

El estatuto artaudiano de la escena como clave de lectura del giro performativo en el teatro

Daniela Berlante (UNA/UBA)

RESUMEN

Antonin Artaud se erige como referente ineludible para pensar el giro performativo dado por el teatro contemporáneo. Ya en la década del treinta había dejado planteadas las bases de un ideario revolucionario que pretendió recuperar para el teatro de Occidente aquellos aspectos considerados específicos, treinta años más tarde, por los renovadores teatrales. El programa artaudiano, con su invitación al ritual, fundó la plataforma para el devenir de la obra teatral en suceso experiencial. Por desplazar el lugar central del texto y acordarle primacía a la sensación antes que a la razón; por anular la separación entre la escena y la sala, colocando en el centro al espectador; por abolir la dualidad autor-director; y por considerar que las acciones desplegadas en el espacio de la realización escénica no pueden tener sentido por fuera de él es que Artaud se revela como precursor del giro performativo dado por el teatro. Se revisará la impronta que ha dejado su poética en la de Romeo Castellucci.

PALABRAS CLAVE

Artaud. Performatividad. Teatro. Contemporáneo. Castellucci

SUMMARY

Antonin Artaud stands as an essential reference to think on the performative turn experienced by the contemporary theater. In the 30's he set up the grounds of a revolutionary vision that sought to recover for the western theater those aspects that thirty years later were considered specific by the renovators of the theater. Artaud's proposal, including its invitation to the ritual, established the fundamentals that transformed the theatrical work in an experiential event. Artaud reveals himself as a precursor of the performative turn done by the theater for many reasons. He moved out the text from its traditional place and gave primacy to sensation rather than reason, he nullified the separation between scene and room and place the spectator in the center, he abolished the author-director duality, and finally, he considered that the actions that are displayed in the space of the scenic realization cannot make sense outside of that space. In this paper will review the mark of his poetics in Castellucci's work.

KEYWORDS

Artaud- Performativity. Contemporary Theater. Castellucci.

El concepto de performatividad acuñado por John L. Austin para caracterizar la potencialidad del lenguaje como modo de intervención sobre la realidad, y no sólo como instrumento de representación, tuvo enorme productividad en la transformación de las artes en general, y del teatro en particular.

Es así como, a partir de los años sesenta, se produjo en las artes occidentales un insoslayable giro performativo que condujo al advenimiento del arte de acción o de performance como nuevo género (Fischer-Lichte, 2011). Además del debilitamiento de las fronteras interdisciplinarias, el gesto crucial que este giro promovió fue el pasaje de la creación de obras a la sustanciación de acontecimientos. En lo concerniente a las artes escénicas:

"Hablamos de un tipo de teatro que abandona para su constitución el modelo hegemónico del drama, que al no hacer de la imitación de la acción su objeto se desinscribe de la idea de teatro como variable dependiente de otra realidad: la vida, el comportamiento humano. Hablamos de un teatro que abandona su condición de obra autónoma, para comenzar a configurarse en términos de acontecimiento y de experiencia" (Berlante, 2016).

Asistimos a la conversión del espectáculo teatral en experiencia relacional, al pasaje del textocentrismo logocéntrico en pulsión rapsódica (Sarrazac, 1989). Sostenemos que este desplazamiento se ha estructurado en torno a una tensión, deudora de una tradición de pensamiento cuyas bases descansan en la sistematización y hegemonía del proyecto racionalista de la modernidad. Contra este programa, promovido por el impacto de la filosofía cartesiana en Occidente, se han erigido determinados agentes del campo del arte provocando –no sin costo– múltiples fracturas en la solidez de los cimientos teatrales.

En este sentido, colocamos como pilar de esta deconstrucción a un instaurador de discursividad en términos foucaultianos como ha sido Antonin Artaud, referente ineludible para pensar el giro performativo dado por el teatro en la contemporaneidad. Contra las ideas claras y distintas, garantadas por su misma claridad y distinción de la existencia de las cosas, según René Descartes, se emplaza su consideración opuesta: *"Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées"* [1] (Artaud, 1954:59). Fue Antonin Artaud en la década del treinta quien dejó planteadas las bases de un ideario revolucionario que pretendió recuperar para el moribundo teatro de Occidente aquellos aspectos considerados específicos treinta años más tarde por los renovadores teatrales: *"...ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole"* [2] (Artaud, 1964:54). El programa artaudiano, con su invitación al ritual fundó la plataforma para el devenir de la obra teatral en suceso experiencial.

"El verdadero teatro siempre me pareció el ejercicio de un acto peligroso y terrible, en donde se eliminan tanto la idea del teatro y del espectáculo como las de toda ciencia, toda religión y todo arte. El acto del que hablo está dirigido a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano. ¿Por qué? Porque el teatro no es esa escena en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo." (Artaud, 1975:87)

La cita precedente, extraída de una lectura realizada el 18 de julio de 1947 por el propio Artaud meses antes de morir, da cuenta de su utopía. En primer lugar, el teatro al que aspira debe erradicar tanto lo que tiene de teatro como de espectáculo. Lo supo leer Rancière (2010) al sostener que para Artaud (así como para Brecht) el hecho teatral debía arigirse como una mediación entre la virtud de la verdad teatral y el mal del espectáculo. En este sentido, la poética del marsellés se propone reparar esa vacancia. Por lo demás, la escena artaudiana, lejos de instituirse como un espacio para la representación virtual o simbólica del mito se vuelve un territorio presentativo donde lo que viene a la presencia, a hacerse en escena es nada menos que el cuerpo. Ese es el genuino acto mítico propio del teatro. Y lo que Artaud designa con este último término elude –paradójicamente– lo que se entiende por él: ni espectáculo, ni representación, ni arte. El teatro es entonces un acto en el que el cuerpo se hace. Y es por ese motivo que podemos inscribirlo en el marco del ritual:

"Le rite, en tout cas, est pour Artaud métaphore de cette nouvelle genèse, de cette nouvelle fondation que le théâtre devrait opérer. Le théâtre dont il rêve a à voir avec cette chambre close et souterraine où se libèrent d'étranges puissances[3]" (Borie, 1997: 244).

Para la autora, su teatro es una tentativa de restauración de los poderes del *eidolon*[4] y del *colossos*[5], de la materia como apertura a lo invisible, es aquel lugar privilegiado donde –contra la cultura logocéntrica– se afirma una física en la que la materialidad se vuelve el basamento para la presencia de lo invisible. Borie (1997) encuentra en este movimiento una clave de lectura de los desarrollos artaudianos. En su teatro, a la manera de una paradoja propia del ritual, lo invisible sólo puede manifestarse apoyándose sobre una materialidad capaz de fijarlo y liberarlo al mismo tiempo. Este gesto constituye un retorno a las fuentes del signo plástico como *eidolon* arcaico, con todas las consecuencias que esto implica para el actor, actor que dentro de esta física y metafísica del teatro ocupará un lugar central.

Una articulación posible entre ambas instancias será localizada en la tensión entre el cuerpo vivo y su doble inerte. La inclusión de maniqués en su cosmovisión escénica funcionaría en este sentido. Durante el período del Teatro Alfred Jarry (1926-1929), va a explorar la potencia metafísica de los maniqués y la empleará para un proyecto de puesta de *Sonata de Espectros* de Strindberg. Su trabajo apuntaba a una "dénaturation perpétuelle des apparences"[6], a un borramiento de los personajes ante los ruidos, la música y ante "leurs doubles inertes, sous forme, par exemple, de mannequins qui viennent prendre tout à coup leur place"[7] (1997: 249). Artaud intuye que esta tensión entre el cuerpo vivo y el doble inanimado es una de las claves para la representación de los personajes de *Sonata de Espectros*. Y lo confirma al sostener que cuando parecen estar a punto de desaparecer, le ceden su lugar a sus propios símbolos. La importancia del maniquí como doble del actor toma ya acentos kantorianos.

El maniquí y el autómatas se inscriben durante este período en el corazón de un proyecto que pretende reconectar con el terror, con la presencia de lo invisible y sus amenazas. Años más tarde, cuando descubra el teatro balinés verá allí la concreción del modelo que atravesó la búsqueda del Teatro Alfred Jarry. Los actores-bailarines del teatro balinés se le aparecen, en principio, como personajes en estado espectral. Ahora bien, este estatuto es lo opuesto a la evanescencia, ya que se halla inscripto en una materialidad sonora y visual que produce "une impression d'inhumanité, de divin, de révélation miraculeuse"[8] (Artaud, 1964:88). La apuesta de *El teatro y su doble* consistió en volver a enlazar bajo la categoría del doble la presencia y la ausencia, lo material e inmaterial con miras a que cristalicen en su propia tensión.

Este texto publicado en 1938 (y que reúne sus escritos desde 1932) ha buscado a lo largo de todos los ensayos que lo componen "las condiciones de un teatro que permita el surgimiento (o la emergencia) de lo que Rimbaud llamaba 'la verdadera vida'" (Danan, 2016:28). El teatro se plantea en una relación dialéctica con la vida, se articula con ella y la renueva. De allí que el de Occidente, aquel que no ha nacido aún o nació muerto, se revele como un atentado, no ya a las artes, sino al vitalismo. La apuesta de Artaud consistirá además, en emplazar al teatro como aquel instrumento capaz de reconectar a hombres y mujeres con la propia animalidad que la sociedad ha domesticado, como el medio privilegiado para producir la cura del cuerpo social.

De modo que su ideario hará suyo el programa vanguardista de unir el arte con la vida para que el primero logre instituirse como una acción en la praxis vital. Por esta razón –prosigue Danan– y por acordarle primacía a la sensación antes que a la razón; por desplazar el lugar central del texto: "il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée mais de donner aux mots a peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves"[9] (Artaud, 1964:142); por anular la separación entre la escena y la sala, colocando en el centro al espectador; por abolir la dualidad autor-director; y porque la realización escénica "invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui"[10] (1964: 92) es que Danan se pregunta: "¿Y si la performance fuera, por todas estas razones, el doble del teatro soñado por Artaud?" (2016: 30)

Como creemos que la respuesta es afirmativa, y lo es por las razones que el propio Danan esgrime, es que nos propusimos confrontar la impronta dejada por Artaud en algunas realizaciones de un referente del teatro contemporáneo para ver la productividad que ha tenido esta utopía en su entramado espectacular.

Romeo Castellucci fundó la compañía teatral Raffaello Sanzio en 1981 en Cesena, Italia. Desde su creación se caracterizó por la radicalidad en la experimentación teatral, lo que la llevó a ser considerada "la compagnie italienne la plus controversée de l'après-Strehler"[11] (Pasi, 2008:188). Como muestra, imaginemos la escena que tuvo lugar en 2008 en la presentación de *Inferno* durante el festival de Avignon:

"El ataque del espectáculo es conocido. Castellucci avanza solo hacia el público, sobre la inmensa platea de la cour d'honneur del palacio de los Papas y lanza "Me llamo Romeo Castellucci". Acaba de ponerse un equipo, mientras entran a escena siete perros lobos atados; tres de ellos –apenas son soltados– lo asaltan con una brutalidad que lo hace caer al piso donde se ensañan con él, destruyendo con sus dientes el traje de protección (el rostro y las manos no están protegidas) hasta que son llamados por los adiestradores. La toma de riesgo, aunque sea calculada –y se imagina, minuciosamente repetida– es real; y el efecto, multiplicado por la resonancia de los ladridos, es aterrador. El espectáculo se ubica, de entrada, bajo el signo de las grandes performances históricas..." (Danan, 2016:32).

Inferno formó parte de una trilogía realizada a partir de la obra de Dante pero nada de lo que allí tuvo lugar remitía linealmente a la *Divina Comedia*. Sin ninguna duda, Castellucci reactualizó los principios de Artaud, de los que –por otra parte– se siente deudor, al producir un efecto físico en el espectador, al perturbar el reposo de sus sentidos, al exteriorizar un fondo de crueldad latente. Castellucci se apropió de la utopía artaudiana usando el espacio para generar imágenes materiales de altísimo impacto, recuperando el peligro con el que el teatro había roto e incluyendo objetos perturbadores que produjeran terror "apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants"[12] (Artaud, 1964:142), en este caso, los perros lobos.

Si Artaud propuso un teatro físico, plástico, material, estremecedor, en el que las palabras tuvieran el poder de desgarrar y los sonidos fueran elegidos por su calidad vibratoria, antes que por su significación, Castellucci recogió el guante con creces: "En nous opposant à la suprématie du texte, au théâtre comme «illustration», en refusant la prépondérance de la littérature, nous nous situons fatalement dans la lignée d'Artaud"[13] (Castellucci, 2008, 189).

El artista italiano ha declarado que el lenguaje debe pasar por su propia destrucción para poder dar lugar al nacimiento de una escritura espacializada que "adhère au corps"[14] (190). Esta dimensión corporal va a subrayar la presencia física del actor, que generalmente es vampirizada por el texto. Castellucci considera que el actor es despojado de su cuerpo por el texto y por el autor. "Pour nous comme pour Artaud, le corps de l'acteur est un corps supplicé qui, sous le regard de l'autre et grâce à son sacrifice, opère l'union communelle avec le spectateur"[15] (190). Esta comunión, que en la voluntad de alcanzar los cuerpos sensibles y el espíritu transgrede, por su fuerza, los límites del lenguaje discursivo, le permite hablar de una explosión de la esfera perceptiva, de una difracción.

Es sabido que Artaud, luego de las sucesivas internaciones y el tratamiento con la terapia electroconvulsiva experimentó un sentimiento de desposesión del lenguaje. En una carta al Dr. Ferdière, citada por Carlo Pasi en entrevista a Castellucci (2008:190) admitió haber sido un ignorante, ya que durante mucho tiempo se sintió seguro del sentido de las palabras, a punto de tenerse por su dueño. Sin embargo –reconocía– la lengua comenzaba a abandonarlo.

El creador de *Inferno* ha encontrado en esta desposesión una manifestación de la crueldad, ya que ésta deriva de una incertidumbre sobre el lenguaje, de un presentimiento del peligro. Ha reconocido que el teatro que él hace también posee una dimensión cruel que provoca terror, en la medida en que ya no le da entidad al lenguaje y esto puede generar un sentimiento de no pertenencia a la comunidad humana. Prescindir de las palabras para representar las cosas, puede sumir al público en lo indiferenciado y en lo desconocido, por ende, en el miedo. Sin embargo, cree, es ésta la única vía de acceso a la propia lengua.

Es interesante ver el modo cómo logró cobrar forma escénica este pensamiento. En 2000 la compañía estrenó *Génesis*. El espectáculo estaba estructurado en tres cuadros. El primero se centraba en los siete días de la Creación. El primer fragmento de la Biblia era pronunciado en hebreo por el personaje de Lucifer, que luego aparecía en el laboratorio de Madame Curie, la descubridora del radio. Dios aparecía desde las tinieblas, y desde una vitrina de laboratorio, lo hacían Adán y Eva para recostarse en el jardín del Edén. El tercero tenía por protagonista a Caín, el primer homicida de la historia. Pero quisiera detenerme en el segundo llamado *Auschwitz* porque es el que llevó a su máxima expresión el estatuto artaudiano de la escena. El espacio –muy iluminado– estaba ocupado únicamente por niños (los hijos del director) que jugaban entre velos mientras caía la nieve.

A la manera de un eco, un doble o un espejo del sufrimiento de los niños suplicados, esos que entrarían a las cámaras de gas, se dejó oír en escena la voz del propio Artaud en su última aparición pública, grabada durante el programa radiofónico *Para terminar con el juicio de Dios*, en la que exponía los padecimientos de su cuerpo a lo largo de las sucesivas internaciones en diferentes instituciones psiquiátricas.

Auschwitz tenía como centro de gravedad la presencia vocal de Artaud, la única posible en el corazón de la catástrofe, la única audible en medio del silencio de Dios dentro de los campos de concentración. Si los niños habían sido los primeros en entrar a las cámaras de gas, si ninguna de sus voces había vuelto del *lager* es que Castellucci se propuso hacer vibrar la de Artaud. Y sabemos de la importancia que éste siempre le acordó a la *foné* como modo privilegiado de barrer con la palabra psicológica, con el teatro muerto.

Auschwitz traza una analogía entre la violencia perpetrada sobre el cuerpo de Artaud durante los años de encierro y el sufrimiento que soportaron los cuerpos de los deportados. La figura del cuerpo sin órganos –estima Castellucci– encontró su realización científica, terrible y paródica en las torturas quirúrgicas de los campos de exterminio nazis, lo que confirma un lazo estrechísimo entre la tragedia de la *Shoá* y la crueldad, encarnada por el cuerpo suplicado de Antonin Artaud.

Es por eso que la promesa del cuerpo por venir está en el cuerpo infantil. El niño es el mesías artaudiano, sostiene.

Ya para concluir, unas palabras del artista italiano que confirman su inscripción en la línea inaugurada por el más radical de los renovadores teatrales del siglo XX:

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

Artaud, “mi” Artaud (“mi”, *no en el sentido de “mío”, sino porque sólo puedo decirlo así*) *le arranca a la piel todos los días esta frase:” El teatro es la génesis de la creación”.*

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.

Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires, Caldén.

Berlante, D. (2016). “El devenir de la obra teatral en acontecimiento procesual: de espectáculo a experiencia”. En *Territorio Teatral* núm 14. Buenos Aires, UNA. En línea:

<http://territorioteatral.org.ar/numero/14/dossiers/el-devenir-de-la-obra-teatral-en-acontecimiento-procesual-de-espectaculo-a-experiencia-daniela-berlante>

Borie, M. (1997). *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris, Actes Sud.

Caste Llucci, R. (2008). «Remonter aux sources inhumaines du théâtre». En *Europe, revue littéraire mensuelle. Antonin Artaud*, n° 873-874, 187-191.

Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Artes del Sur.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Sarrazac, J-P (1999). *L’avenir du drame*. Belfort, Circé.

NOTAS

[1] Pues para mí las ideas claras son, en el teatro y en cualquier otro lugar, ideas muertas y terminadas.

[2] Ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido por el cual el teatro puede diferenciarse de la palabra.

[3] El rito, en todo caso, es para Artaud metáfora de esta nueva génesis, de esta nueva fundación que el teatro debería operar. El teatro con el que sueña tiene que ver con esa cámara cerrada y subterránea donde se liberan extraños poderes.

[4] *Eidolon*, sostiene la autora, es el término que designa (a partir de la conceptualización de Jean-Pierre Vernant) al fantasma que se da a ver, a la aparición de origen sobrenatural, o a la imagen del sueño. Lo distingue su valor de presencia en lo visible de una potencia que es del orden de lo invisible, ya sea de los muertos o de los dioses.

[5] Puede ser una estatua o una piedra en la que se fija el ánimo del muerto. Es el espacio en el que el muerto puede volver a la vida. Pero al mismo tiempo designa la ausencia del muerto, su pertenencia a un más allá.

[6] Desnaturalización perpetua de las apariencias.

[7] Sus dobles inertes, bajo la forma, por ejemplo, de maniqués que vienen repentinamente a ocupar su lugar.

[8] Impresión de inhumanidad, de lo divino, de revelación milagrosa.

[9] No se trata de suprimir la palabra articulada sino de darle a esas palabras la importancia que tienen en los sueños.

[10] Inventa un lenguaje de gestos hechos para evolucionar en el espacio que no pueden tener sentido por fuera de él.

[11] La compañía italiana más controvertida después de Strehler.

[12] Apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes.

[13] Al oponernos a la supremacía del texto, al teatro como ilustración, al rechazar la preponderancia de la literatura, nos situamos fatalmente en el linaje de Artaud.

[14] Se adhiera al cuerpo.

[15] Para nosotros como para Artaud, el cuerpo del actor es un cuerpo supliciado que bajo la mirada del otro y gracias a su sacrificio produce la comunión con el espectador.