

Cuestiones de física, metafísica y arte en el teatro (Crítica a Antonin Artaud)

Bruno Fabio Villarreal Castillo (Perú)
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

Desde los remotos tiempos de la tragedia Ática en Grecia, el teatro es y ha sido siempre *movimiento*, siendo este una característica esencial de los seres orgánicos, es decir, de los dotados de vida. No obstante, se corre el riesgo de reemplazar su mecánica natural con metafísica, cuando ello no es coherente ni siquiera en hipótesis. Cabe demostrar las disimilitudes del teatro con las doctrinas escolásticas, idealistas, o hinduistas, y su compatibilidad con los átomos, electrones y las leyes de la física, sometiendo sus conceptos al rigor epistemológico.

La creación artística nace del psiquismo humano, aun no siendo material en primera instancia, pero ya luego cobra su forma cualitativa definitiva. Para ello atraviesa por varios tipos de censura, tanto física como psicológica, buscando expresarse mediante el lenguaje en que se comunican los distintos géneros dramáticos, dando a conocer su situación de crisis sin retorno, esa que se debate entre crueldad y violencia.

Antonin Artaud intrinca al teatro las ideas cabalísticas y no busca contrastarlas con argumentación lógica. La evidencia demuestra que, si es que hay una unidad, esa es la del teatro con lo físico. Lo físico es su verdadero “doble”.

Un sucinto pero conciso repaso histórico, bien prodigado de documentación y basado en los preceptos erigidos por el materialismo dialectico, nos dará la certeza de que el teatro pertenece exclusivamente al mundo físico, no solo en la práctica, sino también en esencia, y esta

es la materia, siendo solo la metafísica un estadio improbable dentro de ella.

Palabras claves: Artaud, física, espacio-tiempo, movimiento, teatro.

ABSTRACT

Since the remote times of the Attica tragedy in Greece, the theaterer is and has always been *movement*, this being an essential characteristic of organic beings, that is, of those endowed with life. However, there is a risk of replacing its natural mechanics with metaphysics, when this is not coherent even in hypothesis. It is possible to demonstrate the dissimilarities of the theater with the scholastic, idealistic, or Hindu doctrines, and its compatibility with atoms, electrons and the laws of physics, subjecting its concepts to epistemological rigor.

Artistic creation is born from the human psyche, even though it is not material in the first instance, but later it takes on its definitive qualitative form. To do this, it goes through several types of censorship, both physical and psychological, seeking to express itself through that language in which the different dramatic genres are communicated, making known its situation of crisis without return, which is debated between cruelty and violence.

Antonin Artaud intricates Kabbalistic ideas into the theater and does not seek to contrast them with logical argumentation. The evidence shows that, if there is a unity, it is that of the theater with the physical. The physical is its true “double”.

A succinct but concise historical review, well lavished with documentation and based on the precepts erected by dialectical materialism, will give us the certainty that theater belongs exclusively to the physical world, not only in practice, but also in essence, and this is the matter, being only metaphysics an improbable stage within it.

Keywords: Artaud, physics, space-time, movement, theater.

1. El teatro como metafísica:

La ciencia en general y la física en particular reconocen, según la concepción determinista, cuatro causas primeras: Esencia, materia, principio de movimiento y causa final de las cosas. La metafísica se encarga, *a grosso modo*, de la última. Lo metafísico es parte de una “ciencia” especulativa que estudia las causas finales y las formas. Diferente es la física particular, la cual se encarga de investigar sobre la causa eficiente primera y la materia. Es por eso que me veo obligado a introducir la cuestión: ¿Es el teatro materia o metafísica?, ¿pecamos de necios al preguntárnoslo por sonar irrisoria la sola interrogante?

Antonin Artaud, un teórico del teatro francés afincado en terrenos idealistas, alegaba querer juntar *público* y *escena*, es decir, apostar por la unión de estos contrarios. Evidentemente, el mencionado teórico olvida o desconoce que la naturaleza metafísica no hace sino distanciar los opuestos. En la metafísica lo diferente no se compenetra, empero, se mantiene separado, dando como resultado la incompatibilidad entre sí de cada uno de esos partícipes, hecho apreciable en el plano material. Es en ese mismo plano donde *a posteriori* germina la asociación de los contrarios, al no poder existir el uno sin su adverso, ya que en la realidad los fenómenos se mantienen interconectados y de un modo u otro conforman un *todo*. Dicha totalidad es visible, por ejemplo, en la comunicación de receptores y efectores, propiciada por las células nerviosas al ligar en cadena al axón y las dendritas durante los procesos de sinapsis neuronal; o en la vinculación de aprendizaje y resolución de problemas intuitivos para la organización del comportamiento, orquestado por la psicología Gestalt.

Un teatro metafísico, en sus pretensiones de avanzar y transformarse, no puede más que ir a la inversa en constante retroceso, pues el público no creará cierto lo representado en él a sabiendas de que el drama esta unguido de verdad física y material. ¿Querrá Artaud que el público cavile en sus juicios al reparto actoral como mera perceptibilidad ondeante y no como un mecanismo material, como algo que es verdadero a medias asemejándose a la realidad, teniendo en cuenta que no basta con ser semejante, sino *ser real*?

“Deben ser materia para entrar en movimiento y a la par segregar la energía que les mueva a intervalos”, es esa una exigencia irrefutable. Decir que el teatro ha de convertirse en metafísico es querer estancar su desarrollo, tornarlo inmutable e inerte, plagándolo de inutilidad, al punto de entrar en contradicción con la propia definición de teatro. Materia y teatro son *uno* y no una dicotomía como Artaud intenta demostrar en vano, valiéndose de artimañas un tanto irracionales que apuntan en clara objeción a los usuales lineamientos del teatro. “La lucha de los contrarios y, a la postre, la unidad de los mismos, es el motor de todo cambio, de toda mejoría”, es esa una ley dialéctica y científica, no metafísica.

2. Influencias del Orientalismo:

Artaud prefiere la metafísica oriental a la occidental. Se aferra a lo enigmático, a los mantos o túnicas de enrevesados dobletes y a los cuellos decorados con collares de flores de loto que a cada pétalo expulsan una fragancia distinta.

Veamos una de esas tantas culturas: la Védica. Los vedas, no contentos con no admitir la validez de la *pratyaska*¹ ni la *anumana*², catalogan de ilusorio aceptar el cuerpo como el yo. Esto por lo visto es anti teatral. Lo básico en el actor es forjarse una personalidad. La personalidad es psíquica y busca reflejarse en una identidad. Es aquí donde entra en juego el atributo tan denostado, reculado, por los maestros vedas: la complejión humana. En el ámbito material, ella viene a redimir ese yo artístico al fungir de enlace entre *personalidad* e *identidad*, significando el conducto para exteriorizar la esencia del actor, y por obviedad no podría ser negada ni tildada de menos real o inexistente. Negar el cuerpo es negar el Ser en sustancia.

También se ha hablado largo y tendido acerca de la efectividad de los puntos de la sensorialidad metafísica, contemplados en arduas exégesis realizadas por cristianos, patristicos y escolásticos, y prosélitos del hinduismo. La Biblia menciona ya esos siete centros sensoriales

1 Percepción sensorial empírica, según la definición Védica.

2 Evidencia científica.

metafísicos, justificados en los luminosos *chackras*³ de la meditación gnóstica hindú: Éfeso (*Muladhara*⁴), adelante del plexo sacro, es el primer centro magnético; Esmirna (*Sua adhisthana*⁵), centro vital prostático; Pergamo (*Manipura*⁶), en el plexo umbilical; Tiatira (*Anahata*⁷), centro cardíaco; Sardis (*Vishuddha*⁸), centro faríngeo; Filadelfia (*Ajna*⁹), centro pituitario; Laodicea (*Sahasrara*¹⁰), glándula pineal. Sobre esto, ha debatido Artaud su aplicación a la praxis teatral.

Este apego de Artaud por lo oriental es manifiesto, muy aparte del teatro, también en la danza. La de origen europeo da prevalencia a la movilidad corporal en un determinado espacio (basta recordar los *Carols*¹¹ o las *Farándolas*¹² de la Edad Media), mientras la oriental le resta importancia al movimiento escénico, atañendo hacia sí un ligero balanceo semideletéreo de manos y brazos, dibujando espirales en el aire y conservando los pies firmes en posiciones prácticamente fijas.

Sin embargo, hay que reconocerle algo a su favor: él no siempre es servil a sus creencias, ni las reverencia, endiosa, o sigue a rajatabla como un fundamentalista compulsivo. Artaud comparece ante la excepción, madre de la interferencia en lo establecido, despertando su rebeldía y contradiciendo uno de los vestigios más ortodoxos de la metafísica oriental. Aseguran los Vedas que el aprendizaje se asume como cierto

3 "Ruedas", traducido del sánscrito.

4 Chackra de tierra.

5 C. de agua.

6 C. de fuego.

7 C. de aire.

8 C. de éter.

9 C. de luz.

10 C. del pensamiento.

11 Danza ejecutada en círculo, de corte sensual y relacionada a antiguos ritos paganos, esencial en el folclore europeo del Medioevo, en dicha época se tenía por costumbre danzar colectivamente o en procesiones.

12 Bailes en fila de a uno, donde los danzantes se toman de la mano formando una cadena humana, según los movimientos de un guía. Se solían realizar en ocasiones festivas o de celebración.

al provenir la información del *sabda*¹³. El Sabda védico, el *Zen* para los budistas, avala las instrucciones de un superior y en ausencia suya, toda procedencia de conocimiento tomase como falible e ilícito. “No vale dejarse encaminar por los engañosos sentidos materiales, ellos van a un ritmo opuesto al indicado, en desmedro de lo objetivo y escrutando al mínimo la *Acintya*¹⁴”, “Los Iluminados han visto la verdad perfecta en su máximo esplendor, solo a ellos conviene por motivo de fuerza escuchar”. Este concepto no difiere mucho si lo aplicamos al teatro, allí el director es esa luminaria todopoderosa e incandescente, su veredicto atavía la atmosfera prodigándola de firmeza absoluta. La metafísica védica lo colocaría en un altar, pero el espíritu indómito de Artaud procura eliminarle de la esfera teatral. Mientras lo expele y revoca de su suntuoso e inmerecido puesto, Artaud va concibiendo su apuesta por una completa anarquía al ver en ese director de escena el “punto vulnerable” del teatro.

Nuestro hombre tampoco se libra de cometer equívocos o falacias involuntarias, incluso dentro de la doctrina a la que se entrega con fideísmo. Artaud busca remedar en el teatro lo objetivamente circulante, lo vacilante alrededor suyo, y para ello ha de adoptar una postura realista que socave sus intenciones primarias e indirectamente vaya en contraposición a los idealismos pueriles anhelados por él. Al franquear ese camino, sus maniobras sin previo aviso lo emparejaran más a la fusión realista–naturalista de Henry Becque que a la mística volátil de Rabindranath Tagore.

3. La ciencia en el drama teatral:

El Hinduismo proclama al hombre encerrado en el *Maya*, mundo de la ilusión y la imaginación del que, *prima facie*, creemos tener certeza. “El hombre es un microcosmos y su finalidad es amalgamarse al universo” argumentan los metafísicos, enfrascados en sus meditaciones

13 Fuentes autorizadas a las cuales hemos de oír para de ellas adquirir el conocimiento verdadero, según la filosofía védica.

14 En occidente se le conoce, según la concepción fenomenalista, como el *noúmeno kantiano*, es decir, lo que no podemos conocer mediante los sentidos materiales; más concretamente, la cosa en sí.

disquisiciones teleológicas. Lo cierto es que, respecto a esa afirmación, hay posibilidad de divisar en el teatro semejanzas orientadas al mundo cuántico, las cuales entran a tallar de la siguiente forma, conforme a la teoría atómica de Rutherford y Bohr:

- a. El átomo tiene un núcleo eléctrico cargado positivamente (escenario).
- b. El átomo posee electrones con carga eléctrica negativa que giran en torno suyo (público).
- c. Las cargas opuestas se anulan (se eliminan las barreras de escenario y público),

resultando el átomo cargado de electricidad neutra (entrelazamiento de actor y espectador)¹⁵. Es en estado electrónico neutro en el que en general se encuentra la materia, es decir, vuelve a su estado natural. Lo mismo hubo de ocurrir al interior del teatro, en equivalencia a lo iniciado por la tragedia y la comedia. Este último punto lo veremos más adelante.

Al interior del teatro se suscita un episodio de similar envergadura a lo ocurrido con los cuantones: dos de ellos que hayan estado juntos en una ocasión, continuaran relacionados pese a haberse separado espacialmente. Esas pequeñas partículas se asemejan a la realidad que enmarca la reciprocidad del actor hacia su espectador.

En la ciencia todo conforma una unidad. Un “retorno elemental de las cosas a sus orígenes”, hecho verificable, además de la física, en diferentes ramas de las ciencias naturales; *verbigracia*, la química. Ella a su vez nos ilustra esa *unión* mediante cuatro ejemplos: primero, al mostrarnos el montículo de átomos dispersos que son agrupados gracias al enlace covalente para formar la molécula de un compuesto químico; segundo, por los electrones de valencia¹⁶, quienes son responsables directos de los enlaces químicos, así como de explicar la capacidad del entrelazamiento atómico; tercero, a través de la estabilidad nuclear,

¹⁵ Esa “homeostasis” de actor y espectador la veremos detallada a profundidad en los planteamientos de Artaud, durante la exposición del capítulo 6.

¹⁶ Electrones afincados en el último nivel de energía.

alcanzada durante la fusión¹⁷ de núcleos ligeros (los más apropiados son los de isótopos de hidrógeno) y reuniendo a estos luego de la fisión, logrando superar así la *fuerza electrostática repulsiva*¹⁸; y cuarto, por la clasificación en grupos de los elementos de la tabla periódica y sus propiedades, en función a su masa atómica a juicio de Mendeleiev o dependiendo de su número atómico en el de Moseley.

En el electrón podemos ver detalles que no guardan afinidad con ninguna otra partícula de carácter fundamental (protones, neutrones) ni de carácter elemental (quarks, leptones), siendo el más relevante su comportamiento en simultaneo de onda y corpúsculo.

El electrón, en exhibición de sus discolas magnitudes, perturba el esquema espacio—tiempo al verse que su posición y su momento son imposibles obtenerlos unívocamente, conforme dicta el principio de incertidumbre de Heisenberg. Asimismo, su peculiaridad abarca amplias y marcadas diferencias, volviéndolos aptos para hacer colisionar la materia al derivarse de ellos unos electrones con carga eléctrica positiva, los llamados positrones, que al ponerse en contacto con sus homólogos negativos suscitan un aniquilamiento mutuo, desprendiendo energía y reduciéndose estos microobjetos a electricidad vacilante en el éter. Esto implica, es preciso puntualizar, tan solo una modificación estructural y no la completa desaparición de la materia como pretendieron señalar algunos idealistas.

Al hablarse de esa “desaparición” de la materia, ¿se vería perjudicado el actor por ella?, ¿Qué restaría de él si su estructura corpórea, que es su herramienta de trabajo, se esfumase así de repente?, ¿Ataud querrá acaso que los miembros y extremidades de los actores se constituyan de *mónadas* idealistas en lugar de átomos sólidos? Las *mónadas* de Leibniz son, lo sabemos, una suposición divagante en las mentes flojas. Su autor las describe así: “no se les puede trasponer nada,

17 Se entiende por “fusión” los siguientes significados: agrupación, combinación o asociación. Esos mismos términos son asignados tanto para uso del lenguaje científico como en el habla coloquial.

18 Es la aversión o rechazo de los núcleos ligeros a fusionarse entre sí, a la vez que se va desintegrando a esos núcleos inestables mediante descargas de radioactividad.

ni aumentar o disminuir algo en su interior”¹⁹(Leibniz, 1985, pág. 27). El precepto anterior, asolapado de metafísico, es cabalmente moldeable a las entidades físicas y se vincula de lleno a la metamorfosis kinestésica de las partículas: una partícula material, hallando su movimiento sometido a la acción de la inercia y la gravitación, obtiene en ese movimiento una trayectoria rectilínea y uniforme de no haber actuado ninguna fuerza externa sobre dicha partícula, según el principio de inercia. La misma fortuna acoge al electrón de Bohr de movimiento giratorio—ondulatorio, cuya energía estacionaria constante no se emite ni se absorbe, salvo contadas excepciones²⁰, en referencia al tercer postulado del modelo atómico fundamentado en la mecánica cuántica y la física clásica.

4. Cuestiones sobre el movimiento:

Aristóteles, a pesar de ser gran metafísico, ya lo decía: “es imprescindible que los seres tengan una causa capaz de imprimirles el movimiento y entregar conexión a las cosas”²¹ (Aristoteles, 2014, pág. 21).

Con solo dar un paso encima del escenario ya se efectúa una transmutación, un cambio de lugar a otro, siendo esta la forma primera de la masa cinética y la más simple de movimiento posible. Antaño, la física infravaloraba el movimiento por sobre el reposo, calificando al primero de insignificante; ya en lo posterior iría reduciendo sus cimientos a fuerza y movimiento. En su fase acelerada, el movimiento es absoluto y no se ve inhibido por la relatividad, tal cual es el caso del estado de reposo, pero evidentemente este último en la dramatización es mínimo en comparación a las demás escenas que implican permanente actividad física. “El Cosmos material está en constante flujo, moviéndose, mutando de forma en un cambio sempiterno” reconocen unos cuantos metafísicos orientales, desdeñando aun esas mutaciones por ceder primacía al plano espiritual.

19 Gottfried W. Leibniz, *Monadología y tratado de metafísica*. Página 27.

20 Por ejemplo, al electrón emitir energía cerca del núcleo y absorberla luego al alejarse de él.

21 Aristóteles, *Metafísica*. Página 21.

El teatro requiere de un equilibrio armonizador de la sensación de movimiento, pero en vez del equilibrio simétrico que mantiene a los cuerpos estáticos y en detenimiento, mejor sería asumir uno asimétrico, dialéctico, que omita formalidades, prestándole movilidad al objeto en cuestión.

En el teatro confluyen dos de las principales ciencias físicas: la Óptica y la Mecánica, analizaremos ambas a continuación. En cuanto a la iluminación se refiere, todo personaje que ejecuta una puesta en escena es receptor de una cierta cantidad de luz en movimiento sobrevolándolo de manera vertical, simulando ser un átomo acabado de localizar por la radiación de un fotón. El espectador percibe dichos elementos mediante sus facultades ópticas. Esa luz se propaga en el espacio vacío y viaja a una velocidad independiente a la del reflector que la emite²² a gravitar sobre la estructura corpórea del actor, la luz es atraída hacia su masa²³, la que a la vez es acelerada por la gravedad, al haber aceleración inevitablemente hay movimiento y la velocidad de este con la de la luz son, sino iguales, bastante similares.

Como se observa, en el teatro todo está condenado a un estricto dualismo: espectador-actor, espacio-tiempo, movimiento-luz y posteriormente se verá *acción-momento*. La luz, recurso expresivo fundamental en cada manifestación artística, varía la apariencia de los objetos en movimiento según la posición del reflector, de la distancia a que se le ubique y de sus coordenadas espaciales, dando un aspecto de contraste o contraluz al cuerpo alumbrado.

5. Sobre el espacio tiempo teatral:

Los tiempos del teatro, al igual que los de Dios, son perfectos, decimos nosotros como aquel versículo bíblico que rezaría: “Todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere debajo del teatro²⁴ tiene su hora”

22 “La velocidad de propagación de la luz no puede depender del cuerpo que emite la luz”. (A. Einstein, *Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad*, 1985.)

23 La luz puede ser atraída por la materia a causa de la gravitación.

24 En el versículo bíblico original figura textualmente la palabra “cielo” en lugar de “teatro”,

(Eclesiastés 3:1). Comprendiendo bien esto el director de escena, quien simulando ser Moisés hablándole al pueblo de Israel, se dirigirá a su séquito de actores para recriminarles por el olvido memorístico de algún parlamento de dos líneas, diciéndoles: “Os mande pues, en aquel tiempo, todo lo que habíais de hacer” (Deuteronomio 1:18).

En el mundo físico, las dimensiones espaciales y duraciones temporales así como las masas y energías o las posiciones y velocidades, no son absolutas, sino relativas al sistema de referencia, variando desde el punto de observación del objeto por el sujeto. Ese sujeto será el espectador, resolvamos en el campo visual del mismo: posee desde su butaca dos perspectivas; una *tridimensional*, sujeta a los cánones euclidianos, que es la real y va a profundidad; otra *bidimensional*, que es la artística, de superficie plana. Repararemos en la primera. Es la que concierne de forma directa a los sentidos del espectador, principalmente al de la vista, el cual se pone en actividad delimitando las percepciones recibidas a través del órgano ocular. Al funcionar así la cosa, su perímetro tornase entonces muy vasto y de indefinible exactitud. El espectador se sitúa en un espacio suyo, de su pertenencia, siendo las de esa clase las de mayor dificultad en el teatro. Y si hay restricciones de espacio, en cuanto a longitud, altura y anchura se refiere, en consecuencia tendría que haberlas de tiempo, al ser el tiempo medible solo por extensiones espaciales a la par que es también una simbolización espacial proyectada al exterior.

Tal como hizo Schrödinger con su famoso gato, ingeniándose un experimento mental, nosotros para examinar esas “restricciones de espacio” elucubraremos una hipótesis fructífera de resultados prometedores. Supongamos que el actor se halla en presencia nuestra, entonces podemos percibirlo, verlo, escucharlo, mediante el órgano de los sentidos; si el actor estuvo solo un momento frente a nuestros ojos, pues ahora ya ido se encontrará ausente, no quedando otro remedio que representémoslo en base a la percepción que tuvimos de él con anterioridad; si sucediera que al actor nunca lo hemos visto ni, por redundante que suene, sentido a través de los sentidos, cabe mencionar

la misma ha sido parafraseada para nuestros fines, en la composición del presente ensayo.

que aquello se trata de una mención o alusión de su persona física, esa la ideamos y dotamos de caracteres inciertos en torno a nuestra mente, nos hacemos una *idea* parcializada de sus constituyentes materiales dadas nuestras escasas posibilidades acerca de su conocimiento real. Lo ya aducido consiste en una formulación práctica de la teoría de las 3 distancias de las que el sujeto—espectador se halla del objeto escenificado, postulada por Ortega & Gasset sin aparente intención de aplicarla a la esfera de la actuación. De esas tres distancias enumeradas únicamente la primera, denominada *Percepción*²⁵, entra en contacto con el espacio real y se fundamenta en un medio físico, materializado, teniendo un tamaño y ocupando una posición en dicho espacio.

Aquella logra interceptar la forma en el fondo. No en vano Ernest Cassirer infiere de este espacio perceptivo una capa más alta, de superior sensibilidad, comparable a lo acontecido en el espacio orgánico, de magnitudes para nada infinitesimales.

El concepto espacio—tiempo rige para descomponer la técnica actoral en dos partes, una espacial y una temporal: la espacial se define como *acción*, guía del movimiento físico; y la temporal como *momento*, este se halla supeditado al instante de duración, llámese segundo o minuto, de la puesta en escena del actor. Volvamos a la acción, ella desencadena un proceso dirigido a un objetivo específico, ese es el de obtener la habilidad de seleccionar una acción física que *per se* resulte adecuada a la puesta en el escenario. Esa habilidad se hereda de la práctica, la cual es sucesiva a la experiencia en esa suerte de campo de batalla entarimado. En el teatro, del mismo modo que en la física, a toda acción le sucede una reacción, lo que en la metafísica hindú podría interpretarse como *potencia* y *ultrapotencia*²⁶. Yendo acorde a la tercera

25 La percepción es el objeto de estudio de la Gestalt, asimismo, muchos de los componentes de esta escuela psicológica son afines a las leyes que regentan el curso del teatro. Los aspectos en común entre el arte dramático y el proceso de contacto-retirada (o ciclo gestáltico) se infieren de la siguiente secuencia, propuesta por J. Zinker: sensación, conciencia, movilización, acción, contacto, retirada

26 En el *Ramayana*, Valmiki expone estos conceptos en relación a las “dos ciencias maravillosas” que el santo Visvamitra enseña a Rama, luego de purificarlo en las aguas de un río.

ley newtoniana surge ahí una especie de interacción entre los personajes de la obra.

La influencia del espacio—tiempo en la acción del drama resulta inmensa, y es la tercera causa directa (después de la clasificación de los personajes en “más dignos” y “menos dignos”, y de los tipos de desenlace “feliz” y “desdichado”) de la división del género dramático en dos subgéneros: tragedia y comedia. Esto se debió a los diversos lugares y épocas en que cada cual se desarrollaba, suscitándose el surgimiento de sus diferencias en la Grecia antigua. Ya luego se añadirían otras al transcurrir nuevos periodos, tal es el ejemplo de la tragedia clásica francesa de Jean Racine, quien aislaba el “hecho trágico” de la tragedia genérica, según las “reglas de unidad” por él propuestas. Tales reglas, lejos de bifurcar esos elementos, aunaban suceso y ambiente creando un complemento. Esa unidad elevaba la acción dramática más allá de lo tempo—espacial.

Al advenir la modernidad, esa vieja disgregación de géneros se ha ido desvaneciendo hasta casi acortar la escisión entre ambos, dando origen a la tan mentada *Tragicomedia*. Es este punto el de nuestro interés. ¿Ha sido acaso esa unión de géneros dispersos y disimiles, pululantes a su suerte, la salvación o el declive del teatro moderno?

6. El teatro en crisis, su inicio y desenlace:

“Los ciudadanos ridículos y los reyes tristes, he aquí todo el teatro que poseemos y todo el que sabemos representar” se lamentaba ya Beaumarchais en los años mil setecientos y tantos. Su imborrable huella de pesimismo dieciochesco persiste hasta nuestros días, soliviantando al teatro a transformarse en “la repetitiva y aburrida de las artes” por antonomasia.

Lo cierto es que el teatro, “el más democrático de los géneros literarios”²⁷ (Calderon, 1910, pág. 7), como bien lo sostuviera Ventura García Calderón, recorre una fase crítica diagnosticada por Antonin

27 Ventura García Calderón, *Del Romanticismo al Modernismo (El teatro criollo)*. Página 7.

Artaud: la de la falta de crueldad.

¿Es Artaud un reformador inédito del teatro? Uno moderno quizá, aunque lo dudo, pero no uno que parte de la nada sin el menor antecedente, sino un calco al derecho y al revés de Eurípides, habituado a nuestra era. Artaud quiere adjudicarse la preponderancia de un “Clístenes del teatro” pecando de soberbio ante el lente de la historia. Lo propuesto por él es nada menos que una repetición de los actos de Eurípides adobados de solemnidad. En Eurípides, precursor de la comedia ática nueva, había florecido ya la iniciativa de invadir la escena con el propósito de trastocarla en verdad, incentivando a participar de ella al público espectador, a hacerla suya exponiendo sus vidas y sus intrínsecas ocupaciones cotidianas, morales y éticas. Le dio un toque campechano a las obras cultas de hombres egregios, las hizo pertenecer al pueblo cuyas costumbres y tradiciones son la inspiración del dramaturgo y de su verborrea más primitiva. Eurípides era poseedor de una radical tendencia a estrechar la obra de arte con su público, a cultivar e instruir a este, nutriéndolo del drama. Artaud, su engorroso predecesor, se sofoca balbuceando ser el ideólogo de la reputada “Preocupación de Masas” para darle colorido a su crueldad teatral durante los espectáculos. Eurípides suplió lo trágico de Sófocles ungiéndose de lo cómico en Aristófanes, dio apertura a lo nuevo sepultando lo viejo, cedió oportunidad a la creatividad en potencia. “A la masa él la llevó al escenario”²⁸ (Nietzsche, 2004, pág. 95) se murmura de Eurípides, murmullos estos de voces altisonantes que rechinan en los oídos de Artaud avivando sus celos, volcando las distinciones profesionales en envidia. El escenario es del espectador gracias al genio de Eurípides, es más del público que del actor. Es el público quien ahora actúa, revelándonos sus arcanas pasiones instintivas, mientras Artaud se dispone a inmiscuirse en sus devaneos alquímicos y jactarse de curar con tratamientos homeopáticos. Inerte en un sillón, pretende apoderarse de los créditos que elogian a tan magistral cerebro, responsable de anexionar a la fiera y al cazador.

Artaud enfatiza su hostilidad, direccionándola en pos de la ignominiosa *Cuarta Pared*, de ese recuadro formal, separatista, tan

28 Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 95.

detestado, ese marco geométrico preciso de una proporción estética meritoria de ser quebrantada. El telón se cierne al escenario, rompiendo ese tácito convenio entre autor, actores y público. Artaud ansia ese conjunto, lo respira, y si de él despendiese suprimiría a la sala y a la escena por la mera interrelación del espectador-oyente y los intérpretes en el reparto actoral. La escena se funde con la acción, los actores y el espectador, comprimiendo a estos bajo su eje de fuerza, volviéndolos parte de ese centro y planeando remedar al unísono las estériles divagaciones cósmicas de los místicos, esa de que “el Centro del universo está en todos lados”.

Así como Eurípides tiene su interpretación de la tragedia, Artaud tiene una en cuanto a la crueldad. Ambos desechan la etimología embrionaria, confiriéndole a esos términos, portadores de aciago, un significado descomunal, *sui generis* si se quiere. En Eurípides, la noción de “tragedia” era desigual a la originaria. La versión de la crueldad de Artaud es la de un teatro difícil en el escenario, paupérrimo de palabra y recurrente a la acción. “Significa rigor cósmico, apatencia de vida, el molde, el refuerzo, decisión implacable, determinación irreversible y absoluta”²⁹ (Artaud, 1978, pág. 91). Crueldad es *necesidad*, “todo cuanto actúa es una crueldad”³⁰(Artaud, 1978, pág. 75), cada molécula sufre una agonía despiadada al lacerarla la vida con un haz de puntiagudo desprecio, sobreviniéndole al instante un prurito incontenible. Es esa la crueldad de un teatro cruel.

A la crueldad se le añade la violencia. ¿Es la violencia propuesta auténtica del teatro de Artaud? Cuan pesaroso es confesar que no. Su violencia es copia de Esquilo, y no de Eurípides. Esquilo en su *Orestía* nos presenta una sucesión de acciones violentas que carcomen la escena y amoldan a ella su lenguaje de depredación. Artaud habla con la violencia innata a los seres vivos. La vida es violenta y respiran violencia los poros de su epidermis. Artaud añora la violencia esclarecedora de lo discursivo, su destino pende de ella, contagiando al teatro. Su idiosincrasia mortifica al teatro: “O se necesitara en seguida un poco de sangre verdade-

29 Antonin Artaud, El teatro y su doble. Página 91.

30 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 75.

ra para manifestar esta crueldad”³¹ (Artaud, 1978, pág. 78). Su sadismo es puro y enfermizo, él es culpable de uno de esos recodos del drama tan inmersos en crítica situación. Esa misma penuria la afronta su sórdida alma vagabunda, ahogada en lo esotérico.

Remontémonos de vuelta al parangón Eurípides—Artaud tomando al azar una más de sus propiedades: la del *doble*. El doble da título al célebre ensayo de la autoría de Artaud que me impulsó a redactar el presente artículo, el doble de Artaud es abstracto y nos presiona a transcribirlo en términos concretos. “Lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario euripídeo era a su doble”³² (Nietzsche, 2004, pág. 91). En resumidas cuentas, es ese el doble de Eurípides, uno palpable que funda su nicho en la tarima; el de Artaud, emperifollado de oscurantismo y sin lucidez alguna, no se abstiene de la complejidad. Su doble tienta a la renovación del teatro y es la síntesis rousseauiana de hombre, sociedad y naturaleza, otrora fragmentada por la supremacía del individualismo; es el espejo del espectador sin una minúscula adulteración; es el lazo secreto de espectáculo y público, empecinado en erradicar todo rasgo de egoísmo y aislamiento, en acceso directo a un inmenso altruismo lleno de beneplácito. “Espectro plástico y nunca acabado, cuyas formas imita el actor, y al que este impone la imagen de su propia sensibilidad habiendo cobrado conciencia del mundo afectivo”³³ (Artaud, 1978, pág. 118). La Conciencia es la culminación decisiva del teatro de Artaud, como lo es del Budismo. Su vertiginosa técnica es cambiante en lo astral o sideral, pero incólume en el mundo material.

¿Experimenta el teatro una crisis endémica, profunda? César Vallejo nos da un testimonio acerca de ello. En su fascículo *El caos del teatro moderno*, escrito durante su estancia en París en 1926, relata haber asistido al teatro de *La Madeleine* a ver “El doctor milagro”, drama de De Flers y De Croisset. La obra fue a primera vista maravillosa, y hubiese continuado por similar derrotero de no ser porque a mitad de su representación hubo una grave irrupción por parte de una de las actrices

31 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 78.

32 F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 91.

33 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 118.

que se manifestó con exasperado temperamento. Ella reclamaba al auditorio dirigir la atención hacia sus dotes histriónicas, atrayendo una jocosidad impropia a la obra reproducida en ese momento; por ejemplo, en una pieza en que se teatralizaba la pérdida de un ser querido³⁴, las risas burlescas estaban a la orden del día sin parar en ningún rato. La reacia actriz ocasionadora del exabrupto, Madame Leriche, se rehusó a proseguir remedando sus líneas, y en señal de protesta corrió a mezclarse con la anonadada concurrencia, previa a abandonar el teatro en detrimento total de la pieza. Consiguió así estamparle a la obra un fracaso inminente en medio del estupor colectivo, el cual se expandía reinantemente hasta las afueras, allá en el foyer. Sabiendo que “las obras de teatro son como los hijos de madre, (...) siendo más los pesares ocasionados por ellas que los placeres que producen”³⁵, Vallejo se aventuró a recopilar esos hechos con sabia premura, en aras de ver apaciguarse la tempestad. Desde su asiento, en un palco no muy distante a la concentración del desconcierto, fue exhalando un halito de zozobra.

¡Sabrá Dios si sucesos parecidos han de haberse suscitado en otros escenarios de prestigio como el Theatre Libre, el Theatre d Art, o el de l'Œuvre!

“El teatro moderno es -en conclusiones de Vallejo- una cosa pirandelliana³⁶ (Vallejo, 1926, pág. 244). A mi humilde opinión, considero impertinente siquiera comparar la actual crisis atravesada por el teatro con los infortunios y peripecias que, al verse extraviados, puedan enfrentar *seis personajes en busca de su autor*.

7. El lenguaje del drama:

El lenguaje del drama, en los tiempos remotos, era determinado por el semidiós en la tragedia y por el semihombre bacanal en la comedia. Artaud alienta un teatro que se enuncie en imágenes y no en palabras.

34 La *scène à faire* de rigor en toda obra melancólica

35 Frase textual de Beaumarchais que puede ser cotejada en su *carta moderada sobre el fracaso y la crítica de “el barbero de Sevilla”*.

36 Cesar Vallejo, Antología de narrativa y ensayo. Página 244.

Las imágenes se depositan en los sentidos antes, ya que las palabras pasan primero por un proceso de asimilación, y recién después de ese se deriva el entendimiento³⁷. Este orden lógico y enumerativo que se sigue en los procedimientos del conocimiento es ya asignado por el sabio axioma de Descartes: “Nada hay en el entendimiento que no haya estado antes en el sentido”³⁸ (Descartes, 1637, pág. 57).

El centro del lenguaje teatral—dice Artaud—es la puesta en escena. Cuando Artaud dice que lo primero por hacer es acabar la supeditación del teatro al texto, olvida que lo sustancial del drama es la acción humana acompañada de conciencia y de palabra, pues empobrecimiento de la palabra significa merma en la acción dramática. La palabra es el empuje vital del teatro, no lo son la pura acción o la imagen. La palabra confiere un uso eficaz a la acción, siendo las características de la palabra la médula del lenguaje teatral.

El texto, acoplado como esqueleto y columna vertebral del teatro, es también el corazón conducente de la fuerza motriz que acelera o desacelera el pulso dramático y es equiparable a esa onda causada por el latido cardíaco en la anatomía humana. Es el texto lo que vuelve al teatro un tipo de literatura, un arte. Las palabras tratan de dar a conocer realidades—condición crucial para el teatro—y se refieren a las cosas tal y como son, “las historias son las palabras que las cuentan”³⁹ (Vargas Llosa, 1997, pág. 57) comenta Mario Vargas Llosa en alusión a una elaboración novelística. En el teatro también se cumple esta regla, nada más difiriendo de la narrativa en el sentido de que esta última ahonda en lo escrito. El teatro encarece de su faceta textual en cuanto es mostrado al público. A partir de ahí hay que localizar esa tan preciada palabra en un componente oral o verbal en el que se conjugan tanto la actividad del autor como del actor, y hasta de repente la del director, en su rol de brújula, de gurú: ese es el *dialogo*, y este debe resultar verosímil al oído del espectador, quien se supone lo habrá de asimilar con rapidez

37 Según M. Bakunin; el entendimiento, condición fundamental del desenvolvimiento humano, guarda relación con la ciencia. Cabe recordarle al lector que es propiamente el criterio científico el que me mueve a componer este ensayo.

38 Rene Descartes, El discurso del método. Página 51.

39 Mario Vargas Llosa, Cartas a un joven novelista. Página 57.

para dar concatenación a los sucesos de la historia que viene siendo presentada enfrente suyo.

8. Recursos escénicos en teatro y cine:

¿Habrá pronto una mayor sincronización entre teatro y lenguaje, como lo hubo entre música e imagen con la aparición del cine sonoro?, La música en el cine despierta emociones que transmiten sensaciones, teniendo idéntico accionar el lenguaje en el teatro.

En el cine destacan algunos planos sonoros sobre otros acorde a las necesidades de expresión de cada escena, del mismo modo sucede en el teatro con respecto al movimiento, ya sea gestual o corporal, mas ese no puede ser de carácter metafísico por las razones ya expuestas con preliminar alegato.

¿Debe el teatro evolucionar, sufrir una reforma o una revolución en relación al cine?, desde los hermanos Lumiere, las primeras muestras de celuloide han pasado una serie de perfeccionamientos técnicos a manos de Georges Méliès y David Griffith. ¿En las tablas ha de repetirse la historia a cargo de un Antonin Artaud en reemplazo de un Alfred Jarry, un Henrik Ibsen, un Konstantin Stanislavski o un Samuel Beckett?, ¿debe el teatro enfrascarse en fuertes preocupaciones intelectuales; lo ha hecho ya el cine? Con respecto a la pregunta en lugar postrero, basta reparar detalle a detalle en la *Nouvelle vague*⁴⁰, corriente cinematográfica de corte existencialista desatada allá por los sesenta, o en las europeas de tendencia vanguardista, expresionista y surrealista de los años veinte.

¿Se ha de procurar un símil de *leit-motiv* en calidad de imitación a las películas musicales? Para prestar una sonoridad *ad hoc* al teatro pretendemos asignar los recursos acústicos adecuados y los debidos instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión. Quizá incluso sea pertinente añadir al primer acto de la obra, a modo de musicalizada introducción con acompañamiento de orquesta, la quinta danza húngara

40 “Nueva ola francesa”, como fue bautizada en el ámbito cinematográfico del mundo hispanohablante, y que tuvo entre sus más destacados directores a los nombres de Alain Resnais o François Truffaut.

de Johannes Brahms⁴¹.

Ya hemos teorizado con anticipo sobre el actor y el espectador, pasemos ahora a hablar del autor, en lo tocante a la articulación de su ingenio.

9. Consideraciones estéticas:

Abraham Valdelomar dispone de tres clasificaciones para nombrar al autor de una obra estética: el artista en general, cuya vida es análoga a su arte; el genio negativo, del que de su obra se desprende una inferioridad en comparación a su vida personal; y el artista de genio, del cual su vida es menor a su arte y, por consiguiente, su arte es mayor a su vida.

A mi criterio personal, el gran artista salta a la vista por su aptitud espontánea para denunciar un estado de ánimo y de conciencia en la humanidad. Es el *ser más* de Paulo Freire, catalizador del poder de liberación de los “oprimidos” por el arte y su más férreo restaurador en la vida social.

El arte se esmera en concursar con la naturaleza del autor, aflorando de las profundidades de ese demiurgo o ente creador, como la energía atómica proveniente de los estratos más hondos de penetración en la materia. El artista suele pronto enrumbar su vida por dos épocas elementales en su desenvolvimiento profesional: la del sentimiento real, al artista amar tan apasionadamente su obra que la dota de sus valoraciones propias, constriñéndola a su axiología y su *modus vivendi*, pero que aún no se ha realizado ni ha sido aceptado, el *no-artista* en toda la extensión de la palabra, comúnmente apodado *artista subjetivo*; y la de amaneramiento y sucesiva decadencia que conlleva a la aceptación ecuménica. En la segunda, el artista ya ha sometido su obra al juicio de su público, sea este conecedor o no de arte, pero da lo mismo porque sus creaciones han pasado a ser dominio de las *Obras Maestras*. Esto significa que perviven de la *opinión* establecida por los sabihondos en el tema más

41 Esto por expresa sugerencia mía, desde luego.

que por cuestión de los gustos particulares intuitos del raciocinio y el autocuestionamiento, ganando el autor el respeto eterno del populacho y perdiendo su autonomía, su libre albedrío. Donde los eruditos en teoría estética son los jueces supremos, pasando a ser quienes dictaminan ese “curso perfecto de la belleza” que a los ignoros en la materia resta por acatar, venerando sin cesar la omnipotencia de una autoridad todavía por comprender⁴².

Esta errónea forma de manejarse en la sociedad contribuye a incurrir en la falta de argumentación y la ciega sumisión. La ocasionan las *obras maestras*, cuya preeminencia es negada por Artaud con altiveza, quien fustiga las estrictas líneas a seguir y no asume “la Victoria sobre lo subjetivo ni el silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales”⁴³ (Nietzsche, 2004, pág. 51) que le exige el arte.

10. Métodos de censura artística:

La supresión en el arte suele mostrarse con demasiada frecuencia, las hay de diversas categorías:

En arte y en teatro, al igual que en el discurso, se vislumbra lo que Foucault denomina “sistemas o procedimientos de exclusión”⁴⁴ (Foucault, 1992, pág. 5). Enfoquémonos en el que él detalla primigeniamente: la llamada *prohibición*, presta a disposición de la censura, no tardando en evadir lo innovador, las técnicas recién formuladas. “La novedad propiamente dicha nos está vedada”⁴⁵ (Machado, 1936, pág. 102) arguye Antonio Machado con total aspereza y sincera convicción. La censura puede verse en todos lados. En el arte se le encuentra de dos tipos: una *psíquica*, centrada en los sueños y la creación artística; y otra física o

42 William James, dentro de la corriente pragmatista, clasificaba a este tipo de personas como “amateur”. El las describió así: “Siendo un amateur y no un creador independiente en filosofía, naturalmente, se busca una guía en los expertos y profesionales a los que hallamos ya en este campo.” (W. James, *Pragmatismo*, 1985).

43 F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 51.

44 Michel Foucault, El orden del discurso. Página 5.

45 Antonio Machado, Juan De Mairena (Sobre teatro). Página 102

institucional, que cumpla y haga cumplir los consensos impuestos por la norma. La psíquica busca huir de esa censura, camuflándose en imágenes superfluas que condensen el material onírico inconsciente. Una vez superada las trabas de la censura, esa imagen sale a flote y se refleja en el espectáculo teatral. Aquí los objetos se ven envueltos por esa imagen generando, además de sensaciones, *tentaciones* en el espectador. Entrometiéndose en el estado anímico de este y sugiriendo un atractivo que le evoque placer se llega a la cumbre de la Semántica del teatro, de su apariencia que puede ser hallada en el sueño. El sueño es la autosatisfacción de la apariencia, el deseo lo mueve impulsando su dinamismo en dirección ascendente. En la apariencia reposa la meta trazada de lo *Uno Primordial* en Nietzsche, cuya finalidad es redimir el arte, teniéndolo sujecionado a la potestad de la apariencia. “El teatro nos da—aduce José María Monner Sans—una apariencia de las cosas allí alineadas, enclaustradas en la escenografía”⁴⁶ (Monner Sans, 1954, pág. 7), y es que el teatro no se compone de nada más que de apariencias cargadas de simbolismo, lo que nos sugiere una *idea* situada en una percepción sensorial. Recluida en ella, la idea a su vez cobra un dinamismo interno que le provoca moverse, dar saltos de una percepción a la del lado siguiente; a esto se le conoce como *Estado de Apetición*⁴⁷ en las concepciones de Leibniz. Ello para nosotros es la liberación de la idea, su desencadenamiento voraz de los apetitos perceptivos, mas, ¿si no es fiable basarnos en las apariencias, si lo será de las ideas? Yo en lo personal desconfiaría de ellas por tratarse de ficciones, quizá útiles a veces, pero al fin y al acabo ficciones e irrealidades heredadas del Mundo Inteligible de Platón, siendo irónicamente las ideas la única *realidad* en un sentido estrictamente ontológico⁴⁸, en oposición al Mundo Sensible o de las cosas. Dice Ramiro De Maeztu: “la tragedia del mundo actual está en que las ideas que lo mueven suelen ser equivocadas y no las comparten

46 José M. Monner Sans, Introducción al teatro del siglo XX. Página 7.

47 Según Gottfried W. Leibniz, la apetición aglomera a las percepciones haciéndolas relacionarse mutuamente, siendo estas dos las fases del Alma metafísica. Véase “Monadología y discurso de metafísica” de Gottfried W. Leibniz

48 Recordemos que en ontología, cualquier afirmación sobre la idea tiene carácter metafísico.

los hombres cultos⁴⁹ (De Maeztu, 1959, pág. 148). Esta tragedia condena al teatro a su aparentemente irremediable caída en picada, arrojándolo a una *idea* o un *concepto* impregnado de falsedad desdeñando esa verdad que nos hace libres. “La idea nace de la causa y da el efecto en la mente, todo lo cognoscible es mental, y el mundo mental se compone de la idea”. Es ese el principio del Mentalismo y el primero de los siete del Hermetismo. La idea es la solidificación del germen artístico, aun atrapado en el inconsciente, al haber logrado escapar de la censura psíquica. Es el sueño, represor férreo del poder y el deseo, también su captor. El sueño conserva recluida a la idea quimérica en la infranqueable cárcel de lo oníricamente olvidado. La vida misma se nos aparece dividida mitad en vigilia y mitad en sueño. De las dos, es la vigilia la primordial. Ella retiene lo artístico en inmensa cuantía por estar sublevada al consciente, a la persona despierta y a lo fácil de recordar. Es la vigilia el estado más palmario donde la censura psíquica no consigue afectar al arte, ni sopesarla en sus fauces o adherirla a sus diligencias. Se le permite allí, a esa creación artística, ser apreciada con nitidez y seguridad por su progenitor. Ya en este punto, el autor se encuentra librado de la imposición de un “filtro rector” frente al cual debe comparecer para la aprobación de su obra. En resumen, en la vigilia, el producto consecutivo de la función creativa ha evadido de manera automática esa “burocracia onírica”. Al darse esto no se tiene ya necesidad de recurrir a la anamnesis regresiva o a una sesión de psicoanálisis para poder extraerle al sueño los pedazos restantes de materia prima pertenecientes al producto inicial.

11. De lo científico-artístico (conclusiones previas):

Rebobinemos enseguida el debate. Para la física clásica no más es existente lo medible. ¿Está la sensibilidad dotada de medición al no ser capaz de reflejar en aspectos tangibles una masa, un peso, una densidad o un volumen respectivos? La respuesta sería no, no obstante, su medición puede ser enunciada por medio del arte, al tener la sensibilidad esa potestad de medir la grandeza o mezquindad en la

49 Ramiro De Maeztu, España y Europa: Filosofía y religión (La física y el comunismo). Página 148.

obra artística. ¿Concluiríamos entonces que es la sensibilidad germen de las actividades metafísicas? Si bien es cierto, la sensibilidad puede ser medida a escala o grado cualitativo, y es posible conocer sus cualidades pero no sus cantidades al no contar ella con propiedades físicas para su descripción empírica. Por tanto, es imposible examinarla cuantitativamente, recordando que el modo más óptimo de dar resolución a las cosas es siempre el *cualitativo*⁵⁰. Puede comprobarse la veracidad de esas cualidades en el análisis de las emociones causadas al espectador. Esas emociones son reflejo de lo psicológico y pasan pronto a remarcarse en su propia fisonomía, iniciando un trance de *somatización*, lo que nos permite averiguar lo contenido en su interior y deducir de ello la adquisición, por parte del público, de una nueva experiencia a través del conducto de la cualidad sensible. La experiencia, en cualquiera de sus presentaciones, se exterioriza convirtiéndose en un *hecho*, y no olvidemos que los hechos son el objeto⁵¹ de las ciencias naturales.

12. Conclusión:

El teatro posee una apariencia, que es lo primero en presentarse al conocimiento humano (sensitivo *a priori* de lo empírico). Las apariencias determinan el criterio de verdad en la práctica. Los resultados de la práctica imponen la veracidad de un conocimiento, mejor dicho, de lo que sea que se esté llevando a cabo necesitamos figurarnos de ello una apariencia, en escala inconsciente verdadera a primera vista, la cual el público se vea obligado a creer fáctica. Esto tiene lógica al ser la realidad empírica existente un producto emanado de las entrañas de la apariencia.

Así se gestiona el teatro positivo, el científico. ¡El teatro es ínsito a lo físico, es físico por naturaleza y al cauce de lo físico se sujetan sus leyes!, no intervienen combinaciones alquímicas ni rezagos teológicos en su preparación. El teatro es una ciencia, no un remanente cosmogónico de dilucidaciones baratas; y la ciencia en el teatro no “deberá ser”, sino

50 Lo estipulado es en paridad a la tercera ley del materialismo dialectico, ya que este es justamente el método filosófico del que me valgo para refutar los argumentos de teorías idealistas que pudiesen asolar al teatro.

51 Las ciencias naturales describen su “objeto” conforme dicta el principio de causalidad.

será hipostasiada⁵². El teatro cambiara, Dios sabe que si, y que él nos libre de que, con tantos avances modernos, la dogmática tecnología llegue un día a suplantar al teatro en el devenir de los tiempos, siempre cambiantes y siempre oscuros para el arte!

52 Aceptada o considerada como una realidad absoluta.

REFERENCIAS

- Ángeles, C. (1990). *Los métodos de investigación científica*. San Marcos.
- Aristoteles. (2014). *Metafísica*. Gredos.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Biblioteca del estudiante peruano. (1958). *Nueva Imagen del mundo físico*. Ediciones del Ministerio de Educación Pública.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología Filosófica, Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica .
- De Maeztu, R. (1959). *España y Europa. Prólogo de María de Maeztu. (En torno a la guerra del 98 - Pareceres - Temas hispánicos - De la guerra europea 1914-1919 - Filosofía y religión)*. Austral.
- Descartes, R. (1637). *El discurso del Método*. Biblioteca Virtual.
- Einstein, A. (2005). *El significado de la relatividad*. Austral.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Freud, S. (1899). *La interpretación de los sueños*. Elejandria.
- Machado, A. (1936). *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Espasa-Calpe.
- Monner Sans, J. (1954). *Introducción al teatro del siglo XX*. Editorial Columba.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *El espectador*. Alianza Editorial .
- Politzer, G. (2004). *Principios elementales de filosofía*. Akal.
- Tres Iniciado. (2021). *El Kybalión. Estudio sobre la Filosofía Hermética del Antiguo Egipto y Grecia*. España: Plutón Ediciones.
- Valdelomar, A. (1980). *Poesía y Estética*. Editorial Universo S.A.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta, S. A.