



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

SEMIÓTICA TEATRAL:

SIGNO Y CUERPO EN LA POÉTICA ARTAUDIANA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL  
DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: ALEXIS FUENZALIDA CHACÓN

PROFESORA GUÍA: MARCELA RIVERA

SANTIAGO DE CHILE, SEPTIEMBRE, 2020



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

SEMIÓTICA TEATRAL:  
SIGNO Y CUERPO EN LA POÉTICA ARTAUDIANA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL  
DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: ALEXIS FUENZALIDA CHACÓN  
PROFESORA GUÍA: MARCELA RIVERA

SANTIAGO DE CHILE, SEPTIEMBRE. 2020

Autorizado para  
**Sibumce Digital**



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN



### **IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACIÓN**

**Título de la tesis:** Semiótica teatral: Signo y cuerpo en la poética Artaudiana.

**Fecha:** Septiembre, 2020

**Facultad:** Filosofía y Educación.

**Departamento:** Filosofía.

**Carrera:** Licenciatura en Educación y Pedagogía en Filosofía.

**Título y/o grado:** Licenciado en Educación y Profesor de Filosofía.

**Profesora guía:** Marcela Rivera.

### **AUTORIZACIÓN**

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Alexis Fuenzalida Chacón

Santiago de Chile, Septiembre, 2020

## Anexo 1: AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCION SIBUMCE

Se solicita esta autorización a los autores de la investigación con el fin de alojar y publicar el trabajo en el Repositorio Digital SIBUMCE, a fin de dar libre acceso electrónico a las tesis, memorias y seminarios generados en la UMCE y así contribuir a su difusión, preservación digital y mayor visibilidad en la comunidad académica y público interesado.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCION DE INVESTIGACION



### IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de la tesis,  
memoria o seminario : Semiótica teatral: Signo y cuerpo en la poética artaudiana

Fecha : Septiembre, 2020

Facultad : Filosofía y educación

Departamento : Filosofía

Carrera : Licenciatura en educación y pedagogía en filosofía

Título y/o grado : Profesor de filosofía

Profesor guía/patrocinante : Marcela Rivera

### AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Alexis Fuenzalida

Nombre/Firma

Santiago de Chile, 7 de Septiembre, 2020

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

Índice.....	1
Agradecimientos.....	2
Resumen.....	3
Introducción.....	4
1- Consideraciones sobre el signo	
1.1 ¿Qué es un signo?.....	21
1.2 ¿Qué es la verdad de un signo?.....	37
1.3 La sombra como signo de la crueldad.....	42
2- Lenguaje	
2.1- El lenguaje como obstáculo del lenguaje.....	45
2.2- El lenguaje del mundo sin mundo.....	54
3- Cuerpo y Crueldad	
3.1- <i>Logo</i> -Cuerpo.....	65
3.2- Cuerpo Cruel.....	70
Conclusión.....	76
Referencias bibliográficas.....	80

En agradecimiento a Marcela,  
por el respeto depositado en mi trabajo,  
por el apoyo y confianza en la conformación de esta memoria.

Dedicado a mi hermano,  
profesores, profesoras, amigos, amigas, compañeros y compañeras en el proceso de  
pregrado.

## RESUMEN

El presente trabajo toma la figura de Antonin Artaud como el eje transversal que articula un punto de inflexión en el pensamiento contemporáneo, configurando una nueva práctica de creación de un lenguaje teatral conforme a su condición productiva, que busca reconfigurar el estatuto realista propio del arte teatral decimonónico. Se tomarán como basamento las reflexiones de pensadores lectores de su obra, tales como Jacques Derrida, Serge Margel o Camille Dumulié, para abordar el problema de la significación y el cuerpo en la obra artaudiana, entendiendo que esta última permite el acceso mediante *otra* vía, la de la crueldad, a la puesta en práctica de nuevos signos. Ese *otro* lenguaje de un teatro de la crueldad encontraría en el cuerpo su manifestación por excelencia. El cuerpo del actor como cuerpo inmanente se transforma, así, en principio, medio y fin que activa el mecanismo de signos, produciendo la creación de nuevos modos de significación del teatro.

Palabras clave: Signo / Cuerpo / Lenguaje / Crueldad

## Introducción

Para la conformación de este trabajo sobre signo y cuerpo en la poética de Antonin Artaud fue necesario precisar la aproximación filosófica a su obra, disponer una pregunta sobre qué significa *aprender a leerlo*, prestar atención a la fuerza disruptiva de su pensamiento y su escritura. Con este propósito, optamos por activar los recursos de la semiótica, entendiendo que ésta abre, respecto del problema de la significación, tanto un campo de estudio, como una metodología de análisis y una estrategia crítica.

En primer lugar, cabe señalar que la vía semiótica nos permitió despejar un camino entre múltiples opciones, impulsados por la decisión de abordar el desafío en términos filosóficos. Consideramos, no obstante, que bien podría el énfasis haber estado en su dimensión pedagógico/educacional, dadas las implicancias respecto de la función del teatro en la mediación de un aprendizaje, que ya desde Aristóteles es utilizado en razón de establecer un conocimiento ético-moral por medio de la contemplación mimética:

“Aprender es muy agradable no solo a los filósofos, sino de una manera semejante a los demás hombres; solo que estos no participan de ello más que en una mínima parte. Por eso sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende en ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo que representa cada cosa, por ejemplo, que esta figura es tal cosa” (Aristóteles, 1986, p.1112).

La poética Aristotélica se transforma, así, en el tratado que sistematiza por antonomasia, en el momento fundacional del discurso filosófico, una comprensión del arte teatral en vías a la consecución de un fin, un arte que, desde la perspectiva aristotélica, se articula de acuerdo a ciertas reglas, las cuales propenden a categorizar el teatro dentro de un arte racional que otorga los márgenes de lo mensurable y, con ello, del marco regulador de un conocimiento y una práctica en su función pedagógica. En mayor o menor medida “*la poética*” trasciende los siglos hasta llegar a Artaud, que irrumpe como una conmoción en nuestras formas asentadas de relacionarnos con la búsqueda del saber.

La educación, institución cuyo refugio se ha asentado en las escuelas, como sistema de transmisión de ideas y valores en vías a la constitución del sujeto pensante como “futuro ciudadano”, es rechazada de antemano por el ojo artaudiano. Más bien, encontramos en él el despliegue de las fuerzas creativas, el situarse en constante aprendizaje de nuevas formas de vida, más allá de las impuestas por la hegemonía de la razón. Las apuestas artaudianas agudizan ciertamente una pregunta por aquello que es decisivo en la instrucción pedagógica. La autonomía, el conocer cual *bricoleur* “con sus propios medios”, son para Artaud las claves de una formación de actores, no como futuros representantes de un teatro en decadencia, sino como actuantes de su propio devenir. En palabras de Fernando Debesa:

*“De esta rebelión contra el occidente se desprende su odio al teatro realista o psicológico. Aboga en cambio, por la vuelta al teatro más primitivo, al teatro mágico de las tribus, al teatro ritual que pone en relación al hombre con las fuerzas sobrenaturales del rayo, la tempestad y el terremoto”*  
(Debesa, 1975, p.9).

Así, el teatro en su dimensión pedagógica, visto desde un prisma artaudiano, brinda todo un arsenal de herramientas para remecer a Occidente, poniendo en circulación “fuerzas sobrenaturales”, que fluyen en cada arteria, en cada impulso nervioso como posibilitadores de un conocimiento metacognitivo, hacia el entendimiento de nuevas formas de “lo humano”:

*“Cuando se habla hoy día de cultura, los gobiernos piensan en abrir escuelas, en publicar libros, en dejar correr la tinta de las imprentas. Mientras que para lograr la madurez de la cultura, habría que cerrar las escuelas, quemar los museos, destruir los libros, terminar con las linotipias. Ser culto, significa integrarse al destino, asimilárselo a través del conocimiento. Para ello, la evolución más urgente consiste en una vuelta al tiempo pasado”* (Debesa, 1975, pp.8-9)

La decisión de centrar este escrito dentro de un marco semiótico responde, por tanto, a la completa convicción, por un lado, de que la reflexión filosófica que este marco despliega cuenta con las herramientas necesarias que le permiten abordar una problemática, cualquiera sea, de forma autónoma. Entendemos, como señala Darin McNabb, que la semiótica es una “disciplina transversal”, que inaugura un nuevo modo de hacer filosofía:

“La empresa que (se) inaugura es la de hacer una filosofía como la de Aristóteles, es decir, esbozar una teoría tan comprensiva que, durante muchos años, toda la labor de la razón humana, en la filosofía de toda escuela y corriente, en matemáticas, psicología, ciencia física, historia, sociología y en cualquier otra división que pueda haber, aparecerá como una faena consistente en ir completando sus detalles” (McNabb, 2018, p.13).

Emprender un proyecto que abarque una teoría más allá de los límites de la propia filosofía es, por cierto, expandir las posibilidades del pensamiento a partir del encuentro interdisciplinar, otorgando matices a la comprensión de tópicos transversales desde múltiples enfoques.

Por lo tanto, establecer un vínculo entre filosofía y teatro, teniendo la figura de Antonin Artaud como el vector que las aúna, y abordarlo en clave semiótica, es apostar por la apertura al pensamiento paralelo, dialogante, sígnico, cuya práctica permite introducirse en cada una de estas disciplinas y en su *entre*, de manera que se expongan los puntos de inflexión de ambas respecto de sus propias barreras de contención, así como también la invitación a la reflexión panorámica en torno a la manejabilidad de un aspecto central como lo es la cuestión del signo, su composición y utilización, tanto dentro del discurso filosófico como desde la práctica teatral.

Es por ello, y en virtud de la optimización de los recursos dispuestos para la elaboración de esta memoria, que la estrategia radicó, en primera instancia, en definir qué aspectos de la aproximación semiótica representaban, en términos metodológicos y teóricos, el modo a través del cual se llevarían a cabo de forma efectiva las preguntas relevantes que organizan los ejes transversales de esta investigación.

De esta manera, cabe señalar que la semiología, entendida como la ciencia que estudia al signo (*semeíon*), su composición y aplicabilidad, que deriva en una semiótica como teoría unificada del signo, es el punto inicial desde donde se establece el campo a desarrollar. Entendemos, con Sebeok, que:

“existe una conexión intrínseca entre el cuerpo, la mente y la cultura, y que el proceso que une estas tres dimensiones de la existencia humana es la semiosis, la producción y la interpretación de los signos... En todas las conceptualizaciones más importantes de la semiosis, los componentes primarios de este proceso mental son el signo (una imagen representativa o ícono, una palabra, etc), el objeto referido (que puede ser concreto o abstracto) y el significado que resulta cuando el signo y el objeto se unen por asociación” (Sebeok, 1996, p.12).

De ello se desprende que la pregunta por el signo y su constitución, en vías a su aplicabilidad, encuentra el soporte necesario en las coordenadas semióticas que orientan este trabajo, por cuanto vislumbran la complejidad, pero, a la vez, lo maleable de un signo de acuerdo al contexto en que este es utilizado. Por tanto, de acuerdo a ese primer cruce entre ambas disciplinas, el tratamiento de la semiótica realza las vicisitudes a las que se enfrenta Artaud al momento de suspender los significados de un *logo-teatro*:

“Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan...No diré que los sistemas filosóficos deban ser de aplicación directa e inmediata; pero una de dos: o esos sistemas están en nosotros y nos impregnan de tal modo que vivimos de ellos (¿y qué importan entonces los libros?), o no nos impregnan y entonces no son capaces de hacernos vivir (¿y en ese caso qué importa que desaparezcan?)” (Artaud, 2005, p.8).

La impronta de este *otro teatro* es capaz de llevar la cadena de significación hasta el paroxismo, a través de ritos crípticos, transhumanos, que tensionan los paradigmas de la razón, poniendo en entredicho el universo conceptual y práctico de una tradición filosófica endeble, puesto que no se afirma ni se justifica en nada real, entendido lo real como “el espíritu presente en las cosas” en la puesta en práctica de actos: “Si nuestra vida carece de azufre, es decir, de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen” (Artaud, 2005, p.8).

Es bajo esta estampa artuadiana –la que rechaza la contemplación y abre una pregunta por el acto- que elaboraremos un esbozo de semiótica teatral, comprendiendo que el de Artaud es un teatro que rechaza el papel asignado a las palabras y a los diálogos. En este contexto, hablar de “*Semiótica teatral*” se plantea como la posibilidad

de establecer un vínculo entre ambas disciplinas, en función de situar criterios comunes en torno al uso del signo, en general y en cada una. ¿De qué manera? Partiendo de las aproximaciones dentro del campo semántico y conceptual al que referimos, y tomando en consideración los postulados de Ana Patricia Trapero, tenemos que:

“Indiscutiblemente, la base de la ciencia semiótica, es el concepto de signo (que en el caso del teatro debería enfocarse como la búsqueda de la unidad del mismo, llámese “signo”, “situación dramática”, “unidad performativa”, etc). La mayoría de los autores coincide en afirmar que el signo es cualquier cosa que remite a otra” (Trapero,1984, p.130).

Aceptada la premisa según la cual la semiótica es la disciplina que se basa en el concepto de signo, es decir, de algo que significa a algo mediante un proceso de semiosis, encontramos en el teatro un campo de significación no menor, teniendo a la vista las capas sgnicas que superpone en torno a la puesta en escena y los elementos que componen la misma.

Aquel abanico de significaciones que se emplea en el aparato teatral adquiere legibilidad a partir de la filosofía, toda vez que se vuelve fundamental establecer mecanismos de acceso para la lectura de los elementos sgnicos que componen este arte, centrándose en la significación de los procesos que dotan de sentido el espacio escénico significado. En el caso del teatro artaudiano, un teatro que Artaud piensa como un teatro revolucionario, radical –un teatro en los límites de la representación, o en la clausura del significante y el significado, como lo ha subrayado Derrida en *La escritura y la diferencia-*, el desafío semiótico de pensar el signo y el cuerpo puestos en escena se torna sin duda exorbitante.

Así, de acuerdo a los tópicos trabajados en esta memoria y en función de la optimización de los recursos dispuestos para la conformación de la misma, nos centraremos en un aspecto de la semiótica, como teoría del signo, que nos permitirá acceder a un mecanismo de tránsito entre dos modulaciones comunes, la del teatro y la filosofía en torno al problema del signo. Para ello, y retomando la distinción que hace

Trapero respecto a los modos de significación y sus usos adyacentes, habrá que precisar el tipo de abordaje que utilizaremos al interrogarnos por la conformación de los signos.

En su trabajo sobre semiótica teatral, Trapero establece tres categorías de escuelas semióticas: la semiótica de la comunicación, la de la significación y la de la producción. Las dos primeras son de origen saussureano y, por tanto, tendrán como características comunes: 1. la concepción dual del signo; y 2. La fuerte base lingüística (muchas veces exclusiva) (cf. Trapero, 1984, p.131).

Para aproximarnos a la teoría propuesta por Ferdinand de Saussure respecto del proceso de significación, abordaremos su teoría semiológica en el primer capítulo de esta memoria, titulado “Lenguaje”, como una aproximación a la importancia que se le asigna a la palabra, tanto escrita como hablada, dentro de un *teatro de la representación* y cómo repercute ésta en la conformación de signos (metafísicos y psicológicos, diría Artaud), inscritos en un marco de significación racional del mundo y sus objetos. En términos prácticos, señalaremos aquí que para Saussure la relación que se establece entre Significante y Significado posibilita la aparición del signo en su dimensión lingüística. Así, en su “*Curso de lingüística general*” establece que: “el signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras” (Saussure, 1986, p. 91).

Aquella dualidad en ambas caras constituyentes de un signo es lo que Artaud intenta desplazar, ya que continúa “significando” una estructura representacional entre lo nominal y lo nominado. Sin embargo, lo que nos interesa rescatar del texto saussureano se deja entrever como la abstracción del signo que existe antes de ser significado. La pretensión, por tanto, estribaría, en primer lugar, en señalar que las cosas, como signos, existen antes de su nominación para, en segundo lugar, congeniar la representación entre el concepto y la imagen acústica:

“Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es

sensorial, y si llegamos a llamarla <material> es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto” (Saussure, 1986, p. 92)

Este paso por Saussure nos permitirá comprender que la potencia artaudiana radica justamente en suspender la significación lingüística del “representante y lo representado”, ya que para él la relación y comunicabilidad de los signos no se establece a través de la relación entre un significante y un significado. Lejos de esta matriz lingüística, la obra de Artaud se inscribe más bien en una semiótica de la producción, en tanto que el acto de romper la cadena de significados es la condición de posibilidad para *producir y crear nuevos signos*.

Como señalamos, retomamos aquí la consideración de Trapero, que bosquejando los lineamientos de la semiótica teatral establece que, más allá de la semiótica de la comunicación y de la significación, el teatro exige elaborar una semiótica de la producción, de origen peirciano, perspectiva que supone:

1. El abandono de lo exclusivamente lingüístico a favor de “lenguajes” no verbales
2. Integración del contexto y del Interpretante-intérprete en el interior del signo
3. Interés por el proceso de construcción del signo (aspecto totalmente rechazado por Saussure)

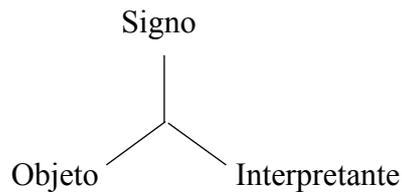
Por tanto, Trapero insiste en la concepción del signo como producción, como trabajo cuyo funcionamiento debe ser estudiado (cf. 1984, p.132), puesto que los signos que se componen individual como colectivamente en la totalidad del esquema escénico varían, fluctúan de obra en obra, de sentido en sentido. Una mesa no remite, no (re)presenta a una misma mesa en dos o más obras distintas. De hecho, una mesa ni siquiera puede significar una mesa de acuerdo al sentido otorgado en la composición sígnica de la obra.

Así también, el cuerpo, bajo una poética artaudiana, es significado como un lenguaje distinto al cuerpo metafísico-racional-representacional. El aparato significante se trastoca. Y el teatro de Artaud, al entender la potencia de la semiótica como técnica productora de signos, encuentra en el cuerpo su manifestación. La resignificación del cuerpo como lenguaje capaz de producir significados se presenta como la resultante de la reformulación y transformación de la realidad que repercute, en primera instancia, dentro del espacio escénico para, luego, introyectarse en las vísceras de cada actuante.

Comprender los procesos de significación que operan sobre diversos aspectos del aparato teatral, los cuales se nutren constantemente de nuevos flujos sígnicos en la conformación de sentidos en movimiento, fluctuantes, es la invitación a la suspensión de un modo único de significación. De esta manera, se constata la apertura de pensar al signo frente al signo, como su Doble, como amenaza a la autonomía y transferencia de significación. Aquella transferencia en el comportamiento de los signos nos habla de una necesaria comunicabilidad entre ellos, no para transmitir sentidos inmutables, invariables, sino, por el contrario, aquella instancia de diálogo inter-signo es la interacción de los signos con lo real como puesta en práctica del arte, lejos de toda imitación: “El arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación” (Derrida, 1989, p. 321).

Estableciendo la tercera categoría, la de la producción, como la base semiótica a través de la cual realizamos el estudio del signo dentro de la poética artaudiana, consideramos relevante para una mayor comprensión incluir el esquema, en clave peirceana, según el cual un signo, que remite a un objeto que, a la vez, genera el interpretante como la resultante de aquella relación triádica, conforma lo que se denomina semiosis:

“Un signo es una determinada cosa que entraña la representación de algo ante algo. Aquello de lo que el signo constituye una representación es su objeto; aquello ante lo que se ofrece como representación es el interpretante. La relación del signo es fundamentalmente triádica: si se elimina el objeto o el interpretante se aniquila el signo” (Peirce, 2012, p. 33).



La semiosis, o sea, el resultado tras la unión de los tres elementos previamente señalados crea un significado y, en consecuencia, un sentido, pues al utilizar el significado dentro de una estructura lógica de significación, el sentido determina la concordancia de aquel significado como parte de una construcción lógica de enunciación. Por tanto, lo que un significado “es” está determinado por su sentido como “una representación mediadora que represente al relato como una representación del mismo correlato que esta misma representación mediadora representa. Tal representación mediadora puede denominarse interpretante porque cumple el oficio del intérprete” (Peirce, 2012, p. 47). En otras palabras, el sentido “representa” al significado.

Semiosis → Significado → Sentido

Sin embargo, lo que nos interesa resaltar y que posibilita la puesta en relación a la teoría peirceana con la poética artaudiana, es la consideración de *un significado previo al sentido*. Desde aquel punto de vista, se vuelve fundamental entender la no equivalencia de un significado con un sentido.

El proceso a través del cual se le otorga un sentido a algo responde a un principio anterior, el cual nos habla de un proceso en que la razón, como mediadora en la distinción de lo que las cosas son, determina no solo el campo semántico de nomenclatura de las cosas, sino, como organizadora de una ontología mediante la cual las cosas se representan en el mundo:

“Los objetos del entendimiento, considerados como representaciones, son símbolos, es decir, signos que son generales, al menos potencialmente. Pero las reglas de la lógica se aplican a todos los símbolos, sean escritos o hablados, así como a aquellos que son pensados... puede hacerse una

distinción entre conceptos -que se supone que no tienen existencia excepto en la medida en que están efectivamente presentes en el entendimiento- y símbolos externos -que conservan su carácter de símbolos sólo en tanto que son susceptibles de ser entendidos-” (Peirce, 2012, p. 49).

Así, tenemos entonces dos aristas en el tratamiento del signo. El primero, desde un principio racional, que organiza el sentido de los significados, en virtud de utilizar los signos como representaciones de la realidad. El segundo, pensado desde el prisma de un teatro de la crueldad, enfatiza el significado, el cual pone en circulación los signos que organizan los sentidos, en vías al encuentro de lo real:

“El destino suprahumano del teatro, el desgarramiento de la realidad bajo el empuje violento de lo Real que ocasiona, hacen de su recinto un lugar inhumano, como lo indica el recurso a las máscaras o a gestos extraños que son otros tantos jeroglíficos. Verdadero médium de las fuerzas primarias, el actor deja de ser hombre y se hace hierofante” (Dumoulié, 1996, p.54)

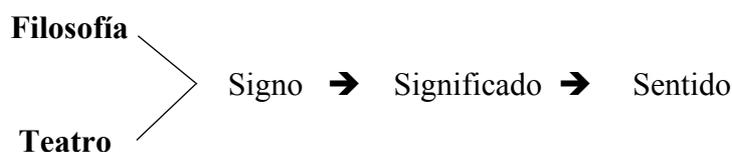
A continuación, un esquema que sistematiza la consecutividad del signo, de acuerdo a los dos planteamientos previamente señalados:

Razón → Sentido → Significado → Signo → Representación de la realidad

---

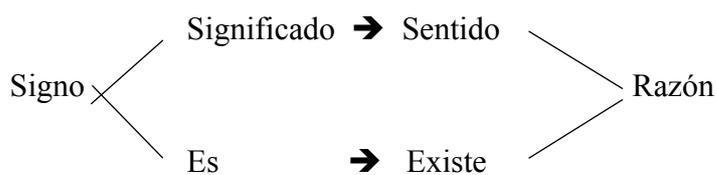
Crueldad → Significado → Signo → Sentido → Presentación de lo real

La filosofía occidental, al igual que el teatro de la representación, articula signos en la composición de significados. De esta manera, tenemos que ambas disciplinas contienen sentidos en los signos operativos de ellas.



Un signo deviene un significado. Si éste (el significado) es organizado mediante un sentido racional, quiere decir que aquel signo racionalizado, o sea, inscrito bajo el paternalismo del *logos*, está dotado de un ser que le permite representarse en el mundo como un signo de la realidad.

De acuerdo a una lógica representacional en la que semióticamente una cosa representa a otra, un signo no puede no ser, ya que todo signo (como universal positivo) conlleva un significado que deviene un sentido. Al poseer un sentido, el signo es, y al ser, existe, ya que no puede existir algo que no es. Tenemos entonces que un signo existe en la medida en que se dota de ser donde, además, éste encuentra su posibilidad de significar, o, mejor dicho, de tener sentido. El sentido de un signo existente, en consecuencia, está en condiciones de razonarse.



El sentido de un signo, o el signo que deviene sentido, cobra relevancia como la tesis central que organiza este trabajo, por cuanto permite, a través de él (el signo), abordar una problemática en torno al tratamiento que se hace a la obra de Antonin Artaud, o más precisamente, permite delimitar cómo éste utiliza el signo en el tratamiento de la obra escenificada.

Todo este ejercicio se sustenta en la fundamentación respecto de la necesaria inversión en la codificación del signo, puesto que, si bajo una lógica representacional el signo "Es, luego existe", éste se constituye en tanto responde a su posibilidad de ser razonado, lo que nos indica que la existencia de un signo, incluido el cuerpo, se haya condicionado ontológicamente al Ser.

Tenemos, bajo una composición artaudiana, que un signo (pensemos en el cuerpo), requiere, en primer lugar, existir. La existencia de un cuerpo nos arrastra a pensarlo en su Doble dimensión, tanto ya sea como un cuerpo existente fuera del ser (que no se representa), como al considerarlo dentro de un proceso de semiosis en el que se instala como un signo abyecto. El cuerpo como un significado sin sentido, sin significante que lo signifique, puesto que aquel cuerpo no remite, no denota, sino que se manifiesta en comunión e interrelación con otros signos, donde aquella interacción en que el signo circula es la apertura al ser del mismo.

La existencia de un signo previo a la significación ontológica nos dice, en primer término, que los signos no son atributos del Ser, puesto que el concepto de Ser en una proposición solo cumple la función, como afirma Peirce, de unificar la cualidad con la sustancia:

“El concepto de ser surge al formarse una proposición. Además de un término para expresar la sustancia, una proposición siempre tiene otro para expresar la cualidad de esa sustancia; y la función del concepto de ser es la de unir la cualidad a la sustancia. La cualidad, entonces, en su sentido más amplio, es el primer concepto de la serie al pasar del ser a la sustancia.” (Peirce, 2012, p.45),

En segundo término, tenemos el axioma según el cual para que un signo exista debe desprenderse del Ser que lo condiciona. Este desprendimiento del signo respecto del Ser conlleva a la expresión de un signo existente, que no es. ¿Cómo puede, entonces, existir un signo, “no siendo”? ¿Qué impacto para el discurso filosófico “significa” el hecho de que las cosas del mundo, como signos, pueden carecer de Ser y, a la vez, existir? ¿No es acaso el Ser “de lo que las cosas son” lo que posibilita la existencia de ellas, o, inversamente, no es acaso la existencia de las cosas lo que permite pensar el Ser de lo que ellas son?

No es solo un punto de inflexión ontológico, *es un atentado en contra del logos*: “Sabemos en qué consiste la sensibilidad suspendida, esa especie de vitalidad terrorífica y partida en dos, ese punto de aglutinación necesaria a la que el ser ya no se eleva más, ese sitio amenazante, ese lugar que horroriza” (Artaud, 2002, p.24).

La pretensión de Artaud es hacer delirar al *logos* introduciendo un balbuceo en la razón filosófica: “Al deconstruir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra” (Derrida, 1989, p.328). El grito artaudiano no se enfría, no se olvida a sí mismo, aquel sonido no es solo onomatopeya, sino un lenguaje que interpela.

El grito es ese Yo que me abraza en el no-ser y que facilita mi reconocimiento en él, permitiéndome ser-en-él, pero no de manera mimética, representacional. Ese grito no espera que me pierda en él. Ese grito no soy Yo. Ese grito no espera algo de mí, puesto que si me arrimo al grito amplificaré su sonido pero ¿es eso lo que espera el grito de mí? El grito artaudiano no quiere griterío -pues gente gritona ya hay bastante, que solo sube la voz para re-producir los gritos de unos pocos o unos muchos-, el grito del que hablamos quiere el *shock*, causar tal nivel acústico de sonoridad que permita, así, el rompimiento del espejo para dejar atravesar la transparencia del *otro* como transparencia del Yo:

“La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es casi imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor.” (Derrida. 1989, p.328).

El grito del cuerpo como signo es el sonido afilado y fallido de un mensaje críptico esparcido rizomáticamente por el aire a través de ondas, en donde ya no precisa de un receptor, puesto que su intención no es transmitir, más bien, interrumpir el aire, cortando, de esta manera, al pensamiento. El cuerpo que grita como forma de crueldad - en tanto subversiva y potenciadora del nexo con el espíritu- se constituye como una “*especie de alfabeto*”, un lenguaje más allá de la hegemonía de la palabra. Esta escritura jeroglífica del cuerpo implica un asesinato. Y ante todo un parricidio: “es una mano que

se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, con el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto” (Derrida, 1989, p.327).

El estatuto de la razón, por tanto, justificado en toda una tradición que la posiciona como estandarte y mecanismo mediador entre las cosas y lo que estas son y, en consecuencia, de lo que las cosas no son, nos lleva a la búsqueda de todo aquello que “no es”. Dicho en otras palabras, la importancia de los signos para Artaud radica en recabar y manifestar todo lo que se escapa al sentido impuesto de la razón, como todo lo capaz de manifestarse no en vías a llegar a Ser, sino como expresión misma de un Ser en negativo, como un “Doble” del Ser, o, más bien, como expresión de la Nada: “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” (Artaud, 2002, p.24).

Es desde aquella atopía, ese no-lugar del Ser, en que la figura artaudiana cobra una relevancia de primera índole, ya que por medios “cruels” sería posible reconfigurar el orden de las cosas, no dicho metafóricamente, sino, más bien, destituir, en primer lugar, el orden al que las cosas son sometidas por el mandato de la razón para, en segundo término, re-significar lo que ellas son en cuanto signos. Habrá que interrogar con Artaud cuánta luz proyectan los signos por sí mismos como elementos autónomos, independientes de la significación a las que se les arrastra, así también, encontrar las sombras contenidas en cada signo destacando su posibilidad creadora y productora de nuevos signos.

Dicho esto, destacan tres aspectos preponderantes que serán tratados en este escrito. Teatro, signo y cuerpo se presentan como ejes fundamentales en la conformación de la teoría artaudiana. Por ello, el presente trabajo, titulado “*Semiótica teatral: signo y cuerpo en la poética artaudiana*”, se plantea como posibilidad de traer a nuestros días el problema en torno a la cuestión del signo y del cuerpo, en virtud de otras formas de entenderlo, en respuesta a sus expresiones como reconfiguraciones que avizoran una aproximación poética (como producción creativa), capaz de hacer frente a

la puesta en crisis de los paradigmas de lo humano, introduciendo puntos de inflexión a la tradición filosófico-teatral contemporánea.

Llegar tan solo a rozar la experiencia del pensamiento en clave artaudiana significa el desafío de des-pensar lo pensado. Al repensar o despensar el pensamiento se corre el riesgo, como el de Artaud mismo, de ser un asesino del Ser conducido, en represalia, al suicidio por la sociedad. Éste, sin embargo, no renegó de su propia muerte, pues sabía, cual mago chamánico en pleno rito, que no había algo propio de sí en el llamado ciclo de vida y muerte. Aquel transhumano, o metahumano, supo comprender el mal de su tiempo, incluso, llegó a desear la muerte justamente para *Ser no siendo*:

“No puedo desprenderme de esta idea de que estaba muerto antes de nacer, y de que volveré por la muerte a ese mismo estado... Para Artaud, se trata ante todo de no morir al morir, de no dejarse despojar entonces de su vida por el dios ladrón <y creo que en el momento extremo de la muerte hay siempre algún otro para despojarnos de nuestra propia vida>” (Derrida, 1989, p.319).

El teatro se transforma, de esta manera, en un medio para la manifestación de la Nada del Ser, aquello que el Ser no es, lejos de toda “Razón de Ser”, precisamente en la expresión de cada actuación del Ser hacia la Nada en la que el cuerpo, lejos de toda significación y funcionalidad, desjerarquiza los signos que lo constituyen en virtud de su propia potencialidad creadora de signos:

“Así, el Eterno Retorno, por repetir siempre lo Mismo, es exclusivo de la categoría del ser; así, el «teatro de la crueldad» es una eterna repetición de lo que jamás será (re)presentado. Entre la vida y la muerte, entre el Ser y la Nada, la repetición no es realmente. Siendo a la vez lo que parece cortarnos del Origen y unirnos de nuevo ritualmente con él, un veneno y un remedio: un pharmakon... una forma inestable, en cierto sentido bastarda, puesto que su objetivo es dar una salida al poder transgresor de Dionisos, cuya principal característica es hacer surgir bruscamente otro lugar aquí” (Dumoulié, 1996, p.85)

Traer el teatro de la crueldad y la poética artaudiana como problema filosófico a desarrollar, en este tiempo que llamamos «contemporáneo», es la invitación a suspender el pensamiento como significado unívoco, otorgar una visión que busca resaltar otras formas de significación, por cuanto el proceso de semiosis que se da entre las cosas

(incluido el cuerpo y el sujeto) y el mundo fluctúa, varía dependiendo del prisma a través del cual se significa. Por tanto, suspender los significados del mundo es pensar nuevos modos de producción de signos que permitan tantos flujos de sentido como flujos de verdad.

A continuación, describiremos brevemente la estructura de nuestro trabajo.

El primer capítulo, “Consideraciones sobre el signo” parte desde la aproximación semiótica respecto de la pregunta por el signo, como matriz fundamental al momento de relacionarnos con la obra artaudiana. Nos detendremos en tres preguntas sobre el signo: ¿qué es? ¿cómo se compone? Y ¿qué función cumple? Son los puntos a través de los cuales se pretende congeniar, bajo el mismo prisma semiótico, dos modulaciones de lo cruel: lenguaje y cuerpo, y cómo estas materialidades se interrelacionan al punto de resignificar el sentido histórico de ambos conceptos para, de esta manera, cimentar el paso hacia el entendimiento de un nuevo signo de lo real, invirtiendo el sentido o, más bien, transvalorando el sentido, resemiotizando los signos que se articulan como significados en la realidad constituida.

El segundo capítulo, “Lenguaje”, aborda la comprensión que Artaud hace de él, en función de establecer la dicotomía entre lenguaje como proyección del mundo, introyectado bajo una lógica de la representación, y un lenguaje del mundo escindido de éste, un “más allá” del lenguaje del mundo (metafísica del lenguaje) como condición de posibilidad para la aparición de la verdad en cuanto signo de lo real como imagen de la crueldad. El lenguaje de la razón es desplazado por el lenguaje del cuerpo, aquel desplazamiento implica que el poder de la palabra pierde eficacia en la constitución del Ser, puesto que el Ser mismo como mecanismo categorizante se halla desprovisto de significado. Tan solo se ubica como un significante perdido en el eterno proceso de decir “lo que las cosas son”. Así, las palabras, suspendidas de su significación original, van más allá de su histórico significado, puesto que ya no representan a las cosas. La metafísica de la palabra que aquí pensamos con Artaud es la invitación a utilizar nuevas palabras, otros modos de significar a las palabras, dotarlas de nuevos sentidos más allá

de los sentidos impuestos, como la búsqueda hacia ese lenguaje que no significa más que a sí mismo, mediante el cual se despliega la verdad del mundo en los signos de lo real.

El tercer capítulo, titulado “Cuerpo”, busca tensionar la idea de un cuerpo “ya hecho” histórico-filosóficamente, como *logo-cuerpo*, en razón de suspender y desplazar su significación originaria, esencial, hacia la des-significación de su inscripción dentro de lo que denominamos un Cuerpo Cruel. Se trata de considerar al cuerpo como materialidad capaz de relacionarse con la imagen de un signo desentendido de su significación impuesta, entendiendo al teatro artaudiano como herramienta hacia la re-configuración del cuerpo como imagen y signo de la crueldad.

# I

## Consideraciones sobre el signo

### 1.1 ¿Qué es un signo?

Para comenzar a abrir una pregunta por el signo, en función de establecer el lugar que este problema tiene en las estrategias semióticas desplegadas en la poética artaudiana, primero es necesario formular tres preguntas sobre éste:

- 1- ¿Qué es un signo?
- 2- ¿Qué compone un signo?
- 3- ¿Qué función tiene un signo?

La reflexión acerca del signo es, sin duda, de larga data. En palabras de Wenceslao Castañares: “El interés por los signos y por lo que estos son capaces de hacer es, probablemente, tan antiguo como el hombre mismo.” (Castañares, 2014, pp. 9-10).

Dada la inmensa tradición que se articula en torno a este problema, intentaremos en lo que sigue hacer una mínima precisión del modo en que asumiremos su abordaje. Partimos de la base de que entender la constitución y utilización de un signo implica siempre desplegar un doble gesto. Por un lado, un gesto epistémico que intenta conocer lo que un signo es: de ahí la interrogante por su esencia, su función o su naturaleza. Por otro lado, un gesto genealógico que obliga a inscribir la pregunta del signo en su dimensión histórica.

Ahora bien, la tarea de elaborar una genealogía del signo o, al menos, estructurar algo así como una tradición semiótica, escapa a los recursos de los que la filosofía dispone, ya sea porque el uso del signo se encuentra en disciplinas externas a ella (como la medicina, la alquimia o la magia por ejemplo), como también por el hecho

de enfatizar que, incluso dentro de la teoría filosófica, el tratamiento semiológico se expande en diversas corrientes que se desarrollan paralelamente. Desde Platón pasando por Aristóteles y la filosofía estoica, nos encontramos con el problema del signo en su dimensión lingüística. A esto se suman incomparables aportes que en la Edad Media otorgan Agustín de Hipona o Roger Bacon a la teoría del signo, utilizados hasta entrado el siglo XVII, cuando son retomados por autores como John Locke, a quien se le debe la moderna acepción “semiótica” del griego *semiotiké*:

“Después del renacimiento escolástico de los siglos XVI y XVII... la modernidad tuvo un interés más epistemológico; sin embargo, hay en este periodo algunos grandes propulsores que contribuyeron a la semiótica y que conviene tomar en cuenta aquí. Uno de ellos es John Locke, quien dio el nombre *semiotiké* a esta disciplina, y la plantea como algo que se debe desarrollar en el futuro.” (Beuchot, 2012, pp. 128).<sup>1</sup>

Sin embargo, no es sino a finales del siglo XIX, a través de autores como Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure, que el signo recibe el tratamiento que permite autonomizarlo respecto de la filosofía, donde se encontraba en estado de subsunción, recibido como instrumento de representación del lenguaje.

En función del presente trabajo, del tiempo del que se dispone y los lineamientos del mismo, la pregunta por el signo y su funcionamiento estará delimitada en torno al modo en que éste, a grandes rasgos, ha sido pensado dentro de la tradición filosófica occidental. Se intentará confrontar esta tradición con el punto de inflexión que introduce Artaud, centrándonos en la relación que su obra establece entre lenguaje, cuerpo y crueldad, entendida esta última como un *signo de lo real*. Particularmente, para los fines de este análisis recurriremos a los aportes de la semiótica contemporánea francesa, dada la proximidad y la consideración que ésta ha prestado a la obra artaudiana. A esto se suma que, para otorgar claridad conceptual respecto del campo teórico a trabajar, es menester señalar que es ya entrado el siglo XX cuando se

---

<sup>1</sup> Maurice Beuchot como estudioso de la semiótica asevera la importancia que Locke otorga al estudio de las ideas: “En su <Ensayo sobre el entendimiento humano> (1690) Locke se percató de que ellas y las palabras son indispensables para pensar, y, como tanto unas como otras son signos, resulta que los signos son indispensables para el pensamiento... al final de toda la obra, donde habla de la partición que él propone de las ciencias. Tal partición es trimembre: unas son físicas, otras prácticas y otras semióticas. Para estas últimas usa el nombre griego *semiotiké*” (Beuchot, 2012, p. 129)

establecen los límites y marcos entre una clave semiológica y una semiótica propiamente tal:

“Solía denominarse <semiología> nuestra ciencia en los ámbitos europeos y del estructuralismo; en cambio, “semiótica” era usado por los pragmatistas y analíticos; pero, a partir de un congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, en 1969, se acordó usar el nombre <semiótica>, con fines de unificación” (Beuchot, 2012, p. 161).

Dicho aquello, retomamos la pregunta que para este trabajo se vuelve fundamental ¿qué es un signo para Artaud? y ¿de qué manera pensamos su trabajo en el cruce con la filosofía? ¿qué desplazamiento realiza el poeta francés respecto de la composición de los mecanismos signícos? ¿por qué sus aportes hicieron volcar la mirada sobre él por parte de la escuela francesa del pensamiento? ¿de qué manera el lenguaje y el cuerpo, entendido el cuerpo como un modo de manifestación del lenguaje que desborda el orden de la palabra, son utilizados por Artaud como signos capaces de eclipsar, o, incluso, estallar, la luz de la razón?

Por otra parte, ¿cómo se componen los signos artaudianos y, en ello, como significarlos de acuerdo a una escritura sin remitente, como palabras sin significado, puesto que han sido ellas despojadas de su sentido originario? ¿de qué manera se es partícipe de un teatro sin espectadores en el que ya no se representa ningún drama humano? En definitiva ¿cómo significar un teatro in-significante, luego de que los signos sobre el escenario solo pueden ser leídos por sí mismos, en cuanto renuncian a reconocerse como representaciones? “Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación. El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 1989, p.320).

Partiremos señalando que, en la obra de Artaud, se ha establecido una diferencia entre *lo real* y *la realidad*. Esto con la intención de introducirnos en la práctica teatral que él nos propone, en virtud de encontrar los principios reguladores de una teatralidad-otra desde una clave artaudiana.

Para establecer aquella diferencia se vuelve necesario, y casi imprescindible, remitirnos al texto lacaniano en torno a la constitución de los registros de lo psíquico y cómo éste se imbrica en la operatividad de un lenguaje que se articula mediante signos, en vías a la conformación del sujeto frente a esas dos modulaciones:

“La lectura lacaniana, retomando las distintas alusiones al término en la obra freudiana, sitúa el problema en torno al tema de cómo el registro de lo simbólico <el orden simbólico o de la ley, de las estructuras de intercambio> se las arregla con el de lo Real -lo inaprensible, lo que siempre está sin fisuras, lo imposible, lo que se resiste a la simbolización...” (Idiaquez, 2011, p. 57).

En la conferencia de 1953 pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, a la cual se denominó “*Lo simbólico, lo imaginario y lo real*”, Lacan establece la diferencia entre tres estadios existentes, los cuales conllevan a la conformación del Yo y cómo éste se representa (o no) dentro de categorías sónicas que le permiten el despliegue de sus potencialidades psíquicas.

Así, el soporte real nos habla de la existencia propia no representable. En aquel estadio se encuentran contenidas las pulsiones como la sexualidad, la muerte, el horror, el delirio: “Lo real es, o la totalidad, o el instante desvanecido...” (Lacan, 1953, p.34). Aquella evanescencia, como huellas mnémicas, nos hablan de una necesaria inversión de energías.

Tras la facilitación de aquellas energías nos encontramos con un proceso ligado a la *repetición*, entendida como el volver a pasar por los lugares donde fueron vencidas ciertas barreras del inconsciente. De esta manera, tenemos que las huellas que nos deja el inconsciente se nos muestran como la presentificación de una ausencia. La repetición, por tanto, se establece como la relación entre el recuerdo y el olvido, entre la presencia y la ausencia. La tendencia a la repetición localiza el lugar de la pérdida. La función estaría, subsecuentemente, en recuperar aquello que se perdió. De ello surge la pregunta ¿qué es lo perdido en el teatro? ¿por qué recurrir a la repetición para el encuentro con lo

real en él? “La no-forma / el no-lugar/ de la bronca sin condición / *denominada lo sin-condición* / la interrupción del acto / el traslado por deportación.” (Artaud, 2002, p.52).

Recuperar lo perdido es recuperar la presencia plena no mediada por la representación. No es por placer, sino más bien, por la posibilidad de circular por el significante, aquella frontera de la representación que *toca lo real*. La realidad, en cambio, se proyecta como una estructura similar a un lenguaje. Ahí se inscribe el Sujeto, en aquel espacio de representación de un lenguaje verbal y cultural, donde es capaz de materializar su deseo, exteriorizándolo, mediante un pensamiento simbólico:

“...El intercambio analítico, a saber, que lo que encontramos, y aquello de lo que hablamos, es lo que encontramos y volvemos a encontrar sin cesar...sea que se trate de síntomas reales, actos fallidos, y lo que sea que se inscriba; se trata todavía y siempre de símbolos, y de símbolos incluso muy específicamente organizados en el lenguaje, por lo tanto funcionando a partir de ese equivalente de la articulación del significante y del significado: la estructura misma del lenguaje” (Lacan, 1953, p.11).

Es *la castración* como inscripción en el lenguaje. Así, entre lo real y la realidad se establece el marco según el cual el primero es el límite de lo simbólico en el que la vida es una identificación tras otra, donde *el Yo sostiene el olvido de la falta*, a través de la alienación que permite tener unidad y coherencia ahí donde no la hay:

“Todo lo que en la realidad humana es construido está construido primitivamente por ciertas relaciones simbólicas que después pueden encontrar su confirmación en la realidad. El padre es efectivamente el genitor. Pero antes que lo sepamos de fuente cierta, el nombre del padre crea la función del padre.” (Lacan, 1953, p.35).

Tenemos, en términos generales, que de acuerdo a la teoría lacaniana *lo real* es aquello que no cesa de representarse, no en la representación misma de imágenes “originarias”, sino, en la repetición de su ausencia. *Lo real es Aquello que no es*. Lo que no alcanza a representarse bajo el estatuto de la razón. Inversamente, la realidad es la constitución del Yo, por tanto, es la representación del Ser en el mundo, la construcción de mundo de acuerdo a significados históricos que constituyen al sujeto. Sin embargo, ¿qué significa la repetición como mecanismo de acceso a lo real? “Pues la repetición no

sobreviene a la impresión primera, su posibilidad está ya ahí, en la resistencia que ofrecen las neuronas psíquicas <la primera vez>” (Derrida, 1989, p. 279). ¿cómo acceder a algo así como lo real de esa impresión primera a la que refiere Derrida, sin la palabra mediante?

“Encontrarse otra vez en un estado de máxima conmoción, despejado de irrealidad, con trozos del mundo real en un rincón de sí mismo. Pensar sin mínima fractura, sin artilugios de pensamiento, sin uno de esos abruptos escamoteos a los cuales mis médulas están habituadas como columnas transmisoras de corrientes.” (Artaud, 2002, p. 21).

Según Derrida: “La vida se protege a sí misma mediante la repetición” (Derrida, 1989, p. 280). Se esconde tras el velo de las representaciones simbólicas de sí. La vida, como construcción simbólica de imágenes que remiten a ella, requiere de un marco regulador que la contenga dentro de márgenes de lo mensurable. Sin embargo, es importante considerar que no existe algo así como *la vida en estado primario* como aquella constitución de la vida entendiéndola dentro de lo real como esencia, un origen primero, ya que nos remitiría en la trampa de pensar la vida de acuerdo a principios inmutables, incluso metafísicos. Contraviniendo este principio, habría que pensar la repetición *en* el origen: “Pensar, como afirma Derrida, la vida como huella antes de determinar el ser como presencia...por eso hay que entender <originario> bajo tachadura, si no fuera así se derivaría la diferencia de un origen pleno. Es el no-origen lo que es originario” (Derrida, 1989, p.280). Dicho aquello, surge la pregunta ¿dónde encontrar el no-origen de un teatro al que le urge representarse? “Donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro” (Artaud, 2005, p. 13).

Para adentrarnos en la búsqueda de un teatro no-originario como signo de lo real dentro de la poética artaudiana, es preciso, previamente, aproximarnos en la composición de un teatro que encuentra su inscripción en la palabra, como principio articulador de la razón de ser del teatro, desde el cual se simboliza la creación de un lenguaje que encuentra un origen que lo constituye. Un teatro, como señala Lehamann, que surge de la necesidad de exclusión de lo Real:

“La catarsis de la forma dramática es la que, junto con la apariencia de la reconciliación, produce también el inicio de la destrucción de dicha apariencia. Aquello que, entendido estéticamente,

motiva la necesidad interna de la exclusión de lo real y que, al mismo tiempo, pone en peligro la pretensión de una mediación abarcadora, no es otra cosa que el principio del drama mismo” (Lehmann. 2012, p. 76).

¿Qué es lo que queda dentro y fuera del teatro en cada re-presentación? ¿por qué el teatro de la crueldad rompe con la re-presentación en su búsqueda de los signos de lo real?

Lo real es lo invisible a la razón bajo el régimen logocéntrico. Aquello que se encuentra excluido de toda posibilidad de mensurabilidad por medios catárticos y reconciliadores. Por tanto, lo real es el *ἀγών*, no desde el conflicto entre dos personajes perfectamente psicologizados y representados, sino, como fuerzas inmanentes que pujan por extroyectarse. Lo real, a diferencia de la realidad, no produce belleza puesto que no es productivo (no se produce lo real), sumado a que no tiene un orden al cual atenerse de acuerdo a lógicas estéticas. *Lo real NO está en el teatro*. No hay nada real en un teatro de representación, ya que se halla oculto en la máscara de cada actor. Sin embargo, está ahí, en estado de latencia en vías a su aparición.

Pues bien, ¿cómo aparece lo real en la escena? ¿desde dónde se manifiesta lo real en el teatro, si la condición de posibilidad de existencia de éste es excluyendo todo halo de lo real en él? ¿qué consecuencia trae la aparición de lo real frente a la realidad representada?

Tenemos entonces el encuentro de dos registros sobre una misma escena pulsando y tensionando los paradigmas de lo vital en el teatro como un acto (*jouer* en francés, *play* en inglés) en el que se juega la vida lejos de todo conflicto humano. Para el teatro artaudiano, es lo real de la existencia en plena manifestación de las fuerzas del ánimo e impulsos nerviosos como conmoción del espíritu, haciéndole frente a toda instrumentalización de la realidad, instrumentalidad capaz de organizar al *logos* con vistas a conmensurar la vida.

En el teatro psicológico, organizado por la razón, encontramos realidades ficcionadas, estilizadas, bellas obras de arte que han servido a imagen y semejanza de lo que se espera de “lo humano”. Esta concepción del teatro se inscribe dentro de las coordenadas de la analítica de la belleza kantiana: “La conformidad a fin en el producto del bello arte, pues, si bien es ciertamente intencional, debe, sin embargo, no parecer intencional; es decir, el arte bello debe dar aspectos de naturaleza, aunque, por cierto, se esté consciente de que es arte.” (Kant,1992, p.216). Al considerar al teatro como un arte que representa la naturaleza humana bajo ciertas reglas propias del arte bello, nos encontramos con que dicha naturaleza imitada (*mimesis*) ya se encuentra inscrita dentro de un marco que permite entenderla y, por tanto, razonarla. El teatro psicológico, como signo traducido en arte de representación, utiliza símbolos en la imitación de una pretendida *naturaleza humana*, de acuerdo a una determinada realidad convencional significada, sin ser por ello, real.

Para comprender mejor lo que Kant quiere decir en torno al arte como técnica y, en particular, al arte bello en tanto producción de un signo como naturaleza representada, es preciso volver a Aristóteles y su concepción del poder de la tragedia en la entrega de modos de significación del arte bello, en virtud de la regulación necesaria que establece los límites de mensurable.

El arte teatral, como *techné*, técnica de representación, para alcanzar la categoría de bello conforme a buenos fines, debe ser aquel que produce una obra, como producción creativa (*poiesis*) que se atiene a las reglas venidas de la naturaleza. Aquella naturaleza imitativa de lo humano, que tras su ejecución y puesta en práctica en el ejercicio de la representación de realidad, nos muestra el origen de aquel arte diagramado por el filtro de la técnica que aparenta no serlo: “he ahí, pues, como hay que estructurar la tragedia para que, según las reglas del arte (o sea, mediante el sometimiento de la técnica a la especificidad de la regla que la compone) pueda ser la más bella” (Aristóteles,1986, p. 1133). En aquel punto surge la pregunta en torno al estatuto de la representación como modo y medio en la creación de un arte bello. Arte y representación al parecer se muestran imbricados en puntos de unión y separación a la vez. Arte, como técnica que produce (*techné*) obras bellas solo en cuanto aquella

técnica es desarrollada de acuerdo al cumplimiento de reglas cuyo principio depende de la naturaleza, nos habla de un ejercicio poético que tiene por fundamento y principio fundante a la creación.

Crear (*creare*= Producir de la nada) es la invitación a relacionarse con la autonomía en la producción de obras “venidas de la nada”, o sea, originales piezas que se “presentan” en el mundo. La presentación de una obra bella, en clave aristotélica, debe su composición a normas que re-presentan a la naturaleza.

La representación, de acuerdo a su definición etimológica, con base en su origen latino, se descompone del siguiente modo:

- Re = hacia atrás, repetición /
- Pre (*prae*) = delante, antes /
- Senta (*esse*) = ser, estar, existir /
- Ción = acción y efecto/

De esta manera, podemos entender en términos generales que una representación se muestra como aquella *acción o efecto en que el ser se repite, se remite a un antes.*<sup>2</sup>

El arte subsumido a la razón crea realidades desde lo cotidiano para representar la mundana existencia, así, el arte racional delimita el campo de lo impensado impidiéndole el despliegue en otros modos de creación a través de imágenes como *presentaciones de lo real en la escena.*

Establecida la dicotomía tenemos que:

Real → Presentación

Realidad → Representación

---

<sup>2</sup> <http://etimologias.dechile.net/?representar>

Para Artaud, aquella distinción se vuelve medular al momento de desplegar el arsenal en contra de un principio logocéntrico como articulador del discurso teatral, puesto que la pretensión radica justamente en develar lo que las cosas son, ahí, cuando dejaron de ser, donde:

“la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos... esas inversiones de formas, esos desplazamientos de significado podrían llegar a ser el elemento esencial de esta poesía humorística en el espacio que es dominio exclusivo de la puesta en escena” (Artaud, 2005, p.46).

¿Qué es, entonces, el signo de lo real como experiencia que ya no responde a la lógica de la representación?

El teatro artaudiano, como la alquimia, lleva en su proceder métodos mágicos que transforman la realidad en oro. Para ello, es preciso transmutar la apariencia de la materia en tanto reconfiguración de los signos de la realidad constituida, que permitan el florecimiento de signos, como metales puros, los cuales se introyectan en cada nervio mediando un acercamiento hacia las formas de lo real en aquella participación de lo divino más allá de toda significación humana:

“Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en el agua oscuras” (Artaud, 2005, p. 52).

Entendida bajo el aspecto de una peregrinación en la búsqueda por la experiencia y manifestación de lo real, la latencia de las fuerzas inconmensurables del ánimo, aquellas excluidas del reparto escénico por parte de la razón, encuentran eco reverberante en el cuerpo como un modo en la participación de aquella escena:

“Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una marea de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente

con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico” (Artaud, 2005, p. 72).

Se presenta entonces una doble relación con el cuerpo. Por un lado, entendido como un signo instrumental. El cuerpo sometido a la ortopedia del pensamiento, una extensión de la palabra gobernada por la razón, un cuerpo orgánico que se constituye bajo la idea de un Yo, poseedor de una voz elocuente, de un texto que lo respalda y representa, un cuerpo llenado con símbolos que lo sitúan en la realidad del personaje que le corresponde representar. En definitiva, un cuerpo significado bajo lógicas de un teatro dramático.

Por otro lado, el cuerpo es entendido, de igual forma, como un signo instrumental, pero como instrumento de sí mismo. Este cuerpo también dialoga, no con la razón, sino, como un cuerpo alquímico, que trabaja con sus propios sentidos y potencialidades creativas, un cuerpo desjerarquizado de un signo unificador que lo organice, más bien, una multiplicidad de signos puestos a disposición de una experiencia con lo real donde: “Se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras... tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que solo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil” (Artaud, 2005, pp. 59-60).

Tenemos así una nueva asociación de acuerdo a la siguiente gráfica:

Cuerpo → Presentación de lo real → Teatro alquímico

Cuerpo → Representación de la realidad → Teatro Dramático

La resignificación del cuerpo en la poética artaudiana, desde una perspectiva semiótica, reconfigura los paradigmas de una metafísica tradicional occidental, entendida ésta como aquella que inscribe al Yo, como sujeto racional, dentro de la categoría que podríamos llamar “ciclo de vida y muerte como mecanismos de enganche y sujeción a Lo humano”, conforme a todo un proceso de significación que establece tópicos y símbolos mediadores en la relación de éste con su realidad representada.

Aquella experiencia de un teatro alquímico como un signo de lo real en la escena, despojado éste de todo halo de moralidad y psicologismo, más bien, entendiéndolo como el desborde de un vaso sin fondo que no accede al rebalse, a su propio límite de contención, se halla lejos, muy lejos de toda intención de querer causar “temor o compasión” (las pasiones trágicas, de acuerdo a Aristóteles). Estamos ante un teatro que experimenta en torno a la expresión latente de su presente-ausente, en el que la dualidad “aparente” se manifiesta, cual fantasmagoría, en la transparencia como el punto a través del cual la crueldad se muestra como signo de lo real. Tratado desde un punto de vista semiótico, podemos establecer, de acuerdo al siguiente cuadro, que:

Teatro Alquímico → Presentación de un Signo de lo real → Teatro Cruel

Teatro Dramático → Representación de un Signo de la realidad → Teatro Racional

Establecida esa diferencia, en la que un cuerpo se muestra como transparencia del Yo, como un Doble del ser, en vías a la creación de signos que permitan el acceso a lo real, nos abocamos a la idea de asociar al cuerpo, en su posibilidad de no-ser, a la figura de un fantasma, una momia como lo señala Serge Margel:

“En suma, se tratará de poner en escena una nueva posición de existencia, otra genealogía del cuerpo...Hay en esa momia una pérdida de carne, hay en el sombrío lenguaje de su carne intelectual toda una impotencia para conjurar esa carne (...)

Aquel estado de no-ser del cuerpo-momia engendra un cuerpo otro:

“Eso que constituye mi momia es mi pérdida...es la existencia hurtada que me impone para su propia existencia, esa existencia de muriente que necesita para vivir, para hacer nacer allí su cuerpo abyecto” (Margel, 2016, pp. 75-77; 79)

El cuerpo como presentación de un signo fantasmal, espectral, por cuanto es en su posibilidad de no ser en el mundo representado, un cuerpo muerto, abyecto, que se rehúsa a ser, cuyo olor se emana en su posibilidad de *ser no siendo*:

“Allí donde huele a excremento / huele a ser / el hombre podría haberse abstenido de cagar / mantener cerrado el bolsillo anal, pero eligió cagar / como elegir vivir / en lugar de consentir en vivir muerto / para no defecar / debería haber aceptado / no ser / pero no aceptó perder el ser / es decir, a morir viviendo” (Artaud, 2002, p. 106).

Cual fisura que se cuele a través de las grietas de la razón, que habita el mundo antes de serlo en cada explosión de nervios y que desaparece justo en el momento en que se le piensa, se funde en sí mismo para iniciar nuevamente el ciclo de apariciones de lo real como signos de un teatro de la crueldad:

“Teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos... no somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo” (Artaud, 2005, p. 88).

La metáfora de un cuerpo fantasma en un teatro de la crueldad, un cuerpo muerto que habita el mundo, previo al mundo, permite poner en cuestión la autonomía de este respecto del lenguaje que históricamente lo significó:

“Arrojarse al vacío, o crear el vacío, para Artaud finalmente equivaldría a producir el espacio de una nueva genealogía, una nueva forma de devenir, antes de todo juicio de Dios, de toda filiación social y de toda inscripción en un lenguaje articulado” (Margel, 2016, p. 81).

Ahora bien, aquel cuerpo híbrido sin genealogía o, quizás, la invitación a pensar una genealogía híbrida del cuerpo, sin origen, sin un ser que lo signifique ¿qué implicancias tiene respecto de la escisión entre cuerpo y lenguaje? ¿Cómo se manifiesta el signo de un cuerpo muerto, que encuentra su vitalidad siendo expresión momificada en el mundo? ¿Cómo se materializa la fantasmagoría de un cuerpo, en circunstancias que la condición de “existente” de uno radica en la ausencia de materialidad leída y releída por los signos de la cultura?

Para construir los cimientos que dan soporte a la materialidad de un signo, en este caso, los que dicen relación con el cuerpo en su cualidad de cuerpo-momia, es necesario utilizar un mecanismo de significación que otorgue las herramientas, tanto conceptuales como físicas, que permitan al signo circular y aplicarse de acuerdo a la finalidad que persiguen. En este caso, inscribir dicho signo dentro del aparato significante que constituye la escena artaudiana en virtud de su puesta en funcionamiento.

De acuerdo a ello, y a propósito de una semiótica *productora de signos*, utilizamos, en clave peirceana, una estrategia metodológica que nos permite avizorar la

aparición del signo y su aplicabilidad dentro de una estructura teatral, conforme al fin de organizar un sistema signico que nos permite realizar una lectura en la composición de signos, en función de entender al cuerpo bajo el prisma de su performatividad en la escena.

La clásica estructura del signo propuesto por Peirce, expuesta por Fernando de Toro en su "*Semiótica teatral*" (2008), nos permite pensar el proceso de significación a través del cual un signo encuentra su manifestación en la escena:

"Un representamen es el sujeto de una relación triádica con un segundo llamado su objeto, para un tercero llamado su interpretante, esta relación triádica es tal que el representamen determina a su interpretante a mantener la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante"  
(De Toro, 2008. pp.111-112)

Representamen-Objeto-Interpretante se hayan imbricados de tal forma que permiten la aparición del signo apto para su funcionamiento. Ahora bien, aquella composición en la creación de un significado no nos dice nada de su función ¿cómo utilizar, entonces, la triada peirceana en la configuración de usos del signo en clave artaudiana?

Antes bien, se vuelve necesaria la pregunta por saber si ¿es posible configurar el uso de un signo, o es que su función yace establecida arbitrariamente, predeterminado por los signos de la cultura? ¿Estos signos, al ser expuestos en el espacio teatral re-semiotizan algún "otro" sentido? Y, particularmente, si para Artaud los signos de la cultura son los signos de la decadencia de la realidad de la vida:

"La gran masa humana no se interesa en los trabajos del espíritu, y no sería exagerado afirmar que se apresta a reducir al hombre a quienes, con un desinterés que fue mejor reconocido en otras épocas, hacen profesión de entregarse al puro trabajo del pensamiento...el mundo moderno está en plena derrota porque desprecia los trabajos del espíritu; pero éste, a su vez, se ha vuelto inútil, porque ha roto con la vida" (Artaud, 1981, pp. 103-105)

¿Cuál es el modo que facilita el acceso al cuerpo como posibilidad creadora de nuevos signos?

“Demasiados signos nos muestra ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo nos invito a reflexionar. Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía-encantamiento que solo existe para encantar ocios, es una idea decadente, y muestra de sobre nuestra capacidad de castración” (Artaud, 2005, p.87)

En su aspecto creacional, como *poiesis*, producción creativa de un signo más allá del signo representacional, dígase, un metasigno. Éste se escinde de la relación histórica otorgada a él y su límite dentro de un marco de significación -lo que equivale a una extensión en la cadena de significación entre el significante y su significado- aquella ruptura entre lo nominal y lo nominado, lo figural y lo figurado, aquella organicidad entre sujeto y el mundo. Lo que en palabras de Gilles Deleuze se establece desde una sujeción establecida en la que:

“Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—.” (Deleuze, 2004, p. 164)

El metasigno artaudiano se muestra, por decirlo de alguna manera, escabulléndose en la sombra del signo, siendo el Doble de éste. En ello, se presenta o, más bien, se presentifica en la medida en que se desprende del signo originario. De ahí entonces surge la pregunta que nos lleva a considerar a *la crueldad como el medio entre el proceso de significación y lo real*. La manera de des-significar al signo, en vías a la creación de un cuerpo que nos lleve a la expresión de lo real, es la crueldad como signo constitutivo de aquella práctica, a través del cual se establece el punto cúlmine de interacción y encuentro entre el cuerpo en el mundo y lo real.

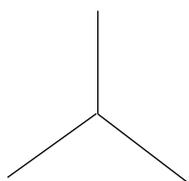
Al considerar la señalada tríada peirciana en la producción de signos de la crueldad, como el eje central que articula otros modos de significación, es requerimiento realizar la traslación que nos permita asociar los conceptos semióticos aplicados a la poética artaudiana. Así, en primer lugar, tenemos que el Representamen, o sea, la imagen mental, el concepto, será entendido como signo de la crueldad.

En segundo lugar, tenemos que la crueldad, como signo, requiere de un objeto al cual significar ya que es la condición para la existencia de la crueldad su manifestación en el mundo, ya que pensar algo así como una crueldad fuera del mundo, una crueldad metafísica, casi una “crueldad ideal” sería caer en el cliché de articular la crueldad desde la mera “maldad moral” a la que son sometidos los espíritus carentes de acceso al signo de lo real: “Artaud y Nietzsche buscaron en primer término el secreto de la vida como crueldad...se inclinaban a pensar la crueldad como el signo de una necesidad metafísica de reconciliación con un Real que había sido ocultado” (Dumoulié, 1996, p. 33). La crueldad, en cuanto a su posibilidad de significarse como materialidad en el mundo, la cual busca posicionarse más allá del mundo metafísico, cual metafísica de la metafísica, hace del cuerpo su Objeto. A la crueldad que significa al cuerpo no le basta con ocupar un lugar en el mundo. Más bien, la pretensión estriba en suspenderlo del mundo, desentendiéndolo de su significado impuesto; metafísico.

Así, el interpretante, en tercer lugar, como resultante entre la crueldad y el cuerpo, nos lleva a considerar ese espacio de escenificación del cuerpo más allá de su sentido originario, articulado como metacuerpo, suspendiendo la relación entre el cuerpo y la idea de cuerpo fabricado por el ser:

“Según Artaud, solo siguiendo el camino del *meta* la metafísica será por fin arracada de sí misma y forzada a hacerse rigurosa: «La metafísica es hacer el meta, poner algo más en la rusticidad *rudimenta* inmediata de su ser, y no elevarse hasta las ideas conceptuales universales que hacen perder la física y no dejan nada más que el meta sin nada»” (Dumoulié, 1996, p. 32).

**Representamen → Crueldad**



**Objeto → Cuerpo**

**Interpretante → Metacuerpo**

De esta manera, el proceso de semiosis se establece al considerar al cuerpo en su dimensión generadora de nuevos significados. El metacuerpo encuentra en el cuerpo un lugar, como Objeto (*obiectus*), a través del cual encontrarse con los signos del mundo, con la finalidad de ponerlo en circulación en aquel encuentro frente a su propia significación *ad infinitum*, como signo de la crueldad manifiesta a *contra natura*: “La crueldad como metáfora de la vida subraya la imposibilidad para el hombre de estar de acuerdo con el mundo y consigo mismo” (Dumoulié, 1996, p. 32). Como Doble del propio cuerpo, desprendido de su significación, lo que le permite suspender los significados de la realidad, en vías a la creación de signos como manifestaciones de la crueldad, concebida como mediadora hacia el roce con lo real. “En esta época somos solo algunos los empeñados en atentar contra las cosas, en crear espacios para la vida en nosotros, espacios que no había ni parecía que tenían que encontrar lugar en el espacio” (Artaud, 2002, p. 19).

## 1.2 ¿Qué es la verdad de un signo?

Volver a un principio, encontrar el *arjé* que sustenta al ser en comunión, al ser organizado que nombra la palabra cosmos, establecer las bases esenciales de un orden que organiza el *kaos* desde un *logos*, entendido éste como método de acercamiento a la verdad de las cosas del mundo, se ha presentado como un ideal en ciertos casos esquivo, en cuanto se esconde, cual fantasmagoría, en su propia apariencia.

Al parecer, entonces, se presentan al menos dos posibles interpretaciones de las apariciones de la verdad.

La una se aparece para escabullirse en sí misma, tal como si su finalidad fuese encontrarla donde yace nublada, absorta, escondida tras una multitud de condicionantes para su acceso. Surge entonces la pregunta:

¿Qué resulta de la aparición de la verdad que se escabulle en sí misma?

¿Qué es el sí mismo de la verdad?

Podría llamársele una “verdad en sí”, o una “verdad pura”, incluso “verdad originaria”, pero para ello es preciso responder a la pregunta ¿qué es la verdad y cuáles son los mecanismos de acceso a ella?

Si consideramos al signo como el resultado de un proceso de semiosis a través del cual se muestra algo que se dota de sentido, sería posible entonces entender aquel signo como la verdad de algo que ha sido significado. Se des-vela, se des-oculta (*Aletheia*) la verdad de un signo en cuanto se inscribe como algo que posee sentido/significado: “al tratar y hablar de la ἀλήθεια; y, con todo, mentar y fijar como norma rectora de la ὀρθότης y de ambas cosas, dentro del mismo proceso pensamental” (Heidegger, 2000, p.147). Quiere decir, desde aquel punto de vista, que la verdad de un signo solo es tal en cuanto posee sentido. De esta manera, el desocultamiento de la verdad de un signo vislumbraría tanto el significado como la utilidad del ser del signo en el mundo.

Por otro lado, podría señalarse que la verdad de un signo no es en sí misma si no es mediada por un sentido y, por cierto, algo que lo signifique. De acuerdo a ese proceder, los signos no son verdades en sí mismas, sino mediaciones especulares de la razón. Un signo “desoculto”, mostrado como tal, se muestra en consonancia con un método según el cual se subsume al signo a las leyes venidas de la razón como muestra de la verdad, en la medida en que pueden ser leídos por los ojos de esta.

La razón adecuaría (*adaequatio*), por tanto, la verdad de los signos instrumentalizándolos en vías a la construcción de verdades y sentidos. Así vemos cómo es posible encontrar verdades en dispositivos discursivos como el lenguaje, la palabra o el cuerpo, tanto en sus manifestaciones biológicas como intelectuales y cómo estos retazos (que rozan y colindan) se constituyen en saberes como extensiones ortopédicas de la verdad. La verdad del cuerpo como signo es la verdad de la razón *en* el cuerpo, como extensión de sí. El sí mismo del cuerpo, visto bajo el prisma ocularcentrista, es develarse conforme al fin de su ser donde pareciera que el ser del cuerpo solo se encuentra ahí donde radica su funcionalidad.

El sentido y función de un signo se establecen como principios a través de los cuales se homogeniza un saber en virtud del ser del signo, considerado como la resultante hegemónica de la verdad de él. Aquella no habla de una causa primera, cual axioma último de una ecuación que no requiere de su demostración, más bien, nos entrega *modos de significación*, los cuales sirven como medio de transmisión de conocimiento, en vías a desentrañar la verdad de las cosas mediante los signos (veraces) del mundo, volviéndose una aparente aporía tautológica, por cuanto utiliza los mismos mecanismos otorgados por la verdad del signo para dar respuesta al sentido del signo en sí mismo, dicho en otras palabras, la verdad del signo es la verdad desoculta que le otorga sentido.

En la justificación del medio para la consecución de un fin se dispone de una verdad central, localizada, como principio vector articulador de saberes. Por tanto, bajo esa primera estructura lógica, la verdad del signo se presenta de tal forma que permite entenderla de acuerdo a un orden categórico, teleológico, cuya finalidad es el saber: “Todos los hombres amamos por naturaleza saber... La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias” (Aristóteles.1994, pp. 69-70).

Sin embargo, aquel amor a la sabiduría al que refiere Aristóteles encuentra su coto justo ahí donde comienza su finalidad, puesto que para alcanzar el saber es preciso conocer la verdad que lo constituye, por ello, podría señalarse que la verdad de un signo no es su sentido como significado para el entendimiento en la razón, sino, desentrañar la verdad que hay detrás de la verdad del signo, o, mejor dicho, saber no es saber la verdad del signo, sino más bien, conocer los soportes que constituyen los criterios de verdad *en* el signo.

En aquel punto respecto del tratamiento de “la verdad” y la interpretación en torno a su aparición/apariencia en el signo, tanto ya sea en su dimensión “doble” en cuanto a su condición reversible respecto de los procesos constitutivos de éste -tal como un signo mirándose frente a su propia significación-, como a su dimensión procedimental en el proceso de significación y posterior nacimiento de “otros” significados, es preciso establecer la diferencia que servirá de sustento y guía para el objetivo central, el cual busca esclarecer la puesta en crisis de los paradigmas que Artaud impugna en contra de la verdad histórica y teleológica, cuya composición es acorde a las imágenes representacionales de la razón.

Si bajo el primer aspecto y punto de vista, la razón se concibe como el principio organizador mediante el cual la verdad se extroyecta como *techné*, una técnica en la producción de signos que devienen en sentidos como un modo de construir y concebir una idea de mundo - cuya finalidad permite el saber(se) en el mundo, a partir de la cual se edifica todo un sistema ontológico que determina al ser *como* un ser *del* mundo-, instaurando por tanto la verdad de un signo, posicionado a éste como estandarte o principio dialéctico en desmedro de “los falsos signos” del mundo, perpetuando los saberes intocables de una verdad aún más esquiva, tenemos, bajo un segundo punto de vista, la suspensión de la verdad como principio y/o fin justificada en sí misma.

Al generarse el vuelco en torno al eje centrado en *los medios* para la consecución de ciertos fines surge la pregunta ¿De qué modos es preciso servirse para aproximarse a la verdad del signo? ¿Existen tales mecanismos de acceso? ¿Existe tal

verdad, pues, de no existir aquella, qué son los saberes, desprovistos éstos de su verdad?

Aquel principio dubitativo cartesiano que nos hace dudar de lo conocido, en este caso, del signo, su proceso de significación y la funcionalidad de su significado, implica poner en crisis el paradigma de los saberes del mundo, en virtud de suspender la verdad que yace bajo un halo logocéntrico, en vías a la restitución de un signo ya no originario, dotado de una esencia inmutable y metafísicamente inaccesible al cuerpo, al contrario, es la propia verdad del cuerpo como signo, en cuanto órgano sin origen, quien despliega el aparato significante que otorga al mundo signos híbridos y mezclados, desentendidos del ser, como posibilidad y potencialidad creadora.

¿Cómo proceder frente a la posibilidad de un teatro ya sin *logos* y sin verdad? ¿Cómo me sé sabiente? ¿Cómo conocer el mundo sin conocimiento del mundo, sin mundo sabido por los saberes históricos? ¿Cuál es el punto de anclaje para un “más allá” del mundo que “se sabe sabido”?

Pues para Antonin Artaud... No hay ancla.

Instaurado un teatro “moderno” como respuesta social y artística al previo drama “sacro”, la necesidad de dar forma y sentido a la realidad como imagen representacional de personajes llevados a situaciones de la cotidianeidad, ya no desde la pretensión heroica o incluso divina del llamado teatro “clásico”, conlleva a una estilización del arte teatral, sustentado éste desde la primera obra conservada de Esquilo hasta ya entrado el siglo XX, siempre bajo un principio logocéntrico, en el que por medios racionales, se enfatiza la utilización de la palabra, ya sea hablada o escrita, por sobre las potencialidades del cuerpo. Son estas formas teatrales las que lo convierten en mero instrumento de representación del pensamiento, impidiendo el florecimiento de lo significativamente más importante en el teatro de Artaud, “las necesidades físicas de la escena”: “Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles

en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades” (Artaud, 2005, p 79).

Aquella manifestación de gestos no supeditados a la concordancia racional de lo que se espera de ellos, por tanto, al ser un signo no re-presentativo de un sentido y función lógico-racional, permite la aparición de la *imagen*, presentada ésta como fuga a la representación, como clausura y signo de la crueldad en la escena, articulada acorde a su posibilidad de presentarse en su inmediata verdad, siendo esta el despojo de su razón. Sin pensar por ello que la verdad de la imagen sin razón sea tan solo un absurdo irracional, más bien, es devolverle la verdad al cuerpo como imagen de la verdad de sí. La manifestación del cuerpo en su propia verdad creadora de significados es la imagen veraz del signo de la crueldad. Aquella verdad a la que no se accede “siendo”, sino huyendo cada vez que se intenta constituir y asentar el ser.

### **1.3 La sombra como signo de la crueldad**

La imagen Artaudiana, disociada de la razón, escindida de todo principio representativo de ésta es aquel signo tanto físico, fonético, como lingüístico de una proximidad hacia lo que se denomina *sombra*: “Al igual que toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones. Y desde el principio pudo decirse que esas sombras no toleraban ninguna limitación” (Artaud, 2005, p. 12).

Entendámoslo así. La sombra, como signo, se constituye mediante imágenes venidas del cuerpo en su manifestación creadora. Diversos son los modos en que el cuerpo expresa nuevas imágenes que conforman sus sombras. La principal de ellas es tensionando los paradigmas de lo racional. La razón, por el contrario, organiza sus imágenes en vías a construir el signo de la luz. La sombra se convierte así en el “doble” de “la luz” de la razón. Todo rastro de iluminismo que situó al *logos* como principio mediador es puesto en crisis por las sombras que se articulan como imágenes de la verdad del cuerpo. La luz y la razón como signos representativos del ser humano cimientan, de igual forma, imágenes que significan, entre otras cosas, al cuerpo. De ahí la intención de éste por desentenderse, des-significarse del margen que le impone la racionalidad.

Razón → Imágenes → Luz = Signo (del sentido)

Cuerpo → Imágenes → Sombra = Signo (de la crueldad)

Establecido aquello, el énfasis se centra en un procedimiento de resemiotización que Artaud hace del teatro, en virtud de otorgarle un “otro” significado a la escena, a través de un método que busca dotarla de un nuevo sentido mediante su propuesta de un teatro “cruel”.

De esta manera, el paso *entre* la figuración de un significante cargado de sentido (Teatro) con su respectivo significado (el actor como re-presentante, el escenario y su ornamenta, su técnica, etc) en oposición a aquello que no es perceptible por los ojos racionales de occidente (logo-ocular-centrista), aquella sombra que se cuelga en la luz de la imagen “ya hecha”, por ojos que “ya vieron”, hacen de ésta (la sombra) el doble del signo de la vida, una otra vida, transformándola en signo vital de la crueldad.

¿Qué es, entonces, la imagen que da paso a la sombra como signo de la crueldad?

El signo, por su capacidad dual de establecerse como diferencia (*difference*) entre significante/significado, en vías a la función de generar sentido en términos racionales, se ve suspendido bajo la impronta de un sistema sígnico que diferencia (en el sentido derrideano de la *différance*) la oposición, ya no conceptual/metafísica del concepto y lo conceptualizado, sino, una pretendida *autonomía sígnica trascendental*: “más originario que ella, excediéndola y dirigiéndola en última instancia. Se trata todavía de la presencia de lo que hemos llamado... significado trascendental” (Derrida, 1968. p. 10). Dicha autonomía sígnica se hallaría en posición de establecerse como principio de articulación de la imagen-otra.

La sombra, por tanto, es aquello invisible que se vuelve más tangible en la medida en que se estructura como una grafía, como un “grama” distanciado de su sentido unívoco en términos lingüísticos, una letra que no va al aire, que no pierde su sentido expresivo, más bien, huye de su significado *ad infinitum* volviendo en cada experiencia de lo real, de lo cruel, en el punto en que: “el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida” (Artaud, 2005. p. 13). Un teatro que se erige como aquel espacio de significación donde *el signo es signo del signo* que busca, mediante una representación del signo real inicial (SRI), realizar el desplazamiento conceptual/racional hacia el signo real representado (SRR), por cuanto permite vincular la realidad representada, superpuesta al concepto real inicial -a través de la lectura de un signo re-significado de lo real- al signo simbólico representado (SSR) que remite a lo real, más no a su realidad en términos sígnico/teatrales.

Aquel teatro racional que solo busca en la vida representativa la justificación de su propia representación, como aquella verdad argumentada en sí misma, tal como lo señalamos anteriormente, impide la floración de la sombra. En aquel punto, el cuerpo busca y se cuele entre sus propios nervios, ahí, donde ya no se piensa. Donde se fisura el pensamiento que da paso a la aparición de la naciente imagen-sombra como doble de una verdad figurativa, a través de la sombra figural. Aquella sombra como figura espectral se introyecta en la figuratividad del sentido como un signo cruel que destruye la vida, la suspende en aquel pesanervios del espíritu que instala un eco reverberante de lo real y su consiguiente creación de signos.

La *figura/figural* es una constante puesta en tensión respecto de la mirada, en cómo se percibe la imagen, posicionada ésta de manera tal que obnuble o no el prisma que la hace percibida, de cómo se la escribe/inscribe en el plano de lo real/racional, entendiendo que la aparición de la sombra, la aparición de la imagen figural, la aparición de una escritura desprendida de su significante es fundamental al momento de relacionarse con “conceptos” venidos y devenidos en significación racional, pues se vuelve menester refundar la pregunta sobre *cómo leer los signos de una escritura que no significa*, a los que Artaud designa como jeroglíficos: “Escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos... Una vez que ha tomado consciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, de gritos, de luz, de onomatopeyas, el teatro debe organizarlo haciendo verdaderos jeroglíficos” (Derrida, 1989, p.329). La grafía del aparatage teatral, en cuanto se haya suspendida como significado (autónomo) de la significancia (o por lo menos visto desde el prisma artaudiano), permite que la sombra impregne la luz de la razón como mecanismo de tránsito en el paso hacia una imagen “doble” de lo real.

## II

### Lenguaje

#### 2.1- El lenguaje como obstáculo del lenguaje

“Pertencen al pensamiento todas aquellas cosas que han de ser estructuradas por medio del lenguaje... El lenguaje en general se reduce a las partes siguientes: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre, el verbo, la flexión, la frase o locución”

(Aristóteles, 1986, pp. 1147-1148)

Desde Aristóteles en el siglo IV a. de. C, hasta ya entrado el siglo XX de nuestra era, en la que comienzan a incorporarse nuevos modos, técnicas y puntos de inflexión artísticos, existe una estrecha relación entre lenguaje y teatro. En esta tradición, la expresión artística, vinculada a aquello que se concibe como la condición de posibilidad del pensamiento, se logra mediante la palabra. El lenguaje, aquí, sigue siendo comprendido desde la primacía de la palabra hablada. Por ello, no es posible el ejercicio de un arte teatral si no es a través de tres mecanismos unidos triádicamente: Teatro, pensamiento y palabra.

Entendiendo al lenguaje, en clave aristotélica, desde una concepción racionalista, que concibe a la palabra, ya sea oral o escrita, en relación de dependencia al pensamiento (este, el pensamiento, es *causa* del lenguaje y no a la inversa, el lenguaje es su signo o su efecto), se determina el marco que lo subyuga dentro de un plano representativo. Será esta lógica representacional la que dispone el correcto funcionamiento del lenguaje en el arte teatral.

Más de dos mil años pasaron desde Aristóteles hasta llegar a Artaud, donde la teatralidad experimentó cambios en sus formas de representación *sin abandonar, no obstante, su condición representativa*. El predominio de la palabra, como lenguaje

transversal a toda obra dramática, significó la instauración de un discurso centrado en la búsqueda de la “verdad teatral”, en función de un realismo que psicologiza lo humano: “En el teatro occidental la palabra se emplea solo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida...” (Artaud, 2005, p. 78). Artaud pone en entredicho la psicologización del teatro occidental, y la subordinación de la palabra a dicha función expresiva: “El dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico”, señala en *El teatro y su doble*.

Será preciso preguntarse si la comprensión del lenguaje desde el modelo de la representación sigue presente en la lingüística de Ferdinand de Saussure (1857-1913), teniendo a la vista las importantes transformaciones que este pensador introduce en la ciencia del lenguaje que él busca inaugurar. Saussure establece que la lengua, como “producto social de la facultad del lenguaje”, se comporta a la manera de una estructura -un signo no tiene valor semántico más que en tanto pertenece a un sistema de signos-, y los signos, en su doble faz significante/significado, comportan un grado de materialidad que puede ser estudiada independiente del sentido que las palabras envisten en sí mismas: “Los signos de que se compone la lengua no son abstracciones, sino objetos reales” (Saussure, 1986, p.127).

De esta manera, con el fin de comprender los alcances de la concepción del lenguaje como un sistema de signos, seguiremos a Saussure en esta pregunta ¿qué significa que la lengua es un objeto real y no una abstracción? Lo importante a recalcar en la respuesta a la pregunta anterior es señalar que *el lenguaje existe*, pero, ¿qué significa que el lenguaje exista? Y más aún, ¿qué implica que él exista como un objeto real y no como abstracción?

El lenguaje no solo sirve para nominar al mundo cumpliendo una utilidad netamente representativa. El lenguaje *es* el mundo y la existencia de este último radica en la puesta en juego de su articulación, mediante el proceso de significación que realiza el lenguaje en él. Tenemos, entonces, que la crisis de la representación, en su dimensión lingüística, implica un cambio de paradigma según el cual, las cosas del mundo *pierden su estatuto ontológico como esencias de significados inamovibles*, posibilitando que los

objetos del mundo *dejen de ser*, puesto que metafísicamente no existe algo que los constituya. Siendo así, los objetos del mundo -incluido el cuerpo históricamente nominado y significado- son separados de su signo representante, quedando desprovistos de un ser que los constituya.

Aquel giro en el tratamiento del lenguaje permitió escindir:

- 1.- La referencialidad con que las palabras envuelven a las cosas dentro de un marco que permita su representación en el mundo y,
- 2.- Las cosas mismas y su significado autónomo que impulsa a los objetos a dotarse de sentido.

El primer punto señala la relación dual de dependencia entre significante y significado, dentro de una lógica representacional, como el modo por antonomasia que permite acceder a la aparición del signo. Éste establece que los objetos del mundo requerirían “ser representados”, toda vez que ellos se establecen conforme a un fin. De esta forma, la finalidad de las representaciones que significan a los objetos es otorgarles un sentido, el cual dependería de su función y en ello, su verdad.

Para los efectos de este trabajo, nos centraremos en el segundo aspecto, el cual nos acerca a la noción artaudiana de signo, como un lenguaje que interpela y arremete desde la composición de objetos sígnicos, como elementos constitutivos de un teatro cruel, capaces de autosignificarse como signos inmanentes, en la medida en que circulan desde su in-significancia metafísica.

Luego de considerar la separación entre el lenguaje como referencia-abstracción dentro de una categoría representativa, y el lenguaje de las cosas en sí mismas como objetos reales, consideramos fundamental la definición de signo que nos otorga Saussure:

“Proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte...el lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos

por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario” (Saussure, 1987, p.93).

Se establece, entonces, entre Significante (Sgte) y Significado (Sgdo) una relación simbiótica que busca reconocer los mecanismos a través de los cuales el lenguaje opera, tanto ya sea en la tradición cultural que busca establecer un sentido, como en su dimensión creadora de significados por medio de procesos semánticos, semióticos y pragmáticos:

“Filósofos y lingüistas han estado siempre de acuerdo en reconocer que, sin la ayuda de los signos, seríamos incapaces de distinguir dos ideas de manera clara y constante. Considerado en sí mismo, el pensamiento es como una nebulosa donde nada está necesariamente delimitado. No hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la separación de la lengua” (Saussure, 1986, p.127).

Si consideramos al “hecho lingüístico” en su condición de *mutabilidad del signo*, nos acercamos a un punto de cruce con la poética artaudiana, en tanto que dicha mutabilidad permite el desplazamiento del signo más allá de la palabra impuesta, incluso, más allá de la física de la palabra. Una pretendida metafísica de la palabra como suspensión del signo respecto de su sentido “originario”: “Sean cuales sean los factores de alteración, ya obren aisladamente o combinados, siempre conducen a un desplazamiento de la relación entre el significado y el significante” (Saussure, 1986, p.100). Los signos, desprovistos de un sentido esencial, se alternan en la construcción de nuevos sentidos, tras la producción de *otros* signos que permiten la apertura hacia el encuentro con lo real, entendido lo real como *la materialidad de las cosas antes que las cosas sean*. Al contrario, son las cosas (incluido el lenguaje y el cuerpo), como objetos reales los que otorgan nuevos modos de significación y sentido y no al revés.

Desde aquella inversión, el teatro, pierde su sentido, pues, se ha caído la máscara que ocultaba al teatro de su sangre, del sudor de los cuerpos, de lo insignificante de un montón de palabras echadas al aire que ya no significan, aquel punto de *anagnórisis*, de re-conocimiento ya no *en* el otro, sino, *con* el otro cuerpo que se muestra agrietado, fisurado, destemplado, de un *pathos* padeciente-patológico

por culpa de aquella *hamartía*, que condiciona al hombre a ser poseedor de su propia culpa, cargar con el error trágico de ser, como sujeto condicionado a un *logos*:

“Allí donde tiemblan vitriolos vivientes, / los poetas elevan sus manos / el cielo ídolo sobre las mesas / se vuelve sobre sí mismo, y el fino sexo / empapa una lengua de hielo / en cada agujero, en cada lugar / que al avanzar el cielo deja libre. / El suelo está emparedado de almas / y de mujeres con un sexo hermoso / donde los minúsculos cadáveres / reflejan sus momias” (Artaud, 2002, p. 17).

De esta manera, al establecer el cruce entre la constitución del sujeto de acuerdo a *su posibilidad de ser en el mundo*, puesto en relación a la positividad del *hecho del signo lingüístico* para Saussure, encontramos, por tanto, la condición de inseparabilidad de ambos: “Aunque el significante y el significado, tomado cada uno aparte, sean puramente negativos y diferenciales, su combinación es un hecho positivo” (Saussure, 1986, p.127). La correlación que se establece entre ambos aspectos nos lleva a la estimación de que no existen significados en el mundo que no remitan a su significante, así como no hay significantes desprovistos de significado. El Sgte representa al Sgdo, lo dota de sustento que le permite ser un objeto del mundo, en el mundo, ser el mundo representado por el mecanismo conceptual que lo significa. Así, a la inversa, el Sgdo, cual imagen del mundo representado, se manifiesta como la condición de existencia del Sgte, puesto que la aparición de este último depende del objeto que está significando.

Visto desde ese prisma, la palabra, como significado, que representa al significante del pensamiento, responde igualmente al hecho de significación del concepto y lo conceptualizado, de ahí la importancia para Artaud en establecer la diferencia entre “pensar” y “tener pensamientos”: “siendo esto último una práctica en la que se hace patente la separación y opacidad respecto del (propio) pensar. Al padecer y sufrir hasta niveles intolerables dicha decisión, -muriendo en cada intento de pensar-” (Billi, 2017, p. 14).

Si consideramos la teoría lingüística propuesta por el autor suizo, sumado a los postulados del estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914) e, incluso, considerando la *conceptografía* (1879) de Gottlob Frege (1848-1925) o el *Tractatus*

*lógico-filosoficus* (1921) de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), tenemos que a finales del siglo XIX la búsqueda de un lenguaje que diera respuesta a las problemáticas filosóficas de la época llevó a localizar en él, el punto de partida para el estudio de estos cuestionamientos.

Un ataque contra ontológico que propende la liberación del signo en vías a su reorganización: “el concepto de ser solo contiene aquella unión del predicado con el sujeto en la que esos dos verbos coinciden. Por tanto, el concepto de ser obviamente no tiene ningún contenido” (Peirce, 2012, p. 44). Un espacio no delimitado, atópico, de un lenguaje que muta nos sirve de base y sustento teórico que permite cimentar un punto de reflexión y enganche respecto de la teoría semiótica, a la luz de vincular el uso del signo con los postulados de Antonin Artaud y el tratamiento que le da éste a su función dentro del arte teatral.

Si nuestra intención es establecer un nexo entre la poética artaudiana y un lenguaje propio al teatro de la crueldad, consideramos imprescindible plantearnos la interrogante respecto del lenguaje y su funcionalidad dentro de un teatro de la crueldad. Una manera de aproximarnos en la búsqueda de una respuesta acorde a la finalidad de este trabajo, enfatizando, desde luego, la figura de Antonin Artaud, su modo de producir signos creativamente, que dan paso a la escritura de un signo que disrumpe el orden de una tradición “apestada”. Se generan, mediante las formas de un teatro de la crueldad, los cambios en el entendimiento del lenguaje *del* lenguaje, del cuerpo y del signo. Así, llevaremos los planteamientos aquí surgidos a una pregunta que consideramos medular para dar respuesta a la pregunta por el lenguaje, su constitución y puesta en funcionamiento ¿Es posible un pensar sin palabras, o, dicho en otros términos, es posible un lenguaje escindido del pensamiento?

Artaud está expresamente en desacuerdo con la teoría platónica, la cual busca en la Idea la verdad de las cosas, no en las cosas sensibles mismas, dada su condición de copia y motivo de engaño “...el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen” (Platón, 1986, p.462), Artaud, posicionado en un “más allá” del

teatro, una meta-teatralidad más allá de la meta-teatralidad de un “teatro dentro del teatro”, busca los cimientos de un teatro atópico, lejos de la representación de formas “clásicas” de representatividad de lo humano y lo divino para, de esta manera, despojar a este arte de su ilusión representacional, presentando las formas de una teatralidad previa al teatro de la razón, como *logo-teatro*, incluso, más allá de lo humano por ser éste quien lo corrompió y llevó hasta al punto de degradarlo al adjudicarse las formas de lo divino para sí.

El lenguaje, para Artaud, comienza así a desprenderse de la significación histórica, tanto de su sentido como de las formas que lo constituyen. De ello se precisa que la racionalidad ceda al campo de lo impensado ¿de qué manera? Des-pensando lo pensado. Según Jacques Derrida, para Artaud “lo humano” terminó por estropear lo divino bajo la idea de Dios: “Es decir, por el hombre que, al dejarse separar la vida por Dios, al dejarse usurpar su propio nacimiento, se hizo hombre mancillando la divinidad de lo divino” (Derrida, 1989, p.333-334). Así, “Lo humano” y toda su carga histórica, teleológica, humanista y logo-antropo-céntrica, terminó por hacer de Dios una Idea y la manera de acercarse a ella es mediante este aspecto metafísico que arraiga *en* el lenguaje.

De esta manera “Lo humano” y “Lo divino” quedan subyugados a la idea de Dios como ideal metafísico del espíritu. Por tanto, la única opción de participar de lo divino es a través de una creación humana, desde su inscripción en el lenguaje y, en consecuencia, aquella incorporación a la idea de dios se logra solo a través de la representación de ella.

El modo, entonces, de acceder a lo divino es a través de la Idea-imagen representada que el hombre se hace de aquello. Sin embargo, aquella idea, como imagen que representa a lo real de lo divino se ubica, empero, en el plano de la representación. De ahí que lo real (lo divino) se halle separado de la representación de éste (como realidad superpuesta), por cuanto el medio de acceso al primero es mediante la imagen representacional que se establece en el estadio metafísico del lenguaje. Por tanto, ¿De qué manera, entonces, es posible presenciar lo real del lenguaje en su dimensión

sígnica, como productora de signos, si no es mediante la representación de él? ¿Existe un lenguaje no representacional que permita la inserción al universo de la presentación de lo real? Para Artaud, sí.

En primer término, para Artaud, todo el teatro occidental está mediado por aquel lenguaje representacional que solo habla de lo humano, para el refuerzo y consuelo mediocre de lo humano. Por tanto, sería preciso buscar en otras fuentes la realidad de un teatro post-teatro, o, más bien, un proto-teatro, un teatro anterior al “gran teatro del mundo”, un tiempo a des-tiempo y sin espacio definido en el que confluyen formas cada vez más difusas de la separación entre lo divino y el mundo, con el mundo, no un meta-mundo, o supra-mundo: “El hombre se encuentra muy mal en Esquilo, pero todavía se cree un poco dios y no quiere entrar en la membrana, y en Eurípides, finalmente, se enreda en la membrana, olvidando dónde y cuándo fue dios” (Derrida, 1989, p. 319).

De esta manera tenemos, por un lado, la metafísica del lenguaje occidental como el eje transversal que organiza el discurso de la Idea-Imagen-Representación (IIR) teatral de lo humano y, por otro, la metafísica de la palabra extra-ordinaria como presentación de lo divino, entendido lo divino como un *topos*, lugar en las antípodas de lo cotidiano, un lugar des-humanizado. En otras palabras, bajo el primer caso, “La verdad” del mundo es expuesta como representación de la idea de mundo-humano, cuyo proceso de significación se establece mediante la diferenciación de un lenguaje que nombra al mundo (como significante del mundo) y la significación de éste (como significado e imagen-representacional del mundo). En segundo término, “La verdad” - de existir alguna- solo puede ser alcanzada de manera “cruel” a través de modos que permitan la puesta en crisis de la idea metafísica de un lenguaje adormecido que ilusiona, en vías a la presentación de un lenguaje nuevo, en el que Sgte. y Sgdo. son sometidos a juicio en torno a su función y uso dentro del espacio teatral.

Es válido preguntarse, entonces, ¿De qué manera desactivar el dispositivo creador de ilusiones metafísicas de la realidad representada en el lenguaje, en vías a la aparición de imágenes de lo real sin filtros mediadores, imágenes que traspasan “la verdad” hacia un doble de la vida, un *otro* lenguaje entendido como el Doble del teatro,

el cual lo haga despedazarse bajo los signos de la crueldad? Una posible lectura es reconociendo el artificio teatral, sus sostenes, las fisuras de las máscaras que dejan entrever la materialidad de la carne de cada actor en aquel espacio otro: “ya no el de la escena representativa sino uno más próximo a los signos y más expresivo, más abstracto y más concreto, el espacio anterior a todo lenguaje y que la poesía atrae, hace aparecer y libera mediante palabras que lo disimulan” (Billi, 2017, p. 16).

Los cuerpos del teatro artaudiano son cuerpos sin espíritu, cuales sombras de aquella luz impuesta que enceguece los sentidos. Más bien, cuerpos des-jerarquizados de un *telos* que organiza, que sistematiza bajo preceptos de acción, tiempo y lugar en que todo culmina en *catarsis*, aquel efecto psíquico que en la poética Aristotélica se define como mensurabilidad del desborde.

¿Qué es la *catarsis* aristotélica frente a la sombra de un teatro irrepresentable?

El margen de lo mensurable fundado en principios trágicos aristotélicos de “temor y compasión”, en oposición a cuerpos despojados de aquella humanidad, como dos parásitos nacidos muertos al alero de un *kaos* de nervios entrecruzados, múltiples conexiones a través de espasmos de sombras sin orden, sin sentidos coartados por la razón; un paso al lado del mundo. Remontarse a un mundo sin mundo, un mundo sin historia, un mundo sin humanos que lo categoricen. En definitiva, un mundo sin pensamiento, carente de noción de mundo: “Pensar es una falla, una debilidad, un desfallecimiento imposible de «experimentar» en primera persona, una «verdad que se experimenta por debajo del punto en que sería posible experimentarla»” (Billi, 2017, p. 14).

“...Y hay una idea de Caos, de Maravilla, de equilibrio; y hasta una o dos acerca de la impotencia de la palabra, cuya inutilidad parece demostrarnos esta pintura supremamente anárquica y material” (Artaud, 2005, p. 39).

## 2.2- El lenguaje del mundo sin mundo

“Las palabras son un limo que no se aclara del lado del ser sino del lado de su agonía. / Yo, poeta, oigo voces que no vienen del mundo de las ideas. Porque allí donde estoy ya no hay en qué pensar”

(Margel, 2016, p. 100)

Las palabras como el fango, sedimentos que arrastran verdades inefables, incuestionables y justificadas por sí mismas llegan hasta Artaud como aluviones escatológicos. La verdad del mundo se pierde entre los restos. La verdad del mundo son los restos, el residuo de la avalancha de sentidos, mas, ¿a quién le importa vivir entre los restos! escarbar en las remanencias de la cultura, mendigarle a épocas pasadas algo así como un poco de saber, si son aquellas migajas las que dan sentido al ser:

“El hombre no quiso perder la mierda / o mejor dicho deseó la mierda / y con ese fin sacrificó la sangre. / Para conservar la mierda, / es decir, la carne / allí donde no había más que sangre / y desperdicios de huesos, / allí donde tenía poco que ganar / y mucho que perder: la vida” (Artaud, 2002, p.107).

Las palabras azotan a las cosas con la innumerable carga, no solo semántica, sino de significados y sentidos de siglos pasados, haciendo del lenguaje el sostén metafísico que constituye al ser. Según Artaud, se ha preferido el regocijo en la mierda más que en la sangre. La metáfora es clara: “*Allí donde huele a excremento, huele a ser*” (Artaud, 2002, p.106). La sangre, aquella que corre por cada arteria y colinda con cada nervio. Esa que hierve y explota en cada manifestación de los impulsos como conmoción del espíritu, fue coagulada, sustituida por lo externo a ella, más allá de la propia física del cuerpo y sus potencialidades. Los hombres exteriorizaron la vida y se quedaron con los restos. Así, aquella externalización del cuerpo recibe el doble gesto análogo: La metafísica y la mierda son uno. La una, constituye al ser, la otra, lo alimenta:

“Para existir alcanza con dejarse ser... / Pero ¿de dónde proviene esa execrable bajeza? / De que el mundo todavía no está en orden, / o de que el hombre tiene apenas una ínfima idea del mundo / y la quiere preservar al infinito / y fue dios, dios mismo quien apuró el movimiento. / Y si dios es un ser / es la mierda. / Si no lo es / no existe / O solamente tiene existencia / como el vacío que crece

en todas sus figuras / y cuya representación más certera / es el avance de un grupo innumerable de ladillas” (Artaud, 2002, pp.107-108).

Un cuerpo desprendido de su sangre es un cuerpo muerto. No nos referimos a la muerte artaudiana, tan necesaria para manifestar su no-ser, sino a un cuerpo impedido de amar. Los hombres han dejado de amar, entendido el amor (φιλία) como la búsqueda, el viaje hacia el encuentro con el otro: “El Eros se dirige al otro en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica” (Han, 2014, p.5).

Si consideramos al cuerpo como expresión de un lenguaje sígnico, lo que queremos decir es que en la medida en que los cuerpos, como signos, se hayan muertos bajo la hegemonía del Yo, serán incapaces de amarse, es decir, interrelacionarse con *otros* signo-cuerpos. Generando, por consiguiente, la atrofia del lenguaje del cuerpo, como un signo coagulado, inscrito en la membrana de un espacio intermedio entre la hez y la sangre.

El desprendimiento metafísico del cuerpo busca significarlo de tal manera que pueda articularlo a través de sentidos que lo dotan de significado. El significado del cuerpo *como* lenguaje encuentra su expresión *en* el lenguaje. De esa forma el cuerpo se identifica, se conoce a sí mismo como imagen de un lenguaje que lo representa. Aquella mediación de un lenguaje para el conocimiento de sí, es el encuentro de un cuerpo con su Yo, es su inscripción simbólica en el mundo; su noción de pertenencia a la realidad desde una relación narcisista:

“El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo” (Han, 2014, p.6).

Aquel encuentro del cuerpo metafísicamente significado con el Yo, no sitúa al cuerpo en el centro, pues, es tan solo la correspondencia entre la metafísica y el Yo, ambos significados desde el lenguaje; la metafísica, como un más allá de la física del cuerpo, es decir, su mierda, y el Yo, ubicado en un más acá de la física del cuerpo, es decir, la ontología que pre-determina el ser del cuerpo antes que, incluso, ónticamente, esté, lo que quiere decir que bajo una concepción racionalista, el cuerpo, como ente, se establece como tal solo en cuanto se proyecta la pregunta por su ser. El estar-ahí del *logo*-cuerpo se relaciona directamente con su posibilidad de ser-ahí, en aquel espacio de significación e inscripción mediante un lenguaje:

“El ente es siempre lo previa y concomitantemente temático; el tema propiamente dicho es el ser. En el ámbito del presente análisis, el ente pretemático es lo que se muestra en la ocupación que tiene lugar en el mundo circundante. Este ente no es entonces el objeto de un conocimiento teórico del “mundo”, es lo que está siendo usado, producido, etc. Como ente que comparece de esta manera, cae como tema previo bajo la mirada de un “conocimiento” que, por ser fenomenológico, mira primariamente hacia el ser y cotematiza el ente en cuestión desde esta tematización del ser” (Heiddeger, 2015, p.97).

Frente a aquel camino aporético, el cuerpo, prisionero del ser, o sea, desde su inscripción en un lenguaje que lo obliga a pensarse en relación a *su* ser-en-el-mundo, debe desinstalar el mecanismo condicionante. La razón, que organiza al lenguaje en función de establecer nexos con el cuerpo, en virtud de su representación como *algo que es*, debe ceder al campo de la improductividad de un cuerpo irrepresentable, cual basura cósmica, que no significa más que a sí mismo. ¿Cómo entonces se genera el desplazamiento del lenguaje-mundo en el cuerpo, hacia el entendimiento del cuerpo como lenguaje sin mundo?

Retomando la idea del *otro* propuesta por Byung-Chul Han y si observamos que la muerte del cuerpo se produce tras la muerte del amor hacia el propio cuerpo, entendiendo, al contrario, aquel amor como su reconocimiento espectral en el *otro*, se vuelve necesario repensar el amor, en clave artaudiana, el cual nos permita rearticular los signos que componen su significado, en vías a la puesta en relación del cuerpo como signo, con otros signos en la creación de un lenguaje-*otro*.

Aquel amor, tal cual lo profesó Sócrates como el motor conducente hacia nuevos (signos) saberes, traducidos éstos desde un aparente no saber: “Si el alma está dispuesta a conocerse a sí misma, tiene que mirar a un alma, y sobre todo a la parte del alma en la que reside su propia facultad, la sabiduría, o cualquier otro objeto que se le parezca” (Platón, 1999, p. 80). Aquella facultad del alma que mira a *otra* se presenta como la puerta de entrada hacia el conocimiento de lo *otro* como condición para el conocerse a sí mismo, ya que, si pensamos al cuerpo como la facultad sobre la que el alma debe volcarse para el conocimiento de sí, se establece una relación amorosa con *lo otro* del cuerpo, con todo aquello que *no es*, desprendido del sentido original, encausado hacia la búsqueda de nuevos sentido *de* lo otro, *en* el otro, *con* el otro.

“La búsqueda del sentido, que sin desfallecer disuelve y examina de nuevo todas las teorías y reglas aceptadas, puede en cualquier momento volverse contra sí mismo, por así decirlo, y producir una inversión de los antiguos valores y declararlos como nuevos valores” (Arendt, 1995, p. 126).

Así, el lenguaje organizado bajo la hegemonía del ser como aquel que es capaz de organizar al lenguaje como representación del Yo, sería solo un aliciente para los hombres que buscan refugiarse en vestigios de representaciones venidas de otras tierras, de otros tiempos y culturas, apropiándose las como un crustáceo cambiando de caparazón. Los restos de signos de un lenguaje que representa ocultan bajo un manto ontológico aquello que el mismo lenguaje se encarga de encubrir: la propia ignorancia, no la socrática por cierto, aquella del saberse no sabiente, sino la de todos aquellos que la portan y conducen como bueyes hacia el matadero. La verdad construida sin amor, entendido el amor como viaje, un trayecto que une un punto y *otro* hacia el saber de la verdad en este caso, es un amor vacío y sin sostén puesto que no hay tal viaje, ya que la metafísica se encargó de iniciarlo y concluirlo antes incluso de cualquier partida, determinando así, la inmovilidad del saber del cuerpo que ya no ama puesto que no se traslada. Tal confort le otorga al cuerpo apariencias de estabilidad en un tiempo con fecha de inicio y fin, un tópico abordable, medible, cuantificable.

En función del *topos* de la metafísica se puede saber quién se es, donde se nació y en qué circunstancias. A través de la topología del ser, el Yo se inscribe en el archivo del mundo, dotado de un ser finito capaz de reproducir el tiempo del mundo al unísono

con su existencia. El Yo es el tiempo en su medición, la miseria del mundo cronometrada, cada latido está significado y cargado de sentido. Aquellas *modalidades de enunciación del discurso* mediante el cual, para Serge Margel: “lo que liga nacimiento y existencia *aliena* la existencia y la somete a las propiedades de una filiación, a las identidades de linaje de una generación, de la maternidad a la paternidad. En este sentido, fechar, localizar, nombrar un nacimiento es ponerle un término, acabar la existencia” (Margel, 2016, p.48). Margel refiere una carta del 9 de agosto de 1946, dirigida a Maurice Sallet, en la que Artaud “no cesa de replantear la cuestión”:

“Qué decirle sobre mí mismo que me presente ante un lector cualquiera? / Tendré cincuenta años el próximo 4 de septiembre, lo que no quiere decir que haya nacido en Marsella el 4 de septiembre de 1896 como lo sostiene mi estado civil, pero en efecto recuerdo haber pasado por allí una noche a la hora del amanecer. / Recuerdo haber hecho allí, yo mismo, mi encarnación aquella noche en lugar de haberla recibido de un padre y de una madre. / Y fue una bonita pelea, una encarnación de ángulo desplazado y sin cuartel” (Margel, 2016, p.48).

Artaud conoce el *topos* del ser y sabe que lo sabe, no requiere no saberlo para conocerlo, pues, alguna vez se le quiso alienar a él. Lo que sí le urge como un requerimiento de primera índole, es desentenderse del ser. Sabe que *el saber* no es conocer el sentido, sino, destruir el sentido “conociéndose a sí mismo” en que, paradójicamente, requiere desinstalar el sentido de sí mismo como la gran cárcel del sujeto-pensante. Conocerse a sí mismo significa, entonces, desprenderse del conocimiento que hizo del Yo un órgano independiente del cuerpo, no reconociéndolo como parte integral del todo, sino como mero atributo del ser.

Artaud sabe que conocer la nada es un mero placebo para re-conocerse dialécticamente en la inmensidad del todo. Artaud ya nació en el mundo, ya fue Uno, aquel universal positivo que lo dotó de un ser, de una fecha de nacimiento, de un acta de defunción, de una nación; de un lenguaje. Sin embargo, Artaud, a diferencia de Sócrates, no busca consolarse de la nada en el refugio de un sentido mediante la razón, ni mucho menos en el mundo:

“Es el ojo de Van Gogh, el suicidado por la sociedad, o de Nietzsche, pero no es el de Sócrates, el filósofo, el que quiere someter el cuerpo al espíritu, ligarlo, atarlo, entregarlo a las normas de una sociedad <de eruditos y de médicos>... No, Sócrates no tiene ese ojo...esa mirada que desviste al

alma, libera al cuerpo del alma, desnuda el cuerpo del hombre, más allá de los subterfugios del espíritu” (Margel, 2016, p.35).

Conocer la nada, o, más bien, encontrar la nada de un saber es, cual alquimia que llega al oro, encontrar su ausencia, donde yace vacío por todos sus flancos, donde bajo ningún aspecto su pretensión radica en encontrar un todo, sino, por el contrario, buscar en la nada, en el no-ser de algo, su potencial creador de imágenes abyectas como sombras a la luz del Todo.

La sombra y la nada, como signos de la crueldad, se imbrican inexorablemente en su intención de traer imágenes que se cuelan por las grietas de la razón. Pensar, visto desde el prisma socrático, como ejercicio de la razón, no puede pensar la nada, algo así como pensar en negativo, puesto que para llevar a efecto la puesta en práctica del pensamiento es requisito llevar la conciencia (o traer a la conciencia desde regiones inexploradas de almacenamiento) imágenes de cosas “que son”. Por tanto, la nada de todas aquellas figuras que la razón no alcanza a significar se manifiestan a través de signos *ex rationalis*. De ser así, la nada, como signo in-significante y ausencia de ser, habita en quien la contenga manifestándose en mayor o menor grado. De ello, surge la pregunta: ¿De qué depende mayor o menor grado de manifestación de la nada en el mundo? “Encontrar la verdadera continuidad de la vida y del pensamiento es volver a tomar contacto con la intensidad pulsional que desborda la unidad del sujeto y las divisiones de la lengua, es decir con lo que sufre una represión incesante.” (Dumoulié, 1996, p.133).

Si partimos de la base de que las cosas del mundo (incluido el sujeto) son, en cuanto han pasado por el filtro de significación que hace el lenguaje en ellas, quiere decir, además, que todo aquello que se escapa al proceso de semiosis también es posible encontrarlo ahí. Las cosas, por tanto, encuentran en su conformación lo que son pero, a la vez, lo que escapa a su significación racional-ontológica, o sea, lo que no son. Es factible, entonces, entender a las cosas en su doble dimensión. Ya que aquel ejercicio nos permite, de cierta manera, diferenciar entre el ser y su doble como manifestación

abyecta de la nada en las cosas, siendo ella misma (la nada) quien tiende a manifestarse con mayor o menor medida en imágenes que no significan la razón.

Si consideramos que los objetos del mundo son mediante su inscripción en el lenguaje que los habilita para su funcionamiento no solo en él, sino a partir de él, ¿cómo explorar la región a la que no accede el sentido que los significa? Si “lo humano” es quien otorga sentido ¿Cómo acceder a las regiones sombrías de lo que las cosas no son para que muestren su verdad como dobles del ser más allá de toda significación humana? Si los objetos del mundo no poseen razón, ya que aquella facultad es ejercida solo por “Lo humano”, y considerando que solo esa categoría es capaz de otorgar sentido a través de un proceso de significación ¿Desde dónde, a partir de qué lugar, principio o mecanismo las cosas extroyectan y presentan aquello que no son?

Continuando con las aparentes aporías ¿Qué es la nada de una cosa en términos signícos? ¿cómo significar la nada de una cosa? Conviniendo en que tampoco sería factible llamarlo un “signo noumenal” en clave kantiana “en tanto que son objetos solo pensados por el entendimiento, y (a estos) los llamaremos entes inteligibles” (Kant, 2007, p. 341). Más bien, si de alguna manera hay que pensarlos, bien sería como aquellos objetos simplemente arrojados (*obiectus*) que no pertenecen a un fenómeno que se re-presente frente a la percepción y su posterior conocimiento.

¿Cómo relacionarse con la nada de las cosas si es la razón, como mecanismo de significación a través del lenguaje, la que imposibilita su lectura pero que, a la vez, permite su aparición, por cuanto determina el límite de su existencia? En caso contrario, si el pensamiento, a través de la razón, no piensa la nada y, a pesar de ello, esta última se manifiesta en el mundo como el Doble del ser y de las cosas que son mediante imágenes que lo atraviesan ¿De dónde provienen esas imágenes de lo no-hecho, de lo no-dado? ¿Cómo significar el “algo” que carece de significado, entendiendo que la condición de posibilidad para su aparición es desentendiéndose de su ser?

Sin pensar metafórica y metafísicamente, la nada, como signo-sombra, aparece frente a las cosas que son. La sombra se posa en cada figuración de luz. Así, la figura de la sombra se encarna en el cuerpo, transformada en imagen y la luz en la condición de su aparición, dicho en otras palabras, la sombra aparece en cada imagen, entendiendo por apariencia a su manifestación física en el mundo. ¿Qué es una figura como articuladora de la imagen-sombra, creadora de signos de la crueldad en la escena?

Según Gilles Deleuze: “La figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es carne” (Deleuze, 2009, p.22). En la figura, el cuerpo, como un pararrayos, capta la sensación de la sombra y la hace para sí, rompiendo la cadena de significación del sentido como rasgadura que permite la fisura de la luz, facilitando al cuerpo su aparición como presentificación de su ausencia ya sin texto, sin discurso mediante: “...qué lo dado no es un texto, que hay en él un espesor, o mejor dicho una diferencia, constitutiva que no debemos leer, sino ver, que esta diferencia, y la movilidad inmóvil que la revela, es lo que continuamente queda olvidado en el significar” (Lyotard, 1979, p.220).

Si partimos de un saber común en el que la proyección de la sombra será siempre, bajo un prisma racional, la resultante de un objeto que produce luz, pues nadie podría “pensar” que se parte de manera inversa, a excepción de un teatro de sombras chinescas en las que a raíz de un objeto diseñado se proyecta la luminosidad de la sombra, pero incluso ahí la luz de la sombra como “primera actriz” está determinada de antemano por un sistema de signos y sentidos que la condicionan a la luz.

Figuras transformadas en figuratividad dotadas de sentido, por tanto, figuraciones conceptuales devenidas de la razón generan nuevamente un principio dialéctico, el cual determina no solo las antípodas de un signo y otro, sino que otorga un grado de supremacía de uno por sobre otro de acuerdo a la manifestación de sus propias fuerzas, siendo la razón quien establece el criterio según el cual se organiza un orden dentro de una escala jerárquica de valores, desplazando a la sombra (y las figuras de la nada) a aquel habitar desde su negación, entendiendo por negación no a su negatividad como *otro* en su dimensión Doble, de acuerdo a una composición del signo dentro de un teatro

de la crueldad, más bien como exterminio. Muy lejos de lo que Kant nomina como aquella *puntualidad* en el cumplimiento de las reglas que nos acercan al arte bello en cuanto: “el producto llega a ser eso que debe ser; pero sin penosa prolijidad, sin que la forma académica transluzca; esto es sin mostrar la menor huella de que la regla haya estado en la mira del artista, poniéndole trabas a sus fuerzas del ánimo” (Kant,1992, p.216).

Sin embargo, para Artaud es justamente la huella, la estela dejada por la sombra la que cobra relevancia en la producción de imágenes figurales, como signos suspendidos de la significación originaria o reglamentada como aquella “innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte” (Kant, 1992, p.216).

A partir de aquel principio negacionista, en cuanto niega toda posibilidad de cohabitación de ambos signos (el del ser y su Doble), si no es solo para resaltar sus respectivos opuestos, es válido preguntarse por la autonomía del pensamiento pero, particularmente, por los modos que tiene éste de relacionarse con signos devenidos en significación (autómata) racional.

Si no es el lenguaje de la palabra, aquel que entiende a la sombra y la nada como signos que producen *otros* signos en la mediación especular hacia la presentación de lo real, ni tampoco como “mera” sensación de lo que ambas producen en interacción con los sentidos ¿Qué función y utilidad cumple el pensamiento en aquel proceso de semiosis entre la sombra/nada y el mundo?

Para responder a ello se parte por considerar que la función del pensamiento es receptionar las imágenes tanto internas (desde la memoria, o la huella mnémica, o, incluso desde el inconsciente de acuerdo a ciertas pulsiones latentes por manifestarse) como externas, en tanto imágenes que es capaz de significar como aquellas que escapan al proceso de semiotización. Posterior a aquello, el pensamiento envía las imágenes significadas a la razón que organiza los juicios de valor, éticos, estéticos, morales,

políticos, etc. No sin antes haber pasado por aquel proceso cognitivo que delimita el espacio y el marco significativo de sentido (lógico o no) de la imagen; nos referimos al lenguaje.

Todas aquellas imágenes que el pensamiento no alberga en sí (tanto internas como externas al sujeto) son desechadas. ¿Cuál es el criterio o aquella facultad de juzgar, más allá de conceptos y sensaciones que utiliza el pensamiento para incorporar o desechar imágenes?: El sentido. Dotar de sentido al mundo por medio de imágenes de la razón determina el orden capaz de organizar al sujeto en su relación con el mundo y “consigo”. Estando Yo, conmigo, o sea, estableciendo el gesto de unificar al ser consigo mismo (otorgarle una imagen al ser), no solo se individualiza, se subjetiviza al sujeto, sino que se le segrega del mundo o, por lo menos, de una parte de él que son sus partes no significadas, aquellos sentidos escatológicos como heces de la cultura, residuos de lo humano que se ausentan del todo, que no forman parte del Yo ni del Uno pero que, sin embargo, no desaparecen del mundo, puesto que por más luz que haya la sombra no se extingue, al contrario, abre más grietas por donde colarse.

Análogamente, mientras toda la existencia se justifique en la razón, más sistemas abiertos se dan para que entre la nada, sin pensar por ello que la apertura a la nada nos lleve a un nihilismo sin sentido (aquello sería un gran favor a la teleología occidental), sino, más bien, aprender a co-habitar y co-existir con la presencia, la presentificación de la nada, cual fantasmagoría de una momia, no pensándola en términos lógicos como aquel universal negativo del Todo, más bien, una vía hacia el enfrentamiento y experiencia de lo real. Una arista en el lente unívoco de la razón.

Tenemos entonces que el pensamiento “piensa” las imágenes que recibe, de esa forma las procesa y las envía por medio de un lenguaje que las significa en cuanto dota a las imágenes bajo un proceso semántico, semiótico y pragmático hacia la razón que, por consiguiente, transforma en figuratividades (figuras dotadas de sentido), extroyectadas como discursividades en el mundo. Pero, ¿A dónde van a parar aquellas imágenes in-significantes/in-significables que no tienen cabida en el espacio de la razón? Al cuerpo. “Es la conciencia del concepto de vacío en que el cuerpo se despoja

desde el reconocimiento de sí mismo: disponer el cuerpo, colocarlo de cierta manera para que en él ocurran otras interferencias” (Mellado, 2008, p. 90).

Aquellas imágenes como figuras de lo irrepresentable, como negación y resistencia a su representación, cuentan con un modo de presentación en el mundo a través de un lenguaje que significa las imágenes, descifrando sus contenidos, en tanto jeroglíficos, en vías a ser llevados al cuerpo como medio, modo y fin para ser puestos a disposición en la producción de un signo-cuerpo que arremete en la significación de *otros* sentidos, abyectos dentro de una escena cruel.

¿Cuál es el lenguaje del cuerpo?

Para Artaud, el teatro debe ocuparse de aquella condición irrepresentable del signo, no para una a-significación de éste, sino, para la presentación de lo irrepresentable como conmoción del espíritu *mediante un cuerpo en comunión con otros cuerpos que dejan de ser*, por cuanto son desprendidos de su representación como cuerpos “representados orgánicamente” en el mundo, siendo más bien conexión nerviosa, como “shots” energéticos en el mundo.

“En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un sentido, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto. La ruptura entre ser y significado plantea una consecuencia singular: se expone con la urgencia de una significatividad sugerida, pero no permite reconocer el significado esperado” (Lehmann, 2017, p. 260).

---

### III

## Cuerpo y Crueldad

### 3.1 Logo-Cuerpo

“El arte del actor consiste en la organización de su propio material, es decir, en la capacidad de aprovechar convenientemente los medios expresivos de su cuerpo.”

(Fischer-Lichte, 2011.Pp. 166)

¿Qué es un cuerpo? Y cuando se dice “un” cuerpo ¿necesariamente se remite a un individual, o es que éste puede llamarse tal solo en cuanto es puesto en relación con *otro* cuerpo? De acuerdo a esa pregunta y en función de optimizar los recursos dispuestos para el desarrollo del concepto de “cuerpo” dentro de la poética artaudiana, hemos dispuesto, en primera instancia, acercarnos a la precisión de significados que este concepto conlleva, dadas sus múltiples aristas en torno a su abordaje para, en segundo lugar, facilitarnos la visualización del camino tomado por Artaud respecto de su significado, y cómo puede ser utilizado éste dentro de un teatro cruel.

Para llevar a efecto dicho procedimiento, dividiremos en dos la pregunta por el cuerpo. Ello, a efectos de poder establecer una clara diferencia entre lo que “significa” “ser” “un” cuerpo racional en contraposición a “un” cuerpo cruel, dos modulaciones que utilizan al cuerpo como mecanismo de significación. Ambos registros en la relación con el cuerpo pueden ser entendidos:

- 1.- Como un *corpus* trascendente, en tanto conjunto de partes que, organizadas de acuerdo a un orden establecido, permiten entenderlo más allá de su propia posibilidad, o,
- 2.- Como un *corpus* inmanente, por tanto, un todo independiente y autónomo en la relación con el mundo.

Lo cierto es que el cuerpo cifra nuestra identidad y si lo entendemos dentro del marco semiótico al cual se avoca este trabajo, la traducción válida es considerar al *cuerpo como un signo* capaz de ser dotado de sentido, pero, al mismo tiempo, posibilitado de producir sentido. Aquel doble gesto en la recepción y entrega de sentido

otorga al cuerpo una materialidad significativa que establece la continua comunicabilidad requerida para su inscripción en el espacio de lo en común.

Sentido ↔ Cuerpo ↔ Sentido

Lo en común del cuerpo se establece por su condición política, entendida la política (*politiké techné*), como técnica de cuerpos participantes de lo público. Sin embargo, la participación y consecuente inscripción como cuerpo político en lo común, requiere un elemento esencial para toda constitución, un *corpus* elemental que lo organiza como ente reproductor de significados. Nos referimos al *logos*:

“es evidente que la ciudad es una cosa natural y que el hombre es por naturaleza un animal político; y un hombre que, por naturaleza y no debido a las circunstancias, carezca de ciudad o bien es un degradado o bien es superior al hombre” (Aristóteles, 1986, p. 679).

El poder de la razón en la distribución de las fuerzas reproductivas del cuerpo significa su posibilidad de inscripción en el aparato significativo que le otorga sentido. El cuerpo en su condición política como *logo-cuerpo*, intensifica la reproducción de signos, en vías a la perpetuación y justificación de la razón como mediadora signica y máquina significativa. Así también, como Aristóteles señala, aquel animal racional que carece de lugar, ese ser: “apolítico, es decir, el hombre desvinculado de todo lazo <ciudadano>-... es el que es tal por propensión natural y libre elección. Y no es tal el que debe expatriarse para vivir, o el que es expulsado de la ciudad.” (Aristóteles, 1986, p. 680). De esta manera, nos aventuramos en señalar que el *logo-cuerpo* se hallaría en posibilidad “libre” de escindirse de su *corpus social* por propia voluntad, pero, ¿qué ocurre con aquellos cuerpos que no tienen la libertad para insertarse al *corpus social*? O, incluso, ¿a dónde van a parar los cuerpos que no se inscriben dentro del *corpus social*, como pedazos de carne despojados de una *razón de ser*?

“La materia del cuerpo, o más bien la materia que es el cuerpo, se ve investida de propiedades que no pueden deducirse de su carácter de cosa, sino de un *nomos* trascendental, fuera de él. El cuerpo se convierte en una pieza de metal cuya función es, a través del sacrificio, traer vida eterna al ser” (Mbembe, 2018, p. 69-70).

Bajo un primer esquema, el del *corpus* trascendente, tenemos, entonces, que la razón significa al cuerpo. Éste se manifiesta como atributo de un principio racional, a condición de participar en el mundo como cuerpo político. Al ser atribuido a la razón, el cuerpo, como signo, se representa de acuerdo a imágenes externas a él, hacia un más allá de su propio cuerpo como justificación de la razón en él. El *logo-cuerpo* se extroyecta, por tanto, como un objeto cargado ontológicamente de un ser que lo significa. Así, *el cuerpo es en tanto manifestación de la razón en él*, de esa forma participa de un lugar. Clasificado desde su inscripción por la razón para ser-partícipe del espacio político de lo en común, el cuerpo encuentra un *topos*.

El lugar del *logo-cuerpo* se establece a partir de su relación con la misma u otras formas de racionalizar al cuerpo. En aquel encuentro *inter-logo-corporal* se representa el incansable reconocimiento de lo igual. Según Byung-Chul Han:

“El otro, que yo deseo y que me fascina, carece de lugar. Se sustrae al lenguaje de lo igual: <Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante>. La cultura actual del constante igualar no permite ninguna negatividad del átotos. Comparamos de manera continua todo con todo, y así lo nivelamos para hacerlo igual, puesto que hemos perdido precisamente la atopía del otro” (Han, 2014, p. 5).

Si tenemos que la razón, como discurso unívoco de significación ontológica del cuerpo, es quien otorga los márgenes de su inscripción en el espacio de lo en común, toda posibilidad de ser-cuerpo se haya en aquel estado de subsunción -como ente en vías a la conformación de su ser- respecto de una imagen representacional de *su* razón-en-el-mundo: “El ente que antecede fenomenológicamente al tema, en este caso, lo que está siendo usado, lo que se encuentra en proceso de producción, se hace accesible en un transponerse en aquella ocupación” (Heidegger, 2015, p. 97).

El *logo-cuerpo* como ente que mira hacia el ser, encuentra en él su razón-de-ser. Al considerar la razón como principio trascendente a su propia existencia, el cuerpo abandona su materialidad, su sangre, para quedarse convertido en carne (putrefacta) que expele los olores del ser: “El hombre podría haberse abstenido de cagar / mantener

cerrado el bolsillo anal, / pero eligió cagar / como elegir vivir / en lugar de consentir en vivir muerto” (Artaud, 2002, p. 106).

Ahora bien, pensar la existencia de un cuerpo solo en función a su posibilidad de ser-en-el-mundo, nos lleva a la pregunta inicial, ya que partiendo del supuesto en virtud del cual un cuerpo es en cuanto se representa en el mundo, quedaría entonces responder a la pregunta ¿Qué es un cuerpo? o, más bien, ¿qué es, para un cuerpo, ser? ya que al decir que los cuerpos son ¿qué estamos diciendo con eso?

“El ser humano como más que sí mismo, el ser humano de la hybris, posee y despierta en su interior una especie de distancia respecto a sí mismo, una autoevaluación que es, paralelamente, una elevación por encima de los demás, Así, atrae hacia sí la envidia, rivalidad y deseos de venganza, esto es: el precio de sobresalir; de este modo, el cuerpo entra en la escena para tenderse y morir” (Lehmann, 2017, p.346).

Lo que planteamos procura establecer la diferencia en la asociatividad del ser con el cuerpo. Ello porque, para relacionarnos con la experiencia del cuerpo en términos artaudianos, se vuelve necesario entender al cuerpo independiente al ser. Sin embargo, bajo una lógica representacional, no podrían existir cuerpos que no son. De esta forma, el verbo, o sea, la acción de ser queda imbricada a la materia, a algo así como al “sustantivo” cuerpo. A partir de aquella asociación se nos presentan tres definiciones:

- 1- El cuerpo es materia; un “sustantivo” sensible.
- 2- El cuerpo, en cuanto materia, está separado del ser, pudiendo existir cuerpos que no-son (presentatividad del cuerpo)
- 3- El ser se haya imbricado al cuerpo, ya que se vuelve imposible pensar el ser de un cuerpo que no es y solo en cuanto el cuerpo es puede pensarse su ser. (representatividad del cuerpo)

Ambos relatos en torno a la composición del signo-cuerpo nos hablan de su capacidad (re)productora de sentidos. Por un lado, el cuerpo como presentatividad es el cuerpo creador, lúdico y productor. Creador en cuanto desconoce el “sentido originario”. Toma los elementos sígnicos escritos en la atopología del cuerpo y pone en

circulación los significados de su propia grafía. De la misma manera, aquel jeroglífico es puesto en circulación para ser recepcionado por *otras* frecuencias sígnicas en la composición y encuentro con lo real. Lúdico en su posibilidad de establecer un juego de reconocimiento dual, son las propias escrituras del cuerpo en el desajuste y desinterés ocioso con *otro* cuerpo. La Creatividad y el juego producen, en consecuencia, signos mediadores de la experiencia con lo real en el no-ser cuerpo:

“El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados en shocks. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez...el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos” (Lehmann, 2017, p.346).

Por otro lado, el cuerpo como representatividad, es el cuerpo-mediador. Media entre la metafísica, como algo más allá del cuerpo, y la ontología, como algo más acá, incluso previo al cuerpo. Mediador entre la acción y la imitación dramática, como un cuerpo capaz de representar al pensamiento en la escena. Un cuerpo mediador entre el autor y el espectador. Aquel vínculo no debe mal entenderse. Este cuerpo cumple una función específica, a saber, la de transmitir sentidos de la razón como representaciones de realidades construidas, fundadas en un logos, lógico-dramático:

“El todo de la trama -una ficción teórica- funda el logos en una totalidad en la cual la belleza se concibe esencialmente como un progreso temporal controlado y conmensurable. Al igual que la peripecia, el drama puede considerarse como una categoría eminentemente lógica, algo que también sucede con una de las ideas más profundas de la poética: el extraordinario emocional de la anagnórisis... manifiesta en la tragedia la conjunción de la comprensión y la pérdida del sentido” (Lehmann, 2017, p.70).

Entre ambos cuerpos se establecen cruces. Ambos cuerpos conviven paralelamente en constante pugna por exteriorizarse y manifestarse. El punto está en permitir el acceso, dejarse permear por el signo-cuerpo-cruel, en tanto posibilitador de una experiencia *otra*, como condición de la propia experiencia no mediada por una representación de la realidad.

### **3.2- Cuerpo Cruel**

La cultura occidental, en su discurso filosófico, desde sus principios socrático-platónicos ha intentado imponer un orden al caos del cuerpo y, con ello, organizarlo, moralizarlo, sistematizarlo y jerarquizarlo desde un lenguaje, entendido éste como *un modo de producción de cuerpos*, con finalidades distintas, pero siempre desde la misma base: la palabra como significante del significado cuerpo, aquella capaz de ordenar y dar forma bajo un principio y origen racional, a lo a-morfo de un cuerpo:

“El teatro occidental solo reconoce como lenguaje...con esa especie de dignidad intelectual que se le atribuye en general a esa palabra, al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir, al lenguaje de la palabra y de la palabra escrita, de la palabra que, pronunciada o no pronunciada, no tiene más valor que el que tendría si estuviese solamente escrita” (Derrida, 1987, p 327).

Es el lenguaje entonces quien por antonomasia ha otorgado un estatuto de subsunción en su relación con el cuerpo. De esta manera surge la pregunta ¿De qué forma entender el cuerpo metalingüísticamente, más allá de la palabra que lo ha escrito los últimos dos milenios?

En el capítulo anterior, titulado “Lenguaje”, postulamos lo que Artaud denomina una “metafísica de la palabra”, entendida la metafísica no en su acepción tradicional occidental -la cual solo otorga al lenguaje (y a la palabra en particular) un estatuto hegemónico de valor por sobre el cuerpo- sino, más bien, una palabra más allá de la misma palabra, un lenguaje anterior al lenguaje, previo a la usurpación del lenguaje como medio de acercamiento a Dios y a lo divino; a la misticidad alejada de la teología del cuerpo:

---

“Lo divino ha sido estropeado por dios. Es decir, por el hombre que, al dejarse separar por la Vida por Dios, al dejarse usurpar su propio nacimiento, se hizo hombre mancillando la divinidad de lo divino: <Pues lejos de creer que lo sobrenatural, lo divino han sido inventados por el hombre, pienso que es la intervención milenaria del hombre lo que ha terminado corrompiéndonos lo divino>. La restauración de la crueldad divina pasa, pues, por el asesinato de Dios, es decir, ante todo, del hombre-Dios” (Derrida, 1987, p.334).

---

Es así como Artaud da paso a un cuerpo des-cuerpado, an-orgánico. El cuerpo, entonces, pasa a un primer plano o, mejor dicho, al des-centramiento de un plano, un cuerpo inmanente que solo extroyecta fisuras de un plano corpóreo homogéneo, ya no pensado desde la palabra que lo subyuga, sino, como el principio articulador de él mismo, como creador de mundo, cual producción creativa, justamente ahí, en la *poiesis* de un mundo sin mundo, más allá del mundo conocido y por conocer bajo sistemas teleológicos.

Un cuerpo sin cuerpo, o sea, un cuerpo que no es lo que ontológicamente la tradición pretende que sea. ¿Cómo, entonces, relacionarse con un no-cuerpo, que no-es y al que no puedo acercarme mediante la palabra? He ahí la puesta en funcionamiento de la pragmática en torno a los elementos que conforman y deforman al cuerpo, atravesándolo. Esto se vuelve medular en la propuesta artaudiana, visto desde el eje que articula este escrito, que busca brindarle legibilidad a su obra con métodos semióticos: se trata de entender al cuerpo en relación al tiempo y al espacio, estableciendo relaciones entre aquellos tres elementos (cuerpo-tiempo-espacio) y cómo éstos son puestos a disposición de un cuarto elemento: el Teatro.

De esta forma cuerpo, tiempo, espacio y teatro serán mecanismos de tránsito, en los que se plantean los bordes, no para establecer límites, sino, más bien, para evidenciar los soportes que sustentaron a todo un dispositivo discursivo que representó sobre estos cuatro elementos criterios de verdad, experiencias “reales” sobre el valor de un *ethos* común a todos, en definitiva, todo el artificio conceptual puesto a disposición del ordenamiento del cuerpo.

---

No obstante, el Teatro, pensado en clave Artaudiana, busca poner en crisis aquello que fue pensado con fines morales, ya que, al no-ser *un* cuerpo, no es posible representarlo, por tanto ¿qué es el tiempo, cómo funciona éste sobre un cuerpo des-cuerpado? ¿Dónde está, en qué lugar se ubica, se halla un cuerpo des-corporeizado? ¿De qué manera se entiende, por tanto, un teatro sin cuerpo, desprovisto de un lugar, de un tiempo y de cuerpos que representen?

---

“...el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una experiencia de lo potencial. El cuerpo inaugura, en tanto que designa su presencia en una autodeixis, el deseo y temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible” (Lehmann, 2017.Pp. 350-351).

La des-significación del cuerpo permite el cruce hacia lo insignificable. Lo insignificante de un cuerpo es aquel instrumento a través del cual se otorga *la materialidad de lo propio*. El cuerpo deja de ser pensado en su aspecto metafísico dando paso, de esta forma, a una corporización del tiempo como fisura en el espacio, en el que el cuerpo media el acercamiento de un más allá del tiempo como metafísica del tiempo.

¿Qué es, entonces, pensar el cuerpo en su dimensión metafísica, a qué lugar se traslada el cuerpo luego del desprendimiento del cuerpo de *su* cuerpo? A ningún lugar conocido tal como es conocido por los otros cuerpos, a lo extra-ordinario de un cuerpo sin tiempo, a un no lugar pero que, sincrónicamente, e, incluso, paradójicamente, encuentra su manifestación, su pura potencia en el signo insignificable del teatro.

Es la máscara que, luego de utilizada, no encuentra el rostro de su representante, es la figura de una silueta sin facciones, de un cuerpo que yace muerto, ya que nunca vivió. Es la momia que encuentra su posibilidad de existencia como afirmación y resguardo de la vida en su condición de muerta. Es la encarnación de la vida que tiene como futuro a una muerte que no llega, ya que nunca murió puesto que nació ya muerta.

Un cuerpo sin un signo que lo signifique es un cuerpo muerto que no alcanza una significación que lo haga ser parte de un proceso social. El cuerpo irrepresentable, insignificable es sometido, por tanto, al proceso obligatorio de control y significación de él mediante mecanismos que, como es el caso del mismo Artaud, lo mantuvieron cerca de una década en centros de tratamiento, apelando a su “patología”.

Ahora bien, un cuerpo como objeto de significación y sometido al entramado de significantes que hacen de este un cuerpo “vivo”, no puede encontrar más horizonte que la muerte, no solo simbólica, sino material, puesto que impiden el cruce allende la vida, siendo sometido al plan de Dios que hace de aquel conjunto de átomos un cuerpo teleológico con presente y un fin, entendido este último como muerte.

Pensar la muerte del cuerpo exige abandonarlo. Por tanto, es tarea resemiotizarlo a la luz de entenderlo con el signo de la muerte, lo que implica no pensar en la vida, en la inscripción de un acta de nacimiento y defunción: “arrojarse al vacío, o crear el vacío, para Artaud finalmente equivaldría a producir el espacio de una nueva genealogía, una nueva forma de devenir, antes, de todo juicio de Dios, de toda filiación social y de toda inscripción de un lenguaje articulado” (Margel, 2016, p. 81)

La condición de vida-viviente de un cuerpo no es su finalidad de muerte sino, más bien, encontrar una supra-vida, una post-vida. Ser capaz de dilucidar que el ser nunca nació, pues *no se es lo que una fecha y lugar dicen que se sea*. La muerte del cuerpo-vivo para hacer de éste un cuerpo-viviente implica abandonar el signo vida, por tanto, ¿Cómo olvidarse de la vida? ¿Cómo desprenderse de la vida del cuerpo si pensar y sentir la vida aporéticamente es pensar y sentir la muerte, considerando que la vida misma permite la solución para darse muerte al darse la propia muerte? Siendo la inscripción en sociedad lo que insta y permite, o no, la solución mediante el suicidio.

Para Artaud, el signo de la muerte a través del suicidio no refleja más que el intento de ocupar los signos que la sociedad misma otorga para perpetuar el ciclo de vida y muerte permitiendo, no obstante, el paso a la des-significación del ser, en vías al encuentro con la continuidad de la vida después de la vida: “No se trata entonces de matarse a sí mismo para ya no ser, sino de darse a sí mismo las condiciones de no-ser para devenir otro que sí mismo”(Margel, 2016.Pp. 64).

El teatro, para Artaud, significa la muerte en cada acto. Actuar es, entonces, la conexión de la vida con lo viviente. Es el volver a lo divino sin la idea de dios, es

Dionisio encarnado en cuerpo, es el rostro ya sin ojos de Edipo, es la noche que observa a Antígona mientras sepulta a su hermano; es Ofelia en el río...

La significación de la muerte en el teatro o, más bien, la des-significación de la vida en él, el des-velamiento de la máscara sin rostro, el acto fallido de la realidad, se presenta como el lazo que une la vida de un cuerpo que nunca nació, porque nunca murió. Es lo eterno de un cuerpo que retorna a su muerte.

La muerte del cuerpo, así, pasa a presentarse como la momificación de un estado que permite, de esta manera, la interacción con la muerte de quien la experimenta.

Actores y público, todos unidos por lo divino de la muerte, cual muerte colectiva divinizada, cuerpos des-cuerpados en éxtasis de saberse muertos, sin identidad; sin ser. El júbilo de ser no-siendo y que, sin embargo, no-ser les permite ser en el mundo, aquel mundo divino en que nadie muere, porque nadie nace.

El teatro, como espacio de muerte y lugar atópico, hace del cuerpo su des-significación, en vías a su presentificación. La muerte de un cuerpo alienado por otros cuerpos que busca ir en la relación con lo vivencial del cuerpo-*otro*, pues, no puede un cuerpo muerto serlo sin otro, ya que la muerte de un cuerpo en su función representacional requiere la in-significancia, por un lado, de la sociedad que lo significa y, por otro, del cuerpo in-significable que lo hace en comunión con lo significativo de lo perdido de cuerpos como signos de lo irrepresentable.

La irrepresentabilidad del cuerpo dialoga, entonces, con la representatividad del mundo. Mundo y cuerpo como signos materiales de “lo común” se muestran irreconciliables dentro de una semiótica pensada en códigos artaudianos. El cuerpo, que deviene tal, encuentra su significancia como significado que no busca un significante, a diferencia de la razón del mundo que busca posicionarse como el eje central que articula sus significados, incluido lo llamado Hombre-Humano-Cuerpo.

Así, Lo Humano del mundo pierde su significado, “Lo Humano” del mundo pierde su significante. La muerte del cuerpo se haya sin significancia, lo que permite el paso al establecimiento de un signo extra-semiótico, lejos del mundo de los signos entendidos por tiempo-espacio común. Así lo señala Fischer-Lichte: “El cuerpo del actor tenía pues que ser liberado de las cadenas de la representación, de su control absoluto, para ayudar a abrirse paso a la espontaneidad, a la autenticidad de su existencia física” (2011, p. 294).

---

## CONCLUSIÓN

Las nuevas propuestas desde la Filosofía y el Teatro, que amplían el punto de referencia y reflexión necesarios para abordar la problemática del signo, proponen una nueva condición escénica del pensamiento. De ahí que este trabajo investigativo haya hecho revisión del tratamiento de la cuestión del signo puesto a disposición del aparato teatral.

A casi un siglo (82 años) desde la publicación de “*El teatro y su doble*” (1938), son más interrogantes que respuestas las que surgen al abordar los postulados de una obra-vida que encierran en sí mismos el cuestionamiento y resolución de lo que para Artaud sería la piedra filosofal, capaz de convertir nuestras sociedades contemporáneas, perdidas en una razón que habla sin decir nada o, peor aún, sin darle voz al espíritu.

Por ello, esta memoria bajo ningún aspecto pretende dar solución acabada a las problemáticas planteadas, sino más bien, aproximarse a la obra artaudiana en su dimensión semiótica, desde una visión complementaria, buscando comprender lo que para Artaud se establece como el punto central de la práctica teatral: la articulación de imágenes de lo real. Esta sería la búsqueda del Teatro, entendido éste ya no como espacio de representación de psicologías obsoletas, con mecanismos caducos. Por el contrario, se trata, para él, de permitir el acceso de nuevos puntos de vista que mantienen a dicho arte en constante reformulación de sus principios, para dar paso a lo significativamente importante en clave artaudiana: la magia.

Pensar mágicamente es abrir espacio a nuevas propuestas de significación, en las que los objetos cobran nuevos sentidos, se disuelven en significados mutables, en que los sentidos despiertan, se agudizan frente a lo indómito de un mundo ordenado bajo un nuevo orden. Aquel orden de lo impensado, de lo des-pensado permite avizorar la puesta en crisis de sistemas caducos en su forma y fondo, en los que la manifestación de principios como nacientes “manifiestos” se cuelan en el gen que hace caer la máscara de la representación.

Filosofía y Teatro deben replantear, por tanto, la pregunta por sus principios constitutivos, con vistas al surgimiento de métodos de aparición de lo real, y, retomando la celebre metáfora de la peste utilizada por Artaud en *El teatro y su doble*, apestar a cada individuo, impregnar con heces cada casa, en cada pueblo para que, de no soportar más el olor putrefacto de “sus verdades”, se desentiendan de ellas. Muchos morirán, apegados a sus falsas creencias como creencias de la representación, ilusos, cegados por

consuelo de “la verdad”. Otros, seguirán el difícil camino de la des-identificación, con el germen de la peste en sus genes, el cual fluye por cada vector de sus nervios.

Para todos ellos, que no-son, que no alcanzan a ser, van dedicadas estas letras. Letras no oficiales, de un discurso no oficial en un país que tiene por objetivo no oficializar (por tanto, no significar) todo aquello que va en contra de sus propios intereses, pero que encuentran asidero justo ahí, en su espacio in-significante como modo y medio de evidenciar lo más allá de lo evidente.

Van más allá de la evidencia ya que es imposible evidenciarlo, puesto que se escapa en cada soplo del pensamiento, dando por opción solo poder vivenciarlo, atento a cada nervio, a cada imagen que llega sin saber de dónde, puesto que la procedencia no viene de un lugar reconocible, sino que llega huyendo del sí mismo de su imagen, como imágenes dobladas del ser.

Así, leyendo a Artaud, consideramos que la tradición ontológica debe abrirse a nuevos espacios de significación del ser, justamente entendiendo su dimensión “doble”, no negándolo, aceptándolo como parte de su devenir ser. En ello, el cuerpo cumple una función primordial, por cuanto es el único capaz de recepcionar las imágenes, estableciendo la diferencia entre “pensar” (como organización racional) y “tener pensamientos” (en constante dejar pasar *-laisser passer*). Así, tenemos nociones que conducen a sistemas abiertos de significación de lo no significado, dotando, a contrapelo del sistema que capitaliza (haciendo para sí) el sentido del mundo -y por tanto, de subjetividades que habitan en él- un modo de producción de significados.

El cuerpo como productor en sí mismo, de significados para sí mismo, nos invita a reflexionar en torno a la figura del genio. *Ghan* de su raíz Indoeuropea (que llega a Artaud por el francés como su lengua materna) nos habla de una “generación”, de una

“producción”. Γενναῶ (Gennaō) en su acepción griega nos habla de “producir a partir de uno mismo”, dicho en otros términos, crear. *Genius* en Latín nos habla de la deidad menor, aquel espíritu que protege a cada persona. Siendo así, cada cuerpo posee en sí mismo, de manera innata lo divino en su cuerpo, muy lejos de la idea de Dios como aquel signo que corrompe la comunión entre el cuerpo y su potencialidad divina. En él se encuentran los fundamentos para la creación de signos que le permiten su expresión en el mundo.

Separar al cuerpo de su divinidad por la idea de Hombre, de Dios, de Humanidad o Libertad, ha hecho de él un simple artefacto de re-producción de saber técnico para beneficio, no del propio cuerpo, sino del poder que lo subsume al entramado de significación ontológica. Se vuelve menester, por tanto, situarse en posición abyecta respecto del significado universal, que permita al cuerpo escindirse de éste para pensar con imágenes autónomas de su genio, alternativas a la significación del mundo, en vías a crear y construir re-significaciones rizomáticas que se despliegan en el horizonte de significación de sentido, en la medida en que se desentienden de la univocidad de la razón como único medio de conocimiento y acercamiento a la verdad. Des-entrañar, des-pellejar la verdad, dando paso, por tanto, a lo real como conmoción nerviosa del cuerpo, alcanzando su paroxismo.

Puesto que “*Nadie sabe lo que puede un cuerpo*” como diría Spinoza, Teatro y Filosofía deben, en conclusión, abrirse paso como medios de acercamiento hacia aquella experiencia de lo real, enfrentadas, ambas creaciones, a pensar con imágenes devenidas más allá del mundo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arendt, H. *De la historia a la acción*. Paidós, Barcelona, 1995.

Aristóteles. *Metafísica*. Gredos. Madrid, 1994.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Aguilar, Madrid, 1986.

Artaud, A. *El teatro y su doble*. Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mensajes revolucionarios*, Fundamentos, Madrid, 1981

\_\_\_\_\_ *Obras. Páginas escogidas.* [www.Katarsis.Rettenass.com](http://www.Katarsis.Rettenass.com) 2002  
[https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/artaud\\_antonin\\_-\\_obras.pdf](https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/artaud_antonin_-_obras.pdf).

Billi, N. Revista *Aisthesis*, 2017, N°61: 9-23.

Beuchot, M. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. Fondo De cultura económica, Mexico, 2012.

Castañares, W. *Historia del pensamiento semiótico, Vol. I*. Editorial Trotta. Madrid, 2014.

Debesa, F. *Interpretación del teatro contemporáneo a través de Artaud*. Universitaria, Santiago, 1975.

Deleuze, G. *Lógica de la sensación*. Arena, Madrid, 2009.

Deleuze, G. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 2004.

Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.

\_\_\_\_\_ *Semiología y gramatología. Entrevista con Julia Kristeva. Information sur les sciences sociales*, VII, 1968.

De Toro, F. *Semiótica del teatro*. Galerma. Buenos Aires, 2008.

Dumoulié, C. *Nietzsche y Artaud, Por una ética de la crueldad*. Siglo XXI. México D.F, 1996.

Fischer-Lichte, E. *Estética de lo performativo*. Abada, Madrid, 2011.

Han, B. *La agonía del Eros*. Herder, Barcelona, 2014.

Heidegger, H. “*Doctrina de la verdad según Platón*” en “*Doctrina de la verdad según Platón y carta sobre el humanismo*”, traducción de Luis García Bacca, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ser y tiempo*. Universitaria, Santiago, 2015.

Idiáquez, C. “Aproximación Psicoanalítica al Cuerpo del Actor en Escena” Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos línea Psicoanalítica. 2011. Universidad de Chile. Disponible en:  
<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/112759/cs39ciu1097.pdf?sequence=1>

Kant, E. *Crítica de la facultad de Juzgar*. Monte Ávila, Caracas, 1992.

Lacan, J. *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. Conferencia pronunciada en el anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Societé Francaise de Psychanalyse.

Lehmann, H. *Teatro postdramático*. CENDEAC, España, 2017.

Lyotard, J. *Discurso, figura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

Margel, S. *Alienación. Antonin Artaud. Las genealogías híbridas*. Metales pesados, Santiago, 2016.

Mbembe, A. *Necropolítica*. Sátira, Chile, 2018.

McNabb, D. *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles Sanders Peirce*. Fondo de cultura económica, Mexico, 2018.

Mellado, P. *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*. Lara Hübner González edición. Santiago, 2008.

Peirce, Ch. *Obra filosófica reunida, tomo I*. Fondo de cultura económica, México, 2012.

Platón, *Alcibiades I*. Gredos, Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_ *República*. Gredos. Madrid, 1986.

Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires, 1986.

Sebeok, Th. *Signos: una introducción a la semiótica*. Paidós. Barcelona, 1996.

Trapero, A. *Aproximación a la semiótica teatral*. Caligrama, revista insular de filología.  
Nº. 1, 2, 1984