

**CUERPO DESMEMBRADO,
RUPTURA DE LA PERCEPCIÓN: REFLEXIONES SOBRE
EL TEATRO Y SU DOBLE, DE ANTONIN ARTAUD,
A PARTIR DE UNA ESCENA DE *EL CHORRO DE SANGRE***

*Dismembered Body, Breach of Perception: Reflections about
The Theatre and Its Double, by Antonin Artaud, from a Scene of
Jet of Blood*

María Soledad BLANCO

U. Nacional de Jujuy
soledad_blanco@hotmail.com

Resumen

En la escena inicial de *El Chorro de sangre*, mientras una pareja se jura amor eterno (de manera repetitiva y mecánica), llueven sobre el escenario partes del cuerpo humano. En este trabajo pretendo demostrar que Artaud pensó esa lluvia de extremidades desde una recepción sensorial. Es decir, la estrategia del *dissecta membra* responde a su concepción de un teatro de los sentidos que, como lo señala en *El teatro y su doble*, busca provocar una “revolución del espíritu”. Si el cuerpo es espacio de las luchas entre un “interior” libre y caótico, y las presiones “exteriores”, sociales, la fragmentación revela la energía excedente del ser humano por sobre esos controles, la capacidad de resistencia y superación. Para expresar esa resistencia, Artaud apela a la carnavalización del cuerpo que, como lo afirma Bajtín, produce una serie de transgresiones en tanto crítica y resistencia. Así, el cuerpo desmembrado trae a la superficie los miedos y tabúes sobre la muerte, la unidad del cuerpo humano y la inviolabilidad del cadáver. Se concluye que interpretar la lluvia de extremidades humanas requiere comprender *El chorro de sangre* como la puesta en escena de los principios

surrealistas de subversión y desmoralización y, al mismo tiempo, que el cuerpo como objeto central de la representación carnavalesca problematiza tópicos filosóficos como la percepción y la existencia del ser.

Palabras claves: *disjecta membra*, carnavalización, grotesco, crueldad, revolución del espíritu.

Abstract

In the opening scene of *Jet of blood*, while a couple it swears eternal love (on repetitive and mechanical way), human body parts rain down on stage. In this paper we intend to show that Artaud projected the rain of limb since a sensory reception. That is to say, strategy of *disjecta membra* responds to his conception of a theater of the senses that, as he noted in *The Theatre and its Double*, seeks to provoke a "revolution of the spirit". If the body is space of fights between a the free and chaotic "inside" and "external" social pressures, fragmentation reveals the excess energy of human above these controls, his resilience and overcoming. To express this resistance, Artaud appeals to body's carnivalization that, as it stated Bakhtin, produces a series of transgressions in both critique and resistance. Thus, the dismembered body brings to the surface, fears and taboos about death, the unity of the human body and the inviolability of the corpse. We conclude that to interpret the rain of human limbs, it is required to understand *Jet of blood* as the staging of surrealist principles (as subversion and demoralization) and, at the same time, that the body as a central object of the carnival representation, problematizes philosophical topics such as perception and existence of being.

Keywords: *disjecta membra*, carnivalization, grotesque, cruelty, revolution of spirit

Introducción

¿Cuáles son nuestros motivos para dejarnos seducir por aquello mismo que significa para nosotros, de un modo fundamental, un mal, aquello que tiene incluso el poder de evocar la más completa pérdida que padeceremos en la muerte? [...]. Una suerte de muda determinación inevitable e inexplicable, próxima a la de los sueños, ha estado siempre obstinadamente presente en los cortejos de figuras que formaban el trasfondo de fiestas de ese mundo, el de los espectros fascinantes de la desgracia y del dolor.

G. Bataille. *El arte, ejercicio de crueldad.*

El chorro de sangre (*Jet de Sang* en el original francés) es una obra muy breve escrita por Antonin Artaud, que fue representada por primera vez en París el 17 de enero de 1925. En su escena inicial, mientras una pareja se jura amor eterno (de manera repetitiva y mecánica), llueven sobre el escenario partes del cuerpo humano. Esta lluvia de extremidades puede interpretarse como símbolo de las disociaciones que la sociedad occidental suele realizar entre razón-acción, pensamiento-práctica, lo material-lo metafísico, mundo objetivo-mundo trascendente, dicotomías que Artaud critica en *El teatro y su doble*. Esta interpretación se ubica en la concepción de un espectador que racionaliza la escena como expresión (significante) de un concepto. En este trabajo apunto a demostrar, en cambio, el hecho de que Artaud pudo pensar la escena desde una recepción más sensorial que racional. Ambos planos, de todos modos, no se contradicen ni se anulan.

En esa línea de pensamiento, las reflexiones sobre esta escena pueden partir de considerar su carácter visual, pictórico, ya que, como señala Thomas Crombez, “Artaud mismo afirma que su procedimiento para escribir un texto comienza montando una especie de lienzo mental” [2008: 27]. Desde este punto de partida, y considerando el gusto de Artaud por las pinturas abstractas del surrealismo¹, la escena buscaría producir una reacción no racional, sino emocional, experiencial, pues, aunque puede buscarse un significado simbólico, me inclino a pensar más bien, siguiendo sus propios postulados, en una dramaturgia sin referente, de absoluta metaforicidad.

Precisamente es ese el objetivo de este trabajo: pensar la propuesta teatral de Antonin Artaud a partir de la primera escena de *El chorro de sangre* y de los postulados presentados en *El teatro y su doble*.

¹ Artaud elogia la pintura “Las hijas de Lot” de Lucas van den Leiden al punto de afirmar que “así debiera ser el teatro”.

1. Una “revolución del espíritu”

La primera escena de la obra teatral es representativa de lo que Artaud denomina como “teatro de los sentidos”, en el que el espectador involucra antes el cuerpo que la mente (por utilizar la dicotomía occidental habitual, aunque Artaud reniega de ella): el dramaturgo apela a diferentes medios, a un “espectáculo total” y abstracto en el que el referente no es asible directamente.

El asombro que ocasiona la lluvia de extremidades descansa sobre su propia incongruencia, en la falta de homogeneidad de los mensajes que se superponen, en definitiva, en su alto grado de arbitrariedad. Esta es, en palabras de Breton, la característica definitoria del surrealismo [Crombez 2008], puesto que la arbitrariedad con que se entrelazan los signos en escena tiene por objetivo desestabilizar el *locus* perceptivo (el lugar común, constituido por convenciones e instituciones, desde el cual se percibe, se experimenta y se valora el arte).

No se trata (solo) de una metáfora de la descomposición de la sociedad en términos de denuncia social. Para Artaud, el teatro es revolucionario no tanto por su capacidad de denunciar, sino sobre todo por la potencialidad de ocasionar una alteración espiritual, emocional. Ese es el lugar “político” del teatro artaudiano, la posibilidad de provocar una “revolución del espíritu”. Artaud cree que todo cambio social debe comenzar por el cambio en la subjetividad del individuo. Se trata entonces de una revolución de carácter existencial antes que política o social, aunque desembocará necesariamente en ellas:

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor [Artaud 2011: 12].

Por esta razón, el pensador francés se propone recrear el teatro (y, a través de él, la sociedad) considerando la representación y la puesta en escena como una suerte de exorcismo al que los espectadores concurrirían “con el mismo estado de espíritu con que se va al cirujano o al dentista” [manifiesto del *Théâtre Alfred Jarry*, citado por Crombez 2005: 41].

No es el teatro una especie de consultorio médico en el sentido occidental, sino más bien constituiría un espacio-tiempo sagrado (siguiendo a Mircea Eliade), un ritual en el que se produce la catarsis como expiación. En esta alquimia mítico-ritual, el actor sería un vehículo de ese mensaje “divino”, un sacerdote del miedo, cuestión que establece una relación distinta entre el actor y el espectador. Como en la idea de la metafísica de Heidegger (donde no hay una separación entre *Physys* y *Logos*, o mundo sensible y mundo inteligible), en el teatro-ritual de Artaud el arte es parte de la vida, la palabra no está diferenciada de la acción, el hombre no está separado del mundo. Se trata de un arte vivo, distinto del teatro burgués en el que el espectador va a ver un drama esencialmente separado de lo que sucede. En la propuesta de Artaud no hay espectador², todos son protagonistas de un mismo acto que estaría instaurando un regreso a un mundo primigenio, de comunidad, en el que el arte es parte de la vida misma, un mundo anterior a las dicotomías y separaciones del pensamiento occidental, un mundo pre-platónico. Desde esta perspectiva, se restituye al teatro un supuesto origen ritual, subvirtiendo la transformación histórica sufrida:

² En esto, la noción se liga a la idea de carnavalización propuesta por Bajtín: “El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Ésta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’” [2002: 172-174].

La pregunta clave de cómo se produjo este paso del ritual al teatro según esta versión clásica, se explica diciendo que el elemento mágico del ritual tradicional se fue debilitando cuando la creencia en su eficacia decayó al mismo tiempo que el elemento de la mimesis dramática se fortaleció y creció por lo atrayente que luce, lo cual pudo llevar a la división entre aquellos que prefirieron participar directamente en el ritual como actores y a aquellos otros que sólo quisieron ser espectadores [Chesney Lawrence: 42].

Habría así un aspecto religioso en el teatro, entendido como hierofanía, como manifestación de la sacralidad primitiva del hombre, el *homo religiosus* como lo llama Eliade, aquel que: “no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque sólo un mundo así participa del ser, existe realmente” [61]. Esa es la misma necesidad que expresa Artaud para el teatro, en que la mimesis dramática y la ceremonia ritual conformarían una unión indiferenciada:

El programa del Teatro de la Crueldad tiene como misión restituir(nos) aquel momento, para lo que debe efectuar un parricidio con el dios-autor, la abolición de la estructura jerárquica: sólo así podrá afectar al espectador, contagiarlo como la peste, sacándolo del lugar de simple voyeur al que se lo ha reducido desde siempre [López 2013: 4].

El teatro, en su puesta en escena (que es el teatro propiamente dicho, según Artaud, más que el texto), pone al hombre de vuelta frente a su estado original, anterior a toda civilización, pues lo enfrenta con los miedos ancestrales que la “seguridad” de la civilización occidental busca ocultar. En ese sentido, el

teatro deviene *siniestro*³, pone al espectador frente a crímenes, sangre, carne, frente al erotismo y el salvajismo íntimos, para conectarlo con sus impulsos pre-civilizados. No busca transformar provocando el surgir de una conciencia racional y crítica sino, al contrario, a través de la revelación de imágenes violentas que enfrentan al hombre con sus miedos, sus fantasías, sus pulsiones más profundas, deseos colectivos e imágenes enterrados en el subconsciente a los que el teatro muestra superando su negación y ocultamiento. En ese sentido se puede hablar de un teatro de lo monstruoso, entendiendo lo monstruoso en su faceta de revelación (*mostrare*) de los temores, las represiones, los tabúes de una época [Dorra].

En el caso de la escena de la que partimos, en ella pueden leerse, como trasfondo, dos miedos co-relacionados: por un lado, el temor a la muerte, la noción de existencia efímera, posiblemente uno de los miedos fundantes de la humanidad, que se desarrolla desde el origen de la existencia en tanto especie y en tanto individuo; por otro lado, la negación del ritual funerario, la vulneración del carácter “sagrado” del cadáver, del que habla Bataille [1992].

Podemos establecer una primera secuencia definitoria de esta escena con la siguiente fórmula:

Espectáculo -> arbitrariedad -> monstruosidad -> ritual -> primitivismo -> revolución espiritual.

El papel de la imagen monstruosa, en tanto instancia religiosa-ritual, es devolver al público a un estado mítico primitivo (la “animalidad primordial” en términos de Bataille), a partir del cual puede trascenderse a sí mismo y a la sociedad de su tiempo:

³ Con esta acepción Freud nos acerca a lo que Schelling entendía como *unheimlich*, pues este autor plantea que solo estamos frente a lo siniestro cuando “lo que debía haber quedado oculto, secreto [...] se ha manifestado” [Freud: 2487].

[...] George Bataille, pieza fundamental de todo el pensamiento posterior y de las vanguardias artísticas y literarias, se proponía que la “experiencia religiosa” en un sentido amplio, basada esencialmente en el sacrificio y la violencia, no se limitara a manifestaciones elitistas como el arte o la literatura sino que fuera la forma adoptada por toda la colectividad [...]. Este retorno a lo sagrado constituía el fundamento básico de la vida social. Se trataba de sacudir a una sociedad agonizante que había perdido las referencias y las necesidades básicas de la civilización, reinyectándole clases intensivas de orgía, éxtasis, sacrificio o eventualidad. De este modo Bataille retoma casi a piejuntillas las teorías de Nietzsche desarrollando ampliamente las ideas de transgresión, de misterio y de exceso y reivindica la sexualidad como un valor en sí [...] [Mateo: 162].

En consonancia con estas ideas de Bataille y Nietzsche, Artaud desprecia la idea de una cultura inerte, que se ha construido como “tierra firme” en la que el hombre pisa con seguridad pero al costo de negarse en gran medida a sí mismo. Y también aborrece el teatro que esa cultura ha generado, teatro basado antes en la representación que en la emoción, teatro que encuentra su seguridad en el texto.

De modo que podemos decir que la propuesta de Artaud en *El teatro y su doble* es profundamente humanista. El uso sistemático de la arbitrariedad, de la “incorrección”, daría lugar a lo que Breton llamó la “desmoralización de la sociedad” [Crombez 2008: 10], la incertidumbre, la pérdida de fe en los valores y en la propia cultura, que desemboca en un redescubrimiento de la condición humana y la liberación.

La “maldad”, la “crueldad”, la “monstruosidad”, como principios poéticos surrealistas, terminan por tener un efecto a escala social, la “desmoralización”, la ruptura de lo real desa-

fiando las convenciones artísticas a partir de la absoluta inconsistencia, la total arbitrariedad. *El chorro de sangre*, ya desde su inicio, aparece como anti-literaria, con asociaciones libres, fusiones entre lenguaje vulgar, medieval, arcaísmos, neologismos, lenguaje juvenil “cursi”, superposiciones de códigos lingüísticos, pictóricos, etc. Y es así porque Artaud ataca al lenguaje como una de las instituciones más visibles y poderosas de la sociedad, para producir su ruptura y desautomatización, como lo señala él mismo cuando afirma que “destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”:

[...] para mí la cuestión que se plantea es la de permitir que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras [Artaud: 20].

Más extensamente describe este principio Fernández Gonzalo:

Con ello nuestro poeta ataca directamente a una de las instituciones más fuertemente arraigadas en la tradición occidental: la unidad imagen-cuerpo del lenguaje, representado generalmente como un cuerpo continuo, un sistema de relaciones, una estructura, un objeto acotado y perfectamente delimitado por ese enfrentamiento del lingüista entre un lenguaje y otro, por un lenguaje que se mira a sí mismo y que se ve obligado a reducirse, automutilarse [...]. La palabra no debe nombrar, insistir en la representación o mimesis; el lenguaje es un acto que se insinúa en el cuerpo como un mecanismo más [3].

La letra, la palabra, la voz, ya no tienen como función única la de transmitir un mensaje o una idea; antes bien deben actuar físicamente, corporalmente, por sí mismas, causar un impacto, un “dolor” en el cuerpo, atacar lo instituido y volverse destituyentes. La letra escrita debe golpear el ojo, la palabra dicha debe sacudir el oído y, a través de ellos, desestabilizar, molestar la sensibilidad de la persona. El principio perseguido no es entonces el de la comunicabilidad, sino el de la intensidad de la expresión, y así el plano sonoro (música, ruidos, palabra) adquiere autonomía respecto del texto, al que ya no representa. Si retomamos la famosa dualidad de Saussure, podemos decir que cobra preponderancia la imagen acústica, aunque ya no como significante, puesto que no hay detrás ningún significado. El sentido deja de ser el centro del drama, en lo que se relaciona otra vez con Nietzsche:

Artaud renegaba de la idea del teatro como representación, postura que se ha encargado de explicar con profundidad y extensamente Jacques Derrida. Según Artaud, el teatro, desde su origen en la tragedia griega, siempre ha representado (un texto, el Verbo, el Lógos, la palabra de un Dios-autor), por eso puede afirmar que el teatro “aún no ha nacido”, o “ha nacido muerto”. A partir de este planteo, Derrida establece una conexión entre Artaud y Nietzsche, especialmente con la hipótesis del último en *El nacimiento de la tragedia* (1886). El común rechazo a la mimesis, a la concepción imitativa del arte, los retrotrae hacia el origen de la tragedia en el ditirambo. Apenas un resto dionisiaco sobrevivía en el teatro de Esquilo (“en el que el hombre todavía se cree un poco dios”), para luego desaparecer al ganar el terreno el elemento apolíneo, por influjo del socratismo [López].

Este lenguaje fragmentado, discontinuo, desmembrado, pronuncia la incertidumbre del yo. El “collage”, el reciclaje de

diversos tipos de discursos y estilos, la multiplicación de voces polifónicas, simbolizan la trágica disolución del sujeto. Esta ruptura del lenguaje se complementa con la utilización de recursos pictóricos, como en la escena descrita, porque la expresión es la materia misma del signo [Dumolié]. Por esto partimos de afirmar que más allá de su significado simbólico (que queda implícito en lo que venimos desarrollando), el efecto de la lluvia de extremidades de cuerpo humano es parte de la estrategia de ruptura con la coherencia. Es decir, junto con lo que se revela (lo simbólico), hay algo que se esconde, que se oculta en las sombras porque carece de referente más que el propio sentimiento de incomodidad (o inseguridad) que ocasiona, ligado a la experiencia del interior primitivo.

2. *Disjecta membra* (el cuerpo desmembrado)

En *El teatro y su doble*, Artaud utiliza la idea de la “plaga” como una fuerza convulsiva que hace estragos en el cuerpo y, a través de ello, en el orden social, porque pone al hombre frente a su finitud. El arte debe enfrentar al ser humano con sus miedos ancestrales desencadenando fuerzas destructivas del orden social, de la cultura entendida como unidad, liberando los impulsos inhibidos:

[...] de esta libertad espiritual con que se desarrolla la peste [...] puede deducirse la acción absoluta y sombría [...]. Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban [...]. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho [Artaud: 19].

Esta asociación continúa cuando Artaud define la exposición de imágenes corporales como “una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta y en la cabeza del espectador” [93], frase que dará título a su obra. La estética de la violencia que estos principios

precisan, se justifica por la necesidad de involucrar al espectador en una participación física y emocional, en contraposición con la distancia intelectual propia de la representación teatral burguesa.

Concepción de *crueledad*, según Toal, que puede ligarse a las concepciones de Maurice Blanchot y Georges Bataille respecto a la escritura de Sade. La crueldad, para Blanchot y Bataille, es concebida como lucha violenta entre entidades en conflicto, como el desencadenamiento de fuerzas internas incontrolables (la perversión, la criminalidad) pero, sobre todo, como energía necesaria que conduce a la “negación del yo”, un yo que es siempre social y, por lo tanto, es negación también de los otros.

Para Artaud, el cuerpo social e individual se presenta unido en la superficie, pero en lo profundo existen fuerzas contrarias en pugna. No se trata de organismos perfectamente articulados en los que cada parte realiza solo su función, como lo quiere la banalidad de la realidad cotidiana, sino de fuerzas auto-destructivas en cuanto luchan por imponerse a los otros impulsos y a la “corrección”. Son esas fuerzas las que el artista visionario debe revelar y desatar, como un acto divino de creación, poniendo en tensión el sistema de representación del pensamiento contemporáneo.

El cuerpo es espacio de esas crueles luchas internas frente a la “seguridad” exterior, social. Como lo señala Foucault [1992 y 2001], el cuerpo no escapa a la historia, y en él se contienen los esquemas de representación de cada momento histórico. El trabajo, el descanso, la fiesta, las comidas, pero también los valores y las representaciones transforman la concepción del cuerpo humano, al punto de pensarlo como una “máquina”. En esa constitución del cuerpo, la sociedad occidental ha marcado la supremacía de la cabeza como espacio de la racionalidad, al mismo tiempo que las manos han pasado a considerarse en segundo plano como portadoras del trabajo obrero. Y más aún

se ha relegado ese lugar indefinido que contiene los sentimientos, designado anatómicamente como “corazón”. El cuerpo, aparentemente unido, en realidad ha sido fragmentado por la propia comunidad que ha apartado sentimiento, práctica y pensamiento; así como ha separado la razón de la acción.

En este contexto, la lluvia de miembros del cuerpo humano se carga de sentidos simbólicos diversos, todos ellos asociados a la denuncia de aquellas disociaciones y, por contrario, a la celebración de la unidad indiferenciada cuerpo-mundo, individuo-sociedad, pasión-razón-acción, negando de ese modo el orden instituido. Retoma de esta manera el rito fundante del carnaval dionisíaco:

El aspecto fundamental del mito de Dioniso respecto al tema del cuerpo era el que se refería a su despedazamiento por los Titanes. Lo que se celebraba en las fiestas dionisíacas era este despedazamiento y la reunificación anual de todos sus miembros en un único cuerpo, reunificación en la cual, de algún modo, el propio Dioniso entraba, por la vía de la embriaguez dionisíaca, en los participantes en el misterio. El momento de exaltación que se producía en las orgías dionisíacas provenía de esta unificación de todos en el dios, en tanto el cuerpo de éste, lo mismo que los participantes, había sido desmembrado, pareciendo que sus órganos no tenían nada en común; al celebrar su reunificación se lograba una identificación entre todos los participantes, y de ahí la alegría, al verse todos como idénticos, entre sí y con Dioniso. Se celebraba un martirio, pero también una resurrección. Y en esta resurrección del cuerpo dionisíaco experimentaban la profunda unidad de todos sus cuerpos, muy por encima de su aparente individuación. Nietzsche siempre conectaré este mito del cuerpo de Dioniso con el tema de la necesaria superación del individuo. [...] Esta asimilación

del fantasma del despedazamiento del cuerpo, del aislamiento de cada uno de sus miembros, de su incomunicación, se logra en la experiencia dionisiaca, en la orgía, en un momento de plena superación del sí mismo y de integración en un ser primordial al que Nietzsche alude con frecuencia en *El origen de la tragedia* [Echeverría].

Sostiene similar postura Stefanie Wenner en su ensayo “Ganzer oder zerstückelter Körper: Über die Reversibilität von Körperbildern” [“Cuerpo completo-desmembrado: Acerca de la reversibilidad de las imágenes corporales”], quien explora algunos de los orígenes históricos del paradigma de la partición del cuerpo y trata de mostrar cómo la imagen de la fragmentación siempre corresponde y presupone su contrario: la imagen de totalidad. La autora retoma, en primer lugar, el análisis del “estadio del espejo” que realiza Lacan, para el cual esta etapa de la evolución psicológica se basa en la idea de que el niño logra superar una experiencia fundamental de la fragmentación del cuerpo solo cuando se reúne con su propia imagen total frente al espejo. La idea de la fragmentación supone aquí que la unidad es algo que necesita ser construido. A esto añade Wenner el hecho de que el desmembramiento es el paradigma fundamental de la modernidad, como lo muestra claramente el nacimiento de la medicina en estrecha relación con la disección de cadáveres, luchando contra uno de los tabúes más persistentes y universales de la humanidad: la violación de la integridad corporal de los muertos. No deja de mencionar que este desarrollo de la ciencia desembocó en la creación del *theatrum anatomicum*, edificio construido circularmente para observar la disección de miembros y autopsias.

En lugar de la prevalencia unilateral de la unidad sobre la fragmentación o viceversa, el artículo sugiere más bien una visión teórica que se basa en la reversibilidad básica de las imágenes del cuerpo. Y que lo que se pone en tela de juicio en

la vanguardia no es la preferencia por una u otra concepción, sino el propio conflicto entre ambas. En el fondo, se pone en escena el conflicto entre el orden y el caos, entre Apolo y Dioniso, cuya importancia para la vitalidad humana está en el conflicto mismo, y no en la negación de ninguno de los supuestos polos.

En los últimos tiempos el cuerpo se ha convertido en un objeto de estudio importante para la investigación social porque permite saltar la dicotomía radical entre la mente y el mundo, que ha perseguido a la filosofía occidental desde Descartes. El cuerpo es el lugar de la interacción inmediata entre el *cogito* y la *res extensa* del mundo; es un modo de pertenecer, de estar en el mundo, a través de las percepciones, gestos, sexualidad, habla, etc.

Retomando a Foucault [2001], un debate fundamental acerca de la corporalidad se refiere a la naturaleza del control social que se ejerce sobre ella, frente a su capacidad de agencia, es decir, la pasividad frente a la actitud activa. Como la mirada social y la vigilancia imponen prácticas disciplinarias que se inscriben sobre los cuerpos dóciles, la fragmentación de esos cuerpos nos revela la energía excedente del ser humano por sobre esos controles, la capacidad de resistencia y superación.

Para expresar esa resistencia, se apela a la carnavalización del cuerpo que, como lo afirma Bajtín, produce una serie de transgresiones en tanto crítica y resistencia. El cuerpo desmembrado, el cuerpo hinchado y deseante, puede ser entendido como resistencia frente a la dominación, la unificación, invirtiendo los códigos y generando una experiencia distinta, fundamentalmente emocional, de la propia corporalidad. El carnaval, en este sentido artístico, proporciona las herramientas ideológicas no tanto para la institución de un nuevo orden social, sino más bien para la destrucción del anterior.

Pero también otras escenas de *El chorro de sangre* pueden definirse como grotescas porque ponen en primer plano, en tono cómico, el carácter sexual del cuerpo. Y con esta configuración, la obra complementa su carácter carnavalesco:

Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Ésta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el desplazamiento, la absorción de un cuerpo por otro- se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados [Bajtín: 285-286].

De modo que el teatro de Artaud puede leerse como portador no solo de la estética, sino también de la ideología del carnaval, una concepción satírica del mundo, de la civilización, del hombre; una concepción en la que la sutileza de la expresión queda de lado; una estética revolucionaria que busca derrocar nociones obsoletas del mundo y reemplazarlas con una cosmovisión renovada.

Lo que a Artaud importa es que se desencadene esa incomodidad a través de volver al origen primitivo pero también al niño que se percibe aún fragmentado. Y que esa desconfianza en lo aprehendido libere al individuo y lo potencie. El teatro (y el arte, en general) debe empoderar al ser humano en la

medida que le devuelve su potencialidad creativa, que ha sido suprimida por el control social, las normas, las instituciones. En definitiva, es volverlo a la vida, porque el individuo ha sido “asesinado” por el sistema, y son esas partes del cuerpo que llueven las que lo llevan a buscarse en el terror, en el miedo a lo prohibido.

Conclusión

De acuerdo con lo analizado, podemos afirmar que el teatro que propone Artaud es político, pero lo es en la medida que propone un interrogante metafísico a la existencia, y a las distinciones “dadas”, naturalizadas por el conjunto social. Es un teatro “social” porque lo que cuestiona es la relación misma entre individuo y sociedad, entre el ser humano y el universo. Es un teatro que reacciona contra la idea de lo impuesto y el destino, aunque no da otra respuesta que la reconexión con los mitos del origen, con los miedos ancestrales, con el ser primigenio. Es un teatro existencialista y humanista porque cree profundamente en la energía vital del ser humano, energía muchas veces limitada por el control social, pero que sigue allí, en la vida irracional, en el cuerpo, en las emociones. Vitalidad a la que el arte debe despertar, apelando a todos los sentidos.

En esa apelación a los sentidos, el grotesco (ligado a la carnavalización), por principio desestabilizador de las seguridades sociales, constituye un estilo auxiliador del acto creativo. Aunque en general se aplica a las escenas o gestos ridículos, chabacanos, vulgares o absurdos, no son estas las únicas formas de manifestación grotesca. Wolfgang Kayser, en su estudio sobre lo grotesco, distingue dos clases de grotesco: uno fantástico relacionado con lo aterrador, lo macabro y lo monstruoso, y otro satírico y burlesco. Aunque ambas variantes de lo grotesco están relacionadas, es evidente que lo siniestro participa más del fantástico, donde las deformidades estimulan

el espanto. Si lo siniestro nace de una paradoja según la cual la fuente del pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino, más bien, aquello que antes era familiar y de repente emerge bajo un aspecto amenazador y peligroso, muchas veces lo siniestro adquiere la forma de la mascarada, de lo grotesco, de lo repugnante o de lo monstruoso.

Puede definirse entonces como siniestra la imagen del cuerpo desmembrado en tanto trae a la superficie los miedos y tabúes sobre la muerte, la unidad del cuerpo humano y la inviolabilidad del cadáver.

Para concluir, interpretar la granizada de extremidades humanas, en su sentido metafórico y simbólico, requiere comprender *El chorro de sangre* como la puesta en escena de los principios surrealistas (subversión y desmoralización) que Artaud expone y desarrolla en *El teatro y su doble*, al mismo tiempo que el cuerpo como objeto central de la representación carnavalesca problematiza tópicos filosóficos como la percepción y la existencia del ser*.

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. 2011 [1938]. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- BAJTÍN, MIJAIL. 2002. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BAJTÍN, MIJAIL. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BATAILLE, GEORGE. 1992. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- . 2001. "El arte, ejercicio de crueldad". *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 117-125.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- CHESNEY LAWRENCE, LUIS. 2009. "La teoría ritual del teatro". *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeiras*, 35, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 37-48.
- CROMBEZ, THOMAS. 2008. "The dismembered body in Antonin Artaud's surrealist plays". Newcastle: Cambridge Scholars Press. 27-43.
- . 2005. "Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930". *Forum Modernes Theater*, 20, 1: 33-51.
- DERRIDA, JACQUES. 1989 [1966]. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 318-343.
- DORRA, RAÚL. 2000. "¿Para qué los monstruos?". AA.VV. *Monstruos*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 41-56.
- DUBATTI, JORGE. 2008. "Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2, 1, ene.-jun.: 70-83.
- DUMOLIÉ, CAMILLE. 2004. *Nietzsche y Artaud: Por una Ética de la Crueldad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- EACHEVERRÍA, JAVIER. 1972. "La resurrección de los cuerpos". AA. VV. *A favor de Nietzsche*. Madrid: Taurus. 177-200. En línea: <<http://www.con-versiones.com/nota0373.htm>>
- ELIADE, MIRCEA. 1993 [1967]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ GONZALO, JORGE. 2011. "El devenir artaudiano: Lectura de Deleuze sobre Artaud". *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 75, may. En línea: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>>
- FOUCAULT, MICHEL. 1992. *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- . 2001. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.
- FREUD, SIGMUND. 1973. "Lo siniestro". *Obras completas*, III. Madrid: Biblioteca Nueva, 2483-2505.
- GRANÉS, CARLOS. 2013. "Artaud, el buen salvaje y la revolución". *Letras Libres*, 142, jul. En línea: <www.letraslibres.com/revista/convivio/artaud-el-buen-salvaje-y-la-revolucion?page=full>
- KAYSER, WOLFGANG. 1964. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Madrid: Nova.
- LÓPEZ, LILIANA B. 2013. "Artaud y Los Cenci: ensayo escénico hacia el Teatro de la Crueldad". *Territorio Teatral*, 4, Buenos Aires. En línea: <territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n4_02.pdf>

- MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA. 1987. "Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud". *Anales de Filología Francesa*, 2: 57-77.
- MATEO, JAVIER. 2001. "Teatro ritual y puesta en escena". Torres Monreal, Francisco. *El teatro y lo sagrado: De M. Gherlderode a R. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, 151-159.
- NORMAN, LANCE, ed. 2008. *Dismemberment in Drama / Dismemberment of Drama*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- TOAL, CATHERINE. 2000. "The Summit of Violence: Cruelty in the work of Artaud and Bataille". *Paroles gelées*, 18, 2, 64-84.
- WENNER, S. 2001. "Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körper-bildern". Benthien, C.; Wulf, Ch., eds. *Körperteile. Eine Kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg, 339-380. En línea: <www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/benthien/downloads/wenner.PDF>