

* *Revisión de tema*

Ciguri, teatro: para hacernos un cuerpo de la crueldad¹

Ciguri, theatre: becoming a body of cruelty

Edgar Armando Revelo López²

Resumen

Este documento se desarrolla en torno a los textos: El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación de Jacques Derrida, Las palabras y las cosas de Michel Foucault, El teatro y su doble y México y Viaje al país de los Tarahumaras de Antonin Artaud. La pretensión del texto consiste en dar a conocer al lector un breve acercamiento a la noción que se le otorgó al cuerpo en la modernidad y sus vestigios aún detectables. También, acentuar en los conceptos de representación y crueldad expuestos en el teatro de Artaud, categorías que darán perspectivas para hablar de un teatro y un cuerpo de la crueldad que, de alguna forma, se gestó en la visita de Artaud a los indios Tarahumaras.

Palabras clave: crueldad, cuerpo, peyote, teatro, representación, vida.

Abstract

This document is developed around the texts: The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation by Jacques Derrida, The Order of Things by Michel Foucault, The Theatre and its Double and Mexico

-
1. **Fecha de recepción:** junio 04 – 2017. **Fecha de revisión:** junio 21 - 2017. **Fecha de aceptación:** julio 15 - 2017.
 2. Egresado Licenciatura en Filosofía y Letras, Universidad de Nariño. Correo electrónico: artmando66@hotmail.com

and Voyage to the Land of the Tarahumaras by Antonin Artaud. The text aims to share with the reader a brief approach to the notion that was given to the body in modern times and its still detectable vestiges. It also seeks to accentuate through the concepts of representation and cruelty exhibited in the theater of Artaud, subjects that provide perspectives for discussion of a theater and a body of cruelty that was somehow conceived in the visit of Artaud to the Tarahumara Indians.

Keywords: body, cruelty, life, peyote, representation, theatre.

Introducción

Según Foucault, el paradigma de conocimiento que se implementó en el siglo XVIII, fue el de la representación, entendida como la vía de cubrir la existencia de las cosas a través del lenguaje, en una época en que el lenguaje va a hablar de las cosas, la época moderna del yo pienso cartesiano. Consuelo Pabón (2010), en su texto “Construcción de Cuerpos” aclara lo mencionado; una época en la que el cuerpo se subordina al pensamiento, ya que Descartes fundamenta su discurso filosófico en el pienso y no en el cuerpo: “El cuerpo es lo indeterminado que va a ser determinado desde el pienso, desde la razón, desde la ciencia” (p. 7).

En Las palabras y las cosas, Foucault (2010) dice que la forma de conocimiento que había primado en el siglo XVII era la semejanza, como constructo del saber occidental; las cosas se asemejaban a un universal, el cuerpo se asemejaba a Dios (somos hechos a imagen y semejanza de Dios, se decía); no muy lejos, estaba la representación: teatro de la vida o espejo del mundo según Foucault. Este enunciado es el ancla para desarrollar el texto, ya que, al hablar de representación, se está hablando de imitación: se imita un cuerpo, se imita una vida, se imita un personaje, se imita un paradigma instaurado, planeado, organizado por mecanismos y dispositivos de control. Foucault (2010) habla de los cuerpos dóciles (p. 157), el cuerpo de la modernidad. En Colombia, un cuerpo se ha formado a los 18 años; para los hombres, la primera instancia por la que debe pasar es por el servicio militar obligatorio o, las mujeres, por obrero asalariado. Este es el paradigma corporal del que empieza a ser ciudadano.

Desde estas variables de imitación y representación Derrida (1989) desborda hacia una “clausura de la representación” (p. 318) y, a su vez, a crear

un cuerpo de la crueldad, que surge a la necesidad ineluctable de encontrar nuevas posibilidades para la afirmación de la existencia, ya que, como Artaud (1975) mismo lo ha mencionado, es necesario “castrar al hombre” (p. 30), el hombre necesita de un umbral y de un corte; es menester destacar que este cuerpo tomará sus inicios en la visita de Artaud a los Tarahumaras y se manifiesta en la escritura del texto “Para Acabar con el Juicio de Dios”:

Llevándolo por última vez
A la mesa de autopsias para
Rehacerle su anatomía.
El hombre está enfermo porque está mal
Construido.
Átenme si quieren,
Pero tenemos que desnudar al hombre
Para rasparle ese microbio que lo pica
Mortalmente dios
Y con dios
Sus órganos
Porque no hay nada más inútil que un órgano.
Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
Órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos
Y lo habrán devuelto a
Su verdadera libertad (p. 30).

Esta verdadera libertad, a la que Artaud (1995) se refería, era la concepción vital que del cuerpo tenía —lo que había aprendido el autor cuando se inició en la danza del ciguri, la danza del peyote—, al tomar conciencia de las fuerzas de la vida independiente de la obediencia de los miembros: “veintiocho días de esta influencia pesada, de este montón de órganos mal agrupados que soy yo, y en los que me daba la impresión de estar presente, como en un inmenso paisaje de hielo a punto de desmoronarse” (p. 290).

En esta hecatombe geográfica del corpus averiado en un todo, frente a la montaña, que elevaba las barreras para impedir su entrada, la posesión mental de la que había sido diagnosticado se volvía para el autor en un embrujo; el dislocamiento de los miembros se transformaba en ondas desbordantes, el umbral del encuentro con lo sobrenatural hacía descender la cabeza a los pies, quizá en la iniciación de una potencia magnética que aclama el retorno a la tierra y que, más tarde, se proyectaría en escena:

Dar un paso no era ya para mí dar un paso, sino sentir dónde llevaba la cabeza. ¿Se comprende esto?

Los miembros que obedecen uno tras otro, y que uno avanza uno después del otro y la posición vertical que sobre la tierra es necesario mantener. Porque la cabeza, desbordándose en ondas y que ya no domina sus torbellinos, siente debajo todos los torbellinos de la tierra que la enloquecen y que le impiden mantenerse derecha (Artaud, 1995, p. 290).

Luego de la extenuación y desaliento, la danza de curación por el peyote daba sus inicios: al arribar desde las laderas en lo alto del enorme monte, la circunferencia se trazaba en tierra, mientras las mujeres, con brutalidad y violencia, machacan el peyote, al unísono, en el que los sacerdotes daban tumbos con sus piernas en todas las direcciones alrededor de una hoguera; al momento, un tronco sin ramas en forma de cruz, era testigo del temblor de los pulmones y corazones de los cabritos sacrificados en una energía cósmica desbordante del rito arcaico y con el que Artaud pretende deslindar el preponderante discurso verbal del teatro moderno por la pulsión vivificante del cuerpo.

Ese cuerpo detonará en un espectáculo en esa búsqueda por la sensibilidad de la nervadura, que cambió a la escena en un espacio físico de manifestaciones vitales, donde la representación, la mimesis, la palabra se adhiere a la pulsación de los movimientos surgidos de los modelos rituales:

Pues el salterio es un viento, se ha vuelto como el sol
De un viento donde un ejército podría muy bien avanzar.
Y en efecto.
En los confines hay un ruido y nada, pues el ruido es tan fuerte que solo llama
Frente a
La nada,
Hay entonces un intenso pisoteo. Ritmo escindido de un
Ejército en marcha, o galope de una carga enloquecida.
La bola de fuego ha quemado las seis cruces. Los hombres
Con las manos hacia delante y que han visto venir la cosa,
Están los seis
Agotados y babeantes. (Artaud, 1995, pp. 357-58).

En cada entrada y salida del círculo, los danzarines declaran considerablemente el mal, la enfermedad:

El danzarín entra y sale, sin embargo, no se sale del círculo. Él avanza deliberadamente en el mal. Se zambulle en él con una especie de valentía espantosa, con un ritmo que más que una danza parece dibujar la enfermedad (Artaud, 1995, p. 295).

La enfermedad es analógica a la peste, azote poderoso en el que el aspecto material del apestado equivale a la calamidad, la conmoción, la hecatombe que se manifiesta en la vida. Estas intempestivas las traslada el autor al territorio del teatro, donde se hicieran carne en la sensibilidad del espectador, con la fuerza arrolladora de una plaga:

Pues de la misma manera que los cuadros de la peste, un poderoso estado de caos físico, son algo así como las postreras descargas de una fuerza espiritual en declinación; las imágenes de la poesía en el teatro tienen poder espiritual porque comienza su trayecto vital en lo sensible dejando de lado la realidad (Artaud, 2003, p. 24).

Además de estas expresiones, como se había dicho, la palabra y los gestos se transforman en el espacio, ejecución, rito y lavamiento en la creación de la escena:

Estos sacerdotes, una especie de trabajadores de las tinieblas, creados para orinar y defecar, se comportan como poceros. Orinan, ventosean, defecan con tremendos estruendos; y uno creería, al oírlos, que querían igualarlos al trueno verdadero, reducirlo a su necesidad de abyección (Artaud, 1995, p. 297).

Los chillidos, saltos, flatulencias, danzas, permiten notar lo que, según Artaud, es la recuperación del aspecto físico como expresión real del lenguaje en el espacio teatral:

Una vez que cobremos conciencia de tal lenguaje en el espacio, conformado por sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro deberá articularlo en auténticos jeroglíficos, haciendo usos de símbolos y correspondencia, con relación a todos los órganos y en todos los niveles (Artaud, 2003, p. 88).

Desde estas instancias, el poseso interviene con la vehemencia primaria, otorgada a los vocablos en una expresión visual, de movimientos, aspavientos,

fisionomías, composiciones que devienen signos y que el teatro occidental lo ha relevado por expresiones conflictivas psicológicas.

Antes de la danza del Ciguri, en Artaud, se encontraban vestigios de la cultura occidental, cultura duramente atacada en los artículos del teatro de la crueldad, que tomaría mayor violencia cuando el poseso redescubriera la raza-principio, raza mítica ligada a las fuerzas varón y hembra de la naturaleza; sol, tierra, viento, agua, volcán, montaña, fuerzas que rigen la existencia por encima de un monoteísmo patriarcal: "Los Tarahumaras no creen en Dios y ni siquiera la palabra existe en su lenguaje; solo rinden culto a un principio trascendente de la naturaleza, por lo cual este es varón y hembra, como se debe" (Artaud, 1995, p. 285).

Después de que Artaud formase parte de la danza del Ciguri, es palpable notar el desequilibrio emocional, la pérdida de identidad a la que lo llevó la danza, al traspasarlo el peyote, para devenir cuerpo sin órganos, cuerpo potencia, trasfigurado en multiplicidad de fuerzas, que se manifiestan en la escena de la crueldad, entendida como lo apasionado y convulsivo de la vida:

Tomé peyote en México en la montaña y dispuse de un paquete que me hizo permanecer dos o tres días entre los tarahumaras... Había cesado de aburrirme, de buscar una razón a mi vida y de tener que cargar mi cuerpo. Comprendía que estaba inventando la vida, que esa era mi función y mi razón de ser y que me aburría cuando había perdido la imaginación y el peyote me la daba (Artaud, 1995, p. 338).

Toda esta violencia, esta crueldad, esta ruptura del yo, Artaud la expone en su teatro de la crueldad, mesa de autopsias, en la que el cuerpo se desnuda y elimina sus microbios.

El teatro de la crueldad

El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados. Esta crueldad, que será sangrienta en el momento que sea necesario, pero no de manera sistemática, puede ser identificada con una especie de pureza moral severa que no teme pagar a la vida el precio que sea necesario (Artaud, 2003, p. 139).

En El teatro y su doble, Artaud (2003) declara cómo la noción de teatro se encuentra extraviada y, mientras se han mostrado escenas de representaciones insignificantes, titiritescas, en las que el público se convierte en solo observación, las salas y auditorios se encuentran cada vez más vacíos. Señala, a estas escenas, consecuencia de un teatro muerto, que aún no ha empezado a existir, por eso el teatro de la crueldad se define: “como la afirmación de una terrible e ineluctable necesidad” (citado en Derrida, 1989, p. 319), en la que la vida misma se expone en un ritual ceremonial.

Ahora bien, Artaud desea filtrar las tendencias clásicas del teatro para encontrar un porvenir en el teatro; es necesario su renacimiento; Artaud mismo ha sido parte de una constante transfiguración de su cuerpo:

Sin duda, el renacer pasa —Artaud lo recuerda frecuentemente— por una especie de reeducación de los órganos. Pero esto permite acceder a una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte (... a fuerza de morir / he acabado ganando una inmortalidad real) (citado en Derrida, 1989, p. 319).

En este renacer del teatro se mostrará la fuerza de su esencia, para lo que en verdad se hizo, no para describirnos al hombre y sus funciones, sino como mediador de un principio trascendente, el mismo que los indios Tarahumaras conocen como naturaleza:

Olvidamos, por obra de nuestra ficción por espectáculos divertidos, la noción de un teatro serio que sacuda nuestros prejuicios, que insuffle el magnetismo vital de sus imágenes y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de perdurable efecto (Artaud, 2003, p. 139).

Crueldad y representación

El teatro de la crueldad no es representación; es lo irrepresentable de la vida; todo lo que se ha representado en el teatro de Occidente es la vida individual del hombre, donde reinan los caracteres, consecuentes del humanismo metafísico del teatro clásico.

Así pues, al teatro tal y como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto de la vida individual donde triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es solo un reflejo (Artaud, 2003, p. 139).

Esa concepción clásica del teatro, que surge por la definición aristotélica mimética del arte, es a aquella a la que Artaud y, también, el autor del Origen de la tragedia, aludirán para decir que el arte no es una imitación de la vida, sino el arte es intercesión con un principio trascendente que imita la vida.

De esta forma, se abrirá restitución a la noción de representación, al considerarla no como una imitación de los actos del hombre, sino, en su sentido originario, la manifestación de la fuerza de la vida.

El lenguaje y la palabra

En Artaud se va a encontrar una restitución a la escena, una escena que cobrase dignidad intelectual, que fuese capaz de transformar las palabras en gestos; se trata, entonces, de evitar la subordinación de la amenaza de Occidente. El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena, esa escena teológica que en tanto la domina la palabra, al considerar, así, que el lenguaje de las palabras es superior a los demás lenguajes, “Nada demuestra la inexistencia de un lenguaje de mayor expresividad que el verbal” (Artaud, 2003, p. 139).

En el teatro de la crueldad se levanta la voz contra el detentador abusivo del logos, contra una escena sometida al poder de la palabra y el texto. La palabra, según este cruel autor, dejará de dominar la escena, pero se mantendrá en ella; su función será mantenerse dentro de un sistema en el que se va a ordenar; la escena del teatro de la crueldad no es improvisación; sus ajustes se prepararán minuciosamente de antemano.

Así, la palabra tendrá un nuevo carácter, su carácter propio y develador, que no se constituyera únicamente en su transparencia racional, como la denomina el pensamiento occidental, sino su propia carne, el desgarramiento de su origen sonoro; más allá del concepto acústico, la palabra, en el teatro de la crueldad, es la transgresión respecto al signo lingüístico:

Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral. Cuando digo que no representaré obra alguna escrita, quiero decir que no representaré ninguna obra basada en la escritura y en el habla, que en los espectáculos que voy a montar habrá una parte física preponderante, y que esta no podrá fijarse

y escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que incluso la parte hablada y escrita lo será en un sentido nuevo (Citado en Derrida, 1989, p. 329).

El teatro como “rito”

En una de las investigaciones realizadas por Felipe Reyes Palacios (1991), se manifiesta o se pretende contribuir al esclarecimiento del carácter ritual de las propuestas teatrales de Antonin Artaud, en el que, con la ayuda y antecedentes de autores como el filósofo alemán Ernst Cassirer, dedicado al estudio del pensamiento mítico-religioso, el historiador Mircea Eliade y Oscar Zorrilla, autor de *El Teatro Mágico de Antonin Artaud*, se presentan algunas de las connotaciones fundamentales para evidenciar la reconstrucción del teatro como manifestación ritual.

En este caso, se dará a conocer la definición que propone Cassirer en referencia a los ritos como “manifestaciones motrices de la vida psíquica” (citado en Reyes, 1991, p. 23):

Lo que se manifiesta en ellos son tendencias, apetitos, afanes y deseos; no simples “representaciones” o “ideas”. Y estas tendencias se traducen en movimientos —en movimientos rítmicos y solemnes, o en danzas desenfundadas; en actos rituales regulares y ordenados, o en violentos estallidos orgiásticos. El mito es el elemento épico de la primitiva vida religiosa; el rito es un elemento dramático. Consideradas en sí mismas, las historias míticas de los dioses y los héroes no pueden revelarnos el secreto de la religión, pues no son otra cosa que interpretaciones de ritos. Tratan de dar una explicación de lo que está presente, de lo que se ve y se hace de un modo inmediato en estos ritos (Cassirer, 1974, p. 38).

En este orden, se puede notar cómo la propuesta de Cassirer toca aspectos relacionados con la manifestación ritual en común analogía con los géneros literarios, caracterizados por Aristóteles para diferenciar la forma del mito y el rito (mito: forma épica, y rito: forma dramática) (Reyes, 1991).

Esta inferencia develará el carácter del rito como una actividad física, cargada de emociones inmediatas, a diferencia del mito, que es una visión teórica mediante la narración de una historia. Desde esta concepción, teatro ritual, se fijará una perspectiva a lo que, según el autor francés, considerará contingencias de creación, para una efectiva renovación del teatro:

Concretar esto es unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas y al universo de gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera; es devolverlo a su destino original, restituyéndole su carácter religioso y metafísico, reconciliándolo con el universo (Artaud, 2003, p. 69).

Esta puesta en escena de la concepción ritual del teatro conllevará el uso determinantemente mágico del sin fin de elementos teatrales, donde la alquimia y la astrología responderán fuertemente a la actividad ceremonial de este teatro que, en dicho tiempo, no pudo trastocar la racionalidad occidental y que surge, como se había mencionado, en la tierra Tarahumara.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1975). Para acabar con el juicio de Dios y otros poemas. Buenos Aires: Calden.
- Artaud, A. (1995). México y viaje al país de los Tarahumaras. México: Fondo de cultura económica.
- Artaud, A. (2003). El teatro y su doble. Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Cassirer, E. (1974). El Mito del Estado. México: FCE.
- Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos.
- Foucault, M. (2010). Las palabras y las cosas. México: Siglo XX.
- Reyes, F. (1991). Artaud y Grotowski. ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo? México: Gaceta.
- Pabón, C. (2010). Construcciones de cuerpos. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>.