

## **En clave de títere, maniquí, fanteoche o marioneta: la despersonalización vanguardista en el teatro de Antonin Artaud**

*In terms of puppet, mannequin or marionette:*

*avant-garde depersonalization in the theater of Antonin Artaud*

*Paloma López Medina Ávalos*

Universidad Veracruzana, México

plopezmedina@uv.mx

Original recibido: 26/08/22

Dictamen enviado: 01/09/22

Aceptado: 04/10/22

### **Resumen**

Antonin Artaud, como varios otros creadores de vanguardia, oponiéndose a la primacía del raciocinio y el psicologismo de las poéticas realistas, elaboró una concepción del quehacer actoral que continuaba con el legado de Jarry, pues lo postuló como un registro en clave de marioneta, fanteoche, títere, maniquí o autómeta. Llevó a cabo una exploración en torno a las nociones de despersonalización asociados a la configuración titiritesca del cuerpo del actor, distinguiéndose por elaborarla bajo la premisa de un teatro que se concebía como la realización mística del ser.

**Palabras clave:** títere, vanguardia, artaud, cuerpo, misticismo.

### **Abstract**

*Like many other vanguard creators, Artaud exposes an understanding of acting against the rules of intellectualism and psychology that were the bases of Realism and its poetic activities. Inspired by Jarry, Artaud expressed his considerations about the concepts associated with the figure of puppet, mannequin or automaton. His experimentations about the art of acting explored the actor's body based on the strategies of depersonalization. In order to express his mystical ideology, he takes the notion of puppet as the metaphor of humanity searching for the spiritual dimension.*

**Keywords:** *Puppet, Vanguard, Artaud, Body, Mysticism.*

Cuando Antonin Artaud fundó junto con Roger Vitrac el Teatro Alfred Jarry, en 1926 (Durozoi, 1975, p. 135), su intención era liberar al acontecimiento teatral de las fórmulas de enunciación devenidas de la tradición mimético-ilusionista, que había tenido su última expresión en los procedimientos estilísticos de la escena naturalista. El nombre que dio a estas prácticas de un teatro nuevo fue un homenaje, pero también el reconocimiento de sí mismo dentro de la genealogía inaugurada, en 1896, con la irrupción del Padre Ubú en el contexto de la escena burguesa (Behar, 1971, p. 29). De acuerdo con Lola Bermúdez (1997) la rebelión de Jarry se opuso a la noción misma de representación, combatiendo tanto la ilusión verista como simbolista, pues su proceder atacaba tanto las posturas psicologistas que prevalecían en la escena como la actitud de idealismo de las propuestas simbolistas. Además, expone que este creador buscaba anular la fundamentación vigente de lo teatral en torno al decorado, al actor y a las reglas de escritura dramática con base en las tres unidades y que, por medio del personaje de Ubú, destruyó la consideración de un proceder dramatúrgico que se había organizado alrededor de un cuerpo del actor asimilado a lo que, desde su perspectiva, era irrepresentable. Asociada a la celebración sobre lo "inhumano del hombre", a través de ponderar un "teatro de la destrucción del teatro" (Bermúdez, 1997, p. 43), la propuesta de Jarry se resolvió en el rechazo al sentimentalismo, abrazando, en cambio, lo grotesco, lo material y lo físico.

A partir del trabajo sobre el eje discursivo de la "inhumanidad", aunado a la comprensión de la materia como presencia irreductible de la escenificación, Jarry decretó su alejamiento de las poéticas de intención realista ocupando la figura de la marioneta como modelo ejemplar del ejercicio actoral. Al conferir al cuerpo del actor con la potencia de marioneta, realizaba el procedimiento de desindividuación, entendido como la enunciación del artificio en su carácter de impersonalidad. En el ideario de Jarry, únicamente por medio de este distanciamiento de la individualidad de lo humano, la creación podía considerarse como verdadera actividad creadora: "El teatro que anima máscaras impersonales sólo es accesible a quien se siente lo bastante viril como para crear vida: un conflicto de pasiones más sutil que los ya conocidos o un personaje que realmente sea un nuevo ser" (Jarry, 1997, p. 186). En concordancia con el carácter que le concede a la Patafísica, como estudio de "las leyes que rigen las excepciones; [que] explicará aquel universo suplementario al nuestro" (Jarry, 2003, p. 17), Jarry ejecuta, con su planteamiento de la actoralidad que opera a partir de las nociones

asociadas a la marioneta, la posibilidad de explorar lo que se expresa en un estado de excepción con respecto a la constitución de lo humano. La búsqueda por quebrar los principios de identificación de un individuo con el cuerpo del actor radicaba en la necesidad de “que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundado doble” (Jarry, 1997, p. 189), es decir, la intención era que el espectador asistiera a su duplicación en el escenario, pero no bajo los términos de la reproducción de la “naturaleza humana” definidos por la experiencia de la civilización, sino desde la perspectiva excepcional de los antivalores, de la expresión de lo que era considerado ruín, de lo que se evidenciaba carente de la modelación realizada por la cultura. La noción de marioneta se articulaba en relación con la experiencia del estupor, pues la intención de Jarry era que el público se identificara, mediante los mecanismos de la paradoja, con lo que hay de más fundamental en su constitución humana, al hacer evidente en la escena lo soterrado por los efectos de la hipocresía de las “buenas maneras” y la condescendencia moral de la convivencia civilizada. Bermúdez (1997) expresa que la noción de absurdo con que se asocia la obra de Jarry, proviene, precisamente, de mostrar crudamente los mecanismos menos nobles, encontrando también que la intención de postular la actividad escénica bajo la enunciación guiñolesca no consistía en un afán por infantilizar al espectador, sino más bien en procurar un mecanismo con el que Jarry podía exponerlo a “un espacio fantasmático por el que circulan todo tipo de pulsiones” (p. 46). Así, mediante la contradicción entre la carnalidad del actor y la contextura material de la marioneta, Jarry posibilitaba una poética de lo crudo y lo perverso que se cifraba en el eje de ruptura de la valoración de lo aceptablemente humano identificado con la noción de persona.

Tanto para George Wellwarth (1974) como para Henri Behar (1971), lo que inició con el memorable personaje de Jarry terminaría culminando en las prácticas de los dadaístas, los expresionistas y los surrealistas, a los que se sumó Artaud, por un tiempo, buscando formas teatrales no convencionales. Como heredero de este legado, a lo largo de sus propias experimentaciones, tratará de referir a la creación jarriana ponderando el registro de su provocación contra la norma de la poética teatral vigente. Incluso, en su escrito *Sobre el teatro balinés* en el que discierne sobre las posibilidades de realización de un teatro que se aparta de las poéticas realistas y textocentristas, tiende un vínculo entre lo que experimentó y la propuesta de Jarry:

**Hay en el aspecto realmente aterrador de su diablo (probablemente de origen tibetano) una similitud notable con el aspecto de cierto**

fantoche presente en nuestra memoria, que tenía las manos hinchadas de gelatina blanca, uñas de ramas verdes, y que fue el más bello adorno de una de las primeras obras presentadas por Alfred Jarry (Artaud, 2020, p. 74).

Si la figura de Ubú constituyó un referente para este creador no era solo porque mostraba la posibilidad de construir una manifestación escénica distinta, sino porque su proceder entrañaba la actitud de quien se coloca al margen de los decretos de un tipo de ejercicio de la cultura. Ubú era el símbolo de una expresión del ser contra un orden del mundo, de la oposición a un régimen que había sido el fundamento para constituir la primacía del raciocinio y del lenguaje, considerándolos la expresión por excelencia de lo humano, así como los procedimientos únicos, en su veracidad, para aprehender lo real y dar cuenta de su conocimiento.

El personaje jarriano se constituyó en paradigma, pues era la integración de la conducta contraria a la norma racionalista que se manifestaba en todos los ámbitos de la cultura humana y, por ende, también en las preceptivas y poéticas teatrales, conformantes de la preeminencia de la noción realista en las formas de enunciación escénica. A través de la estrategia de resaltar los rasgos de su conformación titiritesca, Ubú abría la puerta a una noción divergente tanto de la representación del mundo como del proceder de la conciencia, a la vez que introducía la posibilidad de que la escena expresara sus fundamentos de actividad poética. La cita que Raymond Williams (2017) rescata de D.H. Lawrence expresa esta nueva perspectiva que se oponía a la consideración naturalista del quehacer teatral: “el drama está representado por criaturas simbólicas, creadas por la conciencia humana; marionetas, si se quiere, pero no individuos humanos. Nuestro espacio escénico, tan aburrido en su personalidad, está completamente equivocado” (p. 128).

En general, las experimentaciones vanguardistas en el campo de la representación teatral, desde Jarry hasta las expresiones de la posguerra, rechazaron las posturas asociadas a las poéticas naturalistas, pues eran identificadas con la cultura burguesa y sus afanes de ponderación ilusionista de lo real. La “teatralización” o “poetización” de la enunciación escénica, la asunción o magnificación de su proceder y poder simbólico, así como la legitimación de su carácter no utilitario, fueron las resoluciones mediante las que exponían su entendimiento de lo real, rechazando la norma erigida por la cultura dominante. Williams (2017) explica que el emprendimiento de estos creadores, al asumir abiertamente que toda actividad discursiva es ilusoria y valorar al teatro como muestra ideal de este aspecto, era un modo de expresar el absolutismo de las formas hegemóni-

cas de representación. Con esta actitud ejercían una constante crítica hacia la monopolización de la conciencia expresada en los modos de acercamiento al lenguaje y las nociones de representación que ejercía la sociedad burguesa. Según Williams (2017), la oposición a estos procedimientos tiene como base una intención del individuo por obtener una experiencia genuina, particular, apartada de la conciencia “estandarizada” del mundo burgués, pues dicho orden se concebía como inmodificable si su aspecto opresivo continuaba siendo el dominante (p. 145).

Si se acepta lo que Behar (1971) expone acerca de *Ubú Rey*, se puede considerar que con este personaje se da paso a la expresión de las alteridades de conciencia que desplegaron posteriormente los movimientos de vanguardia: “[Jarry] expone algunas proposiciones contrarias a los principios del teatro naturalista, que habrán de facilitar la irrupción de lo irracional mediante la supresión de todo elemento concreto, presunto o real, capaz de permitir que el espectador siga aferrado a la realidad” (p. 32). La búsqueda de esta experiencia distinta de la conciencia resultó en el surgimiento de exploraciones escénicas que, a través de su enunciación o discurso, daban cuenta de la equívocidad en la interpretación de lo concebido como lo real, así como de otros medios posibles, aparte del raciocinio, para percibir el mundo: el sueño, la imaginación, la fantasía, el inconsciente e incluso la dimensión intuitiva del orden espiritual.

A partir de las premisas divergentes sobre la expresión de lo real derivadas de tal experimentación, las poéticas de actuación ya no privilegiaron la identificación psicológica del personaje, intentando “encarnar” a un individuo. No trabajaron sobre el análisis objetivo de la “naturaleza humana” –que era tratada como el asunto de investigación de las poéticas naturalistas–, por el contrario, el quehacer del actor se constituyó en un medio de metaforización de la alteridad de lo real; se conformó como una estrategia más de la configuración ficcional del discurso escénico. La insistencia por devolverle al teatro su carácter de artificio, su ser propiamente teatral, también implicó evidenciar al actor como recurso de artífice dentro del sistema de significación de la escena.

Entre otras manifestaciones, al conceptualizar al personaje lejos de la filiación realista, al dejar de lado la primacía del raciocinio y el psicologismo absoluto, los creadores de vanguardia continuaron con el legado de Jarry, pues discurrieron sobre el ejercicio actoral postulándolo como un registro en clave de marioneta, fanteche, títere, maniquí o autómeta. Wellwarth (1974), para expresar su vasto influjo y el efecto de sus ideas bajo las exploraciones posteriores, apunta que en el caso del Padre *Ubú*: “Un observador atento hubiera podido verle vagando un tanto indeciso tras los escenarios del drama expresionista alemán de la primera postguerra,

aventurándose a dar, con desacomunada timidez, algún tirón a los hilos de las *übermarionettes*” (pp. 27-28).

En las propuestas vanguardistas, las experimentaciones sobre los campos de la conducta irracional cobraron matices vinculados con las nociones de despersonalización o de desindividuación; o bien, fueron asociadas al sustrato primordial de lo humano, concebido como dominio natural o espiritual, pero que se esconde bajo la capa de la normativa impuesta por la cultura. En aportaciones como la de Edward Gordon Craig o Vsevolod Meyerhold es posible identificar esta búsqueda a través de su distanciamiento de la conceptualización del quehacer actoral. Ambos se alejaron de la noción de individuo considerada en los términos de las poéticas mimético-ilusionistas modeladas por la modernidad, para dar cuenta de una conceptualización de la teatralidad del personaje mediante las nociones de mecanicidad subyacentes en la figura de la marioneta que, según Behar (1971), ya estaba presente en la propuesta jarriana:

[...] cada artista ha de adoptar una voz especial, la voz del papel, que acabará de desencarnar al personaje. Todo ello justifica la identificación del artista con una marioneta, ya que, entonces, el público se halla ante el reverso de la realidad. El hombre que se mueve en el escenario es como un traje vuelto del revés, del que se advierte menos la materia que las costuras, o sea los tics (p. 32).

Según Valmor Beltrame (2005), Jarry buscaba la marionetización de los actores porque de este modo podía despojarlos de los rasgos que los identificaran en su personalidad. Si la norma de las poéticas devenidas del realismo fincaba su procedimiento en la construcción del carácter, es decir, en la manifestación particular del sujeto, era lógico que sus opositores asumieran estrategias tendientes a construir una figura de significación más general. Lo que el personaje de Jarry mostraba era la posibilidad de constituir una poética de despersonalización del ejercicio actoral –o de “descarnamiento” del personaje– con la que podía combatirse la suposición común de las formas de representación de la dimensión humana, devolviendo, al mismo tiempo, la mirada a las manifestaciones del ser entonces irrepresentables. Al recoger las expresiones hiperbólicas, grotescas y desparpajadas de la estilística del guiñol, Ubú introdujo un modo de enunciación que permitía resaltar lo que hay de “inhumanidad” en lo humano, es decir, aquellas características de los procederes psíquicos que, según la época, eran contrarias o escapaban al eje de la razón.

En el caso específico de Artaud (2020), su interés por definir una poética del teatro como manifiesto de su apartamiento de la racionalidad instrumental

de la conciencia le lleva a la admiración del espectáculo del teatro de oriente que califica de “despersonalización sistemática” (p. 75). De manera semejante a otros vanguardistas, para Artaud, el quehacer actoral no correspondía al ejercicio de expresar la complejidad psicológica de un individuo, porque no concebía que su cometido fuera el de mostrar la experiencia personal del sujeto en relación con una percepción utilitaria del mundo. Trataba, entonces, de despersonalizar la experiencia de la vitalidad para encontrar el “Doble espiritual” que, desde su perspectiva, constituye una dimensión “sobrehumana” (p. 67):

Una forma de terror se apodera de nosotros al considerar a esos seres mecánicos, a quienes no les afectan ni sus alegrías, ni sus dolores, pues pertenecen a rituales bien probados que parecen dictados por inteligencias superiores. Al final de cuentas es eso lo que más nos impacta en este espectáculo, esa impresión de Vida Superior que parece un ritual que profanamos con nuestra presencia. Tiene la solemnidad de un rito sagrado –el hieratismo del vestuario otorga a cada actor como un doble cuerpo, dobles miembros–, y hundido en su traje el artista parece que dejó de pertenecerse a sí mismo (Artaud, 2020, pp. 75-76).

Artaud (2020) concibe la despersonalización asociada a la mecanicidad u objetualización, como haría Craig o Meyerhold, sin embargo, en su caso, se corresponde también con la posibilidad de resaltar los rasgos universales de la experiencia vital trascendente. De tal forma que, paradójicamente, es la expresión mecánica de la figura titiritesca de lo humano –en cuanto evoca la ilusión de vida en un objeto sin personalidad, al ente sin voluntad propia o a la contextura de lo inerte en espera de ser insuflado de ánima– la que le permite abordar una de las nociones fundamentales de su pensamiento y creación: el teatro como una mística del ser.

Si el teatro tiene la potencia de descubrir la vida más profunda pero oculta en el devenir cotidiano, si devela realidades que no son a las que accede la conciencia comúnmente, entonces, la evidencia de que algo está oculto sólo puede darse sobre la escena cuando lo que se ha considerado bajo el término de lo viviente no se presenta como tal, cuando lo que se concibe como real no se expresa como lo cotidiano. Si la enunciación escénica por un procedimiento de negación opositora debe generar la paradoja que haga surgir lo oculto, entonces, en el pensamiento de Artaud, la *marionetización* del actor adquiere sentido porque lo inerte puede cobrar la intención de ser metáfora de lo que es en verdad el plano de lo viviente. Lo psicológico, en tanto vivencia personal y racional de un sujeto determinado

no es de interés, pues lo que sí importa es lo universal, lo cósmico, lo que trasciende los límites de la partícula, lo que en conjunto conforma la unidad del todo. La aspiración de un teatro que trabaja con fundamento en las nociones místicas es, a fin de cuentas, el encuentro del yo con la unidad, su disolución en el todo que es informe y que no conoce identidades, pues corresponde a existir en el principio de lo Absoluto.

La valía de la representación escénica deviene, justamente, de que se constituya en la vía de encuentro con la dimensión general o impersonal de la totalidad universal, que, a final de cuentas, coincide también con la vida más profunda y genuina: la expresión del ser anterior a la pauta cultural. La Vida aparece cuando los seres abdican del registro de su ser a través de la cultura y sus códigos normativos y, por eso, en el teatro, desligado de la vida convencional y constituida como sede fundacional de realidades alternas, es factible que lo Vivo aparezca. Sin embargo, si el espíritu en lo Vital se ejerce sin mediación, es decir, sin la procuración de las correspondencias psicológicas, lo que queda de ella es precisamente una suerte de simplificación o generalización de los rasgos, es decir, lo opuesto a la complejidad o especialización de lo personal y lo individual.

[...] en los rechinidos de autómatas, en las danzas de maniqués animados, es que a través de un dédalo de muecas, ademanes, de gritos lanzados al aire, a través de las evoluciones y de curvas que no dejan ninguna porción de espacio escénico inutilizado, de todo eso se desprende el sentido de un nuevo lenguaje físico de signos y no de palabras. Son actores que con vestuario geométrico parecen jeroglíficos animados (Artaud, 2020, p. 72).

Mientras que para D.H. Lawrence la revelación del artificio teatral dio paso a la expresión de “criaturas simbólicas”, para Artaud (2020), el trabajo de interpretación del actor se consolidó en la posibilidad de mostrarse en jeroglíficos animados, “signos espirituales” de un lenguaje simbólico y universal. Al caracterizarlo así, aludía a la indeterminación del signo que podía dar cuenta de una vastedad de interpretaciones frente a la reducción que creía encontrar en la precisión de un lenguaje constituido como norma. Gérard Durozoi (1975) expone que la oposición a la tendencia psicológica del teatro se correspondía también con el rechazo al lenguaje hablado en cuanto ambos eran, para Artaud, manifestaciones de un modo de cultura que impedía el acceso a las fuentes “antihistóricas” y “universales” que, creía, eran el sustento primordial de toda actividad cotidiana. Por eso definiría que para recobrar lo genuinamente humano, a través de la actividad escénica, había que rescatar lo ancestral a fin de expresarlo en “una espe-

cie de lengua primordial, más vasta que los vocabularios particulares” (p. 162), es decir, más allá de atrapar la vitalidad de lo esencial en formas fijas que han perdido todo contacto con su génesis de significación. Artaud (2020) pugnaba por un lenguaje que diera cuenta fehaciente de la realidad oculta en el orden mundano, expresando que “si el signo de la época es la confusión, veo en el origen de esta una confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, entre los signos y las ideas que representan” (p. 31).

Además, con la apropiación del carácter de lo jeroglífico no sólo evocaba una vuelta atrás en el proceso de civilización, una etapa anterior al lenguaje, sino que planteaba la distinción entre una enunciación escénica literal para dar cuenta de lo real y una que reconocía sus procedimientos de actividad poética. Mientras, en la primera el actor ejercía su quehacer transcribiendo idénticamente al mundo de acuerdo a los términos de la realidad ordinaria, en la segunda lo llevaba a cabo recuperando la equivoicidad del universo simbólico bajo los procedimientos del artificio. Debido a que lo vivo constituía una realidad de carácter ilimitado e irreductible, la manera más fehaciente para dar cuenta de ella correspondía a la enunciación “jeroglífica” en su calidad de lenguaje más general o universal.

Precisamente, al observar las manifestaciones del “teatro balinés”, lo que Artaud recupera es la perdurabilidad o universalidad de los signos y el carácter impersonal de las acciones que cuentan la historia, dejando de ser la actividad teatral una manifestación expresa de la psicología individual de los personajes:

**Así está ordenado todo en sus espectáculos, de manera impersonal; no se muestra la musculatura, no hay un girar de ojos que no pertenezca a una especie de matemática reflexiva que dirige y coordina el todo. Y lo sorprendente es que dentro de esta despersonalización sistemática, en estos juegos de fisonomía puramente musculares, aplicados a los rostros como máscaras, todo funciona, todo provoca un efecto máximo (Artaud, 2020, p. 75).**

En los actores jeroglíficos, la experiencia del cuerpo desligado de su movimiento utilitario o funcional implicaba la ruptura del gesto con su acotación o normatividad cultural; la acción del cuerpo era puro desinterés en tanto su potencia no era la de lo mundano, sino la de la persistencia superior de lo trascendente. Visto así, el teatro, como actividad poética y no utilitaria, era el espacio idóneo para evidenciar cómo en el plano de la vida ordinaria la humanidad se encuentra desligada de su fundamento vital y, por tanto, su conducta corresponde a la de la materia inerte.

Sin embargo, el reconocimiento que Artaud hace del cuerpo del “actor balinés” como autómatas o maniquí no es peyorativo ya que, de acuerdo

a las pautas de su pensamiento místico sobre la escena, la potencia jeroglífica correspondía a la vía de la expresión primigenia, porque no es formulada bajo las normas de la razón ni mediante la operación de sentido o de significación dentro de un código convencional de conducta como lo es la cultura. De ahí que, cuando habla de las poéticas estilizadas del teatro oriental, pueda formular la equivalencia entre el comportamiento guiñolesco de Ubú y la expresión estilizada, autómatas, del actor balinés. En el pensamiento de Artaud ambos constituyen un procedimiento que funciona paradójicamente, no solamente porque los dos se oponen a las nociones miméticas de las poéticas realistas, sino porque, en su configuración escénica, mostrando lo contrario hacen surgir una dimensión que revela la parte de lo humano que ha sido vedada o negada por la norma.

Desde su perspectiva, las expresiones de la conducta civilizada entrañaban la orientación de la psique que prestaba atención solo a la manifestación superflua de lo vital, rechazando todos los aspectos que la razón no podía aprehender porque eran constituyentes de la conciencia en la experiencia de lo primigenio. Como en todo proceder de enunciación mística, la propuesta artaudiana ejecuta una inversión de la lógica para proponer que la tesis de lo vital a la que los humanos acceden todos los días, mediante la estructura racional de la conciencia, es un espejismo, una falacia. Ahí la vida es pura ilusión, ahí la humanidad solo conoce lo inerte; experimenta lo real como la creatura despojada de su ánima, engañada en la creencia de que vive por sí misma. En cambio, lo que la humanidad experimenta, a través de la conciencia sin restricción de su realización espiritual, la instala en lo verdaderamente vivo. Por eso, en su poética, la noción de la despersonalización adquiere el sentido de un retorno a lo informe, a la realización de lo preexistente, lo natural o incivilizado, entendido como una dimensión que no se conforma o reduce a los patrones conocidos que la conciencia, domesticada por la cultura, ocupa para figurarse a sí misma en el mundo.

Existe, pues, en el ideario de Artaud, el entendimiento de un antagonismo en la experiencia vital; una confrontación entre la dimensión en la que la humanidad existe bajo la restricción racional de la vida mundana y otra en la que es, en la libertad sin límites, de la existencia en lo absoluto. El teatro, constituido como ese lenguaje que revela lo cósmico y universal, debería, entonces, combatir todos aquellos modos de percepción y de expresión de la realidad que alejaban al espectador de la dimensión esencial de su existencia. Cuando Artaud (2020) caracteriza la ejecución de los “actores balineses”, reconoce la posibilidad de una manifestación escénica capaz de conducir a la realidad última:

Esos temblores, esos chillidos pueriles, ese talón que golpea el suelo cadenciosamente siguiendo el automatismo del inconsciente liberado, ese Doble que, en un momento dado, se esconde detrás de su propia realidad, es una descripción del miedo que vale para todas las latitudes y que muestra que para lo humano y sobrehumano los orientales también pueden rebasarnos en materia de realidad (p. 72).

Determina que de la liberación del inconsciente resulta una expresión de automatismo que conduce al plano íntimo del ser porque concede que de la supresión de la voluntad, de la eliminación de la actividad racional, resulta un tipo de percepción que es capaz de aprehender el “doble”, resonando a través de esta conceptualización no solo con el surrealismo, sino con la noción del “revés de la vida” que Behar utilizó para caracterizar a la teatralidad convocada por Jarry.

La inversión entre lo vital y lo inerte, lo verdadero y lo falaz, da razón de que Artaud halle la perfecta enunciación realista, la realización suprema de lo real, en la expresión del lenguaje de la escenificación del teatro balinés. La actuación “impersonal” de los actores, su conformación en “jeroglífico”, la escena “simbólica” de este teatro, le lleva a decir que, “[...] el lado realista lo encontramos entre nosotros, pero en su caso está elevado a la enésima potencia, y definitivamente estilizado” (Artaud, 2020, p. 77). Ahí, la ejecución actoral no procede con intención mimética, pues si así fuera lo que encarnaría sería tan solo el plano más superfluo de la intensidad viviente, es decir, el plano de lo real mundano que, en el misticismo de Artaud, se corresponde con lo ilusorio. En su visión, lo que la escena realista procura es la identificación del ser con una mera ficción de lo viviente.

La ponderación de la conducta antagónica al raciocinio y sus valores también dan razón de su propuesta de un teatro del cuerpo, pues la palabra constituía la expresión de la mente armónica, lógica, moral, en resumen, de la conciencia civilizada, a la que pretendía anular. Para María José Sánchez Monte (2004), este rescate de la corporalidad del actor resulta de una tendencia que tenía sus orígenes desde el siglo XIX. En su opinión son Appia, Craig, Meyerhold e incluso Stanislavsky sobre los que hay que posar la mirada para observar también algunas de las nociones que tendrán su resolución más radical en la poética artaudiana. Sin embargo, a diferencia de aquellos creadores, Artaud otorgó a esta consideración del cuerpo como agente de poeticidad sobre la escena, un orden metafísico muy particular, pues la perspectiva de que la realidad convencional es solo la dimensión aparente de lo vivo, alimentó su definición del actor. A pesar de investirlo con un propósito cósmico que trasciende al sujeto mismo, nunca dejó de reconocer que el actor es carne, materia animada, porque entendía que lo

vital como dimensión trascendente se encuentra en un plano que no corresponde al dominio de lo ordinario. El marco en el que inscribe la ponderación del cuerpo del actor correspondía a lo que Durozoi (1975) denomina como una “metafísica primordial”, caracterizando así la manera en que Artaud concibe que la escena es sede de una manifestación metafísica en que lo abstracto resuena en lo físico.

Lo distintivo de su poética radica en que la elaboración de la actuación “impersonal” estaba asociada a la negación del proceder psicologista y racionalizante pero no a la psique misma porque, si bien concibe una dimensión trascendente que supera lo que se expresa en la materia, admite la actividad de la conciencia a partir de la consistencia de lo tangible, lo sensible o lo perceptible. El deseo de Artaud (2020) era el de producir una enunciación escénica, denominada por él mismo como el plano de la “poesía metafísica” (p. 62), en la que, a través de hacer ostensible la materialidad del modo más crudo, se devolviera al sujeto al estado primigenio de la existencia. Al analizar la simplificación y amplitud de los recursos del lenguaje escénico de las expresiones del teatro oriental, determina que es, precisamente, la constitución material de la escenificación, la que permite que la conciencia abdique de lo superfluo para encauzarse en la evidencia del absoluto, pues ahí existe: “el *lado revelador de la materia* que parece dispersarse de repente en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto, y nos lo enseña en *gestos hechos para durar*” (pp. 76-77).

Dado que en el pensamiento de Artaud la materia no ocupa un lugar suplementario o inferior con respecto al plano trascendente, al reconocimiento del cuerpo como eje de la práctica actoral le correspondía también su recuperación de materialidad, concebida como la resolución en que lo vital puede aparecerse en el plano de lo mundano:

Y por encima de todo está la totalidad del nervio. Totalidad que encierra toda la conciencia, y los caminos ocultos del espíritu en la carne. [...] El Espíritu claro pertenece a la materia. Me refiero al Espíritu, en un momento determinado y claro. Pero es necesario que inspeccione ese sentido de la carne que debe darme una metafísica del Ser, y el conocimiento definitivo de la Vida. Para mí, quien dice Carne dice ante todo *aprensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento. [...] En la carne hay un espíritu, pero un espíritu veloz como el rayo. Y sin embargo, el estremecimiento de la carne participa en la alta sustancia del espíritu (Artaud, 2005, pp. 78-79).

Es consecuente que, siendo la carne condición del surgimiento de la verdad de lo vital, el cuerpo del actor, su constitución de materia, adquiera tanto valor. En la escena de la poesía metafísica, el actor se convierte, entonces, en una especie de maniquí, títere o autómatas, un receptáculo material de las fuerzas trascendentes de la vida y un medio para hacerlas visibles. Su configuración titiritesca no es desdeñable, sino deseable, pues esta misma carnalidad pura, sin personalidad, vacía de sentido particular, es la única que permite el surgimiento de la esencia y fundamento de lo real en el plano ordinario.

La caracterización de maniquí evoca que la carne por sí misma corresponde a la vacuidad superior, al estado de disolución del yo que opera cuando el ser experimenta el encuentro con lo absoluto. Esta vivencia en la totalidad es, a su vez, la experiencia de lo que no conoce límites ni definiciones, por tanto, constituye la dimensión de lo impersonal o de la desindividuación. La correspondencia con el vacío o la nada de la constitución de títere da razón de que Artaud postule al cuerpo, en cuanto constitución material, como la evidencia más objetiva del ser y, por eso mismo, más fehaciente, erigiéndola como instrumento supremo:

**Otro ejemplo sería la aparición de un Ser inventado, hecho de tela y madera, totalmente inventado, que no correspondiera a nada, y no obstante, que sea intrínsecamente inquietante, capaz de reintroducir en escena un pequeño soplo de ese gran temor metafísico que es la base de todo el teatro antiguo (Artaud, 2020, p. 62).**

El cometido último de la escenificación, en los términos de la poesía metafísica, consistía en generar el terror de existir como creatura, en inducir a la revelación de que la humanidad no es otra cosa que materia sin participación en la creación de sí, que ella misma es una especie de autómatas conducido por la voluntad superior de alguien más. Si bien el teatro podía conducir a la experiencia de lo vital, sólo era susceptible de hacerlo a través de la constatación de la carnalidad, entendida como sustancia inalterada por los patrones de la normativa cultural. Para alcanzar la plenitud de la vivencia en lo absoluto, la humanidad debía reconocer que en este plano físico no hay más que este territorio, que no hay más que materia, que todo es una ficción, en cuanto todo sistema de creencias es una convención que se legitima en la medida en que se le otorga valor, pero no porque en sí mismo resulte esencial.

Cristopher Innes (1995) señala que la asociación entre lo físico y lo espiritual fue una constante en la perspectiva de Artaud, a la que se sumó una inversión entre los conceptos del bien y el mal que le vincula con el

pensamiento de la vanguardia anarquista. Explica que detrás de sus afirmaciones existe un entendimiento de la naturaleza y la civilización como ámbitos confrontados; mientras a la primera la relaciona con lo “antisocial”, a la segunda la concibe como un entorno de demandas falaces, sobre todo por parte de la moral cristiana, que tienen el propósito de subyugar a los individuos. Concibe la cultura como un campo artificial que, entre las estrategias que ocupa para garantizar su existencia, califica a lo físico o lo natural como “malo”. Innes señala que, por eso, en el pensamiento de Artaud se determina que:

[...] para ser fieles a nuestra propia naturaleza y por tanto libres de alcanzar nuestro verdadero potencial como “hombres totales”, ya no escindidos por la dicotomía occidental cuerpo/alma, debemos hacer lo que se nos ha enseñado que es “malo”, en tanto que forzarnos a entrar en el molde que la sociedad considera “bueno” es la perversión última (p. 70).

El rechazo al dualismo que entraña la unidad de lo concreto y lo abstracto, ya sea como derivación o repercusión uno de otro, que Durozoi (1975) establece como la premisa metafísica de Artaud, se resuelve, para Innes, en la búsqueda de la totalidad llevada a cabo por este creador a partir de la inversión del sistema de valoración moral. En ambos reconocimientos resalta la paradoja de la transposición que Artaud efectúa para definir la relación de la carne y el espíritu, el alma y el cuerpo, rompiendo con las nociones de espiritualidad de la hegemonía cultural. De acuerdo con Williams (2017), la determinación que Artaud mostraba por impulsar la primacía del cuerpo y el movimiento, ponderándolos como el sustento de la escena, era una muestra de la intención de los creadores vanguardistas por deslegitimar los modos de conciencia burgueses.

Las premisas de esta expresión de lo humano y su configuración material, constitutiva del pensamiento de Artaud, parecen reclamar su lugar en la estirpe de provocación de Ubú, pues son resoluciones opuestas a la conformación de dos de los valores de humanidad legitimados por la cultura burguesa: el intelecto y el espíritu. El “doble” del teatro, a decir del propio Artaud, se oponía a la copia “inerte, vana y edulcorada” de la realidad cotidiana que realizaban las prácticas teatrales burguesas. El doble del teatro consistía, por el contrario, en la manifestación de la conciencia que se expresaba en “otra realidad peligrosa y simbólica” (Artaud, 2020, p. 67). Al abordar, desde su particular misticismo, la dimensión trascendente y su consecuente resolución escénica no solo quiebra el canon de la escena de resonancias racionalistas, sino que rompe también con la visión occidental más común sobre el orden de lo trascendente.

En la base del ideario artaudiano existe la concepción de que el espíritu de la humanidad está prisionera por ignorancia, pues no advierte que la vida, la existencia, el mundo, la civilización, la convicción de lo real, caminan sobre la arbitrariedad. Propone que el reino del espíritu es cognoscible en tanto se asuma que la paradoja de la existencia consiste en que la vida extraordinaria corresponde al plano de su realización en la vida común, acotada por la cultura artificiosa y falaz. En cambio, siendo lo natural, lo incivilizado, la verdadera esencia del Ser, la plenitud existencial solo podía hallarse en lo que la constituye en su realización ordinaria, es decir, el caos y la imprevisibilidad de lo ilimitado.

Artaud reconocía que la anarquía de la accidentalidad y la contingencia es la verdadera condición de lo existente y, por eso, se oponía a todo sistema de moralidad que negara u ocultara la evidencia de este carácter, postulando que adentrarse en la crudeza de la realización de lo Vital era la única manera de que la humanidad no siguiera prisionera de lo ilusorio. De ahí que celebre los antivalores que desde Jarry habían aparecido en clave de marioneta y que constituían un régimen de alteridad del que quiso celebrar lo arbitrario, lo contingente y, sobre todo, el terror de creatura ante el sinsentido de su propia creación.

Alfonso de Toro (2014) expresa que en *El Teatro y su doble* puede encontrarse el desarrollo de algunos planteamientos expresados por Jarry, quien, al introducir mediante su personaje Ubú la noción de lo grotesco en forma de “una atroz y desfigurada marioneta” (p. 11), había hecho posible evidenciar los artilugios de la conducta humana que referían al caos, al poder, al terror, a la crueldad, entre otras manifestaciones no aceptables de acuerdo con la valoración moral vigente.

En la opinión de Wellwarth (1974), la perspectiva filosófica de Jarry, a la que denomina como “el sistema de rebelión mediante paradoja” (p. 23), fue fundamental en la construcción del pensamiento teatral de Artaud. Al parecer, de las concepciones patafísicas de Jarry, este creador no solo rescataría la potencia de lo irracional mostrada en Ubú, sino la consideración de la gratuidad de las acciones humanas, la consistencia ridícula del orden arbitrario del mundo y la percepción de lo accidental y contingente como violencia sistemática sobre la existencia humana. A partir de estas ideas elaboraría su propia actitud de rebeldía contra el orden general del mundo, otorgando a su ideario una directriz conforme a la valoración de la crueldad como condición metafísica que, a su vez, da razón de las nociones de su poética creadora en que recupera la clave de marioneta.

El ideario de Artaud que atraviesa su práctica escénica erige la convicción de que nadie es libre, nadie ejerce su voluntad, todos somos creación arbitraria de una fuerza vital, tan desconocida como cruel en su impulso

creador; nadie decide qué hacemos y quiénes somos sino ella. En su escrito *Sobre el suicidio* explora la idea del condicionamiento del ser ante la vida, estableciendo que ésta es una experiencia no consentida ni solicitada, o nacida del deseo de aquel que la experimenta; a final de cuentas, dada su involuntariedad, venir a la vida se torna un acto cruel y violento. A diferencia de la vida, que se obtiene sin haber sido siquiera pedida, la muerte se ve como un acto de voluntad, una acción que proviene del deseo del propio sujeto, un propósito a través del cual el ser decide por sí y para sí.

Mediante esta oposición, establece que el ser en vida no es más que la evidencia de un ser vacío de su propio yo, si por el “sí mismo” se comprende la oportunidad de ser dueño de sí, en el sentido de origen, inicio, creación y voluntad primigenia del ser por el mismo ser. La imposibilidad de ser creador de sí mismo, de que el individuo se dé la vida por voluntad, posibilita, a su vez, en la reflexión de Artaud, la consideración de que lo humano, en el marco de la vida no voluntaria, es puramente negación de lo vital:

**Y ese Dios dispuso de mí hasta lo absurdo; me mantuvo vivo en un vacío de negaciones, de impugnaciones encarnizadas de mí mismo, destruyó en mí hasta los menores empujes de la vida pensante, de la vida sentida. Me redujo a ser como un autómatas que camina, pero un autómatas que sintiera la ruptura de su inconsciencia (Artaud, 2005, p. 101).**

De este modo, Artaud recupera para la elaboración de su pensamiento, la larga tradición de la metáfora de la humanidad como marioneta del destino, asumiendo la percepción de la vida como fatalidad que, también, es objeto de elaboración en otras poéticas de la vanguardia, entre las que resalta el teatro nacido del “existencialismo” o el “teatro del absurdo”. A semejanza de estos creadores, en el orden de su pensamiento, la creatura es a fin de cuentas un autómatas, una creación dotada de vida por otra voluntad, pero, en su caso, consiste en un sujeto que no es ajeno a su condición, pues el sufrimiento deviene precisamente de que el autómatas reconoce en sí la realidad viciada, la negación de la vida que se ejecuta en sí mismo, el rompimiento de su ser frente al mundo.

Mientras para aquellos la condición se resolverá en términos de libertad o de absurdidad, para Artaud solo puede resolverse en la poeticidad, entendida como condición voluntaria de restitución de sí en el orden cósmico. Por eso no es extraño que junto al deseo de un teatro nuevo, de un teatro rendido a su poeticidad, también consigne la resolución del triunfo del autómatas cuando se rinde a su propia constitución inerte, a su potencia de artificio.

Resuelve así, en la voluntad de ser, una poética de la celebración de lo “absoluto”. Este es un retorno al estado previo al nacimiento, en que lo impersonal o la desindividuación son el signo de la liberación de la vida involuntaria que promete la restitución del ser a la plenitud de lo “vivo”. Bien visto, el legado teatral de Artaud expresa que, en un orden atravesado por la crueldad de la vitalidad genuina, la existencia en clave de marioneta, fanteche, títere, maniquí o autómatas es la evidencia de que, aun en la violencia de ser en el mundo, la creatura puede redimirse a través de la acción de convertirse a sí misma en jeroglífico de la vida, conjurando aunque sea por instantes la evidencia de lo inerte.

**Referencias bibliográficas**

- Artaud, A. (2005). *El arte y la muerte. Otros escritos*. Ciudad de México: Caja Negra.
- \_\_\_\_\_. (2020). *El teatro y su doble. Teatro de lo sagrado y México*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Behar, H. (1971). *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores
- Beltrame, V. (2005). "A marionetização do ator. Móin-Móin". *Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 1, pp. 52-78. DOI:10.5965/2595034701012005052.
- Bermúdez, L. (1997). "Introducción". En A. Jarry. *Ubú Rey*. (pp.7-85). Madrid: Cátedra.
- Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian". *Apuntes de Teatro*, (139), pp. 9-27. Recuperado de <http://www.pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32301>
- De Toro, A. (2014). "Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes,
- Durozoi, G. (1975). *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid: Labor.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jarry, A. (2003). "Definición". En C. Ferrer. *Patafísica*. (pp. 17-28). Logroño: Pepitas de Calabaza.
- \_\_\_\_\_. (1997). "IV. Cuestiones de teatro". En L. Bermúdez. (Ed.), *Ubú Rey*. (pp.188-191). Madrid: Cátedra.
- Sánchez Monte, M. J. (2004). "Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual". *Teatro: revista de estudios culturales*, (20), pp. 87-101. Recuperado de [https://www.researchgate.net/profile/Maria-Jose-Sanchez-Montes/publication/318100511\\_Teoria\\_teatral\\_del\\_siglo\\_XX\\_el\\_cuerpo\\_y\\_el\\_ritual/links/5c86929492851c00dd3084f3/Teoria-teatral-del-siglo-XX-el-cuerpo-y-el-ritual.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Maria-Jose-Sanchez-Montes/publication/318100511_Teoria_teatral_del_siglo_XX_el_cuerpo_y_el_ritual/links/5c86929492851c00dd3084f3/Teoria-teatral-del-siglo-XX-el-cuerpo-y-el-ritual.pdf)
- Wellwarth, G. (1974). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Madrid: Lumen: Alianza.
- Williams, R. (2017). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.