

TFG

**INVENTARSE
UN CUERPO NUEVO**

DERIVAS ARTAUDIANAS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Presentado por Fabiana Pérez Raggio

Tutor: Juan Vicente Aliaga

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016/2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El trabajo presente responde a las inquietudes literarias y artísticas despertadas por la obra ensayística de Antonin Artaud. Se pondrá el foco de atención en los escritos *El Teatro y su doble* (1938) y *Para terminar con el juicio de dios* (1947). A partir de su análisis se extraerán las características que conforman el pensamiento artaudiano. Por otro lado, el resultado de ese análisis compondrá una herramienta fundamental para la creación artística.

Se trata de una propuesta teórico-práctica, donde la obra de Artaud supone un punto de inflexión que permite llevar el arte a la vida y viceversa. La producción artística que se planteará estará vinculada no sólo a los escritos que dejó el autor, sino al resto de pensadores y artistas que se vieron directamente influenciados por el pensamiento artaudiano.

Palabras clave:

Artaud, teatro, cuerpo sin órganos, performance, lenguaje, devenir, Deleuze

ABSTRACT

This final degree project it's an answer to literary and artistic concerns awakened by Antonin Artaud's essays. Two main essays will be the focus of attention: *The Theatre and its Double* (1938) and *To Done with the Judgment of God* (1947). As of the analysis it will consist of extracting features that shape Artaud's way of thinking. The result of this analysis will compose a fundamental tool for the artistic production.

It is a theoretical-practical proposal, in which Artaud's work involves a turning point that allows to bring art to life, and vice versa. Therefore, artistic production will be linked, not only with essays that the author produced, but with the rest of artists and great thinkers that were directly influenced by Artaud's thoughts.

Key words:

Artaud, theatre, body without organs, performance, language, becoming, Deleuze

AGRADECIMIENTOS

Esta deriva no hubiese sido posible sin la ayuda, apoyo y confianza del tutor Juan Vicente Aliaga, los amigos y la familia.

A Raimon Ribera, por aconsejarme vivamente, prestar sus conocimientos de-leuzianos, piratear la filosofía y compartirla. Sin su apoyo constante, su rigor e implicación, este proyecto estaría tuerto. Sus delirios esquizos me llevaron hacia Artaud, y ahora lo leo con pasión.

A Iván y Carmen, por compartir pasiones, desilusiones e incertidumbre. Por el apoyo, confianza, solidaridad y amistad que hemos compartido durante estos años y que me dieron confianza para embarcarme en este proyecto.

A la familia, por sufrir mis histerias y gritos artaudianos, por aguantar toda la locura acaecida durante estos meses en casa. Por insistir en que no pare, por insistir en que siga. *Dale, andá, seguí.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. ANÁLISIS REFERENCIAL	8
3.1. <i>El Teatro y su doble</i> : análisis	8
3.2. <i>Para terminar con el juicio de dios</i> : análisis	11
3.3. Uso del lenguaje y uso del cuerpo	13
3.4. <i>Corps sans organes</i>	14
3.5. Influencia artaudiana	15
4. MARCO TEÓRICO. UNA PUESTA EN COMÚN	21
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	26
5.1. Construcción de la acción	26
6. CONCLUSIÓN	31
7. BIBLIOGRAFÍA	32
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	34

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una propuesta teórico-práctica con tres partes bien diferenciadas. Para empezar, el análisis de dos obras capitales de Antonin Artaud: *El Teatro y su doble* (1938) y *Para terminar con el juicio de dios* (1947). Después, una puesta en común con diversos artistas y, para terminar la producción artística que parte de la experimentación con el cuerpo desde una perspectiva artaudiana.

La obra de este pensador es una búsqueda en el teatro. Una búsqueda en lo corporal, una búsqueda en la locura. Su pensamiento marca el siglo XX y autores como Derrida o el dúo Deleuze-Guattari se vieron atraídos por esa lucidez-locura del autor. En el análisis referencial de esta propuesta se estudiará su obra, así como las aportaciones que realizaron estos pensadores, para así elaborar un análisis que nos aproxime al pensamiento artaudiano. Después, se estudiarán sus influencias, especialmente en el arte de acción. Se hará un resumen de los comienzos de esta disciplina y se expondrán ejemplos de artistas y obras con influencias directas. A su vez, se estudiará la obra plástica de Artaud, que comprende un conjunto de textos y dibujos considerados clave en su trabajo. En el marco teórico se pondrán en común diversos artistas que tienen como hilo conductor la representación del cuerpo. Así, se hará un análisis de dichas propuestas en relación a mi producción artística.

Artaud significa la destrucción de los símbolos, la destrucción de la literatura y la destrucción del yo. Dentro de la imaginería corporal encontramos una serie de vertientes interesadas en el cuerpo como elemento de emancipación y resistencia. Un cuerpo fragmentado que nace a partir del surrealismo, cuando un grupo de artistas se enfrentan al canon estético para romper con su idealismo. El cuerpo de la Modernidad —y el contemporáneo— está patologizado, taxonomizado, apresado en un lenguaje que no le permite fluir. Este TFG explora, mediante la obra artaudiana, esos ejemplos y, a su vez, extrae del autor herramientas que sirvan para el momento de la creación artística.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos y metodología, a pesar de estar bien determinados, presentan un grado importante de experimentación, especialmente los vinculados a la práctica artística. El estudio del pensamiento artaudiano me hace saltar de autor a artista y de artista a autor, convirtiéndose la línea que los separa en una cosa casi imperceptible.

OBJETIVOS

ARTAUD Y LA LITERATURA

El pensamiento artaudiano es un compendio de ideas, visiones y planteamientos que transformaron la visión del cuerpo durante el siglo XX. De manera tangencial, el pensamiento artaudiano fue leído por artistas y filósofos que encontraron nuevos planteamientos con respecto al cuerpo, el lenguaje y la manera de plantear la vida. Artaud es una pieza central en muchos sistemas de pensamiento contemporáneos. Comprender su literatura se presenta como uno de los objetivos principales de este Trabajo final de Grado, debido a su complejidad y su vinculación con diferentes prácticas artísticas y pensamientos que tienen como principal elemento el estudio del cuerpo.

LA OBRA ARTÍSTICA

El arte es una vía de aprendizaje. Aprovecho esa cualidad para experimentar con la literatura artaudiana y realizar una pieza que tenga como objetivo acercarse a su pensamiento. Es decir, la obra presentada no es más que otra vía para aproximarme al autor y a su trabajo. La pieza no sólo será fruto del estudio de su obra, sino también del entramado azaroso que supone indagar en el trabajo de este autor tan complejo, ya que permite caminos diversos.

METODOLOGÍA

ESTUDIO DE LA OBRA

Artaud es uno de los autores modernos que han configurado el pensamiento contemporáneo, con especial relevancia en los temas que tienen que ver con el cuerpo, su transformación y representación. Siendo el cuerpo componente principal de mis producciones anteriores, creo necesario la profundización en su obra, no sólo por su visión del cuerpo, sino también por su concepción de los límites y la marginalidad.

LAS HUELLAS

Su influencia se puede ver en diversas disciplinas artísticas. Los textos que escribió fueron vanguardistas en tanto que plantearon otra manera de vincularse con el arte, así como de explorar la literatura y el cuerpo. Encontrar esas influencias en el arte moderno y contemporáneo podrá darme pautas y herramientas para realizar una obra inspirada en su trabajo. Pretendo realizar una aproximación al arte de acción a través de Artaud, así como una puesta en común de diversos artistas que tienen como hilo conductor la representación del cuerpo.

LAS HERRAMIENTAS

Sus textos nos dejan herramientas literarias y filosóficas que pueden usarse a la hora de abordar una obra artística. Descubrir esas herramientas es fundamental para el desarrollo de la pieza y así descubrir una vía que me permita acercarme al pensamiento artaudiano. Los resultados del análisis de las obras literarias, sus influencias en el arte de acción y la puesta en común de artistas serán las herramientas que me ayudarán en el proceso creativo para abordarlo. La pieza artística será otro camino, otra vía con la cual explorar el pensamiento artaudiano.



Fig 1. Retrato de Antonin Artaud. Fotografía de Man Ray (París, 1926).

3. ANÁLISIS REFERENCIAL

Toda escritura comporta un atletismo.

Gilles Deleuze

Crítica y Clínica (1993)

Antonin Artaud nace en septiembre de 1896 en Marsella, Francia. A los cinco años padece de meningitis, lo que le provoca dolores y tartamudeo. El fantasma de la enfermedad le persigue durante su vida adulta. Su llegada a París veinte años después coincide con su segundo ingreso en un psiquiátrico. Durante ese tiempo publica sus primeros poemas y se relaciona con personalidades vinculadas al surrealismo. Le presentan a André Breton, con quien tendrá una relación estrecha hasta que se rompa. Compagina su actividad surrealista con la carrera actoral, participando en diversas obras de teatro y películas. La más destacada fue *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. En 1926 funda la compañía de teatro *Théâtre Alfred Jarry*. Al año siguiente rompe con los surrealistas, entre otros motivos, por no estar de acuerdo con la militancia del grupo en el Partido Comunista. En 1932 publica el Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad, causando el estupor y la sorpresa de quienes antes habían sido sus compañeros. Cuatro años después viaja a México, allí conoce a la tribu de los Tarahumara, a quienes les dedica un libro al regreso —será publicado en 1955 bajo el título *Los Tarahumara*—. Su experiencia con el peyote y los rituales indígenas le transforman. Al año siguiente viaja a Irlanda pero finalmente regresa a su país natal, deportado y golpeado por los oficiales irlandeses. En 1943 llega a Rodez, asilo en el que estará hasta el final de sus días sometido a electrochoques. Allí escribe las famosas *Cartas desde Rodez*. En 1947 realiza la radiodifusión *Para terminar con el juicio de dios*. Fallece en la clínica de Ivry, viejo, solo y desdentado, en 1948.



Fig 2. Antonin Artaud en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. Fotograma.

3.1. EL TEATRO Y SU DOBLE: ANÁLISIS

El Teatro y su doble (1938) es una de las obras principales de Antonin Artaud, una respuesta a un proceso vital que concibe el teatro como una dimensión más de la vida. El ensayo replantea las bases del teatro occidental y expone una nueva concepción del teatro, una manera de trabajar la escena dramática que bebe de los teatros de tradición oriental. Se suma a los defensores de un arte para la vida, en el cuál los límites se diluyen y el artista vive dentro de su propia obra.

Después de su disputa con los integrantes del movimiento surrealista francés, se distancia de la práctica artística para concentrarse en sus ensayos

sobre el Teatro de la Crueldad¹. Con la siguiente cita expresa su descontento:

*Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida*².

Amaba la cultura por encima de todo. Dedicó sus esfuerzos a crear un arte en consonancia con la vida y rechazaba activamente el modelo de cultura que se estaba propiciando en aquellos años: «La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación»³. Veía como la cultura pasaba de ser un elemento revolucionario a convertirse en un medio para el entretenimiento banal. Quería llevar a cabo un teatro revolucionario. Quiere golpear con fuerza los límites para hacer de ello su práctica vital, para construir un teatro al servicio de la vida. Nos introduce al Teatro de la Crueldad partiendo de un suceso que acaeció en Marsella. En el año 1720, la peste llega a la ciudad y la asola por completo. El escritor encuentra en tal fenómeno una similitud con el teatro esencial, como así lo llama: «Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; [...] la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, [...], hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la baja, la hipocresía del mundo...»⁴. El poder mortífero de la peste es necesario para terminar con todos los vicios del hombre, para dejarlo puro y primitivo, esto es, un hombre inicial, sin haber sido contaminado. La muerte es necesaria para terminar con los comportamientos codificados, «los cuales impiden acceder a una nueva vida»⁵. La peste es purificadora, ya que arrasa ciudades y pueblos completos, dejando una superficie limpia en la cual poder construir de nuevo. Necesita de esa superficie para poder llevar a cabo su teatro. Utiliza el término *crueldad* lejos de su uso cotidiano: «Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible y absoluta. [...] La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad»⁶. Esta definición aparece en una de las cartas que conforman la extensa correspondencia que mantiene con J. Paulhan, tras haber escrito El Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad —correspondencia que cesará en el final de sus días, con las famosas *Cartas desde Rodez*—.

La *crueldad* a la que se refiere tiene que ver con el estado de las cosas. O

1 Concepción del teatro pensada por Artaud, en el cuál se utiliza un lenguaje propio conformado por gestos y sonidos, independiente del lenguaje racional. No se representan textos escritos y las obras puestas en escena no dan la posibilidad de repetirse.

2 ARTAUD, A. *El teatro y su doble*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 36.

5 JUANES, J. «Artaud y el teatro de la crueldad» en *Assaig de teatre*.

6 ARTAUD, A., *op. cit.*, p. 115.



Fig 3. Retrato de Antonin Artaud (1929 - 1930), Eli Lotar.

más bien, con su *pre-estado*, es decir, con una cualidad referente a lo crudo, sin adornos, sin códigos. Un *pre-estado* donde las cosas se presentan como lo que son, es decir, definidas por lo que son capaces de hacer y su alcance.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD

El Teatro de la Crueldad nace en respuesta a la creciente desafección que siente hacia el arte y hacia la vida. Tras su viaje a México da forma y reflexiona sobre el porvenir del teatro.

El teatro europeo, del cual Artaud se desentiende, está subordinado al texto. Es decir, se trata de un teatro escrito y creado para ser representado mediante unos actores, una escenografía y un público situado en frente del escenario, elemento pasivo dentro del juego, que no afecta ni se deja afectar. El teatro que él cuestiona es esclavo del lenguaje, en el cual existe un autor supeditado al pensamiento racional. El lenguaje se comporta como un elemento estanco que estructura nuestro pensamiento. En otras palabras, el teatro es esclavo de su contexto en cuanto al uso del lenguaje, pues las palabras funcionan como entes cerrados que no dejan paso al cambio y la transformación. Hablamos y escribimos con un lenguaje lleno de cargas, de pre-significados, de cosas ya dichas por otros y que determinan el destino de la palabra. Para crear un nuevo teatro es necesario romper con ese lenguaje. El texto, material escrito e inmutable, permite la repetición. El teatro occidental se basa en la repetición de un texto escrito, un lugar donde los actores no son más que herramientas de paso para que el diálogo circule de lengua escrita a lengua oral. La palabra, en el teatro occidental, existe para representar conflictos psicológicos banales, dramas. El teatro debe ser plástico y físico, donde quepan las grandes inquietudes del ser humano. Un ejemplo lo encontramos en el teatro balinés, del cual se queda fascinado tras asistir en 1922 a una representación camboyana en Marsella. En *El Teatro y su doble* dedica un espacio para reflexionar sobre sus cualidades y así poder llevarlas a su Teatro de la Crueldad. El teatro balinés prescinde del texto, del pensamiento racional y logocéntrico. Al ser un teatro basado en el gesto, los temas a poner en escena resultan generales y abstractos. El director pasa de ser un dios-autor a convertirse en un ordenador mágico que gestiona y dirige los elementos en escena. Los límites del teatro que se establecen coinciden con las propias limitaciones del espacio donde se actúa: los límites del teatro son los límites de la escena.

El Manifiesto del Teatro de la Crueldad compone el bloque más importante de *El Teatro y su doble*. Se publican dos, siendo el primero más técnico y el segundo para corregir o aclarar datos del primero. Él despliega una serie de normas que debe seguir este teatro nuevo. Cada elemento aparece detallado: técnica, temas, espectáculo, puesta en escena, lenguaje de la escena, instrumentos musicales, luz e iluminación, vestimenta, escena/sala, objetos, máscaras y accesorios, decorado, actualidad, obras, actor, interpretación, crueldad y finalmente el público. A todos estos aspectos dedica unas palabras

para especificar cómo deben comportarse en el nuevo teatro. Desligarse del lenguaje racional conlleva la creación o búsqueda de una alternativa. Por tanto, quiere recuperar el lenguaje del teatro, un lenguaje sonoro y gestual propio, desligado del pensamiento logocéntrico. Este lenguaje incluye música, danza, pantomima y mímica. Los personajes que realizan las acciones serán desprovistos de iniciativa personal para convertirse en elementos neutros. Los cuerpos se expresarán a modo de jeroglíficos, realizando gestos concretos. La cuarta pared desaparece y el público se encuentra rodeado de la escena, y ésta se mueve en todas las direcciones. Será un teatro gestual, intenso, en el cual la *crueldad*, el estado crudo de los elementos, estará presente en todo momento para despertar al espectador. Mediante movimientos corporales, sonidos experimentales, luces que modulen el espacio y vestimentas que acompañen los gestos se conformará un teatro nuevo.

3.2. PARA TERMINAR CON EL JUICIO DE DIOS: ANÁLISIS

El texto que actualmente encontramos catalogado como obra no-tan-literaria es en realidad una radiodifusión que el dramaturgo realizó por encargo durante sus últimos años en el manicomio de Rodez. Supone la culminación de su proceso vital, ayudado de los principios del Teatro de la Crueldad, los cuales aplica —en un sentido más bien poético que práctico—.

Para terminar con el juicio de dios fue un encargo de Fernand Pouey —director de programas dramáticos y literarios para la radio francesa— y se grabó durante el 28 de noviembre de 1947. Sin embargo, la retransmisión, programada para el 2 de febrero del año siguiente fue cancelada por Wladimir Porché —director de la radio— debido a la carga virulenta del texto. Se propuso un tribunal compuesto por personalidades del momento que dio un fallo favorable. No obstante, el director de la radio continuó con su negativa a difundir la grabación. A partir de aquí, intercambia correspondencia con Pouey y Porché (entre otros), mostrándoles su descontento. El espíritu de la radiodifusión se extiende en esas cartas, que funcionan como versos inconexos donde el grito se despliega quebrado y caótico. Hay gritos, susurros, elementos:

rechinantes
punzantes
desencajados
*chocantes*⁷

En las cartas escribe su nombre en mayúsculas: «soy ANTONIN ARTAUD»⁸. Se reafirma en ellas, defiende su trabajo y protesta. La correspondencia es

⁷ ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de dios*, p. 60.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

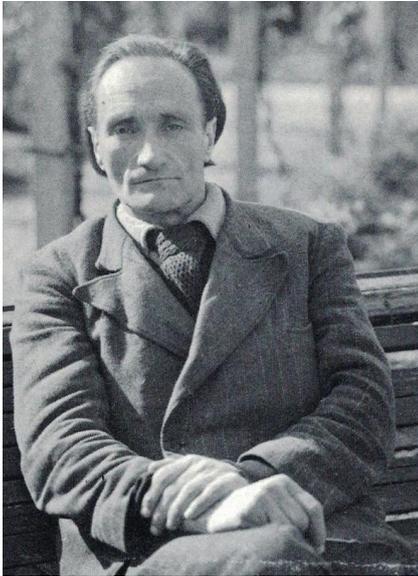


Fig 4. Artaud en Rodez, 1946.

un testimonio de su pensamiento, una materialización del mismo. Nos encontramos ante un discurso lleno de fuerza y desesperación. Una literatura fragmentada acompañando a un cuerpo doliente y fragmentado como es el suyo, víctima de los electrochoques y los malos tratos del manicomio. «Artaud después de Rodez ya no cree en los sistemas, en las posiciones intelectuales, en las manifestaciones virtuales. Ya no cree en el teatro, donde toda las relaciones están falseadas»⁹.

Para terminar con el juicio de dios es un escrito que funciona en versos. Mediante el uso de metáforas, gritos y onomatopeyas, compone uno de los textos con mayor carga política del siglo XX.

*Pues los americanos descubren día a día
que carecen de brazos y de niños
es decir no de obreros
sino de soldados
y quieren a toda costa y por todos los
medios posibles hacer y fabricar solda-
dos con vistas a las guerras planetarias*¹⁰

Estos versos colocados en bloques conforman una crítica hacia la razón de Occidente y todos sus estratos, como son la autoridad, el capitalismo, el estado, la familia y la religión. Es un texto lleno de metáforas, donde el uso del lenguaje está supeditado a la decodificación que realiza, en un intento de crear un lenguaje nuevo, *menor* cómo diría Deleuze, capaz de expresar esas ideas con respecto al hombre y sus afectos. La grabación dura aproximadamente cuarenta minutos. La voz está perfectamente modulada. Es una voz áspera, en ocasiones ronca, que escupe y grita. M. Casares, R. Blin y P. Thévenin lo acompañan en el grito colectivo. Los sonidos del tambor marcan el ritmo, indicando las entradas y salidas al resto de actores. El espectáculo concluye con la explicación de la crueldad: «La crueldad consiste en extirpar por la / sangre y hasta la sangre a dios, al azar / bestial de la inconsciente animalidad humana / en cualquier parte donde se lo pueda encontrar»¹¹. Sostiene un discurso sólido y cargado de fuerza. Reúne, casi al final de su vida, la intensidad necesaria para lanzar un último grito contra la Modernidad.

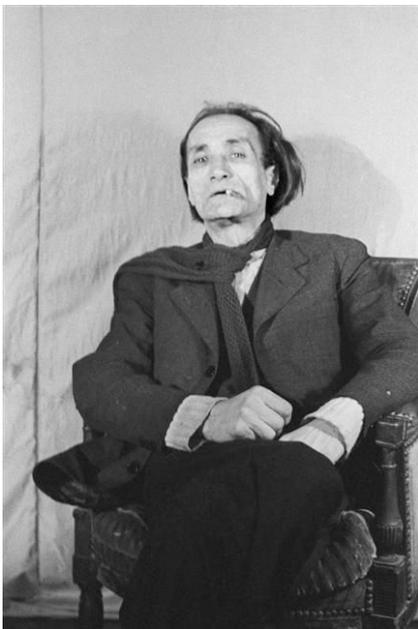


Fig 5. Artaud. Fotografía de Denise Colomb, 1947.

⁹ *Ibíd.*, p. 12. Otto Hahn en la introducción de la edición citada *Para terminar con el juicio de dios*.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 23.

¹¹ *Ibíd.*, p. 41.

3.3. USO DEL LENGUAJE Y USO DEL CUERPO

*eran palabras
inventadas para definir cosas
que existían o no existían
frente a
la urgencia apremiante
de una necesidad:
suprimir la idea,
la idea y su mito
y hacer reinar en su lugar
la manifestación tonante
de esa explosiva necesidad:
dilatarse el cuerpo de mi noche interna¹²*

El teatro occidental hace uso del lenguaje logocéntrico, un lenguaje de la representación, en el cuál «la autonomía del significante que antes de mí dice por sí solo más de lo que creo querer decir»¹³. ¿Qué significa esto? Que nuestro pensamiento —y por tanto la manera en la cuál nos expresamos de manera oral y escrita— está supeditado a un lenguaje predeterminado, donde las palabras no nos pertenecen. El logocentrismo es el pensamiento que está supeditado a la razón. El lenguaje logocéntrico considera que todo puede ser reducido a su expresión lingüística y la palabra queda privilegiada ante todo lo demás. Cuando hablamos, lo hacemos a través de un sistema que nos es ajeno. Por lo tanto, cuando Artaud hace uso del lenguaje logocéntrico es un «extraño a toda lengua hablada no porque sea otra sino porque dentro de ella misma se inventa una utilización menor de la lengua»¹⁴. Esto es así porque necesita de un lenguaje descolonizado para hablar de la vida. Tan sencilla es la cuestión, ya que las palabras son entes cerrados y que tienden a la compartimentación. El Teatro de la Crueldad no es una representación y por tanto no usará el lenguaje mimético.

El teatro occidental cuenta con una estructura básica. Encontramos un autor o creador quien idea la obra. Después, un director, que se encarga de pasar de un formato a otro lo escrito. Por último, los intérpretes, cuya función es representar el texto de manera oral. Entre el director y los intérpretes existe la figura del «soplador». El sopladador/apuntador se encarga de entregar a un intérprete una palabra que no es suya. Ni sopladador ni el intérprete son autores y por tanto no son dueños de la palabra. Los dos se encuentran desposeídos. Vemos cómo el teatro occidental es una máquina articulada, organizada, donde el teatro es de palabras y en consecuencia de interpretación

¹² *Ibíd.*, pp. 36-37.

¹³ DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*, p. 241.

¹⁴ ZULUETA, VIRGINIA E. «Escribir con Artaud: Aproximaciones deleuzianas» en *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*.

de un texto preestablecido. «Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada»¹⁵. Esto es, sustraída o inspirada a partir de otra voz. «He dicho pues crueldad como pude decir vida o como pude decir necesidad»¹⁶. En el Teatro de la Crueldad no hay lenguaje escrito, no existen las obras repetidas ni las *palabras sopladas*, porque al crear un teatro de la vida y siendo ésta irrepresentable, el lenguaje logocéntrico no tiene cabida. Se vio con la necesidad de nuevos modos de expresión. Era necesario una serie de descodificaciones y disoluciones del lenguaje que lleva a la práctica en *Para terminar con el juicio de dios*.

Dado que el lenguaje de Artaud es gestual, nos adentramos en el lenguaje del cuerpo. El Teatro de la Crueldad le brinda su emancipación y el gesto se convierte en el arma «contra el gran monstruo lógico y ordenador de la modernidad racional»¹⁷. El uso del cuerpo-unidad —entendido como un organismo articulado— está supeditado al lenguaje racional.

3.4. CORPS SANS ORGANES

*Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus auto-
matismos y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad*¹⁸

Artaud trabaja desde una lógica de los límites para rebasarlos en su práctica teatral. Utiliza un lenguaje decodificado y un cuerpo desarticulado. Artaud lucha contra el pensamiento racional haciéndose un *cuerpo sin órganos* (CsO). Si deconstruimos el lenguaje, si lo descolonizamos, también debemos hacerlo sobre el cuerpo. En consecuencia, pasa a ser una superficie lisa, en la que es posible que las intensidades fluyan. Al tener un *cuerpo* decodificado, dejamos de ser yo, para pasar a ser un ente lleno de afectos. El lenguaje racional presenta un cuerpo continuo, en el cual todos los órganos trabajan como mecanismos dirigidos por un dios al que Artaud cuestiona. El CsO aparece por primera vez en *Para terminar con el juicio de dios*.

Hacerse un CsO es una tarea inacabada. «Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula»¹⁹. Escribiendo se deviene, como explica Gilles Deleuze (1925 – 1995) en *Crítica y clínica* (1993). Deleuze fue un filósofo francés enmarcado en el pensamiento postestructuralista. Junto

15 DERRIDA, J., *op cit.*, p. 241.

16 ARTAUD, A. *El teatro y su doble*, p. 151.

17 ZULUETA, VIRGINIA E., *op cit.*

18 ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de dios*, p. 43.

19 DELEUZE, G. *Crítica y clínica*, pp. 11-12.

a Félix Guattari (1930 – 1992), psicoanalista francés, escribieron *L'Anti-Œdipe* (1972), obra capital en la que el término CsO se difunde y pasa a convertirse en clave para el dúo Deleuze-Guattari. Devenir es siempre llegar al límite de lo que se deviene. Es estar —aunque *estar* es incluso una palabra demasiado estanca— en los *entres*. En los estados en los que no se es ni una cosa, ni otra. Un estado en construcción, que nunca termina de construirse, porque terminar, llegar a ser, significa la compartimentación, lo fijo, lo inmutable. Por tanto, es posible *estar* en los *entres*. Se puede devenir animal pero nunca ser animal, devenir molécula, devenir mujer, pero nunca ser molécula o mujer. Entendemos que devenir es un recorrer de cambios, flujos y fuerzas. Artaud lo hace mediante la literatura: «La literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder decir Yo»²⁰. Es ésta la que le permite fluir, es la lengua inventada a partir de su lengua materna la que le permite experimentar y hacer de su vida un Teatro de la Crueldad. Su teatro le emancipa del pensamiento racional y lo libera de todas las ataduras lógicas impuestas por la Modernidad. Aunque él considerase que «toda escritura es una cochina»²¹, escribir lo salvó del juicio de dios. «Hacerse un cuerpo sin órganos, encontrar el propio cuerpo sin órganos es la manera de sustraerse al juicio»²². Sin la articulación, el cuerpo se convierte en una herramienta que nos permite construir nuevas subjetividades: «El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes»²³.

Para Artaud el lenguaje es un acto. El cuerpo debe desarticularse de la misma manera que el lenguaje. Es decir, *des-organizarse*, aspirar al CsO. Sin órganos, sin mecanismos articulados, el sujeto deviene. El Teatro de la Crueldad se convierte en una herramienta para la creación de nuevas subjetividades, de nuevos modos.

3.5. INFLUENCIA ARTAUDIANA

Dentro de las expresiones artísticas contemporáneas y modernas, encontramos usos y representaciones del cuerpo que beben del legado de Artaud. Si bien algunos artistas no se han referido a él directamente, se pueden encontrar en sus manifestaciones artísticas maneras de pensar el cuerpo y el espacio desde una perspectiva artaudiana.

Antes de profundizar, es necesario hacer un repaso sobre la trayectoria del arte de acción. Las primeras manifestaciones que pueden denominarse con ese término comienzan a darse a partir de la segunda mitad del siglo XX. Dentro del arte de acción nacen los *happenings*, en castellano «aconteci-

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ ARTAUD, A. *El ombligo de los limbos. El Pesa-Nervios*, p. 27.

²² DELEUZE, G., *op cit.*, p. 183.

²³ DELEUZE, G., *op cit.*, p. 219.

mientos». En ellos se realizaba una acción improvisada, colectiva —el público debía ser un ente activo—. Un ejemplo es *18 happenings in 6 parts* (1959) de Allan Kaprow (1927 – 2006). Se le dio al público un programa que explicaba que el «acontecimiento» estaba dividido en seis partes y que cada parte estaría dividida en tres *happenings* que se desarrollarían al mismo tiempo. El comienzo estaba dado por una campanada. La obra estaba compuesta por diferentes medios artísticos, como esculturas, música estridente, proyecciones, movimientos de baile y pintura. Uno de los objetivos del *happening* era romper con las expresiones tradicionales artísticas. En la performance, por otro lado, la participación del público está limitada a la mera contemplación de la pieza. El performer puede trabajar de manera individual o colectiva, pero el espectador será un ente pasivo. La acción no está tan prestada a la improvisación como en el *happening* —dado que el componente azaroso de la participación del público se elimina—. Un ejemplo lo podemos encontrar en el trabajo de Yves Klein y su performance *Anthropométrie de l'Époque bleue*, que realizó en París en 1960.

Respecto al arte de acción, podría decirse que guarda cierta similitud con el teatro y es posible que ese afán de experimentar con el cuerpo nazca de las artes dramáticas. Sin embargo, y como explica Bartolomé Ferrando: «Lo que está sucediendo es lo que ocurre en el momento en el que se lleva a cabo la acción»²⁴. La acción corresponde a la pieza artística. En el teatro, esa acción va determinada por un texto previamente escrito —con todo lo que ya conlleva de por sí el lenguaje logocéntrico—. Es más, en el teatro, todo lo que puede ocurrir ya está especificado en ese guión previo. No hay espacio para que fluyan las intensidades, no hay espacio para el devenir. El teatro se desarrolla dentro de unos límites determinados que no se pueden transgredir. En cambio, en el arte de acción estos límites existen en tanto que se corresponden con los límites del accionista e incluso con los límites del espacio donde se desarrolla la acción. El teatro tiene un afán de representación que el arte de acción no comparte. A pesar de que las dos disciplinas usan el cuerpo, el cómo está diferenciado por una serie de aspectos que acercan el arte de acción al Teatro de la Crueldad. Para empezar, «el accionista no es un actor»²⁵. Se entiende el cuerpo como un elemento más dentro de la composición que conforma la acción.

*Escapa a la dimensión de lo escénico, dado que el arte de acción podrá acoger y adoptar una dimensión poética, escultórica, musical, pictórica, o articularse, por ejemplo, con el vídeo, la danza, la instalación o el circo, generando prácticas desviadas, desencajadas y múltiples.*²⁶

24 FERRANDO, B. «Desde Artaud» en *Jornadas mayo del 68. La última vanguardia*.

25 *Ibid.*, p. 2.

26 *Ibid.*, pp. 1-2.



Fig 6. *Autorretrato*, Günter Brus (1964).

Fig 7. Fotografía de Ronald Kay, *Signometraje: Tentativa Artaud* (1974).



La acción puede desarrollarse en cualquier entorno, sea público o privado. La diversidad de espacios posibles para este tipo de manifestación artística posibilita la vinculación de la vida y la creación de nuevas experiencias. La figura del espectador es crucial tanto en el *happening* como en la performance.

Entre las influencias artaudianas directas encontramos, en primer lugar, el Accionismo vienés. Los cuatro artistas consiguieron crear en Austria un movimiento vanguardista, respuesta al duro golpe que supuso para el país la Segunda Guerra Mundial y su pensamiento conservador y burgués. Los integrantes de este movimiento tomaban el cuerpo como elemento subversivo para la experimentación de nuevas derivas artísticas. En el accionismo vienés hay ritos, sistemas simbólicos, al igual que en el Teatro de la Crueldad —recordemos la acción de Hermann Nitsch y el cordero desollado (1962)—. Utilizan el cuerpo para romper con el lenguaje, con los significantes cerrados que construyen esa sociedad de la posguerra. Ellos realizaban acciones conjuntas pero también por separado. Günter Brus trabajaba con el dolor, dentro de una estética monocroma —especialmente blanco— en la cual el contraste con la herida, el objeto y el cuerpo conformaban la escena. Añadía elementos del dolor, como pueden ser alfileres, agujas y otros objetos punzantes. Otto Muehl trabajaba el cuerpo como un material y más tarde añadirá su cuerpo-material a otras manifestaciones artísticas como pueden ser ruidos, movimientos, espacios, luces o colores. Fue el más violento de los cuatro, llegando a golpear a los participantes de sus acciones. El artista Rudolf Schwarzkogler incorporó la filosofía oriental a sus trabajos y proponía extender el acto de pintar hacia una experiencia total de los sentidos. Finalmente, Hermann Nitsch trabajó con los símbolos, los ritos y la imaginería cristiana. Su res desollada manifestaba los excesos primarios de la sociedad de posguerra austriaca.

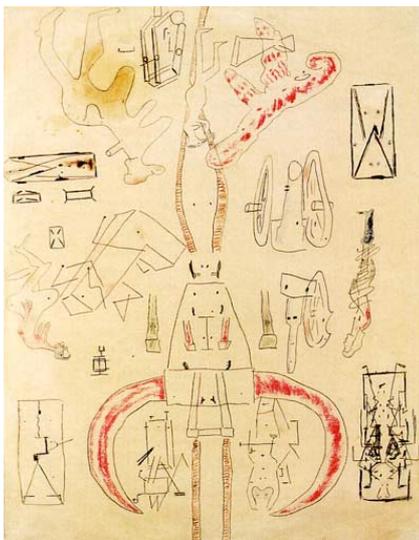
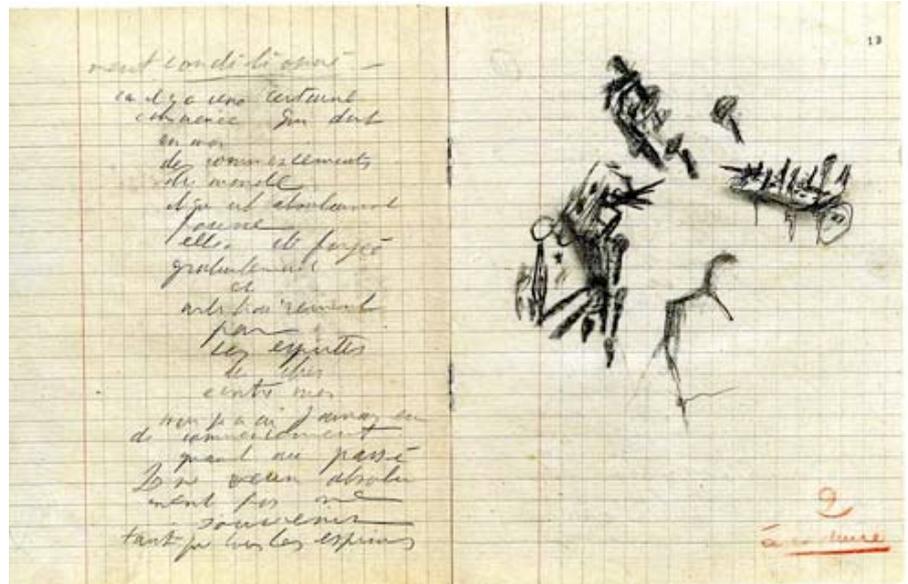
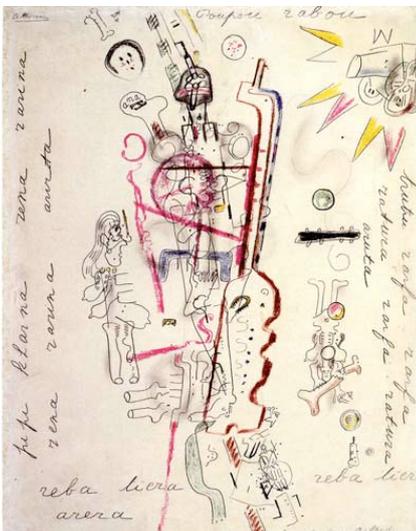


Fig 8. *Poupou rabou* (1945)

Fig 9. *Le Minotaure* (1946)

Fig 10. *Cahier nº 326* (1947)

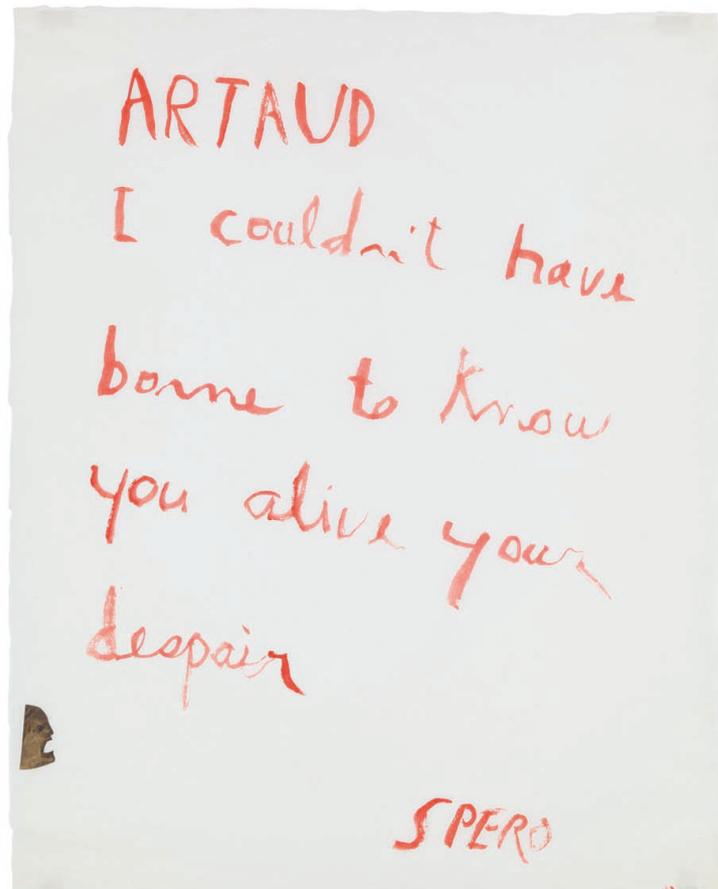
Dibujos de Antonin Artaud en su estancia en Rodez.

Durante el contexto de las dictaduras latinoamericanas, en los años setenta, surgió en Chile un movimiento performático compuesto por investigadores y artistas visuales que utilizaban el arte como un medio de protesta y visibilización de las torturas y violencia ejercidas por el estado dictatorial de Pinochet. La performance, llamada *Signometraje: Tentativa Artaud*²⁷ tuvo lugar en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Entre los artistas e investigadores se encontraban Catalina Parra, el filósofo Ronald Kay y el poeta Raúl Zurita. Los miembros del grupo realizaron una acción basada en las técnicas corporales y vocales de la obra *El Teatro y su doble*. Combinaron elementos como un televisor, grabadoras, cintas magnetofónicas y un micrófono. La catarsis emuló la sensación de encierro y tortura. Los participantes se envolvieron en plásticos y cuerdas y recitaron ininterrumpidamente el poema *Ratara* de Artaud —una serie de onomatopeyas ininteligibles—. La performance era una vía para llegar al trance colectivo.

Artaud, aparte de sus escritos, dejó una obra plástica muy extensa, fruto de sus últimos años en Rodez. Su trabajo es un compendio de material gráfico con muchas influencias de artistas coetáneos —recordemos que estuvo vinculado al movimiento surrealista—. Sus manifestaciones en el ámbito de la gráfica son relevantes en tanto que complementan toda su producción literaria. No se puede abordar el pensamiento artaudiano sin pasar por sus dibujos. *Cahiers* es un término francés que hace alusión a un «cuaderno de quejas». Es así como podría denominarse el trabajo de Artaud en Rodez. Se dedicó a escribir y garabatear en cuadernos escolares que llevaba consigo a todas partes. Su producción artística es inclasificable. Mezclaba todo, los dibujos invadían la escritura, la escritura se convertía en trazo. No pueden

27 Véase «El espacio y el cuerpo de la tortura: algunos casos de su representación artística en Latinoamérica (Primera Parte)» por Sebastián Vidal Valenzuela en *Revista de Arte y Crítica*.

Fig 13. *Artaud Painting – Letter from Spero 1964* Nancy Spero (1969)
Gouache y collage pintado sobre papel
63,2 x 50 cm.
Traducción: *Artaud, no habría soportado conocerte vivo, tu desespero, Spero.*



escritor, creando una hibridación entre texto y pintura. Spero desvirtúa la pintura de la misma manera que él la literatura. Una doble corrupción de texto e imagen que convierte el trabajo de Spero en algo tan inclasificable como los propios *cahiers* de Artaud. Spero explica así su relación con el escritor:

Artaud es excepcional porque suyas son las expresiones más extremas de la dislocación y alienación de todo el siglo XX. [...] Artaud odiaba a las mujeres y tal vez no se ha reconocido que juega el papel de la mujer porque su valor simbólico se muestra bajo apariencia masculina. Sus gritos le aseguran valor masculino, como macho rebelde. [...] Utilicé a Artaud durante cuatro años, en la serie Artaud Paintings (1969 – 1970) y en el Codex Artaud (1971 – 1972) para explorar los límites del victimismo (imaginario y real), aunque me imaginaba como habría detestado Artaud que una mujer reutilizara su lenguaje y alterase sus implicaciones. Puse esos fragmentos de textos en tensión con mis imágenes pintadas y recortadas, para ejemplificar a la artista (yo) rechazada por una sociedad burguesa.³⁰

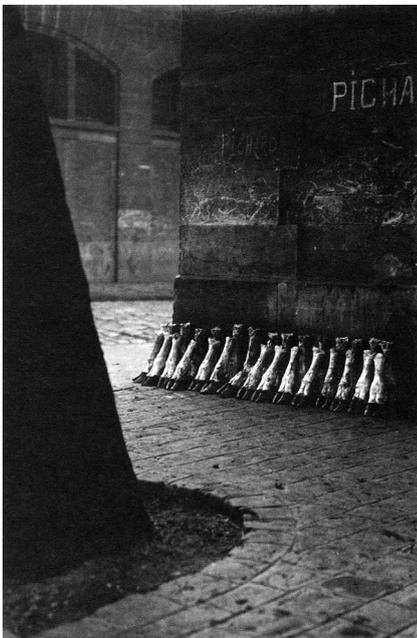
³⁰ *Ibid.*, p. 18. Nancy Spero, en una mesa redonda en The Cooper Union, Nueva York, octubre de 1989.



14



15



16

Fig 14. *La Poupée* (1936), Hans Bellmer.

Fig 15. *Le gros orteil* (1929), Jacques-Andre Boiffard.

Fig 16. *Aux abattoirs de la Villeite* (1929), Eli Lotar.

4. MARCO TEÓRICO. UNA PUESTA EN COMÚN

Concibo la producción artística como un proceso de aprendizaje. Una manera de relacionarse con el entorno. Se trata de un proceso que fluye, que no tiene un fin concreto. Artaud escribía porque era su forma de enfrentarse al mundo. Esto nos abre un camino para repensar el cuerpo y el lenguaje. Desde los límites, para rebasarlos y crear nuevos cuerpos, nuevas maneras de vivirlos y de salir de los confines del lenguaje logocéntrico. Los artistas que formarán parte de esta puesta en común tienen como hilo conductor la representación del cuerpo. Por lo tanto, es posible abordar sus prácticas artísticas desde un punto de vista artaudiano.

Varios autores coetáneos a Artaud ya experimentaron con el cuerpo. Dentro del movimiento surrealista proliferaron imágenes que cuestionaban la norma estética vigente. Jacques-André Boiffard, Hans Bellmer o Eli Lotar trabajaron mediante la fotografía la idea del cuerpo informe o mutilado. Bataille extendió el uso de este término en su ensayo titulado de la misma manera, *Informe*, publicado en 1929: «Término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma»³¹. Boiffard trabajaba con el cuerpo fragmentado: fotos de dedos de pies, bocas y lenguas. En Hans Bellmer destaca su serie de «muñecas», cuerpos informes realizados con acoples de unas piezas similares a prótesis. Eli Lotar, como otros autores, continúa con la tradición pictórica de la res degollada, pero mediante la fotografía, lo que le da un grado mayor de verosimilitud.

Sin embargo, las representaciones extremas del cuerpo no tienen por qué estar vinculadas a esa violencia corporal que supone, literalmente, un cuerpo mutilado. Ren Hang (Pekín, 1987 – 2017) trabajaba mediante el acople de diferentes cuerpos para crear estructuras orgánicas. Encontramos fusiones entre mujer-pájaro u hombre-planta. Masas corporales que se mueven en conjunto y pierden su entidad de cuerpo-individuo. Estas fusiones no son cuerpos-unidad, sino que se mueven en los *entres* deleuzianos, es decir, se aprecia en ellos un devenir. A su vez, Hang añade una dimensión erótica a sus imágenes, lo que convierte su trabajo en algo más provocativo. Siguiendo la tradición icónica de Nobuyoshi Araki, Ren Hang nos muestra imágenes de hombres con hombres, mujeres con mujeres, vulvas-pene, ano-flores.

Otro ejemplo es Lazlo Pearlman. Su trabajo artístico se dio a conocer gracias al documental de Jo Sol, *Fake Orgasm* (2010). El director grabó uno de los espectáculos performativos de Pearlman, donde interpela directamente a

31 ALIAGA, J. V. «Ese cataclismo que era mi cuerpo» en *Gorputzen leizea; gorputzaren irudiratzea Frantzia: 1930-1960: 1994ko urriaren 21etik 1995eko urtarrilaren 15a bitartean / Formas del abismo; el cuerpo y su representación extrema en Francia: 1930-1960: del 21 de octubre de 1994 al 15 de enero de 1995*. [catálogo] La exposición tuvo lugar en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián.



18



19



20



21

los asistentes. En una serie de escenas, el público rodea a Pearlman, que yace sobre una cama. Durante ese fragmento del documental, Pearlman intercambia impresiones con los espectadores, mientras éstos le lanzan preguntas. Y es que Lazlo Pearlman lleva consigo una curiosidad: nació con genitales femeninos y sin embargo su aspecto a primera vista corresponde con un hombre blanco de mediana edad. Pearlman rompe así con los esquemas binarios hombre-mujer.

¿Por qué es importante la obra de estos artistas? Tanto el trío cercano al ámbito surrealista como los dos artistas contemporáneos nos muestran representaciones del cuerpo que escapan de lo convencional. Existe una intención clara de llevar el asunto corporal más allá, de plantear nueva imaginación con respecto al cuerpo. Sin embargo, el ejemplo de Lazlo Pearlman nos adelanta. La visibilidad que decide dar a su cuerpo responde a motivaciones políticas. Hay una clara reivindicación de la diferencia. Otras muestras de este activismo³² podemos verlas en el documental *Yes, we fuck* (2015, Antonio Centeno y Raúl de la Morena). Este documental aborda la sexualidad de varias personas con diversidad funcional. Muestra cómo el sexo puede ser una vía de conocimiento personal, así como de desarrollo y síntoma de calidad de vida. El documental trata temas comprometidos como el asunto de la asistencia sexual para personas con diversidad funcional. A su vez, pone en cuestión la idea de un cuerpo normalizado y sano, defendiendo la noción de que todos los cuerpos son válidos y por tanto deseables. Tanto el ejemplo de Pearlman como el documental *Yes, we fuck* son una muestra de esa voluntad de destruir los límites y hacer visible la diversidad de cuerpos y subjetividades. A su vez, esas subjetividades nos llevan a crear nuevos modos de vida y romper con la uniformidad. El devenir es una manera de no caer en la ideología del compartimento, de lo binario, de lo útil y lo inútil. La silla es el símbolo de lo utilitario, industrial y formal y sin embargo, es parte del

32 Mención especial al reciente trabajo *Vivir y otras ficciones* (2016) de Jo Sol. La película retrata la vida de Antonio (interpretado por Antonio Centeno), un diverso funcional y Pepe, un desempleado recién salido del psiquiátrico (personaje protagonista de la película *El Taxista ful*, 2005, dirigida por el mismo director). Entre los dos, establecen un debate sobre la marginalidad, la asistencia sexual y ponen en duda lo que la sociedad considera como *normal*. Esta película es una continuación de *El Taxista ful*, largometraje de gran carácter político y anticapitalista en la que aparecen personajes diversos como Santiago López-Petit, Marina Garcés y la intervención fugaz de Toni Negri, entre otros.

Fig 18, 19, 20 y 21. Fotografías de Ren Hang. Corresponden a los años 2015 y 2016, sus últimos trabajos.

Fig 21. Lazlo Pearlman en *Fake Orgasm* (2010). Fotograma.



Fig 22. Pareja que participa en *Yes, we fuck* (2015). Fotograma.



imaginario colectivo con respecto a la diversidad funcional. Paul B. Preciado en su artículo *Me pone tu silla*, hace hincapié en la patologización de la sexualidad cuando no responde a los estándares establecidos, los del hombre occidental blanco y heterosexual. Preciado coloca al documental *Yes, we fuck* como un ejemplo de disidencia política: se muestra un cuerpo patologizado que es deseado por otros, que disfruta de su sexualidad y es independiente.

*[...] el movimiento por la diversidad funcional muestra que la discapacidad no es una condición natural, sino el efecto de un proceso social y político de dis-capacitación. El mundo sonoro no es mejor que la sordera. La vida bípeda, vertical y móvil no es una vida mejor sin la arquitectura que la posibilita. Estos movimientos critican los procesos de normalización del cuerpo y de la sexualidad que tienen lugar en la modernidad industrial, [...]*³³

En la vídeoperformance *Repensar el deseo*³⁴ (2016, Bratislava) realizo una

33 PRECIADO, PAUL B. «Me pone tu silla» en *Parole de Queer*.

34 Este documento está disponible en: <<https://youtu.be/211gcHCfe4U>>



Fig 23 y 24. *Repensar el deseo* (2016). Fotografías.



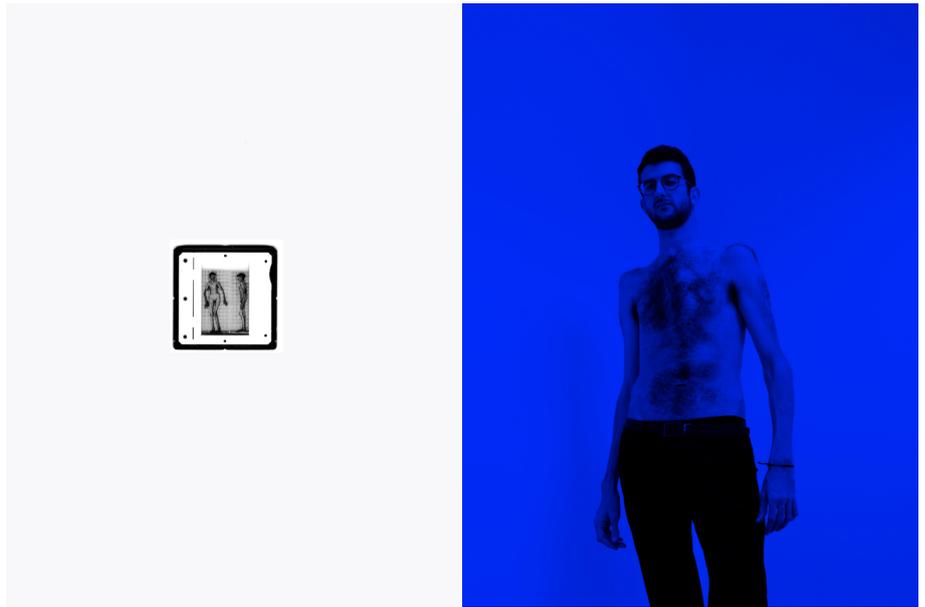
serie de posturas con la silla que no responden a su uso formal. Repensar la silla es una metáfora de cómo el deseo puede ser repensado, transformado y que podemos desear otro tipo de cuerpos, desafiando el modelo normativo impuesto. *Repensar el deseo* es el principio de una serie de exploraciones que tienen que ver con el cuerpo, sus límites y sus posibilidades como vía para dialogar con el entorno. Trabajar con el cuerpo propio y ajeno, trabajar con el cuerpo y los objetos, trabajar con el cuerpo y el lenguaje. El arte de acción es una disciplina que permite escapar de la representación. Por ello la performance y medios como la fotografía y el vídeo serán los escogidos en este proceso de experimentación y aprendizaje.

El tema del cuerpo aparece tímidamente en mis primeras aproximaciones con respecto a la práctica artística. Surge como tema central de toda la producción, siempre dialogando con otros. *Cuerpo Marginal* (2015 - 2016) es el resultado de una investigación que comienza con el *found footage* y termina en una serie fotográfica, en la cual las dos piezas se complementan. El primer conjunto corresponde a unas diapositivas, utilizando film de celuloide e inter-



Fig 25. Pintura realizada durante la performance. *Monique (ANT 58)*, (1960) 93,5 x 39,5 cm Yves Klein

Fig 26. Fotografía de la serie *Cuerpo Marginal* (2015 - 2016).



venidas gráficamente mediante el color azul y la transferencia de fotografías encontradas (*found footage*). Esas fotografías son una recopilación de imágenes provenientes de sanatorios del siglo XIX y XX. Se trata de imaginería clínica —así es como denomino a este género de la fotografía—. Tomo el color azul de los trabajos de Yves Klein, que utiliza su famoso *International Klein Blue* en *Anthropométrie de l'Époque bleue* (1960). Klein realiza una performance donde los cuerpos quedan embadurnados de su color azul y funcionan como pinceles vivos, dejando su rastro por el lienzo. El resultado son unas manchas, donde el cuerpo deja ya de ser cuerpo para transformarse en la huella del pincel, en pura mancha pictórica. La elección de este color para mi trabajo responde a la necesidad de evocar esa huella del pincel en el cuerpo enfermo de las imágenes. Como si de alguna manera el azul justificase esa *abstracción* que no es más que el resultado de un síndrome. Las fotografías y la intervención con color azul construyen un discurso sobre lo enfermo, lo abyecto, lo marginal. El trabajo se expande hasta la serie fotográfica. El protagonista sigue siendo el mismo, pero encarnado en un paciente del siglo XXI.

Esta puesta en común entre las manifestaciones artísticas del cuerpo y mi producción artística me sirve para situarme dentro de unos parámetros y establecer cómo quiero abordar el pensamiento artaudiano. Hablar del cuerpo a través de Artaud requiere de una implicación mayor, ya que se trata de un acto de gran carga política.



Fig 27. Fotograma de la performance que realizó Yves Klein en París, el día nueve de marzo de 1960. *Anthropométrie de l'Époque bleue*, (2'26).



Fig 28. Resultado de una acción sobre la caja. Documentación gráfica. Fotografía de Iván Navarro Flores.

5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tras estudiar los *cahiers* me encontré con un texto raro. *Couti l'anatomie*³⁵ (1941; perteneciente al *cahier* n.º 66 de 1945) es un apunte que escribió Artaud en Rodez a modo de comentario de uno de sus dibujos de igual nombre. El legado plástico es un compendio de cuerpos fragmentados, engranajes maquímicos y demás aparatos que pululan por el espacio gráfico sin un orden aparente. No trataría este escrito si no fuese porque Artaud, tras haber hablado de su cuerpo doliente, añade una explicación con respecto al término *couti*, que en griego significa «caja». Acompañando el texto, se nos aclara que «cuerpo-caja» será un término muy utilizado en los cuadernos de Rodez.

5.1. CONSTRUCCIÓN DE LA ACCIÓN

La experimentación con el cuerpo es una pieza clave en toda mi producción artística. Artaud fue actor, es decir, un *trabajador del cuerpo*. Con el Teatro de la Crueldad lo llevó al límite. Utilizar el cuerpo para generar intensidades y crear imágenes que alteren mi objetivo. La experimentación nos lleva al ámbito de la performance. Y lo que propongo es una performance-protesta-lúdica donde Artaud está presente, mediante el sonido de su voz.

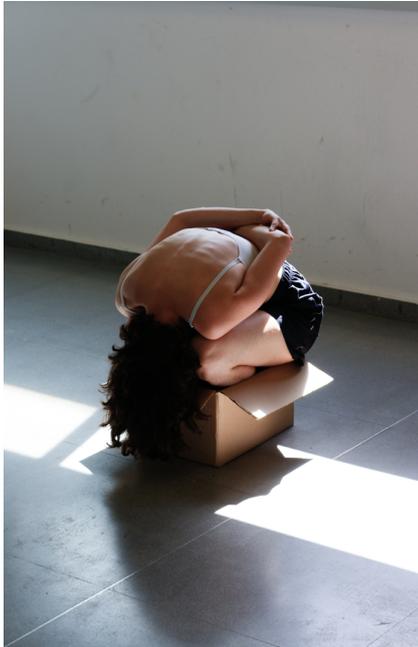
El cuerpo establecerá un diálogo con un objeto: la caja de cartón. Una caja es una arquitectura. Encierra, compartimenta, guarda, ordena, taxonomiza, encierra, esconde, tiene bordes y límites. La caja es un *órgano* reglamentado y cartesiano. Es decir, un elemento organizado y que organiza. Un engranaje maquímico que forma parte del sistema. La elección de los materiales desembocó en utilizar lo más cercano y cotidiano, como son las cajas de cartón. Quería establecer un diálogo entre ese objeto tan volátil, por su carácter perecedero, y el cuerpo. La caja de cartón es el residuo y a la vez lo valioso. Es

35 ARTAUD. [catálogo], *op. cit.*, p. 211: [«Me recuerdo en una existencia perdida antes de hacer en este mundo haber llorado fibra a fibra sobre unos cadáveres cuyos huesos polvo a polvo se reabsorbían en la nada. ¿Conocí su anatomía? No, conocí al ser en jirones de sus almas en cada huesecillo de polvo que alcanzaba las tinieblas primeras y de cada huesecillo de polvo tuve la idea en la música sollozante del alma reunir un nuevo cuerpo humano.

Este dibujo representa el esfuerzo que intento en este momento para rehacer cuerpo con el hueso de las músicas del alma tal y como yacen en la caja de pandora, huesos que soplan fuera de su caja, y cuyo encajamiento de las tierras cajas, musgo sobre musgo llama al alma siempre clavada en los agujeros de los dos pies. —Caja sobre caja el alma ha subido a la carne adiposa de las piernas, que el cuerpo de la preocupación puntea de rojo, como las marcas de una sangre por sollozos escupida. —Así el hueso en la carne está vivo, no de una música de átomos, sino del ritmo cañón espasmódico, de un cañón siempre armado para la guerra y que siempre se siente a punto de retumbar en la desolladura de su corazón ¿Qué retumbará? El diente del cóccix apoyado como un viejo diente que arraiga su rabia contra la humanidad.

Hay un ser en mi corazón, hay otro en cada hombro y mi corazón, desde su propia raíz, verde con dos cabezas sube y baja.

Couti en griego quiere decir caja; d'arbac, del árbol de la vida, que arbac por arbac como árbol por árbol, irá cata scata *al final de toda escatología*, y couti d'arbac cata los huesos de toda alma sembró»].



29



30



31

Fig 29, 30 y 31. Documentación gráfica de los estudios de la performance. Prueba individual. Acción: colapsar la caja. Fotografías de Iván Navarro Flores.

un objeto contenedor de objetos valiosos que, en ocasiones, se convierte en un valor en sí mismo (el *packaging*). Se trata de una pelea: dos elementos frágiles y fuertes, encajados en sus respectivos discursos dentro de la gran caja-órgano que es el sistema. Si dentro del capitalismo la caja de cartón reúne esa característica tan de actualidad como es el absurdo —elemento barato contenedor de valores (monetarios y/o morales)—, la caja como objeto arquitectónico juega un papel importante a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estamos hablando del minimalismo. La abstracción, la geometría, la pureza visual, los espacios grandes y diáfanos, los espacios limpios. Reducción, síntesis y concentración. Todas estas características están condensadas en la figura geométrica por excelencia: el cubo. El minimalismo juega con los espacios, las percepciones de los individuos dentro de estos espacios y con respecto a los objetos que lo pueblan. Se entiende, por tanto, que el minimalismo es una expresión de mínimos, donde no caben las intensidades. La caja de cartón es la antítesis del cubo minimalista. Cuando rompemos la caja, rompemos con ese ideal estético de pureza, de limpieza. La caja de cartón constituye, en esta performance, el elemento clave para aproximarme a los planteamientos artaudianos.

LA PIEZA: *DESENCAJARSE*³⁶

La videoperformance se compone de tres partes sincronizadas. Por un lado la acción, por otro, la voz de Antonin Artaud recitando un fragmento de la radiodifusión *Para terminar con el juicio de dios* (1947) con subtítulos.

La acción corresponde a un ritual, que comienza con sus alaridos y termina de la misma manera, a diferencia de que el objeto con el que se interactúa cambia de un estado a otro. Se presentan cinco cajas en escena, y la acción consiste en la destrucción física. El cuerpo deposita toda su fuerza en las cajas, las aplasta, las patea. Cuando están completamente deformadas, el cuerpo agarra las cajas y las rompe en jirones, tirando los trozos al suelo, mientras

³⁶ El vídeo está disponible en este link: <<https://youtu.be/Uu7bgCsDiwo>>

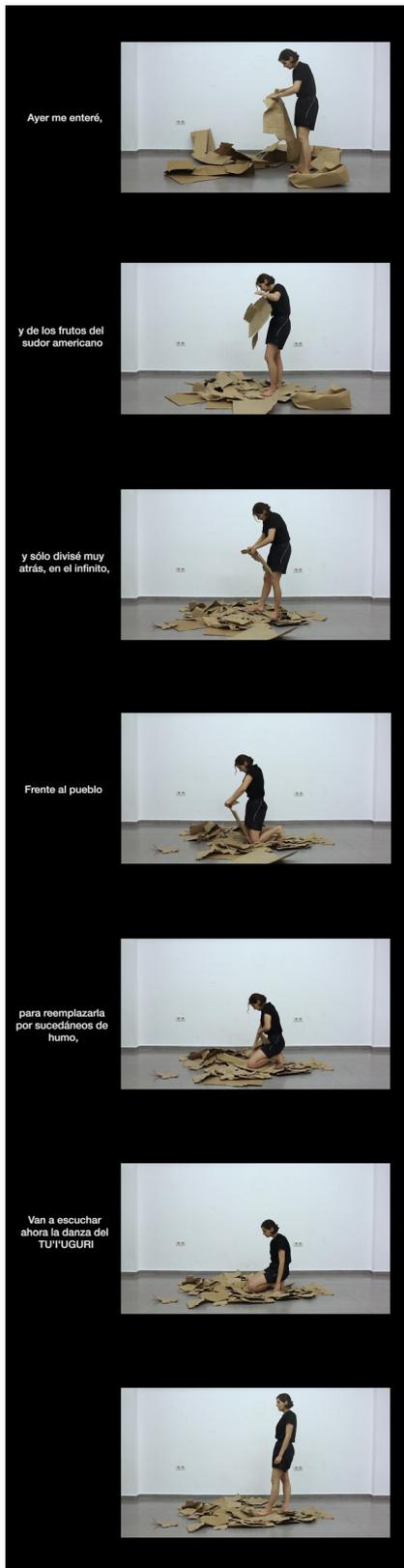


Fig 32 y 33. Fotogramas de la performance *Desencajarse* (2017).



la voz resuena. La descomposición de las cajas se prolonga durante nueve minutos, mientras suena de fondo la primera parte de *Para terminar con el juicio de dios*³⁷. La acción finaliza con las cajas descompuestas sobre el suelo, un montón de cartón amontonado donde el cuerpo se inclina, cansado por el esfuerzo. Los alaridos cierran la performance mientras el cuerpo vuelve a incorporarse. El ritual se cierra y da paso a un nuevo comienzo. El texto que recita acompaña la acción, convirtiéndose en parte fundamental del vídeo y como alusión directa a su pensamiento. Recita desde la marginalidad, y en los márgenes de la performance se sitúan los versos. El espectador se ve inmerso entre la acción y la lectura del texto. Como si de una pieza abierta se tratase, el público puede saltar del texto y volver a la acción o viceversa tantas veces como desee. La voz de Artaud se convierte, a su vez, en un elemento sonoro, feroz, lleno de carga política, que acompaña el ritual desde el inicio hasta el final. Le da apertura y lo cierra.

Finalizo con una cita que me remite al momento final de la acción, cuando ya no quedan más arquitecturas que destruir: «Si uno al menos pudiera disfrutar de su nada, si uno pudiese reposar en su nada y que esa nada no fuera una especie de ser pero tampoco la muerte total»³⁸.

MEMORIA DEL PROCESO

La construcción de la performance pasó por varias fases. La idea inicial de la producción artística se fundamenta en el *cuerpo sin órganos* artaudiano. Sin embargo, dados los problemas de representación que ello supone —¿cómo puede *representarse* el CsO, cuando el mismo concepto escapa de toda regla de codificación y cuando el trabajo de Artaud tiene como objetivo superar el problema de la representación?—. Decidí acercarme al concepto desde afuera. La lectura de *Couti l'anatomie* supone un punto de inflexión, porque de alguna manera presenta, no un principio antagónico, pero sí algo que puede funcionar como complementario. La caja, como elemento cerrado, la caja como un cuerpo lleno de órganos.

Tras aislar la caja como elemento principal, y consciente de que el cuerpo debía estar presente en la producción artística, planteé una performance en la cual el cuerpo se introducía dentro de diferentes cajas. La acción tenía

37 No trato de reproducir literalmente en la performance los contenidos del texto, sino ayudarme de ellos para conformar la pieza.

38 ARTAUD, A. *El ombligo de los limbos. El Pesa-Nervios*, p. 26.



Fig 34 y 35. Pruebas colectivas de la performance. Acción: colapsar las cajas



como objetivo colapsar el objeto, desarmarlo desde dentro. Realicé varias pruebas, una individual y otra colectiva, donde diferentes cuerpos se introducían en cajas y las colapsaban. Todas eran cajas de cartón, pero de diferentes tamaños y formas. No obstante, la idea de *colapsar* no funcionaba. La acción de romper la caja es un acto voluntario, consciente, no el proceso natural donde la caja cede por introducir en ella un cuerpo más grande. Nadie busca la libertad de manera pasiva, intentando *en-cajarse* en esos límites, sino que la superación de los códigos es una acción activa, política y que conlleva la implicación total del individuo. Por tanto, la consecuencia de tal razonamiento me llevó a actuar de manera consciente sobre las cajas. Es decir, actuar mediante un cuerpo activo, una acción bien dirigida y asumiendo las consecuencias de tal acción a partir de la individualidad.



Fig 36. Documentación gráfica de la performance final.

6. CONCLUSIÓN

El cuerpo se sitúa como punto central de todo este proyecto. Los planteamientos anteriores al TFG comienzan con la idea de explorar y crear, mediante la serie *Cuerpo Marginal*, imágenes alrededor del término «cuerpo abyecto». Sin embargo, las lecturas que realicé, con el objetivo de que fuesen el grueso del marco discursivo, se convirtieron en caminos preparatorios para la elaboración del planteamiento teórico. La figura de Artaud era parte central de algunos de esos textos. Sus ideas sobre el cuerpo se me presentaron como estimulantes e inexploradas. El *cuerpo sin órganos* pasó de ser una cuestión secundaria a ser «el gran problema» de este proyecto. Era necesario abordar a Artaud, era necesario explorar su pensamiento. De manera natural se convirtió en el foco central y protagonista absoluto del proyecto. El Trabajo final de Grado fue una oportunidad para profundizar en la obra de Antonin Artaud y dedicarse al estudio de sus textos con la idea de crear una pieza inspirada en su trabajo. La idea de experimentar a otro Artaud, uno más artístico, más pragmático. Así, planteé el estudio de su obra como hilo principal del TFG. Comprender el pensamiento artaudiano es una tarea de implicación casi total. Una implicación anímica y por supuesto, corporal. Con el cuerpo, es decir, con esa inclinación visceral y física hacia los textos. Su literatura es compleja y muy extensa. Requerí de otros escritos y autores para acercarme a ella. Las lecturas de Deleuze-Guattari con respecto al *cuerpo sin órganos*, así como la *palabra soplada* de Derrida me ayudaron a comprender gran parte del pensamiento artaudiano. El dúo Deleuze-Guattari, esencial para comprender la dimensión corporal de Artaud y los textos de Derrida sobre el Teatro de la Crueldad, imprescindibles a la hora de enfrentarme a las limitaciones del lenguaje logocéntrico. Estos autores fueron clave, ya que sus aproximaciones al pensamiento artaudiano forman una pieza central en este proyecto, así como en la producción artística. Fue esencial esclarecer sus claves del trabajo para así poder extraer de ahí herramientas con las que trabajar. Trabajar en el sentido de deconstruir(se).

El estudio artaudiano despertó una serie de problemas. Cuanto mayor era la comprensión de su obra, más dificultades encontraba para plantear una pieza artística. Las cuestiones de su literatura escapan de la representación. El nivel de abstracción que supone el pensamiento artaudiano dificulta su expresión en elementos físicos, como pueden ser las imágenes o el sonido. Trabajar a ese nivel de abstracción, sin embargo, comprendía un reto enorme y uno de los objetivos de este TFG. Las primeras piezas artísticas que planteé tenían como problema principal el de la representación. ¿Cómo se *representa* un CsO? O, dicho de en otras palabras, ¿cómo puedo hablar del CsO mediante la imagen?, ¿cómo puedo hablar del devenir? Intenté plantear esos términos en elementos más prácticos, en imágenes o piezas que hablasen de lo que hablaba Artaud. No fue hasta que leí el texto *Couti l'anatomie* (1941)

que pude por fin condensar todo en una única pieza. Buscaba una manera de aproximarme al concepto de CsO sin tener que caer en su representación directa. Gran parte de este TFG es una puesta en común. Una puesta en común entre las representaciones del cuerpo y el escritor. Desde la performance, pasando por la fotografía hasta el cine y el activismo político con la propuesta de *Signometraje: Tentativa Artaud* (1974) y *Yes, we fuck* (2015). Fue necesario estudiar y poner en común esas manifestaciones artísticas y políticas para, de alguna manera, ver las aproximaciones a esos planteamientos. Fue todo un desafío abordar el pensamiento de Artaud a través de la performance. Sin embargo, sí que fue posible establecer una aproximación al CsO trabajando desde afuera.

Lo estudiado y las propuestas realizadas en este proyecto tienen intención de continuar. Este Trabajo final de Grado es una aproximación, un acercamiento a Artaud y sus derivas. Una puesta en común, un aprendizaje. Un conjunto de herramientas con el cual continuar. Una búsqueda del cuerpo y del devenir que no acaba nunca. Una búsqueda del CsO. Un devenir-Artaud.

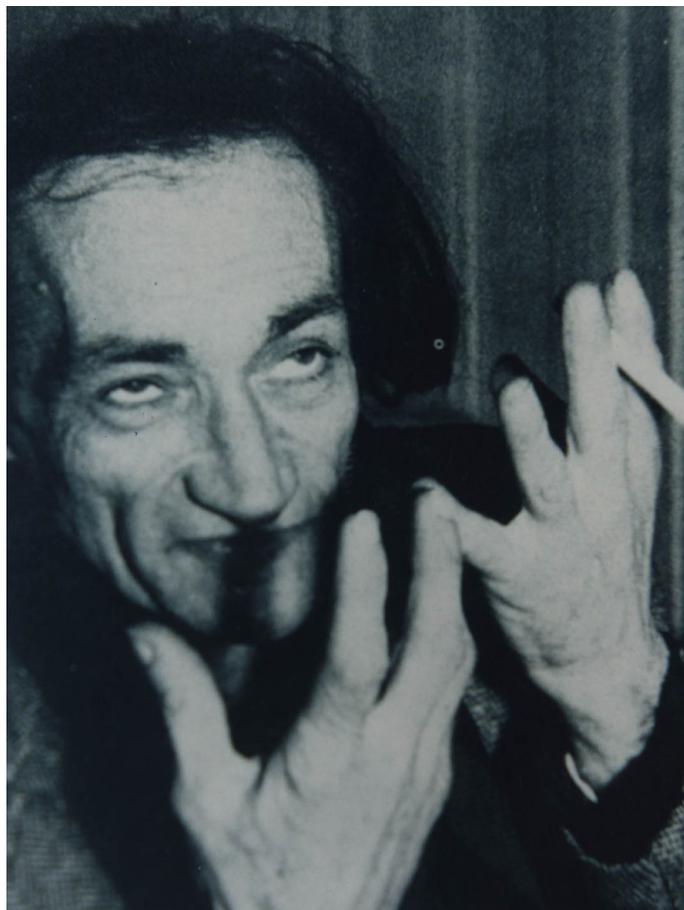


Fig 37. Artaud casi al final de su vida.

7. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR GARCÍA, T. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

ALIAGA, J. V. *Gorputzen leizea; gorputzaren irudiratzea Frantzian: 1930-1960: 1994ko urriaren 21etik 1995eko urtarrilaren 15a bitartean / Formas del abismo; el cuerpo y su representación extrema en Francia: 1930-1960: del 21 de octubre de 1994 al 15 de enero de 1995*; [catálogo]. Donostia: Guipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Guipúzcoa, 1994.

ARTAUD, A. *El ombligo de los limbos. El Pesa-Nervios*, 1925. Disponible en: <<https://monikamelo.files.wordpress.com/2013/01/artaud-elombligodeloslimbos.pdf>> [Consulta: 13 de abril de 2017]

— *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1999.

— *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Valencia: Editorial MCA, 2001.

DELEUZE, G. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, D.L., 1989.

FERNÁNDEZ GONZALO, J. «La destrucción como teatro. El legado de Antonin Artaud» en *Revista Observaciones Filosóficas*, N.º 14, 2012. Disponible en: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ladestruccioncomoteatro.htm>> [Consulta: 16 de mayo de 2017]

— «El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud» en *A Parte Rei. Revista de filosofía*, N.º 75, 2011. [Consulta: 15 de abril de 2017]. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>>

FERRANDO, B. «Desde Artaud» en *Jornadas mayo del 68. La última vanguardia*. Córdoba, España (19, 20 y 21 de noviembre de 2008).

JUANES, J. «Artaud y el teatro de la crueldad» en *Assaig de teatre*, N.º 48-49, 2005. Barcelona: Universitat de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

NIXON, M. «Libro de lenguas» en *Nancy Spero. Disidanzas*. [catálogo]. Barcelona: MACBA, 2008.

PRECIADO, PAUL B. «Me pone tu silla» en *Parole de Queer*, 2015. [Consulta: 18 de mayo de 2017] Disponible en: <<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/11/me-pone-tu-silla-por-paul-b-preciado.html#more>>
— *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.

VIDAL VALENZUELA, S. «El espacio y el cuerpo de la tortura: algunos casos de su representación artística en Latinoamérica (Primera parte)» en *Revista de Arte y Crítica*, 2013. [Consulta: 5 de junio de 2017]. Disponible en: <<https://arteycritica.org/el-espacio-y-el-cuerpo-de-la-tortura-algunos-casos-de-su-representacion-artistica-en-latinoamerica-primera-parte/>>

ZULUETA, VIRGINIA E. «Escribir con Artaud: Aproximaciones deleuzianas» en *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, Argentina (7 al 9 de mayo de 2012). [Consulta: 13 de abril de 2017]. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2626/ev.2626.pdf>

CATÁLOGOS

ARTAUD. Madrid: La Casa Encendida, 2009.

ESPECTROS DE ARTAUD. LENGUAJE Y ARTE EN LOS AÑOS 50. Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.

FILMOGRAFÍA

CENTENO, A. Y DE LA MORENA, R. (dir.) *Yes, we fuck* [documental]. España: 2015.

SOL, J. (dir.) *Fake Orgasm* [documental]. España: Zip Films, 2010.

SOL, J. (dir.) *Vivir y otras ficciones* [película]. España: Shaktimetta Productions, 2016.

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. Retrato de Antonin Artaud. Fotografía de Man Ray (París, 1926).

Fig 2. Antonin Artaud en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. Fotograma.

Fig 3. *Retrato de Antonin Artaud* (1929 - 1930), Eli Lotar.

Fig 4. Artaud en Rodez (1946).

Fig 5. Aratud. Fotografía de Denis Colomb (1947).

Fig 6. *Autorretrato*, Günter Brus (1964).

Fig 7. Fotografía de Ronald Kay, *Signometraje: Tentativa Artaud* (1974).

Fig 8. *Poupou rabou*, Antonin Artaud (1945).

Fig 9. *Le Minotaure*, Antonin Artaud (1946).

Fig 10. *Cahier n° 326*, Antonin Artaud (1947).

Fig 11. *Artaud Painting – Formules de transformation*. Nancy Spero (1969). Óleo en barra, pintura y collage sobre papel. Medidas: 63,5 x 50,8 cm.

Fig 12. *Artaud Painting – Mange la langue*. Nancy Spero (1970). Gouache y collage sobre papel. Medidas: 60,1 x 50,8 cm.

Fig 13. *Artaud Painting – Letter from Spero 1964*. Nancy Spero (1969) Gouache y collage pintado sobre papel. Medidas: 63,2 x 50 cm. Traducción: *Artaud, no habría soportado conocerte vivo, tu desespero, Spero*.

Fig 14. *La Poupée* (1936), Hans Bellmer.

Fig 15. *Le gros orteil* (1929), Jacques-Andre Boiffard.

Fig 16. *Abattoir* (1929), Eli Lotar.

Fig 17, 18, 19 y 20. Fotografías de Ren Hang. Corresonden a los años 2015 y 2016, sus últimos trabajos. Disponibles en: <<http://renhang.org/>>

Fig 21. Fotograma del documental *Fake Orgasm* (2010), Jo Sol.

Fig 22. Fotograma del documental *Yes, we fuck* (2015), Antonio Centeno y Raúl de la Morena.

Fig 23 y 24. Fotogramas de *Repensar el deseo* (2016), Fabiana Pérez. Disponible en: <<https://youtu.be/211gcHCfe4U>>

Fig 25. Pintura realizada durante la performance (fig 27). *Monique (ANT 58)*, Yves Klein, (1960). Medidas: 93,5 x 39,5 cm.

Fig 26. Fotografía de la serie *Cuerpo Marginal* (2015 - 2016), Fabiana Pérez.

Fig 27. Fotograma de la performance que realizó Yves Klein en París, el día nueve de marzo de 1960. *Anthropométrie de l'Époque bleue*, (2'26). Disponible en: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html>

Fig 28. Resultado de una acción sobre la caja. Documentación gráfica. Fotografía realizada por Iván Navarro Flores., (2017).

Fig 29, 30 y 31. Documentación gráfica de los estudios de la performance. Prueba individual. Acción: colapsar la caja. Fotografías realizadas por Iván Navarro Flores, (2017).

Fig 32 y 33. Fotogramas de *Desencajarse*. Fabiana Pérez, (2017). Disponible en: <<https://youtu.be/Uu7bgCsDiwo>>

Fig 34 y 35. Pruebas colectivas de la performance. Documentación gráfica de los estudios de la performance. Prueba colectiva. Acción: colapsar la caja. Fabiana Pérez, (2017).

Fig 36. Documentación gráfica de la performance final. Fabiana Pérez, (2017).

Fig 37. Artaud casi al final de su vida.