

Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud

POR
ANTONIA MARTINEZ PEREZ
Departamento de Filología Románica

RESUMEN

Dans ce travail nous avons essayé de faire un bilan critique de l'influence des théories dramatiques d'Artaud. Après avoir analysé les principales objections faites à ses théories et la portée qu'elles ont eues, on est arrivé à la conclusion que, malgré l'impossibilité de son théâtre, un grand nombre de ses idées, surtout en ce qui concerne la « mise en scène », ont exercé une influence remarquable sur le théâtre de nos jours, et que, à bon droit ou non, Artaud a été rangé d'autorité en bonne place dans la plupart d'études d'ensemble sur le théâtre contemporain. L'appel à son nom et à l'influence qu'il a visiblement exercée reste inévitable même lorsqu'on aborde des aspects plus techniques et un domaine plus spécialisé de l'histoire du théâtre.

Al redactar este artículo sobre Artaud somos conscientes de lo paradójico que resulta escribir sobre un autor para el que « toute l'écriture est de la cochonnerie »¹ y cuya voluntad objetiva es el fin de las culturas, el fin de las ideologías que no hacen más que readaptar al hombre a su medio mistificando por un tiempo su conciencia ilusoria. Consideramos por tanto imprescindible abordar cualquier aspecto de su obra dentro de esta perspectiva y, por otro lado, teniendo en cuenta que hombre y obra son indeliberables. Por ello, al igual que no podemos hablar de Proust sin introducirnos en la magia metafórica de su mundo sensible, tampoco es posible hacerlo de Artaud sin adentrarnos en el desgarramiento de su mundo vital. Él ha querido hacer de su

1 ARTAUD, A.: *L'Ombilic des Limbes*; Paris, Gallimard, 1968, p. 106.

vida una obra permanente, una recreación continua, hasta tal punto que, por ejemplo en el caso del teatro, lo considerará como una prolongación de sí mismo. Artaud se entrega en cuerpo y alma al acto teatral y, solamente si tenemos en cuenta esta identificación teatro-vida, podremos comprender sus ideas dramáticas y asimilarlas.

1. ARTAUD, TEORICO DRAMATICO: «LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE»

Artaud esboza sus primeras teorías dramáticas en el teatro Alfred-Jarry, pero aparecerán configuradas definitivamente en su libro *Le Théâtre et son Double*. Esta obra representa para la crítica dramática una nueva revisión de la función de la dramaturgia y la introducción de ideas y perspectivas innovadoras sobre el teatro. Antonin abandona, como sus predecesores, la construcción psicológica, el realismo y la unidad de acción. Sin embargo va mucho más lejos que ellos. En primer lugar realiza un rechazo total del teatro occidental. La noción de teatro, según él, debe ser transformada. Busca en el teatro un efecto catártico profundo: quiere que intervenga en nombre de una visión apocalíptica del destino humano, no debe proporcionar una moral o una política, no debe ser un espejo, sino una llama que queme. Para ello, imágenes físicas violentas deben romper e hipnotizar la sensibilidad del espectador, atrapado en el teatro como en un torbellino de fuerzas superiores. Actor y espectador deben estar profundamente metidos en la acción teatral. Acción que Artaud concibe, no como un espectáculo a distancia, sino como la prolongación misma de la vida, como su enriquecimiento o como la manifestación de su verdadero sentido profundo.

Siguiendo esta misma línea de rechazo, Artaud arrinconaba la concepción de un arte dramático verbal en favor de un teatro total con la intervención de la pantomima, la música, el canto, la plástica, la gesticulación, las entonaciones, la arquitectura, la iluminación, el decorado, colocando el «lenguaje escénico» por encima del diálogo, cuyo papel se reduciría en favor de la «mise en scène». Su verdadera originalidad consistirá en la búsqueda de esta nueva función del lenguaje, en la constitución de este «lenguaje escénico» que es definido por él como:

«...tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole»².

Le Théâtre et son Double constituye uno de los últimos intentos trágicos de reconciliar el mundo de las formas, del sueño y el mundo de las fuerzas,

² *Le Théâtre et son Double*; Gallimard-Idées, 1964, p. 55.

del dolor. Peste, metafísica, alquimia, crueldad, no son más que las expresiones metafóricas de una voluntad de restablecer una función teatral satisfactoria. Pero, a pesar de este trágico intento, la obra de Artaud apenas sí despertará interés durante su vida. El teatro Alfred-Jarry se deshizo. la representación de *Les Cenci* y del *Théâtre de la Cruauté* fue un fracaso y comenzaron a surgir numerosas teorías sobre la imposibilidad de realizar su teatro. Artaud exigía una entrega total en cuerpo y espíritu al acto teatral y en este sentido la fidelidad extrema era imposible. Pero el fracaso del *Théâtre de la Cruauté* y el fracaso de la representación de *Les Cenci* no implica la caducidad de *Le Théâtre et son Double*, ya que la reflexión de Artaud se juzga finalmente sobre el proyecto global de su teatro que se basa, como ya hemos indicado, en la destrucción de la organización mental del teatro occidental, fundada sobre la estructuración, a partir del texto, del lenguaje, de las relaciones espaciales. Después recurre a las «fuerzas», a las que es necesario encontrar una forma, teniendo en cuenta que la fuerza natural engloba la forma de la cultura y que tenemos la posibilidad de representación por la forma desde su estructura naciente. Artaud reforma una función significativa, una vida liberada, un hombre diferente para este teatro: el hombre está desposeído de su antigua individualidad y poseído por lo que él representa. El actor simboliza la naturaleza, no crea, transmite la autenticidad natural, subordinado, ya no al teatro, sino al espíritu.

II. VALORACION E INFLUENCIA DE SU PRODUCCION DRAMATICA

En cuanto al punto central de este artículo, la valoración de su teoría dramática y del alcance que ha tenido, resulta difícil llevarlo a cabo, sobre todo si se quiere hacer con criterios objetivos, debido a la subjetividad con que han actuado la mayor parte de los críticos y estudiosos de su obra. A ello hemos de añadir las grandes polémicas que han suscitado, tanto sus escritos, como su vida, y en especial su enfermedad mental. Finalmente hemos de considerar los problemas surgidos de la dificultad intrínseca del autor. Su vida fue enormemente compleja. Cada una de sus manifestaciones provocaban la adhesión completa o la disensión total; la neutralidad parecía imposible al enjuiciarlo. Después de su muerte, ha seguido manteniéndose una gran polémica en torno a él, con valoraciones muy diversas. A su total desconocimiento siguió la gran manifestación de adhesión de todos los que habían sido amigos suyos. Hacia la segunda mitad de los años sesenta se produjo una proliferación desenfadada del mito de Artaud, con las consiguientes utilizaciones, desviaciones y desmesuras que esto conlleva. En el momento actual parece haber conseguido la recuperación verdadera con una serie de lecturas profundas y atentas de su obra.

Independientemente de la época, encontramos en la valoración de su tea-

tro opiniones tan opuestas como la de J. L. Barrault quien dirá de él que ha hecho:

«... lo más grande que se haya escrito sobre el teatro del siglo XX... Es necesario creerlo y recrearlo. Artaud es el metafísico del teatro»³;

hasta la diatriba más fuerte que se haya podido lanzar sobre un autor, dirigida por León Mirlás quien, entre otras cosas, le critica:

«...su retórica insubstancial, pomposa, vacía, verbalismo puro»⁴;

y esto lo hace paradójicamente utilizando un tono altisonante y totalmente parcial.

Lo mismo ocurre en lo que se refiere a su influencia. Los altibajos han caminado paralelos a su valoración y con opiniones diversas según los autores. De modo que mientras que Sylvain Dhomme, por ejemplo, escribe:

«La seule filiation qu'on puisse reconnaître, nous la retrouverons évidente, dans les premières expériences de Jean Louis Barrault»⁵.

Nos encontramos, frente a ello, con la larga lista de herederos presentada por A. Virmaux y que Durozoi critica alegando:

«puisqu'on y trouve cette fois à peu près tout ce qui a un nom dans le théâtre contemporain, tant du côté des metteurs en scène (García Lavelli...) que de celui des auteurs: Adamov, Vautier, Genet...»⁶.

Efectivamente, la mayor parte de los teóricos, autores y directores de teatro contemporáneo han sido, antes o después, de cerca o de lejos, por tal crítico o ensayista, sondeados en su relación con Artaud. Nadie o casi nadie ha escapado de la aventura: Ghereldore, Vitrac, Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Vauthier, Arrabal, incluso Pinter, Valle-Inclán, y un sinfín de otros han entrado en esta enumeración. En este estudio trataremos de muchos de ellos, pero no precisamente por considerarlos descendientes directos de Artaud, sino para aclarar el hecho de su relación o comparación con él e incluso, en la mayoría de los casos, para mostrar la imposibilidad de tal asociación.

3 *¿Quién conoce a Antonin Artaud?*; Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975, p. 15.

4 *Artaud y el teatro moderno*; Buenos Aires, El Ateneo, 1978, p. 101.

5 *La mise en scène d'Antoine à Brecht*; París, Nathan, 1959, p. 275.

6 *Artaud l'aliénation et la folie*; Larousse, 1972, p. 205.

A) Críticas y objeciones realizadas a sus teorías

Centrándonos en la valoración de su teoría dramática, hemos intentado analizar los distintos errores, incoherencias, en suma, todas las objeciones que le han sido hechas, bien para mostrar su inconsistencia o bien para admitirlos pero en su contenido exacto. Dejamos al margen, por considerarlo innecesario, lo que podríamos catalogar como «detractores», los espíritus irremediabilmente alérgicos a una forma de pensamiento en la que no quieren ver más que una absurdidad delirante y, sin intentar penetrar en Artaud, oponen resistencias racionalistas un tanto desmesuradas. En este punto se situarían citas como la ya anteriormente mencionada crítica de León Miras. De la misma manera y por idénticas razones, soslayamos el caso de aquéllos que podríamos considerar «acérrimos» de Artaud. Estos quieren hacer de él casi un Dios, un profeta del teatro, un héroe de los dementes, en suma un mito inalcanzable.

Entre las objeciones que más frecuentemente han sido lanzadas contra Artaud, tenemos la falta de originalidad histórica, que encontramos incluso entre sus admiradores. Según ésta, Artaud no ha inventado nada en materia de teatro y sus grandes ideas figuraban ya en diversos teóricos del arte dramático. Uno de sus grandes admiradores, Charbonnier, a propósito del objeto del teatro, su meta y su esencia, dice:

«Sur aucun de ces points Artaud n'apparaît comme novateur»;

aunque corrige a continuación:

«mais il restitue le théâtre à lui-même...»⁷.

Otros críticos, entre ellos Sylvain Dhomme, sitúan su obra teórica en la línea de Appia, Graig, entre otros. Señala este autor que el teatro de Artaud:

«...procède directement de la libération des sortilèges scéniques qu'ont provoqué Graig et Appia. Et nous verrons que, dans l'application de ses idées, Artaud sera amené à des solutions pratiques semblables à celles de ces deux théoriciens et descendants directs. Mais sa passion illuminée les éclairera d'une tout autre manière»⁸.

Como vemos Dhomme señala los orígenes de las teorías del teatro de Artaud, pero concediéndole al mismo tiempo todos los derechos de la creación. Sin embargo la citada tesis de falta de originalidad ha sido sostenida con algunas variantes por otros tantos comentadores. Ente ellos citaremos final-

7 *Essai sur Artaud*; París, Seghers, 1959, p. 161.

8 *La mise en scène d'Antoine à Brecht*; París, Nathan, 1959, p. 270.

mente a Jerzy Grotowski ya que no se limita a la tradicional mención de Appia y Graig, sino que señala otros muchos antecesores como Vakhtangov, Stanislavski, que había expuesto ya el principio de un teatro no discursivo; a Meyerhold que propone un teatro liberado de la literatura, etc.⁹. Después trata de suavizar este ataque diciendo que Artaud lo había descubierto a través de su propio sufrimiento, de sus obsesiones. Vuelve a la vieja imagen del profeta y del poeta como una buena medida para excluirlo delicadamente del campo de los verdaderos hombres de teatro. Por otras vías, muchos comentadores finalizan a menudo en este mismo proceso de exclusión del teatro. De una manera o de otra se sitúa a Artaud aparte, fuera de grupos y doctrinas como si fuera imposible integrarlo verdaderamente. Esta constatación es sin duda el mejor rechazo que se puede hacer a la objeción de falta de originalidad. Si el pensamiento de Artaud es en este punto irreductible a otro, es porque dicha objeción está desprovista de consistencia.

Otra forma de resistencia a Artaud —que también la encontramos entre sus admiradores— ha sido su falta de coherencia y sus contradicciones. Se denuncia su incoherencia doctrinal, incluso su confusión. Se enumeran sus contradicciones, se las señala continuamente, y más o menos claramente se las condena. A veces incluso, en un tono magnánimo, se intenta perdonarlas. Pero son muy pocos los que ven en ellas antinomias inmediatas, un reflejo de su expresión salida directamente de la vehemencia de su espíritu. Con frecuencia encontramos en Artaud un juego de conceptos que pueden parecer contradictorios a un pensamiento cartesiano, sin embargo no siempre este juego es totalmente estéril, y a menudo cada contradicción aporta una claridad inesperada. El doctor Collomp ha señalado varias de estas contradicciones¹⁰. De ellas destacamos las que hacen referencia al teatro como, por ejemplo, la desproporción entre las dimensiones gigantescas de los proyectos de Artaud y la débil extensión de las realizaciones efectivas; entre la pura intransigencia de los «Manifiestos» y la extensión de las condiciones prácticas; entre el rigor de la condenación de la palabra en estos mismos «Manifiestos» y su utilización bastante tradicional en *Les Cenci*. Estas contradicciones, y otras muchas más que señala el doctor Collomp, son a la vez verdaderas y falsas, y el gran mérito de Artaud, según él, es de haber percibido que cada contradicción debía ser superada y de haber sospechado que todas llevan a la contradicción esencial que es el lenguaje.

Efectivamente hemos de tener en cuenta que uno de los problemas esenciales de Artaud radica en la «falsedad del lenguaje», el lenguaje es impostor y por ello quiere destruirlo; pero quiere simultáneamente comunicar esta exigencia de destrucción lo que conduce inevitablemente a un callejón sin salida. Sin embargo, a menudo, los estudiosos de su obra no llegan al drama original

⁹ *Vers un théâtre pauvre*; Lausanne, La Cité-L'Age d'homme, 1971.

¹⁰ Citado por Virmaux, Alain y Odette: *Artaud: Un bilan Critique*; París, Belfond, 1979, p. 248.

sino que se dejan obsesionar por tal o cual antinomia insignificante. Otras veces, por el contrario —siguiendo la línea de «admiradores» y «detractores»— niegan la contradicción, se afanan por considerarla inexistente. Así Gérard Durozoi, a propósito de la puesta en escena, se pregunta sobre la compatibilidad del principio de no-repetición con el problema de un arreglo total y riguroso de la materia escénica y se pregunta si no se llega de esta forma a una contradicción, pero es para responder rápidamente que:

«...admettre la réalité de cette contradiction serait oublier qu'en dernière analyse, toute décision est prise par le metteur en scène»¹¹.

Es una forma de desechar la dificultad por una supuesta lectura más racional.

Como una objeción más, a menudo se le ha señalado los fracasos habidos en sus diversas empresas teatrales. Más o menos abiertamente, la constatación del fracaso aparece en un gran número de analistas, sobre todo haciendo alusión al fracaso que supuso la representación de *Les Cenci*. A veces se intenta ser equitativo estimando —como dice Charbonnier— que:

«...la recherche théâtrale d'Artaud est à la fois un échec et une réussite»¹².

Sin embargo, el postulado del fracaso está presente en la mayoría de las obras sobre Artaud. Surge así el deseo de buscar las causas de este fracaso y de encontrar una explicación, y, efectivamente, ha habido opiniones diversas. Hay quienes consideran —entre ellos Ionesco— que Artaud no es ni un poeta ni un dramaturgo, sino simplemente un actor, un «metteur en scène». En este sentido se le ha reprochado el no ser un verdadero «autor» de teatro (hecho por otra parte lógico puesto que Artaud condenaba al «autor» en provecho del «metteur en scène»). Sin embargo esto no ha sido tenido en cuenta e incluso admiradores suyos, como Charbonnier, lo critican duramente:

«Nous croyons —escribe Charbonnier— qu'il faut dire cruellement que *Les Cenci* sont une pièce d'acteur car dire, plus cruellement encore, que la pièce de metteur en scène serait introduire délibérément un maillon faux dans l'enchaînement du raisonnement»¹².

Otros le han reprochado en particular el no haber ido lo suficientemente lejos en su voluntad de subversión total del teatro tradicional. Objeción formulada por Jean Paul Sartre¹³, quien se extraña especialmente de que *Le*

11 DUROZOI, G.: op. cit., p. 153.

12 CHARBONNIER: op. cit., p. 150.

13 *Un théâtre de situations*; Gallimard, 1973, pp. 169-194.

Théâtre de la Cruauté haya mantenido siempre la convención de un mínimo de ficción. Por el contrario, piensa que toda ficción debería desaparecer en el proyecto artaudiano de revolución teatral. En este sentido Sartre analiza el fenómeno del «happening» criticando a Artaud por no haber ido hasta el final natural de su proyecto, siendo precisamente la filiación de este fenómeno a Artaud muy discutible. El culto del azar, el ideal del no-dirigismo, los principales soportes del «happening» había sido rechazados por Artaud con la mayor nitidez. Sartre se había apoyado más en los textos del teatro Alfred-Jarry que en *Le Théâtre et son Double*, mientras tanto Artaud había evolucionado hacia un proyecto manifiestamente más riguroso y codificado.

También se le ha criticado el exceso de idealismo habido en sus teorías dramáticas. En esta dirección la crítica más dura procede de Bernard Dort quien ha rechazado la visión artaudiana del teatro en nombre del realismo y de una conciencia precisa de la inserción del «fenómeno-teatro» en una realidad socioeconómica dada. Artaud es acusado principalmente de haber ignorado al público, y esto sería, según Dort:

«...le grand défaut du *Théâtre et son Double*, tel que nous le présentent certains de ses épigones»¹⁴.

Para Dort el proyecto de Artaud se insertaría, pues, dentro de una línea totalmente idealista. Inserción inexacta si tenemos en cuenta el carácter —señalado por muchos de sus comentaristas— profundamente materialista de sus teorías. El racionalismo intransigente de Dort ha sido, por otra parte, criticado incluso por los que alababan su rigor doctrinal.

Finalmente cabe destacar la objeción más grave que se le ha hecho: la inaccesibilidad y anulación de su teatro. La mayor parte de los críticos intentan probar que su teatro es prácticamente irrealizable, casi inconcebible. Un teatro según Artaud es inaccesible. Esta es la tesis que parece proponer Jacques Derrida cuando hace un recuento de las formas del teatro contemporáneo que son indiscutiblemente infieles a la visión de Artaud. Derrida en su artículo «Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation»¹⁵ se pregunta cuáles pueden ser los temas de la infidelidad entre aquéllos que se proclaman adictos a Artaud en la forma militante y ruidosa que citamos más adelante, y confecciona una lista de lo que es, sin duda alguna, ajeno al teatro de la Crueldad:

- I. «Tout théâtre non sacré».
- II. «Tout théâtre privilégiant la parole ou plutôt le verbe», aun cuando se trate de una palabra que se niega sin cesar a sí misma

14 Citado por VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 251.

15 Citado y comentado por DUROZOI, G.: op. cit., p. 245.

- como en el «teatro del absurdo» y en particular en el de Beckett.
- III. «Tout théâtre abstrait», es decir, que no recurra a la totalidad de los elementos del arte (danza, iluminación, gestos, volumen, etc.).
 - IV. «Tout théâtre de la distanciation», que reintroduzca una separación entre el actor y el espectador.
 - V. «Tout théâtre non politique», sobrentendiendo por supuesto que lo político a lo que aquí se apunta tiene un sentido particular.
 - VI. «Tout théâtre idéologique, tout théâtre de culture, tout théâtre de communication (...), que trate de transmitir un contenido, de hacer llegar un mensaje, que tienda a proporcionar a sus auditores el sentido de un discurso, que no se agote totalmente en el acto y en el tiempo de la escena.

Concluye Derrida:

«A énoncer ainsi les thèmes de l'indidélité, on comprend très vite que la fidélité est impossible. Il n'est pas aujourd'hui dans le monde de théâtre qui réponde au désir d'Artaud. Et il n'y aurait pas eu d'exception à faire, de ce point de vue, pour les tentatives d'Artaud lui-même»¹⁶.

Sin embargo esta última afirmación de Derrida podría ponerse en duda en la medida en que Artaud ha encarnado una vez su proyecto en el escenario del «Vieux-Colombier». Sin embargo, esta rectificación es insuficiente y permanece la idea de un teatro irrealizable, inaccesible ya que apenas sí había sido puesto en marcha por su autor. De manera que sigue la interrogación sobre la existencia del teatro en proyecto de Artaud. Sin embargo, a pesar de ello, la importancia de Artaud en la dramaturgia actual no puede ser negada y, en despecho de todas las resistencias, ocupa un terreno destacado en el teatro de nuestros días. Por otra parte la voluntad de exclusión coexiste con una actitud exactamente contraria, que le acusa de no haber sabido escapar completamente de las concepciones teatrales de su tiempo. Incluso se interroga sobre los límites de un proyecto dramático que ya no es percibido como una transgresión, sino como una simple etapa. Parece irremediable que incluso los autores más inaccesibles se introduzcan en la historia de la literatura. Susan Sontag dice en este sentido:

«la mayoría de los temas de la obra de Artaud que habían sido exóticos se han convertido, en la última época en tópicos»¹⁷.

Sin embargo añade que Artaud, al igual que Sade, Reich, pertenece a ese

16 Citado por DUROZOI, G.: op. cit., p. 245.

17 *Aproximación a Artaud*: Barcelona, Ed. Lumen, 1976, p. 66.

grupo de autores clásicos que jamás pueden ser dominados, desposeídos y que permanecen siempre fuera de nosotros, completamente inasimilables.

B) Los seguidores de Artaud: sus «herederos»

Tras el estudio de las principales objeciones realizadas a las teorías dramáticas de Artaud, queda por analizar su alcance e influencia en el teatro actual.

Durante algunos años y un poco por todas partes, Artaud adquirió de repente la dignidad de un punto de referencia obligado en materia dramática, casi todo se definía en relación con él. Sin embargo en la actualidad el recurso a la moda o a la leyenda para dar cuenta de la proliferación del discurso teatral está totalmente superado. No obstante, con derecho o sin él, nos encontramos con que el autor del *Théâtre et son Double* ha sido clasificado de autoridad en la mayor parte de estudios de conjunto del teatro actual¹⁸. De manera que su nombre y su influencia son reclamados incluso cuando se abordan aspectos más técnicos y un dominio más especializado de la historia del teatro. Por otra parte el hecho de que Artaud se colocara, mucho antes de 1965, entre los grandes teóricos y renovadores del teatro contemporáneo, demuestra que la explotación dramática de sus ideas no está ligada a una «moda» que se desplegó solamente a partir de esta época. De modo que, desde hacía mucho tiempo, tenía su lugar entre los grandes hombres del teatro del siglo; con mayor o menor base, ese es ya otro problema, pero el hecho es evidente. Será sin embargo en la década de los sesenta, que, como ya hemos señalado, coincide con una proliferación del mito de Artaud, cuando se tome conciencia de la extensión de sus teorías. Concretamente en mayo de 1965 el número especial consagrado al teatro por la revista *Esprit* y sobre todo el artículo de Michaël Kustow, titulado «Sur les traces d'Artaud», produjeron una importante revelación: el proyecto artaudiano había sido descubierto en el extranjero y varios grupos de teatro parecían haberse inspirado en él para realizaciones juzgadas ya revolucionarias. Comentadores y críticos no hacen más que constatar un fenómeno que se había producido fuera de ellos, antes de su intervención pero que contribuyen a ampliar. Un año después Sartre dirá:

«Jamais Artaud n'a eu tant de disciples»¹⁹.

Los sucesos de 1968 no pusieron trabas a la fijación de esta hegemonía,

18 Entre otros muchos cabría destacar: VERSINI, G.: *Le théâtre français depuis 1900*, «Que sais-je?», PUF, 1970; DEJEAU, J. L.: *Le théâtre d'aujourd'hui*; Nathan, 1971; MARTIER, D.: *Le Nouveau théâtre*; Hatier, 1974; ASLAN, O.: *L'acteur aux xx siècle*; Seghers, 1974, y un largo etcétera.

19 SARTRE: op. cit., pp. 169-194.

sino todo lo contrario. Se le reclamaba por todas partes, a veces sin sentido, pero con un fervor intacto; incluso fueron superadas alegremente todas las objeciones puestas a sus teorías. Este entusiasmo terminaría por declinar un poco, hecho por otra parte beneficioso, pero su influencia no sería menos considerable gracias a su extrema diversificación. Sin embargo tal hegemonía, como entusiasmo exacerbado, traería sus consecuencias negativas. Se consiguió una gran popularidad de Artaud, pero también se llegó a una desviación e incluso a una utilización de sus principios, incluso ya con anterioridad a este gran apogeo. Así, hacia finales de los años cincuenta ciertos miembros de los grupos «beatnik» intentaron difundir en los Estados Unidos una imagen de Artaud para cantar alabanzas a la droga y a la homosexualidad. Se creó un Artaud-pro-toxicómanos, un Artaud-pro-izquierdistas, etc.

En el aspecto teatral, los signos más exteriores han consistido en reclamarse directamente de Artaud. Multiplicación pues de los Talleres Antonin Artaud, de los Clubs A. A., de los Premios A. A., etc. Otro aspecto reconocible de la popularidad creciente de Artaud, y ya con un sentido más positivo, es la multiplicación de espectáculos directamente sacados de su obra. El fenómeno toma cuerpo en los años sesenta y se concreta en primer lugar en los textos propiamente dramáticos. Toda una gama de espectáculos, de los más modestos a los más ambiciosos, se iba sucediendo. Por otra parte no siempre estos espectáculos eran acogidos unánimemente e incluso se producían algunos fenómenos de rechazo. Pero los rechazos parciales no han impedido que la hegemonía de Artaud se afirme. Sin embargo, de maestro del pensamiento, o de la interpretación, o de rehacer el teatro y la vida, se convertía poco a poco en un pretexto polivalente, reflejo entumecido, etiqueta artificial (hasta el punto de aparecer un libro titulado *Super-Héliogabale*, como «Super-man» de Alberto Arbasino, Bourgeois, 1971). Después de toda esta saturación desastrosa y desproporcionada se le ha empezado a estudiar, no con la reverencia debida a un profeta intocable, sino de una forma más tranquila y profunda.

Un punto concreto, y tal vez el más importante de su influencia, está constituido por lo que se ha denominado sucesores o herederos de Artaud. En este sentido, poco antes de 1970, vio la luz toda una fraseología que tendía a definir —en función de Artaud— las grandes corrientes de la puesta en escena contemporánea: «sous le signe d'Artaud», «fils naturels d'Artaud», etc. Por encima de todo este artificio lingüístico, se tendía efectivamente, a presentar al autor de *Le Théâtre et son Double* como el antecesor y el catalizador de todo un sector del teatro contemporáneo. Este fenómeno no era solamente producto de la invención de críticos y comentaristas. Muchos directores de teatro habían declarado públicamente su anejió a Artaud, hasta llenar a veces con su nombre entrevistas, manifiestos y programas. Muchos de éstos fueron proclamados o se proclamaron ellos mismos «hijos de Artaud». Una filiación reivindicada por tantos lados no podía dejar de producir múltiples controversias.

Atendiendo en primer lugar a los directores contemporáneos de Artaud, entre éstos no siempre ha sido establecida la filiación, precisamente ellos que eran los únicos que podían asistir a sus tentativas públicas y recibir alguna impregnación. Respecto a este hecho señala Durozoi:

«Les gens de théâtre (J. L. Barrault, R. Blin, A. Adamov) qui ont été proches d'Artaud durant sa vie n'ont jamais prétendu appliquer ses préceptes dans leur travail»²⁰.

Sin embargo esta afirmación de Durozoi es un tanto discutible. Barrault ha sido considerado como el más directo sucesor de Artaud e incluso él mismo se ha proclamado heredero suyo. De él dirá Dhomme:

«La seule filiation qu'on puisse reconnaître, nous la trouverons, évidente, dans les premières expériences de Jean-Louis Barrault»²¹.

Un lugar privilegiado ocupa también Roger Blin, colocado bajo la filiación de Artaud muy a pesar suyo, puesto que él ha hecho todo lo posible por evitarlo, tanto por pudor como por fidelidad verdadera. Alfred Simon en un artículo escribe:

«Le plus constant et le plus discret des compagnons d'Artaud, Roger Blin, dut attendre 1952 pour réaliser une approche mémorable du théâtre de la cruauté avec *La Sonate des Spectres* de Strindberg»²².

Por otra parte es difícil olvidar que fue en Francia director privilegiado de Beckett y Genet, creadores que recuerdan un pasado en el que Artaud tiene evidentemente un lugar.

Siguiendo dentro de la línea de directores de teatro, tenemos que hacer referencia a Sylvain Itkine, sobre todo por sus notas de puesta en escena para *L'Ubu enchaîné* de Jarry que recuperan en muchos sentidos las preocupaciones del *Théâtre et son Double*. Sin embargo sería imprudente ir mucho más allá de esta constatación.

No mucho más fundada es la filiación de Raymond Rouleau ni la de Roger Planchon. Por ser el primero compañero provisional de Artaud, se recuerda con insistencia sus antecedentes artaudianos, especialmente cuando monta *Le Songe* de Strindberg, que había representado ya otras veces bajo la dirección de Artaud. Pero en realidad la aproximación Rouleau-Artaud está muy mal

20 DUROZOI, G: op. cit., p. 204.

21 DHOMME, S.: op. cit., p. 275.

22 Citado por VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 266.

fundada. Así por ejemplo las puestas en escena de Rouleau se consagran a una meticulosidad realista muy alejada del proyecto de Artaud. En cuanto al segundo, Roger Planchon, realizó un cierto rechazo categórico del universo escénico artaudiano, por lo que se le ha denominado el «anti-Artaud»; pero la moda hacía que se buscara por todas partes la huella de Artaud y que se colocara a veces la etiqueta, a pesar suyo, a los hombres que la rechazaban lo más enérgicamente.

Hacia 1965, en pleno apogeo de la influencia artaudiana, aparece una segunda generación de directores de teatro para los cuales se plantea abiertamente la cuestión de la herencia. En un principio este fenómeno se inicia fuera de Francia. El artículo de Michaël Kustow anteriormente citado, evocaba, sobre todo, el trabajo realizado en Inglaterra por Peter Brook y también el de un grupo joven en una pequeña ciudad de Polonia, sin que el nombre del director fuese designado, ya que Jerzy Grotowski, en ese momento, no hubiera dicho nada. Los recién llegados son elevados de golpe al rango de hijos o herederos de Artaud. Un detalle importante es que Brook, Grotowski y también los primeros animadores del «happening» no fueron informados de su pretendida heredad artaudiana hasta después de su filiación y desde el exterior. Así cuando se le preguntó a Grotowski sobre su relación con Artaud dijo que no le conocía. De ahí que sean lógicas sus primeras resistencias a esta filiación y sus severidades de lenguaje. El mismo ha subrayado hasta qué extremo su trabajo, si bien recoge ciertas intuiciones de Artaud, e igual que éste supone que el teatro está relacionado con lo sagrado, se apoya en bases diferentes: entretenimiento sistemático, fidelidad al espíritu clásico —aun cuando se altere la letra— casi ausencia de música y de juego de luces, importancia exclusiva del actor, etc. Pero paradójicamente por haberse defendido contra la empresa impuesta, por haber empujado el problema de autonomía hasta el proceso del *Théâtre et son Double*, Grotowski fue presentado enseguida como el mejor comentarista de Artaud. Decididamente no se puede escapar a los mitos o a las etiquetas recibidas.

Otros se han opuesto menos a esta herencia otorgada de antemano, aceptándola, aunque con reservas. Es el caso de Peter Brook. Este autor intentó asumir la conexión que se le había hecho descubrir y sacar un partido escénico riguroso de los escritos de Artaud. Realizó en Londres un programa titulado *Théâtre de la Cruauté* que contenía especialmente «Le jet de sang». El trabajo no fue excesivamente bien acogido, lo que llevó a Brook a tomar un partido diferente tratando de aplicar el método artaudiano a textos contemporáneos: *Les Paravents* de Genet, después el *Marat-Sade*, de Peter Weis. Este último espectáculo recibió una acogida excepcional y los críticos se pusieron a unir sistemáticamente el nombre de Brook al de Artaud. Pero la influencia reivindicada de Artaud sobre las investigaciones de Brook ha sido completamente provisional. Una de las características de este autor es la de no atenerse con cierta asiduidad a un modelo. De manera que en su evolución Artaud no es más que un jalón. Y sin embargo este jalón es casi siempre

privilegiado cuando un cronista quiere definir a Brook o situar uno de sus espectáculos.

Tampoco los animadores del «Living theater» se proclamaron exclusivamente de Artaud. Invocaron igualmente a Meyerhold y en particular a Piscator. Pero Artaud sigue siendo su gran inspirador y esta paternidad reconocida sin rodeos les incita a intentar una experiencia bastante próxima a la de Peter Brook, examinando escénicamente ciertos textos; así se hizo una transcripción en espectáculo de *La Peste* según Artaud, experiencia que pecaba de una fidelidad demasiado literal. Como Brook, una vez más el «Living theater» llevó a otros textos las enseñanzas sacadas de Artaud. Hoy, después de la disolución voluntaria del grupo en 1970 y las persecuciones sufridas en 1971 por los núcleos sobrevivientes, se tiende a fijar para la posteridad el perfil del antiguo «Living theater» en fórmulas en las que la referencia a Artaud no falta casi nunca.

El «Living theater». Brook, Grotowski constituyen los pilares de la segunda generación. Sin embargo el cuadro no estaría completo si no se añadiera el fenómeno del «happening» que hizo furor en los años sesenta. El «happening» ha perseguido la acción sobre el espectador y la desaparición de las fronteras entre el espectáculo y la vida; pero no ha considerado en general la necesidad de la «Crueldad» ni la precisión de efectos buscada por Artaud, confiándolo todo, por el contrario, a la espontaneidad y a la improvisación. La filiación sería consistente si se buscara solamente una lejana ascendencia de Artaud, pero se ha querido hacer de él un precursor inmediato, el anunciador en línea directa del «happening», siendo esta asociación tan extrema imposible. Este grupo de «herederos» de Artaud jugó en suma un papel de enlace, de agentes de repercusión. Habían conseguido redescubrir la palabra de Artaud. Palabra que había sido un poco olvidada en Francia. Surge así un nuevo descubrimiento en Francia del *Théâtre et son Double*, siendo el impulso extranjero esencial en este hecho.

Finalmente llegamos, en la línea de los directores de escena, a lo que podemos llamar la tercera generación. En ella cabe destacar como núcleo de base al trío latino-americano formado por Jorge Lavelli, Víctor García y Jerónimo Savary. Estos autores no han eludido el problema de su relación con Artaud pero han respondido de una manera diferente a Brook o Grotowski:

«Il ne s'agit pas seulement de dire Artaud, il s'agit de la vivre»²³

dirá Víctor García, quien, a menudo alertado sobre sus afinidades con Artaud, confiesa que apenas si conocía sus escritos pero que no rechazaba las aproximaciones. Menos bombardeado que los anteriores por la famosa referencia a Artaud, Jorge Lavelli no escapó tampoco de ella. El acento se coloca sobre las enseñanzas que el joven director argentino ha sacado de él. Sin embargo

23 VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 270.

se evita llamarlo «hijo» o «heredero» porque su inclinación a lo barroco impide todo tipo de simplificaciones. También Jerónimo Savary ha sido paralelamente preservado por su evolución. Sería difícil evocar *Le Théâtre et son Double* a propósito del *Gran Magic Circus*. Aunque, sin embargo, el primer Savary, el de *Oratorio macabre du radeau de la Méduse* (1967), incitaba a la aproximación con los objetivos del teatro de la crueldad. Pero en sus posteriores realizaciones emprende otros derroteros.

Al margen de este núcleo latino-americano, se les ha atribuido también a otros directores el haber seguido las trayectorias de la crueldad. Virmaux señala, por ejemplo, a A. Bourseiller porque había dado algunos espectáculos a base de violencia o que instalaban:

«le règne de l'agression sonore et visuelle»²⁴

o a Claude Régy porque él mismo se ha proclamado abiertamente seguidor suyo.

Sin embargo hay algo más significativo que estas prolongaciones dispersas y a veces un poco solicitadas y es cuando la marca de Artaud se imprime sobre una manifestación teatral colectiva y cuando esta convergencia se repite varias veces en el tiempo. Así una gran cantidad de espectáculos que fueron presentados en Biennale (París, 1967) se colocaban deliberadamente bajo la custodia de Artaud. El mismo fenómeno ocurrió en el Festival de Avignon (1969), en el que la presencia de Artaud era sensible, etc. Por supuesto al cabo de los años ciertos entusiasmos se borraron poco a poco pero el paso de su huella permanece. Por otra parte, durante un decenio aproximadamente y por encima de fluctuaciones efímeras, Artaud fue tratado como denominador común de todo lo que se hacía importante en teatro. «Le living theater», «Le théâtre laboratoire de Wroclan», «L'Odin teatret», «Le Bread and Puppet», «L'Open theatre», todos, han puesto en evidencia, refiriéndose en la mayor parte a Artaud, la primacía de la puesta en escena sobre el texto y han realizado una serie de espectáculos cuyos elementos esenciales son la expresión corporal o la emisión oral. A este respecto R. Abirached no vacila en decir:

«(...) pour comprendre les lignes de force, apparemment contradictoires et confuses, selon lesquelles le théâtre évolue à l'heure présente, le meilleur moyen est peut-être encore de relire Artaud; je ne connais pas d'écrivain qui soit aussi présent aujourd'hui dans les laboratoires de l'art dramatique, ou dont l'influence se révèle à ce point confondante»²⁵.

Como punto final cabría señalar a autores como Jean Marie Patte, Ariane Mnouchkine, Gérard Gélas, Robert Wilson, situados ya al final de ese gran

24 VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 271.

25 DUROZOI, G.: op. cit., p. 204.

período de apogeo de Artaud y que de una forma u otra han sido relacionados con él. Igualmente existen directores contemporáneos cuyos trabajos se prestarían mal a esta referencia obsesiva: Jean Marie Serreau, Guy Rétiré, Patrice Chéreau, Bernard Sobel o Marcel Maréchal. Pero su relación con Artaud es insuficiente y un estudio sobre ellos sería alargar demasiado la cadena.

Para una mayor claridad, también en el campo de los autores teatrales cabría distinguir tres generaciones cuyos máximos representantes serían: -Vitrac; -Beckett-Ionesco; -Arrabal.

Una unión filial casi idéntica a ésta realiza Franco Tonelli en su *Esthétique de la Cruauté*²⁶. En ella agrupa Tonelli algunos autores cuya obra le ha parecido que respondía al proyecto escénico de Artaud y analiza a este efecto una obra de Vitrac, una de Ghelderode, una de Beckett, y una de Arrabal.

En la primera generación figuran nombres que habían sido contemporáneos de Artaud: Vitrac y Ghelderode. La presencia del último podía sorprender ya que el mismo Tonelli había escrito unos años antes que Ghelderode podía ser considerado como un precursor de las teorías de Artaud. Esta apreciación tenía su fundamento cronológico puesto que la producción del dramaturgo flamenco, poco conocida en Francia durante el período de entreguerras, es en efecto ligeramente anterior a los textos de Artaud. Pero la separación es tan débil, que es difícil hacer a uno de los dos el precursor del otro. De ahí el arreglo anterior de Franco Tonelli llevando a Ghelderode a la órbita de Artaud. Pero la aproximación —fundada sobre la presencia en Ghelderode de la violencia, de la magia, del misticismo y de un vivo recuerdo del universo pictórico— no resiste una investigación atenta y ha sido denunciada como arbitraria.

El mismo problema de cronología surgía con otros casi contemporáneos. Sin embargo es legítimo aproximar a Artaud al inventor del psicodrama, Jacob Lévi Moreno. Este autor no ha negado en ningún momento el ser un gran enfermo mental. Su obra es, según su propia confesión, la historia de una curación. También Artaud ha insistido a menudo en las virtudes curativas del teatro, pero él supera la simple terapéutica del psicodrama para desembarcar en una voluntad de reconstrucción de todo hombre. A ello hemos de añadir que la curación apuntada por Moreno se obtiene:

«en faisant fleurir l'idée de Dieu dans le cadre de notre vie moderne»²⁷

y este mesianismo rudimentario no tiene nada que ver con el *Théâtre de la Cruauté* en un sentido estricto.

²⁶ TONELLI, F.: *L'Esthétique de la Cruauté*; París, Nizet, 1972.

²⁷ Citado por VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 275.

En cuanto a la obra de Vitrac, no crea ninguna dificultad de orden cronológico y había sido revelada precisamente por las puestas en escena de Artaud en la época del teatro Alfred-Jarry. Unión irrompible y jamás olvidada por los comentaristas puesto que siempre ha sido cuidadosamente recordada con motivo de numerosos reestrenos de *Victor ou les enfants au pouvoir*. Pero también otras obras de Vitrac han suscitado la misma llamada aunque Artaud no haya tenido nada que ver con su creación. La relación Vitrac-Artaud estaba muy bien montada y se asemejaba bastante a una habilidad publicitaria que beneficiaba sobre todo al primero. Sin embargo esta confusión no es acogida unánimemente por todos los autores. Roger Planchon distingue muy bien a los dos autores cuando dice:

«Quand Artaud disait que Vitrac faisait éclater le théâtre de Boulevard, il extrapolait, il parlait de ce qu'il avait envie d'écrire plus que de ce qu'avait écrit Vitrac»²⁸.

Parece, en efecto, que la carrera póstuma de Vitrac ha debido mucho a su lejana asociación con Artaud y que la revalorización crítica de su obra se ha hecho, positiva o negativamente, en función de aquél.

Pasada la etapa de los contemporáneos, nos encontramos con la Generación del Absurdo. Alfred Simon proponía que entrasen en esta generación, además de Ionesco y Beckett, Sartre y Genet:

«On peut certes considérer que *Huis-Clos*, *Les Chaises*, *Les Nègres*, *Oh! Les beaux jours* ont, à des degrés divers, réalisé ce théâtre de la Cruauté qu'Artaud a laissé échapper pour avoir méconnu l'importance de l'écriture. C'est aussi parce que ces oeuvres renoncent à ce qui faisait l'essentiel de la recherche: une exigence de totalité, la quête de nouveaux pouvoirs, faire jaillir le théâtre de la vie elle-même»²⁹.

Como vemos es el regreso a la idea de que otros han realizado lo que el *Théâtre et son Double* había solamente formulado. Pero fuera como fuese y a pesar de las reservas que contenía, este juicio conducía directamente a una serie de aproximaciones paralelas.

Otras aproximaciones eran más inesperadas como la de Artaud y el teatro de Jean Tardieu. Igualmente curioso es que se haya podido buscar las prolongaciones de la «Crueldad» en la obra de Jean Vauthier. A ello había incitado particularmente la referencia de Vauthier a autores o a obras que parecían buscar antiguos proyectos de Artaud: Séneca o el teatro isabelino. Pero esta proximidad era más pequeña de lo que se divulgaba y sin embargo la idea de una estrecha unión no dejaba de circular. En realidad sería fácil extender casi

28 Citado por VIRMAUX, A. y O.: op. cit., p. 277.

29 Citado por DUROZOL, G.: op. cit., p. 205.

al infinito el territorio de la filiación y colocar en él a todos los autores de algún renombre de esta época. Mencionarlos no significaría de ninguna manera que se les reconociera como herederos de Artaud, pero un estudio detallado de ellos no tendría sentido debido a la inconsistencia de esta filiación. Entre ellos podemos citar a Ardiberti, Camus, Pichette, Gombrowicz, Gatti, etc. Sin duda alguna una investigación exhaustiva alcanzaría rápidamente los límites del parentesco. El interés de todas estas intersecciones fugitivas reside en su número. También es altamente significativo el que, en presencia de autores tan diferentes y a veces tan alejados de él, se haya podido hacer de Artaud una especie de denominador común. Pero a veces esta empresa tan exagerada ha engendrado un poco de irritación o al menos el deseo de fijar los límites. En este sentido Eugenio Ionesco ha juzgado con un poco de severidad la aportación del *Théâtre et son Double*. Incluso se ha querido desmarcar de esta influencia a toda la generación del absurdo. Enmanuel Jacquart, que a propósito de Beckett, Ionesco, Adamov prefiere la apelación de «*théâtre de Dérision*», tiende a llevar a límites muy modestos la supuesta influencia de Artaud sobre este teatro:

«Il ne faudrait pourtant pas consacrer l'opinion trop répandue —et trop commode— que fait d'Artaud le prophète génial que Beckett, Ionesco, et même Adamov qui fut son ami intime, ont nié avoir été influencés par lui. En revanche, il est vrai qu'Artaud a marqué des metteurs en scène comme Barrault et Roger Blin (...) et que ses idées se sont peu à peu répandues —avant de tomber finalement dans le domaine public. En ce sens, Artaud aurait pu affecter le théâtre de Dérision des années cinquante— mais d'une manière indirecte et superficielle, sans en devenir le père spirituel»³⁰.

Sin embargo otros aspectos de la minuciosa investigación realizada por Jacquart contradicen un poco este veredicto de exclusión. Estudiando, por ejemplo, «las estructuras de la comunicación», admite que los dramaturgos de la «*Dérision*», en un deseo de enfrentar al público o de desconcertarlo, se encuentran sobre las huellas de Jarry y de Artaud. De la misma manera Jacquart reconoce honestamente que numerosos críticos tienen a Artaud por «le plus notable précurseur du trio»³¹ sobre todo a nivel de denuncia del lenguaje. Efectivamente, cabe señalar que en este punto concreto del lenguaje la aportación de Artaud a los dramaturgos de la «*Dérision*» es prácticamente indiscutible. En un estudio sobre Ionesco, F. J. Hernández señala que esta aportación del lenguaje de Artaud llega a todo el teatro vanguardista desde Ionesco hasta al «*Living theater*»:

30 JACQUART, E.: *Le Théâtre de Dérision*; Paris, Gallimard, 1974, p. 50.

31 JACQUART, E.: op. cit., p. 201.

«Es éste (el lenguaje) uno de los puntos teóricos comunes al teatro de vanguardia desde Ionesco al «Living theater»; la busca de un auténtico lenguaje teatral que no sea un mero calco de la realidad externa, la postulación de un teatro total y mágico que revista los múltiples aspectos físicos y poéticos que pueden darle los medios de expresión escénica»³².

En cuanto a Adamov, del cual Jacquart acaba de decirnos que había negado haber estado influenciado por Artaud, sin embargo más adelante señalará que él mismo se había proclamado «nourri du *Théâtre et son Double*»³³. Sin embargo entre Artaud y Adamov, a pesar de su amistad, el margen que les separa es, en efecto, importante.

Observamos que en el análisis de la influencia de las teorías dramáticas de Artaud sobre los dramaturgos del «absurdo», como de los anteriormente estudiados, las aportaciones convergen en un mismo punto: se pueden señalar y analizar los distintos aspectos y motivos que proceden de Artaud, pero nunca trazar una línea directa e irreversible de Artaud a tal movimiento o autor. F. J. Hernández escribe: «Como un eco de Artaud encontramos en todos los autores de vanguardia...»³⁴. Efectivamente, como ya he señalado anteriormente, casi todos los autores actuales han sido relacionados o conectados con Artaud; pero en la mayoría de los casos se trata de un «eco», de la llegada de una onda lejana de ese mundo teatral, profundo y desgarrador a la vez que creó Artaud, o al menos que difundió.

Finalmente nos queda por estudiar la tercera generación, la de Arrabal. El mismo Jacquart para evocar la generación que sucedió a los dramaturgos de la «*Dérision*», cita a Arrabal y a algunos otros y los bautiza «ces fils d'Artaud» y añade una restricción formal «fils bâtards sans doute»³⁵.

Cuando por los años sesenta se oponía con frecuencia Artaud a Brecht, Fernando Arrabal apareció como uno de los representantes más característicos de este teatro desenfrenado y barroco, fundado sobre el ritual, la ceremonia y el grito que tendía a suplantar al teatro de Brecht. El autor del *Gran Ceremonial* se expresaba en fórmulas con las que pasaba como un eco del *Théâtre et son Double*, y se incluía en el «teatro pánico» que coincidía con la visión de Artaud sobre un cierto número de puntos. Había, sin duda, un abuso del lenguaje al hacer de Arrabal el pionero y el inspirador absoluto de la escuela «pánico», pero no es absurdo el considerarlo una excrecencia por no decir una aberración de la crueldad. Francisco Torres Monreal en un estudio sobre el teatro de Arrabal señala, a propósito de la fidelidad de este autor al teatro de Artaud:

32 HERNANDEZ, F. J.: *Ionesco*: Madrid, EPESA, 1974, p. 48.

33 JACQUART, E.: op. cit., nota 8 de la p. 201.

34 HERNANDEZ, F. J.: op. cit., p. 48.

35 JACQUART, E.: op. cit., p. 283.

«Nos atreveríamos a afirmar que el más fiel de todos estos teatros infieles a Artaud sería el teatro pánico, incluso a nivel de declaraciones teóricas. Para Artaud y Arrabal la magia del teatro sólo puede partir de lo concreto vivido. El teatro no tiene por qué aceptar la práctica política o social (no cambiará el teatro cuando cambie la sociedad; más bien será el teatro, otras formas culturales, quien haga cambiar la sociedad).

Todos los lenguajes del cuerpo deben ser desvelados en la escena (nótese que Arrabal califica este período pánico como su época del teatro del cuerpo). Hasta las preferencias literarias y dramáticas los emparentaban: los místicos, las piezas negras del teatro griego, los dramas isabelinos, Cervantes y, para Arrabal, el teatro clásico de Calderón, romántico mejor, que no habría desdeñado Artaud³⁶.

Esta influencia artaudiana se ha detectado también sobre un cierto teatro flamenco que no nos recuerda solamente a Ghelderode. En el caso de Hugo Claus el emparentamiento fue legítimo por una común admiración de los dos hombres por Séneca. El dramaturgo belga fue durante algún tiempo jefe de un colectivo de teatro holandés en el que figuraba entre otros Lodewijl de Boer, con ocasión del cual el nombre de Artaud fue proclamado a menudo. Este autor realiza en los años sesenta un número de obras influenciadas, según los críticos, por Arrabal y Artaud.

Más que en el dominio flamenco, sería interesante explorar en el dominio anglo-americano. La marca de Artaud es bastante distinta, en particular en el nuevo teatro inglés, sobre todo en los jóvenes autores aparecidos en el transcurso de los años sesenta. No se les proclama fervorosamente de la «Crueldad» y no se les inserta en ella a cada paso, pero la ligadura implícita está fuertemente establecida por la enumeración de sus principales tendencias: creación de un nuevo lenguaje escénico, utilización expresiva del espacio, recurso a una violencia primitiva y un horror mítico, desarrollo ritual de la ceremonia teatral. Tales son las constantes de esta dramaturgia que ilustran Edward Bond, Ann Jellicoe, John Aden, y David Rudin entre otros.

Ciertos dramaturgos americanos como Jones o Abee, por hacer apelación a situaciones violentas, frenéticas, bárbaras han sido paralelamente colocados en la posterioridad de Artaud. Pero la asimilación es frágil tratándose de una «crueldad» a corto término. Estamos en presencia de un verdadero reflejo condicionado, desencadenado en todas direcciones y de manera, a veces, desconsiderada. Todo ello para ejercer una función bien definida: apoyarse en Artaud para favorecer las tentativas de corta escala en autores cuya palabra encuentra todavía vivas resistencias.

36 TORRES MONREAL, F.: *Introducción al teatro de Arrabal*; Murcia, Ed. Godoy, 1981, p. 116.

III. CONCLUSION

Sin negar en ningún momento la influencia de Artaud en el teatro actual, evidentemente las ramificaciones han sido excesivas. Tal vez el origen de este abuso esté en el hecho de tratarse de un autor difícilmente clasificable. No se podía fijar un lugar en la historia de la escena como precursor y heredero de esto o lo otro; por ello todas las etiquetas concernientes a él se sucedían sin cesar. En realidad su influencia en el campo de la práctica dramática fue escasa, su obra teórica fue enterrada durante largos años. La crítica actual ha reivindicado su influencia sobre los grupos vanguardistas de los últimos veinte años (ya estudiados) siendo preciso advertir que, junto a las coincidencias, se da en ellos —siguiendo en esto a Derrida— una inevitable traición al teatro de la «Crueldad». Pero la llamada a su nombre y a la influencia que ha ejercido es inevitable, incluso cuando se abordan aspectos más técnicos o especializados de la historia del teatro.

Hacer de Artaud un profeta o un gran renovador del teatro, así como afirmar que la dramaturgia contemporánea realiza su teatro, sería llevar demasiado lejos nuestras conclusiones. Sin embargo ciertos aspectos fundamentales de sus teorías ha permanecido y se han realizado en el teatro actual, en el cual Artaud ocupa un lugar importante.