

ASOMBRO FILOSÓFICO Y TEATRO DE LA CRUELDAD

Ramiro González Coppari¹

<https://orcid.org/0000-0003-3626-6225>

RESUMEN

El artículo defiende la tesis de que mediante el teatro de la crueldad, Artaud trataba de causar en el público una experiencia similar a aquella que los filósofos tradicionalmente han llamado asombro (*thaumazein*). Para ello, reconstruimos el concepto de asombro a partir de la obra de Platón, Aristóteles y Heidegger. Seguidamente, caracterizamos el teatro de la crueldad y mostramos de qué modo, aun sin mencionar el *thaumazein*, es esta la experiencia que Artaud pretende provocar. Finalmente se reflexiona sobre la capacidad del asombro para cuestionar la norma social y se dejan abiertas dos posibles cuestiones a tratar.

PALABRAS CLAVE: Asombro; *Thaumazein*; Artaud; Teatro De La Crueldad; Norma Social.

PHILOSOPHICAL WONDER AND THEATRE OF CRUELTY

ABSTRACT

The paper defends the thesis that through the theatre of cruelty Artaud tried to cause in the audience a similar experience to what philosophers traditionally have called wonder (thaumazein). To this effect, we reconstruct the concept of wonder through the works of Plato, Aristotle and Heidegger. Thereafter, we outline the theatre of cruelty and we show how, even without mention of thaumazein, this is the experience that Artaud expected to provoke. Finally, we reflect on the capacity of wonder to question the social norm, and we open two possible issues to be further considered.

KEYWORDS: *Wonder; Thaumazein; Theatre of Cruelty; Artaud; Social Rule.*

¹ **Ramiro González Coppari** estudió la Licenciatura en Filosofía en la *Universidad de Granada*, donde también obtuvo el título de Máster de Investigación en Filosofía Contemporánea. Ha participado en distintos encuentros como el *Encuentro Internacional con Slavoj Žižek* (2015) organizado por el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada. Ha compaginado sus estudios con distintos proyectos que van desde la performance al teatro y la música. Ha escrito las obras escénicas *Yersinia Pestis* (estrenada en Barcelona en 2012) y *Ditirambo 1* (actualmente en representación en distintos lugares de España). E-mail: ramirogocoppari@gmail.com.



Introducción

En *Trópico de Cáncer*, H. Miller relata cómo era su vida durante los años que vivió en París. Son frecuentes las escenas que hablan de la pobreza, la precariedad, los barrios bajos, el alcohol y la prostitución. Me interesa una escena en particular (MILLER, 1982, p. 158): su amigo Van Norden contrata a una prostituta e invita también a Miller para que ambos disfruten de los servicios que la muchacha ofrece. Van todos a una habitación. Como es natural, ella no siente el menor interés por Miller y su amigo. Se limita a actuar maquinalmente sin poner ningún tipo de pasión en lo que ha de ocurrir. Lo único que motiva a la chica, hambrienta y precaria, es conseguir los quince francos que pide por su trabajo. Miller se da cuenta entonces de que ninguno de los tres desea que ocurra nada pero, debido a que ella quiere los quince francos y a que su amigo ya ha pagado, todos siguen actuando según lo esperado en esa situación. Miller compara la escena con la guerra: nadie desea estar allí, nadie está convencido de lo que está haciendo, pero en lugar de atender el deseo de claudicar, todos siguen actuando como se espera en esa situación por una especie de mandato exterior (los quince francos o el honor a la patria). Afirma entonces, el autor que no se encuentra viviendo en el momento presente sino que, desplazado de su propia vivencia, la contempla como si fuese un observador externo. Es más, no se limita a observar, sino que aquello que observa aparece como carente de sentido, como actos mecánicos que operan por sí mismos, como una inercia que no es voluntaria.

No es la única escena en la que Miller describe cómo se ve invadido por este sentimiento de extrañeza ante lo que está viviendo. Durante la novela hay varias ocasiones en las que el autor habla de cómo ciertas escenas cotidianas (su propia vida, en suma) se presentan como algo extraño, ajeno y carente de sentido. Como si las normas sociales que guían la conducta (referentes al trabajo, a la amistad, o a cualquier otra situación social) dejasen de tener validez y quedásemos perplejos de la contingencia que las sustenta. Así el comportamiento normativo y socialmente esperado muestra un rostro absurdo, raro, extraño (ver, por ejemplo, *ibidem*, pp. 109-110; p. 145; p. 244).

Pienso que esa suerte de enajenación narrada por Miller es asimilable a la experiencia del asombro y que, por tanto, el texto citado es ilustrativo del asunto que



trataremos. La anécdota narrada por Miller nos sirve, entonces, como excusa para abrir la pregunta que orienta este trabajo: ¿Qué relación puede existir entre el asombro, el teatro de la crueldad y la norma social?

El asombro filosófico

Muchos han sido los autores que a lo largo de la historia del pensamiento han escrito sobre la experiencia del asombro. Las primeras referencias las encontramos en Grecia. Si bien no fueron los únicos ni los primeros en referirse a dicha experiencia, se ha considerado a Platón y a Aristóteles como lugares paradigmáticos en lo que respecta a esta problemática. Ambos afirmaron que el asombro es el comienzo de la filosofía. Más tarde autores como Tomás de Aquino, Descartes, o Hegel trataron también este tema que, no obstante, ha pasado como un aspecto secundario en la historia de la filosofía. Al menos hasta que, ya en nuestro tiempo, Heidegger lo recogiera y profundizara, otorgándole de nuevo importancia a la experiencia del *thaumazein*. Trataremos, entonces, de reconstruir el concepto a partir de Platón, Aristóteles y Heidegger, para ofrecer una definición que, aun guardando coherencia con las descripciones que estos autores ofrecieron de esta experiencia, no suponga aceptar sus respectivos armazones conceptuales al completo.

La voz griega *thaumazein* ha sido traducida a nuestro idioma como *asombro*, *admiración o maravilla*. En la literatura griega se trataba de un término ambiguo pues se utilizaba indistintamente para referir dos experiencias que, en principio, parecen opuestas. De un lado, *thaumazein* era un embelesamiento atónito ante cierto objeto que, por sus características, deja al espectador boquiabierto, nublado. Se asocia entonces, con el engaño y la charlatanería (como, por ejemplo, los trucos de magia, o los títeres que nos hacen pensar que están vivos). De otro lado, el estado de asombro ante cierto objeto llevaría, pasado el estupor, a la curiosidad, a la pregunta. El asombro lleva al sujeto a un estado que provoca el despertar del intelecto, la reflexión crítica, el trabajo conceptual.

En sus escritos Platón reproduce esta ambigüedad (HUNZINGER, 2015, pp.432-433). En el famoso pasaje de la *República* en el que Platón desprestigia al arte por ser una mera copia de una copia (copia de objetos naturales que, a su vez, son



copias de las Ideas), afirma que la pintura no es muy diferente de otras formas de engaño como la brujería o los *productores de asombro* (*thaumatopoiia*, término usado para nombrar a magos, ilusionistas, titiriteros, etc. PLATÓN, *República*, 602d; HUNZINGER, 2015, p. 432). En el *Sofista*, por otra parte, Platón asocia el asombro a la capacidad de engaño de los sofistas, similar a la capacidad de un ilusionista de hacer pasar por verdadero lo que es falso (HUNZINGER, 2015, 433). Sin embargo, el pasaje más famoso de Platón en relación al tema del asombro se encuentra en el *Teeteto* (155d). Es allí, precisamente, donde se afirma que el asombro es el origen de la filosofía, a propósito de la perplejidad que Teeteto siente ante un acertijo numérico que Sócrates plantea. Otra referencia famosa es la que ocurre en el *Banquete* (210a-211a), donde el asombro aparece como aquello que surge al contemplar finalmente la Idea, después de la ascensión filosófica que comienza en el mundo sensible.

Aristóteles, sin embargo, parece descartar el sentido negativo y quedarse únicamente con las cualidades favorables del *thaumazein*. También él afirmará que el asombro es el principio de la filosofía y que, si bien en un primer momento los hombres se asombraron por cuestiones más mundanas, los interrogantes que esta experiencia genera les llevó poco a poco hacia temas más abstractos y complejos (ARISTÓTELES, *Metafísica*, A, 2, 982b). El aspecto importante aquí es que el hombre tiene capacidad de asombrarse de que las cosas sucedan como de hecho suceden, o de que las cosas sean como de hecho son (*ibidem*, A, 2, 183a). Y así comienza un proceso de razonamiento que puede llevar desde cuestiones cotidianas hasta el conocimiento de las causas y de los primeros principios. El asombro, además, es lo que activa el deseo de aprender que por naturaleza poseen todos los hombres y, a su vez, se asocia al placer que el proceso de razonamiento produce durante la búsqueda de conocimiento (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1371a 30-35). Por tanto, el asombro no es exclusivo de la filosofía. Lo que distingue a la filosofía del resto de saberes, dirá Aristóteles, es el tipo de conocimiento que esta busca, a saber, el conocimiento de los primeros principios (LLEWELYN, 2014, p. 49).

A pesar de la recién referida afirmación de Aristóteles según la cual podemos asombrarnos de que las cosas sean como de hecho son, lo normal es que él, al igual que Platón, asocien la experiencia del asombro a ciertas aporías, acertijos o demás fenómenos que, presentándose como una contradicción, nos empujan a averiguar las causas que provocan tal apariencia y desenmascarar así el misterio. Así ocurre con el



asombro que Teeteto siente ante el problema matemático que Sócrates plantea o bien, según Aristóteles, cuando observamos marionetas y no comprendemos cómo pueden presentarse como si estuviesen vivas. Heidegger, sin embargo, intentará dar un sentido aún más profundo al asombro. No se trata ya de la perplejidad ante el hecho de que las cosas sean como son, sino simplemente, ante el hecho de que las cosas son. Es lo que él llama *la maravilla de las maravillas* (recordemos la continuidad semántica que despliega *thaumazein*: maravilla, admiración, asombro).

Para empezar, Heidegger distingue entre distintas experiencias que pueden ser asimiladas al asombro (LLEWELYN, 2001, p. 54). Todas ellas tienen que ver con un objeto en concreto que, de un modo u otro, se presenta como algo extraordinario. Sin embargo, el asombro propiamente dicho, para Heidegger es un asombro ontológico y tiene lugar no ante algo extraño, sino ante lo cotidiano. Así, aquello que es común y ordinario, se presenta de pronto como algo completamente inusual, extraordinario, que nos deja perplejos. Heidegger relaciona esta experiencia con la diferencia ontológica. El asombro es una experiencia fundamental mediante la cual el Dasein puede escuchar al ser. Es decir, gracias al asombro, el Dasein tomaría conciencia de la historicidad de su concepción del mundo, dejando así la puerta abierta a nuevas preguntas y a la elaboración de nuevas concepciones.

Tras esta brevísima y sin duda inexacta reconstrucción histórica del concepto, podemos aventurar una pequeña definición que nos permita avanzar. Diremos, en primer lugar, que el asombro tiene un sentido sensorial. Es decir, es una experiencia que nace a raíz de la percepción y, más en concreto, con la visión (no exclusivamente, pues el asombro también ha sido asociado a la música). Aunque aquello percibido no tiene por qué ser un objeto físico, puede ser también un suceso, un hecho, algo que ocurre.

En segundo lugar, tal y como refleja la ambigüedad de sentidos que mencionamos, el asombro puede provocar cierto embelesamiento y obnubilación. Aquello que observamos se ha vuelto, de pronto, incomprensible. Sin embargo, esta sensación también activa la reflexión y el trabajo conceptual. Esta ambigüedad puede ocurrir, en la experiencia subjetiva, a la vez. Nuestra mente, aún perpleja, contempla pasivamente el objeto, al mismo tiempo que se concentra, se activa, comienza a trabajar. Es cierto que en la literatura encontramos muchas experiencias distintas asociadas al asombro. Algunas tienen que ver más bien con la sorpresa ante ciertos



hechos medianamente cotidianos. Sorpresa que despertaría la curiosidad del observador que trataría de encontrar una explicación. Los ejemplos mencionados de Platón y Aristóteles son ilustrativos en este sentido. Sin embargo, hay descripciones del asombro en las que el sujeto entra en un estado de intensificación de la conciencia, algo que va más allá de la simple curiosidad o sorpresa. Aquí la interrogación acompaña a todo el proceso de recepción sensorial del objeto, no busca un descanso, no se vuelca apresuradamente a la tarea de encontrar las causas o explicaciones. De ahí que Heidegger distinga entre distintos modos de asombro y asocie, por un lado, unos a la mera curiosidad y a la avidez de novedades, y por otro, al asombro ontológico propiamente dicho. Lo que nosotros en este escrito buscamos identificar con el asombro es dicho estado intensificado de conciencia que va más allá de la mera sorpresa o curiosidad, sin aceptar con ello todo el constructo heideggeriano.

En tercer lugar, el asombro puede surgir ante algo del todo ordinario. Un objeto o un hecho completamente cotidiano se presenta, de pronto, como algo extraño, inusual. Como si todo el entramado conceptual que poseemos, y a través del cual solemos asimilar o interpretar dicho objeto, entrase en una especie de pausa y aquello que contemplamos se nos presenta como si lo viésemos por primera vez. El asombro es una experiencia momentánea, como un *déjà vu* que, mientras dura, nos presenta lo ordinario como algo totalmente extraordinario.

Finalmente, tal y como describe Miller en el pasaje que citamos al comienzo, el objeto observado que produce asombro puede ser el comportamiento esperado en un determinado momento o, lo que es igual, la norma social.

Asombro como categoría estética

Antes de tratar la relación entre el teatro de la crueldad y el *thaumazein*, conviene detenernos un instante para pensar si el asombro puede funcionar como categoría estética, es decir, como concepto que formula una experiencia en relación al arte y que puede servirnos tanto para el análisis como para la producción artística. La respuesta a esta cuestión es bastante obvia, pero me parece necesaria.



Ya hemos visto de qué modo el asombro se relaciona con la percepción. Es la recepción sensorial de un objeto, dijimos, lo que provoca el asombro. Lo cual supone ya una unión con el ámbito de la estética. Además, no existen razones para pensar que tal objeto no pueda ser una obra de arte. De hecho, históricamente han sido usuales las referencias a la experiencia del asombro tanto en obras literarias como en el ámbito de la teoría estética propiamente dicha. Por mencionar algunos ejemplos, Aristóteles hablaba del *thaumazein* en sus textos sobre la tragedia; además, existen ciertos aspectos a través de los cuales la idea de lo sublime comunicaría o se confundiría con la del asombro; el extrañamiento ante la naturaleza ha sido un tema ampliamente cultivado por los románticos, etc. En este sentido, y como señala Hepburn (1980, pp. 16-17), si bien la experiencia del *thaumazein* y la experiencia estética no pueden identificarse, sí que existe cierto solapamiento entre ambas. Y esta idea no es, en absoluto, novedosa.

A este respecto, el texto de Hunzinger (2015) es realmente esclarecedor. La autora se encarga de rastrear los usos más significativos de *thaumazein* en relación a objetos artísticos en textos de la antigua Grecia (desde el periodo arcaico hasta el Imperio Romano), mostrando la estrecha relación que el asombro guardaba con el arte en aquel tiempo. En primer lugar, la autora establece una definición de asombro en relación a la percepción visual. *Thaumazein* definiría un modo de observación que combinaría rasgos de lo que llamamos *ver*, un acto involuntario en el que el objeto se hace percibir sin que el sujeto lo haya decidido, y lo que llamamos *mirar*, un acto voluntario e intencionado hacia la percepción visual de un objeto. Suele entenderse, además, que el acto de ver es fugaz, pues en el momento en que la vista se mantiene en el objeto comienza ya a haber una intención. *Thaumazein*, en cambio, era usado por los griegos para designar un ver duradero, una experiencia en la que el objeto se impone al sujeto y, no obstante, este puede observarlo durante un cierto periodo de tiempo. Finalmente, la autora no solo demuestra que el asombro fue una categoría estética usual en la Antigüedad. Hunzinger además sostiene que producir asombro en el espectador fue lo que guió la innovación artístico-técnica en el periodo griego (*ibidem*, p. 428).



Asombro y crueldad

Para comprender, ahora, qué relación puede existir entre el asombro y el teatro de la crueldad conviene comenzar por comprender qué tipo de teatro tenía en mente Artaud. Los escritos más importantes con respecto a este asunto los encontramos en *El teatro y su doble* (ARTAUD, 1978). Allí el autor muestra un fervoroso descontento con el teatro que se representaba en su época al que tacha de ser un mero entretenimiento, un pasatiempo y, por ello, conformista y burgués. Se opone a los clásicos repetidos hasta la saciedad, a las *obras maestras*, pues responden a necesidades de otras épocas y ya no consiguen conmover a las multitudes actuales (ver *No más obras maestras*, en *ibidem*, p. 85). Se opone también al teatro de su tiempo al que acusa de ser totalmente inocuo. Se trata de un teatro que respeta el texto del dramaturgo al pie de la letra, lo que supone una limitación para lo que Artaud llama la *puesta en escena* (la acción teatral propiamente dicha, lo que ocurre ante los ojos de los espectadores). El lenguaje hablado, discursivo, verbal, soporta toda la carga de la obra. A través de los diálogos de los personajes se representan conflictos psicológicos o morales cotidianos, particulares (no universales) de los personajes. La trama, además, se desarrolla de un modo lógico y racional. Este teatro se encuentra, según Artaud, bajo la tiranía de la palabra y de lo psicológico. Lo cual lo vuelve ineficaz, un simple pasatiempo².

De este modo, el autor plantea un nuevo teatro que permita “la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio” (*ibidem*, p. 43). En contraposición a la palabra, Artaud propone un teatro del gesto, y en contraposición a lo psicológico, Artaud propone un teatro metafísico (el autor tiene un modo particular de comprender qué es metafísica que no podemos abordar ahora). Con su teatro trata de recuperar o de provocar los efectos que tenían los rituales iniciáticos, la religiosidad y la magia. Las referencias a la hechicería, la magia y los ritos son constantes en los distintos capítulos de *El teatro y su doble*. Como si de un ritual se tratase, Artaud busca destruir la separación entre público y actores. El público ha de formar parte de lo que ocurra. Hacerles partícipes es el modo de llegar a ellos, de emocionarlos, de implicarlos. De ahí su idea

² En *El teatro y su doble* Artaud (1978) caracteriza al teatro de sus contemporáneos con la intención de definir, por contraste, su nuevo teatro de la crueldad. Si bien dicha caracterización es una constante a lo largo de dicha obra, son especialmente esclarecedores los capítulos 2 (*La puesta en escena y la metafísica*) y 5 (*Teatro Oriental y Teatro Occidental*), así como el primer capítulo de la obra de Bermel (2013) donde se menciona la relación que Artaud tuvo con el teatro de sus días y otros directores, actores y dramaturgos.



de colocar al público en el centro del espacio y desarrollar la puesta en escena alrededor del espectador que, “situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (*ibidem*, p. 109). Pero el modo de llegar a conmover o afectar al público no pasa por representar un problema moral o psicológico cotidiano, desarrollado a través de un texto bien escrito y de los diálogos de los personajes. Se trata más bien de crear una atmósfera en la que el espectador se vea implicado y, para lograrlo, Artaud propone combinar una gran variedad de elementos heterogéneos³³: iluminación, música, vestimentas, decorados, máscaras, etc. En lo que respecta a los actores, no deben limitarse a la palabra. Artaud plantea una expresión más bien corporal, a través de ciertas posturas, gestos o movimientos que los actores han de efectuar con sus cuerpos. Del mismo modo, la voz de los actores no debe verse reducida a recitar o declamar textos, sino que han de usarse como un elemento de expresión que ayude a crear esa atmósfera ritual en la que el público ha de verse implicado. Por ello Artaud busca sílabas inventadas, sonidos guturales, gritos y todo tipo de recursos vocales que los actores deben reproducir⁴⁴.

No obstante, esto no significa que la palabra no tenga cabida en el teatro de la crueldad, más bien Artaud busca limitarla, otorgarle únicamente la importancia que le corresponde. La palabra es solo un recurso más dentro de ese conjunto que sería la puesta en escena. Y en caso de utilizar dicho recurso, no puede ser de modo lógico-discursivo, sino como un elemento más para lograr la sugestión que se pretende. El lenguaje que Artaud busca no es lingüístico, sino gestual: el cuerpo ha de saber expresar signos. En los manifiestos del teatro de la crueldad el autor insiste en que todo este entramado de gestos y sonidos corporales ha de codificarse y cifrarse, con el fin de conseguir “un alfabeto en movimiento” (*ibidem*, p. 77). No puede tratarse de movimientos y ruidos azarosos o aleatorios sino que, al igual que en el teatro balinés, tales elementos han de estar sistematizados, codificados, con el fin de conseguir impactar al público de un modo concreto. En definitiva, el teatro de la crueldad desarrolla un lenguaje escénico puro, es decir, que existe únicamente en y para la

³ Para mayor detalle de los elementos que han de conformar la escena, ver el capítulo 8 de *El teatro y su doble (Teatro de la Crueldad, Primer Manifiesto)*, en ARTAUD, 1978).

⁴ Un registro que conservamos de estos sonidos y sílabas que Artaud creaba lo encontramos en *Para terminar con el juicio de Dios* (ARTAUD, 2013). Allí podemos leer poemas compuestos por palabras inventadas. También se conservan las grabaciones de los programas radiofónicos para los que estos textos fueron escritos.



escena, en contraposición a la palabra degradada del teatro tradicional que únicamente copia el lenguaje de la vida cotidiana.

¿Pero en qué consiste ese modo concreto de afectar al público? Prestemos atención por un momento al tipo de expresiones que Artaud utiliza para referirse a las sensaciones que busca provocar a través del teatro de la crueldad, o bien, a las sensaciones que producen en el espectador el teatro balinés en el que, en gran medida, se inspira para dar forma a su modo de comprender el teatro. Cabe recordar que lo que Artaud escribe sobre el teatro balinés es la impresión o la interpretación que él hizo del mismo al contemplarlo. Es por esto que, de un lado, tal interpretación puede distar de lo que los propios balineses u otros teóricos piensen de este tipo de espectáculo y, de otro, que en los textos de Artaud aparezcan expresiones que se utilizan indistintamente con respecto al teatro balinés y al teatro de la crueldad. Sea como fuere, me parece interesante destacar que a la hora de describir la experiencia del espectador Artaud pone en juego una serie de elementos aparentemente contrapuestos.

De un lado, el espectador es caracterizado como pasivo. Artaud afirma que tanto su teatro como el balinés no son algo que meramente se observe sino que, gracias a esa combinación de elementos sugestivos, asaltan al espectador, le involucran, le absorben. Dichos elementos son “medios directos de encanto” (*ibidem*, p. 103) capaces de llevar a un estado de “alucinación y temor” (*ibidem*, p. 61), de conducirle “por caminos abruptos y difíciles para el espíritu” que le hundiría “en un estado de incertidumbre y angustia” (*ibidem*, pp. 72-73). Artaud asocia a la perplejidad ante el espectáculo ciertas sensaciones incómodas (angustia, temor) y a la vez una suerte de obnubilación que no nos permite pensar con claridad pues, efectivamente, no se estaría recibiendo un discurso lógico, coherente, racional. El lenguaje gestual de la escena se dirige más bien al plano emocional, sacudiéndolo, alterándolo, lo cual lleva a una suspensión del plano intelectual: “todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío” (*ibidem*, p. 82).

No obstante, dicha suspensión del juicio es solo uno de los lados pues, del otro, Artaud adjudica a la experiencia del espectador toda una serie de cualidades activas e intelectuales. Afirma que “lo importante es poner a la sensibilidad (...) en un estado de percepción más profunda y más fina” (*ibidem*, p. 104), “un verdadero esclarecimiento de la atención” (*ibidem*, p. 104). Así, el teatro de la crueldad “rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad



nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos” (*ibidem*, p. 103). Por otra parte, del teatro balinés exaltará su capacidad de generar una correspondencia entre sensibilidad e intelecto, subrayando también que “lo que este teatro nos hace tangible (...) es menos asunto de sentimientos que de inteligencia” (*ibidem*, p. 73). Además, dice que este teatro es una clara muestra del alto nivel intelectual de su pueblo, y que todos los recursos escénicos que ellos utilizan acuden “a revelarse en nuestro espíritu, a cristalizarse en una nueva y (...) concreta concepción de lo abstracto” (*ibidem*, p. 74), abstracción que “nace de un maravilloso edificio escénico y se reincorpora al pensamiento” (*ibidem*, p. 74). Por tanto, el teatro que Artaud tiene en mente no es simplemente irracional. Más bien se aparta de aquel tipo de racionalidad lógica, discursiva, propia de Occidente y que, Artaud piensa, se encuentra en decadencia.

Finalmente, una vez caracterizada la experiencia del espectador artudiano, pienso que estamos ya en condiciones de preguntarnos si dicha experiencia se corresponde con aquello que la filosofía tradicionalmente ha llamado *asombro*. Para ello, nos remitiremos a las cuatro características que componen la conceptualización del *thaumazein* que hicimos en la primera parte del artículo. La primera de estas características consistía en el sentido eminentemente sensorial de la experiencia del *thaumazein*. El asombro ocurre cuando los sentidos del sujeto son afectados por un objeto externo. De ahí su unión con la estética y el arte. Podemos afirmar, entonces, que el teatro de Artaud cumple con este carácter sensorial en dos sentidos. Por un lado, y en un sentido obvio, en cuanto acción artística: el teatro es un objeto artístico capaz de afectar al sujeto. Por otro, y en un sentido aún más concreto, la distancia que Artaud busca con respecto al teatro lógico, discursivo y centrado en la palabra, otorga al teatro de la crueldad un carácter fuertemente sensorial. Artaud pretende la convulsión emotiva, corpórea, sensible.

Por otra parte, hemos visto de qué modo el público artudiano es caracterizado mediante fórmulas aparentemente contrapuestas. De un lado, el espectador se ve empujado a una especie de contemplación obnubilada ligada al plano emocional. De otro, la puesta en escena también le empujaría a agudizar el intelecto, llevándolo a un plano reflexivo e intelectual más fino, a una intensificación de la conciencia y la atención. Artaud reproduce, por tanto, la dualidad de sentidos (intelección/obnubilación) que caracteriza al *thaumazein* y que en nuestra conceptualización supone la segunda característica.



La experiencia del público de Artaud cumple, pues, con las dos primeras características propias del asombro filosófico tal y como lo hemos definido. ¿Cumple también con las otras dos? ¿Puede el asombro artaudiano estar dirigido a un distanciamiento de la norma social?

El asombro como herramienta para la subversión de la norma social

A través de esta particular puesta en escena, el teatro de la crueldad está diseñado para provocar asombro en el espectador. El teatro convencional, burgués, textual, es totalmente ineficaz porque no provoca asombro, simplemente entretiene. Ahora bien, Artaud no pretende asombrar por asombrar. Antes bien, por medio del asombro del espectador, el autor persigue una finalidad concreta: la subversión del orden establecido en búsqueda de nuevas formas de subjetividad. Su oposición, por tanto, al teatro de sus días no es solo metodológica. El problema de fondo es que este teatro jamás eleva sus planteamientos a un plano social, y “no llega nunca a preguntarse si este sistema moral y social no será tal vez inicuo. Pues bien, - afirma Artaud- yo digo que el actual estado social es inicuo y debe destruirse” (ARTAUD, 1978, pp. 46-47).

Conviene recordar la cercanía que Artaud guardaba con los surrealistas (grupo artístico al que perteneció) y cómo estos estaban influidos por las ideas del psicoanálisis⁵⁵. De este modo, Artaud reproduce ciertas nociones que son comunes en distintos autores de su época. Dicho brevemente: la cultura occidental se encuentra en una etapa de decadencia que viene provocada por un exceso de racionalidad, por un abuso de la razón y del concepto. A su vez, el racionalismo occidental se asocia con el imperialismo, las guerras, la moral recatada y burguesa, la imposición de la voluntad humana sobre la naturaleza, etc. Terminar con estos males implica terminar con el orden social establecido. Implica *terminar con el juicio de dios*. Implica, en suma, terminar con ese imperio de la razón que es la cultura occidental. La cual, por otra parte, no ha tenido consecuencias negativas únicamente en el mencionado plano social. El individuo también es reprimido por la racionalidad de modo tal que todo el ámbito

⁵ Una buena síntesis del ideario surrealista que Artaud, al menos en un primer momento, compartía, podemos encontrarlo en el estudio preliminar de la obra de Pellegrini (2012) titulado *La poesía surrealista*.



pulsional-emotivo tiende a ocultarse. El deseo, las pasiones, etc., quedan reprimidas en un lugar inconsciente desde donde originan problemas al sujeto. Consecuentemente, hace falta liberar ese fondo pulsional para solucionar la decadencia que tal exceso de racionalidad ha provocado en el individuo y en la sociedad⁶⁶.

Artaud ve en el arte, y en concreto en el teatro, un método para conseguir subvertir el orden establecido y poder así liberar todo ese lado pulsional que la sociedad racionalista y opresora ha reprimido en los individuos. Las obras maestras ya no tienen sentido hoy en día pues responden a necesidades de otras épocas. La necesidad que hoy se impone, piensa Artaud, es la de liberar la vida que ha sido oprimida. Para ello es necesario, en palabras de Juanes (2005, p. 192), deshacer lo que la sociedad ha hecho con nosotros para renacer desde uno mismo y no desde Dios, es decir, ser capaces de crearse a uno mismo sin la represión sobre la propia vida que provoca la cultura tradicional (cristiana y racionalista) de Occidente.

De ahí que Artaud asemeje su teatro a la peste (ver *El teatro y la peste*, en ARTAUD, 1978). Cuando esta enfermedad llegaba a las ciudades, nos dice, las formas sociales quedaban desintegradas y los individuos comenzaban a actuar de un modo gratuito, esto es, dando rienda suelta a esa vida reprimida sin importar la adecuación a la moral y a la norma. “El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja a puñados su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida” (*ibidem*, p. 27). Ahora bien, no se trata de causar el caos sin más. La convulsión que Artaud busca provocar no es una simple agitación social, no se trata de causar la anarquía. El teatro de la crueldad, aunque posea rasgos irracionales y se dirija al plano físico-emotivo del espectador, trata de romper con la racionalidad solo para buscar una racionalidad nueva. De este modo la peste, como el teatro, son para Artaud un modo de sanación. Lo que él propone es “un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos (...) y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto” (*ibidem*, p. 95). Tanto el teatro como la peste son, indica, una

⁶⁶ Hay numerosas afirmaciones de Artaud que traslucen su cercanía a estas ideas que los surrealistas tomaron del psicoanálisis. Habla, por ejemplo, de “una realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido” y que el teatro balinés conserva (ARTAUD, 1978, p. 70) y, gracias a ello, este teatro consigue expresarse “con el automatismo propio del inconsciente liberado” (ARTAUD, 1978, p. 63) No se equivoca Bermel al afirmar que Artaud busca afectar al inconsciente de los espectadores (BERMEL, 2013, p. 7).



necesidad social que, tras un primer momento de caos y calamidad, depurarán el malestar social⁷⁷.

Por todo ello, la propuesta de Artaud no es del todo irracionalista, ya que trata de buscar nuevas formas de racionalidad, ni del todo incendiaria, pues no se busca el caos social por sí mismo, sino como método terapéutico para encontrar un nuevo modo de subjetividad. A este respecto, Artaud utiliza una fórmula curiosamente cercana a Adorno, para quién la sociedad emancipada debía implicar triangularmente a sujeto, objeto y sociedad. De su lado, Artaud dirá que las ideas que él propone “permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos” (*ibidem*, p. 102).

La conclusión a la que podemos llegar, por tanto, es que el asombro que Artaud busca provocar en el espectador se corresponde con las últimas características de nuestra caracterización del *thaumazein*: la toma de distancia y la enajenación no suceden necesariamente al contemplar un objeto físico, sino a un suceso, algo que ocurre. Y más en concreto, ese suceso puede ser el comportamiento socialmente esperado, la norma social.

Por último me gustaría resaltar un rasgo del asombro que diversos textos de los que hemos tratado señalan: el asombro posee la cualidad de ser un pasaje, un punto intermedio, de estar en dos lugares. No solo por la dualidad de sentidos que el concepto despliega (obnubilación/intelección), sino por ser una experiencia clave a través de la cual dos planos distintos se comunican. Como Hunzinger afirma en su texto (2015, p.424), el concepto de *thaumazein* encarna una dualidad paradójica, la coexistencia y la separación de dos polos, pues rasgando el velo de lo ordinario abre la puerta a lo extraordinario. Así, para Heidegger el asombro tiene que ver con la diferencia ontológica, y con el acceso desde el plano de los entes al plano del ser. Llewelyn (2014, p. 54), nos hace notar que en la obra de Heidegger, *thaumazein* no supone una transición desde o hacia la sabiduría, pues el asombro es un pasaje, un *entre ontológico*, es la conciencia de la coexistencia de los entes y el ser. En definitiva, es la conciencia de la diferencia ontológica. Finalmente, como acabamos de ver también para Artaud provocar asombro en el espectador supone un método para hacer que dos planos se comuniquen: es el modo de convulsionarle para que sus preconceptos queden

⁷ Bermel (2013, pp. 22-23) señala la cercanía entre la crueldad y la terapia en la obra de Artaud.



destruidos, el orden social sea puesto en cuestión y, consecuentemente, liberar la vida reprimida para explorar esos nuevos modos de subjetividad.

En todo caso, el asombro provoca un distanciamiento con respecto a la realidad cotidiana (positiva/ óptica /orden social tal y como lo conocemos, etc.), a partir del cual podríamos acceder a otro plano de realidad que existe únicamente como posibilidad. Es a través del asombro cómo podemos descubrir lo que es posible y tratar de hacerlo real. Parece, en suma, que aferrarnos a este tipo de descripciones del asombro nos llevaría a aceptar ciertos aspectos metafísicos. Es por ello que, en la sección anterior, insistimos en una definición del *thaumazein* que guarde distancia con respecto a los autores que aquí trabajamos, y que se centre únicamente en la descripción de la experiencia del asombro como un encantamiento sensorial que lleva a una agudización del intelecto.

Posibles cuestiones a desarrollar

Me gustaría concluir exponiendo dos cuestiones que me parecen dignas de tratar pero que, por motivos de espacio y temática, no podemos abordar aquí. En primer lugar, hemos dicho que el asombro puede darse ante la norma social y, en este sentido, el arte puede trabajar desde esta categoría estética con el fin de cuestionar dicha norma. Como en el texto de Miller que citamos al principio, el comportamiento *normal* puede presentarse como algo extraño y así revelar su contingencia. No obstante, cabría precisar qué entendemos por norma social, pues durante el texto no hemos ofrecido una definición precisa, más bien la hemos dado por supuesta. En este sentido, convendría ofrecer una definición que se distanciará, por un lado, de la noción de norma social que Artaud maneja, influida por el psicoanálisis y la teoría del inconsciente; y por otro lado, de la ontología heideggeriana y sus implicaciones metafísicas. Como un simple apunte sin desarrollar, pienso que nuestra definición de la norma podría buscarse en epistemologías más actuales, la problemática del seguimiento de reglas, ciertas nociones estructuralistas y post-estructuralistas en relación a los discursos y el poder, significantes a través de los cuales el sujeto interpreta el mundo, etc.



En segundo lugar y, para terminar, cabría preguntarse si el asombro ante la norma social es suficiente para que los individuos decidan actuar en contra de la misma y, como pretende Artaud, explorar nuevos modos de subjetividad. Si tomamos de nuevo como ejemplo la experiencia que Miller relata, tenemos que reconocer que, a pesar del asombro ante la norma, él no decide actuar de un modo distinto al esperado. Miller toma conciencia de la contingencia de la norma, de la falta de sentido que la sustenta, pero aun así continúa obediéndola. Esto nos lleva a pensar en ciertas tesis de Žižek (ver *Primera parte*, en ŽIŽEK, 2010). *Lo saben y aún así lo hacen* es la reelaboración que este autor propone de la famosa frase de Marx. Este último había definido la ideología como una falsa conciencia (una percepción errónea de la realidad) que además favorece al grupo dominante y prolonga así la división de la sociedad en clases. La ideología, en cuanto falsa conciencia, implica que los individuos actúan de modo tal que no saben que su comportamiento resulta perjudicial para ellos mismos. Lo que Žižek apuntará es que, aun siendo conscientes del supuesto engaño que supone una ideología, los individuos seguirán actuando según la norma. La ideología se encarna en acciones, en la praxis social. No en las creencias de los agentes. Por poner un ejemplo, todos somos conscientes de la explotación laboral que esconden las grandes marcas de ropa y aún así las compramos, del mismo modo que todos somos conscientes del impacto ambiental de nuestro modo de vida pero tampoco hacemos gran cosa por cambiarlo. Por ello, frente al *no lo saben, pero lo hacen* de Marx, tenemos el *lo saben y aún así lo hacen* de Žižek, que deja abierta la pregunta de si el asombro y la consecuente toma de conciencia son suficientes para el cambio social.

Referencias

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1994.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Gredos, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. Barcelona: Edhasa.1978.
- ARTAUD, Antonin. **Para terminar con el Juicio de Dios**. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013.
- BERMEL Albert. **Artaud's Theatre of Cruelty**. London: Bloomsbury, 2013.
- FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofía**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965. Entrada: admiración.



- HEPBURN, Ronald W. The inaugural address: Wonder. In **Proceedings of the Aristotelian Society**, Supplementary Volumes, Oxford: Oxford University Press, 54: pp. 1-23, 1980.
- HUNZINGER, Christine. *Wonder*. In DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penélope (editores). **A Companion to Ancient Aesthetics**. New Jersey: John Wiley & Sons, pp. 422- 437, 2015.
- JUANES, Jorge. Artaud y el teatro de la crueldad. In **Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral**. Barcelona: Universidad de Barcelona, n.48, pp. 189-206, 2005.
- LLEWELYN, John. On the saying that philosophy begins in thaumazein. In **Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry**. Chicago: The University of Chicago Press, n.4, pp. 48- 57, 2001.
- MILLER, Henry. **Trópico de cáncer**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.
- PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la Poesía Surrealista**. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012.
- PLATÓN. **Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro**. Madrid: Gredos, 1992 .
- PLATÓN. **Diálogos IV: República**. Madrid: Gredos, 1988.
- PLATÓN. **Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político**. Madrid: Gredos, 1992.
- ŽIŽEK, Slavoj. **El sublime objeto de la ideología**. Madrid: Siglo XXI, 2010.

*Recebido em 22 de setembro de 2019
Aceito em 03 de janeiro 2020*

