

El teatro y su doble

O DE CÓMO

De Antonin Artaud

LOS EXTREMOS SE TOCAN

¿Por qué, transcurrido un tiempo largo desde la aparición de un libro, podemos seguir recomendando su lectura? Si el libro en cuestión contiene doctrina, parecería lógico pensar que la razón de su permanencia ha de estribar en la validez de sus contenidos. ¿Me atrevo yo a sostener ante los exigentes lectores de **Las puertas del drama**, la validez y vigencia de las proclamas expuestas en *El teatro y su doble*, libro aparecido en 1938, debido a Antonin Artaud, poeta, artista, hombre de teatro, marsellés de madre griega, cuya vida se redujo apretadamente a la cincuentena, apenas estirada, que transcurre entre 1896 y 1948? Es pregunta cuya respuesta prefiero que consista, no en una contestación reduccionista y simple, sino en un paseo rápido por lo sustancial de las propuestas que el libro contiene.

De entrada subrayo que *El teatro y su doble* es una sucesión de opiniones expuestas con una visceralidad que si no anula inevitablemente la fuerza de sus raciocinios sí la pone en peligro. Anticipo igualmente que el conjunto de teorías de Artaud —conjunto, por cierto, tan unívoco como escaso, sobre todo si valoramos la delgada variedad doctrinal en que consiste— es buena representación de una de esas ocasiones en que un teórico del hecho teatral tiene muy claro aquello que quiere delatar, mientras que las propuestas u opciones de recambio quedan francamente desdibujadas. Anoto incidentalmente que entre nosotros Unamuno, en mi entender, adoleció de similar carencia: piénsese en las lúcidas denuncias que supo formular contra los males de nuestro teatro —sustancialmente en su artículo de 1896, “La regeneración del teatro español” — y, al tiempo, en la endeblez

de sus propuestas de recambio; endeblez a la que suma —y sigue el parecido con Artaud— la impericia de su propia producción teatral.

Con voluntad de simple mostración selectiva traigo a conocimiento o recuerdo del lector sólo algunos de los puntos esenciales de los planteamientos del marsellés. Parte él, ante todo, de una rebelión contra ese exagerado reverencialismo que “motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón” (pág. 31)¹. Aun pudiendo coincidir en lo sustancial con su apreciación, se impondrían matizaciones que incluso un extremista verbal como Artaud habría de admitir, pero prefiero recordarle en alguna de sus variantes todavía más duras: “Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros” (pág. 105). Ruego al lector me crea si le digo que ese rechazo de Artaud hacia las formas más conservadoras del teatro convencional se concreta en ataque frontal contra el teatro que hace consistir su esencia en la introspección psicológica; una introspección, por otra parte, básicamente resuelta mediante el uso de la palabra en diálogo. Y no se equivocaré el lector si deduce que Artaud está haciendo proclamas inequívocas contra lo que, en su análisis, constituye la esencia del teatro occidental. Dada la importancia de este aspecto y dada la radicalidad con que Artaud lo expresa, entresaco algunas de las reflexiones que, formuladas por él bajo el agresivo formato de preguntas, tienen toda la voluntad de funcionar como acusaciones contra el componente teatral ya señalado. Juzgue el lector si no es esa la valoración que puede hacerse de interrogaciones de este tenor: “¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o

Por Emilio de Miguel Martínez



El teatro y su doble

de
Antonin Artaud

Edición:
**Instituto del Libro
La Habana, 1969**

¹ Hago las rápidas citas por la edición de La Habana: Instituto del Libro, 1969. Edición más asequible es, sin duda, la de Barcelona: Edhasa, 1996.



mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?”. Y, muy pocas líneas después: “¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?” (págs. 60-61).

En los textos transcritos aparece otro de los conceptos clave de toda su propuesta de ruptura con lo establecido. Pienso en el término *occidente* que haremos bien en entender, más que en su simple alcance geográfico o político, en su dimensión cultural. Opone, en efecto, insistentemente Artaud al teatro convencional de nuestro hemisferio, la magia, el valor ritual, la emotividad irracional, la riqueza de imágenes, la fiesta ceremonial en que consisten las propuestas escénicas que caracterizan al teatro oriental. Por recordarlo con palabras suyas, y sabiendo que en numerosas ocasiones expresamente nombra el teatro japonés o los espectáculos balineses, oigámosle cuando propone “un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas” (pág. 114). Y dado que los términos que voy recordando se encadenan unos a otros para provocar sucesivos comentarios, el lector habrá advertido que usa Artaud el término “trance”, advertencia tras la cual quedo obligado a recordar que hay mucho de terminología religiosa en las impulsivas propuestas del francés. En “El teatro y la peste”, uno de los capítulos esenciales de su libro, tras apoyarse en San Agustín para proponer paralelismos entre opiniones de aquél en *La ciudad de Dios* y los efectos que, según Artaud, debe provocar el teatro, no duda en proclamar que el teatro —y siguen los paralelismos religiosos— necesita de apóstoles enfervorizados que lo difundan: “Ahora se plantea saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos” (pág. 55).

Pero me parece que pongo de relieve la parte de sus proclamas que conserva mayor

actualidad si destaco como mensaje esencial de Artaud su propuesta de romper la supremacía de la palabra inclinando la balanza hacia los componentes plásticos de la representación teatral. Son muchas las ocasiones en que sus afirmaciones no dejan lugar a ambigüedades: “El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico” (pág. 100). De ahí la rotundidad de su oposición al teatro que necesita “emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas” (pág. 65). Es la suya una propuesta no de equilibrios, sino de basculación absoluta hacia los componentes no verbales del fenómeno teatral. De ahí la firmeza con que puede descalificar planteamientos distintos: “El autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro” (pág. 103).

Si le rebajamos tonos y, sobre todo, descalificaciones excluyentes, cuánto beneficio puede derivarse para la vida teatral de afirmaciones artaudianas tan radicales como aquella de que “el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo” (pág. 140). O, en la misma dirección, pero, si cabe, más audazmente: “Sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena” (pág. 153).

Volver hoy a Artaud en *El teatro y su doble* es cargarse de razones para reabrir el debate entre teatro como texto y teatro como espectáculo. Debate que, en mi entender, debe resolverse, por decirlo con expresión de Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre*, con fuga inteligente tanto “del terrorismo del texto como del terrorismo escénico”. No es ése, desde luego, el mensaje gritado por Artaud. Él, en su oposición al logocentrismo o al imperialismo textual, que diría Patrice Pavis en *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, se instaló visceralmente en uno de los polos del debate. Leerlo hoy, y es mi propuesta y es el sentido que le encuentro a esta revisitación que también recomiendo al lector, puede servir no sólo para reconstruir uno de los capítulos de la reciente historia del teatro occidental sino también para reafirmar nuestra fe, si es el caso, en un teatro inte-

grador de componentes verbales y extraverbales, con permanente advertencia a escapar de los extremismos, digamos protextuales, que denunciaba Artaud. Si se me hace caso también a mí, que no soy poeta, ni artista, ni hombre de teatro, ni marsellés de madre griega, pero que escribo justamente estas reflexiones en los mismos alrededores de esa

cincuentena que apenas tuvo tiempo de coronar Artaud, se deberá huir igualmente del extremismo proescénico que el francés proclamaba. A esta equidistancia entre los extremos alguno la bautizará como postura de síntesis. Yo prefiero llamarla actitud centrista por que parezca que alguna vez algún centrismo puede ser inteligente. ■

Fragmento de *El teatro y su doble*. de Antonin Artaud

“¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?”, págs. 60-61.

“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”, pág. 61.

“En nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se los llama oficio negligentemente, y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o realización, y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión puesta en escena no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces y al decorado”, pág. 64.

“Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental”, pág. 65.

“El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima —y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos—, restituye el teatro, mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor”, pág. 79. ■