiento afirmar que todo mexicano sabe por herencia que ese momento fue uno de los episodios más crueles en la historia de nuestro país y tal vez de lo humano, pues en la conquista se mostraron muchas pasiones destructivas; la superioridad de razas, el recelo y la traición, la esclavitud tanto física como sexual, la inconsciente destrucción cultural, la imposición de pensamiento, etc. En resumen, la conquista es una magma colosal de actos de crueldad, desde la crueldad de lujo hasta la más simple, pues fueron actos en forma alevosa, premeditada, ventajosa y con sus ingredientes principales: lento y con goce.

Por esto le parece interesante a Artaud el título de su obra, el viaje a México es para él una revelación del mundo cruel. Parece difícil pensar que la crueldad proporciona una forma de entendimiento hacia la vida, tomemos la tragedia de Edipo quien se saca los ojos, practica la crueldad hacía sí mismo, necesaria para comprender que su mirada será la del vacío y al estar fracturada insiste en la posibilidad de una visión infinitamente abierta. La crueldad de ello abre la posibilidad de otra visión.

Artaud escribe:

La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente, cabe muy bien imaginar una crueldad pura sin desgarramiento carnal, desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa **rigor**, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible y absoluta, la crueldad es ante todo lúcida, una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin consciencia, empleo esta palabra en el sentido del apetito de vida y de rigor cósmico (Artaud, 1964: 154,155).



Fotografía anónima sobre el Holocausto, 1945. Imagen # 26

Artaud tiene consciencia del momento de la modernidad que vivió, era un periodo de angustia social y de actos catastróficos, eventos que desplazaban por mucho a las formas del teatro psicológico, naturalista y formal. Por eso proponía un teatro que alcanzara otra realidad, la poética del ensueño, la condición de vivir las imágenes como cuando se habita en el sueño, permitirían liberar la impresión y abrir la sensibilidad del espectador, porque en el sueño las imágenes son cargadas de una fuerza que nos hace palpar, las pesadillas son cargadas de la fuerza que nos impacta y al despertar entramos a una recapitación de lo soñado, a veces con el ávido deseo de regresar a soñar para recomponer el sueño. Es una sacudida que permite otro entendimiento.

Como se planteo anteriormente, Artaud no se refiere a una crueldad del sadismo ni de lo sangriento, no es en sentido literal sino en lo metafórico: “para romper una armadura se necesita algo que lo rompa” (Artaud, 1964: 106).

Refiriéndose a la armadura mental, y que para ello se necesita un lenguaje que irrumpa la expresión dinámica, pugnando por una reforma en el hacer del teatro, hacerlo con un ensamble riguroso de signos a manera de alfabeto para abrir la condicionada armadura mental, donde la crueldad significa tener una rigurosa aplicación y una determinación implacable y absoluta, como el rigor de la creación:

Dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación del mundo y del cosmos planetario, donde todos los seres pelean por la vida (Artaud, 1964: 115).

El teatro es una creación continua, obedece la necesidad cósmica, el esfuerzo es una crueldad, si la existencia es un esfuerzo, la existencia teatral es un esfuerzo mayor y más cruel, pues es la manifestación metafísica del mundo, el mal en el mundo es permanente, el mal representado es un bien enfatizado, una suma de esfuerzos que habilitan la crueldad desde el creador hasta lo creado. Pone un ejemplo en la primera carta sobre la crueldad:

El bien es voluntario, resultado de un acto, el mal es permanente.
(Artaud, 1964: 155).

Donde se ve que el bien es un esfuerzo y todo esfuerzo es penitente, por lo tanto es cruel la existencia pues existir es un esfuerzo, llegar a la armonía es más esfuerzo mayor y por tanto más crueldad, el arte del teatro es un tremendo trabajo de armonía, el actor es víctima y verdugo de la crueldad multiplicada.



Imagen # 27

La crueldad apocalíptica.

Gravado Siglo XV

Camille Demoulié toma una frase de Montaigne en su libro *Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad* - Temo que la naturaleza misma ha dotado al humano de cierto instinto de inhumanidad. Luego Camilla describe la correspondencia de la inocencia de la crueldad, en la inocente apariencia de la sociedad, la moral, la religión y en el arte se encuentran trasfondos crueles. El humano en masa, es un animal que es engañado por otro humano sin ética, crueldad moderna, en tiempos pasados las religiones inculcaron la culpa para llegar al arrepentimiento y alineación, inculcar el sufrimiento como esfuerzo de la vida, existiendo para los sacerdotes una especie de placer derivado del sufrimiento ajeno, porque la voluntad y la conciencia del mal hecho al otro es un acto cruel.

Es cuando el teatro por su menester retoma el sufrimiento, la duda existencial, el esfuerzo expreso de vivir y todos esos signos de la crueldad para mostrar el deseo metafísico y llegar al apaciguamiento, que sólo es expresada por la duplicación teatral.

Para Parménides, la certeza es el origen de la crueldad sacrificial y dice: “La sangre es la realidad empírica que se ha sacrificado”, (Demoulé, 1996: 21). Esta misma autora da el ejemplo de un niño casi bebé que al accidentarse por primera vez y herirse por consecuencia, se mira pasmado su propia sangre, observa y siente el dolor, asocia la sangre con el dolor pues esa es la natural respuesta de los órganos que le muestran el sufrimiento, absorbe que hay crueldad en la vida pues el fin de la crueldad es lo real.

Así lo expresa Henry Michaux (Demoulié, 1996: 24). Para el niño el recuerdo de ese evento se vuelve un espectáculo de reflexión, es por la crueldad divina del cuerpo en la vida que se escribe el acto consciente, el rigor del imperativo físico del cuerpo que hace al hombre reencontrar la integridad de su ser, es una crueldad pura e inocente. Se observa que la crueldad es indisociable de las formas esenciales de la repetición, es decir de las formas de representación, específicamente el teatro y danza que contienen la cualidad del rito, pues en palabras de Artaud: “El rito de las artes busca en primer término el secreto de la vida como crueldad, ella es un signo de la necesidad metafísica de reconciliación con lo real” (Demoulié, 1996: 33).

La idea de una reconciliación armónica de la cultura con la naturaleza es de ver el sentido de la crueldad como un instrumento para la creación de signos, es por ella que se ejerce la fascinación de la teatralidad; la revelación del carácter ilusorio da origen a la empresa metafísica de la escena, el acto escénico es una esperanza que permite presentir lo que los mitos guardan de oculto, permite descubrir el origen cruel, invitando al humano a concebir la existencia en un juego más allá del bien y del mal. Esto se afirma en el segundo manifiesto del teatro de la crueldad, en donde el estado poético hace trascendente la vida, es irónicamente por el teatro que surge el apasionamiento, así los actos convulsivos se van a manifestar en violencia que no es del todo física, sino que son la muestra de la aridez moral en que el humano vive y que por ello tiene que pagar.

El humano tiene una ruptura entre su cultura y la naturaleza, tiene que pagar por el regreso de la armonía, recobrar la expresión natural de la crueldad para armonizar la cultura. Para ello, Artaud se lanza a la búsqueda del fundamento de la cultura y la nombra *Cultura orgánica*. El cuerpo sin órganos es una manera de decir metafóricamente hablando que es un cuerpo que no responde a las necesidades de los órganos: “El hombre está mal construido, cuando le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo abran liberado de todas sus automatismos” (Artaud, 1946: 12).

Refiriéndose a los automatismos creados como formas que alinean sobre la inconsciente animalidad humana. Esta concepción del automatismo de consumo es lo que lleva a nuestra especie a destruir el planeta, y aun cuando somos conscientes de ello el automatismo de los órganos es superior y hace que utilicemos la técnica del autoengaño. Lo más drástico es que un cuerpo automatizado por los órganos y que se desempeña en el teatro, es decir un actor, va a tener una creatividad para lo alineado, con un lenguaje *Formalista* por lo que Artaud busca que el teatro contenga otro tipo de lenguaje, compuesto en medio del gesto y las palabras, con lo que inventa las *Glosolaías*, sonidos y acciones situados en medio situaciones y palabras alteradas, sílabas inventadas colocadas en ritmo que al mezclarse con las acciones surgidas en forma espontánea, llevan a una forma de interpretación surrealista cargada de una fuerza parecida al ritual.



Fotografía.
"Performance"
protesta en N. Y.
Sobre la muerte
de animales.
Imagen # 28

Las preocupaciones del hombre falsamente civilizado son los encarecimientos económicos, los conflictos de pueblo y raza, las religiones deformadas, la degradación y la fatalidad, esta civilidad enferma necesita un teatro explosivo de poesía pulverizada de apariencias, que tenga un principio analógico sobre las cosas para poseer la magia de la hipnótica que salta al espíritu por presión directa de los sentidos. Los pensamientos de Artaud sobre los temas del teatro y su doble, la crueldad, la técnica y el contenido de sus manifiestos que han servido para una concepción estética actual.

Una característica de la crueldad es el exceso, ella surge por un desbordamiento de consciencia y aun cuando el pensamiento quiere comprenderla para situar los parámetros del bien y del mal, no alcanza a determinarla por ser una espontaneidad representada, una interpretación del instinto y de la realidad: “El sentido del exceso cruel es percibido como necesidad de reconciliación con aquello a que ha sido separado, su reconciliación se funda en la experiencia religiosa” (Demoulié, 1996: 33).

Es el exceso que muestra la constancia de repetir para llegar al ritual religioso, en cierto sentido la *repetición* y la *representación* son también características del teatro, y si se toma una de las definiciones del *Theatron* se ve que es el lugar donde se hace visible lo invisible. (Demoulié, 1996: 37).

Con esto se puede ver que el teatro es un acto de religiosidad que nos regresa de la ruptura que tiene la cultura con la naturaleza, porque precisamente tomar consciencia es un signo de volver a la inocencia, de reencontrar la armonía con la naturaleza. Artaud en *Teatro y su doble* (Artaud, 1964: 10), nos comenta: “El signo de la época es la confusión, ésta es la base de la ruptura entre las cosas y las palabras, las ideas, los signos que son su representación”. Y agrega Demoulié al respecto: “Artaud compara la civilización en un esplendor de vencedores y vencidos, inocentes y culpables, sometidos a leyes que olvidan la ley de la naturaleza” (Demoulié, 1996: 39).

Ambos escritores concuerdan en mostrar que la cultura establecida por el humano ha tenido una ruptura con la naturaleza, que si se ve así, la imposición de un sistema organizado en perspectiva del humano que se instala sobre un sistema caótico de la naturaleza, está en franca contrariedad. Por lo que es necesaria una reflexión a partir de la comparación cruel de los sistemas encontrados y a partir de ahí encontrar un instrumento capaz de reconciliarnos.

La restauración de esta armonía perdida es como lo menciona Artaud, “por el teatro” (Demoulié, 1996: 41), porque él busca representar el origen de la crueldad, con la interrogación de lo ritual y lo divino. Se sabe que los mitos y los dioses son expresiones de lo imaginario, que en cierto modo, es una especie de estado poético que vislumbra sin llegar a lo científico, el desorden metafísico al concebir la existencia y la voluntad del bien y del mal. Pero en la visión de Artaud los dioses son crueles, el mundo divino es un teatro y en la medida que estos dioses están en la vida como un teatro, es en la medida en que la existencia se vuelve un juguete en el tablero del bien y del mal.

En el origen de la tragedia de Nietzsche dice: “La vida es una bella representación, es donde los dioses se recrean y si se ponen de buen humor es cuando se auto ofrecen un espectáculo de la crueldad” (Nietzsche, 1986: 30). Como se aprecia, para Nietzsche el juego de los dioses es nuestra vida, hacemos representaciones de lo ya conocido por ellos, idolatramos su imagen y hacemos guerras en su nombre, el destino como si fuera la jugada de un Dios, o sea la tragedia. Se ve esta relación de Dios con los humanos como un ser cruel porque juega sobre nuestra realidad y que por tanto es cruel y permanente, entonces se ve que Dios es una realidad cruel, y al que se le debe de pagar la existencia con los ritos de culpabilidad ontológica viviente, es decir un sacrificio, y el sacrificio es un esfuerzo cruel. El no agradecerlo es un sacrilegio, porque según Nietzsche “La vida es un sacrilegio y una expoliación de la naturaleza divina” (Demoulié, 1996: 44). Para llegar al sacrificio es necesario la exigencia ritual, aquí es donde el teatro toma activamente su labor de “ritualizar el deseo de la reunificación del ser con la naturaleza en el tiempo” (Demoulié, 1996: 46). Se observa que las religiones tienen sistemas de crueldad y sistemas de culpabilidad, que a mayor habilidad de lo cruel existe mayor habilidad de la culpa, el teatro lo experimenta al exaltar las fuerzas en pugna de una escena, la culpa es en el espectador un concepto de juicio y justicia, una provocación para tomar partido en el bien y en el mal.

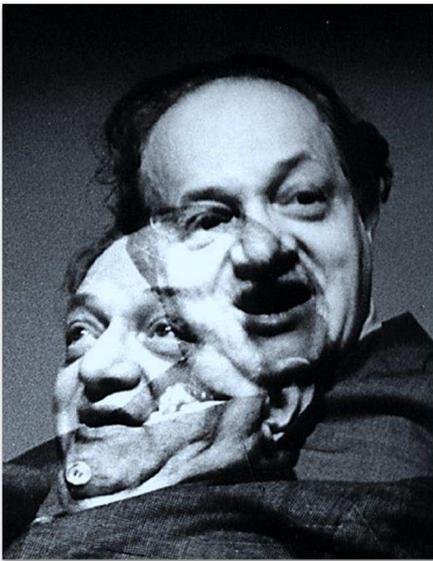


Fotomontaje, Artaud y desdoblamiento. Basada de Man Ray. Imagen # 29

Los signos del deseo del hombre son la historia del mundo, el signo de ese deseo es el sentimiento de culpa, es la huella en el mundo de los encarnizados contrarios, cuya guerra es absorber la dualidad para llegar a la unidad. La crisis que argumenta al drama es que al confrontarse deberán volver a un epílogo de eventual pacificación, la unidad de una fuerza. En la unidad está la conclusión y el inicio al viaje reflexivo, el reposo de la crueldad, el reconocimiento del dolor que nos hace decir **no lo vuelvo a hacer**. En cierto sentido, aprender las cosas puede tener una crueldad, de esto se ve que las religiones tienen sistemas de crueldad para hacer aprender la religión y que está ligado a sus sistemas de culpabilidad, siendo la medida: a mayor habilidad de culpa, mayor habilidad de lo cruel.

Psicodrama y el inconsciente

Si se tuviese que hablar de la historia del psicodrama, se tendría que hacer un capítulo concerniente a Antonin Artaud pues hasta los autores del psicodrama lo nombran -Moreno, Goffman, Gremberg, Fanchette-, así que si se nombrara al escritor responsable de la aceleración del teatro moderno y del psicodrama sería Artaud, quien por su búsqueda convulsiva modificó la concepción de la representación, la representación de la cruel realidad por la escena de la crueldad, va a re-sacralizar el teatro y hacer de éste un refugio contra la psicosis, como dice Fanchette: “Artaud quiere restituir fuerzas nuevas al teatro, sacándolo de su rango de diversión profana que le han relegado” (Fanchette,1975:114).



Con respecto a la terapia del psicodrama, el Dr. Jacob Levy Moreno introdujo en la década del 1910, una serie de escritos publicados con referencia a las terapias grupales, ya en 1921 comienza a hacer prácticas sobre un método de terapia basado en la técnica dramática, que posteriormente denominó como *Psicodrama*.

Imagen # 30 Jacob Levy Moreno.

Esta técnica abarca valores psicoterapéuticos -científicos- y escénico teatrales –artísticos-. Fanchette toma el psicodrama, con un objetivo científico con el fin de que se dé un encuentro (representación), que puede ser equivalente a la entrevista psicoanalítica con la ventaja de que los “otros” -conjunto de actores y auditorio- participan también en el desarrollo de una representación, la cual es muy cuidadosa en su objetivo, esta representación contiene por principio a un personaje, el paciente.

Este paciente personaje realiza por medio de una discusión vivencial y espontánea los hechos de su propia vida, principalmente los hechos que le originaron una deficiencia conductual. La representación tiene el propósito de crear un clima para que el protagonista -actor paciente-, revele espontáneamente los hechos que le produjeron un trauma específico o una continuidad de conducta. Es el psicoterapeuta quien conduce la representación y se apoya en los roles de los “Yo” auxiliares (actores que juegan los roles de personalidades cercanos al paciente), es por medio del arte teatral por el que se llega al fin último: lograr una *catarsis* en el paciente, momento en que el arte escénico y el psicoanálisis se unen para distanciar al sujeto paciente ante el hecho y producir una reflexión, el distanciamiento brechtiano y a su vez, por la sujeción de tratarse de un acto de vida espontáneo; lo anterior, facilita la comprensión y permite que el paciente actúe como auto-terapeuta en relación a su conducta y la expansión en el reconocimiento de sí mismo. Esta es la cuestión principal que se relaciona con Artaud y que se verá en la conclusión de este tema.



Bertolt Brecht

Artaud quiere devolver al teatro su lugar de creación total (espectadores, actores, directores y dramaturgos), para lograr una rehabilitación de todos, re encontrar una realidad del mundo que está perdida. A partir de esta búsqueda, él formula una idea del teatro como un acto purificador, catártico; cito al respecto:

Un teatro donde toda creación surge del momento de la escena, que encuentra su traducción en los orígenes mismos del impulso psíquico secreto, secreto de las palabras antes de ser palabras (Artaud según Virmaux, 1970; 78).

Los orígenes del impulso psíquico que significan desde la ventana del inconsciente humano, proponiendo un teatro donde el conocimiento físico de las imágenes y de los medios provoquen *trances*. ¿Cómo lograr este teatro de trance?, Artaud propone una exacerbación del teclado sensorial del cuerpo, hablar por el cuerpo con un lenguaje de vibraciones exacerbadas, sean sonoras o gestuales, de iluminaciones que surgen desde el interior y que son descargas que se emanan como ondas, capas y olas. El teatro de la crueldad apunta a los ritos religiosos y tiende a una purificación de pensamientos, una salvación de ideas.

Para lograr una escena catártica se necesita lograr un estado de trance, una consolidación emocional de público y actores, haciendo así de la escena, un lugar transparente donde se puede observar el desmoronamiento del alma, la cual es la peste y la enfermedad mental, entonces ahí el teatro se vuelve útil y terapéutico.

San Agustín había comprendido la gravedad de la acción teatral, su impacto malsano se compara con la acción de la peste que mata sin destruir órganos, y el teatro que sin matar provoca en el espíritu de pueblos las más misteriosas alteraciones, catarsis que harán cambiar el pensar (Fanchette, 1975: 120).

En este aspecto se puede enfatizar que la búsqueda de Artaud se refiere a la enfermedad mental que lleva al humano, día a día, a una forma esquizofrénica de ser, viendo en el teatro la posibilidad de una curación; nada lejano estaba, aunque pasarían años para que los psiquiatras comenzaran a observar que entre los métodos psicoterapéuticos y el teatro existen elementos comunes, como son la personalidad, el análisis de las acciones y el reconocimiento de sí mismo.

Estos elementos comunes tienen cada uno diferentes rangos; los rasgos de la personalidad son: primeramente la real o verdadera, también llamada básica, el rango de la personalidad *fenomenológica* y finalmente el rasgo de la personalidad *manifiesta*.

En el primer rango se puede observar un problema según la psicología, que “las personas generalmente practican la mentira” (Goffman según Greenberg, 1982: 43). Esto quiere decir también que se mienten a sí mismas, el autoengaño es casi una cualidad en el ámbito de pertenencia social, por ejemplo un político en campaña. Lo que hace surgir los cambios de personalidad, en la mayoría a partir de la inconsciencia y subconsciencia.

Se considera necesario que se puntualice, a manera de resumen, en ciertos antecedentes del psicodrama para hacer notar su relación con Artaud: Goffman realiza una teoría sobre las *Actuaciones cotidianas* que enfocan las presentaciones personales de sí mismo en la vida cotidiana, de lo que se extrae el siguiente texto:

Existe en el humano cierta burocracia del espíritu que es necesaria para el acto de confiar en nosotros a partir del supuesto de que daremos una representación determinada y homogénea al acto social (Goffman según Greenberg, 1982: 47).

De lo que se puede concluir, a manera particular, que la personalidad real o verdadera puede entrar en encrucijadas de laberintos mentales, por así decirlo; la personalidad básica puede caer en pequeñas mentiras necesarias que surgen del inconsciente, por lo que se deduce que si la línea de *actuación* en la vida común de gente que actúa fuera del escenario es en ocasiones débil y delgada, entonces se debe preguntar en la vida de un artista escénico -que utiliza en extremo la imaginación y que le sería mucho más frecuente circundar en esa línea de coherencia entre mentirse y no mentirse, y que de seguro por momentos emocionales perdería el equilibrio y caería en la insensatez, ahora bien, si por caer en el acto creativo, se realiza también un acto insensato, entonces en la creación del arte es donde la insensatez es coherente, y se puede decir que Artaud era bien un artista, tanto escénico como teórico del arte en general.

Lo que se observa es que el individuo se contiene a sí mismo como un personaje representado y que forma su personalidad, el sentido de personaje permite al individuo auto observarse en cuanto a las conductas que su personalidad personaje tiene, por tanto el Yo alcanza a tener una discusión consciente con el *Súper yo* y optar por la conducta necesaria para coincidir con la razón social y moral. El hecho es que los elementos de la vida cotidiana que identifican conflicto son los imperantes dramáticos que definen una situación, y que en la práctica del psicodrama la definición de una situación es para modificarse por un cambio de conducta. Mucha de esta conducta en la vida social es preparada por los hechos cotidianos; la espontaneidad sólo surge por un cambio imprevisto, esta respuesta espontánea depende de la personalidad del individuo.

La personalidad fenomenológica es la que piensa en sí misma, todo es a partir de su visión y forma de pensar, esto puede ser sin importar para nada la realidad que le circunda, puede ser su propia irrealidad como una realidad. Considerando que la imagen del hombre es constantemente social y creadora de lo que parte la concepción del rol, es que cualquiera que sea su actividad, el humano participa en la creación de los momentos del mundo, comparte con millones de semejantes la voluntariedad creadora y él como cada semejante cumple un rol; para mayor información al respecto, es necesario que se considere la teoría socio métrica del rol de J. L. Moreno:

La familiarización del individuo en el rol es por la asimilación de los elementos culturales y sociales que facilitan el desarrollo de la espontaneidad para la respuesta creativa y que es un entrenamiento del rol. La respuesta creativa es fundamental para contrarrestar las respuestas negativas, ansiedad, temor, defensa o frustración, pues en la creatividad se proyecta la sustitución metafórica, sublimación; en sí, desarrolla la adecuación del humano en su rol en el mundo, es en este concepto que se basa la teoría socio métrica de Moreno.

Los conceptos de la teoría son los siguientes: *el Átomo social, la Elección y el Tele*. El átomo social es el núcleo que tiene cada individuo en la que su persona encuentra significado con otras personas por su rol, es una relación socialmente dinámica que hace al individuo separarse o juntarse con otros, en palabras de Moreno: “El átomo social se representa como la suma de estructuras interpersonales resultantes de la elecciones y rechazos centrados en el individuo” (Greenberg, 1982: 74).

El átomo social es reconocido también como la pertenencia de grupos, hoy en día se puede observar en grupos juveniles: Emmos, Darks, Punks, etc., en ellos existen ciertos códigos para su pertenencia, casi siempre por rasgos de vestimenta, formas de hablar y fanatismo hacia sus modelos de rol. Otro concepto es la elección, más propiamente dicho *la elección socio-métrica*, la cual proporciona la observación de las acciones interpersonales recíprocas en los átomos sociales, cada ser es sujeto de atracciones y repulsiones, de sí mismo hacía los otros como de los otros para él, de lo que forma una imagen, una imagen que el individuo se forma de sí mismo y que desarrolla diferentes roles, estos roles representan su personalidad lo que es para el psicodrama “la preparación formal del plan del socio grama” (Greenberg, 1982: 75,).

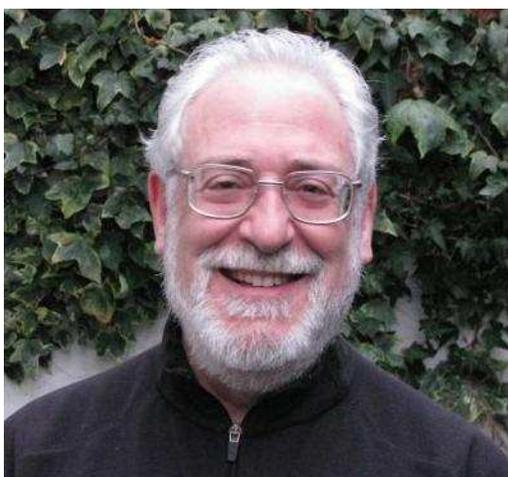


Imagen # 32, Ira Greenberg

El concepto de “Tele, representa una comprensión y una apreciación, el sentimiento experimentado hacia el carácter real de otra persona” (Greenberg, 1982: 76). No se trata sólo de la empatía o simpatía, sino más bien de incrementos en las intensidades del rol y en las reciprocidades de las elecciones, los roles creativos son un

ejemplo del concepto de *Tele*; el teatro es altamente conjurado en la intensidad de roles y en la capacidad de equipo y como lo menciona Greenberg:

“El desarrollo creciente Tele constituye un propósito esencial del socio análisis” (Greenberg, 1982: 76),

Lo que significa una afinidad entre el teatro y la terapia social. El rasgo de la personalidad manifiesta es la impresión que los otros se hacen de una personalidad, existen tantas personalidades manifiestas de un solo ser como tantos sean lo que lo observen pues cada uno se hace su propia impresión y puede ser diferente. Sin embargo, la significación de la impresión de la personalidad puede estar dentro de un código de formalismo, los conceptos de fenotipo, genotipo, arquetipo, estereotipo, son formalismos de fisonomía de la persona, por ejemplo: para unos, una persona puede ser <un panzón güero borracho con falda de Edimburgo>, o puede ser visto como <un rubio gigante de Escocia degustando un escocés>. Todo depende del sentido de apreciación y de percepción, (Gurméndez, 1993: 136) misma que ofreciera más claramente los efectos a partir de la impresión y de la construcción de la sintaxis del enunciado mental; por lo tanto la personalidad manifiesta se deriva de la apreciación, es decir, cada persona construye en el interior de su mente las palabras que determinan la apreciación.

Es justamente por la gran variedad de interpretaciones de la impresión por la que se puede ver la personalidad manifiesta, recordando que la teoría interpersonal de Moreno, que muestran la valoración del “yo” es a partir del “tú”, es decir, la relación de una persona al encuentro con otra es la confirmación de que soy la persona que soy a través del otro, tómese el siguiente texto: “yo me he convertido en persona a través de mi relación con el tú”. El individuo no tiene el ser del hombre en él, pues el ser del hombre sólo tiene cabida en la comunidad, esta realidad se asienta en la diferencia entre yo y tú. Así en el teatro se establece claramente la existencia del yo a través de los otros, al igual que la ciencia sociológica, dependiente de la colectividad: el personaje es a través de los otros personajes y a su vez los personajes son a través del público.

La teoría psicológica tradicional del teatro es la llamada de *ventanas psicológicas*, la cual trata de que el actor encuentra cuatro ventanas para la construcción psicológica del personaje. La ventana donde el personaje sabe de sí mismo y que todos los demás personajes también saben de él, la ventana donde los demás personajes no saben de él y que él sólo sabe, la ventana donde los demás personajes saben de él y que él mismo no sabe, por último la ventana que ni él ni los personajes saben de él y que sólo el actor sabe.

Esta simple concepción psicológica del actor al personaje se asocia con la realidad, pues existe una ventana donde el individuo reconoce de sí mismo y que todos lo que lo rodean, su círculo social, que también saben de su personalidad. En la otra ventana existen cosas que él como individuo no sabe que tiene, no alcanza a reconocerlas, mientras que otros como lo hermanos o padres pueden saber de la actitud y personalidad este tiene. Otra ventana donde sólo él sabe de sus gustos y deseos, posibles vicios o habilidades que los demás no saben o no reconocen de él. Finalmente la ventana que no puede alcanzar a reconocer ni él mismo ni las personas que lo rodean, donde es paciente de un psiquiatra, en el caso del teatro el actor mismo y solamente este tiene la posibilidad de desciframiento científico psicológico para formar los datos de la personalidad del individuo.

Este concepto visto de la personalidad por la psicología, muestra claramente que es similar en el teatro, con la amplitud de que el actor es una personalidad que juega en otra personalidad dentro de la representación, y que por tanto es capaz de ser consciente del autoengaño de una realidad del personaje, que es consciente de las visiones egocéntricas de una personalidad ficticia y sobre todo, que conoce la impresión creada por su personalidad ficticia.

Sobre el inconsciente se ha podido obtener evidencia de que autores como: Lacan, Derrida, Deleuze, Gauttari y muchos otros más han desarrollado escritos referentes al inconsciente y sobre la participación de este en actividades creativas,



Imagen # 33, (Deleuze y Guattari)

artísticas y culturales. Esto se debe en parte por el carácter espontáneo necesario para impulsar las ideas creadoras, la ocurrencia espontánea es la primera señal que se lanza para articular un concepto o idea, esta ocurrencia surge del inconsciente, de la implantación del momento cognoscitivo en que la razón “ancla” por un pensamiento enunciando una significación en la memoria práctica, ésta permanece almacenada como un impulso eléctrico, cuando el consciente

se relaja y deja entrar la inconsciencia al cuerpo, los recuerdos memorizados en el inconsciente surgen. En las ocasiones que el consciente debe permanecer, como el acto de conducir un auto, se va soltando la consciencia para que la subconsciencia realice las tareas de conservación. Así, primeramente en la experiencia de la vida analizan las cosas por la consciencia quienes lanzan ideas para memorizar y conservarse en el inconsciente, ya en la creación surge de la inconsciencia una lluvia de ideas en forma espontánea y verdadera, por lo que se ve que el inconsciente participa en la espontaneidad necesaria la verdad representada, es decir la revelación de la vida actuada y que es fundamental para el psicodrama.

Al igual que la psiquiatría, el teatro analiza la personalidad en sus aspectos emotivos, impulsivos y racionales, pues ambas coinciden primeramente en mostrar y conocer al humano, -lo racional y el conocerse a sí mismo-, en mostrar al mundo social, -lo emocional y el amor al prójimo- en mostrar la vida y las acciones -lo impulsivo y lo necesario-.

A partir de estas premisas, mismas que se exponen en forma resumida, se muestra que el psicoanálisis y su actividad terapéutica busca encontrar nuevas maneras para ayudar a la alineación humana en forma creativa, esta manera es indudablemente lo teatral, es decir, la representación concerniente a provocar un abrupto choque emocional que reafirme el reconocimiento del paciente por su conducta, esto quiere decir la formalidad teatral o para ser precisos: “Una escenificación de fuerzas transparentes es decir, el teatro de la crueldad.” (Artaud, 1964: 138).

La funcionalidad del psicodrama y su relación con Artaud invita a pensar en lo siguiente:

El teatro terapéutico es un espacio de ambiente escenificado, donde la actuación como tal sólo es una sugerencia pues primeramente se vive, la personalidad proyecta una situación de sus propios problemas que se lleva a los límites de resistencia emocional (Greenberg, 1982: 57).

Una de las similitudes entre el psicodrama y las ideas de Artaud, es la coordinación de expresiones, emociones y manifestaciones verbales, que tienen la necesidad de figurar los gestos del cuerpo para una hermenéutica conjunta entre las manifestaciones orales y mímicas, contener una relación orgánica inalterable del pensamiento.

El desiderátum se proyecta en todas las formas de lenguaje que el cuerpo tiene, así la emoción puede alcanzar la pasión, los énfasis gestuales son calidad en que el teatro se ocupa, por tanto, aplicar el teatro como terapia psicológica es en parte porque es también una terapia corporal (Greenberg, 1982: 52).

La similitud con la concepción del teatro de la crueldad y del teatro y su doble propuesto por Artaud es total, lo que se puede agregar que paradójicamente considerado enfermo mental, buscaba mostrar que la sociedad se encaminaba a una psicosis social como lo fue la guerra, y que necesitaba de una terapia, pues las consideraciones de este periodo bélico era para él una situación de locos, que el teatro es una forma de terapia psicológica, y que por medio de la catarsis de la representación teatral la población podría tener conciencia de sus acciones y recapacitar, tal como lo hace el psicodrama, comentario que Moreno quiso hacer en cuanto a las programaciones de televisión, pues a su parecer:

Se puede considerar que toda la humanidad sufre de distintos tipos de neurosis, para ello debe verse un sistema terapéutico, que ayude a la solución de las necesidades conflictivas inconscientes del hombre (Greenberg, 1982: 164).

Existe otro concepto de Artaud que influyó en el psicodrama, la actuación en vida de su propia vida, factor más extremo pues un actor que actúa su propia vida sin saber que actúa su personaje de actor genera un enredo total, situación que parece loca pero que influye en el psicodrama, pues es representar su propia vida como paciente, buscar por la vivencia la evolución emotiva con el fin de llegar a una catarsis, y ya ahí, por medio de un distanciamiento, analizar y contener la consciencia de la problemática para así salir del drama de la vida.

Es paradójico que Artaud siendo por una parte un enfermo verdadero por sus rezagos de meningitis, <que en ese momento le etiquetaron como enfermos de orden mental y que ahora es considerada como una herida que disminuye la funcionalidad del organismo pero no se considera de orden mental>, fuese él que se diera cuenta de la degradación mental social, y que por medio de la representación teatral buscase salvar a un mundo enfermo de guerra.

Que fuese Artaud un aparente loco y que diera las bases de un teatro moderno, como lo expresan P. Brook, J. Grotowski, E. Barba, Living Theater, J. Genet, P. Weisz, que además también daría las bases del psicodrama y que indirectamente promueve el uso del inconsciente en lo representativo como lo han dicho investigadores como: J. Derrida, P. Sollers, J. L. Moreno, es lo que hace pensar que no estaba loco o será como Foucault dice “el saber es locura”.

Tanto para Artaud como para Moreno, las artes escénicas principalmente el teatro y por ende del psicodrama, tienen el desafío de que: “Llegará a ser un auténtico procedimiento terapéutico que no debe tener un objetivo menor que la humanidad entera” (Greenberg, 1982: 173).

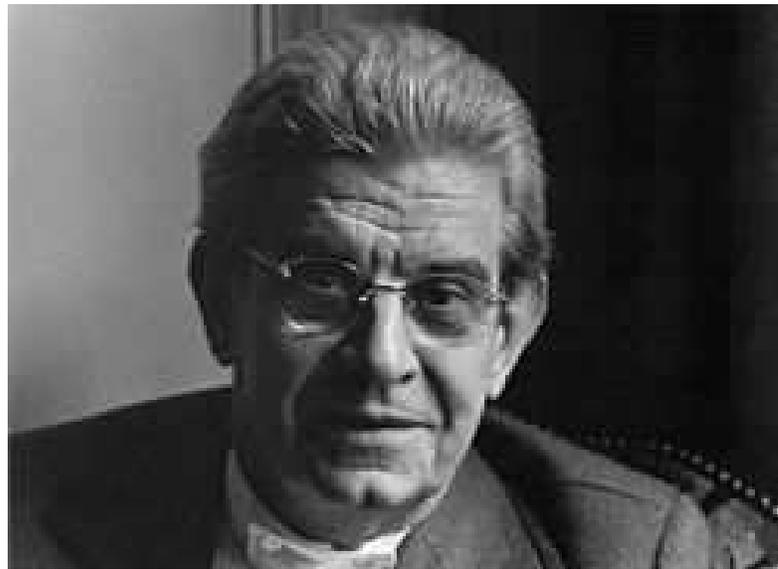


Imagen # 34, Lacan y el inconsciente.

CAPÍTULO III - CONCEPTOS DEL ARTE

Filosófico

Para empezar este apartado es necesario recuperar las afirmaciones de Clement Greenberg en sus estudios sobre el modernismo y las de Arthur Danto en su libro “Después del fin del arte”, en donde manifiesta que “la modernidad ha dejado de ser contemporánea, la consciencia ha pasado a la filosofía” (Danto, 2005: 159). La modernidad constituyó el periodo de los estilismos del 1880 al 1960, ha tenido ya su cambio; es a partir de la década de los sesenta que se anuncia una nueva contemporaneidad, “el postmodernismo” también nombrado como “Post histórico”; tema en el cual se apoya esta tesis para mostrar que las ideas del arte contemporáneo de las que coinciden con las ideas de Artaud, en relación a sus teorías sobre el encuentro a un nuevo lenguaje y al inconsciente.



Duchamp, L: H.O.O.Q., 1920. Imagen # 35.

Las concepciones de Duchamp, Greenberg, formulan la modernidad y a medida que el expresionismo abstracto se desarrolla, aparece el minimalismo, el Pop y otros estilos que ponen en cuestión el modernismo, así se ve en las teorías de Rolan Barthes, W. Benjamín, J. Baudrillard, Foucault, Luís Borges y muchos otros más que dismantelan la modernidad, a los años sesenta, el modernismo tardío iniciaba su viaje a la electrónica y al mundo digital, avanzaba al contemporáneo y posthistorico. (Wallis, 2001: xii).

En consecuencia, la producción artística se pronunciaba en contra de los formalismos modernistas, desviando el camino en forma gradual hacia la concepción del arte basado en presupuestos críticos. Dentro de los presupuestos críticos se puede mencionar la interdisciplinariedad, la intertextualidad, la concepción de los simulacros, la alegoría, la filosofía del arte y la pérdida de la realidad que se acompaña con la esquizofrenia. Pero primeramente se debe ver la concepción filosófica del arte del siglo XIX, según Alfred Barr: “La concepción filosófica del arte moderno del siglo XX prescindió de cuatro orientaciones: Realidad-distorsión, Abstracción-espiritualidad, Lenguaje-material, Sueño-mito” (Barr, 1997: 11).

Es a partir de esta concepción que la experiencia del arte exigía un estado de conciencia, que ofrecía un distanciamiento a la convención realista para distorsionarla: la conciencia de que el arte abandonaba la imitación reproductora para la creación de una nueva realidad en la percepción.

El modernismo retoma la esencia de lo clásico, después de que Coubert desmitifica la estructura idealista funda junto con otros, las cuatro orientaciones fundamentales a las que la consciencia debía desarrollarse y encontrar su configuración y expresión artística (Bocola, 1999:172).

El modernismo evoluciona en dos etapas principales, (según S. Bocola, 1999), y en sus cuatro orientaciones, primero: la plasmación de la realidad visible en las condiciones de la percepción, en la segunda orientación busca un tejido de formas y colores que hacen que la realidad visible se constituya como una estructura autónoma, en la tercera: hace visible el estado anímico a través del potencial expresivo de la habilidad con el medio artístico y la cuarta: hace visible el estado anímico mediante el potencial asociativo de apariencias internas y externas que unifican la experiencia del arte.

Es por ello que el arte se impulsa hacia los siguientes conceptos: la percepción, del orden, del sentimiento, de lo irracional y del azar. Todo esto bajo la idea de lo universal, ya sea en forma atemporal, en forma de estructura o en forma de energía. Véase el siguiente cuadro:

| | | | | | |
|-------------------------------|---|---|---|---|--|
| Momento | Romántico tardío | Modernidad temprana preclásica | Modernidad clásica | Modernidad post clásica o tardía | Moderno barroco |
| Periodo | 1800 a 1870 | 1870 a 1915 | 1915 a 1930 | 1915 a 1945 | 1925 a 1960 |
| Actitud realista reproducir | Coubert Mollet Realismo | Manet, Renoit Degas, Pissarro Monet , Sisley Impresionismo, luz y percepción | Roseau Duchamos (Antimodernismo) | Futurismo F. T. Marinetti U. Buccioni G. Balla | Realismo mágico y novo realismo. Leger |
| Actitud estructural Ordenar | Ingres Clasicismo | Seurat Cézanne Análisis y síntesis | Cubismo Picasso Braque Juan Gris | Constructivismo Rodchenko Mondrain | Nueva objetividad P. Klee |
| Actitud romántica expresar | Gericault Delacroix Friedrich Romanticismo | Van Gogh Gauguin Sentimientos y el amor. | Fauvismo y expresionismo alemán Matisse | Suprematismo Malevich Maiakovski | Surrealismo o novosurrealismo Tinguely Spoerri |
| Actitud simbólica Interpretar | Moreau Von Stuck Bockin Simbolismo | Munich Ensor Delirio angustia y locura | Arte trivial extra europeo | Dadaísmo Tzara Decadentismo Boudelaire Moureau | Arte metafísico Giacometti |

(Paráfrasis de Bocola, 1999: 380).

Este cuadro resume, en forma de mapa el periodo artístico del modernismo, en este periodo es en el que Artaud vivió, por tanto no es de extrañar que la ruptura del modernismo venga de los mismos intérpretes contemporáneos a él, como Duchamp, quien lanza las primeras propuestas del arte conceptual, mismo Picasso que al final entra en el mundo de la abstracción. Se puede suponer que Duchamp, Picasso y Artaud entre otros, vislumbraban un ya un movimiento más allá del modernismo.

Así la confrontación de las tendencias de vanguardia como el Pop Art., el hiperrealismo, minimalismo, arte concreto, arte cinético y arte ritual que se inclinan sobre la glorificación de lo trivial, agrupándose modernismo tardío y que van a desfigurar el concepto central del arte moderno basado en *la consciencia* para dar paso a arte contemporáneo basado en la *filosofía*.



Imagen # 37 (Luckas, Zona Maco, Blogspot.com).

El discurso del arte moderno se encontraba en la efervescencia del mito cultural de la representación donde aparece la crítica del arte, la crítica de la representación fue la clave para dismantelar el modernismo.

“El tema de la representación en la sociedad fue la base de esta transformación”. (Wallis, 2001: xii).

Wallis agrega: “La representación según Borges, es una construcción ficticia y contradictoria” (2001: xiii). Esto alude a la idea de Artaud en la concepción del teatro y su doble, porque existen ciertos elementos de similitud como lo real y la ficción que existen a la vez; es paradójico que la ficción al conversar con la realidad permite por una parte establecer criterios para una diferenciación entre ambas y por otra parte la confusión entre ambas, ya que coexisten simultáneamente.

Y con este preámbulo se llega a la filosofía del arte contemporáneo, nombrada también como *post histórico o como post moderno*, según varios especialistas y críticos del arte dentro de los cuales está Baudrillard con su ensayo sobre *la procesión de los simulacros*, en el cual surge las reflexiones en torno a la representación de la realidad, Borges y otros teóricos escribieron sobre de ello, Samaniego es claro ejemplo en la siguiente cita:

La representación es una sustracción de la realidad a favor de una producción de signos que asumen la producción y manipulación del consumo simbólico y que separa a la realidad objetiva de la subjetiva, esto hace que el mundo de los simulacros se instale como una nueva realidad sin función referenciable, estos es auto referenciable y que hace que el objeto representado tenga más valor que el objeto real (Ruiz de Samaniego, 2004: 62).

Por lo anterior se puede observar que la representación sustrae la realidad y que es en este momento surge el factor esencial de la transformación social y por tanto del arte. Al final del modernismo la imperiosa productividad, el consumo en masa y la función del capital, fueron los elementos que correspondieron a la nueva óptica de la imagen como representante de la realidad. El efecto corrosivo de la televisión reside en la transmisión de una experiencia nueva de la realidad que sobrepasa condiciones temporales y espaciales, de tal manera que como dice Bocola: “los límites de la ficción y la realidad se desplazaban y diluían continuamente” (Bocola, 1999: 576).

El cambio continuo de escenarios y de niveles de realidad socavaba la posible perplejidad de las imágenes, despojando la relevancia de hechos reales y que conduce al humano a la fragmentación progresiva de la concepción del espacio y del tiempo. El ser contemporáneo vive para satisfacer sus pulsaciones, a medida que aumenta sus conocimientos, es al mismo tiempo consciente de lo que desconoce y esto establece una insuficiencia crucial en establecer el sentido

de las cosas y de la vida, lo que produce un vacío, una falla de estructura idealizada. Pero este *vacío y esta pérdida de realidad* es lo que va a conformar la filosofía del arte contemporáneo, son la respuesta a una crisis narcisista que hace que carezca de sentido las cosas, el “Sí mismo perturbado puesto en una actividad frenética, de excesos sexuales, el culto a la violencia y el consumo capitalista”. (Bocola, 1999: 579).

En el arte contemporáneo florece en el mercado, pues según Bocola “El arte constituye una buena inversión de capital y de prestigio... de este modo surge el experto crítico de arte donde la primacía es el descaro, pues es por este perfil negativo que se observa la unidad y la grandeza del arte. (Bocola, 1999: 604).



Imagen # 38, Odd Nerdrum, Roca de mierda, 2001

Se tiene que las características de contemporaneidad son por lo pronto el vacío y la pérdida de la realidad, a lo que se suman la confusión, el pluralismo, el mundo ecléctico, la transtextualidad y la interdisciplinariedad.

Estas características generan una mezcla de técnicas y estilos de creación que van a proyectar la esquizofrenia y el concepto de la simulación. Al respecto de este último se puede observar lo siguiente:

La *adiaforización* de la acción en donde el humano es neutro moralmente, incapaz de valorar el bien y el mal, indiferente ante el consumo generalizado y la reproducción industrial del arte, que obliga al espectador a comportarse como un sujeto traumatizado.

(Barman según Ruiz de Samaniego, 1999: 24).

Esta afirmación anterior concuerda con las ideas de Artaud, en ella se hace notar que la teoría del arte mercado de Marha Rosler y la teoría del arte gastronómico de J. Adorno, han eliminado la posición ideal del arte, se ha vuelto cuantitativa más que cualitativa, el fin es formar sujetos mediados por “las imágenes y a la estupefacción mediática” (Baudrillard, Wallis, 2001: 255). Debord al respecto, lo define como la *Sociedad del espectáculo*. La dinámica del espectáculo es la comunicación impedida por el paroxismo de la comunicabilidad, el nervio alterado por la proliferación de imágenes y ese es el universo poseedor del esplendor pulido del espectáculo capitalista, ese es su signo, el de enmascarar la realidad al mismo tiempo que el acto de su desaparición.

La repetición y representación de lo simulado degrada la lógica referencial al representar la realidad como un signo codificado, constituye una farsa, pues “Todo acontecimiento que se repite adquiere la forma de farsa” (Warhol según Ruiz de Samaniego, 1999: 26).



Imagen # 39, Kiki Smith, tied ton ature, 1993

Los valores agónicos del contemporáneo son un escepticismo bufonesco, el sometimiento del arte a lo espantoso y cómico que funciona como una descarga de náusea del absurdo actual (Ruiz de Samaniego, 1999: 26).

A partir de lo anterior se descubre cuán absurdo son los valores en la realidad actual, tanto Borges como Foucault subrayan que lo real se establece con el reconocimiento de que los códigos culturales, que consideran absurdos y que siguen un orden discursivo a partir de las formas de representar que ya no son naturales sino más bien arbitrarias, históricamente determinadas y que ahora son susceptibles a la crítica y a la revisión, es lo que brota del arte contemporáneo, el escepticismo como filosofía que sirve para ironizar nuestra vacuidad fantasmagórica. Wallis dice: “Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación” (2001: xiv). Y hay muchas formas de representar, en el teatro como arte la representación es muy notoria e influyente, el juego de representar una representación es sin duda una realidad alterna, como Artaud lo expresa en el *teatro y su doble* en donde la realidad de todos los seres de una sociedad es representar, ya sea por interés o poder, es una codificación que afirma los aparatos ideológicos de estado, familia y religión. Representar personificaciones intencionadas hacia proyecciones estereotipadas de la buena vida y del buen consumo, que expresan el arte popular e industrial. No es el gran arte elevado por la construcción del sentido crítico (Kuspit, 2006: 12). Sino lo que Artaud vaticinó, un arte que va a la decadencia, la vacuidad.



Imagen # 40, Odd Nerdrum, Kavaljtoir listamaourinn, 2002

Sociológico.

El objetivo sociológico en esta tesis es el del arte a partir de las guerras mundiales y el periodo entre ambas, en este capítulo sobre los antecedentes sociales se observarán los aspectos sociales con respecto a la situación pensante de todos los segmentos de la civilización y que, a su vez, afectaron en la vida de Artaud. En este apartado se ve el enfoque que corresponde a la sociología del arte a partir del inicio del modernismo y las teorías actuales del arte.



Imagen # 41, Otto Dix "Centinela 1941

Las formas de expresión de todas las artes son obras que repercuten en la civilización, esto es la cultura: las actividades que constituyen un desarrollo social, que configuran un culto y surgen desde el espíritu creador del humano; al respecto, Silberman proporciona la *Sociología del espíritu* (Silberman, 1982:12), argumentando que existe el desarrollo espiritual en la sociedad y diferente a la sociología de la cultura.

Existe también la sociología del conocimiento, la cual trata de poner en evidencia el tipo de pensamiento correspondiente a una época, determina el momento de culto para obtener el desarrollo espiritual de determinada sociedad en tiempo y espacio. Su desarrollo cultural y del conocimiento contienen la funcionalidad del arte, pues el arte propicia el desarrollo espiritual, desarrolla el conocimiento y expresa cultura, por lo que se puede afirmar que: *El arte es conocimiento y espíritu que se despliega en cultura.*

A su vez, la cultura reafirma o cambia las formas de conducta, que se adquieren y que se transmiten socialmente, para formar el culto que es la afirmación del conocimiento y desarrollo social. Estas formas de conducta al entrar en arte realizan una comunión con el espíritu individual, formando una amalgama que constituye el trasfondo existencial y filosófico del humano y su sociedad, es la materia de estudio de la sociología del arte. Es necesario mencionar el sentido que tiene el arte y la sociedad desde la perspectiva de un erudito del tema, Arnold Hauser:

El sentido de que el arte es un fenómeno estético propio de la vivencia humana, con el dinamismo de creador y receptor el arte refleja la realidad, en su trayecto el arte refleja la totalidad micro cósmica, no es una limitación enamorada de lo real sino que es el reflejo de un mundo percibido, una sociedad, sólo que es puesto de modo más penetrante y voluptuosamente intenso (Hauser, 1975: 18).

A partir de este pensamiento se establece que las artes, al pasar por el tiempo, han sido un reflejo de la sociedad en su tiempo, por tanto el arte cambia de estilismo según sea el periodo de civilización, por ejemplo; en el renacimiento aparece después de un periodo medieval y oscuro espiritualmente, el renacimiento se desarrolla hasta el máximo en la habilidad artística hasta llegar al barroco, cúmulo de técnicas que se transforman en un formalismo que son el dogma o canon de un estilismo, que dada por la forma de realizar el acto artístico.

Así el artista, al observar su entorno social, ya sea científico, filosófico, moral y social comienza a tener una nueva idea expresiva surgida por efecto de lo que ha observado, esta nueva idea va a contravenir con los dogmas y cánones del periodo del arte en curso creando un momento de ruptura, y es por esta ruptura que el momento estilista va a ser transformado en otro movimiento.

El arte ha pasado por los estilismos que reflejan algo más que la imitación de la realidad: la interpretación de pensamiento de cada época. Se puede decir que el arte refleja la parte interna del humano, es decir los pensamientos, conceptos, emociones e ideas, ya sea en forma individual como en la poesía y la pintura, o colectiva como en las artes escénicas: la ópera, el teatro y la danza.

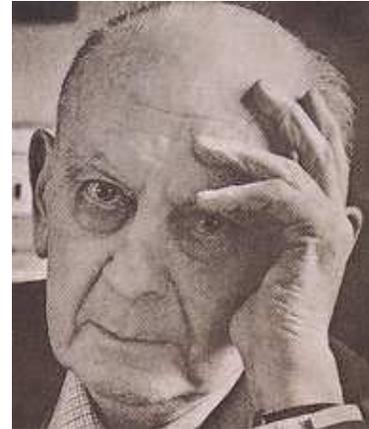


Imagen # 42, Arnold Hauser

Es necesario agregar que las artes han tenido sus transformaciones en diferentes momentos, por ejemplo, la pintura se sitúa más tempranamente que el teatro, pero lo que se debe enfatizar es que los periodos estilistas contienen un inicio que se desarrolla, un momento álgido donde se desarrolla la máxima habilidad y un momento de caída o ruptura para iniciar otro periodo estilista.

En el caso de lo escénico por ser un arte de tiempo y espacio, los movimientos estilistas se pueden conjugar dependiendo de la temporalidad y tono de la pieza, un momento onírico puede ser más emotivo si se presenta en forma impresionista o surrealista para que al despertar se regrese a un realismo sin perder la convención del público.

Como se dijo anteriormente, el arte refleja la realidad preservando los rasgos de un momento social, porque el arte está relacionado con la ciencia.

El arte es una fuente de conocimiento que como arte alcanza su objetivo, pero en el ámbito social el arte abre la posibilidad cualitativa del análisis universal y filosófico del hombre. (Hauser, 1975:21)



Imagen # 43, El hombre en la encrucijada, Orozco.

El arte hace la reflexión de la vida, especialmente del humano puesto en una sociedad y en un tiempo, el propósito de este apartado es observar el momento del arte en la sociedad y periodo en que Artaud vivió: “Porque el artista y su generación desarrollan su arte por formas estilísticas ideales del pensamiento lógico social” (Wölfflin según Hauser, 1975: 122). El arte refleja la evolución humana, muestra las circunstancias externas y motivos sociales e individuales del artista que se convierten en factores decisivos en la producción del objeto artístico.

Hauser dice: “Existe una acción recíproca y dialéctica entre arte y sociedad”, (1975: 130), y es porque el arte es en sí la liberación de vivencias, ellas cubren pasos del tiempo, el quehacer artístico libera fenómenos accesibles e inmediatos por los sentidos y experimenta lo cualitativo del humano, que de acuerdo a sus momentos puede ser abstracto, realista, etc., pero en todo caso es universal e ideal. El arte es para la sociedad la transformación de la vida, el resultado de un comportamiento contemplativo y que además se adueña del mundo. Por tanto, el Arte y la sociedad están en mutua dependencia: por una parte la sociedad es transformada por el arte y el arte se transforma por la sociedad, a esto se deben los cambios sociales y artísticos. Por una parte la influencia que ejercen las obras de arte a la moralidad social y la psicología social, esta influencia hace que cambien las costumbres y pensamientos, para así condicionar los imaginarios sociales y por tanto las leyes que caracterizan una sociedad.

Estas leyes a su vez y en reciprocidad, van a influir en la diferenciación de los contenidos artísticos y en las formas estéticas del creador de arte. Como se aprecia aquí, se pone de manifiesto el concepto de la reciprocidad del arte y la sociedad como un reflejo entre ambas, ahora se dará a la tarea de analizar esta relación de sociedad con el arte, en el auge de estilismos artísticos del periodo del modernismo 1890 al 1945 y que fueron el resultado del binomio momento-sociedad.

La sociología clasifica en cuatro categorías al arte: popular, folklórico, industrial y el mencionado gran Arte. (Mendieta, Núñez, 1962: 41). El arte popular es destinado al público de poca habilidad de contigüidad, es decir entendible y descifrable para el pueblo, se constituye por procedimientos sencillos de creación y es de origen colectivo. El arte folklórico es surgido de múltiples interpretaciones individuales, por lo tanto es signo de cultura, plasma una expresión cultural de sentimientos e ideas de clase social. El arte industrial es el arte de masas, su fin es usar al arte como artificio, suficiente para ampliar la perdurabilidad de pensamientos. El gran arte llamado así porque el don del artista, emprendiendo con ello estudios sistemáticos con largos entrenamientos y amplio conocimiento del todo que tiene como fin *cultivar* en el sentido de una sabiduría y una destreza. (Mendieta, 1962: 41).



Fotografía ilustrativa de una sala de museo. Imagen # 44

En el inicio del 1900, el arte reflejaba a la sociedad como una unidad total, el triunfo del realismo llegaba a su punto álgido, el pensamiento de la sociedad preparaba consciente o inconscientemente el momento de ruptura, pues en ese momento, “las artes comenzaban a fracturar la realidad”, (Siberman, 1968: 31). La vivencia artística no alcanzaba a identificar al receptor del arte con el momento de concepción del mundo, por primera vez se pensaba en el receptor del arte como un apropiador conceptual, así las relaciones de la vivencia artística se encontraban en un dinamismo masivo que apremiaban por una estructuración entre la forma y el contenido de la obra de arte, el realismo no bastaba para la significación artística, pues considerando que: “El arte contiene un lenguaje que estremece al alma, evidencia el carácter dinámico de la vida social, suministra un enfoque universalmente inteligente, hace culto del acontecimiento y contemplación de la consecuencia”, (Siberman, 1968: 36).



Imagen # 45, Artaud explicando.

Como se vio anteriormente la sociedad se encontraba en guerra, en una especie de enfermedad colectiva, una locura social que alimentaba el espíritu de los creadores, y que curiosamente el periodo modernista con movimientos estilistas del arte como los son: dadaísmo, cubismo, estridentísimo, fovismo, impresionismo, futurismo, suprematismo, surrealismo, decadentismo, rayonismo, stijl, constructivismo y productivismo.

De lo que se puede suponer que; de alguna manera la locura social enmascarada en políticas como la del nacionalismo nazi, socialismo, comunismo e Imperialismo, y que fueron los pretextos mentales que enardecieron los ánimos bélicos de masas y sociedades, fue también la causante de tantos movimientos

con momentos álgidos y también de rupturas; nunca antes había existido una transformación tan estrepitosa de formas artísticas.

El arte como reflejo de la vida del humano se había vuelto hacia lo interior, reflejando la inconsciencia y la subconsciencia del humano, la perturbación social se hizo latente en el espíritu del artista, que sólo buscaba cómo codificar esta nueva realidad, cómo darle una forma a contenidos absurdos. La naturaleza encuentra el camino, el artista escudriña un optimismo en la tragedia, en la representación, paradójicamente su calidad de apocalíptico es una fuerza que contradice todo, hasta la propia contradicción, la naturaleza del artista es una apasionada coherencia.

A partir de esta condición del artista en una época trastocada, Artaud se da a la tarea de encontrar un lenguaje para su arte, Artaud no está nada lejano ante los hechos que le circundan, él busca un nuevo lenguaje que estremezca, por lo que su búsqueda se lanza a la investigación del espectador. Sus investigaciones como oficial de la oficina de investigación surrealista le valen en el concepto de lo espontáneo del productor de la obra, y de la que Bourdieu afirma:

Existe la teoría espontánea del receptor de la obra de arte, encontrando al perceptor como un ser que oscila entre la familiaridad, el exotismo y la comprensión inmediata, (Bourdieu, 1968: 47).

Bourdieu, como sociólogo del arte, comparte sus conceptos sobre la cultura, mismos que coinciden con Artaud en el sentido de la *anticultura* que Bourdieu llama la *ceguera cultural*, la apropiación de una obra de arte en el sentido de *entender, comprender o decodificar*.



Imagen # 46, Pierre Bordieu

Esto se debe a que existen significaciones de la obra artística que crean a su paso niveles de interpretación, por tanto, el desciframiento depende del culto de conocimiento.

Para Artaud la sociedad de su momento vivía en la locura de la guerra por causa de la anticultura que incitaba a la sociedad a una “animalidad inconsciente” (Artaud, 1936: texto radiofónico, Juicio de dios). Por esta animalidad, el humano sólo podía percibir lo superfluo de las cosas, dejando a un ser humano que se conducía por la voluntad de sus órganos, lo visceral. Esta acción visceral del humano lo llevaba a ser sólo un ser operativo sin apreciación ni contemplación de las cosas y por tanto insensible en el arte.

Lo anterior coincide con las proposiciones de Bourdieu, al afirmar: “La ceguera cultural propicia un bajo grado de competencia artística la cual permite ubicar y clasificar la inclinación estilística” (Bourdieu, 1986: 53). Bourdieu apunta sobre la legibilidad del arte, como reglas que definen la época coincidente entre sociedad y arte, cuanto mayor es el desajuste entre el código social y el código de la obra de arte, mayor es la ruptura del estilismo, por tanto en el periodo de las guerras mundiales, la aparición de tantos estilismos es signo de que existían constantes potencialidades de ruptura, lo que remite a muchos desajustes entre los códigos sociales, en otras palabras la locura social.



Imagen # 47, Kustodiyev, Bolshevik, 1943.

En este periodo, la concepción social de las artes comenzaba un nuevo momento la *cultura de masas*, la concepción de ver al arte como un objeto de consumo y de producción en serie fue un golpe a la creencia espiritual del arte, especialmente para Artaud.

Esta industria de la cultura, desconocida en ese entonces, llegó con sorpresas adyacentes, la falta de la política cultural propició una falta de constitución moral y humana, las tendencias de un arte nacionalista fueron un artificio que reacomodó la cerrazón de las sociedades, la confusión trajo los estilismos, muchos de ellos perennes por tratarse más de un egocentrismo artístico que de un estilismo.

El modernismo se instaló, el cual es más bien un término que aglutina los diferentes términos estilistas surgidos después de las guerras mundiales, Greenberg mencionaba que era la “transición de la pintura mimética a la no mimética” (Danto, 1997: 30). Que se refiere *mimética* como imitativa de la realidad y *no mimética* como estilizada y no imitativa de la realidad, aunque personalmente el término de mimética puede estar mal aplicado, pero la idea principal de mostrar que el modernismo es una forma de interpretación humana que se aleja del formulismo imitativo es la idea que hace surgir el modernismo y ende se implantan nuevas formalidades en el arte.

Cabe bien mencionar que el modernismo comienza en su momento como una forma contemporánea, pero al pasar el tiempo se instala como el movimiento que reúne varios estilismos que fueron recientes en su momento, la conformación actual de contemporáneo precede de lo actual y presente, por lo que el modernismo pasó a ser un movimiento “clásico”, el arte conceptual se convirtió en arte de acción. Por lo tanto, con la referencia que se hace al periodo vanguardista, se alude a lo que Artur Danto denomina “Post histórico”. El modernismo es considerado desde 1880 a 1960, cuando la cultura de masas se consolida, y que como contragolpe a la cultura de masas, la individualidad artística se pronuncia en forma de denuncia, misma que los *coherentes doctores de la época* la asociaban a la locura, pero era expresión del inconsciente de los artistas que veían venir la locura de la masa, artistas como Van Gogh, Nijinsky, Strindberg y el mismo Artaud fueron considerados los “locos” del mundo loco.



Imagen # 48, Malevich Primer privado, 1940

Del modernismo al contemporáneo, es cuando surgen potencias industriales, la producción masiva es origen de la despersonalización, que hace reconocer en el humano la ambigüedad existencial, pues el artista intenta resolver su hacer a partir de fenómenos mercantiles y de crítica social al arte, el modernismo aún conservaba ciertos rasgos románticos del arte, en el contemporáneo desaparece todo, lo que muchos afirman como *fin del arte* pero que otros mencionaban como *el arte después de la modernidad*.

Resumiendo este apartado, se observa que la necesidad cultural de una sociedad tiende a crecer cuando existe una mayor apropiación individual del arte. Cuando la apropiación del arte es baja en el ámbito social tiende a estancarse o situarse en la anticultura también llamada *ceguera cultural* (Bordieu, 1968:46).

Las consecuencias son por lo general la atmósfera social animalizada e inconsciente, pero también su consecuencia es la contraposición de cánones histórico-estéticos, como lo fue en el periodo de las guerras, una aceleración de movimientos y rupturas, en la actualidad la mezcla de culturas estereotipadas se contraponen con la cultura de culto, resultando por una parte la auto-constitución de arbitrariedades artísticas que contienen familiaridades para regular la alineación mental del imaginario social, pero por otra parte la exaltación regresiva llamada *retro*, que utiliza los periodos anteriores en la búsqueda de una ruptura.

Se retoma a los momentos álgidos de cada periodo pero llevados a una concepción contemporánea, se realiza una intertextualización del objeto artístico, es decir se toma a una obra arte clásica para ser cargada con el efecto de *industrialización* y darle una resignificación conceptual.

La producción en masa del arte y la resignificación conceptual hace una mezcla de estéticas vanguardia que llevan a las nuevas alternativas del arte: digital, conceptual, abyecto, caótico, neo realista, arte pop, minimalista, etc.

En este sentido se puede observar el sentido que Artaud mencionaba, en cuanto a la búsqueda de un lenguaje que combinase técnicas no vistas en su tiempo y que en la actualidad son las alternativas mencionadas del contemporáneo como lo abyecto y el caos (caosismo) tienen referencia con la crueldad.



Imagen # 49,Carnaval and lent, Pieter Bruegel

Psicológico

Se comenzará con una frase de Sigmund Freud traducida al español la cual se enlaza con la teoría de tesis:

Vosotros señores críticos, o como queráis que os llaméis, sentís vergüenza o temor frente a ese delirio momentazo, pasajero, que sobreviene a todos los creadores genuinos y cuya duración mayor o menor distingue al artista pensante del soñador. De ahí vuestras quejas de infecundidad, porque desestimáis demasiado pronto y espigáis con excesivo rigor (S. Freud, 1964: 105).

En este apartado se pretende observar los aspectos psicológicos del arte que se relacionan con la aparente enfermedad de Artaud, en el menester de que los procesos creativos del artista tienen cierta similitud con los diagnósticos de enfermedades mentales. Primeramente se abordará la concepción de la locura para enfocarse en la locura creativa del artista para posteriormente analizar el proceso psicológico del arte en su concepción contemporánea.

El árbol prohibido en el paraíso, prohibido pues era el árbol del saber, el saber que se convierte en locura, “saber tan temible que lleva al hombre razonable a descubrir su ciega bobería”, (Foucault, 1976: 41). Las ciencias del hombre caen por su mismo exceso, como juzgar los lados de una ciencia que por un lado es vida y por otro muerte, las oposiciones del mundo, la belleza se valora por la fealdad, la riqueza por la pobreza, el orden y el caos, imponemos a la naturaleza un orden donde ella misma es un orden pero la concebimos como un caos, pero en realidad “el orden humano es una locura”. (Foucault, 1976: 55). Porque ese orden surgido de la razón por oposición trae consigo la locura.

Por tanto, la locura es una forma de razón a lo que comparte Pascal según Foucault, “los hombres son necesariamente locos que sería estar loco de alguna manera al no estar loco” (Foucault, 1976: 62) Esta reflexión nos dice que nuestra idea de imponer un orden al mundo natural que tiene ya en sí un orden y que al hacerlo cometemos una locura, pero que la hemos justificado como *Locura sabia*. De esto existen según Foucault en su tratado de historia; locura por identificación, por capricho, avaricia, presunción, por trastornos o por traumas, por pasión sea de venganza o de amor y otras más pero la que os concierne es la locura por el saber (Foucault, 1976: 66).

La locura en sí es la apertura de otro mundo fuera del real, justamente por las ilusiones, estas ilusiones desenlazan al ser de la realidad, pero estas ilusiones son también las del acto escénico teatral, es en principio el juego de las ilusiones y es ese intercambio entre lo real y la ilusión que para Foucault es lo que constituye la demencia.

A través de la extravagancia de la representación, el teatro desarrolla su verdad, que es la de ser una ilusión, esto es en sentido estricto la locura. (Foucault, 1976: 71).

Por tanto, a partir de estos escritos se debe tener consciencia de que no es ya posible hablar de la sanidad mental sólo unas personas y que estas a su vez sentencien a otras personas de dementes, sin que los primeros caigan en un acto de demencia, como lo fue con Artaud, y que Foucault al respecto se refiere así:

Esta consciencia se revela en las visiones de Van Gogh y a expresarse en la obra de Artaud, en esta obra debería plantear el pensamiento del siglo XX... esta obra no ha dejado de proclamar que nuestra cultura había perdido su medio trágico desde el día que rechazó la gran locura solar y cósmica (Foucault, 1976: 52).

Se ve que Foucault tenía también una concepción sobre Artaud, similar al presente trabajo de tesis, de considerar la vida y obra de Artaud como valiosa en su ensayo sobre la historia de la locura. Se tendrá en cuenta entonces que la locura está vinculada con el saber, por tanto cabe la posibilidad de que el saber de Artaud fuese considerado locura por error.

Ahora bien, dejando a Foucault se pasará con Vygotsky, que expresa: “la naturaleza del arte es la transubstanciación”, (Vygotsky, 2006: 297), donde se muestra que el arte es un proceso que materializa los pensamientos y emociones tanto del intérprete como del creador, el artista transforma lo que ve del mundo, toma una sustancia de la vida para sacar otro material que no estaba contenido en su sustancia primaria, y que al devolver el arte a la vida ofrece algo que estaba más allá de su consciencia, esto quiere decir que se deja ir en la vía del juego entre la consciencia, la subconsciencia y la inconsciencia.

Véase más claro esta idea: existen actos del arte que se acontecen en el plano de la consciencia como son las habilidades, el dominio material, el dominio conceptual y la destreza, existen otros actos del arte que son de la creación y que se sitúan en el plano de la inconsciencia y en la subconsciencia. Esto es prueba por medio de los rastros de la obra de arte que dejan ver la psique del creador, de lo que se dice: “Una obra de arte es una historia racionalización cambiante en función del signo de los tiempos” (Vygotsky, 2006: 100).

Según el psicoanálisis en su menester de interpretar las obras de arte, dice que “el artista está en medio camino entre el soñador y el neurótico”, (Vygotsky, 2006: 101). A lo que Freud agrega: “el sueño y la neurosis son manifestaciones del subconsciente”, así, el imaginar puede manifestarse en el sueño desde un desorden de imágenes mientras que en el neurótico se manifiesta por el juego, la fantasía y la ensoñación diurna.

Por esta ensoñación es como se construyen los *castillos en el aire*, es decir, por medio de la ensoñación y el juego, el neurótico se aproxima a la creación del arte, los elementos de la ensoñación diurna son las experiencias significativas.

Casi por lo regular como lo dice Rank, “la ensoñación contiene situaciones de la realidad”, pero esta realidad como lo afirma el mismo Rank posteriormente contiene a su vez *emociones dolorosas y de goce*, pone ejemplos sobre el juego en los niños, donde hay imitaciones de la vida que llevan a la excitación emocional, así el juego es en sí una ensoñación que se sostiene por función emocional casi siempre de goce en el niño por lo que no se avergüenza de mostrarlo, en cambio, el juego del adulto neurótico es una fantasía, la que oculta no solamente por vergüenza sino que es en realidad la expresión surgida de un deseo no satisfecho.

Freud nos dice: el efecto del arte se asemeja bastante a una fantasía. En el caso del artista, el deseo encuentra su realización en su obra, dando por sentado que la ensoñación diurna es para él un proceso para la creación, es “una sustitución del juego infantil. (Vygotsky, 2006: 103).

La obra de arte surge pues también por una especie de imitación de la vida, una imitación semiótica más que literal, pues la experiencia de vida es transformada desde el inconsciente construido en el creador artístico, a lo que conduce a pensar que la obra de arte en sí “genera efectos que transitan entre lo consciente, subconsciente e inconsciente” (Vygotsky, 2006: 103).

Esta afirmación es claramente compatible con la teoría de Artaud sobre la forma de dejar al inconsciente como generador de la obra artística, en donde se coincide en que el lenguaje teatral promulgado por Artaud debería ser más allá de la razón, y como lo expresa Vygotsky: “el fin es desempeñar el mismo papel en la psique del artista y del espectador”, lo que dice que la existencia de una tonalidad comunicante entre generador del arte y el espectador va más allá del lenguaje

común y termina diciendo lo siguiente: “ambos permitieron, artista y espectador la posibilidad del desafío para una satisfacción fantástica de los deseos subconscientes que ambos comparten” (Vygotsky, 2006: 104).

Estableciendo que la comunicación y procedimientos del arte son propiciados por procesos entre las fluctuaciones de la consciencia e inconsciencia que van mas allá del proceso verbal unisemiótico, se podría decir que verdaderamente el arte es, por naturaleza y estilismo actual, una comunicación polisemiótica que devela lo real-racional y a la vez lo metafísico de lo vivo, caso muy marcado en el arte escénico dramático.

Esta relación artista-espectador es vista por Kovach como: “el poeta es como un paranoico que proyecta su ego afuera y el lector es un neurótico que subjetiviza las emociones del poeta” y continua así: “el lector desarrolla en forma neurótica un psicoanálisis intuitivo al formalizar en su interior las imágenes poética” (Vygotsky, 2006: 104).

Esta “Endoimagen” producida por la transferencia de conceptos es el mecanismo de sustitución que el espectador asocia para crear nuevas concepciones que liberan entendimientos sobre los deseos escondidos. Obsérvese lo siguiente:

Shakespeare podía ver el alma de un sabio, de un loco, de un santo, de un criminal, no sólo porque él mismo fuera ellos, sino porque tenía el don de ver y reconocer su propio subconsciente y de crear en su fantasía imágenes aparentemente independientes (Vygotsky, 2006: 104).

El dramaturgo había desarrollado una percepción que no solamente incluía su propio subconsciente sino que alcanzaba a mirar el subconsciente colectivo, mirar los deseos de todos, sus fantasías y sueños, es a partir de esta capacidad

que el arte escénico se constata como metáfora, el discurso de la palabra entra en juego con sus propios significantes para establecer entendimientos de significado más allá del discurso literal, los deseos no realizados de todos son el material de transferencia entre el creador del arte y su espectador.

De tal manera que como ha sucedido actualmente, “el arte se ha convertido en una especie de terapia”, (Freud según Vygotsky, 2006: 105). Tanto para el artista como para el espectador encuentran en lo escénico una forma de encontrar el subconsciente sin caer en la neurosis ni en la esquizofrenia. Esta transferencia, como lo menciona Vygotsky, es una energía psíquica que se propaga entre los humanos y que es en cierto sentido una sublimación de nuestra energía vivencial, en otro termino existencial.

El arte procede a proporcionar un placer existencial, la forma de hacerlo difiere según la práctica artística, en el caso de lo teatral existen, desde la sugestión del argumento, la excitación sensorial por la forma y la energía y magnetismo de la presencia, *la forma produce un disfraz* que atrae al espectador, el fin es de colocar el argumento con mayor sugestión y que por esto se logre engañar la censura de consciencia y develar lo prohibido, así el espectador tiene la posibilidad de liberarse de sus impulsos reprimidos. Aludiendo al comentario siguiente:

Así el placer que se emana de una obra de arte puede explicarse como la liberación de fuerzas psíquicas de la tensión que nos aflige... el placer en sí es similar al del juego infantil” (Vygotsky, 2006: 106).

Por tanto, las fuerzas psíquicas son emanaciones del inconsciente, estas son las que el artista provoca para la creación del arte y son por estas que el receptor del arte entra en un tono de juego para descubrir, para él, una liberación del deseo inconsciente. Esta transferencia de energías por el arte trae consigo el goce de las que el autor externa.

El goce en arte es una combinación simultánea de consciencias opuestas: asistimos a una tragedia y vivimos emotivamente para acto seguido comprender que tales eventos no transcurren en la realidad y que son puramente ficticios (Vygotsky, 2006: 108).

Esta afirmación del autor es la teoría sobre la dualidad que Artaud realizó como uno de sus principales temas de trabajo respecto a la escena, en el *teatro y su doble*, en el caso del actor esta teoría se muestra en el doble juego entre la consciencia de un acto y la posibilidad de dejarse fluir en la inconsciencia creativa, en el caso del espectador se puede observar que la transferencia de reconocer una realidad que transcurre como una ficción lleva a éste a una fuente de goce y de placer, pues el discurso en el arte es poético y enfatiza los signos, al hacerlo devela nuestro interior de fantasías mórbidas, de locura vestida.

Así el “arte empieza a parecer un antídoto para salvar a la humanidad de sus vicios” (Vygotsky, 2006: 108). Como lo dice de nuevo Rank: “los artistas son los cabecillas en la lucha de la humanidad por la dominación y mejora de los instintos hostiles de la civilización” (Rank según Vygotsky, 2006: 108). Y más adelante agrega: “Un actor no es más que un médico y el arte se limita a salvarnos de la enfermedad” (Vygotsky, 2006: 108).

Aquí se puede ver que los escritos de Artaud son en esencia esta misma idea, sus escritos proclaman a un mundo enfermo y su curación es por medio del arte, al igual que Vygotsky, ambos proclaman que el arte por su naturaleza es una transformación de nuestro subconsciente en ciertas formas sociables, transformaciones de comportamiento que encuentran un significado y conservan un propósito social.

CAPÍTULO IV – LA ILUMINACIÓN CREADORA

Diagnósticos clínicos

Para empezar esta parte del trabajo es necesario recordar que Artaud sufre a la edad de 5 años una enfermedad que lo marcará toda su vida, la meningitis, por tanto se establecerán las características de dicha enfermedad:

Es una inflamación o infección de las membranas que recubren el cerebro y la médula espinal. El desarrollo de la enfermedad puede ser muy rápido (de 24 a 36 horas), por lo que es extremadamente peligroso, el riesgo puede presentar secuelas como parálisis cerebral, retraso psicomotor, sordera, convulsiones e incluso la muerte (<http://www.previeneelneumococo.com>) (12/II/2012/ 19:00 hrs.).



Imagen # 50, Antonin Artaud a 6 años.

La meningitis por neumococo es una de las más frecuentes y serias, que los niños padecen y alrededor del 20 por ciento mueren, o puede dejar secuelas graves como las ya nombradas.

Existen distintos organismos que producen meningitis, como virus, hongos y bacterias. Las personas con más riesgo de padecer una meningitis por neumococo son los niños menores de cinco años y, sobre todo, los bebés de menos de dos años, en estos últimos, su sistema inmunológico es inmaduro e insuficiente para luchar contra esta bacteria.

Entre los factores de riesgo que pueden predisponer, se encuentran los niños que no se han alimentado con leche materna, quienes concurren a jardines maternos o conviven con otros niños, también son más susceptibles de contraer la enfermedad. También están en riesgo quienes tuvieron recientemente neumonía u otitis (<http://www.previeneelneumococo.com>) (12/II/2012/ 19:00 hrs.).

Esta formalidad de mostrar el padecimiento que Artaud contrajo en su edad infantil va a hacer que se vuelva fármaco dependiente de la morfina, la cual fue recetada desde la juventud. Artaud padece fuertes dolores de cabeza y de alguna manera van a alterar su forma de construir sus pensamientos. Tal como se expresa en el siguiente párrafo:

La meningitis trae por consecuencia la incapacidad para pensar con la claridad y velocidad usuales, incluyendo el hecho de sentirse desorientado y tener dificultad para prestar atención, recordar y tomar decisiones, esto debido a la confusión crónica o prolongada (<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish>) (21/II/2012/ 14:00 hrs.).

Por tanto, se puede suponer que las alteraciones de su enfermedad fueron apuntalamientos de su personalidad para que se dijera que existía la posibilidad de afirmar la demencia en él. Pese a ello, Artaud busca al teatro, paradójicamente la actividad más laberíntica en cuanto a la representación de la realidad y justamente con ella va a encontrar su reflexión hacia la representación del mundo.



Dentro de su andar, Artaud va a ser revisado en varias clínicas en donde le advierten que la enfermedad ha dejado secuelas y que puede empeorar con el tiempo.

(Imagen # 51, Artaud internado en Rodez)

La confusión puede aparecer rápida o lentamente con el tiempo, dependiendo de la causa. Muchas veces es temporal, mientras que otras veces es permanente e incurable. Puede estar asociada con delirio o demencia (<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish>) (24/II/2012/ 21:00 hrs.).

Esto fue lo que la mayoría de los doctores con quien consultó Artaud tenían en mente, la idea de que sus ideas eran producto de una demencia surgida de su enfermedad, no se le podía pedir a un doctor la sensibilidad de un artista, más en esos momentos de guerra donde ser sensible significaba morir. Así Artaud recorre varios hospitales, al regresar de su viaje por México, comienza una conexión desde su interior al mundo de la inconsciencia, que para muchos sólo se trata de un confundido lunático.

La confusión es más frecuente en los ancianos y a menudo ocurre durante una hospitalización. Algunas personas que padecen confusión pueden tener un comportamiento extraño o inusual o pueden actuar de manera agresiva (<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish>). (24/II/2012/ 21:00 hrs.).

A su regreso a Europa, Artaud intenta restablecer el báculo del dios Irlandés, pero la no comprensión de su persona por tener un comportamiento “extraño”, hizo que él reaccionara de manera violenta y que por consecuencia es tildado de loco y es enviado en camisa de fuerza de regreso a Francia para así comenzar su martirio de hospitalización.

En donde más se va a exponer esta aparente locura de Artaud es en el “uso de las palabras” según lo infiere él mismo: *Las palabras se me escapan de mi pensamiento*, y alude al juego de la palabra “pensa-miento” donde el pensar es para mentir, por juego del inconsciente que según Freud: “El inconsciente es estructura una serie de representaciones y que eventualmente de manera tangencial se vuelven conscientes” (Cuevas Salazar, 2006:77).



Imagen # 52, Artaud, Hospital Rodez

Hoy en día existe una gran manifestación de la locura en forma esquizofrénica, misma que se ha buscado asociar con la creatividad, tóme en cuenta lo que viene en el sitio siguiente:

Una persona que tiene un estado no ordinario de conciencia (ENOC) contiene una esquizofrenia incluida, un estado de modificación de la conciencia y que es más que una avería neurobiológica indeterminada del cerebro. Existen espontáneos y los inducidos que surgen a través de emergencias espirituales. Una emergencia espiritual desde la dimensión del punto de vista humano, es una necesidad de comprensión y de participación en algo que va más allá del sí mismo y que supone un contacto con ese algo nouménico, algo que siempre estuvo ahí y que no es perceptible en un estado ordinario de conciencia debido a las condiciones de nuestro aparato perceptivo.

<http://pacotraver.wordpress.com/2009/10/01/genio-y-locura/>

(24/II/2012/ 21:00 hrs.).

Una necesidad espiritual es lo que mueve a un creador y también a un insensato, una devoción hacia el entendimiento de las cosas, por un lado por la búsqueda del saber, por otro lado la deficiencia del saber, esta urgencia espiritual del demente es la misma necesaria para el creador. Ambos viven en un estado alterado de conciencia. Este estado de conciencia alterada es lo que tenía Artaud, como él mismo lo habla a partir de su libro *Van Gogh el suicidado por la sociedad*:

Van Gogh vivía en un estado de iluminismo, su pensamiento en desorden fluía en descargas, invadiendo la materia, su pensar ya no desgastaba y donde no queda más que recoger el cuerpo. No es el mundo astral del desposeído, sino el mundo de la creación directa que retoma el modo más allá de la conciencia del cerebro. Él hacinaba su cuerpo para acercarse a las ebulliciones internas, eso que su psiquiatría no creyó nunca, es eso que el genio del creador siempre cree (Artaud, 1999:39).

Donde se puede apreciar la consciencia que Artaud tenía de su enfermedad y de que su actitud pertenecía por momentos al malestar de su enfermedad infantil y que justamente por ella es que su estado alterado de consciencia permite entrar a una visión más allá de lo perceptible. Agregando que su situación de actor, escritor y poeta son de carácter bipolar como lo anuncia la Dra. Kay R. Jamison, una de las más reputadas expertas mundiales en trastorno bipolar.

Al respecto de los poetas sus conclusiones son que existe una relación entre la creatividad poética y la posibilidad de padecer una enfermedad de este tipo, además de que existe un acumulo familiar que indica que la creatividad y la enfermedad comparten algo en el fenotipo.

<http://pacotraver.wordpress.com/2009/10/01/genio-y-locura>

(24/II/2012/ 21:00 hrs.).

Esta reflexión acerca del *espíritu del poeta* es una afirmación de la bipolaridad que en cierto sentido también guiara el actor al momento de accionar en personaje, en el caso de Artaud, la realidad se fundía con la ficción, donde la actuación se desprendía de la escena y todo se volvía una vida a representar, el comportarse de manera nerviosa y los gestos extremos fuera de la escena que lo catalogaban como “loco”. Pero para él la locura significaba un entramado de conceptos ligados a lo desconocido que es a la vez real y a la vez ficción, un discurso que él llamaba “el paralelo a la cordura”.

La Iluminación

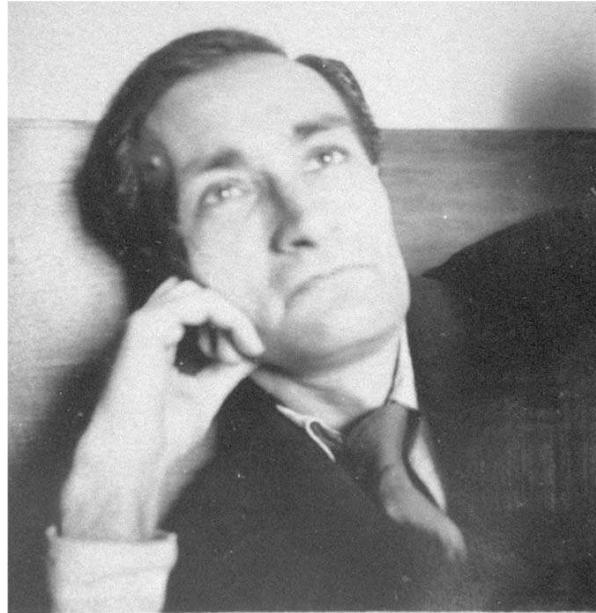


Imagen # 53, Artaud pensativo.

Este paralelo a la locura es en realidad una iluminación, un concepto de revelación creadora, no solamente para Artaud sino para muchos artistas más, pues como lo afirma Josafat Cuevas: “La locura de Artaud no es sino la incapacidad fundamental de los otros para percibir la nueva construcción de un lenguaje” (Cuevas, 2006: 56). Esta iluminación parte de la cualidad que Gertrudis Stein nombraba como los *Somato gramas*, la correspondencia semiótica entre gesto y sonido, de otra forma dicha: correspondencia entre cuerpo-palabra-pensamiento-cosa- representación.

Ahora bien, tanto Nietzsche como Freud afirman que: “El pensamiento es representación” (Cuevas, 2006: 80). Que para el planteamiento o construcción del pensar se requiere un esquema, un modelo que nombran “tópico de aparato psíquico”, que es una interrelación dinámica en la actividad de la percepción de los objetos. Aludiendo lo siguiente:

El sistema de percepción posee una capacidad de memoria, para fijar la percepción, esta cualidad de memoria es del inconsciente pues opera con el objetivo de registrar una huella mnémica en forma de representación (Cuevas Salazar, 2006: 81).

Este proceso mencionado es para tener en cuenta el proceso mental para concebir la percepción de forma psicológica, lo que se debe agregar que al activar la memoria del inconsciente se procede a una representación investida o recargada de la libido y por tanto susceptibles a denominarse como *estatus alucinatorio*. Para Freud la representación es en esencia alucinatorio, el acto teatral es un cuento equiparable a un sueño, por tanto alucinatorio. Freud sentencia: “la representación-cosa es dominio del inconsciente, la representación-palabra del preconscious”, agregando más adelante que: “el lenguaje onírico del inconsciente es equiparable al del esquizofrénico”.(Cuevas Salazar, 2006: 83).

Este párrafo hace referencia clara de que el proceso de pensamiento de Artaud podía caer en el efecto alucinatorio por la capacidad de percepción. Ahora bien, la percepción fija una forma, una huella mnémica de la percepción original de un objeto, al momento de ser investida por el pensar, la percepción adquiere lo que llama *identidad* (Cuevas Salazar, 2006: 84).

Esta identidad es una movilidad de energía, una descarga de energía psíquica que es la que liga el pensamiento con la representación. Donde ésta energía en el proceso de formar un lenguaje expresivo del cuerpo se topa con una traba, justamente en el desplazamiento de la energía psíquica o libido que trae a la consciencia por mecanismos de desciframiento la huella de representación.

Es justamente por el desplazamiento de la energía a que Artaud se refiere cuando intenta la creación de un nuevo lenguaje, es por la falta de este desplazamiento que Artaud reconoce su falta de fijar un pensamiento, como lo refiere en sus Cartas a Jaques Riviere.



Imagen # 54, Fotografía de Artaud reflexionando en Rodez

Tengo una incapacidad fundamental en la estructura de mi cerebro, no puedo realizar la operación básica de fijar el pensamiento, sufro que mi pensamiento me abandona en todos los peldaños y pierdo las palabras, las formas de frases, las direcciones interiores del pensamiento, por eso estoy en constante búsqueda de mi ser intelectual y cuanto agarro una forma cualquiera que sea, la fijo obsesivamente temeroso a perder el pensamiento. (Cuevas, 2006:101).

Sin embargo él reconoce, a pesar de sus circunstancias, que es por esta aparente incapacidad que se lanza con más sentido heroico a la sujeción de ideas, como lo dice: “Yo no he nacido sino de mi dolor”, (carta a H. Parisot, según Cuevas, 2006:55). Reconoce en él que la inconsciencia le habla desde personajes signos, como los son sus llamadas *hijas*, se especifica claramente en estas cartas de Rodez:

Yo soy padre creador, tengo mi familia, poseo la fuerza enunciativa y omnipotente del universo imaginario, estoy más allá de lo que llaman delirio, mis hijas, mis hijas son vírgenes que pelean a cuchillo, no tienen miedo de decir las cosas descarnadamente. Catherine es la que distingue mi cuerpo, Naneka representa mi corazón, Cecilia mi conocimiento, Ivonne mi alma y Ana mi voluntad. Todas me sonrían

con amor, mi cerebro se detiene de pensar, para fluir en el sueño que me hace aceptar la vida (Artaud, 1946: 3).

Esta alucinación le sirve para conciliar su existencia, en cierto sentido retoma su condena de ser diagnosticado como “loco” para quitarse el pecado de tener una imaginación permanente y por medio de su pensamiento alucinatorio, reconciliarse con la vida. Esta imaginación alucinatoria es en realidad su salvación ante un mundo que se aproxima a una locura mayor, y es también una revelación en el sentido de que el arte incursiona en su actividad de creación a partir de las proyecciones del inconsciente y de la energía de la libido, de darle al teatro la posibilidad de vislumbrar un lenguaje más profundo que el valor de las palabras, nacido de oleadas de pensamiento, de energía vital y cruel. Como lo dice el autor Josafat Cuevas: “Los escritos de Artaud son jirones que en su tiempo fueron desechos, pero que hoy, por ellos podemos entrever apenas la enormidad y desmesura de su designo vital”. (Cuevas, 2006:112).



Imagen # 55, Artaud después de Rodez

Los escritos y conceptos de Artaud

En este apartado se pretende nombrar y hacer una corta ilustración de los escritos de Artaud para clarificar los conceptos que serán utilizados en comparación con las teorías del arte contemporáneo. El escrito *el teatro y su doble*, en el apartado del *teatro y la peste*, invita a pensar que todos en el mundo estamos *enfermos de algo*, de obsesiones sociales, de pasiones, enfermedades psicológicas y físicas, de deseos de posesión y de fantasías de todo tipo. Es Artaud quien pone en manifiesto la significación de los momentos que resaltan la profundidad de la realidad, busca expresarlo y para ello intenta desarrollar un lenguaje más allá de las palabras, busca crear un lenguaje metafísico.

Libro de Artaud Teatro y su doble.

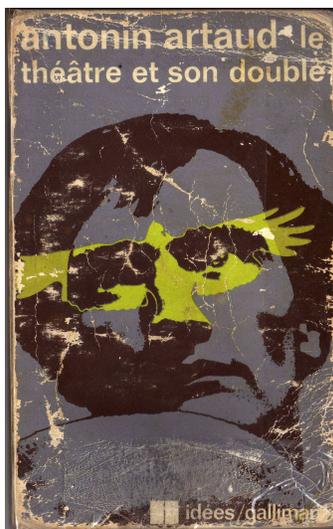


Imagen # 56.

En el apartado del “Teatro alquimia” es donde se centra este concepto del teatro y su doble, la esencia es de obtener de un “algo” otro “algo” mas valioso, el sujeto se encuentra ausente y su propia representación convierte en *poético* al sujeto.

El término de la crueldad se refiere al apetito del vivir y su rigor cósmico, el segundo manifiesto del teatro de la crueldad va en el sentido de avalar el estado poético de hacer trascendente la vida por el teatro.

Un estudioso de las teorías de Artaud, es Gabriel Weisz Carrington, autor de varios libros concernientes a Artaud como lo son: *El Palacio Chamánico*, *Dioses de la peste y cuerpos y espectros*, estos libros hablan de temas de la representación corporal donde la meta es la escritura de articular al cuerpo como lo describe esta expresión: *la escritura para formar palabras* y que forman el pensamiento motor de la articulación corporal.

Reflexiona acerca del trance y la facultad de ordenar nuevamente nuestros órganos, la educación de la inconciencia y la búsqueda de la suspensión conceptual del trance escénico. Los *lenguajes telúricos* que conforman al chaman actor.

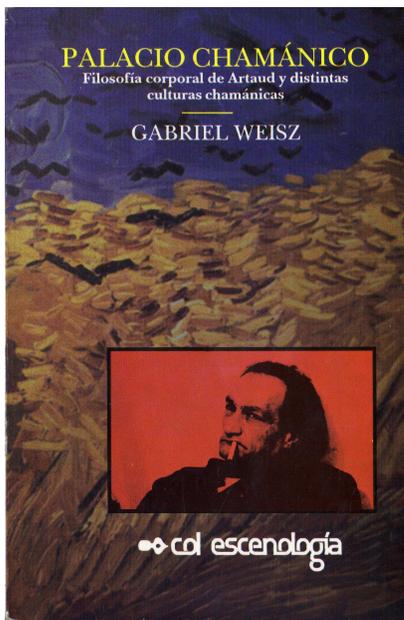
Presenta el paralelismo del pensamiento de Artaud con las técnicas corporales prehispánicas, el término de *Etnodramático* en la representación étnica y las complejidades del lenguaje corporal, alude a los *soma gramas* como un concepto de visualización del cuerpo humano como un elemento en el universo, universos físicos, emocionales, sociales, lingüístico y metafísico. Los somato gramas definen los fenómenos por los que pasa el cuerpo en su espontaneidad, por medio de esquemas estéticos, la articulación y significación de las diferentes presencias que el cuerpo tiene.

La *endocorporalidad* que puede evocar al cuerpo en la imaginación y la concepción mágica, la posesión y desposesión, la imagen del despojo, esta idea como procedimiento chamánico. Finalmente del cuerpo somático como articulador de sensaciones que se someten al cuerpo para dotarle del signo, de lo que deriva en el cuerpo semántico. Antonin Artaud formula varias categorías del cuerpo, Weisz expone estas categorías que van formando sistemas y que representan elementos rituales y religiosos, estas tienen una relación con las mencionadas en el libro de *teatro y su doble*, las cuales son del cuerpo enfermo, la peste, similar a cuerpo paranoico y cuerpo esquizofrénico de alude Deleuze.

Pero Weisz va más lejos en las intenciones de Artaud por representar al cuerpo mágico, dando las siguientes categorías:

- Cuerpo lúdico, referente a la actividad del juego y señales de simulación.
- Cuerpo tanático, en referencia al culto de la muerte, ritual y religión.
- Cuerpo patológico, a las deformidades y enfermedades del cuerpo.
- Cuerpo simbólico, refiere a la identificación asociativa y que se subdivide:

1. Cuerpo objeto, que representa una parte de él a un objeto.
 2. Cuerpo monumento, relación del cuerpo como persona y construcción.
 3. Cuerpo cósmico, relación con los astros y los cielos.
 4. Cuerpo emocional, relación de parte del cuerpo con las emociones.
 5. Cuerpo híbrido, combinación con los seres y se divide en:
 - Humano animal.
 - Animal humano.
 - Humano planta.
- Cuerpo sexual, asociado a la fertilidad.
 - Cuerpo político, relacionado a lo social, jerárquico y despótico.
 - Cuerpo pintado, relacionado al ritual egocéntrico y de presentar.
 - Cuerpo alucinado, relacionado con las drogas, los sueños provocados y las variantes de conciencia, subconciencia e inconciencia.



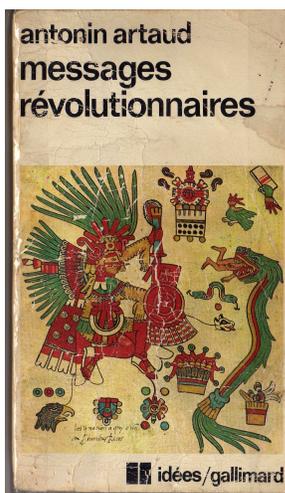
Portada del libro
 “Palacio Chamánico”
 de G. Weisz. Imagen # 57

Uno de los pensamientos de Artaud se encamina a lo que él llama: *Lenguajes Telúricos*, que es un concepto que habla de la *Otredad*, el ser otro y la dualidad, el desprendimiento de los órganos para ser un *otro*.

Cuando el proceso de creación de personaje entra en crisis es porque existe una obligación de revisar los actos para activar el desplazamiento a un otro: la observación de nosotros por otros ojos nos hace tener una percepción donde la escritura corporal supera a la textual y que esta se registra en el espacio de lo mítico, una visión fuera del tiempo y lugar cotidiano.

Otra concepción que Weisz despliega en sus libros es la del cuerpo logo céntrico, es una concepción que trata de tomar al cuerpo como una unidad lógica, el esquema corporal es la del cuerpo aleatorio, el trance corporal, el procedimiento de traslado del cuerpo que deviene chamánico, y así convertido en otra fuerza natural, logra incorporar discursos del entorno.

Artaud manifiesta que la palabra no hace otra cosa que retener el pensamiento, este lenguaje incorpora al sujeto y le impide un desprendimiento hacia el terreno aleatorio, resultado racionalista de un lenguaje que transforma las señales en signos interpretables, el lenguaje tecnócrata, que designa las cosas pero que ha dejado de pertenecer a la realidad de las cosas, eso hace que existan cuerpos que deambulan mudos, carentes de significados. Se vierten temas comparativos del hombre civilizado y el primitivo, lo vital, en ese camino de intertextualidad, es el lenguaje del tecnoformismo. Weisz habla de la significación de ser humano por la poderosa atracción a la máquina, la *tecnoformosis* como la psicología de la máquina, aspecto que no toleró Artaud y por consecuencia lo llamo *personetica* a las personas que alimentan a la máquina, y que una vez *sustancializados* dentro de ella, los llama personoides y que son los modelos del ser humano lógico actual. Todo en forma contraría a lenguaje telúrico, el cual es asignar y personificar la naturaleza, los nombres de las piedras, los hombres como dioses, los nombre en el nahual.

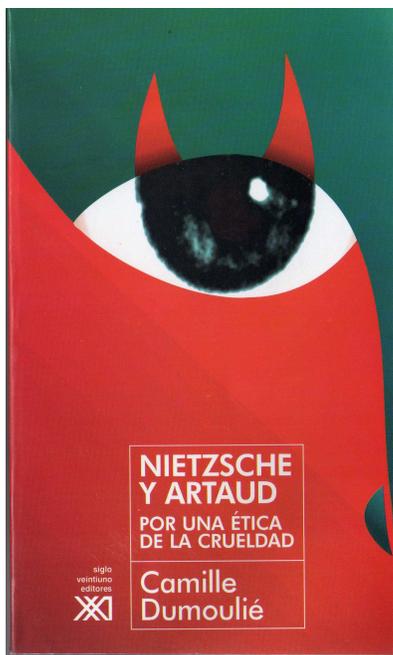


Los libros que escribió Artaud sobre su viaje a México, como lo son *los Tarahumaras*, *viaje al país de los Tarahumaras*, *la montaña de los signos*, *la danza del peyote*, *mensajes revolucionarios*, son un recuento de su estancia en la tierra de los tarahumaras, la aparente forma primitiva de vivir que nos lleva a la naturaleza perdida del hombre aparentemente civilizado y una reflexión antropológica.

Portada del libro "Mensajes revolucionarios" de Artaud.

El momo, el pesa nervios, y varios más, son poesías que corresponden casi por lo general en el orden del surrealismo, en ellos existe diálogos, como textos dramáticos, textos entre absurdos y serios que se acompañan con *glosolalias* y que forman ritmos de expresión. Es un libro que se centra en la semejanza de pensamientos de Nietzsche y Artaud, en el sentido de la crueldad, propiamente dicho en el teatro de la crueldad, pues ambos realizaron actividades y escritos sobre este arte.

Otra persona que ha sido asidua en Artaud es Camille Dumoulié, escribiendo varios libros al respecto, el más ejemplar se titula *Nietzsche y Artaud por una estética del crueldad*, habla de los teatros de la crueldad, donde nos induce al pathos y la armonía, presentando dos relaciones con la crueldad, una con la cultura y la otra con lo divino, la frase preliminar de la inocencia de la crueldad y alude a que la naturaleza nos ha dotado como antítesis de lo humano a la inhumanidad, para ello es necesario una mirada que desnude el alma, una mirada vacía de ojos hacia la civilización de la decadencia, punto convergente entre Nietzsche y Artaud, que parten de lo que Barthes denomina *la estructura de la existencia*, la cual es la base de la red de obsesiones y deseos, la razón de la locura, de lo filosófico y poético.



El libro trata de esa mirada que reconoce la razón del delirio, y es la crueldad que explica la bestialidad humana, la mirada recorre las formas de la decadencia encontrando la voluntad del sufrimiento como una razón romántica del hecho teatral.

Portada del libro Nietzsche y Artaud de C. Dumoulié. Imagen #59

Como el autor comenta la historia se abre con el acontecimiento de la muerte de dios, este signo cruel se convierte esencial en el planteamiento de la historia, particularmente en la historia del pensamiento, el discurso teatral característico del drama no oculta su representación en el furor y la cólera, escondido en el dulce nombre de humanidad. Los niños son crueles desde los espermatozoides que luchan en la información de sobresalir para vivir; es el mensaje de una crueldad inocente que el niño lleva como principio, “ser primero”, la animalidad es el secreto, la crueldad reveladora en la inocencia infantil, es el signo de vida, de fuerza vital. Lo que dice es que somos verdugos, que nuestra naturaleza bestial está dedicada a desbaratar al otro, por eso ocultamos los deseos que se alojan en el inconsciente, para después en el arte lograr lo metafísico de infringir en la carne de otro.

En el capítulo *para terminar con el teatro*, Demoulié presenta el estelar de Artaud, a propósito de su escrito *para terminar con el juicio de dios*, que habla del génesis del teatro, diciendo así: “La mentira del ser es un hechizo criminal muy antiguo, la magia de los ritos que quiso el hombre precisar, la incapacidad para recuperar el espíritu místico hizo pronunciar la imagen del fracaso en la vida. Pero en el teatro es justamente por el carácter ritual que vuelve al fracaso de la vida en una virtud de inteligencia superior, la tragedia humana reprimida se hace una tipificada concepción de ideas”. (Demoulié, 1996: 76). Así lo persuadido en el teatro es la excelencia de la virtualidad, único sitio para satisfacer la exigencia ética y combatir la mórbida crueldad del mundo real. Artaud llama traidores a los nuevos actores, porque han caído en los automatismos del cuerpo y de la palabra, incluso pide no más actores en la conferencia de radio: *para terminar con el juicio de dios*, en noviembre de 1947.

Otro autor que se ha desempeñado en el enfoque de “El lenguaje de Artaud” es Josafat Cuevas, quien escribe un pequeño libro titulado “La imposible escritura de Artaud” y que se despliega en una lírica que es como una carta a Artaud, donde habla de ditirambo dionisiaco, de la otra escena, del inconsciente y la relación con Lacan al respecto y para finalizar, una carta sacada desde ese

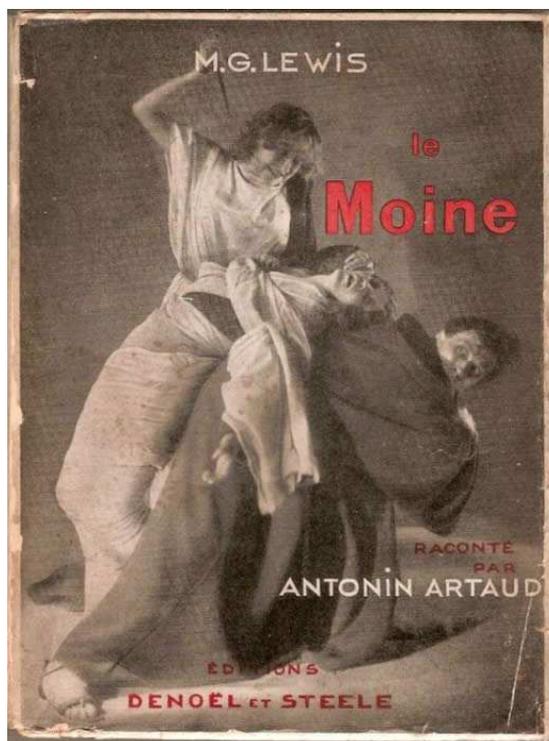
adentro que Artaud tiene, lo conjura pareciendo un espejo y le reconoce su desmesurado “intento de sacudir a las adormiladas mentes estupefactas y estúpidas de nuestros contemporáneos” (J. Cuevas, 2006: 128).



Antonin Artaud
como “Le moine”
y Cécile
Brusson, 1931 –
Por Antonin
Artaud en el
Estudio Forest.
(bosque)

Imagen # 60

Se tendría que hablar de muchos otros estudiosos de Artaud, porque se puede dirigir a sus mismos trabajos como lo son: sus poemas, sus ensayos teóricos de la teatralidad, sus escritos en prosa sobre la filosofía de la vida, de tantas obras como se menciona en el listado de sus trabajos escritos en el capítulo uno. También hablar sobre los que describen su obra, que la mayoría de ellos coinciden en mostrar a Artaud como una de las personalidades más misteriosas, mágicas o más bien chamánicas del siglo pasado, un visionario que hasta hoy se reconoce su esmero en el mundo del arte, tanto por sus ideas y por todo lo que sería necesario mencionar para avalar esta tesis.



Antonin Artaud como “Le moine” y Cécile Brusson, 1931Imagen # 61

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta el contenido de cada uno de los capítulos de esta tesis, se pueden realizar comparaciones y así establecer afirmaciones con respecto a la aparente locura de Artaud. Se puede afirmar que el primer indicio que afecta el órgano cerebral viene a partir de la enfermedad de la meningitis, puesta en evidencia en el capítulo uno en los antecedentes biográficos, y explicada en el capítulo seis en los diagnósticos de Artaud y que al respecto, es conveniente parafrasear a Otto Hahn: El primer drama de la vida dolorosa de Artaud le sobreviene a la edad de cinco años cuando una meningitis lo lleva hasta el umbral de la muerte y lo sumerge, repentinamente, en el universo absurdo del dolor y que sin duda es este momento cuando comienza el desacierto que lo opondrá al mundo, sintiendo su existencia como “Un mal-de-ser”, a esa edad es demasiado joven para superar su terror.

Aunado a esta observación se tiene que hacer alusión sobre la enfermedad de la meningitis, que la meningitis trae por consecuencia una incapacidad para pensar con la claridad y velocidad usuales, esto incluye el hecho de que el paciente llega a sentirse desorientado y a tener dificultad para prestar atención, recordar y tomar decisiones, esto debido a la confusión crónica o prolongada, lo que hace disminuir la concentración mental ante el mundo.

A partir de estas afirmaciones se puede deducir que Artaud siendo un niño saludable, sufre considerablemente de esta enfermedad que lo impregna en su psique y que además le trae consecuencias fisiológicas conocidas por la ciencia, como lo fueron los dolores de cabeza y la falta de concentración y de memoria. Esto le produce a Artaud una confusión pero como lo demuestra su constante trabajo no llega a ser una demencia, pues su lógica de pensar permanece lucida. Artaud vive, come, escribe, trabaja y realiza tareas de un humano normal, inclusive la labor de actor la cual requiere paradójicamente mucho de concentración y de memoria, además de un sentido lógico de acciones necesarias para el *expresar*. Lo que invita a pensar que aunque Artaud sufriese de estas secuelas de la enfermedad, él lograba mantenerse dentro de ciertos estándares de normalidad social.

Por tanto, en su manera habitual sí era un ser normal, pero quizás el hecho de vivir bajo el yugo de una enfermedad y de experimentar el dolor de cabeza persistente lo condujeron a un constante estado de sensibilidad y un mayor grado de sensibilidad. A pesar de ello sus capacidades en el uso de su cabeza y su cerebro son normales, Artaud no deja de ser una persona intelectual, su capacidad de sentido crítico le permiten analizar las cosas del mundo lo que le provocaban denunciar las apasionadamente. Pero en estas circunstancias su proceder tenía cierto tono que hacía que lo miraran como una persona extravagante, que no sería de extrañarse pues era como la mayoría de los artistas de su época.

Pero esta sensibilidad y sentido crítico fueron también factores que enriquecieron su labor como poeta sensible, como teórico del arte y principalmente con trabajo en el teatro. Así este poeta realiza un viaje al México todavía místico, la idea del trueque cultural se inicia y es a partir de su estancia con los Tarahumaras que su pensamiento se encamina hacia un ideal cultural, si a esto le agregamos su experiencia del peyote que lo estimulan para una nueva posibilidad religiosa, esta estancia le hacen observar mundo de diferente manera, inicia en su interior una filosofía sobre el regreso del hombre a la naturaleza, a la tierra y a los dioses antiguos.

Esta idea lo va llevando a una idea heroica, poética y bastante ilusoria, él siente que es portador de un mensaje divino y busca hacer reflexionar al mundo de que se aproxima un momento deshumanizado y que es necesario reconocer a los antiguos dioses, inspirado en la cultura mexicana antigua, Artaud intenta dar reconocimiento a los dioses de Irlanda, busca un encuentro con la cultura de Irlanda y sus dioses, convencido de que poseía el báculo de San Patricio, santo patrono de los irlandeses, se apropia de este rol apasionadamente y se lanza hacia ello con este báculo que argumenta ser sagrado, se lanza sin ser consciente de que el mundo está al borde de la locura de la guerra y así una sociedad insana lo juzga, lo ve como un enfermo mental y es la misma sociedad que se lo va hundiendo en un estado verdadero de locura.



Aquí se pueden ver dos cuestiones que tocan la locura, según Foucault los ingredientes de la locura lo forman; una pasión irracional mezclada con el saber erróneo y obsesivo, cosa que le sucedía a Artaud pero curiosamente según la ciencia de la polemología estos son los mismos ingredientes que componen el estado de guerra, lo que sucedía con todos los gobernantes nacionalistas del mundo y sus sociedades.

Imagen # 61. Dibujo retrato de Artaud antes de ser hospitalizado, 1915.

Por tanto, la pasión y la irracionalidad crítica eran inmensas en ese periodo del mundo, estas se encontraban sumergidas por la pasión nacionalista, la irracionalidad de lo humano, mientras que los artistas se sumergían en una pasión creadora. Por una parte, todo país argumentaba una lógica de agresión por el ideal patriótico que acrecentaba la confusión y la euforia de la masa hacia la demagógica idea de libertad. Una serie de jefes de estado que llevaron a la locura a muchos otros, un mundo de locos en donde al mismo tiempo el mundo del arte tomaba desde el interior esa locura y se abría a la creación del modernismo y de todos los subsiguientes movimientos artísticos más significativos del siglo. Locos por un lado y locos por otro lado, uno era el incensato y el otro denunciaba esa locura con un acto de arte considerado loco.

Se tiene que decir que “casi un mundo de locos” porque se debe tener en cuenta que en este periodo de locura el arte moderno nace y es también por una serie de artistas que fueron considerados locos, lo que invita a la reflexión: ¿Por qué este periodo humano fue a la vez una convulsión humana violenta y destructiva por un lado y de mucha creatividad en el arte y en la reflexión humana por el otro? Artaud es uno de tantos artistas que, como ya se vio anteriormente le toco vivir en la época denominada *les annes folles* los años locos, como premanifestación y anticipación del arte ante los próximos años bélicos, su intuición de artista le llevo a concebir antes el momento destructor y que él consideraba una manifestación del desorden social que mostraba la codicia y pasión demencial de toda la humanidad. Esto es lo que nos invita a preguntarnos cómo un ser aquejado por dolores y resquicios de la meningitis podía estar queriendo hacer teatro con tanta pasión, eso era algo inverso a la locura social del momento, por ello no es de extrañar que fuera tildado de loco.

Lo que se prueba es lo contrario, nadie puede negar que las guerras son actos de barbarie, inclusive las guerras mecanizadas actuales que son un acto científicamente bárbaro ante la categoría de humano que signa el ser.

Artaud fue encerrado como un loco cuando el mundo enloquecía por las guerras, esto es lo que se pone en claro. Junto a tantos artistas más, va a interpretar esta locura que lograban ver y sentir, tanto que la figuración no basta y el mundo del arte se lanza a la búsqueda de nuevas formas de hacer el arte tales como el modernismo, periodo en que vivió Artaud y que promocionó como otros la idea surrealista, de la que después desencadenó en sus teorías que fueron como un anuncio del término de la modernidad.

Sus teorías del *teatro y la peste*, *el teatro de la crueldad*, *el teatro y su doble*, así como otras ideas sobre el lenguaje, fueron las de un visionario, por una parte la peste como el teatro se propagan, no es sólo que las artes plásticas y musicales apoyen al teatro, sino que es lo contrario, la teatralidad ha invadido las otras artes, el show de la presentación, los artistas plásticos, músicos y todas las especies han entrado a la forma de expresar su objeto arte como un acto teatral, lo que degrada la forma pura.

Más aún cuando las acciones cotidianas de toda la gente se torna en una actuación necesaria, la enfermedad de la actuación cotidiana ha salido por todos lados y desde todos los lados: en la simulación de gobiernos, la simulación en eventos sociales, el fingir social en todos los roles, la hipocresía que recorre a todos como una peste y que se sabe que es materia del hipócrita y raíz de la palabra “actor”, por tanto, todos actúan, entonces ¿qué dejan a los actores del teatro?, ¿otra forma de actuar? Las teorías de Artaud sobre el teatro y el arte, son un referente para las teorías contemporáneas del arte como se puede observar comparando los contenidos del capítulo dos al capítulo tres de esta tesis.

Hoy en día, el mundo ha incorporado la actuación en su vida cotidiana, una teatralidad fuera del teatro ha cobrado fuerza, traza en el interior de cada individuo un drama y desde una inconsciencia invocan al teatro pero ignorando su nombre, el teatro es como una enfermedad y se propaga tal como lo dijo Artaud.

Y tomando lo que dice Hauser en que la relación arte y sociedad es de una respuesta simbiótica que provoca *cultura*, pero existe el tipo de cultura creado por manifestaciones de pseudo arte folclor o industrial que puede caer en la cultura ciega como ya lo menciona Bourdieu, es decir la anticultura y la degradación cultural por el sistema de consumo actual, cosa que Artaud afirmó al respecto en el momento en que lo dieron por demente, “su deseo de liberarse de las marcas infernales del espíritu maligno, de las marcas que deja sobre todo su sensibilidad interna, en su conciencia y en su juicio, marcas infernales es un espíritu social que todo lo consume y que está lleno de falsa cultura”. (Artaud, 1980: 67).

Así Artaud se recrimina a sí mismo como inculto, pues para él, el hombre culto no podría extraviarse en el uso propio de su pensamiento, como a veces le sucede a él. Aunque en realidad su extravío de perder su pensamiento se debía a los rezagos de la meningitis que padeció a los seis años. Artaud ve desde su encierro la aparición de la anticultura y la denuncia, la absorción de lo que se ve sin pensar, sin digerir mentalmente, llamada *ceguera cultural*. La falta de sentido crítico del porqué vivir, que es también una falta de sentido en el acto de percibir y de apropiarse una obra de arte, ya sea entender, comprender o decodificar. La falsa cultura o la ceguera cultural se aprecian primeramente por la falta de trabajo mental en la creación de la narrativa interna y de la *endoimagen*, en otras palabras el ejercicio de la lectura, esta falta no permite la elaboración del discurso para la apropiación y apreciación artística, por tanto la participación imaginaria surgida de una sociedad de incultura o culto superficial sólo es útil para la autoafirmación del estado animal del humano.

Pero es justo donde Artaud ve al teatro como un acto de salvación, primero observa la dualidad, el acto presente y a la vez ficción, detona en ello la alteridad de las personas, advierte la unidad del individuo y la infinidad de ser parte de la masa, la personalidad única y la pertenencia a los grupos y a la masa. Artaud no ve al actor como un mentiroso como lo dice etimológicamente actor=hipócrita, sino como un poeta de acción y palabra que dice metáforas sobre las mentiras del

mundo, mentiras de la sociedad y de todos sus actos cotidianos. Para Artaud la sociedad se mantiene en una atmósfera de estupro, de anarquía que finge orden, de inercia burguesa que habla de igualdad, pero que la impunidad es realmente una ley, la deshonestidad y la primitiva injusticia, para él esta es una sociedad nacida del castigo y del crimen organizado, estos actos de mentira enferman a todos y aunque digan lo contrario nadie tiene el interés de salir porque la mentira nos reconcilia con el "rol". Para Artaud el manicomio se ha salido al mundo y se ha vuelto anormal, para él en ese momento histórico todos estaban enfermos y los veía como seres perseguidos que no tienen donde apilar sus estados de angustia.

En el teatro existe la posibilidad de encarnar en un trance la dualidad de presente y de ficción para llegar a una forma de energía, que juega con los valores conscientes e inconscientes que van desde lo que menciona como la sociedad en su atmósfera de engaño hasta la locura de las angustias. Para este juego se sabe que el teatro contiene una cuarta pared que se desarrolla en la medida en que el actor se adentra, técnica y emocionalmente hacia la representación de un otro, esta es la forma de energía que se relaciona con los otros y con el todo público de la escena para formar, como lo dirá después Deleuze y Guattari en su teoría rizomática del arte contemporáneo: "conectado, heterogéneo y múltiple". El rigor mencionado en *el teatro de la crueldad* es una formalidad para abastecer al teatro de la posibilidad de *curación o de terapia*, esta idea de crueldad es definida como la *rigurosidad* que debe tener el acto de la representación, siendo necesario dejar los modelos de actuación formalista que están al alcance del simular y disimular.

Por ello Artaud se concentró en la búsqueda de un lenguaje de la teatralidad, un lenguaje que concatene los signos de la realidad para enfatizarla al nivel que tendría el acto cruel, dando una potencialidad al acto creado por el teatro, como Baudrillard lo expresa en sus ensayos del simulacro. lo hiperreal es producto de una síntesis radiante de modelos combinatorios, lo radiante de lo hiperreal es ese

orden enfático que Artaud pronuncia como crueldad, pues en ambas coinciden en mostrar la realidad en una forma enfática y radiante (Wallis, 2001:260). Los modelos combinatorios de Baudrillard coinciden con Artaud en cuanto a la idea de un lenguaje surgido de lo que se conoce y que entra en combinación con todas las formas posibles para significaciones enfáticas. Por tanto, se puede ver que una de las teorías del arte contemporáneo es la de Baudrillard sobre los simulacros y que esta coincide con las ideas de Artaud, por otra parte se sabe que Guattari ha tomado ideas de Artaud (cuerpo sin órganos) quien también es considerado uno de los teóricos del arte contemporáneo.

La idea de Artaud de ver al teatro como una forma de curación hacia la enfermedad de *la actuación cotidiana e inconsciente, que por ser inconsciente apela a la bestialidad humana*, y que son los síntomas que nos aquejan actualmente., La curación por medio del arte, en este caso escénico, es lo que llamaron psicodrama, y es aquí un punto paradójico, donde se debe preguntar ¿cómo un considerado loco vino a aportar bases para la idea del arte como terapia? Pues la respuesta es que no estaba loco, sólo era un excéntrico que miraba al mundo con sensibilidad y obsesión de poeta, actuaba sin saber e inducido por la inspiración y la creación espontánea, desenmascara a los doctores psiquiatras quienes no dudan en atormentarlo, esto afirma lo que Faucault dijo sobre los manicomios. Para él los manicomios son receptáculos de magia negra, en donde él presencia demasiados horrores que le hacen no poder soportar esa visión del mundo que sepulta la paz y filosofa sobre la guerra. Para él los médicos de los manicomios son sádicos, concientes y premeditados, que están verdaderamente locos y que saben jugar al cínico en la sociedad, para él esos médicos de mentes están realmente dementes.

La actuación le sirve para justificar la vida, Artaud ve la iluminación de los *receptores del universo* como Van Gogh y traza en su propia vida en la actuación de su vida, de ahí su dicho mas elocuente en su manifiesto del teatro de la crueldad: “La vida es cruel por que la vida es realidad”.

El psicodrama toma la idea de *el tele* como percepción y desarrollo creciente de la afinidad entre el teatro y la terapia social. La actuación en la vida es una formalidad practicada por todos nosotros, aceptar los hechos de esta actuación es un entendimiento de nuestra conducta social, ya sea por gratificación o por degradación de nuestro *rol* que concuerda en la personalidad, el hecho de no aceptar la vida como una actuación es algo que nos puede volver locos, pues la acumulación de actos fingidos tienden a hacer una explosión interna del carácter.

La estridencia y la extravagancia de la personalidad de Artaud fueron mal juzgados en el momento de querer investigar sobre el “báculo de San Patricio”, pues sólo era una la extravagancia de un artista y un apasionamiento de poeta, se juzgó su apariencia y no vieron la profundidad de su búsqueda a lo mágico del mundo y la existencia. Artaud no era un loco sino un visionario como lo expresa en una carta el Dr. Ferdière, quien lo trató en el hospital de Rodez, escrita con mucho arrepentimiento; que su conducta se prestó a comentarios negativos y evoca su reacción de desagrado ante los hechos y argumentando que la gente que rodeó a Artaud en el decaimiento y su muerte, fueron sus verdaderos asesinos, que no pararon de hacer calumnias de su persona y que fueron ellos los “artistas” que le procuraban los venenos que le parecían indispensables, como la droga. Finalmente para el Dr. Ferdière y como lo dice en su carta, Artaud no estaba loco, sólo que miraba otras cosas, y reconoce haber encontrado en su vida a un número de creadores del arte, pero ninguno como Artaud, a quien colocó entre los genios y videntes mas importantes del mundo moderno.

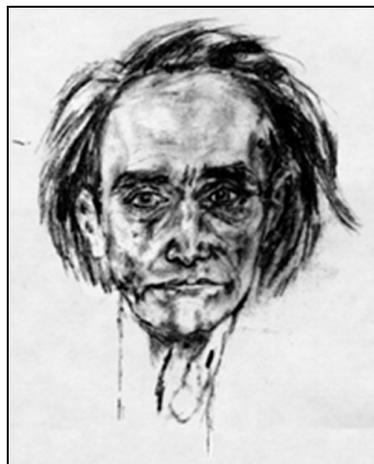


Imagen # 63, Dibujo, retrato de Artaud después de ser hospitalizado, 1946.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud Antonin, 1964, *Le théâtre et son double*, (El teatro y su doble) Editorial Gallimard, Paris
- Artaud Antonin, 1971, *Mensajes revolucionarios*, (Mensajes revolucionarios) Editorial Gallimard, colección Ideas, Paris.
- Artaud Antonin, 1980, *Escritos de Artaud El Momo*, Editorial Librodot, Buenos Aires.
- Artaud Antonin, 1982, *Extracto de los tomos III y IV El cinema*, Editorial Gallimard, Madrid.
- Artaud Antonin, 1998, *Los Tarahumara*, Editorial Clotet Tusquets, colección Marginales, Barcelona.
- Artaud Antonin, 1998, *Van Gogh suicidado por la sociedad*, 2006, Editorial Factoria, Mexico D. F.
- Artaud Antonin, 1999, *En plena noche o el bluff surrealista*, Editorial House Mondadore, México D. F.
- Artaud Antonin, 1964, *Primeros escritos de Rodez*, Editorial de Libro Dot.
- Artaud Antonin, 1977, *Nuevos escritos de Rodez*, Editorial Gallimard, Madrid España.
- Baudrillard Jean, 2003, *D'un fragment l'autre*, (De un fragmento al otro), Editorial Libre poche essais, Paris Francia.
- Barthes Roland, 1968, *Ecrits sur le theatre*, (Escritos sobre el teatro), Editorial Points, Paris Francia.
- Bayer Raymond, 1998, *Historia de la Estética*, Editorial Fondo de Cultura Economica, México D. F.
- Bocola Sandro, 1999, *El arte de la modernidad*, Editorial Del Serval, Barcelona España.
- Bouqueret Christian, 1997, *Des années folles aux années noires*, (De los años locos a los años negros), Editorial Marval, Paris Francia.
- Cardona Castro F. L. 1973, *Historia de las guerras*, Editorial Brugera, Barcelona España.

- Cuevas Josafat, 2006, *La imposible escritura de Artaud*, Editorial FUNDA, Querétaro México.
- Danto Arthur C. 2005, *Después del fin del arte*. Editorial Paidós colección Transiciones, Barcelona España.
- De Micheli Mario, 1979, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Alianza, Madrid España.
- Deleuze, Guilles y Gauttari Felix, 1988, *Mil pesetas*, Editorial Pretextos, Valencia España.
- Dumoulié Camille, 1996, *Niezsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, Editorial Siglo XXI, México D. F.
- Eco Humberto, 2009, *Apocalípticos e integrados*, Editorial Fábula Tusquets, México D. F.
- Foucault Michel 2000, *Historia de la locura, tomo I*, Editorial Fondo de cultura económica, México D. F.
- Foucault Michel 2000, *Historia de la locura, tomo II*, Editorial Fondo de cultura económica, México D. F.
- Foucault Michel, 2010, *Las palabras y las cosas*, Arquelogía de las ciencias humanas, Editorial Siglo XXI, México D. F.
- Gardner Howard, 1998, *Mentes creativas, anatomía de la creatividad*, Editorial Paidos, Barcelona España.
- Grenberg Greenberg, Ira A. 1982, *El psicodrama analizado*, Editorial Horne Paidos, Buenos Aires, Argentina.
- Gurméndez Carlos, 1986, *Tratado de las pasiones*, Editorial Fondo de cultura económica, México D. F.
- Gurméndez Carlos, 1993, *Crítica de la pasión pura*, Editorial Fondo de cultura económica, México D. F.
- Hauser Arnold, 1975, *Sociología del arte*, Editorial Guadarrama, Madrid España.

- Hahn Otto, 1968, *Portrait d'Antonin Artaud*, (Retrato de Antonin Artaud). Editorial Le soleil Noir, (El sol negro) Paris, Francia.
- Juanes Jorge, 2006. *Los suicidados del surrealismo, Artaud y Dali*. Editorial Itaca, México D. F.
- Kuspit Donald, 2006, *El fin del arte*, Editorial Akal, Madrid España.
- Moreno Joseph, 2004, *Activa tu música interior, psicodrama y musicoterapia*, Editorial Herder, Barcelona España.
- Mendieta Lucio 1962, *Sociología del arte*, editorial UNAM, México D.F.
- Renzo M. Gian y Simonis Hipólito, 1971 *Teatro Dada*, Editorial Barral, Madrid España.
- Pavis Patrice, 1998, *Diccionario del teatro*, Editorial Paidós, Barcelona España.
- Pavis Patrice, 2008, *Análisis del espectáculo*, Editorial Paidós, Barcelona España.
- Pierre Chaleix, 1977, *Escritos de Rodez*, Editorial Gallimard, Madrid España.
- Rosales F. Cristina, 1990, *La comprensión del psicótico a través del Psicodrama*, Editorial Gedisa, Barcelona España.
- Ruiz de Samaniego Alberto, 2004, *La inflexión posmoderna, los márgenes de la modernidad*, Editorial Akal, Madrid España.
- Silberman A. y P. Bourdieu, 1971, *Sociología del arte*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires Argentina.
- Thomson David, 1980, *Historia mundial de 1914 a 1968*, Editorial Fondo de cultura económica, México D. F.
- Vallejo Najera Juan Antonio, 1981, *Locos egregios*, Editorial Dossat, Madrid España.
- Virmaux Alain, 1970, *Antonin Artaud et le theater*, Editorial 10/18, Paris Francia.
- Wallis Brian, Foster, Baudrillard, Barthes, 2001, *Arte después de la modernidad*, editorial Akal, Madrid España.
- Weisz Gabriel y Solórzano Carlos, 1997, *Técnicas de investigación teatral*, Editorial UNAM colección escenología, México D. F.

Weisz Gabriel, 1998, *Dioses de la peste, Estudio sobre la representación*, Editorial UNAM siglo XXI, México D. F.

Weisz Gabriel, 2005, *Cuerpos y espectros*, Editorial UNAM, colección Seminarios, México D. F.

Weisz Gabriel, 1994, *El palacio Chamánico*, Editorial Gaceta colección Escenología, México D. F.