



Foto de George Pastier, 1947

# La crueldad creadora de Antonin Artaud y sus implicaciones para la formación de profesorado

Una tesis de Carlos Carrilho

Dirigida por Agustín de la Herrán



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**Facultad de Formación de Profesorado y Educación**

**Programa de Doctorado Interuniversitario en Creatividad Aplicada**

**Madrid, 2015**







## **Agradecimientos**

Fue hace ya más de 20 años, que en un viejo Renault 4L escuché por primera vez algunos de los textos d'*El teatro y su doble* en la voz de mi buen amigo, el poeta Carlos Baptista. Fue él quien me presentó a Artaud y por tanto la dedicatoria de lo que aquí se presenta se la hago a él.

Mi agradecimiento más hondo es para Agustín de la Herrán, el director de la tesis y guía en más de un sentido. Sin él no sé qué les podría haber ocurrido a mis ideas. Primero me hizo mirar todas las hipótesis, todas las posibilidades, para finalmente terminar insistiendo en que siguiera adelante con mi idea original al precio que fuese. Incansable, no dudó jamás en auxiliarme cuando le necesité. Sin lugar a dudas, todo ello solo puede decir de su enorme humanidad. Muchas gracias Agustín.

Por otra parte, agradezco a los expertos entrevistados, quienes generosos me atendieron, haciendo un esfuerzo añadido para el cual no suelen ser convocados, ellos son: Sarah Wilson, Patrick French, Richard Crow, Víctor Borrego, Gabriel Rodríguez, Saturnino de la Torre, Manuel Almendro, Rosario Ortega-Ruíz y Agustín de la Herrán. De igual manera, agradezco las opiniones de los 8 docentes que contribuyeron a la verificación y fiabilidad de la teoría que se presenta. A ellos no puedo nombrarles por motivos científicos, pero sin duda saben a quienes dirijo estas palabras. También mi más sincero *Obrigado*, a los doctores Iliana Fernández, Marília Cid, António Guerreiro y Amarildo Trevisan en calidad de expertos externos.

En mi enorme lista de muchas gracias a los amigos y a la familia, aparte de mi gran amigo y viejo confidente Rodrigo, a quién agradezco con todo mi corazón el simple hecho de que exista... curiosamente, todos los demás se suceden a pares. A Natasa & Diego, Natasa que tantas veces me ayudó a dudar durante el despuntar del proyecto y Diego, quien tiene mucho que decir a nivel político. A Cuca & Pablo, Cuca que con su delicioso *cuquismo* fue indispensable al alcance de parte del material que aquí se expone y Pablo, cuya sed de conocimiento demanda un sempiterno despertar.

A Jesus & Pedro, mis tíos, a quienes nunca les falta una buena palabra. A Henriquinho & João, Henrique que nunca se cansa de *brincar* y João que seguramente se convertirá en un excelente traductor. A Paulinho & Marisa, y por extensión a su recién alumbrada pareja de mellizos, Martim & Matilde. A Quim & Gina, mis padres, sin los cuales nada de esto hubiese sido posible, y que son los mejores progenitores que uno puede llegar a soñar. Porque son buenos y auténticos. A la abuela cuyo nombre le sienta como un guante: Luz. A Mercedes & Faustino, siempre tan atentos y amorosos... y por supuesto, a Carlos

Mis más sinceros agradecimientos a todos vosotros.

La lista podría seguir indefinidamente porque ciencia es vida y de todos se va nutriendo la vida misma: Pepa, Rocío, Elena, Nauzesda, Coco, Óscar, Raquel, Irene, Mari, Jesús, Joaquín, Chelo, Francisco, Pedro, Xana, Tiago, Sónia, Quim-Zé, Ana, Claudia, Dominique, Vasco, João, Amélia, Vera, Miguel, *Amadeu*. Y también a todos cuantos aquí no alcanzo mencionar...

Muchas Gracias.



## **Índice**

<b>Resumen / Abstract</b> -----	página 7
<b>Resumo</b> (en portugués)-----	página 8
<b>Nota laminar</b> -----	página 9
<b>Introducción</b> -----	página 11
Objetivos y Objetivos específicos-----	página 17
Estado de la cuestión-----	página 19
Metodología-----	página 21
A lo largo de la investigación-----	página 23
<b>Primera Parte</b>	
<b>Biografía hecha, deshecha y rehecha / divisoando líneas teóricas</b>	
Aproximación metodológico-biográfica-----	página 25
<b>Primer capítulo: De la cuna a París</b>	
Del nacimiento-----	página 29
Primeros pasos cardinales-----	página 33
Enfermedad-----	página 35
París-----	página 39
Génica Athanasiou-----	página 43
Cartas a Jaques Rivière-----	página 49
<b>Segundo capítulo: Surrealismo y teatro y cine</b> -----	página 57
La revolución surrealista-----	página 59
El Teatro Alfred-Jarry-----	página 71
Cine-----	página 83
<b>Tercer capítulo: El teatro: su fracaso pero su doble</b> -----	página 91
Generando Mitos-----	página 95
Polémicas, dichos y desdichas-----	página 99
El teatro de la crueldad-----	página 105
Les Cenci-----	página 115
<b>Cuarto capítulo: Viajes: revoluciones y revelaciones</b> -----	página 125
Méjico-----	página 129
Tarahumara-----	página 137
Bruselas-----	página 143
Nuevas Revelaciones del Ser-----	página 147
Irlanda-----	página 153
<b>Quinto capítulo: Más allá del pensamiento aplicado</b> -----	página 159
El largo tramo hacia Rodez-----	página 165
Rodez-----	página 169
<b>Sexto capítulo: Definición de la contradicción</b> -----	página 183
Amistad-----	página 187
El suicidado de la sociedad-----	página 195
Para terminar con el juicio de Dios-----	página 197
El vuelo en el Vieux-Colombier o el anti-espectáculo-----	página 201

**Séptimo capítulo: Artaud v el tiempo de la vida**-----página 207

La complejidad en Antonin Artaud

Teatro-----	página 111
Happenings, danza, artes plásticas, música, etc-----	página 225
Filosofía de reciclaje, política aplicada desde América-----	página 235

**Octavo capítulo: Una suerte de metacreatividad**-----página 239

De la estimación de la creatividad-----	página 245
El triángulo de Csikszentmihalyi en Artaud-----	página 249
Rasgos de Creatividad-----	página 259
Desafío-----	página 265
Políticas de utopía-----	página 269

**Segunda Parte**

**La crueldad creadora de Antonin Artaud v sus implicaciones en la formación de profesorado**

**Introducción a la segunda parte**-----página 275

Crueldad: breve caracterización del término-----	página 277
--	------------

**Noveno capítulo: Aproximación metodológico-teórica**-----página 281

Teoría fundamentada-----	página 283
Entrevistas generativas-----	página 285
Temas codificados-----	página 291
Caracterización de los expertos-----	página 293
Análisis de las 8 entrevistas, por temas-----	página 297

**Décimo capítulo: Cuestiones del espectro teórico**

Resiliencia-----	página 299
Creatividad: conceptos científicos-----	página 305
Creatividad personal-----	página 311
Violencia escolar-----	página 325
El Profesor como Atleta Afectivo-----	página 335
Transmisibilidad-----	página 345

**Décimo primero capítulo: Cuestiones de aplicación práctica**

Cuadernos escolares-----	página 351
Cuentos clásicos-----	página 357

**Décimo segundo capítulo: Cuestiones transversales**

Política-----	página 363
Ética-----	página 371
Panteísmo y ciencia-----	página 379

**Décimo tercero capítulo: Líneas teóricas a triangular**-----página 387

Metodología de los Mini-Focus-Groups-----	página 391
Caracterización de los docentes-----	página 397

**Décimo cuarto capítulo: Triangulación**

Resiliencia-----	página 399
Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 402
El tercer lado del triángulo-----	página 402



■ Creatividad personal-----	página 407
■ Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 411
■ El tercer lado del triángulo-----	página 411
■ Violencia escolar-----	página 415
■ Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 419
■ El tercer lado del triángulo-----	página 419
■ Profesor como Atleta Afectivo-----	página 423
■ Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 425
■ El tercer lado del triángulo-----	página 426
■ Cuadernos escolares-----	página 429
■ Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 430
■ El tercer lado del triángulo-----	página 430
■ Cuentos clásicos-----	página 433
■ Resumen de la aportación experta al respecto-----	página 435
■ El tercer lado del triángulo-----	página 435
■ <b>Conclusiones</b> -----	página 439
■ <b>Conclusões</b> ( <i>en portugués</i> )-----	página 447
<b>Anexos</b>	
■ Consentimiento de los expertos-----	página 455
■ Entrevistas a los expertos	
■ 0.1 Entrevista a Sarah Wilson <i>11 de junio de 2011</i> -----	página 457
■ 0.2 Entrevista a Patrick French <i>14 de junio de 2011</i> -----	página 467
■ 0.3 Entrevista a Víctor Borrego <i>18 de septiembre de 2011</i> -----	página 477
■ 0.4 Entrevista a Gabriel Rodríguez <i>17 de noviembre de 2011</i> -----	página 483
■ 0.5 Entrevista a Saturnino de la Torre <i>22 de marzo de 2012</i> -----	página 489
■ 0.6 Entrevista a Manuel Almendro <i>20 de septiembre de 2012</i> -----	página 497
■ 0.7 Entrevista a Rosario Ortega-Ruíz <i>2 de mayo de 2013</i> -----	página 505
■ 0.8 Entrevista a Agustín de la Herrán <i>18 de septiembre de 2013</i> -----	página 513
■ <i>Mini-focus-groups</i>	
■ 1.1 Profesoras de Preprimaria <i>3 de junio de 2014</i> -----	página 521
■ 1.2 Profesoras de Primaria <i>24 junio de 2014</i> -----	página 527
■ 1.3 Profesores de Secundaria <i>2 de mayo de 2014</i> -----	página 533
■ 1.4 Profesores de Universidad <i>4 de abril de 2014</i> -----	página 543
■ <b>Referencias</b> -----	página 551
<b>Índice de imágenes</b>	
■ Antonin Artaud-----	portada
■ Autorretrato- Antonin Artaud par lui-même-----	página 33
■ Retrato de Antonin Artaud-----	página 70
■ Fotografías inventadas-----	página 81
■ Con el Doctor Gastón Ferdière en Rodez-----	página 185
■ Ivry-----	página 193
■ Antonin Artaud en casa de Denise Colomb-----	página 196



## **Resumen**

El conocimiento que proporciona el estudio de Antonin Artaud permite visualizar posturas y estrategias de difícil asimilación en ciertos ámbitos sociales. La academia como tal parece adversa a pensamientos como el suyo. No obstante, en esta investigación se hace hincapié en las ventajas que a través de su estudio se podrían llegar a implementar. Especialmente vinculada a la educación y a la formación del profesorado, en la investigación se analizan una serie de inferencias procedentes de la particular visión de Artaud. Todas estas inferencias se prenden a la necesidad realista de permitir didácticas más conscientes, más maduras y más humanas.

Haciendo uso de las aproximaciones metodológicas de la Teoría Fundamentada se procedió al alcance de una teoría emergente a través de conocimiento experto, que se triangularía en la ejecución de 4 grupos de discusión con docentes para aseverar la información como válida y confiable.

En el avance inevitable de la evolución humana, este estudio se acerca a la figura del Profesor como Atleta Afectivo, posibilitador de *resiliencia*: resistencia ante la adversidad y de creatividad personal. Asimismo, explora posibilidades sobre la problemática de la violencia escolar.

Palabras clave: *Artaud, Teatro de la crueldad, Atleta Afectivo, Profesor, Creatividad, Resiliencia, Violencia escolar.*

## **Abstract**

The knowledge the study of Antonin Artaud provides allows the visualization of postures and strategies which are very hard to take in some social fields. The academy as such seems adverse to allow thoughts like his, however, in this investigation the emphasis is placed in the advantages that could be implemented through his study.

Especially connected to education and teacher training, in this investigation a set of inferences obtained from the particular vision of Artaud is examined. All those inferences derive from the realistic necessity of allowing more conscious, more mature and more human didactics.

Using the Grounded Theory methodology we proceeded to the achievement of an emergent theory through expert knowledge, and then enabled triangulation with the execution of 4 focus-groups with teachers to ensure the information as valid and reliable.

In the unavoidable pace of the human evolution, this study approaches the figure of the Teacher as Affective Athlete, capable to offer *resilience*: resistance against adversity and personal creativity. It also explores possibilities about the issue of school violence.

Key words: *Artaud, Theater of cruelty, Affective Athlete, Teacher, Creativity, Resilience, School violence.*

## **Resumo**

O conhecimento que proporciona o estudo de Antonin Artaud permite visualizar posturas e estratégias de difícil assimilação em certos âmbitos sociais. A academia como tal parece adversa a pensamentos como o seu. No entanto, nesta investigação sublinham-se as vantagens que através do seu estudo poderiam chegar a alcançar-se. Especialmente vinculada à educação e à formação de professores, na investigação analisam-se uma série de inferências procedentes da particular visão de Artaud. Todas estas inferências prendem-se à necessidade realista de permitir didáticas mais conscientes, mais maduras e mais humanas.

Usando as aproximações metodológicas da Teoria Fundamentada procedeu-se à investigação de uma teoria emergente através de conhecimento especializado, que se triangularia na execução de 4 grupos de discussão com docentes para asseverar a informação como válida e confiável.

No avançar inevitável da evolução humana, este estudo aproxima-se à figura do Professor como Atleta Afetivo, quem possibilita *resiliência*: resistência à adversidade e criatividade pessoal. Também explora possibilidades relativas à problemática da violência escolar.

Palavras-chave: *Artaud, Teatro da crueldade, Atleta Afetivo, Professor, Criatividade, Resiliência, Violência escolar.*

## **Nota laminar**

*Con imprudente osadía me ofrecí para llevar a cabo una investigación rápida y precisa. Me encontré inmerso en un pantano de libros que abarcaban estudios históricos y cotilleos herméticos, donde no era fácil distinguir entre los datos fiables y las fantasías. Trabajé como un autómatas durante una semana y al final me decidí a presentar una lista casi incomprensible de sectas, logias, conventículos. No sin que durante su confección dejara de sentir algún estremecimiento, al toparme con nombres conocidos que no esperaba encontrar en esa compañía, y coincidencias cronológicas que me pareció interesante registrar. Mostré el documento a mis dos cómplices (U. Eco, 1989: p. 286).*

La creatividad no es todo lo que dicen que es y es mucho de lo que todavía no se conoce, puesto que trata exactamente de lo por llegar. El ser humano, en tanto que ser complejo, compuesto de diferentes vías de percepción, de diferentes planos de navegación y líneas de actuación procura, desde el comienzo de los tiempos, solucionar una serie de problemas propios y universales de la más diversa índole. Una vez identificados, trata de resolver llevándolos hacia lo desconocido, o en lo que daría en hallarse *todavía fuera de la realidad*.

Es a través de la asunción de ésta irrefrenable característica de *necesidad* que comporta el ser humano, percatándose de que se trataría de una de las principales vías de *elevación* que patentaría la especie, raza inquieta e insatisfecha insertada en el tiempo, que algunos tratarían de desarrollarse en el sentido de perfeccionar tales atributos.

Haciéndose evolucionar hacia soluciones cada vez mejores y más efectivas, algunos se preguntarían con respecto al germen, con respecto a sus mismos ademanes creadores, a sus motivaciones e irresistibles movimientos. Estarían así, trazando formas de colmar la hambruna acarreada por la reproducción incesante, las capitales brevedades de lo instituido, cada vez más obvias, y tan ampliamente acuñadas.

De alguna manera, la creatividad parecería haber sido relegada a un reducto apartado, característico de tan solo una reducida elite, lo cual, para algunos de sus miembros, sería una verdadera desdicha. Sabios, algunos de estos hombres, tratarían de popularizarla, universalizarla, pasar el testigo. Y lo harían dando respuesta a muchas de las preguntas surgidas en el ámbito de su propio proceso creativo, autoanalizándose, describiendo síntomas y sistematizando características, etc. Estos ilustrados y expansivos Hombres llegarían a aclarar una serie de cuestiones que se volverían primordiales, y tan solo muy pocos de ellos les imprimirían el propósito de darlas a conocer a todo el mundo.

La creatividad es el motor vital del que goza el hombre en el cerne de su ser más íntimo, por tanto el más universal, el que lo impulsa hacia la verdadera Vida. La cual no sorprende que advenga con variadísimos obstáculos pero que puede expandirse, enriquecerse, al abrirse a ellos. La creatividad es la línea de necesidad cardinal de un movimiento que impulsa el hombre hacia la Vida porque es a través de ella que se ejecutan esos cambios que habitan la misma evolución de la especie, la que permite las esenciales permutas que surgen en gran medida a raíz de un malestar manifiesto, de una imponderabilidad patente que se puede registrar en la posibilidad del canje, *ejecutándose*.

Discutiblemente, algunos dirían que la creatividad en gran medida provendría de una *maldad* humana inherente y que -pese a que ésta tendencia se trate, inconvenientemente, de empequeñecer- constante y persistente, parecería ser constitutiva, mecanismo indisociable de lo humano.

En su *Sujeto en Proceso*, Julia Kristeva esclarece por qué justamente:

*...un discurso teórico no puede albergar la pretensión de “dar cuenta” de un funcionamiento significativo que nuestra cultura no acepta más que a condición de relegarlo al arte, es decir, a las bibliotecas y a los coloquios. Que como mucho podría intentar intervenir en los sistemas conceptuales admitidos y en curso, a partir de la experiencia que el sujeto de la teoría podría tener por sí mismo de dicho funcionamiento (J. Kristeva & J. Derrida, 1975).*

El *sujeto* Artaud: el proceso que nosotros aquí ponemos en marcha a través de Antonin Artaud, afirma el funcionamiento de los conceptos que articulamos en función del emergente cuño del estudio de que la creatividad viene siendo objeto desde hace unos cuantos años. En tanto que de su experiencia vivida, fuente ejemplarizante de Creatividad, Artaud se podría calificar como siendo profundamente *especial* ya que se desdobra sobre sí mismo y hacia los demás como un poliedro de inagotables y generativas inyectivas. Caras sucesivas de una suerte de *metacreatividad* de la cual todavía se sabe muy poco y que trataremos de averiguar aquí.

Para el estudio de tan paradigmático abordaje de la Creatividad proponemos pues, un enfoque múltiple, tratando de discutir los diversos planos encontrados a lo largo de nuestra investigación. Estudio que pudiéramos haber llamado: Creatividad Resiliente; Creatividad de Creatividades; Rigor Creativo; o como en última instancia nos decantamos por titularla con su generativa inyectiva de marca, Crueldad Creadora.

Como Kristeva, también nosotros nos vemos relegados a trabajar en el interior de las teorías desprendidas al respecto de Artaud, en tanto que puedan llegar a asimilarse desde otros círculos. Y sin embargo, el proceso tan grave como urgente al que Artaud nos somete como sujetos insertados en el tiempo, ávidos de vida, no hace más que guiarnos el ojo hacia el exterior de sí mismo. Hacia la transmutación pretendida de las ideas teorizantes, ya ampliamente alargadas de que fuera entidad precursora, hacia una aplicación concreta de aquellas.

Si tristemente teóricas, las líneas que aquí se siguen constituyen el árbol de la negatividad que habría que ecológica y conscientemente aprovechar a través de una emergente resistencia. Este brote de crueldad creativa que insurgente quiere nacer nos encamina ineluctablemente hacia las fronteras limítrofes de lo que todavía podemos hacer respecto a la realidad. En este caso partiendo hacia una posible didáctica de estas enseñanzas: nobles, exigentes y de costosa asimilación pero muy probablemente imprescindibles. De la teoría al ejercicio de su puesta en escena se extiende un hiato abismal que irrevocablemente no podemos dejar de, por lo menos, intentar franquear.

Y  
la media  
luna en el cielo brilla,  
lo mira... Y desde lo alto  
a él se dirige con estas  
*palabras*

:

También  
yo,  
tal y como tú,  
soy  
medio buena,  
medio  
mala  
...

Y  
carente  
en ambos  
aspectos:  
mi bien sin dignidad,  
mi mal sin poder

(Grillparzer citado en  
F. Reitz, 1993, traducción  
nuestra).

## **Introducción**

Para adentrarnos con cautela en el estudio que sigue convendría antes dejar bien claro que la prudencia nunca podría ser la forma más adecuada de abordar los temas que traemos. Hay una irascible y profunda fuerza vital trabajando incesante, en cuyo maletín de trabajo no existe tal herramienta. No hay circunspección que valga sino rigor de extrema necesidad. Patente, una cierta indignación.

El estudio de Artaud nos impulsa inmediatamente con voracidad y sin preceptos, no obstante, empecemos con una caracterización simple:

*Su insurrección se dirige contra todo pensamiento que intente ocultar las verdaderas causas del dolor humano. Su vida es un escándalo de desesperación. Su arte, un intento escandaloso por suprimir las causas de su desesperación. Su poesía no quiere explicar nada. Su teatro no pretende representar nada. Su obra es un gran ejercicio de "lucidez". Lúcido es quien puede ver la otra realidad posible. Y para ser lúcido se debe ser "cruel". La crueldad no implica simple destrucción, sino rigor y determinación en lo que se vive y en lo que se crea. Aunque haya que jugarse el propio cuerpo. Aunque el precio sea la locura o la muerte. Antonin Artaud, el hombre para quien los límites sólo existen para ser transgredidos. Su obra no invita a una lectura o a un pensamiento, sino a un acto de transgresión. Quienes estén dispuestos a ello, pueden acercarse a su rebelión total (G. Stoppelman & J. Hardmeier, 1998: p. 5).*

Enseñando su pensamiento en sus obras ampliamente abiertas y sobre todo generativas, las obras que de su factura negarían cualquier tipo de etiquetaje, bien como rotundamente haciendo cuestión de destituir de oropel y guirnaldas el viejo concepto de la llamada Obra Maestra, procuramos establecer un puente digno de ser cruzado hacia el conocimiento que nos proporciona su personalidad.

Podríamos decir que Artaud habría sido poeta / filósofo / ensayista / dramaturgo, director y actor de teatro / actor y guionista de cine / crítico plástico, cinematográfico, literario y teatral / artista plástico, retratista, escenógrafo, figurinista / que habría formado parte del grupo surrealista durante dos años y sobre todo, por lo que suele ser nombrado y recordado: que habría firmado el ineludible *teatro de la crueldad*.

De otra manera y adoptando un tono más polémico podríamos decir que habría sido exactamente polemista, ocultista. Un visionario, un iluminado, un mártir, un santo, un dios. Por ventura el último de los dioses que dio en conocer la humanidad, que diría Sylvère Lotringer:

“Artaud fue Dios, él fue el último Dios que existió” (en E. Scheer (ed.), 2002: p. 327, traducción nuestra).

Obviando estas últimas y polémicas entradas acerca de las efectivas ocupaciones de Artaud, podríamos destacar con toda seguridad y sin tener por qué incurrir en prematuros litigios, que habrían sido las letras las que mayor tiempo le tomarían.

Y pese a que la suya habría sido más bien una especie de antiliteratura. Pese a que las funciones de su texto escrito a menudo se confundiesen con las funciones de la voz hablada, con las entonaciones, los gritos y los sonidos guturales... Pese a que los dibujos a un lado del texto pudiesen llegar a provocar la necesidad de evocar un cualquier espíritu maligno en un encantatorio y mágico ritual, un hechizo: pedazo de papel para ser quemado en un gesto arrebatado y jeroglífico. Pese a todo ello habría sido inevitablemente a través de las palabras y de la persistente negación de las mismas que se forjaría a sí mismo: Antonin Artaud. Tal cual sigue existiendo hoy día.

Habría sido la insatisfacción, el dolor profundo de un cuerpo que sufre horrores y la clara consciencia de sí mismo. Tal vez el poco éxito en que desembocarían sus empresas, el intento sistemático por aplacar la intensidad de un derrumbamiento personal constante. De esa muerte acechando omnipresente con la cual no habría querido tener nada que ver y que sin embargo le habría proporcionado la generativa confrontación: De forma contrastante, la modulación insistente de la necesaria contradicción. Sería por tanto, fuente de búsquedas / pérdidas, vías / atolladeros, alternativas / conflictos.

Sería sin duda su clara y objetiva visión de la realidad, su impotencia hacia ella, pero como su natural reverso, la imprescindible *lucha* para hacer patente el cambio urgente hacia el que la Vida nos remite.

Aclarando el sentido último de ciertas investigaciones científicas con acento en el humanismo, Ken Plummer en su interesante texto, *Critical humanism and queer theory - Living with the tensions*, incluido en el *Handbook of Qualitative Research (2005)* considera que:

*Tal y como John Dewey subrayó hace mucho tiempo, “cualquier investigación dentro de lo que es profundo e inclusivo (i.e., significativamente) humano entra por fuerza dentro del área específica de la moral. La imparcialidad puede ser sospechosa; pero un sentido riguroso de la ética y de la esfera política es una necesidad. ¿Justamente porque debería uno de preocuparse con hacer investigación sino por una mayor y más amplia preocupación o valor? (N. K. Denzin & S. Lincoln (ed.) 2005: p. 361).*



En su base, nuestra investigación necesariamente visita los derroteros de la moral, de la ética, poniendo constantemente en causa la propia realidad. En *Estados de ánimo del psicoanálisis, lo imposible más allá de la soberana crueldad*, dice Jacques Derrida que:

*El psicoanálisis, en mi opinión, todavía no se ha propuesto, y por lo tanto menos aún ha logrado, pensar, penetrar, ni cambiar los axiomas de lo ético, lo jurídico y lo político, particularmente en esos lugares sísmicos donde tiembla el fantasma teológico de la soberanía y donde se producen los acontecimientos geopolíticos más traumáticos, digamos incluso, confusamente, más crueles de estos tiempos. Este temblor de tierra humana da lugar a una escena nueva, en lo sucesivo estructurada, desde la Segunda Guerra Mundial, por performativos jurídicos inéditos (y todas las "mitologías" de las que habla Freud, en particular la mitología psicoanalítica de las pulsiones, están ligadas a ficciones convencionales, es decir a la autoridad de actos performativos) tales como la nueva declaración de los derechos del hombre – y de la mujer-, la condena del genocidio, el concepto de crimen contra la humanidad (imprescindible en Francia), la creación en curso de nuevas instancias penales internacionales, sin hablar de la lucha creciente contra los grandes vestigios de los castigos llamados "cruels", que siguen siendo el mejor emblema del poder soberano del Estado sobre la vida y la muerte del ciudadano, a saber, además de la guerra, la pena de muerte masivamente aplicada en China, los Estados Unidos y en numerosos países árabe-musulmanes. Aquí es, en particular, donde el concepto de crueldad, concepto confuso y enigmático, foco de oscurantismo tanto en el psicoanálisis como fuera de él, requiere análisis indispensables sobre los que deberíamos volver. Tantas cosas a propósito de las cuales, si no me equivoco, el psicoanálisis en tanto real, en discursos estatuarios y autorizados, hasta en la casi totalidad de sus producciones, todavía no ha dicho nada, no ha tenido prácticamente nada original que decir (J. Derrida, 2005: p. 20-21).*

No a través del psicoanálisis, pero colocando el foco en el mundo real desde una crítica exhaustiva de las normas y convenciones, de los accesorios y los simulacros, nuestro estudio se centra en la crueldad señalada por Antonin Artaud y su ejemplar forma de convivir con aquella. Una aguda consciencia que nos invita a poner en causa la realidad misma, que nos transporta directamente al intento por rectificarla, en este caso desde la ciencia social en un estudio totalmente de carácter cualitativo.

En una carta del domingo, 21 de febrero de 1932 a George Soulié de Morant:

*Tengo la impresión de que mis reacciones duermen. / Ya nada despierta en mí una asociación. Esta inercia afectiva, de la que siento que ella depende en todos los casos, me desespera. No pienso ni siento nada. Querría pensar o sentir algo; pero no, nada. No siento más que la coagulación física de mis impresiones. Me siento preso, congelado. El cerco se estrecha; de vago que era se convierte en un dolor característico alrededor del cráneo. / Tal vez hay en mi caso un fenómeno de contradicción que interviene cada vez que pienso, pero hay otro de aminoración, de vacío, de exagerado apaciguamiento de los reflejos intelectuales y afectivos que hace que por una parte mi vida afectiva ordinaria se vea afectada y que por la otra, aun puesto nuevamente en posesión de una parte de mis facultades, no pueda convocar a mí a toda mi reserva interior ni esclarecer a voluntad todo el campo de mi conciencia; la inhibición de la memoria, la pereza de las ideas para presentarse a mí llamado, es una pereza del pensamiento y del entendimiento. (A. Artaud, 1972a: p. 58).*

Como iremos viendo a lo largo de la primera parte de la investigación, Artaud podría considerarse de todo menos perezoso. Algo que no se adhería en ningún aspecto a su posante y vibrante inquietud. En la cita anterior, prueba de ello es su búsqueda incesante por acertar su madurísima consciencia humana pese a la enorme dificultad que ello conlleva. Ejercicio del cual solo unos pocos darían en experimentar sus vías de difícil transporte y que sin embargo, a pesar de sus incapacidades expresas, a él le dotaría de una impar perseverancia, pareciendo ser aquella una de sus mayores preocupaciones.

Preocupación tan acentuada que más tarde le supondría vivir un infierno por entre instituciones psiquiátricas.

Una consciencia tan apurada que, como dirían Deleuze & Guattari, excedería y por tanto no podría permitirse el trato con la esquizofrenia capitalista en nuestra sociedad actual.

*¿En nuestra época, es la locura “una condición de completa sinceridad, en campos en los que, en tiempos menos incoherentes, hubieran sido posibles sin ella experiencia y expresión honesta”?- Pregunta que Jaspers corrige añadiendo: “Hemos visto que antaño algunos seres se esforzaban por lograr la histeria; del mismo modo, hoy podríamos decir que muchos se esfuerzan por llegar a la locura. Pero si la primera tentativa es posible psicológicamente en cierta medida, la otra no lo es en modo alguno y solo puede conducir a la mentira.”(G. Deleuze & F. Guattari, 1973: p. 40).*

*La esquizofrenia es la producción deseante como límite de producción social. La producción deseante y su diferencia de régimen con respecto a la producción social están, por tanto, en el final y no en el principio. De una a otra no hay más que un devenir que es devenir de la realidad. Y si la psiquiatría materialista se define por la introducción del concepto de producción del deseo, no puede evitar plantear en términos escatológicos el problema de la relación final entre la máquina analítica, la máquina revolucionaria y las máquinas deseantes (G. Deleuze & F. Guattari, 1973: p. 41-42).*

La máquina de producción deseante que conocemos que mejor ejemplo da de ello es precisamente la ejemplar vida y obra de Antonin Artaud. Arduo y espinoso avatar para entrar a formar parte de una realidad que precisamente obstaculiza la consciencia en su incesante producción narcótica. Pero que no deja por ello de ser una de las causas más nobles y apasionantes por las cuales la Vida, tan solo abriéndose paso y haciéndole frente, puede adquirir su valor real. Porque una vida sin consciencia es la vida de otro y no la propia.

Es a partir de la época moderna que todas estas máquinas entran en funcionamiento. Dependientes unas de otras en una línea de montaje sin paralelo, la Gran Producción empieza su periplo. En sus conglomerados colosales, las máquinas, unas derivadas de las anteriores, también producen otras tantas que son consideradas excedentes de producción, léase, por la gran maquinaria del capital. Pero aquellas pronto tomarían medidas para acallar tales excesos con máquinas suplementares. Un circuito perfecto y sin fugas para dejar en pleno funcionamiento la Gran Maquinaria, y que la producción siga impertérrita, su curso.

*...la gama de enajenación de que disponían los autores pre modernistas seguía siendo limitada -lo supieran o no- para censurar los valores de una clase o de un medio en nombre de los valores de otra clase o medio. Los autores modernos son aquellos que, tratando de escapar de esta limitación, se han unido en la grandiosa tarea fijada por Nietzsche hace un siglo como la transvaluación de todos los valores, y redefinida por Antonin Artaud en el siglo XX “devaluación general de los valores”. Por muy quijotesca que pueda parecer esta tarea, bosqueja la poderosa estrategia por la cual los autores modernos declaran que ya no son responsables; responsables en el sentido en que los autores que celebran su época y los autores que la critican son igualmente ciudadanos probos de la sociedad en que actúan. Los autores modernos pueden reconocerse por su esfuerzo por “desestablecer”, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales (...) En Artaud, el artista cristaliza, por primera vez, en la figura del artista como pura víctima de su consciencia (S. Sontag, 1987: 26-27).*

Antonin Artaud (1896-1948). Al evocar su nombre poco importa el hombre propiamente dicho, el ser mortal nacido de una madre como el que más, sino la particular forma en que se creó a sí mismo, un hombre hecho a su medida y que hoy día sigue perviviendo en nosotros bajo las más variadas formas y rigurosas interpretaciones.

*Sobre todo a través del período posterior a su internamiento a Rodez, Artaud empieza a decir que él no morirá, que rechaza la muerte, y que su negación de la muerte demanda un exhaustivo acto de rechazo social. A pesar de que Artaud raramente permitió cualquier acto llevado a cabo más allá de su propio y autónomo querer y de su cuerpo (debe de ser el propio Artaud a solas quien presente una sobrecogedora transformación anatómica), notifica su rechazo a la muerte a sus asociados como recomendación que ellos también deberían adoptar. Escribió a André Breton el 14 de enero de 1947: "Fuimos engañados por un cierto número de horribles conceptos en conexión con la vida, el nacimiento y la muerte. / La cuestión que tengo que ponerte es: quién ha decidido, como yo, nunca morir, nunca permitirse ser puesto en un ataúd. / Solo morimos porque fuimos llevados a creer en la muerte – y la muerte nunca benefició a nadie aparte de algunos llamados gurús, unos pocos monos idiotas quienes son unos falsos iniciados y quienes viven a expensas de lo que otros han dejado atrás". Incluso en sus últimas entrevistas concedidas a periódicos, en la última semana de su vida, Artaud sigue recomendando a la población de Francia que su principal preocupación debe de ser el repudio de la muerte (S. Barber, 2008: p. 85).*

Esta investigación trata esencialmente de las tareas creativas e incursiones filosóficas que este particular Ser nos legó. Este hombre que se resiste a morir por el simple hecho de que todo lo que sigue haciendo, incluso después del 4 de marzo de 1948, es soplar e insuflar más y más vida a cada pulsación, a cada suspiro. Que pese a su muerte física se sigue extendiendo cual plaga, contagiándolo todo a su paso, por ventura más incluso que en vida. Porque bajo su signo se sigue creando desde las más variadas disciplinas, desde su amplio concepto de Ser en movimiento perenne. Concepto que no se delimita jamás y en el cual los mismos conceptos dejan de significar porque habría que tener en cuenta que siempre hay una nueva idea, un nuevo significado que apostillar, y que por lo tanto, hay necesidades urgentes que cumplir, cambios profundísimos que operar en todo el complejo entramado de la vida, de la realidad.

Hay Hombres como Artaud, pero no muchos. Hombres que lo único que reclaman para sus vidas es vivir, de hecho, pero ¡vivir de verdad! Sin embargo:

**¿Habrá alguna forma de enseñar a otros Hombres a dirigir sus vidas, hacia la Vida?**

**¿Exactamente hacia ese punto en el cual Artaud sigue en movimiento: hacia la creación profunda de un 'yo' consciente, ecológico y riguroso?**

**¿Hacia un soñado y deseante *cuerpo-sin-órganos*?**

El cuerpo-sin-órganos, máxima y radical expresión: es orden de creación elevada a la mayor potencia que apela precisamente a la necesidad de creación total. De una determinación tal que llega a poner en causa cualquier realidad dada o adquirida. Justamente en la emergencia de una nueva realidad totalmente reivindicativa en la que ni tan siquiera la aceptación del mismo cuerpo físico con sus órganos y su mecánico funcionamiento de serie debe contemplarse como posibilidad pasible de determinar algún tipo de límite. Más bien debe encararse como peligroso ardid si así no se le considera. Cuerpo-sin-órganos que es la metáfora de todos los cambios a los que debe someterse el espíritu hacia el movimiento que mantiene verdaderamente vivo al hombre.

La tesis a estos designios, como en el título de la misma indicamos, se refiere a una suerte de puesta en escena de las *reglas* dejadas a modo de borrador, que habrían sido los textos, las actuaciones, los conceptos, las nociones, las políticas y la propia vida de Artaud como máquina de creación concreta e indefinida a la vez. Ello, abriéndose a cualquier posibilidad como constituyente del tesoro de su legado, bien como el de sus seguidores a lo largo del tiempo y a lo ancho de todo el mundo.

En Latinoamérica por ejemplo, el teórico teatral Arturo Boal, iría en cierto sentido revolucionario parejo a algunas de las líneas propuestas por Artaud, especialmente enseñando a levantar los velos impuestos por la maquinaria institucional. Pero su propuesta asentaría en las premisas clásicas de la unión de la masa que invariablemente dejarían una parte fundamental del problema por responder. Su teatro periodístico gozaría de gran popularidad hacia una liberación de la masa oprimida:

*El periodismo es un arte, no una ciencia: está más próximo a la poesía que a la sociología. Y, como todo arte, es político. Y como arte político, es un arma. Y como arma es utilizada a favor de unos y en contra de otros. Y como propiedad privada es utilizada por los propietarios, por la burguesía, por las clases dominantes en general, en contra de las clases dominadas, con el objetivo único de perpetuar la dominación. Las técnicas ficticias de la diagramación son utilizadas por los señores en contra del pueblo, lo que no impide que el pueblo se pueda adueñar de esas técnicas, y utilizarlas como armas de lucha por su liberación (A. Boal, 1982: p. 49-59).*

Y la mayoría de los estudios llevados a cabo en este sentido, aunque muy útiles del punto de vista de la asunción crítica del individuo, prueban no incidir en el corazón de la cuestión:

*El teatro pionero -dice Rives- no consiste en representar sin más, sino que tiene siempre una determinada orientación, un objeto, como por ejemplo ilustrar un importante hecho revolucionario, un acontecimiento político de relieve, y la representación debe sintetizar escénicamente la labor realizada anteriormente. Sin embargo, aún teniendo esta orientación directriz, no debe renunciar a unos objetivos de educación estética: por ello, además de los objetivos propagandísticos, cualquier representación revolucionaria debe reunir, necesariamente, determinados elementos artísticos (P. del Río & A. Álvarez (ed.) 2007: p.72).*

El ejercicio vital que supone toda Creatividad, que el mismo Artaud daría en calificar de cruel por el simple hecho de implicar una dificultad extrema, bien como la hipótesis que encierra nuestra tesis en su acercamiento a la posibilidad de un método didáctico complementar en el sistema escolar actual basándonos en sus propuestas, se dirigen al meollo del problema, al propio sujeto. Al individuo único y singular que nos compone. Tengamos en cuenta que:

“Sin desconocer las ventajas de la sugestión colectiva, creo que la Revolución verdadera es asunto del individuo” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 98).

## **Objetivos**

Los objetivos de nuestra investigación se vinculan directamente al cuerpo pensante de Artaud. A través de aquel pretendemos sobre todo auscultar la pertinencia que de su inclusión en el territorio de la didáctica y la formación de profesores pudiese advenir en mayor riqueza humana. Este sería quizá el objetivo principal y de mayor contundencia.

En la primera parte del trabajo, partiendo tanto de las diversas biografías consultadas como de otros estudios parejos a la necesaria profundización que requiere el estudio de Artaud, identificamos una serie de posibles vías por las cuales hacer efectivo el estudio de estas posibles inferencias hacia la escuela pudiese resultar beneficioso.

Asimismo, una vez expuestos los temas destacados, posibles vías de profundización, se volvería objetivo fundamental la verificación de aquellos partiendo de diversos abordajes científicos bien como de su notoria inexistencia en ciertos casos.

Temas tales como la *creatividad personal*, la *resiliencia*, la *violencia escolar* o una posible formación docente integral, que haciéndose con algunas premisas del teatro de la crueldad en la figura del *Profesor como Atleta Afectivo*, se transformarían prioritariamente en objetos, objetivos últimos de nuestra empresa, entre otros.

En la segunda parte del trabajo, de carácter empírico, se consultarían una serie de expertos para aseverar las emergentes teorías desprendidas a raíz del anterior estudio. Nuestros objetivos por lo tanto se prenderían con la pertinencia, la posibilidad y efectividad de los presupuestos encontrados y traídos a debate.

Finalmente, junto a una serie de grupos de docentes trataríamos de triangular los resultados anteriormente obtenidos para así concluir nuestro cometido, en la constitución de una teoría fehaciente que pueda desarrollarse como antesala a nuevos estudios en este sentido.

## **Objetivos específicos**

■ Comparar la ejemplarizante *resiliencia* característica del poeta, analizando de forma expresa lo que darían en ser puntos de vista que pudiesen contribuir a un enriquecimiento didáctico concreto.

■ Analizar la *creatividad personal*, tan poco estudiada en los ámbitos científicos, y que aquí es inferida del propio proceso creativo del citado autor, formulando de manera específica la búsqueda de conocimiento aún no suficientemente trillado.

■ Reflexionar acerca de la *violencia escolar*, poniendo en evidencia la vigencia y actualidad de las prácticas conocidas como Políticas para la Paz.

■ Aseverar la constitución de una figura totalmente insólita que se descubre como *Atleta Afectivo*, una especie de profesor de alta competición cuyo principal músculo de

actuación es su propio corazón. Calidad inherente a un profesor formado desde una Formación Integral.

■ Definir las implicaciones relativas a los anteriores puntos analizados para una Formación de Profesorado Integral en la cual prime la asunción de la conciencia y la maduración personal.

## **Estado de la cuestión**

Indagando en variadísimas bases de datos, dimos cuenta que poco o nada se habrá desarrollado de un punto de vista científico relativo a la filosofía que demanda el cuerpo-sin-órganos de Artaud.

Hay un profundo conocimiento que de sus premisas permearía el pensamiento del mundo intelectual, sobre todo a nivel filosófico y artístico pero siempre fuera de las fronteras propiamente dichas del conocimiento científico y sus adecuados cánones.

Como sugeríamos en nuestra presentación, el mundo social y por añadidura el mundo de la ciencia social se rige por normas más o menos establecidas que muy difícilmente dejan entrar en sus estructuras cuestiones revolucionarias como las que traemos a debate. Es de su densa masa teórica que se nutren y no obstante como habría señalado Julia Kristeva, no tendría cabida en el mundo real porque:

“...un discurso teórico no puede albergar la pretensión de “dar cuenta” de un funcionamiento significante que nuestra cultura no acepta más que a condición de relegarlo al arte, es decir, a las bibliotecas y a los coloquios” (P. Sollers, X. Gaultier, P. Guyotat, J. Henric, J. Kristeva, G. Kutukdjian, M. Pleyne, G. Scarpetta, 1977: p. 35).

Por otra parte, de las inmersiones que proveerían el camino menos desbrozado para una investigación asaz proficua como la que teníamos en mente, dimos en constatar que el teatro utilizado en las escuelas, mayormente confluye en estudios que visan un desarrollo de la expresión, de la desinhibición, de la integración y sociabilización de los educandos e incluso en pro de la resolución de conflictos, pero en gran medida todas sus aproximaciones son subsidiarias de las disciplinas y políticas imperantes.

En la mayoría de los casos estudiados, los relatos y artículos que fuimos consultando derivarían de experimentos más o menos localizados pero invariablemente carentes de una fuerte teoría de fondo. O porque se atuviesen a líneas como las que señalábamos antes en la figura de Augusto Boal y su teatro periodístico y demás formas de lucha social, o porque partiesen de una serie de ideas preconcebidas mayormente vinculadas a actitudes conservadoras y fuera de la realidad.

Por tanto, en la escuela normal, las respuestas que se dan actualmente a estas cuestiones, son mayormente puntuales y pertenecen al ámbito de lo facultativo. Que sin dejar margen a dudas, deben mantenerse como accesorio y por tanto ser consideradas de menor importancia.

Como señalábamos en nuestros objetivos, nuestra mayor preocupación sería verificar la pertinencia y factibilidad, saber hasta qué punto poder llevar las premisas encontradas en el estudio de Artaud, a la escuela. Si de sus líneas teóricas pudiese haber ya algo hecho, cómo mejorarlo, bien como poder incorporar otros ítems si diese el caso de probarse su coherencia desde un punto de vista social.





## **Metodología**

Como describe el interaccionismo simbólico de Blumer, nuestra metodología sociológica asienta en tres premisas:

*La primera es que los seres humanos actúan ante las cosas con base al significado que éstas tienen para ellos; la segunda es que el significado de estas cosas se deriva o emerge, de la interacción social que se tiene con los otros; y la tercera premisa es que estos significados se manejan y transforman por medio de los procesos interpretativos que la persona usa en el manejo de las situaciones que se encuentra (C. de la Cuesta Benjumea, 2006a: p. 1).*

A esta forma de aproximación científica se le adherirían las proposiciones de que el hombre es el activo creador de su mundo y por lo tanto conforme a su interpretación de aquel así sus necesidades y apremiantes elaciones, sus vías de transformación más adecuadas.

Vinculada a esta acepción se encontrarían los estudios de Glasser y Strauss en lo que se entendería por *método de comparación constante* y que se designaría por *Teoría fundamentada*. Método de interpretación analítica que bebe de la recolección de datos en busca de nuevos significados. Uno de sus creadores, Barney Glaser explicaría que:

*La necesidad de preconcebir es fuerte cuando no hay seguridad y certeza en la descubierta del problema. El investigador debe de luchar contra ello y aprender a no saber cuando se cuente a sí mismo y a los demás que está estudiando. No digas nada hasta que el problema central haya emergido y pruebe ser un foco estable de la investigación (B. Glaser, 1992: p. 24, traducción nuestra).*

Esta metodología es la principal de cuantas hemos adoptado a lo largo de nuestro estudio. Puesto que al beber de los datos, como decíamos, requiere otras vías, otras formas de interpretación de los mismos. Por eso la comparación constante es su más inmediata acción.

En ocasiones las formas de interpretación requeridas por los datos demandan otros métodos de aproximación y por tanto se trata de una metodología que vive de una articulación constante con otras metodologías y recursos científicos.

En la primera parte de nuestra investigación primaria la *investigación biográfica*. Evidentemente que el estudio de Artaud da pie a las más variadas interpretaciones y ello conlleva la susodicha interpretación constante, que se nutre en gran medida de una postura crítica que como en los *estudios críticos* acuñados por la ciencia social, pone constantemente en causa la realidad y sus arraigadas creencias.

Asimismo se irían subrayando a lo largo de la propia biografía de Artaud posibles líneas de discusión que de alguna manera corresponderían a otras teorías y a otras interpretaciones. Una vez más, la teoría fundamentada se desarrollaría en el sentido de ir interpretando los datos más allá de su inmediata esfera de correspondencia.

Aún en esta primera parte, nuestro estudio derivaría en una discusión con las instancias de la ciencia más próximas a las averiguaciones efectuadas en el estudio de Artaud. Ahí se utilizaría nuevamente una base de comparación constante en la cual destacaría la *lógica racional* y emanando de los propios datos, se proporcionarían interpretaciones con innovadores enfoques.

En la segunda parte del trabajo, de fuerte carácter empírico, la metodología principal volvería a utilizarse a través de la creación de una serie de *entrevistas de corte generativo* y finalmente en la realización de 4 *mini-focus-groups* que permitirían triangular las elaciones propuestas.

Antes de cada una de las partes constituyentes de nuestro estudio, a lo largo de la investigación se irá profundizando relativamente a las metodologías empleadas, las cuales se enlazan de manera precisa tanto a la emergencia de los datos como a los objetivos expresados.

## **A lo largo de la investigación**

Divida en dos partes esenciales, esta investigación consta de ocho capítulos en la primera parte y seis en la segunda.

Los primeros seis capítulos tratan de una forma más o menos cronológica la vida y obra del poeta. Dado que en ciertos casos los temas sobre los cuales hacemos una descripción exhaustiva confieren cuerpo teórico a nuestros propósitos, hay pequeños desvíos temporales que son debidamente señalados.

Una vez llegados al capítulo séptimo, la vida de Artaud empieza a contarse desde su legado. Después de su muerte como explicábamos antes, mucho se crearía en su nombre y las fuertes relaciones establecidas derivarían en una serie de acciones, de obras y posturas que formarían parte indisociable de su vida. Datos imprescindibles para la constitución de nuestra teoría.

El capítulo octavo es un capítulo puente entre las dos partes de la investigación. Derivado de una reflexión más atenta y concisa, en él se discute y se pondera la pertinencia de Artaud desde un punto de vista científico. Y se destacan las principales inferencias hechas del cuerpo de su biografía para su posterior estudio.

Ya en la segunda parte de la investigación, el capítulo noveno es exclusivamente dedicado a la metodología seleccionada que a su vez funciona como avatar teórico.

Dado el carácter empírico de esta parte de la investigación, los siguientes 3 capítulos, producto de una sistematización natural, se distribuyen dividiéndose entre la relación de las cuestiones del: espectro teórico / las de aplicación práctica / y las cuestiones transversales, en dónde se abordan temas como la ética o la política relativos a los temas anteriores.

En estos tres capítulos se detallan las discusiones mantenidas con los ocho expertos invitados y el consecuente análisis realizado al respecto.

En el capítulo 13 se definen las líneas teóricas derivadas de las discusiones expertas para llevar a cabo, junto a 4 grupos de docentes, la triangulación de los resultados obtenidos. Se explica también la metodología utilizada y la realización de los 4 *mini-focus-groups*.

En el décimo cuarto capítulo se presentan los resultados obtenidos junto a los docentes, articulados en forma de triangulación de datos con los pareceres expertos.

Finalmente se procede a la descripción de las conclusiones, que en cada uno de los temas investigados, se presentan en forma de declaraciones condicionales.

A lo largo de la investigación iremos especificando los contenidos de cada sección para una mejor comprensión. Ahora mismo empezamos por la justificación de la aproximación metodológica adoptada respecto al estudio biográfico efectuado.



## **Primera parte**

### **Biografía hecha, deshecha y rehecha / divisando líneas teóricas**

*(...) en este paisaje inacabado y abandonado por Dios en un arrebatado de ira, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor, y árboles enmarañados se pelean entre sí con sus garras de gigantes, de horizonte a horizonte, entre las brumas de una creación que no llegó a completarse. Jadeantes de niebla y agotados, los árboles se yerguen en este mundo irreal, en una miseria irreal; y yo, como en la estrofa de un poema en una lengua extranjera que no entiendo, estoy allí, profundamente asustado*

*(W. Herzog, 2004: p. 5).*

### **Aproximación metodológico-biográfica**

Para conocer a fondo nuestro protagonista no hay carencia de recursos, ni de directrices más o menos explícitas entre sus diversos biógrafos o de las personas que le trataron y que de su vida y obra fueron testigos. Tampoco es un estudio que se remonte a un pasado remoto del cual haya que hacer excavaciones profundísimas. No obstante, es cierto que Artaud ya no vive al punto de poder atestiguar nuestras impresiones y contarnos de viva voz sus experiencias.

Su biografía es compleja más que nada porque fue rehecha muchas veces. Artaud nació humano, es cierto, pero quizá al ser portador de una clase de humanidad algo inusual relativamente a lo que normalmente asumimos sin cuestionar, se pondría en causa en un plano profundamente metafísico.

*La antropología biográfica (...) ha de analizar tanto los aspectos psicológicos y sociales, como los conceptos derivados de una concepción metafísica, el sentido de la vida humana, social, psicológica, esencial o metafísica propios de la persona humana (...) La sociabilidad, en otra dimensión biográfica, es apertura a los demás. Esto es un hecho humano. La existencia humana requiere el encuentro con los demás. La sociedad es comunidad de personas. El hombre vive en comunidad pero muestra una singularidad. La persona tiene unas características psicológicas genuinas, un modo de percibir de modo diferente la misma realidad (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 10-11).*

La vida social de Artaud, como veremos enseguida, fue muy intensa y sufrió de muchos altibajos, y en este aspecto la suya no es una biografía ni llana ni simple. Porque ni todos los estudios realizados apuntan a la misma diana, ni todos sus estudiosos se ponen totalmente de acuerdo y de alguna manera así, colocan al mito sobre el hombre.

Asumir la leyenda a veces quita credibilidad, pero también aporta jugosas dudas que apremia responder provocando un indudable sortilegio de movimiento. Con la duda también llega la curiosidad y un sinfín de especulaciones al respecto.

En todo caso los mitos existen porque tenemos necesidad de ellos. No se sabe muy bien si para reverenciarlos e idolatrarlos. Para que den fe de nuestros propios límites. O si, por el contrario, encontrarnos con ellos, como referentes. Como una especie de meta a alcanzar.

*La metodología de las historias de vida permite el uso descriptivo, interpretativo, reflexivo, sistemático y crítico de documentos de vida, que describen momentos puntuales de la existencia, y que aportan, además de una serie de hechos, una gran*

*riqueza de significación e intencionalidad de los mismos. Los documentos incluyen: autobiografías, biografías, diarios, narraciones de vida, historias de vida, narraciones de experiencias personales, historias orales, historias personales, etc. (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 12).*

En esta biografía en particular, irrevocablemente tendríamos que contar con todo tipo de recursos y nutrirla tanto de testimonios, como de reflexiones y otras singularidades muy propias de todo a lo que nos invita la vida y las propias obras del autor. Una obra cuya principal característica sería precisamente la peculiaridad de ser ampliamente generativa y productora de una impar necesidad por parte del lector. Por lo tanto no debería prescindir de enfoques incisivos y concretos en determinados puntos, ni tampoco del mayor número posible de opiniones disponibles al respecto. Nosotros mismos en calidad de lectores, no fuimos excepción y de ello trataríamos de dejar testimonio siempre y cuando así lo requiriese la narración de la misma.

“El conocimiento y la formación de los autores, la ideología, son decisivos en la investigación biográfica. Incluso la reducción “idética” (de toda la tradición, todo saber adquirido, incluso de la existencia) no puede prescindir de algún modo metodológico” (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 17).

Haciendo un especial inciso, destacamos que a pesar de habernos decantado por contar detalladamente toda la biografía del autor en lugar de ceñirnos tan solo a los acontecimientos más acentuados de su vida, hay momentos en los que primaría una profundización asaz, más prolongada y exhaustiva, más concreta. En esos momentos hacemos cuestión de dejar respirar las propias palabras de Artaud dando espacio a su expresión. Quizá en ocasiones parezca exagerada la extensión de ciertas citas recogidas, pero consideramos altamente necesario hacer tal uso de ellas para un conocimiento más plural. Que nuestra propia opinión no obstruya la lectura por síntesis excesiva.

De los métodos aplicados desde las historias de vida, es el método biográfico el que investiga detenidamente los momentos críticos (crisis y momentos clave):

“(…) las etapas decisivas en las que cristaliza la personalidad del sujeto estudiado. Se sugieren personas reales que influyeron decisivamente en la toma de posición, actitudes radicales ante la existencia. Se asume que dichos períodos fueron decisivos y que dieron coherencia a la vida en cuestión” (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 18).

Como explicábamos, en este caso el abordaje se llevó a cabo en su totalidad. Quisimos desde el principio no excluir ninguno de los pasos de que da fe la literatura consultada precisamente porque entendemos que solo con una perspectiva ampliamente panorámica podemos dar cuenta de este impar autor. Pero efectivamente, es en el análisis de ciertos pasajes destacados dónde se incidiría con mayor contundencia, conforme a las necesidades de la investigación. Por tanto, habría puntos concretos de la vida de Artaud descritos en nuestra biografía que inmediatamente requerirían teorías adyacentes y llamadas de atención de varia índole.

La biografía que aquí trazamos se vincula profundamente con la obra de nuestro principal objeto de estudio, y tan solo se podría comprender de modo fehaciente en diálogo permanente, lo uno con lo otro. Lo cual en ocasiones viene a ser una y la misma cosa. Artaud es indisoluble de su obra. La suya, se trata de una obra vital que trata precisamente de su singularidad, la cual en momentos particulares le posibilitaría la propia vida, y en otros, la obra señalada sería la propia creación de sí mismo.

Para ello nos basaríamos mayormente en tres biografías a fin de desarrollar nuestra aproximación, y otros documentos que, aunque no totalmente de carácter biográfico, no podrían desprenderse de ciertos abordajes en ese sentido. Todos ellos, documentos que trataríamos desde una postura altamente crítica, siguiendo los patrones de la teoría crítica inserta en el post-modernismo según se entiende desde la ciencia social actual.

Partiendo de nuestra metodología base, la comentada *teoría fundamentada*, nuestra aproximación biográfica analizaría los datos posiblemente inscritos como solución a ciertas cuestiones. Tanteando posibles emergencias, indicios pasibles de nuevas profundizaciones y de poder estar en situación de entrar a formar parte de nuestro argumento teórico.

Aparte de la literatura comentada, también buceamos en la infinidad de estudios existentes respecto a las disciplinas más apremiantes que derivarían del autor. Como pudieran ser la literatura, la filosofía, el teatro, las artes plásticas, la música, las artes performativas y un largo etc. en lo que a poesía en acción, políticas revolucionarias y denuncias institucionales se desprenderían de su legado. Todos estos estudios ofrecen informaciones imprescindibles para aseverar la verdadera dimensión de la biografía de Artaud.

Evidentemente que nuestra intención no se prendería con la aportación de una biografía desplegable de su contexto, sino que se articulase hacia nuestros principales propósitos y objetos de investigación. Y como bien se remarca en la literatura científica consultada relativamente a los procedimientos de análisis en este tipo de estudios, nuestros objetivos supeditarían una serie de intenciones que recorrerían todo el espectro de hipótesis que se señalan a continuación:

“Los procedimientos de análisis se determinan en función del nivel de investigación. Recordemos que la investigación tiene tres niveles: básica (pura o fundamental), tecnológica y en la acción. Según tenga por finalidad el desarrollo de teorías, la resolución de problemas, o la mejora de la práctica educativa y social” (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 19).

Las aportaciones efectuadas durante la confección de esta biografía de Artaud según los criterios demandados tanto por la emergencia de datos como por las premisas básicas de la investigación, serían últimamente causa de discusión, reflexión y análisis junto a un conjunto de expertos a fin de así poder validarlas y certificar su pertinencia. Algo que se puede constatar en la segunda parte de la investigación.

*Un procedimiento usual es el análisis de contenido. El lenguaje, lo hemos subrayado, es parte importante del análisis. Puede realizarse en base gramatical o no gramatical. Dependerá de los objetivos generales de la investigación. Lo fundamental es identificar los valores (signos), y los procesos de identificación (valoración). La validación de los instrumentos de recogida de datos, y de la investigación misma se alcanza mediante la triangulación. Esta cabe realizarla desde los datos, los procedimientos, y las teorías (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 19).*

El Dr. Dionisio del Rio Sadornil nos llamaría la atención para la descripción biográfica efectuada desde una recta y patente singularidad. Remarca así las posibles propuestas que desencadenadas, a raíz de un estudio de carácter biográfico, podrían conducir a conclusiones precipitadas y totalmente fuera de la realidad:

*En la antropología / y, en general, en las ciencias sociales es inútil buscar leyes generales, ya que la cultura no es objeto de investigación experimental, sino de investigación interpretativa. La tarea de las teorías científicas en objetos de estudio como las ciencias humanas y sociales no es la de buscar regularidades abstractas,*

*sino la de encontrar "descripciones densas, no en generalizar más allá de los casos, sino hacerlo en el seno de los mismos" (E. López-Barajas, coord., 1996: p. 138).*

Como antes explicábamos, precisamente de ello trata el tema más apremiante y principal vía teórica desprendida del estudio de Artaud, su creatividad *personal*. Difícil sería por lo tanto no subrayarle en lo sucesivo a modo de caso ejemplar. Sin tener por qué hacer ningún tipo de generalizaciones, su singularidad ilumina.

La cantidad de material producido por Artaud o a raíz de su suceso en múltiples disciplinas, podría dar la impresión de ser realmente infinito. De hecho, lo que pudiera pecar por insuficiente en el acercamiento a otras biografías, en el caso de Artaud el pecado tendría que considerarse por exceso, lo cual no dejaría de ser una falacia.

Tomemos como ejemplo que relativamente a su pasaje por Méjico se publicaría hace escasos años una correspondencia muy particular: La mantenida entre Paule Thévenin y diversos de los responsables por la publicación de los trabajos de Artaud en tal país.

Un subproducto, efectivamente, pero que para nada tendría sabor a enmascarado o tosco sucedáneo y que atestiguaría, una vez más, la profunda afinidad habida entre sus estudiosos, biógrafos y subscriptores varios.

Después de salir de Rodez, Artaud encontraría en la persona de Paule Thévenin la perfecta ayudante. Editora y recolectora de sus obras, una amiga que a esta ardua tarea dedicaría toda su vida y no por ello se habría sentido menos ella misma, sino que estaría altamente orgullosa de su importante labor. Por ello declararíamos:

*Una palabra más, querido Bernard. Hace muchos años, un día que le hablaba del don que se me había hecho, Jean Genet me contestó que era un regalo emponzoñado. Calculo que quería decir que la vida alrededor de mí iría apesadumbrándose de soledad. Pero estoy segura de que se equivocaba. El fuego que me entregó Antonin Artaud, ni siquiera la muerte podría apagarlo.  
Un abrazo afectuoso. Paule Thévenin París, a 29 de enero de 1986 (citada en F. Bradu, 2008: p. 176-177).*



## **Primer capítulo**

### **De la cuna a París**

*¡Ah París! – el coche tarda cinco horas. La única prisa que tenía era por llegar antes de la noche. Hacia las ocho estaba sentado en mi teatro de costumbre; Aurélie esparció su inspiración y su encanto sobre unos versos lejanamente inspirados en Schiller que se debían a un talento de la época. En la escena del jardín, resultó sublime. Durante el cuarto acto, en el que no salía ella, fui a comprar un ramo de flores donde Mme. Prévost. Incluí en él una carta muy cariñosa firmada Un desconocido. Me dije: “Esto es algo seguro para el porvenir” – Y al día siguiente estaba en la carretera de Alemania*

(G. de Nerval, 1990: p. 205).

*Él es la afeción y el presente pues hizo su casa abierta al invierno espumoso y al murmullo del estío, purificó bebidas y alimentos, él que es el enredo de los lugares fugitivos y la delicia sobrehumana de las estaciones. Él es la afeción y el porvenir, la fuerza y el amor que nosotros, paralizados frente a nuestras rabias y tedios, vemos pasar en el cielo tempestuoso y en los estandartes del éxtasis*

(A. Rimbaud, 1999: p. 111, traducción nuestra).

4 de septiembre de 1896. A las ocho horas de la mañana en la Rue Jardín-des-Plantes nº4 de Marsella, nacía Antoine Marie Joseph de una madre y de un padre, en el seno de una familia católica: Antonin Artaud.

El padre francés, Antoine Roi Artaud y la madre de origen griego, Euphrasie Marie Louise Nalpas.

### **Del nacimiento**

Éste habría sido sin embargo, tan solo uno de los muchos nacimientos que en su persona se perpetrarían a lo largo de su vida. Aunque se podría afirmar que todos los demás serían partos fruto de una costosa construcción personal, no podemos dejar de comentar que Antonin Artaud no nació Artaud, con la carga de creación, de creatividad, que el epíteto del mero nombre le concede ya de por sí, y lo afirmamos más que nada porque por diversas veces a sí mismo se hizo nacer, Artaud:

*Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo,  
mi padre y mi madre,  
y yo;  
nivelador del periplo imbécil en que se encierra  
el engendramiento,  
el periplo papá-mamá  
y el niño,  
sudado del culo de la abuela.  
Mucho más que del padre-madre  
(Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 11).*

La contundente negación de la trinidad familiar, en contra de la vieja dualidad papá-mamá, como esta idea recogida en el relato de un sueño publicado en 1946, podría inducirnos a alejarnos de la verdad. Porque no obstante, Artaud quería mucho a su familia, y serían muchos los testimonios acerca de las visitas que a menudo habría

hecho a Marsella en busca del calor y del confort afectivo que ahí siempre habría recibido.

Resulta que muchos litros de tinta se verterían en el intento de hacer parecer a Artaud un hombre solo, forjado únicamente por sus propias manos, alejándole así inexorablemente de su familia y de toda vida convencional: tratando, en muchos casos, de definirle con esa dote paradigmática de padre espiritual, dios que se auto-engendra cual alquimista / homúnculo, con su halo suspendido siempre antecediendo a su portador.

Sin ir más lejos, cuando su padre, Antoine Roi Artaud muriese en 1924, su mamá Euphrasie se mudaría a París para estar más cerca de su hijo. La relación que con ella mantuviese habría sido siempre de lo más amable y amorosa, tal y como lo atestigua cualquiera de las cartas que durante su internamiento en Rodez le enviase. Pese a ello, tengamos en cuenta que estas cartas las habría escrito en el periodo que podríamos calificar como el más terrible de toda su vida:

*Ahora hace seis años y medio que estoy internado y gracias a ti y a mis amigos estoy desde hace un año aquí en Rodez en un ambiente amistoso; pero quisiera que recordaras la sacudida espantosa que sufrí al principio de mi internamiento en El Havre, a mi regreso de Irlanda, y de la manera en que fui maltratado en El Havre, en Ruán y en Sainte-Anne. Sin contar las horribles angustias que padecí en Ville-Evrard. Todo esto, y pienso que tú me comprendes, dejó en mi organismo depredaciones que la guerra y las restricciones no me han permitido curar. Sólo Dios podría hacer el milagro de encontrarme todo lo que necesito para devolverme mi fuerza como antes. Te beso de todo corazón.*

*Nanaqui. / Antonin Artaud.*

*P.S.- Por todo lo dicho no me mandes nada más, te lo suplico, me apena demasiado, pero ruega a Dios y a la Virgen que me concedan la gracia de encontrarme todo lo necesario, pues como dijo el Dr. Ferdière yo nunca tuve enfermedad mental, sino que estuve enfermo sobre todo por los malos tratos que soporté desde Dublín en septiembre de 1937. / Esta es mi verdadera historia. No olvides el escapulario y que rezo a Dios todos los días por ti, pues tu amor por mí llegó hasta el fondo de mi corazón. Gracias. (A. Artaud, 2006: p. 147).*

*A madame Artaud*

*Rodez, 26 julio de 1944*

*Mi muy querida mamá,  
Acabo de recibir tu carta del 7 de julio y te doy las gracias. Me entristece en extremo lo que me dices de la situación de Fernand y de la tuya. Hace tiempo que la vida tan difícil de Fernand me da mucha pena y lo que aún me apena más es ver que en la situación en que me encuentro no puedo hacer nada para ayudarlo y socorrerle (A. Artaud, 2006: p. 198).*

Sintomáticamente, nada más empezar se nos tuercen las líneas de dirección: iremos viendo pues, como nada en Artaud resultará ser lo que parece a primeras, o como lo dicho, a veces, lo mucho que se ha contado y especulado, no se corresponde con la realidad por él vivida.

Hubiéramos deseado poder ser lo más lineales posible a fin de poder llegar llanamente a nuestros lectores sin que para tal tuviéramos que contemplar exigencias y esfuerzos innecesarios, pero tenemos que advertir que la imposibilidad que rige las torcidas líneas que aquí se sucederán solo así serán las más enderezadas.

La carta que citábamos nos recuerda que Artaud no había sido efectivamente hijo único. Después de él nacerían Marie-Ange, y después Fernand: a quién nombraría en la citada carta que le habría enviado a su mamá desde Rodez y al cual se referiría igualmente de una forma profundamente cordial. Prisionero de su imposibilidad por poder ayudarlo. Pero volvamos al raíl:

La familia de Artaud pertenecía a la burguesía acomodada. El padre, Antoine Roi, siguiendo los pasos de su padre, Marius, se había hecho armador y comerciaría con telas, sedas, algodones, especias, aceites, higos, pasas, en los mercados levantinos del Mediterráneo. Comerciaría especialmente entre Francia y Esmirna, de donde importaría los productos y en donde al poco tiempo de su actividad conocería a Euphrasie, la hija de uno de sus proveedores. La conocería allí, donde la familia de origen griego se habría establecido. Al poco tiempo se casarían y él la llevaría consigo a Marsella.

De la pareja formada por Antoine Roi Artaud y Euphrasie Louise Nalpas nacerían otros seis niños más que no vivirían.

La pérdida de estos bebés, abortos espontáneos, nacidos muertos y víctimas de muerte súbita, serían quebrantos tan tremendamente dolorosos que seguramente habrían condicionado el comportamiento de los padres con relación a los problemas de salud de Antonin desde muy temprana edad. Dolor tan hondo que tan solo con ocho años de edad, el pequeño Antonin atestiguaría en primera persona en la muerte de su hermanita Germanie, víctima de una tremenda meningitis. La hermana que años más tarde haría resucitar en Rodez como una de sus *hijas del corazón por nacer*, como veremos mucho más adelante.

También él, a los cinco años de edad había padecido la misma enfermedad, la cual le habría llevado casi a la muerte. Enfermedad que en sí se instalaría y cuyas secuelas le acompañarían hasta el final de su vida.

Quizás debido a la tragedia y a la enfermedad siempre merodeando sobre la casa de los Artaud, Antonin habría sido un niño muy querido, quizás demasiado mimado para su gusto, aunque como diría Jean-Louis Brau:

“...en Artaud tal vez sea difícil separar la rebelión fundamental del ser contra el que se rebela” (1972: p. 11).

La vida al lado de su abuela Neneka, la madre de Euphrasie, Miette (Mariette) Schily, seguramente habría sabido a miel y a mermelada de higo. Las confituras que le preparaba, en donde ocultaba las amargas medicinas que tenía que hacerle tomar, sabrían a gloria. Todo era una delicia siempre que venía la abuela de visita o cuando se iban ellos de vacaciones a Esmirna. –*Nanaqui*- le llamaría la abuela Neneka desde la cocina –*¡baja, que los pastelitos ya están!*

De la escuela, lo único que le habría gustado habrán sido la historia antigua, el latín y el griego. No habría sido un gran alumno, pero las letras siempre le habrían podido. Y ya en esa época parece ser que algo de su lado griego habría empezado a rezumar en sus gestos raros, en su pronunciación buscada, en sus amaneramientos teatrales, etc. Transmisiones, impregnaciones que seguramente le habrían quedado de su amada abuela. Ganancias que seguramente desarrollaría en el futuro, incluso sin querer.

En el colegio del Sagrado Corazón habría recibido la educación religiosa que más tarde le serviría como base fundamental a sus incursiones teológicas, pero que más a menudo aún le habrían servido como motivo de burla y crítica feroz. Más que nada para efectuar una serie de herejías de las que se arrepentiría en los años de *iluminación*, pero a las cuales volvería de lleno al final de su vida.

¡Dios, esa constante búsqueda... ese conflicto!



## **Primeros pasos cardinales**

Como Louis de Attides, su primer pseudónimo, firmaría sus primeros poemas en una pequeña revista ideada por él durante los años de colegio. *Adoraba leer, dibujar...* y muy pronto se convertiría en un verdadero apasionado de Baudelaire, de Rollinat, y particularmente de Edgar Allan Poe. De hecho, la imaginación y la sensibilidad del adolescente Antonin, se habría afilado de tal forma a través de la lectura de los poetas simbolistas y de su místico hermano americano, que muy pronto empezaría a escribir poemas más personales.

Probablemente por entonces surgirían las primeras heridas corporales:

“...soñadas, fingidas acaso, y después, a lo largo de su vida, rememoradas con oscura insistencia para reafirmar la sospecha de su perpetua persecución” (J. L. Rodríguez, 1981: p. 25).

Delirios contados siempre a la par del horror real experimentado en un cuerpo insoportable.

Su hermana Marie-Ange, utilizando la técnica de la piedra húmeda con la gelatina y enormes platos que robaban a la cocinera, le ayudaría en la edición de la revista en la que participaban algunos de los compañeros del colegio.

También en ese periodo, su debilidad por lo dramático se volvería visible: Una tarde, el joven Nanaqui habría elaborado un escenario en su habitación que resultaría ser de lo más grotesco.

“Tan asustador, que su primo que había ido a pasar la tarde con ellos, al pasar a la habitación se moriría del susto” (B. L. Knapp, 1980: p. 4, adaptado, traducción nuestra).

Tal y como habría hecho en la puesta en escena de las figuritas: *el cielo, las montañas y la nieve: era maravilloso*, dato que recordaría su hermana a propósito de las decoraciones -con toda suerte de detalles- de los pesebres que habría preparado por navidad. O con la pintura, como en ese retrato dónde ya empezaría a esbozarse una suerte de increíble rectitud, dramática tensión, en *Antonin Artaud par lui-même* de 1915, reproducido fuera de texto en *La tour de feu*, en diciembre de 1959. (Ver dibujo abajo).



Autorretrato (A. Artaud, 1915).



## **Enfermedad**

A la par de toda su fantasía, siempre estaría el omnipresente terror de los dolores cerebrales interminables. Dolores que desde los cinco años de edad le habrían invadido con la potencia de rayos que parecían querer partirle en dos. Estos males, agravados por la meningitis que había sufrido a los cinco años de edad eran de hecho invisibles, pero a pesar de todo le conducirían, a lo largo de toda su vida, por los más diversos centros de rehabilitación.

Le llevarían a hacer curas en los mejores hospitales y las idas y venidas a médicos se multiplicarían. Incluso brujas y curanderos servirían en busca de alguna respuesta que jamás resultaría ser concluyente.

Serían también sus dolencias las que le introducirían y le insertarían para siempre en la búsqueda y reformulación de sí mismo, consecuentemente, en la reformulación del mundo entero y de la misma naturaleza de las cosas.

Sería el arraigado dolor y la necesidad de negarlo, de subvertirlo, de revertirlo en algo aceptable, la principal vía por la que se conduciría también a través de toda su obra. El intento de curación, la *resiliencia* (resistencia ante la adversidad) ejerciéndose, pleno de creatividad. El ‘yo’ sincero, real, doloroso y fastidioso sería su más decisivo y perentorio objeto de análisis y también su propia solución. Sería la enfermedad recorriéndole y resonando en la constitución de su propia obra, de su propio *yo*.

Sería justo al terminar el bachillerato en filosofía, en 1914, y sin motivo aparente, que de pronto se vería desesperadamente sin energía, sin fuerzas para seguir adelante.

Se quejaría de un agudo malestar interior y se negaría a ver personas. De hecho, habría entrado en una crisis mística tan severa que pasaría días enteros manoseando las cuentas de su rosario en fervorosa oración,

“(…) parecía desesperadamente en busca de algo” (B. L. Knapp, 1980: p.5, traducción nuestra).

Al año siguiente le enviarían por primera vez a una clínica mental, en la Rougrière, cerca de Marsella.

En una carta a Colette Thomas del 3 de abril de 1946, Artaud se referiría a unos extraños disturbios que habrían marcado su pubertad. A Henri Parisot le describiría la extraña historia ocurrida en la primavera de 1915:

“Dos chulos me hirieron de un navajazo en la espalda, en el paseo Devillers de Marsella, delante de la iglesia de los reformados” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 15).

Historia que contribuiría en gran medida a su ascensión de hombre a mito. Porque como otros, éste sería un acontecimiento que solo el propio Artaud podría atestiguar. Y aunque se especularía al respecto, el Doctor Ferdière diría que:

“Se trata de un falso recuerdo, los falsos reconocimientos, las ideas místicas, la glosolalia” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 15).

*La glosolalia es un tipo de habla o balbuceo ininteligible característico de ciertos discursos de los niños, de los poetas, de los esquizofrénicos, de los médium o de personas carismáticas. Es la manifestación del lenguaje al nivel de su pura materialidad, pertenece al círculo del sonido puro en donde se obtiene la total disyunción del significante y del significado. Tal, que la relación entre el sonido y el*

*significado se quiebra a través de ésta remarcada expresión glosolalica; es la imagen del lenguaje inscrita en el exceso, hasta el umbral del sin sentido. De ahí que, como una pura manifestación de la expresión, el significado de la glosolalia depende de la acción complementar que acarrea, sean estas acciones dramáticas o preformativas. Y son éstos aspectos contextuales en expresiones entre el discurso y la acción que le dan el significado y la hacen volverse función de la entusiasta expresión del cuerpo, cinético y de comportamiento gestual (E. Scheer (ed.), 2004: p. 152, traducción nuestra).*

Podría resultar bastante convincente que el jovencísimo Artaud solo hubiese estado tratando de explorar su territorio. Expandirlo yendo un poquito más allá de sus dominios. No sabemos si en la movida ciudad portuaria de Marsella, fuente de excesos e incontroladas libertades, pudiese haber ido en busca de sexo o de drogas como algunos especularían tratando de justificar el suceso. No lo sabemos. Sin embargo, vemos probable que en algún tipo de oscuro altercado, un mal entendido quizás... vemos perfectamente comprensible en la persona del joven poeta al dar sus primeros pasos por el mundo -en plena creación de sí mismo- que pudiese haber ocurrido algo de este tipo. Además, la cicatriz en su espalda, que nunca nadie aparte del mismo Artaud habría sabido explicar convenientemente, ahí seguiría estando. Gritando en lugar del silencioso y del auto recluido, del atormentado y joven recién graduado en filosofía.

Toda esta vacilación reside en que cuando Artaud finalmente contase lo sucedido habían pasados ya muchísimos años. Internado en Rodez se referiría a ello como a un complot urdido contra los videntes *por un cierto número de sectas de iniciados*, cuyo instrumento serían los chulos marseleses.

*“El escritor Pierre Guyotat afirmaría que los primeros internamientos de Artaud se debían a que sus padres querían mantenerle encerrado por los simples 'disturbios' que lidiaban en la fuerza de sus pensamientos” (S. Barber, 1993: p. 15, traducción nuestra).*

A Soulié de Morant, Artaud diría que sus achaques eran como un estado de aplastamiento y de compresión física acompañados de neuralgias faciales:

*“...un vacío activo que se traduce por una imaginación vertiginosa de la parte delantera de la cara” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 15).*

...de la pérdida de la palabra, que le atemorizaba más que nada, en una enorme pesadez de la lengua que le provocaba irremediables tartamudeos, etc.

Estas habrían sido las dolencias padecidas de los seis a los ocho años pero que a partir de los diecinueve además se harían acompañar de importantes disturbios psíquicos.

*“El esfuerzo del pensamiento pesaba siempre físicamente sobre el conjunto de mi pensamiento” (citado en J.L. Brau, 1972: p.15).*

Y pese a todo ello veremos que como en el episodio de la puñalada llevada al extremo, le sobrevolaría constante la nube de la incertidumbre e incredulidad por parte de terceros. Cuando a su enfermedad Artaud se refiriese, por añadido, su credibilidad sería llevada a juicio al instante tal y como diría Palau i Fabre:

*Su mal tenía un grave inconveniente, que era el de no ser visible. Un brazo mutilado, un cojear, una apendicitis o incluso una cirrosis, son males controlables, por lo menos palpables. El mal de Artaud, sus neuralgias, no. Y cuando un hombre que padece este mal es poeta y actor, resulta más fácil creer que exagera, que está haciendo literatura. Justamente en la medida en que describe tan bien su mal, resulta fácil caer en el error de creer que exagera sus pequeñas afecciones, dolores de una intensidad mediana, para convertirlos en material literario. En este sentir, el drama de Artaud lidia con el hecho de que cuanto más precisa y circunscribe su enfermedad*



*más difícil resulta creerlo, menos creíble o más inverosímil resultará lo que diga a continuación. La 'belleza' de sus descripciones toca, pero al lector o al espectador que no lo mire con una humanidad extrema, solo le queda poner en causa su 'veracidad' (J. Palau i Fabre, 1976: p. 19, traducción nuestra).*

En 1916, Artaud sería requerido por el gobierno para hacer la mili. En el tercer regimiento de Infantería, acuartelado en Digne, Bajos-Alpes. Regimiento al que pertenecería pero en el cual no permanecería durante mucho tiempo. A los nueve meses le licenciarían por motivos de salud, a los cuales más tarde el mismo Artaud se referiría como habiendo sido dispensado por padecer sonambulismo.

Sea como fuere, la verdad había sido que su estado de salud seguiría sin presentar mejoras. De sanatorio en sanatorio, de Saint-Dizier cerca de Lyon a Lafoux-les-Bains, Gard, de Divonne, Ain a una cura de los nervios en los Pirineos, Bagnères-de-Bigorre, y a la postre, sin cualquier tipo de resultados visibles. Sus padres terminarían enviándole finalmente a Suiza, a la clínica del Doctor Dardel, en Chanet cerca de Neuchâtel, en dónde se quedaría durante dos años.

*Aunque la duda planea entre los estudiosos, aunque pueda que antes ya le hubiesen recetado pastillas a base de opio (droga que formaba parte de los hábitos psicofarmacológicos de la época) parece ser que en mayo de 1919, el director del sanatorio, el Dr. Dardel le prescribiría opio a Artaud, precipitando en él, según muchos, una adicción de por vida, de aquella a otras drogas (S. Barber, 1993: p. 15: adaptado, traducción nuestra).*



## París

En 1920 llegaría a París porque sus padres seguían insistiendo en su cura. Por ello le enviarían al Doctor Toulouse, director del manicomio de Villejuif, a recomendación del Doctor Dardel.

Toulouse habría sido uno de los médicos más innovadores en sus métodos y entre otras cosas ayudaría a transformar los manicomios en hospitales psiquiátricos. Y más tarde crearía el servicio libre de profilaxis mental, actualmente conocido como Fundación Roussel.

Para poder llevar a cabo sus funciones médicas e intenciones experimentales -tratando de acallar las malas lenguas escépticas con relación a sus inusuales métodos- Toulouse se vería obligado a iniciar una carrera periodística de la cual resultaría la revista médica y literaria, *Demain- Esfuerzo de pensamiento y de vida mejor- órgano de higiene total para la conducta de la vida intelectual, moral y física*.

Cuando Artaud cayese en su red, el reformador médico se quedaría encantado. Como si hubiese acabado de pescar el mayor de los peces del lago. Para Toulouse, Artaud era una especie de Baudelaire, de Nerval o de Nietzsche. Para él, el problemático joven denotaba la misma intensidad, la misma fuerza, el genio irrefrenable que solo poseían los malditos. Tiempo después, declararía que al llegar a sus manos:

“Artaud estaba en la maroma a punto de caerse pese a su genio” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 17).

Pronto le reclutaría para su revista. Primero como colaborador privado haciendo labores de biblioteca, corrigiendo artículos médicos que antes había traducido del alemán Mme. Toulouse, la esposa del médico. Hasta que más tarde se afianzaría ya como columnista.

Viviendo en casa de los Toulouse, más que como enfermo como un amigo de la familia, pronto conocería al amigo de aquellos, Lugné-Poe, el director del *Théâtre de L'Oeuvre* que también se quedaría muy bien impresionado con el joven y apuesto principiante.

Subvencionado por las mensualidades enviadas por sus padres, la vida literaria y artística de Artaud pronto empezaría a moverse. Saliendo con Mme. Toulouse conocería a Max Jacob, a Elie Lascaux, a Miró... y también comenzaría a darse a conocer a sí mismo.

Al poco tiempo saldría el primer número de la revista de su amigo en la que participaría bajo la firma de Eno Dailor, con el poema *En songue*, bien como con un nuevo plan de enseñanza:

*El bachillerato de la razón ejemplificado*, en el cual citaba temas mitológicos que de alguna manera trazarían las directrices que marcarían su trayectoria artística, su vida (J.L. Brau, 1972: p. 18).

En los números posteriores seguiría participando en la revista del Dr. Toulouse con críticas artísticas y reseñas sobre las obras montadas por el *Théâtre de L'Oeuvre*. Y aunque sus apuntes, gustos y pareceres dejaran un cierto regusto amargo (puesto que la vanguardia no terminaba de convencerle) lo hacía con una encomiable corrección:

“No existe Colombier interpuesto, ni discurso, ni prefacio de Cromwell y demás manifiestos Dada. Existe Visen, Strindberg, Maeterlinck presentes como Cristo en la eucaristía”. O como por ejemplo en la crítica artística: “(...) Echo de menos a Bossingault... Matisse, este incomparable bromista... A. Fraye se revela como uno de los más importantes pintores del momento... Lotiron es un gran pintor... Lhote me carga. Gleizes me aburre, Picabia me divierte” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 18).

Pero la vida en casa de los Toulouse empezaría a hacerse pesada y a finales de año se mudaría a una pensión del barrio 16º, en la Rue Faustin-Hélie.

Una vez en París París, trabajaría en el papel que le ofrecería Lugné-Poe en *Les Scrupules Beige*. Escribiría varios poemas nuevos. Corregiría otros más antiguos. Se encargaría de la sección de crítica literaria, teatral y artística del *Demain*, dónde saldrían *Les Ouvres et les hommes*, el poema *Soir*, así como *Propos d'un pré-dadaísta* firmada por Breton, Soupault y Aragon. Mientras él, un poco más adelante firmaría *Littérature-texto* con el que por primera vez llamaría la atención de los surrealistas. Después debutaría como actor, recibiendo la crítica del propio Lugné-Poe:

“Nos fascinó el tipo que este excelente artista, figurante en aquel momento, compuso de un burgués despertado en plena noche. Su maquillaje, sus gestos eran los de un pintor extraviado” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 18).

Prepararía la nueva edición de *Demain* y también colaboraría por primera vez en *L'Heure Nouvelle*, otra publicación muy en boga. Durante ese periodo Artaud escribiría por primera vez con respecto a la droga. Hablaría de Magre, que junto con Claude Farrère eran considerados los cantores del opio. Las extrañas vías de crítica que elegiría denotaban un probable y casi fetal interés apologético con relación a aquella droga, aunque criticase con severidad la materia literaria que sería el objeto principal de su recensión:

“¿Por qué se empeña en mezclar a esta materia tanto oropel? ¿Por qué viste sus seductores fantasmas con un viejo fondo de imágenes descalcañadas?... Y en cuanto ha cantado el opio, consigue extraer de las circunstancias cotidianas un eco inusitado... el libro se salva por su sinceridad” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 21).

Con su familia se va en agosto de vacaciones a Evian, en dónde seguiría escribiendo y también aceptaría un pequeño papel de comediante en un casino, según su hermana. A su vuelta a París volvería a visitar a su tío.

Louis Nalpas, hermano de Euphrasie (la madre de Artaud) había trabajado como destacado productor cinematográfico, y también habría dirigido. Cuando hubiese llegado Artaud a París, su tío estaría ejerciendo las labores de director artístico en la Sociedad de *Ciné-Romans*. Y al principio de su vida parisina, cuando todavía estuviese viviendo bajo el techo de los Toulouse, Antonin le habría visitado a menudo. Con él compartía el deseo por el cine.

Su tío Louis haría que Abel Gance le contratase para la película *Matter Dolorosa*, y sería entonces -durante el rodaje- que conocería a todos los nombres cinematográficos de la época.

A pesar de ser una industria en sus albores y de que en muchos aspectos carecía todavía de suficiente calidad, Artaud empezaría a codearse con los conocidos actores y técnicos que no desdeñaban el cine porque al menos les daba de comer.

Al encontrarse con Gémier, enchufe directo de su tío Nalpas, éste le enviaría a su vez recomendado -a través de una carta escrita por Max Jacob- al director de *L'Atelier*, Charles Dullin. Quien le contrataría de inmediato.

“A partir de 1921, el único deseo de Artaud, nacido para escribir, su única voluntad, es el cine y el teatro. ¿No podría ayudarle su tío Nalpas, director de las producciones Nalpas? Sí. De todas maneras, se impone una preparación: la escuela de *L'Atelier* que le enseñará los rudimentos del arte dramático” (J.L. Brau, 1972: p. 25).

Artaud no volvería al cine hasta 1924.

En la escuela de *L'Atelier*, mientras aprendiese el oficio, su pasión por el teatro irrumpiría como un huracán para no abandonarle nunca:

“Se interpreta con el fondo del corazón, con las manos, con los pies, con todos los músculos, todos los miembros. Se siente el objetivo, se huele, se palpa, se ve, se le oye, -y todo ello sin nada, sin accesorios. Los japoneses son nuestros maestros directos y nuestros inspiradores, y además está Edgar Poe. Es admirable” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 25).

Creciente e importantísima efusión le impregnaría y en él se establecería para siempre como forma de vida. Una anécdota particularmente grata cuenta como el dedicado Artaud estaría trabajando en una obra en la que aparecería envuelto en una gran capa negra:

*En el transcurso de los ensayos y a punto de estrenar, los figurinistas se percatarían de que faltaba un pedazo de tela para la capa de uno de los actores, no había tiempo ni dinero para comprarla... así que Artaud ofreció la mitad de su capa asegurando que ellos, el público, no lo verían. En efecto, parece ser que avanzaría en escena con tal vigor y convicción que lograría actuar sin mostrar jamás al público el lado de su cuerpo al descubierto. Ni siquiera los actores se reían (en A. Artaud, 1975: p. 53).*

En el número diez de *Action* y después en el número especial de fin de año, publicaría poemas, notas de lectura e incluso un breve artículo sobre Dullin. Durante esa época conocería al que se transformaría en el gran y frustrado amor de su vida, Génica Athanasiou.



## **Génica Athanasiou**

Nacida en Bucarest el año de 1897, Génica era una joven ambiciosa. Una bellísima actriz que habría hecho las delicias de Dullin nada más llegar a París en 1919. Aunque solo un año después ingresase en la escuela del maestro, ya que su acento no resultaba ser el más comprensible para la interpretación en francés. Por otra parte aquel revalidaba un cierto exotismo que -bienvenido- escaseaba en aquellos tiempos. Al parecer, la mezcla de su extraño acento que decantaría a través de una voz metálica y arrulladora a la vez, resultaría ser de lo más seductor.

En el otoño de 1921, nada más verla... ¡Flechazo! Artaud se enamoraría de golpe.

Como los *flirts* de su juventud le habrían aportado más bien poca cosa -como por ejemplo la amistad que habría entablado con Ivonne Gilles, a quien habría conocido en Suiza poco antes de mudarse a París y con quien se habría carteadado durante algún tiempo, pero que a pesar de todo ya se le habría figurado ser como una chica de tantas- cuando conociese a Génica el estallido sería colosal.

Con la fantástica aparición de Génica se produciría en él un cúmulo de sensaciones totalmente nuevas. Para él, ella era como un volcán en erupción. La causa de esa electricidad atroz que le irrumpía inquietante en el corazón:

*La noche piante de estrellas  
Que nos contempla desde el centro del Empíreo,  
No se iguala para nosotros a tu rostro de leche  
Ni a las flores lunarias de tus ojos de topacio.*

*el idiota  
burlado  
Antonin Artaud.*

*(Génica Athanasiou confesó que los versos de ésta cuarteta constituyen las primeras líneas que recibió de Artaud que al parecer hizo deslizar la hoja de papel plegada en cuatro en su mano, sin decirle nada, cuando salía de un ensayo del Atelier (A. Artaud 1973: p. 17).*

En una de las conferencias que años más tarde daría en Méjico a propósito del teatro realizado en Francia y refiriéndose a la obra probablemente más sonada de las que hubiese participado, *Antígona* -adaptada libremente de Sófocles por Jean Cocteau, con música de Honegger, decorados de Picasso y los figurines de Coco Chanel, Artaud habría hecho el papel de adivino Tiresias, Génica el de Antígona y Dullin el de Creonte- se referiría a Génica a modo de homenaje:

*El triunfo humano de la pieza fue la interpretación de Antígona, por Génica Athanasiou. / No olvidaré jamás la voz dorada, estremecida, misteriosa de Génica Athanasiou-Antígona, dirigiendo sus adioses al sol. / Era una queja venida del más allá del tiempo, y como sobre la espuma de una ola, en un día de sol, en el Mediterráneo; era como una música de carne que se esparciese a través de las heladas tinieblas. Era, realmente la voz de la Grecia arcaica, cuando, desde el fondo del laberinto, Minos ve cristalizarse, de pronto, el Minotauro de carne virginal (A. Artaud, 2002: p. 54).*

Además de estar ciego de amor por ella, creía en ella como actriz. Incluso años después de su ruptura seguiría idolatrándola como a una verdadera diva del escenario. Creería tan profundamente en sus capacidades interpretativas que durante el tiempo que

permaneciesen juntos siempre trataría de indicarle los mejores trabajos, los mejores directores, las mejores oportunidades.

Las cartas que se enviasen durante los viajes de trabajo que ambos hacían o durante las vacaciones a sus respectivos hogares de origen -las veces, las contadas ocasiones en las que se habrían separado el uno del otro durante los ardientes años iniciales- revelarían no solamente el grado de profundidad sentimental en el que la pareja se encontraba, sino también -y desde muy pronto- los problemas de drogadicción de Artaud que ella pasaría todo el tiempo poniéndole en cara.

Probablemente esa sería la mayor dificultad en una relación que duraría relativamente poco tiempo, pero que supondría la mayor y más seria de las relaciones amorosas que viviría Artaud.

(París,) 22 de octubre de 1923.

*Querida Génica, mi muy querida,*

*Sólo puedo contestarte esto:*

*Cuando se ama de verdad a alguien, se lo acepta entero, con sus vicios, sus defectos, sus miserias, sin cansarse. Nunca consentiré en separarme de ti, NUNCA. No se regatea con el amor, o todo o nada. Yo necesito todo. Ya que eres implacable conmigo, ya que no consientes en dejarme descansar, ya que no te decides a ser razonable, también yo seré cruel y te diré: sufres, muy bien, continúa sufriendo. Yo, yo sufro como un condenado, he sobrepasado todo sufrimiento y sin embargo VIVO y tengo paciencia. Ten paciencia tú también, haz como yo. Conmigo no tienes más que sinsabores. Pero también vives momentos buenos. En cuanto a mí, ya no hay más buenos momentos en mi vida. Cada segundo es una eternidad de infierno, SIN SALIDA, sin esperanza. Es extraño, extraño que no te lamente de mi enfermedad y que persistas, pese a todo, en quejarte de los medios que uso para aliviar esa enfermedad. En cuanto a las deducciones que haces sobre las consecuencias de ese alivio, hace tiempo que renuncié a discutir las. No se trata aquí de medicina. Comprende por fin y de una vez por todas, que considero que mi vida está perdida, que los dolores que me hacen gritar son tan espantosos que ya, ya mismo renunciaría a vivir sólo para desembarazarme de ellos; una hora de alivio no tiene precio para mí. Todo lo demás me importa poco. Escucha todavía esto:*

*Tenía buenas noticias para ti, pero el cansancio infinito en el que me sumergió tu carta las hizo pasar a segundo plano. Tuve una consulta en casa del Doctor Toulouse, hablé con uno de sus médicos; creo que es una consulta importante. Es el neurólogo del servicio. Al describirle las primeras sensaciones tuve al fin, por primera vez, la impresión de encontrarme ante un hombre que comprendía la naturaleza especial de mi mal. Me hizo preguntas tan precisas, tan relacionadas con lo que me pasa, que comprendí que él, por fin, había visto algo. Por otra parte, después de haber revisado mis reflejos, dio un grito y me dijo: Ah ya encontré la clave del problema. Debo volver a verlo mañana para saber de qué se trata, pero por fin hay una esperanza. Tranquilízate entonces. Esto se arreglará pronto; escíbeme una carta más calma, más llena de amor. Quédate en Rumania el mayor tiempo posible, será mejor para ti.*

*Con mis mejores pensamientos, con todo mi cariño.*

Antonin Artaud.

*Una palabra más:*

*Realmente es necesario que estés muy enferma, que la soledad, la tristeza, el hecho de estar lejos te hayan desequilibrado el espíritu para ser capaz de escribirme, después de quince días de silencio, una carta semejante y para que, después de todo este tiempo, sean las primeras noticias que me llegan de ti. Eres criminal porque no tienes piedad de mi extravío, de mi dolor, de mi suplicio y por agregar, encima, tus quejas miserables. / Antes que nada debo decirte esto:*

*No me separaré del veneno hasta que mi estado de salud me lo permita y durante todo ese tiempo estaremos juntos, porque no tendrás la crueldad de abandonarme en mi desgracia. / Comprende por fin que me COMES el cerebro. No quiero que hablemos más de esto. Cuando leo tu carta me dan ganas de aullar, no por lo que me dices sino porque eres irremediamente porfiada. / Socórreme en lugar de aumentar mi mal; y, para terminar, comprende que todas tus razones no pueden encontrar eco en mí porque mi espantoso destino me ha colocado, desde hace mucho tiempo, fuera de la razón humana, fuera de la vida. Comprende que daría mi vida por*



*UNA SOLA hora verdadera de paz. Piensa en la intensidad del sufrimiento, que ha podido dejar mi espíritu en mi estado de ánimo en lugar de pensar en mi estado de ánimo. Medita esto, medita estas últimas frases, medítalas seriamente, sinceramente, con tu alma. Tendrás la clave de mi conducta. / Y sobre todo no hables de abandonarme. Estoy solo en el mundo, puedo decirlo. Estoy rodeado de abismos, cercado de dolores. Toda tu carta es una locura. No contestaré a tus preguntas. No acepto que NADA, pero nada, absolutamente nada cambie entre nosotros. Tú entiendes. / Ya mismo vas a escribirme. Me suicidaré inmediatamente si me escribes una sola vez más en los mismos términos. Piensa en la angustia horrible en que acabas de hundirme, demonio implacable que sabes también ser un ángel cuando así lo quieres. Necesito ángeles. Bastante infierno me envuelve desde hace tantos años. He quemado ya cien mil vidas humanas a fuerza de dolores, compréndelo por fin. / Escríbeme pronto y perdóname. Ámame. Y cálmate. Mira como escribo. Ves que estoy mejor. Ten paciencia. Tu desdichado.*

*Artaud*

*(A. Artaud., 1973: p. 40).*

Toda esta vehemencia y rectitud, todo este arrebató y romanticismo nos ayudan a divisar el cúmulo de sentimientos en el que la pareja se encontraba. Percibimos en esas cartas los matices de una rabia contenida, tan solo a ráfagas de forma más explícita. Las idas y venidas de una mente efervescente y plena de vida a un mismo tiempo. Con o sin droga, en la inexorable búsqueda de Vida.

Varias habrían sido las ocasiones en las que Artaud intentaría dejar las drogas: entraría en una serie de programas de desintoxicación y rehabilitación pero siempre recaería como en la única baza calmante que conocían sus inexplicables sufrimientos. En una que otra carta se notaría la influencia de Génica en sus múltiples intentos por tratar de dejar las drogas, pero a la postre, siempre se revelarían infructíferos.

Con relación a la mayoría de los casos estudiados de personalidades creativas, la comentada relación amorosa -la de Artaud y Génica- surge de una forma asaz diferente respecto a las aportaciones que generalmente suelen sugerirse. El epíteto de que detrás de un gran hombre siempre hay una gran mujer o que lo mismo se comprobaría igualmente al revés, no podría entenderse de igual modo en el caso de Artaud.

De alguna manera Génica entraría a formar parte de su *grandiosidad*, pero sumándose al remanso de contrariedades que él ya estaría viviendo. No ayudándole como él quisiera, Génica se afirmarí en sí como un obstáculo más que solventar. Obstáculos que serían la constancia más real en su vida. La materia prima que daría concreción a su obra.

Si es cierto que muchos casos de personalidades creativas se pudiesen asemejar al suyo, la mayoría sin embargo se nutriría en el amor como escape o fuerza añadida para levantar los emprendimientos a realizar. Queremos por eso dejar constancia de la fuerza y energía desprendidas, presa de los arrebatos constitutivos de la personalidad de Artaud. Energía amorosa no escasa en contradicciones. La cual comprenderemos en seguida como colindaría con su primera gran creación y publicaciones individuales. De las cuales habría sido testigo y objeto su propio corazón arrastrado por ese amor desgarrador y la vivencia ineluctable de toda imposibilidad.

Durante el año de 1922, Artaud estaría viviendo absorbido por sus personajes y se pavonearía, víctima del *glamour* propio de las estrellas de teatro de la época. A Yvonne Gilles le escribiría, coqueto:

“Si ha comprado el programa habrá visto un arlequín dibujado por mí... tengo un papel de una envergadura prodigiosa... ahora salgo en todas las obras...” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 28).

En una carta que le enviaría Dullin a Roger Blin, le describiría de ésta guisa:

*(...) Su individualismo se doblegaba con esfuerzo al trabajo de equipo que nos imponían nuestras condiciones de existencia. Pese a su cuello de camisa donde siempre faltaba un botón y que mantenía difícilmente cerrado con un lazo de corbata mal anudada y pese al resto de la indumentaria bastante descuidada, un cierto dandysmo le impedía, por ejemplo, tirar con nosotros de la carreta que transportaba nuestros decorados y nuestros trajes de la Rue Honoré Chevalier a la Rue des Ursulines. Nos seguía a distancia un poco avergonzado (Dullin citado en J.L. Brau, 1972: p. 30).*

A la par de las representaciones en diversas producciones teatrales, en algunas de ellas además al cargo de los figurines, seguiría con sus publicaciones. En *Action* escribiría sobre la libertad aportada por Dada en una nota de lectura de un libro de Céline Arnaud:

*No estamos a favor de las reglas. Pero en igual medida que una literatura prescinde de las reglas, necesita reposar sobre la vida, modelarse sobre la vida, impregnarse de vida. Si a los ojos de algunos la literatura actual puede aparecer como un mandarínismo de literatos decadentes, la culpa es de ciertos coleccionistas artificiales de imágenes mecánicas, puestas ahí como mariposas disecadas (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 31).*

Siguiendo cavándose un envidiable hueco, cada vez más alargado, entre la sociedad parisina, estrenaría la anteriormente citada, *Antígona*, con la cual se daría a conocer a *tout París*. En el programa junto con Cocteau, Chanel, Picasso y toda la *crème-de-la-crème* y todos los frívolos comentarios (que ningunos como los suyos para aupar a la fama a cualquiera) Artaud se convertiría así en una luz encendiéndose en el firmamento estelar parisino.

Ya en 1923, saldría la revista cultural *Le Bilboquet*, de la cual Artaud sería el único redactor pese a los títulos firmados bajo el pseudónimo Eno Dailor.

Después del estreno de unas cuantas obras más en compañía de Dullin -habiendo experimentado igualmente mayores y menores éxitos- abandonaría finalmente *L'Atelier*. Se diría que por incompatibilidad de caracteres con Dullin con respecto a la interiorización de los personajes. Se comentaría que su interpretación de Carlomagno no habría alcanzado el éxito deseado. Y es que al parecer la concepción de Artaud del personaje habría sido algo tan improbable como para ser aceptable, dadas las circunstancias. Lo presentaría con un aspecto demasiado torturado además de extraordinariamente antipático.

Durante los ensayos de aquel personaje, Artaud habría entrado en escena a cuatro patas y así habría avanzado hacia el trono. Dullin se habría quedado atónito e insistiría para que Artaud hiciese una representación más verosímil. Pero cuenta la leyenda que Artaud se levantaría e irguiendo el brazo con aire triunfal, diría: *¡Ah! ¡Vamos, que lo que usted quiere es la verdad!*

El abandono de *L'Atelier* no supondría un problema para la carrera desigual pero ascendente que Artaud había tomado desde la enorme pasión inicial que habría desplegado en todo lo que hacía. Pronto sería reclutado por Jacques Hebertot de la compañía de la *Comédie*, del teatro y del estudio de *Champs-Élysées*.

Cuando a Georges Pitoeff -uno de los directores de la compañía que estaba a punto de estrenar la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, para la cual Artaud había sido contratado con el papel de apuntador- de pronto, justo antes del estreno general, le faltase Artaud, que habría desaparecido sin dejar ni rastro durante un par de días, Pitoeff no demostraría cualquier enfado y simplemente le diría a su vuelta: *Usted tiene mucho de trágico*.

Seguiría en la compañía de *Champs-Élysées*. Cada vez parecería preferir más la compañía de los directores a la de los actores. El 8 de mayo recibiría precisamente un *pneumatique* de Tzara, pidiéndole crear *Le Mouchoir de nuages* -ya fuese como actor o como director- pero a Artaud no terminaría de gustarle la idea y declinaría la oferta.

“Tristan Tzara, fundador del movimiento dadaísta (1916) podría ser comparado a él por extraños, ya que el poeta rumano habría sido uno de los jóvenes hombres rebeldes que intentaría trazar un cambio radical con sus contemporáneos. Las similitudes pese a todo, terminan ahí” (B. L. Knapp, 1980: p. 16, traducción nuestra).

La obra iría a parar a manos de otro director, Marcel Herrand que la montaría en 1924.

El 4 de mayo, en Kahnweiler, en una edición de 112 ejemplares, ilustrada por Elie Lascaux, saldría *Tric trac du ciel*, su primera colección de poemas.

*Tric trac es el nombre que se da a un juego en el que se utilizan dados. Pese a que este juego tenga sus reglas, es el azar el que determina su seguimiento. El 'cielo' es la posibilidad espiritual ilimitada ofrecida por el jugador de dados, quien intenta ganar el juego o por el poeta que crea el poema. Antes de recoger el dado, el poeta y el jugador tienen infinitas posibilidades; después, toda elección habrá sido eliminada. El número del jugador aparecerá frente a él como lo hará el trabajo del poeta. (B. L. Knapp, 1980: p. 19, adaptado, traducción nuestra).*

*Obsesión por la nieve, perla.  
Borda piedra luz y adorno  
Médula de saúco blanco, cera virgen  
Y esperma en fin que cierra el círculo*

*Yo invito al festín sexual  
Hasta a los ángeles de tus iglesias  
(Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 58).*

Tal y como en los poemas y otros trabajos anteriormente publicados, *Tric trac du ciel* se nutriría de las debilidades literarias de Artaud. Lecturas que parecía hacer cuestión de poner en evidencia:

*Al escribir no me afana tanto la necesidad de expresarme, como la de expresar la belleza absoluta, a mi parecer a un poeta se le debe juzgar por el peso, el precio, la admisibilidad de sus sentimientos, antes que por su forma; estoy persuadido de que un sentimiento válido, precioso, lleva consigo su forma, que ha de ser bella por definición (citado en G. Durozoi, 1975: p. 59).*

Años más tarde cuando escribiese el preámbulo a sus obras completas diría que *Tric trac du ciel* tenía un airecillo anticuado de una literatura poco recomendable.



## **Cartas a Jacques Rivière**

Y de pronto, un buen día sin esperarlo, sucedería que al haber enviado dos pequeños poemas a la *N.R.F. (Nouvelle Revue Française)* -que era la revista literaria más importante con sede en Gallimard, el cielo en la ambición de cualquier escritor- recibiría -después de unos cuantos meses- una carta del director de la publicación, Jacques Rivière. Rechazando los poemas pero manifestando el deseo de conocer al poeta. En ese instante iniciarían una magnífica correspondencia que más tarde saldría a la luz bajo el título de *Correspondance avec Jacques Rivière*. Sería éste el primer gran nacimiento de Antonin Artaud, la cerilla encendiéndose que propagaría la deflagración.

*Mucho del colorido, las imágenes, los ritmos y símbolos en estos poemas (los que le había enviado a Rivière) eran reminiscencias de los trabajos de Baudelaire, Rimbaud, Poe, Mallarmé, Laforge, en los cuales reside un elemento común -la propia agonía de Artaud- presente en las grandiosas estrofas que lo hacen único (...) Mientras los intentos de Mallarmé terminaban en la estéril página en blanco, la actitud de Artaud en éste punto sería positiva. Joven y luchador, pensándose víctima de una enorme debilidad física y mental, insistiría en continuar su lucha hasta el final (B. L. Knapp, 1980: p. 19-20, traducción nuestra).*

En la mítica conversación epistolar, Artaud iniciaría la profunda lucha subrepticia en contra de la política clásica imperante en la *N.R.F.* a manos de su interlocutor, el director de aquella publicación. Y así, estaría igualmente colocándose en contra de toda literatura mantenida como algo *establecido*, por lo tanto cerrado y muerto. Pero en aquellos momentos todavía no era consciente de la querrela abierta que acababa de inaugurar. Esa sería tan solo la primera de las batallas que desde la impotencia estaría trabando. La cual todavía se estaba solamente incubando. Para nada tenía el aspecto de la guerra a pecho abierto en la cual se convertiría poco después.

Aunque Rivière no se diese cuenta del más mínimo trazo de la disputa que se estaba estableciendo mucho más allá de todo lo que conocía -porque simplemente no lograba entender la profundidad de las interjecciones de Artaud- aquel combatiría afanadamente por lograr hacer de Artaud un poeta de provecho. Presentía su potencial y le intrigaba su inquinada testarudez. Intuía que algo saldría de él y como tal intentaría solventar sus inquietudes, aunque de hecho no lo estuviese haciendo para nada.

Para lo que estaba en causa, aunque a Artaud no le sirviesen de gran cosa los consejos que insistente le repetía Rivière, sus cartas, viva voz de una personalidad de prestigio, le servirían sí, como motivación para persistir en sus dudas fundamentales.

Entenderle era algo para lo que los conocimientos del editor, sobre todo por sus arcaicas y cerradas inclinaciones literarias, era algo para lo cual no estaba preparado. Entender algo tan nuevo y especial convengamos que es costoso para cualquiera. Más si se trata de algo tan innovador como puro. Y por eso, solo cuando -víctima de su incapacidad de comprensión- Rivière le propusiese la publicación de las mismas cartas y éstas por fin saliesen a la luz -como digno trofeo de la batalla por Artaud vencida, como fidedigno material literario- solo entonces se podrían al fin reflejar las fundamentales inquietudes de algunos hombres sabios de entonces. Validando así, al fin, la importancia que esta correspondencia sigue manteniendo hoy día.

*Padezco una horrible dolencia de espíritu. El pensamiento me abandona en todos sus grados. Desde el simple hecho de pensar hasta el acto exterior de su materialización en palabras. Palabras, formas de frases, direcciones internas del pensamiento,*

*reacciones simples del espíritu: voy en persecución de mí ser intelectual. Así cuando puedo apoderarme de una forma, por imperfecta que sea, la fijo, obsesionado por el terror de perder todo el pensamiento. Yo no estoy a mi propia altura, lo sé, estoy sufriendo, pero me conformo por miedo a morir totalmente (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 31).*

“No se trata de ese más o menos de existencia que responde a lo que se ha convenido llamar inspiración, sino de una ausencia total, de una verdadera pérdida” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 61).

Lo que le estaría ocurriendo, en la cabeza y en el corazón y en todos los músculos a Artaud, en su espíritu... Y por *esprit*, se lee en el diccionario *Larousse* francés-castellano:

Ánimo, espíritu / carácter, índole, condición / pensamiento, idea, intención / Ideas / entendimiento, inteligencia / juicio, razón, / ingenio/ agudeza / mente / Memorial... / Persona, ser / Conciencia / etc. Y del *Larousse* francés, traducimos: Principio de nuestras ideas; facultad intelectual. / Juicio / Ingenio / Talento / Arte / Ser pensante, superdotado / Principio de nuestras acciones / Humor, carácter / Actitud, idea que determina, orienta la acción / Intención, voluntad, objetivo, designio /...y siguen las acepciones (citado en P. Valéry / A. Artaud, 2005: p.7).

Lo que a él le estaría ocurriendo era un enorme interrogante. Se preguntaba insistente si ese pensamiento suyo -destartalado e incompleto, hueco y terriblemente frustrante-serviría finalmente de algo. Si simplemente serviría como pensamiento. Si sería válido. Si sus poemas no eran dignamente literarios, material publicable, todo su pensamiento tampoco lo sería. Pero si él no podía concebirlos de otra manera -si estaban bien o mal escritos, si se había o no fijado en un tema en particular- eran cuestiones que ni siquiera se ponía. Lo que pretendía de Rivière era simplemente saber si sus textos existían o no. La prueba que ansiaba y que estaba esperando de su boca era si su pensamiento, su ser intelectual, existía o no.

*Puesto que no puedo esperar que el tiempo o el trabajo remedien estas oscuridades o estos desfallecimientos, he aquí por qué reclamo con tanta insistencia e inquietud esta misma existencia abortada. Y la cuestión que hubiera querido ver respondida es esta: ¿Piensa usted que puede encontrarse menos autenticidad literaria y poder de acción en un poema defectuoso pero sin gran eco interior...? Es todo mi pensamiento lo que está en juego. Se trata para mí, ni más ni menos, de saber si tengo el derecho de continuar pensando, en verso o en prosa (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 32).*

Y se lo planteaba a modo de pregunta a Rivière. Y mientras, aquel volvería reiteradamente sobre los aspectos estéticos y de la importancia del contenido a tener en cuenta a la hora de la publicación. Tratando de asegurar material fidedigno. Seguro que el de Artaud era un problema de concentración y de que sus torpezas y titubeos eran fruto del momento:

“...me parece que corresponden antes que a cierta búsqueda por su parte, a una falta de dominio sobre sus pensamientos” (Rivière citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 32).

Si Artaud proponía un pensamiento todavía a ocurrir, Rivière creía estar asistiendo a un pensamiento por madurar, pero posible de trabajar y del cual sacar sendos frutos. En la carta a Génica Athanasiou del 30 de mayo escribiría la razón de este dilema:

“Entonces vería si tengo derecho a expresarme, siquiera sea de forma restringida, o si esta forma restringida es decididamente insuficiente, tras lo cual aplazaría el ejercicio de las letras hasta el día en que mi alma me sea devuelta” (A. Artaud, 1973: p. 70).

Costándoles a ambos más de un disgusto, la lucha persistiría a lo largo de once cartas. De las cuales seis estarían firmadas por Artaud y las otros cinco por Rivière. En una de

éstas, Rivière le insistiría que de lo que carecían los poemas no era de una cualidad obtenida con el trabajo, sino de su capacidad intacta para expresarse. Artaud entonces reiteraría con ésta pregunta:

“¿hemos de concluir que, al no pensar plenamente, uno ya no es nada, o se puede admitir, a despecho de todo, que es algo, aún cuando no sea todo el yo, tan alto, tan denso, tan grande como el yo?” (A. Artaud, 1973: p. 70).

Y junto con esta pregunta del ser que un día, tal vez se vuelva mayor y mejor y más completo, adjuntaría el texto *Paul les Oiseaux* acerca del cual comentaría a Rivière que a su entender:

“...vale poca cosa, algo más, sin embargo, que la nada. Es un ir-tirando. Representa bastante bien mi impotencia para escribir, para acantonarme en un tema, para fijar un tema por cerebral que sea, por desprovisto que esté de vínculos con un objeto exterior cualquiera” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 65).

Y sin tan siquiera poder ya seguir dando oídos a sus desviados consejos, Artaud se estaría desprendiendo por completo de toda estética y de toda literatura mientras incurriría en la búsqueda desesperada de algo situado mucho más hondo. La verdad de la creación. Como tan bien lo sabría exponer Oscar del Barco en la introducción a *Antonin Artaud- Textos 1923-1946*:

*Artaud-Rivière, significa, de una manera aún no explícita, el trastocamiento de todo sistema lógico “yo, poeta, escucho voces que no pertenecen al mundo de las ideas. / Pues donde estoy ya no hay nada que pensar”. Lo que se pone de manifiesto es la unidad entre la vida y la obra. A partir de este reconocimiento ambas categorías se descomponen mostrando al vivo el funcionamiento del sistema. Funcionamiento que insiste separando, a todos los niveles, la presencia y la representación, lo originario y lo secundario, la voz y la escritura, la vida y la obra (Barco en A. Artaud, 1972a: p.8).*

La correspondencia, dice Stephen Barber:

*Conciérne a la visión de Artaud del fragmento -el texto 'fallido'- como más vital y exploratorio que un 'todo' o 'bien sucedido' poema. En sus fragmentos, Artaud articuló su independencia y su rechazo a un coherente y unificado objeto estético. Sus fragmentos fallaron la incorporación de sí mismos en el interior de una cultura poética específica; éste fallo intencional atestiguaría como éstos eran vetados al territorio del yo, el cual era el único tema de Artaud. Mientras ellos existan entre la tradición de la fragmentación que incluye mucha de la poesía romántica, de los trabajos de Baudelaire, de Rimbaud... los fragmentos de Artaud son excepcionales en sus deliberados cambios violentos y su contracción del lenguaje de poesía y de imaginación del yo. Las cartas de Artaud a Rivière forman una correspondencia sobre comunicación cuya línea central es el silencio, la erosión y el abandono (S. Barber, 1993: p. 19, traducción nuestra).*

Evidentemente se trata de la extrema capacidad de Artaud de darle la vuelta a la aparente inexorabilidad de la realidad. De transformar lo ignoto en territorio apasionantemente conquistado y a conquistar. Esa capacidad inigualable de adentrarse en mundos desconocidos, inexplorados. La fuerza que supone hablarles a las paredes aunque de aquellas rebote tan solo el mismo sonido del interrogante declarado. El cual tantas veces se queda por responder y que sin embargo sirve al juicio mortal, el cual omnipresente, insiste en enviar a modo de reflejo la terca y lisa pared de cuya pena capital saldrá siempre la dura sentencia: *Al calabozo de la soledad...* De esa fuerza ilimitada, haciéndose sinceridad, haciéndose con el arsenal que estuviese más a mano - aunque fuese lo más abyecto, lo más inconfesable y lo más triste que residiese en el ser- recurriendo a esa sabiduría que hoy día podría reconocerse como *ecología...* así persistiría Artaud.

A esa intensidad hacia lo increado -en la transmutación de la realidad misma- a esa, se la conoce como *creatividad*. Si a ella añadimos imprescindiblemente la *resiliencia*, la capacidad de resistir ante la adversidad, supuestamente tendremos todo lo necesario de que Artaud se haría caso ejemplar en este estudio. Pero a ello volveremos más adelante.

*El poeta debe 'abozalar' toda la 'impureza' que surge de dentro de sí mismo, la mente debe de clarificar y transformar los instintos desbocados que lo atormentan en su interior. La 'estrella', el 'cielo', la 'noche', y todas las otras fuerzas (reflejando su mundo interior), alimentan el repasto conseguido desde el interior, es por eso, por lo que el poeta se revitaliza y come de su propio ser, y un extraño sueño que jamás termina de aclararse, emerge como raíces saliendo de la tierra, un fragmento terraplenado desde el mismo atormentado ser del poeta (...) En sus cartas, Artaud anatomiza el proceso creativo de la fragmentación. Lidia con su incapacidad para escribir un poema, y con la cristalina parálisis y dolor de su aparato mental como si intentara medir y formular imaginaria poética, falla abyectamente al hacerlo. Lo que Artaud busca, escribiendo una lúcida auto-crítica que amenaza su poesía, es la sustancia de la fragmentación. Confrontando el lenguaje poético que está siendo bombardeado por el vigor de escribir del todo, Artaud estructura profunda y disciplinadamente insights en el interior de la emergencia del acto creativo (B. L. Knapp, 1980: p. 14, traducción nuestra).*

Rivière le diría que lidiando con alcance y concentración Artaud estaría apto para producir poemas que fuesen *perfectamente coherentes y armoniosos* en el sentido en que los poemas de la *N.R.F.* tenían que ser. Pero Artaud persistiría en fallar una y otra vez, fiel a sí mismo. Fiel a la naturaleza incoherente de sus pensamientos... incapaz de cumplir. Y ese fragmento surgido en el intento se lo devolvería a Rivière para de nuevo someterlo a juicio. Le pediría por ello que lo sancionase, dándole *autenticidad* y existencia literaria.

*Una vez que la inexactitud formal que la insistencia de Rivière en señalar críticamente no era sino la expresión adecuada de un espíritu inexacto, destrozado, y que se iría viendo progresivamente como la ejemplificación del histórico resultado de la opresión sobre la originaria unidad disuelta... en ese momento, primaría la reivindicación de la desnuda expresividad de un yo enfermo: "yo soy un hombre que ha sufrido espiritualmente mucho, y por esto reclama el derecho de hablar", concluye en su carta del 29 de enero de 1924 (J. L. Rodríguez, 1981: p. 32).*

Rivière sin respuesta directa a tal, le propondría entonces que su correspondencia fuese publicada en lugar de los poemas en sí. El marco del trabajo en lugar de la sustancia. Sin embargo, el editor le pediría hacerlo sin firmar, como el trabajo paradigmático del creador universal. Artaud se opondría encarnizadamente. Ese había sido su trabajo y debería salir bajo su nombre. Como documento único de una lucha poética suya, personal: único, individual y tan solo por ese motivo mismo, universal. Artaud descubriría así, que su experiencia personal de no poder pensar, su no-pensar constituía, pese a todo, una figura de pensamiento:

*"(...) poco importa que esta figura sea patológicamente particular o que sea universal: lo único que cuenta es la posibilidad. Así resulta que para el hombre, existir puede significar no poder pensar" (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 68).*

Que Artaud haya fijado sus inquietudes posteriores en su enorme hallazgo lo sitúa entre lo dicho y lo no dicho, entre la locura y la extrema lucidez. Entre la escritura y la negación de aquella. Toda esta contradicción buscada -de solución jamás encontrada- asustaría a cualquiera. Pero debemos darnos cuenta de lo fundamental que aquí se inscribe y que inexcusablemente pone de manifiesto los resortes de la evolución. Solo en el movimiento perpetuo, en la búsqueda y en la duda constantemente renovada, persiste en existir la *VIDA*.



La correspondencia saldría publicada en 1927 cuando Artaud ya se hubiese asentado en el mundo literario con *El ombligo de los limbos* y *El pesa-nervios*, ambos de 1925. Sendas tesis a las cartas y a toda su *portentosa* incapacidad. Reafirmando así su efectiva autenticidad.

En *El ombligo de los limbos* podemos leer:

*Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu  
La vida es consumirse con preguntas.  
No concibo la obra separada de la vida.  
No amo la creación separada. No concibo tampoco el espíritu separado de sí mismo,  
cada una de las floraciones heladas de mi vida interior echa su baba sobre mí.  
Me reconozco tanto en una carta escrita para explicar el encogimiento íntimo de mi  
ser y la castración insensata de mi vida, como en un ensayo exterior a mí mismo, y  
que aparece en mí como un engendro indiferente de mi espíritu (A. Artaud, s.f.b: p.2).*

Y mientras en su creativa lucha subiría peldaño tras peldaño, su vida se iría constituyendo de innumerables formas para burlar la muerte. No obstante, sería testigo y se sentiría culpable de la muerte de Rivière. Su amor con Génica también moriría inexorablemente. Su ‘yo’ perpetuamente derrotado, y sin embargo, *resiliente*, volviendo y retomando el vuelo. Cual fénix, de por vida.

Rivière moriría prematuramente poco después de la publicación de la correspondencia:

*Ahí está el cadáver del hombre muerto. Éste hombre se llamaba Jacques Rivière hacia el comienzo de una extraña vida: la mía. Por tanto, Jaques Rivière rechazó mis poemas, pero no rechazó las cartas por las cuales yo les destruí a ellos. Siempre me pareció muy extraño que él muriera poco después de la publicación de esas cartas. Lo que pasó fue que fui a verlo un día y le dije lo que estaba en el corazón de esas cartas, en el corazón del tuétano de Antonin Artaud. Y le pregunté si había entendido. Y sentí su corazón subir y destrozarse de cara al problema y me dijo que no lo había entendido. Y no me sorprendería que el agujero negro que se abrió en él ese día no lo haya apartado de la vida mucho más que su enfermedad (Artaud citado en S. Barber, 1993: p. 21, traducción nuestra).*

Por su parte, Génica terminaría siéndole dolorosamente infiel. Y aunque él también ya lo habría sido entre bambalinas con una que otra actriz, ella finalmente le diría al irse con Grémillon, que quería vivir su vida, *entregarse a todos los excesos*.

Dolido, le contestaría irremediablemente:

“La mujer es un ser inferior que frustró su destino desde los primeros días del mundo. Si conociera su deber yo debería estar diez veces y sus múltiples acompañado, en lugar de estar múltiplemente solo” (seul en francés, es la primera palabra de una línea donde el lazo de la l se alarga en un trazo horizontal hasta el final de ésta) (A. Artaud, 1973: p. 300).

Más adelante, veremos el alcance que éste terrible juzgamiento hacia *todas* las mujeres llegaría a alcanzar en *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, y en lo que se revertiría entre las paredes del sanatorio de Rodez.

Cuando finalizase la segunda guerra mundial, Génica Athanasiou, después de haber hecho varios papeles como figurante cinematográfico escondida detrás de un pseudónimo y en el teatro en simples papeles secundarios, sería admitida en un asilo para ancianos en Pont-aux-Dames donde moriría el 13 de julio de 1966.

*(París,) 22 de agosto de 1926  
Génica, tu carta me descorazona, me cansa y me cae muy mal. Por más que hurgo en mí, por más que busco en todas las acciones de mi vida pasada o presente no veo qué quejas puedes tener de mí. El sentimiento de la fuerza de inercia que opones a las*

explicaciones más sinceras, a los juramentos vehementes, desanima para siempre toda tentativa de acercamiento. Por más que hurgo en mi espíritu, por más que releo tu carta, no veo qué quejas puedes tener de mi actitud respecto a ti, quejas a las que mi carta no hubiera respondido por anticipado. Contigo es como clamar al viento, como desesperarse en el desierto. Tienes razón en decir que tú eres tú. Sí, de aquí en adelante, tú eres tú y no otra cosa. Te has cerrado al mundo. Me comprendes, pero se diría que me comprendes en la noche y en un sueño y como si se tratara de un doble mío. Qué más decirte, sobre qué volver a conversar. Estoy cansado, horriblemente cansado. Estoy torturado, molesto por esta enfermedad más fuerte que yo, más fuerte que toda la vida; en esa enfermedad se disuelve todo lo que hay de vivo, de conmovedor, de personal en mí. E incluso por ese lado tu carta me cae muy mal. Creía poder quejarme tranquilo respecto a ti, pero veo que es necesario volver a luchar, a explicarte, a disculparse. No puedo más. Ya es demasiado tarde. Si no quieres comprender, renuncio. Pero no quería perderte, no quería que entre nosotros cambiase nada. Tuve una debilidad, pero ya es hora de comenzar a ser débil, a mi edad, después de haber vivido en una castidad casi completa. Sí, te creía más fuerte y más flexible. ¿Qué debo decirte para que comprendas que no te reprocho nada, que esa noche no te hice ninguna observación, que lo que dije sobre ti sólo tenía el carácter de una apreciación banal? Me preguntaste cómo te habías comportado la víspera, y te dije una palabra, una sola palabra, que te habías mostrado un poco tonta; después pensé en otra cosa. ¿Cómo puede ser que esa simple palabra haya tomado proporciones tan fabulosas? Sin embargo, sabes bien que te juzgo en profundidad. Esa apreciación sólo valía para ese momento. Yo también soy tonto, confuso, torpe, enfermo y sobretodo impotente ante el mundo. **Nunca a la moda, nunca enterado de lo que se dice** (subrayado a negrita por el autor). El plan de mi espíritu es otro. Me consuelo con falsos parecidos y esperanzas aleatorias. Sé muy bien que toda mi vida está arruinada y que no hay esperanzas para mí. Me siento despiadadamente atacado. Tú, tú no sientes semejantes razones para desesperar. Entonces, ¿por qué esas lágrimas? Utilicé ocho hojas de papel para decirte que no te condenaba, que ese pequeño juicio estaba circunscrito a un minuto y a ciertas circunstancias y vuelves obstinadamente sobre él. Qué más decirte. Renuncio. Es todo. En cuanto a que me encarnizo en destruirte... ¡¡Pura locura!! Te quiero. Tal vez se me escapen algunos juicios. Pero soy un maníaco. Sólo que tú. Tú sí que eres peor maníaca. Si no me puedes soportar no me veas más. No tengo otra cosa que decirte. Pero si me ves, apaga un poco el ardor y el hervidero de tu cerebro. NO encontraré ninguna mujer que te llegue al tobillo. Desprecio profundamente a aquellas con quienes tuve relaciones después de ti. Nunca soñé en compararte con ellas y cuando lo hice, siempre ganaste. Pregúntale a Fabert, pregunta a los demás lo bien que hablo de ti. Pero no volveré sobre este asunto. He decidido dejar que pienses, en el futuro, como mejor te parezca. Sin protestar. Este tipo de justificaciones me agota. Sé que en este mundo nunca estaré tan unido a una mujer como lo estuve contigo. Te pido que conserves no tu amistad hacia mí sino tu amor. Soy digno de él. Lo afirmo. Nadie ha tomado tu lugar en mi corazón, pero debo decirte que es un lugar de rango, un lugar poco común. Quiero que mi vida siga mezclada con la tuya. Ves cuán inoportuna resulta tu carta. Justamente hace ocho días le escribí a mi madre para contarle cuáles habían sido nuestras relaciones durante cuatro años y para decirle que no me casaba contigo sólo por el hecho de no contar con una situación lo suficientemente holgada. Eres la única mujer en quien podré tener siempre confianza. Sobre la totalidad de tu amor sabía que podía descansar en paz. Fuera de ti no habrá totalidad para mí en esta vida, que diariamente se me aleja con la fuerza de un rayo y los dolores de un alumbramiento abstracto. Abominable parto de fantasmas. Sí. Siento la vida que sube de mí y me abandona como columnas de aire sólido. Por momentos sufro atrocemente. Mis nervios son de mármol. Mi sensibilidad petrificada no encuentra el aire ambiente, mi alma también es una materia solidificada a la que nada agita; tengo el cerebro en una trampa, una gran trampa, una trampa casi universal. No puedo más. El solo pensamiento de sacudir mis barrotes es una tierra prometida, un estado demasiado hermoso para mí. Dios no es justo al encarcelar así a una conciencia. Hoy no pude salir. Dónde está mi confidente, dónde estás, Génica, mi amiga, mi hermana, tú que eras mi mujer, ----- ni siquiera en la calle me movía. Yo no era más que mi cuerpo. Sentía que el mundo había detenido sus imágenes. Todo eso sin metafísica. Describo pura y simplemente una sensación abominable. Y no quisiera describirla, quisiera fotografiar esa árida impotencia que se inclina en mí como la curva de la vida. Por momentos siento que no soy más que una masa de vida que va a triturarse la cabeza contra las murallas inesperadas. ¿Ah, es demasiado! En esos momentos estoy harto de vivir. Estoy agarrado, pero agarrado sin esperanzas. Agarrado en todas mis reservas. No hay segundo plano, no hay refugio para mi pensamiento. El mundo no tiene más comunicaciones. Imagina el

estado del ahogado, para quien vivir es respirar. Así, para mí, vivir es pensar, y todo movimiento del pensamiento me resulta imposible; mis nervios son de plomo. No hay palabras para este horror y todas las imágenes son groseras. Soy impotente pero de una impotencia que compromete lo más claro, lo más libre de mí, lo más sutil y volátil por esencia. Esto mismo que por algún milagro satánico me atacó siempre a mí, está atrapado, perdido y convulso en la materia, sin recurso, sin escape. Si te escribo tan larga y libremente como ves, como parece, es porque después de haberme revuelto durante todo el día, después de haber sido devorado por la impaciencia, por la melancolía, por tormentos y por esta árida, por esta abstracta desesperación que tal vez tú seas la única en comprender, esta noche me decidí, esperando el momento propicio, a tomar una dosis desacostumbrada de opio. Sin eso nunca soy libre. No puedo usar libremente de mí. Por otra parte, incluso con el opio no soy libre, no lo soy completamente. Sólo reconquisté una cierta estabilidad en el juego de mi pensamiento, estabilidad, lo sé, sólo afecta a una parte bastante poco considerable de mi pensamiento. Y en ese pensamiento hay mucho por rehacer, hay demasiadas pérdidas, y todo un trabajo sobre el pasado que la memoria no reemplazará jamás. Tengo muchas pérdidas y pocas ganancias. El tiempo que otros pasan viviendo yo lo paso desesperando. Y lo que mi cerebro ha perdido ninguna meditación nueva lo reemplaza. Necesitaría una vida para reparar mi desdicha. – No sé si me hago entender. Si me comprendes, debes ver cuán profundamente resignado estoy. Sé que no pensaré más, que mi espíritu sólo alcanzará una parte muy reducida de las cosas, que no tendré más la impresión de reflexionar sobre la realidad, que me sentiré sin fin debajo de mí mismo, pero por encima de todo sentiré siempre ese vacío fisiológico y nervioso de mi alma, de mi inteligencia. Y sé que ni un milenario tesoro de experiencia logrará reemplazar esa constante desmineralización del espíritu. Hablo como la medicina. Pero desespero de hacerte sentir cuán apremiante, cuán inmediato es mi mal, que desgraciadamente no pertenece al dominio de los puros espíritus; sufro cada minuto que respiro, asombrado de poder respirar libremente todavía. ¡Ah, tú me hablas de desdicha! ¿Pero qué desgracia es comparable a esta pena sin esperanzas? Esta pena en la que se siente que no hay otra esperanza que esperar y en la que todos los proyectos se disuelven ante esta impotencia de fondo. ¿Insistiré todavía en mi malentendido con los hombres? No. No me comprenden, es todo. ¿Comprenderían que mi sufrimiento no tiene con qué detenerlos? Incluso los más desligados están demasiado apremiados por vivir. Si sólo pudieran enviarme sus cuentos, sus miserables justificaciones. Atrás todos los derivados del olvido, los sistemas de juego de cartas, todos esos entusiasmos a ras del suelo. Polvo, no conocéis más que el polvo estúpido de los mitos que os aplastan y de los que vuestros corazones están muy lejos. Idos. Estos son mis razonamientos, esto es lo que mascallo, esta es mi única meditación. Estos los fantasmas con los que combato. **Combato con los fantasmas de mis abortos en todos los sentidos del mundo y de la historia. De la historia, digo bien, y no lanzo esta palabra al aire. Veo a mi espíritu perdido en una ruta inmensa donde convergen las encrucijadas de los problemas más vastos, de todos los problemas verdaderamente universales. Estos inmensos problemas son otro tormento más en el linde de mis caídas cotidianas, en mi vertiginoso hundimiento de cada instante** (subrayado por Artaud). ¿Conoces el inmenso sufrimiento que hay en percibir qué sería si uno pudiera pensar, si uno pudiera solamente abrazar la extensión de algunos problemas misteriosos, con esas luces que sentí moverse en mí? ¿Conoces esa carrera sutil, en medio del pensamiento en retirada, donde la sutileza del problema buscado se confunde con la huida sutil de ese mismo pensamiento? Te hablé de esto sólo para darte una imagen de mi miserable estado de ánimo. Estado de nervios, estado de ánimo, estado del mundo. Hay momentos en los que el universo me parece semejante a una cabellera nerviosa con sobresaltos eléctricos

Te estrecho en mis brazos.  
Nanaqui.

Te ruego me devuelvas esta carta después de haberla leído y de haberte tomado todo tu tiempo para leerla. Luego te la devolveré. Quiero volver a verla después de cierto tiempo.

Ruega por mi espontaneidad  
Profunda,  
Original  
(A. Artaud., 1973: p. 2.).



## **Segundo capítulo**

### **Surrealismo y teatro y cine**

*¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los órdenes  
angélicos? Y aun suponiendo que un ángel me estrechase  
súbitamente contra su pecho: mi ser quedaría extinguido  
por su existencia más fuerte. Pues lo hermoso no es más  
que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar,  
y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente,  
rehúsa destruirnos. Todo ángel es terrible*

(R. M. Rilke, 1968: p. 35).

“Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
Á parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”

(F. Pessoa, 1980: p. 252).

La anterior carta solo habría sido escrita un par de años después de lo que aquí seguidamente pasamos a contar, sin embargo sería con ese espíritu libre, mejor dicho, determinado en la búsqueda de aquel, que Artaud entraría a formar parte del movimiento surrealista liderado por André Breton.

Fue precisamente el espíritu libre con respecto a toda posibilidad que el surrealismo parecía potenciar -profundamente comprometido con el cometido primero de deslindar el misterio de la existencia- que Artaud pareció abrazar la idea de una verdadera unión.

Fue por entre la complejidad del hervidero social que se estaría viviendo por entonces que sopesando los cambios operados a lo largo y ancho del mundo conocido y por conocer, los cambios y toda la evolución que con éstos no terminaba de poder afirmarse como constituyente de tal -de ese mundo crudo y abismal en el que todo se estaría precisamente desdoblado en doctrinas varias, convirtiendo en facciones a una sociedad ilusionada en más y más *ismos*- que por los modernísimos señores de chistera e iniciativa en punta-bastón se dejaría persuadir Artaud. En cuyo interior, a su vez, todo se estaría formando como en un enorme puzle del ser, del no-ser. Y por añadidura, lo que en su dirección se volcase pronto se transformaría en desgarrón primigenio por el cual buscar su espíritu inexorablemente perdido y por tanto el espíritu de la humanidad a manos de lo que fuera que estuviese de moda.

Como señalaría Agustín de la Herrán en *El ego humano*:

*Las situaciones problemáticas siempre han unido más al ser humano, reafirmando en sus adherencias e identificaciones, por necesidad de comunicación y por necesidad de apoyo mutuo.*

*Es entonces cuando, como si de “-itis” (inflamaciones) sociopsíquicas se tratase, cobran un mayor protagonismo los “ismos” (...) Los “ismos” hacen referencia, individualmente, a actitudes organizadas por apegos y, socialmente, a escuelas, sistemas, corrientes, doctrinas, movimientos, y otras organizaciones del ego, de todo orden (político, religioso, económico, sociocultural, profesional, etc.)*

*Suele ocurrir que los indicios del ego que antes se expresaron, normalmente anidan y se desarrollan, prosperan y se reproducen en los rediles, en los apriscos y en los cotos cerrados, en torno a estos “ismos” (A. de la Herrán, 1997: p. 24).*

Con respecto al caso Artaud, fan número uno de la apología a la individualidad, a la suya -como primera fuente de conocimiento- por lo tanto la más fidedigna en lo que a él respectase:

“Toda la azarosa ciencia de los hombres no es superior al conocimiento que yo pueda tener de mi ser. Soy el único juez de lo que está en mí” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 74).

La necesidad de apego al grupo no se podría categorizar de forma tan lineal como pudiera suponerse. En cualquier caso se revelaría significativo a la hora de buscar refuerzo en la que asentasen sus primeras intenciones con respecto al movimiento surrealista.

“El surrealismo vino a mí en una época en que la vida había logrado perfectamente cansarme y desesperarme, y cuando no había para mí otra salida que la locura o la muerte. (...) Pero a lo sumo terminaría recalando que: Sin desconocer las ventajas de la sugestión colectiva, creo que la Revolución verdadera es asunto del individuo” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 97-98).

En septiembre de 1924 Artaud escribiría a Mme. Toulouse:

“He entablado conocimiento con todos los dadás, que quisieron embarcarme en su última nave surrealista, pero no hay nada que hacer. Soy demasiado surrealista para eso. Además lo he sido siempre, y sé muy bien qué es el surrealismo. Es un sistema del mundo y del pensamiento que me he forjado de antiguo. Se toma buena nota” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 56).

## **La Revolución Surrealista**

En todo caso, Artaud embarcaría paulatinamente en el seno de la onírica barca dirigida hacia el futuro de la humanidad. Hacia la transformación radical de los patrones sociales y en contra de la supeditación del hombre a los sistemas instaurados. El motor: la misma lucha de antes, ahora crecida en forma de **revolución**. La cual ya habría puesto en marcha en las cartas a Rivière y que ampliamente habría subrayado en sendos: *El Ombligo de los limbos* y *El Pesa-nervios*, afirmando su unicidad y su irreductibilidad. Rompiendo con el orden literario y (arriesgadamente) afirmando a pies juntillas que todo lo que pudiese llegar a escribir se mantendría en el exterior de dicho orden. Como en la contundente apertura d'*El ombligo de los limbos*:

“Hay que terminar con el espíritu como con la literatura. Yo digo que el espíritu y la vida se comunican a todos niveles” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 76).

Y como en toda su profunda y proficua contradicción -paradójicamente fruto de un arraigado, aunque aparente, estado egótico- se verificaría la fluidez en la búsqueda interior de una revolución a regentar a escala planetaria. Una revolución del espíritu a través de todas las revelaciones que en la vida solemos ignorar, y que a lo sumo resultarían fundamentales. Artaud lo estaría buscando en la creación de textos *activos*:

“(…) en un libro que inquiete a los hombres, que sea como una puerta abierta y que les conduzca adonde jamás hubiese aceptado ir” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 76).

Se trataría de mascullar un trabajo de exploración de lo impensado, de infundir a toda la humanidad el vigor fundamental que se habría perpetrado desde *La Creación* y a la cual muchos seguirían todavía devotos. Por eso apremiaría hacer a todos los hombres partícipes de la inquietud que tuviese valor de revelación y que perturbase el pensamiento común. Aunque para tal hiciesen falta diatribas dictatoriales y substanciales descalificativos del más bajo de los rangos (insultos inscritos en viejos signos, que al margen de la literatura, darían en captar los pobres mortales, víctimas de sus ancestros verdugos, las palabras):

*Toda la escritura es una porquería.  
Los que salen de la vaguedad por ver precisar  
cualquier cosa que ocurra en su pensar  
son unos cerdos.*

*Os lo he dicho: nada de obras, ni de lengua, ni  
De palabras, ni de espíritu, nada.  
Nada, sino un buen Pesa-Nervios.  
Especie de estación incomprensible y recta  
en medio de todo, dentro del espíritu.  
(Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 80).*

En su exceso: por el defecto de éste... pero no sin éste: con sus brutales declaraciones como tarjeta de presentación, entraría a formar parte del grupo surrealista. Y lo haría de forma exponencial. Sería el más activo de sus miembros durante un largo periodo y el que más de acuerdo estaría con las revolucionarias intenciones del grupo, aunque en tal afirmación se pueda olisquear otra de las miles contradicciones siempre revolucionadas.

Poco a poco empezaría a dejar verse en la *Central Surrealista* que estaba en el número 15 de la Rue Grenelle y progresivamente se iría sumergiendo en las actividades del

grupo. Iría penetrando en el pensamiento, en el estado de cosas que se desarrollaba tras los baluartes primitivos del movimiento. En la extremada necesidad de hacer cimbrar su propio estado entre sus inconformados miembros, en busca de esa equivalencia de vivencias que en la comunidad del espíritu confirmaría la universalidad de su dolencia y del sufrimiento común. Y penetraría hasta al fondo, al punto de dejar su rastro indeleble. Como diría Durozoi (1975):

“Comunión en la negativa, en la incomodabilidad vital y en las aspiraciones últimas: todo esto es lo que Artaud espera encontrar en el grupo, el propio André Breton dejará constancia de que “nadie habría puesto al servicio de la causa surrealista sus recursos, que eran grandes, de manera más espontánea” (p. 84).

La colaboración comenzaría entre los muros de la *Central Surrealista*: entre los cuales se aseveraría que el surrealismo:

*Apunta a una desvalorización de los valores, a la depreciación del espíritu, a la desmineralización de la evidencia, a una confusión absoluta y renovada de las lenguas, a la desnivelación del pensamiento. (...) a la ruptura y la descalificación de la lógica. (...) a la reclasificación espontánea de las cosas siguiendo un orden más profundo y refinado de imposible elucidación por los medios de la razón ordinaria... (Manifiesto citado por G. Durozoi, 1975: p. 86).*

Por iniciativa de Artaud, se redactaría la terrorista declaración del 27 de enero de 1925:

*Teniendo en cuenta una falsa interpretación de nuestra tentativa, estúpidamente difundida entre el público. Queremos declarar lo que sigue a toda analfabeta crítica literaria, dramática, filosófica, exegética e incluso teológica contemporánea:*

*1º No tenemos nada que ver con la literatura:*

*Pero somos muy capaces, si es necesario, de servirnos de ella como todo el mundo.*

*2º El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni siquiera una metafísica de la poesía; Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parezca.*

*3º Estamos completamente decididos a hacer una revolución.*

*4º Hemos unido la palabra surrealismo a la palabra revolución solamente para mostrar el carácter desinteresado, desprendido e incluso completamente desesperado, de esta revolución.*

*5º No pretendemos cambiar en absoluto los hábitos de los hombres, pero queremos demostrarles la fragilidad de sus pensamientos, y sobre qué fundamentos movedizos, sobre qué cavernas, han edificado sus vacilantes casas.*

*6º Lanzamos a la sociedad esta solemne advertencia:*

*Que preste atención a sus movimientos, a cada uno de los pasos en falso de su espíritu, nosotros no fallaremos el tiro.*

*7º En cada uno de los recodos de su pensamiento, la sociedad nos encontrará.*

*8º Somos especialistas de la rebelión. No hay medio de acción que, en caso necesario, no seamos capaces de emplear.*

*9º Nos dirigimos especialmente al mundo occidental:*

*el surrealismo existe.*

*-Pero, ¿qué es en tal caso este nuevo ismo que se nos echa encima?*

*-El surrealismo no es una forma poética.*

*Es un grito del espíritu que se vuelve sobre sí mismo y está enteramente decidido a romper desesperadamente sus cadenas, ¡si es necesario mediante martillos materiales! (citada en J.L. Brau, 1972: p.61).*

A los cuatro meses de sus primeras visitas a la *Central*, Artaud sería destacado -propuesto por Breton y de común acuerdo con todos los miembros- a ocupar el cargo de *Director del Laboratorio de Investigaciones Surrealistas*. Al cabo de un año, bueno, menos todavía, le escribiría a Génica que había:

“recibido una carta conminatoria de Breton con respecto a Vitrac, lo trata de canalla y me intima, poco más o menos, a romper con él. Le contesté con una carta incendiaria que va a hacer mucho ruido en la tribu surrealista, a la que decididamente mando a la mierda” (A. Artaud, 1973: p. 212).



Este fatal ademán no sería, ni mucho menos, el único que a lo largo de su ejercicio surrealista se escribiría.

Artaud se dedicaría con el ahínco y con la determinación que nadie más en el grupo parecía estar dispuesto. Ya incluso antes de ocupar su destacado cargo, trabajaría en una famosa encuesta sobre el suicidio:

“Se vive, se muere. ¿Qué parte desempeña la voluntad en todo eso? Se diría que uno mata igual que sueña. No plantearemos un problema moral: ¿El suicidio es una solución?” Entre otras, la propia respuesta de Artaud: “No, el suicidio aún es una hipótesis. Yo pretendo tener el derecho de dudar del suicidio como de todo el resto de la realidad” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 58).

Además de las opiniones expresadas en la encuesta y que seleccionadas por Artaud saldrían en el segundo número de *La Revolution Surréaliste* del 15 de enero de 1925, saldría junto a un pequeño texto suyo de escritura automática, *Sûreté générale, La liquidation de l’opium*, en el cual Artaud reivindicaba un nuevo planteamiento hacia la droga:

“Hay enfermedades del cuerpo que la medicina es incapaz de curar; hay enfermedades del alma de las que es responsable la condición humana. Que se deje, pues, a los enfermos de cuerpo y alma la libre disposición de la droga” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 59).

Ya el 15 de abril de 1925, saldría el número tres de *La Révolution Surréaliste* confiado enteramente a Artaud. En la portada se podría leer: **1925: Final de la Era Cristiana.**

Redactaría la práctica totalidad de los textos que saldrían en este número, entre los cuales se encontrarían las invectivas e insurrecciones en contra de todo sistema social: *el editorial: la mesa / la carta al papa / la carta al Dalai Lama / la carta a los directores de los asilos de locos / la carta a las escuelas de Buda...* y la famosa *carta a los rectores de las universidades europeas* que en el 15 de mayo del 68, se reproduciría en octavillas y sería ampliamente difundida por los miembros del *Comité de Acción* surgido del movimiento del 22 de marzo que había participado de la toma del Odeón.

Para no enfrentarse con los grupos marxistas dogmáticos se omitiría voluntariamente una frase debido a su coloración *idealista*. Pese a todo, los estudiantes comunistas presionaron sobre los miembros del *Taller Popular de Bellas Artes* para que la octavilla no se imprimiera. La maniobra duraría mucho tiempo:

“Vosotros nada sabéis del espíritu, ignoráis sus ramificaciones más ocultas y esenciales, sus huellas fósiles tan próximas a las fuentes de sí mismo, esos rastros que a veces logramos descubrir en los más oscuros yacimientos de nuestros cerebros” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 91).

“La Europa lógica aplasta sin tregua el espíritu entre los martillos de los términos, Europa abre y cierra el espíritu (...) Como vosotros, rechazamos el progreso: venid, tirad abajo vuestras casas (...) Salvadnos de estas larvas. ¡Inventemos nuevas moradas!” (Artaud citado por G. Durozoi, 1975: p. 87).

Artaud declararía que todo en el dogma del catolicismo: confesión, index, el significado del pecado, los cánones. Cualquiera de las cosas conectadas con la *mascarada romana*, producía odio y se volvía vehículo de tortura para el espíritu. La cristiandad se habría desarrollado durante siglos hasta alcanzar una fuerza aplastante, suprimiendo toda actividad creativa en el interior del hombre.

*Artaud y sus amigos surrealistas en una forma modificada de Budismo... la filosofía oriental como "el fuerte de todas las esperanzas", según Robert Desnos, debería servir para aliviar la condición occidental de alienación de la verdad, de la realidad interior. (...) De un punto de vista surrealista, a través del Budismo sería posible*

*conseguir una condición no conflictiva o no dualista -sin añoranzas. El hombre podría regocijarse en perpetua comunión con el centro de la vida, con el espíritu del todo, experimentando así una total y absoluta libertad y felicidad (B. L. Knapp, 1980: p. 37, traducción nuestra).*

“A nada renuncio de cuanto está en el espíritu (...) En el automatismo, trato de aislar los descubrimientos que la razón clara me niega. Me entrego a la fiebre de los sueños, para extraer de ellos nuevas leyes” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 87).

Con respecto a las invasoras descargas de Artaud, Breton hablaría de un *ardor insurreccional* y de:

“...una especie de furor que no perdona, por así decirlo, a ninguna de las instituciones humanas (... y que), por la asombrosa potencia de contagio que encierra, ha influido profundamente la evolución surrealista. En tanto que tales, nos impelen a asumir de verdad todos los riesgos, a atacar sin tregua todo lo que no podemos sufrir” (Breton citado en G. Durozoi, 1975: p. 87).

El 18 de abril de 1925, dando una conferencia en la *Universidad Complutense de Madrid*, Aragon aseveraría:

*Anuncio el advenio del dictador. Antonin Artaud es el hombre que se ha arrojado al océano. Hoy día está embarcado en la dura tarea de arrastrar cuarenta hombres que quieren ser arrastrados hacia el abismo desconocido, dónde se abraza una gran hoguera, que no respetará nada, ni escuelas, ni sus vidas, ni sus más secretos pensamientos. Con él, nos dirigimos al mundo, y todos serán tocados, todos sabrán que han despreciado lo divino, lo que han dejado escapar bajo su forma en un charco de sol (citado en G. Durozoi, 1975: p. 57).*

Pero al mando de su flamante laboratorio surrealista, Artaud se vería obligado a criticar la falta de empeño y dedicación de los demás miembros del grupo. Dejaría constancia de ello en el diario de la *Central*, poco antes de crisparse del todo:

*Este diario no se ha llenado ni el martes ni el miércoles. Habría que saber si nos comprometemos, sí o no, a sostener algo que se parezca a una actividad. Propongo que desaparezca la rúbrica Textos Surrealistas (...) estimo que para nosotros el surrealismo es la vida (...) Tenemos que ser nosotros los primeros en habituarnos a esta confusión y tender con todas nuestras fuerzas al establecimiento de esta confusión (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 58).*

La negación repetida indefinidamente a Breton le parecía estéril, de la misma manera que la crispación en la pura negación o la anarquía total.

“Para Breton, existirían ciertos valores fundamentales, distintos sin duda de los venerados por la sociedad en su conjunto, pero que poseían una positividad tanto real cuanto más reprimidos habrían sido históricamente por el orden reinante” (G. Durozoi, 1975: p. 89-90).

En tales términos empezaría a hacerse urgente una lucha más práctica que marcara el rumbo y el destino de los surrealistas en el tiempo y en la sociedad. Con ésta urgencia André Breton denunciaría algunos estereotipos en la utilización de trucos literarios por parte de Artaud acusándole de falsa escritura automática.

*Resulta que mientras Artaud estaba profundamente interesado en los ritos gestuales y estados mediúnicos de profecía, nunca habría contribuido realmente, individual o colectivamente, a la escrita automática de los surrealistas, donde el texto y la imagen provenían tan directamente como fuese posible de las colisiones de humor y las yuxtaposiciones paradójicas emergiendo de la mente inconsciente. Esto era una forma de escribir y de pintar disparada, sin supervisión, que incurría en una indirecta espontaneidad, y como tal, era anatema para Artaud, quién habría ecuacionado la pérdida de la intención en la escrita o en la pintura como una catastrófica vulnerabilidad (...) En los años de sus proyectos teatrales, este deseo por controlar un tema flexible, incluso alguno que se mostrara terminantemente desordenado, se*

*extendería a través del gesto con la advocación de Artaud por la predominancia del director teatral sobre el texto y el actor. En el contexto surrealista, Artaud creía que fueran cuales fueran las sobras o fragmentos que se habían manejado para quemar o moler desde su inconsciencia deberían ser suyas para poder maniobrarlas sobre y más allá de sus límites (S. Barber, 1993: p. 23, traducción nuestra, adaptado).*

Las acusaciones de Breton bien como la distancia debida a los proyectos cinematográficos que mientras tanto iban ocupando la atareada vida de Artaud empezaría a hacer mella en su relación con el grupo. Primero en Italia rodando *Graziella* de Marcel Vandal -inspirado en la obra de Lamartine- y después en Marsella, cuando falleciese su padre. Muerte a la cual nos referiremos más adelante.

Cuando apareciese el tercer número de la *Révolution Surréaliste*, Artaud volvería a hacer hincapié en que sería inútil perder el tiempo en una revolución concreta y material. De ser posible una revolución surrealista debería de ser un desmantelamiento del espíritu, teoría de la cual se estaría inexorablemente apartando Breton.

Artaud todavía intentaría arreglar las cosas, aspiraría por todos los medios a su disposición a hacer resurgir la llama que lentamente se iba apagando dentro de su tan soñado proyecto conjunto:

*Todos nosotros estamos todavía momificados, momificados fibra a fibra, ni siquiera sabemos lo que nos molesta. Y si no nos hemos reunido para hacer un complot, yo les pregunto para qué nos hemos reunido. Por mi parte, no veo otro objetivo más inmediato, otro sentido activo que dar a nuestra actividad que la revolucionaria, pero revolucionaria entendida evidentemente en el caos del espíritu, ¡si no separémonos! (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 64).*

Con el levantamiento de Abd el Krim y la guerra del Rif, se daría el subsiguiente endurecimiento burgués y los surrealistas tomarían una ineludible decisión, ya no podrían seguir blandiendo sus epítetos y manifiestos, ahora sí, se trataría finalmente de *luchar en serio, en el mundo real*, dirían.

En abril de 1925, Marruecos terminaría como aliado de Francia tal y como de España, contra la lucha que mantenían con los beréberes que eran soportados por los comunistas. El primer paso de la tarea surrealista sería la formación de un 'frente unitario' con ciertos grupos para-comunistas (R. Hayman, 1977: p. 64, traducción nuestra).

Decididos a actuar, el 8 de octubre de 1925, los surrealistas crearían el *Comité Partidario* con el grupo *Clarté*, animado por Jean Bernier y Marcel Fourier en colaboración con el grupo *Philosophies* y la revista surrealista belga *Correspondances*. Éste nuevo comité publicaría el manifiesto *La révolution d'abord et toujours*, que según Breton pretendía franquear el foso que separaba el idealismo absoluto del materialismo dialéctico:

“No somos utopistas, sólo concebimos esta revolución bajo su forma social” (Breton citado en J.L. Brau, 1972: p. 65).

“El 15 de junio del 1926 saldría la *Revolución Surréaliste* número 7 con dos textos de Artaud, *L'Enclume des forces* y el poema *Invocation à la momie*, que deberían haber salido bajo la forma anteriormente adoptada por el grupo, en la cual, después de los cambios efectuados, ya no creería” (J.L. Brau, 1972: p. 65).

Artaud, pese a todo, seguiría en defensa del grupo en la persona de Breton, quien a cuando de la muerte de Rivière, al tomar las riendas de la *N.R.F.* el editor Jean Paulhan intentaría librarse de cualquier censura impuesta por la dirección de la publicación con

la cual colaboraban hacía tiempo los surrealistas. Al recibir sendas negativas, Artaud intervendría custodiando a Breton pero terminaría abandonando la trifulca diciendo:

“Olvídelo, Jean Paulhan, igual que lo olvido yo, y convéznase de que no soy como Breton. Amo demasiado mi independencia y, en fin, no siempre estoy de acuerdo con él. Le reprocho la más grave y la más profunda incompreensión hacia mí” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 66).

Breton publicaría *Légitime défense* en la cual aceptaba la nueva revolución, pero matizando que el partido comunista tenía un *programa mínimo*. Acantonaría que mientras el surrealismo se movía por el problema del conocimiento expresado por las experiencias de la vida interior, el comunismo lo hacía desde la acción política. Y terminaría adhiriendo al partido. Llevándose consigo a Aragon, Eluard, Péret y Unik.

Artaud se referiría a la última reunión del grupo en la cual habría participado el 10 de diciembre en el café *Prophète* de París:

-Para mí, dado lo que sabemos acerca del comunismo marxista al cual se trataba de unirnos, el problema ni siquiera podía plantearse.  
-¿Es que Artaud se ríe de la revolución?- se me preguntó.  
-Me río de la vuestra, no de la mía, respondí, abandonando el surrealismo, ya que también el surrealismo se había convertido en un partido (A. Artaud, 2002: p. 18).

De esa reunión saldrían expulsados Philippe Soupault y Artaud. Expulsados del *partido surrealista*.

Susan Sontag, aproximándose a Artaud diría que para él:

*El surrealismo había sido una “revolución” aplicable a “todos los estados mentales, a todos los tipos de comunicación”, y sus actividades como tendencia dentro del arte, eran sólo algo secundario y meramente estratégico. Saludó al surrealismo, “que es principalmente un estado mental”, por ser a la vez una crítica de la mente y una técnica para mejorar su calidad y ampliar horizontes. Siendo como era tan sensible, incluso en su vida, a las obras represivas de la idea burguesa de la realidad diaria- “nacemos, vivimos y morimos rodeados de mentiras”, había escrito en 1923-, Artaud se sintió naturalmente atraído por el surrealismo, por su defensa de una conciencia más sutil, imaginativa y rebelde. Pero pronto descubrió que las formas surrealistas eran otro medio de sujeción (S. Sontag, 1976: p. 20).*

“Para mí el surrealismo ha sido siempre una insidiosa extensión de lo invisible, lo inconsciente al alcance de la mano. Los tesoros del inconsciente invisible se hacen palpables, conduciendo directamente la lengua, de un sólo golpe” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 93).

Sendos golpes serían obrados entre Artaud y el grupo a su expulsión. Artaud, irrevocablemente solo, pagaría de su bolsillo los apóstrofes de su salvaguardia personal. Pero Breton arremetería con el folleto *Au grand Jour*, dónde haría pública la expulsión de Artaud y dónde no menos que le enviaba a hacer puñetas con los curas que más parecían un problema no resuelto en su afición por lo místico. Ese misticismo que en *estado salvaje* le daba la impresión a Breton de que en las manos de aquel parecía demasiado vaporoso. Demasiado incierto como para asegurar una verdadera posición de combate:

*El lugar adonde Artaud nos introduce, siempre me hace el efecto de un lugar abstracto, de una galería de espejos (...) Es un lugar de lagunas y elipsis, donde personalmente ya no encuentro comunicación con las innumerables cosas que, a despecho de todo, me gustan y me retienen sobre la tierra (...) Desconfío de cierto paroxismo al que Artaud apunta a golpe fijo (...) me parece que es un derroche de fuerzas que no podríamos reponer posteriormente (Breton citado en G. Durozoi, 1975: p. 90).*

A lo que Artaud invertiría con:

*Mi contacto con el surrealismo no me deja otra cosa que una inmensa rabia por haberme dejado seducir tan soberanamente por unos fulanos mediocres, innobles cachondos, gentes sin fe ni ley conducidos en todo por su sexo, por un relente de cama y cavernas. Jamás un hombre fue acometido por un asco tan intenso (citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 46).*

Pero el que sería el verdadero quid de la cuestión, sobre todo lo que Breton argumentaría con verdadera dureza, sería que Artaud no habría querido someterse a *la cruda realidad*. A los verdaderos cambios que se estaban operando en el mundo y que habría que alimentar. Esgrimiendo que la de Artaud era una lucha sin medida ni sentido.

“Sólo quiere ver en la revolución una metamorfosis de las condiciones interiores del alma e ignora otra materia que la materia de su espíritu, como él dice” (Breton citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 92).

Sin embargo, el epifenómeno que representaba la revolución social para Artaud no tenía ninguna importancia real. Pese a que nadie ya tan solo le diese oídos en esos momentos, seguiría insistiendo en algo tan fundamental, algo que ahora sí, podemos darnos cuenta de que estaba repleto de sentido. Ante la adversidad, contra vientos huracanados soplando de todos los frentes, su insistencia, estoico como una barra de hierro, *resiliente* a toda costa. También ahora podemos constatar la potencia de su visión, del augurio de sus modales obstinados, *¿llamarlos instintos proféticos?*:

*El plano social, el plano material (...) es para mí tan sólo una representación inútil y sobrentendida. Que ningún hombre trate de considerar nada más allá de su sensibilidad profunda, de su yo íntimo: tal es para mí el punto de vista de la Revolución integral. (...) en suma, para el surrealismo se trata de descender hasta el marxismo, pero hubiera sido hermoso ver el marxismo tratando de elevarse hasta el surrealismo (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 94).*

Como decíamos, Artaud estaría sin cualquier tipo de respaldo y sin tener quien le publicase inmediatamente. Pese a todo urgía no dejar caer todos sus gritos en saco roto. Para tal se vería obligado a pagar de su bolsillo su defensa, esclarecimiento que sacaría de su escaso sueldo como actor y que vería la luz en octubre de 1927 en la *N.R.F.* Su incendiaria defensa, *A la grand nuit ou le bulff surréaliste*:

*(...) La expectativa no es un estado de ánimo. Cuando no se hace nada no se corre el riesgo de romperse la cara. Pero no es razón suficiente para que hablen de uno. / Desprecio demasiado la vida para pensar que cualquier cambio desarrollado en el marco de las apariencias, pueda cambiar mi detestable condición. / Lo que me separa de los surrealistas es que aman tanto la vida como yo la desprecio. / Disfrutar en toda ocasión y por todos los poros es el centro de sus obsesiones. Pero el ascetismo no coincide con la verdadera magia, incluso la más sucia, incluso la más negra. Incluso el gozador diabólico tiene aspectos ascéticos, un cierto espíritu de mortificación. (...) Se trata de una ruptura en el centro espiritual del mundo, de un desacuerdo de las apariencias, de una transfiguración de lo posible que el surrealismo debía contribuir a provocar. Toda materia comienza por un desarreglo espiritual. Confiar en las cosas, en sus transformaciones, en el cuidado al conducirnos es un punto de vista de torpe obsceno, de aprovechador de la realidad. Nadie ha comprendido nada nunca y los surrealistas no comprenden y no pueden prever adonde los llevará su voluntad de Revolución. Incapaces de imaginar, de representarse una Revolución que no evolucione dentro de los desesperantes marcos de la materia, se resguardan en la fatalidad, en cierto azar de debilidad y de impotencia que les es propio, del trabajo de explicar su inercia, su eterna esterilidad. (...) ¿Quién puede creer que anteponer una simple actitud moral bastará, si esta actitud está enteramente marcada por la inercia? El interior del surrealismo lo conduce hasta la Revolución. Ese es el hecho positivo. La única conclusión eficaz posible (según dicen ellos) y a la que un gran número de surrealistas se ha rehusado a adherir; pero, a los otros, ¿qué les ha dado*

*y qué les ha hecho dar su adhesión al comunismo? / No los hizo dar ni un paso. En el círculo cerrado de mi persona nunca sentí la necesidad de esta moral del devenir que, parece, revelaría la Revolución. Yo coloco por encima de toda necesidad real las exigencias lógicas de mi propia realidad. / Es la única lógica que me parece válida y no una lógica superior cuyas irradiaciones no me afectan sino en tanto que tocan mi sensibilidad. No hay disciplina a la que me sienta forzado a someterme por riguroso que sea el razonamiento que me lleva a aceptarla. / Dos o tres principios de muerte y de vida están para mí por encima de toda sumisión precaria. Y cualquier lógica siempre me parecerá prestada (A. Artaud s.f.c: p. 7-9 y 11-12).*

O en *Point final*:

“¿No era el surrealismo en su origen una rehabilitación del pensamiento? (...) ¿Quiénes son esos brutos que tratan de hacernos creer que sólo cuenta la acción exterior y que para actuar, incluso revolucionariamente, hace falta ser esclavo de los hechos?” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 97).

Habría, después de todo, tiempos de tregua en los cuales saldrían en el número 8 de la *Revolución Surrealiste* dos textos de Artaud, *Uccello le poil* y *Lettre à la boyante*. Esta última en primera instancia comprendía una dedicatoria a André Breton que posteriormente sería suprimida en la edición de *L'art et la mort*- antología de textos anteriormente publicados en diversos periódicos.

Más tarde todavía, también volvería a salir *L'Osselet toxic*, en el número 11 de la *Revolución Surrealiste* que anticipaba la nota:

*Lo que nos une, y lo que puede siempre desunirnos, sigue siendo inconcebible para quienes intentan juzgarnos a partir de cada uno de nuestros pasos. No faltarán algunos necios que se indignarán por ver en el sumario del presente número los nombres de Antonin Artaud y de Roger Vitrac, e indudablemente les gustaría leerles en otra parte. Este juegucito de vaivén sólo puede parecer ridículo a quien no comprende a qué presión superior nunca hemos dejado de obedecer. Nos reconocemos entre nosotros, y sólo entre nosotros, en una cierta irreductibilidad calificada de todos los demás que nos permite prescindir de la interpretación pública de nuestras acciones. Nuestras contradicciones deben ser consideradas como el signo de esa enfermedad del espíritu que puede pasar por nuestra más alta dignidad. Repetimos que creemos en la fuerza de la contradicción (en J.L. Brau, 1972: p. 22).*

Como podemos constatar, la amistad con ciertos miembros del grupo habría sido inevitable pese a todo. Sobre todo con Breton con quien se vería en más de una ocasión. Quién le visitaría en sueños y que también sería testigo de más de una desvincijada protesta por parte de Artaud. Pese a las diferencias, ya fueran circunstanciales o de fondo, en él tenía a un amigo después de todo. Stephen Barber explicaría que:

“Los dos hombres eran de la misma edad. Mientras Artaud había estado trabajando largamente en la auto-absorción, utilizando su propio cuerpo y proceso de pensamiento como material generador para las exploraciones de su trabajo escrito, Breton había desarrollado una gregaria auto-seguridad contenciosa en la vida literaria de París durante ya cinco años” (1993: p. 22, traducción nuestra).

Y agregaría por su parte Jean-Louis Brau, que André Breton habría sido uno de los pocos compañeros de viaje de Artaud, porque se había:

“...opuesto a él en puntos precisos y porque no le admiraba ciegamente, juzgaba la obra con lucidez y al hombre con calor y comprensión” (J.L. Brau, 1972: p. 68).

Aparte de Breton, el surrealismo seguiría tan vivo como siempre en el corazón de Artaud. Incluso muchos años después, en una de sus ponencias en Méjico: *El hombre contra el destino*, Artaud afirmaría -reivindicando la postura de la juventud de su país después de todo lo ocurrido- que:

*Por su ignorancia de la metafísica, la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida y el materialismo dialéctico aparece como la culminación de la metafísica dualista de Occidente (para Artaud esta metafísica era falsa, a causa justamente de su dualismo) es, en este sentido, una invención de la conciencia europea, es decir, de una conciencia separada, a causa de una valoración excesiva de la razón (...) Marx ha partido de un hecho, pero ha permanecido en este hecho, sin asomarse a la Naturaleza. En resumen, ha extraído una metafísica de un hecho, sin asomarse a la Naturaleza y la juventud quiere primero elevarse hasta la naturaleza, antes de dejarse abrumar por la parte económica de los hechos (A. Artaud, 2002: p. 19).*

*El surrealismo tenía que salir. / Salir a la luz en el primer capítulo, como dice del Doble del hombre el Libro de los muertos egipcio. / Y nosotros surrealistas, teníamos necesidad de salir, siempre en movimiento de insatisfacción mortal, con una violencia que no conducía a nada, pero que manifestaba subterráneamente algo: violencia que la manía de aclarar las cosas ha llamado de la desmoralización (A. Artaud, 2002: p. 14).*

Y unas veces de manera subterránea, otras de forma más evidente, Artaud seguiría instaurando el surrealismo más puro por doquier. Practicándolo desde lo más profundo de su ser y con la más arraigada de sus creencias, a lo largo de toda su vida.

En 1945, en una carta dirigida al Doctor Ferdière el 30 de octubre desde Rodez, estaría precisamente desarrollando un proyecto que infelizmente nunca vería la luz:

*Mi queridísimo amigo:*

*Debería usted reservarme un ratito para que le leyese algunos pasajes de mi libro: El surrealismo y el fin de la era cristiana. Usted me dijo al sugerirme que lo escribiese "Tengo grandes proyectos" y creo que lo comprendí bien. (...) lo que el surrealismo ha querido hacer, coger en nosotros nuestra parte dormida, el inconsciente, sus estados de fuerza y manifestarlos como un hombre, ser no al que se conduce sino que conduce. Es decir vivir despierto los estados ser del sueño dormido. Es el principio de la poesía pero es preciso que la poesía reintegre a la conciencia del sueño todo lo que ella quiere guardar para sí, y que también el sueño esté habitado por la conciencia, es decir que se sepa todo lo que se ha percibido dormido mientras que hay sobre nosotros un espíritu que quiere guardar todo eso para sí, y ese espíritu es un espíritu sacerdote llamado Dios y Brahma y Jesucristo. El surrealismo y el fin de la Era cristiana será escrito contra todo eso.*

*Amistosamente suyo*

*Antonin Artaud  
(A. Artaud, 1981: p. 123-124).*

Entre los textos inéditos durante muchos años y tan solo publicados mucho después a propósito de la edición del tercer volumen de las *Cartas desde Rodez* -a partir de los archivos cedidos por el propio Doctor Ferdière- podemos encontrar, aunque tan solo esbozado, *El surrealismo y el fin de la era cristiana*:

*¿Dónde está el alma para nuestro cuerpo y qué es el alma para nuestro cuerpo? Está en todas partes, no es nada y es todo, ya que es este cuerpo por dentro y por fuera. (...) Hacer surrealismo no es traer lo surreal a lo real, donde llegará a enmohecerse y a dormir, apilarse y depositarse, en los cristales empotrados de los libros, sino elevarse materialmente de lo real hasta ese punto en que el alma debe salir en el cuerpo y no dejar de amotinar al cuerpo (A. Artaud, 1981: p. 183).*

Entre todo el revuelo de la expulsión y de la pertenencia o no a la tribu surrealista -que bajo todas las expectativas, poco después se incrementaría, y con creces- Artaud habría vivido de cerca y con intensidad la muerte de su padre a la cual anteriormente hacíamos alusión.

Pues bien, también en Méjico, y con motivo al seguimiento de sus disgustosos gestos hacia el comunismo, Artaud hablaría por primera vez de su padre. Lo haría en estos sentidos términos:

*El padre- dice Saint-Yves d'Alveydre en Les clefs de l'Orient, "el padre, hay que decirlo- es destructor." Un espíritu acentuadamente riguroso y que, para pensar se pone en el plano sobreelevado de la naturaleza, siente al Padre como enemigo. El mito de Tántalo, el de Megara y de Atreo contienen en términos fabulosos este secreto esta especie de verdad inhumana, a la cual intentan acomodarse todos los hombres. El movimiento natural del Padre contra el Hijo, contra la Familia, es de odio; este odio que la filosofía china no ha podido separar del amor. Y cada padre particular busca también en su ser acomodarse a esta verdad general. / He vivido hasta los veintinueve años con el odio oscuro al padre, de mi padre particular. Hasta el día en que le vi morir. Entonces cedió el rigor inhumano con que le acusaba de oprimirme. Y, por primera vez en la vida, este padre me tendió sus brazos. Y yo que estoy molesto en mi cuerpo, comprendí que él había estado toda su vida molesto en el suyo, y que existe una mentira del ser contra la cual hemos nacido para protestar (A. Artaud, 2002: p. 17).*

La muerte podría significar simplemente un pasaje de una fase de la existencia a otra. No sería un poder destructivo. En vez de eso se la podría considerar como a un instrumento para el renacimiento. Artaud cubriría el tema de la muerte de forma filosófica en *El arte y la muerte*, la pequeña antología que antes referíamos compuesta con los artículos que hubiera escrito entre 1925 y 1928 y que ya habían sido publicados en los periódicos: *La Revolution Surréaliste*, *Feuilles Libre*, *Cahiers d'art*, y la *Nouvelle Revue Française*.

*Había una urgencia en la fascinación de Artaud por la muerte, una entusiasta y excitante atracción, íntimamente conectada con su enfermedad. Por eso, a veces la describía de formas extrañas, a veces escalofrantes: aplastadora y todavía poseedora de una maravillosa sensación... material como el pensamiento... viva, como un objeto... la muerte sería para Artaud como "una especie de taza de succión colocada bajo el alma"; "una bocanada de aire en suspensión"; un mal sueño. La muerte podía experimentarse en diferentes niveles y en varias fases de la existencia: por ejemplo en la infancia, lingüísticamente hablando, y con el pronto de la actitud (B. L. Knapp, 1980: p. 37, traducción nuestra).*

*En el círculo interior del reino calcáreo de las imágenes,  
en aquel punto sutil en donde la mirada de la conciencia  
proyecta, sin perderse, un extremo fuego,  
allá dónde el nervio se desprende al fin del pensamiento que reposa  
sabe Dios en que estratificaciones astrales,  
yace la MUERTE  
como el fatal sobresalto  
de un saber  
lleno de transes  
pero SUSPENDIDO  
(A. Artaud, 1993: p 57).*

Vemos así como algo tan fundamental como la muerte es nuevamente encarado por Artaud de una forma extremadamente ecológica, tal como sugeriría el análisis de Bettina L. Knapp.

Conociendo su afición por Edgar Allan Poe, podemos presentir su fascinación por la aceleración del pulso a la que puede inducir su lectura. Un acto de reactivación nerviosa al tratar el tema -añadiéndolo o contrarrestándolo de hecho- con su verdadero impulso hacia la vida.

Pero no se trataría tan solo de reciclar emociones y de redirigirlas de la forma que mejor le conviniese, en Artaud siempre podemos palpar el rigor intrínseco, forzando toda posibilidad. Esa es la ley de su metafísica. De hecho, esa *mentira del ser contra la cual hemos nacido para protestar* se perfecciona en él en contra del azar, del destino que hay



que seguir acribillando a balazo limpio y que para tal, hay que aprender a apuntar, sabiendo además que hay que disparar después.

Ya sea contra el padre, en forma de estado, o del padre personal como al que se refería Artaud en esa reconciliación *imposible*, pero reconciliación al fin al cabo. El padre estado -como lo instituido que tiende a prevalecer a modo de obligación tácita- como la pertenencia exclusiva a la nación, por ejemplo. Sea cual sea, al padre hay que derrotarlo. Luchar para suplantarlo. Superarlo en la espiral de la existencia.

Y con respecto a la muerte, hay que apuntalarla con precisión teniendo bien presente que la única intención es precisamente la de burlar lo inevitable en un acto de *resiliencia* sin par. Evitándola totalmente.

Ya fuere la una o la otra, la instancia de Artaud relativamente al tema nos induce a reflexionar más allá.

Podríamos entender su actitud, aparentemente fruto de cierta soberbia exactamente como tratándose de todo lo contrario, como su propio ego desvaneciéndose.

En la toma de conciencia de sí mismo y al hacerse consciente del todo -consciente de la posición del padre ancestral como otra versión de sí mismo, bien como de la muerte en su inevitable señalización del fin del curso vital. Al sentir al otro -el otro ego sobre el cual busca *sobreelevarse*- en el caso del padre y también en el caso de la muerte (madre naturaleza en acción)... cual superhombre en un infinito poliedro siempre auto generativo. En la sucesión infinita del 'yo' reclamando su existencia pura y muriéndose a cada parto de sí mismo, pero sorprendentemente recuperándose, una y otra vez... En esa profunda toma de conciencia y solo en la adquisición de una especie de plenitud de conciencia superior, se estaría deshaciendo de sí mismo y convirtiendo su ego en polvo de estrellas, inexorablemente. Integrándose al fin con el todo.

A expensas de una naturaleza siempre cambiante. De todas las fuerzas y de todas las batallas todavía por pensar, siempre un punto y aparte. Siempre un guiño al porvenir. El inigualable 'yo' constantemente renacido a manos del propio, en ese entramado tan particular que solo la vida (despierta y activa) puede ofrecer -la vida real y verdadera. Y aprovechándola. Encarnándola en el trabajo jamás concluido que es el 'yo' uniéndose al 'Yo común'. Reuniéndose cara a cara y poniendo en marcha ese mecanismo de complejidad-consciencia que es el 'Yo noosférico'. La consciencia que lo es siempre del prójimo antes que del propio, y dice de la totalidad.

Y es probable que a ello remitan sus palabras relativas al padre. Su inusitado perdón realmente sentido. Reconociéndose en él. Reconociéndose en la muerte. Tomando conciencia de sí mismo a través de la alta consciencia. Porque esa habría sido toda su intención, todo su trabajo. Porque no habría dicho otra cosa.

Después del entierro de su padre, al que habría asistido en Marsella, Artaud volvería a París. Se quedaría en una habitación alquilada cerca de la *Etoile*, en la Rue Troyon, pero no se quedaría demasiado tiempo porque al asustarse con una rata y tratando de ahogarla, tendría un percance. Intentaría con tanta saña deshacerse de la rata en el váter, que provocaría tal inundación en el apartamento que con ella vendría su irrevocable e inmediata expulsión.

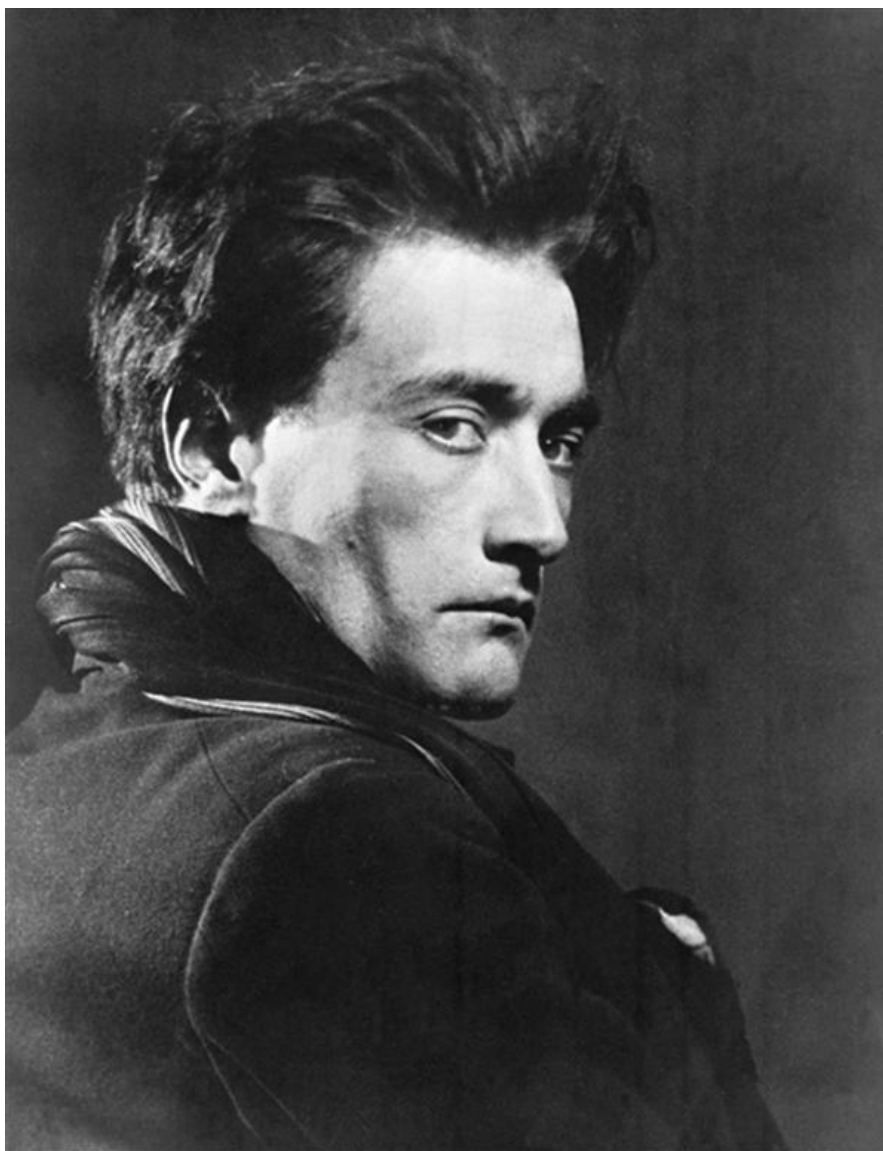
Entre proyectos cinematográficos y publicaciones periódicas en varias revistas, Artaud seguiría con la ineludible extensión de sí mismo abrazando todo lo que le interesaba. Poco o nada tendrían que ver los términos y los nombres y todas las separaciones articuladas por los hombres. Lo único que importaría sería mantener encendida la llama

surreal que siempre significaría revelación. El auspicio de lo nuevo. El paisaje inexplorado de lo desconocido en la palma de la mano.

Por ello formularía un nuevo manifiesto, que mientras no conociera ninguna conexión con los surrealistas no les atañería, pese a que tuviera que ver con las preocupaciones de aquellos, con los sueños y la magia en el espacio escénico. Porque al final, las preocupaciones de los surrealistas acreditados y las suyas, seguirían siendo las mismas.

Artaud dibujaría un programa de nuevas actuaciones al cual los surrealistas se opondrían. Esto haría generar una nueva fricción entre el triángulo formado por Artaud, Vitrac y Aaron, responsables del nuevo proyecto de teatro y Breton. La nueva disputa llevaría al colapso del proyecto justo antes de la exclusión de Artaud del grupo surrealista. Por eso Artaud, convencido de su urgencia, en noviembre de 1926 (ver foto abajo), publicaría el *Manifiesto para un teatro abortado*:

“...enfatisando la necesidad de un teatro donde cada gesto lleve consigo toda la fatalidad de la vida y los misteriosos encuentros con los sueños” (Artaud citado por S. Barber, 1993: p. 28, traducción nuestra).



*Retrato de Antonin Artaud (Man Ray, 1926)*

## **Alfred Jarry**

*Acto primero  
Escena primera  
(Padre Ubú, Madre Ubú)*

*Padre Ubú. ¡Mierdra!*

*Madre Ubú. ¡Oh! ¡Qué bonito, Padre Ubú! Eres un grandísimo granuja.*

*Padre Ubú. ¡Y que no te revient' a palos!*

*Madre Ubú. No es a mí, padre Ubú, sino a otro, a quien habría que asesinar.*

*Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde!, no te comprendo.*

*Madre Ubú. ¿Así que estás contento con tu suerte?*

*Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde!, ¡mierdra!, señora. Claro que estoy contento. Y no creo que sea para menos: capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, en posesión de la orden del Águila Roja de Polonia y, en otro tiempo, rey de Aragón. ¿Qué más quieres?*

*Madre Ubú. ¿Cómo? ¿Después de haber sido rey de Aragón te contentas con llevar a desfilar a medio centenar de rufianes armados con chafarotes? ¿No podías conseguir que la corona de Polonia sucediera en tu cabeza a la de Aragón?*

*Padre Ubú. ¡Ah, Madre Ubú! No comprendo nada de lo que dices.*

*Madre Ubú. ¡Eres tan bruto!*

*Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde! El rey Venceslao todavía está bien vivo. Y aún admitiendo que muera, ¿no tiene acaso una legión de hijos?*

*Madre Ubú. ¿Quién te impide acabar con toda la familia y ponerte en su lugar?*

*Padre Ubú. ¡Me ofendes, Madre Ubú! Tendré que aplicarte un correctivo.*

*Madre Ubú. ¡Pobre desgraciado! Si me aplicas un correctivo, ¿quién te remendará el fondillo de los calzones?*

*Padre Ubú. De acuerdo. ¿Y a mí qué? Me sentaré sobre el culo, que para eso lo tengo.*

*Madre Ubú. En tu lugar, me preocuparía de instalar ese culo sobre un trono. Tus riquezas aumentarían indefinidamente, podrías comer botagueña a menudo y pasear en carroza por las calles.*

*Padre Ubú. Si fuera rey, me encargaría una gran capelina como la que tenía en Aragón, y que esos miserables españoles, sin miramientos, me robaron.*

*Madre Ubú. También podrías tener un paraguas y gran chubasquero que te cubriese hasta los talones.*

*Padre Ubú. ¡Ahm me vence la tentación! ¡Individuo de mierdra, mierdra de individuo! Si alguna vez le encuentro a solas en el bosque, juro que le haré pasar un mal rato.*

*Madre Ubú. ¡Bien, padre Ubú! Eso sí que es hablar como un hombre.*

*Padre Ubú. ¡Oh, no! ¿Yo capitán de dragones, acabar con el rey de Polonia?*

*Madre Ubú. (Aparte.) ¡Oh mierdra! (En voz alta) ¿Así que seguirás siendo pobre como una rata?*

*Padre Ubú. ¡Voto a Judas! ¡Por mi chápiro verde! Prefiero ser pobre como una flaca y valiente rata, antes que rico como un grato reluciente y malvado.*

*Madre Ubú. ¿Y la capelina? ¿Y el paraguas? ¿Y el gran chubasquero?*

*Padre Ubú. ¿Y qué más, Madre Ubú? (Se va, dando un portazo)*

*Madre Ubú. (Sola.) ¡Aggg, mierdra! ¡Valiente mezquino! Pero, ¡Aggg mierdra!, creo sin embargo haberle turbado... Gracias a Dios y a mí misma, quizás dentro de ocho días sea reina de Polonia (A. Jarry, 2005: p. 105-107).*

Alfred Jarry (1873-1907) es conocido sobre todo por su trabajo en el entorno del teatro. Él habría sido el padre de la legendaria marioneta Ubú, esperpento grotesco y glotón arraigado a la conservación de su poder. Anarquista a-consciente y a-sentimental, viva crítica de la realidad. Jarry lo habría incorporado a sus gestos cotidianos, en actos sociales o en el café con los amigos por ejemplo, y lo habría hecho como si se tratase de una careta que a la vez que exponía, disimulaba.

De igual manera, Jarry actuaría en sus otras facetas literarias. Negando estúpidas separaciones, nomenclaturas y viejas fórmulas, trabajaría como novelista, comentarista, libretista, periodista y poeta en el más extenso sentido. Un auténtico y empedernido creador de mundos y de palabras.

Según Jarry, su hijo Ubú, sería como:

*Una obra de un humor muy moderno, hecho de lógica rigurosa, despreciando toda consideración sentimental e ilustrando la perfecta lucidez de su creador, el cual, situándose en el polo opuesto de las ideas corrientes, habría llevado al teatro al único personaje realmente libre de nuestra literatura: "El hombre que reclama la cárcel porque no quiere prestarse a la alienación colectiva, y mantiene, contra viento y marea, el principio de la libertad individual" (citado en H. Behar, 1971: p. 35).*

"El estado de guerra no se instalaría en el teatro con el Manifiesto Surrealista de 1924, sino mucho antes, con Alfred Jarry. Habríamos de remontarnos a la memorable representación de Ubú Roi del 10 de diciembre de 1896, para conocer sus circunstancias fundamentales" (H. Behar, 1971: p. 29).

Pero nosotros aquí nos remitiremos a lo que nos atañe, y tan solo remontaremos a esa guerra fundamental, esa guerra que Artaud acompañado de Roger Vitrac y Robert Aaron, reinventarían y reventarían al inaugurar el *Teatro Alfred-Jarry*.

¿Sabrían ellos que Jarry no había querido fundar una nueva escuela dramática? ¿Qué habría confesado su preocupación, mucho más inmediata, en *Questions de théâtre*? Su segundo artículo teórico que está en la base de todas las investigaciones teatrales del siglo XX, reza así:

*Fustigar a la masa "para que sepamos por sus gruñidos de oso dónde está y qué piensa". / El parentesco que pudiese haber entre los dadaístas y Jarry procedía de una actitud análoga. Los surrealistas verían en Ubú Roi sobre todo la expresión del inconsciente, "la encarnación magistral del yo nietzscheano y freudiano que designaba el conjunto de fuerzas ignoradas, inconscientes y reprimidas" (citados en H. Behar, 1971: p. 33).*

Habría que decir que los surrealistas habrían visto en Jarry algo parecido a un presurrealista. Pero de esa guisa, seguramente lo habrían visto unos más que otros, ya que el teatro no cabía, de hecho, entre las actividades surrealistas. Por eso seguramente, Artaud afirmaría su voluntad de compromiso total:

"...Ahora se ve a qué punto queremos llegar. Queremos llegar a esto: que a cada espectáculo que montemos juguemos una partida grave, que todo el interés de nuestro esfuerzo resida en este carácter de gravedad. No nos dirigimos al espíritu o a los sentidos del espectador, sino a toda su existencia. A la suya y a la nuestra" (citado en J.L. Brau, 1972: p. 73).

*Quizás porque (...) a Jarry no le gustaba el teatro. Frente al simulacro de lo que- por la presencia del cuerpo del actor sobre la escena- se presenta como un doble de lo humano, Jarry prefería, con creces, el mundo de las marionetas, la creación de muñecos articulados, abstractos, primitivos. En ese teatro de sombras veía la posibilidad de creación de un mundo violento y cruel más cercano a la realidad y por ello trataría de desplazar hacia la escena adulta la arquitectura dramática del guiñol de la infancia (en A. Jarry, 2005: p. 45).*

Quizás porque a Artaud tampoco le gustaba el teatro que se venía haciendo y tal cual era concebido desde las altas esferas acomodadas. El tradicional y psicológico ejercicio de entretenimiento tan vulgar. El teatro y su devorador concepto superficial no le interesaba lo más mínimo. Ese obsoleto enjambre de premeditaciones y abusos recursivos dirigidos al espectador. Así eternamente embrutecido.

Quizás por tal motivo, aquel se le presentaría como un lenguaje a explorar. Que una vez bien apartado de la palabra se le figuraría repleto de potencialidades.

Quizás porque Breton amaba tanto el teatro, en su vida no hacía más que representarse a sí mismo. Anti ironía de la cual nos retractamos de inmediato porque a fin de cuentas, la causa de Breton, la cual seguidamente esclarecemos, nos parece asaz locuaz... veamos:

Se sabe que a Breton no le gustaban ni el teatro ni los actores, a quienes censuraba por practicar un constante fingimiento. Incompatible con la autenticidad exigida a los surrealistas:

“...el autor se enmascara detrás de sus personajes y no expresa directamente sus opiniones” (Breton citado en G. Durozoi, 1975: p. 92).

Diría Behar que si Breton había condenado implícitamente el teatro, habría sido indudablemente porque siempre lo había considerado desde el punto de vista técnico. Para él, dar vida a un personaje era algo convencional, y por eso se negaba a inscribirlo entre el número de actividades surrealistas, a diferencia de la pintura por ejemplo.

*“¡Oh teatro eterno! Exiges que no solamente para representar el papel de otro, sino también para dictar ese papel, nos disfracemos a semejanza tuya, que el espejo ante el cual posamos nos devuelva la imagen ajena. La imaginación tiene todos los poderes, menos el de identificarnos, a despecho de nuestra apariencia, con un personaje que no seamos nosotros mismos.” No es lícita la especulación literaria cuando, frente a un autor, levanta unos personajes a los que culpa o da razón, después de crearlos enteramente. “Habla en tu nombre, le diría yo, habla de ti; me instruirás muchísimo más. Te niego el derecho a la vida y muerte sobre unos pseudoseres humanos, nacidos armados e inermes de tu capricho. Limitate a dejarme tus memorias, dame los nombres verdaderos, demuéstrame que no has intervenido para nada en tus héroes.” / Este texto, que a la vez condena la novela, demuestra que Breton sólo habría visto en el teatro la posibilidad de que ciertos autores, poco sobrados de gloria, conseguían llevar a las tablas a unos personajes que sólo interesarían al público anecdóticamente (Breton citado en H. Behar, 1971, p. 20-21).*

Pero a pesar de todo, Breton tenía, según nuestra opinión, toda la razón del mundo en no aceptar tales falsedades. De hecho, sin querernos explayar demasiado en esta materia, podríamos dejarnos seducir por la afirmación de que la causa central de mucho del horror vivido por la humanidad se coaduna con este teatro moroso que es la vida del día a día -la farsa cotidiana- ¿entonces para qué repetirla en el escenario?

La gran novela la encontramos en el telediario mentiroso. En las acciones más viles - aunque precisas y bellamente ornamentadas- de los líderes mundiales encontramos la máxima de un teatro al que no queremos pertenecer. Del cual buscamos mil formas de auto excluarnos. Por lo menos alejarnos tanto cuanto podamos.

Por otra parte, sin embargo, en este teatro que es a veces la vida, solo los buenos actores se pueden llegar a despojar de su propio ser arraigado como una máscara más a arrojar. Solo siendo todos los hombres, personajes o heterónimos, pseudoseres o nuevos yos haciéndonos nacer a cada instante desde el interior, podremos encontrar ese grial de la conciencia que anteriormente narrábamos.

Y la exclusión de conceptos, nombres y etiquetajes varios ayudan a entremezclar el ser con los seres en **UNO**. Por eso la propuesta de Artaud no era la del teatro al uso que estaría rechazando Breton. Y que a pesar de la existencia del Actor vs. Personaje en la creación de Artaud, habían motivos muchos más hondos en toda la superficial guerrilla montada en torno a la imposibilidad de un teatro surrealista.

A Artaud no le daría igual el sabor surrealista que le infundía a su teatro bautizándolo como *Alfred-Jarry* sino simplemente no les hubiera metido cizaña con el *Manifiesto por*

un *Teatro Abortado* que publicaría *Cahiers du Sud*, y en cuyo post-scriptum atacaría a los surrealistas bien como a toda actividad artística con sus potentes invectivas:

“esos tipos cochinos querrían, pues, inducirnos a creer que hacer actualmente teatro es una tentativa contra-revolucionaria, como si la revolución fuera una idea-tabú. (...) Pues bien, yo no acepto ideas-tabú” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 73).

Y no le daría igual porque efectivamente, en esos momentos, le viniera bien la publicidad de una nueva contienda con los surrealistas -porque en realidad eso era lo de menos- puesto que lo que estaba en causa era la implantación de un teatro verdaderamente revolucionario al que a la gente le interesase asistir por otros motivos que no el puro entretenimiento burgués.

Vitrac lo expresaría con clara coherencia:

*Precisamente de la diferencia profunda que existe entre el surrealismo y ese presunto monólogo interior se desprende una confusión de la que no es posible salir sin poner las palabras mismas en tela de juicio. Es esta máxima aportación al surrealismo: la liberación del lenguaje, elemento fundamental y privilegiado del teatro. Únicamente rompiendo la argolla etimológica que aprisiona las palabras y dejando que jueguen las unas con las otras se llega a una producción de imágenes sin precedentes, capaz de traducir verdaderamente la arquitectura monstruosa del sueño. Las palabras vuelven al estado salvaje (citado en H. Behar, 1971: p. 19).*

Tal y como años antes habría profetizado Jarry, el credo de Artaud estaría bien claro:

“...desvestir el teatro de toda lógica y verosimilitud; tocando e hiriendo al espectador, por eso forzando su involucramiento. Solo a través de lo irracional, a través de evocativos acontecimientos, se puede crear la atmósfera propicia, la vida puede ser reducida a su esencia y así ser iluminada- así la realidad surge” (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 46, traducción nuestra).

Algunos teóricos, buceando en la génesis del importantísimo *Teatro de la Crueldad*, pondrían de manifiesto la elegante y sutil forma que habría encontrado Artaud de poner en causa los aprendizajes ejecutados a manos de Dullin:

*La improvisación que obliga al actor a pensar sus movimientos de alma en lugar de interpretarlos. Una perfecta limpieza de costumbres y de creencias preside las evoluciones de esta interesante falange y, actualmente, una incontestable serie de personalidades, tanto actores como actrices, buscan una imagen ideal de esto que podría presentarse como el actor completo de nuestra época y que se aproximaría al tipo eterno del actor japonés que ha cultivado en sí mismo hasta el paroxismo el cuidado de todas sus posibilidades físicas y psíquicas. / Una perfecta limpieza de costumbres y creencias. Ante todo, Dullin exige el respeto al arte. Pues el Atelier no es una empresa sino un laboratorio de búsquedas. El error está admitido. Y a fin de cuentas el delicioso espejismo de un feliz hallazgo aparece como la recompensa del esfuerzo. De esta forma se cumple aquella condición de sorpresa que, según Edgar Poe, se encuentra en la base del Arte. / Es cierto que, en el intento de evocar la especialización aniquiladora, Dullin nos ofrece el teatro que conviene a sus gustos y a sus propios modos de expresión. Un teatro de una latente barbarie y de un ambiente hoffmanesco (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 48-49).*

En este texto de los comienzos teóricos del teatro de Artaud, percibimos la intención de búsqueda de un lugar desconocido. La creación de una expresión nueva. Desde su insatisfacción o desde su tremenda inquietud, lentamente -y mientras fuese tomando contacto con el medio- estaría procurando ya las lagunas y los fallos de un lenguaje entonces todavía bastante nuevo para él en ciertos aspectos. Pero a través del cual estaría revelándose ya en los que serían los primeros coletazos de su implacable necesidad.

Seguiría insistiendo por cuantos senderos se le fueran presentando. Sucesiones, capas y velos que habría que ir apartando del camino, desbrozando paulatinamente como selva establecida hasta encontrar su propio modo de expresión:

*Hace tiempo los rusos practican el uso de un cierto método de improvisación que obliga al actor a trabajar con su sensibilidad profunda, a exteriorizar esta sensibilidad real y personal con palabras, actitudes, reacciones mentales improvisadas sobre la marcha, espontáneas. La búsqueda de entonaciones, he aquí el gran escollo de los personajes. Estos ejercicios de improvisación revelan, y agudizan la verdadera personalidad. La entonación es identificada en el interior, expulsada hacia afuera por el ardiente impulso del sentimiento, y no obtenida por imitación. Dullin ha desarrollado el procedimiento (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 49).*

Así se irían trazando en su cabeza las líneas argumentales del lenguaje todavía desconocido que tan solo más tarde se le presentaría como la esencialidad olvidada por siglos, a expensas del pensamiento dialéctico occidental. No obstante, Artaud parecía haber entrevisto ya el gran error. Y se habría dado cuenta a la vez que la única forma de solucionarlo sería invertir e insistir en su búsqueda a cualquier coste.

Su reflexiva creencia en el porvenir del teatro, en la inauguración de un teatro de verdad, lo propulsaría a poner en tela de juicio todas las creencias tenidas como dados adquiridos, tal y como podemos leer en el texto de presentación del *Alfred-Jarry* publicado en la *N.R.F.*:

*(...) si el teatro es un juego, además de los graves problemas que nos invaden para que podamos distraer, en provecho de alguna cosa cuando menos aleatoria al mismo juego, (no nos robará) la mínima parcela de nuestra atención. Si el teatro no es un juego, si es una realidad verdadera, por cuyos propios medios alcanza el rango de realidad, hacer de cada espectáculo una suerte de encuentro es el problema que debemos resolver (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 52).*

Y afirmando la separación necesaria con lo aprendido en otros tiempos en *L'Atelier*, por entre las múltiples sustituciones propias del puzle del mismo trabajo creativo, se acercaría a los reclamos del surrealismo. No sin dejar de meter humorísticas y metafóricas patadas por debajo de la mesa a sus colegas:

*En el teatro que nosotros queremos hacer, el azar será nuestro dios. No tememos el fracaso, la catástrofe. Si careciéramos de fe en un milagro posible no nos comprometíamos en esta vía llena de riesgos. Pero un sólo milagro es capaz de recompensar nuestros esfuerzos y nuestra paciencia. Sobre esta posibilidad pretendemos trabajar. (...) nosotros concebimos el teatro como una auténtica operación de magia. No nos dirigimos a los ojos, ni a la emoción directa del alma; lo que pretendemos hacer brotar es una cierta emoción psicológica, en la que los resortes más secretos del corazón se manifiesten (Artaud citado en J. L. Rodríguez, 1981: p. 53).*

Sería esta magia ya instalándose de por vida en su objetivo -ahora cada vez más claro- que también se hacía cada vez más urgente. La cual lo conduciría a la construcción de todo teatro, de su teatro total. Ese teatro se ensancharía a la par de su vida y desde su vida haría por siempre del ser y de la obra una unidad indisociable.

Su penetrante dedicación. La clara inversión hecha con esa especie de inconfesable clarividencia con que lo nutrían esencialmente sus necesidades más apremiantes -que no serían otras que las de sus más personales achaques, los problemas que continuaría procurar solventar de cualquier manera- se coadunarían irremisiblemente con su teatro. Bettina L. Knapp nos invitaría a fijarnos en el hecho de que sería justamente de su enfermedad que surgiría ese teatro, que más tarde, justo por no poder pensar de manera cartesiana -por tener que conducir su extrema sensibilidad y debido a ese punzante y

omnipresente, a ese grave sortilegio con el que la naturaleza le había *premiado-ecológico*, solo podría encontrar en sí mismo como la más elevada de las directivas:

*Una vez que las ideas y preocupaciones de Artaud por el arte dramático nacieron de su enfermedad, miró el teatro como agente curativo; un medio a través del cual el individuo puede ir al teatro para ser diseccionado, separado y abierto a primeras, y después curado. El ritual de curación así procede: los acontecimientos en el escenario se presentarán como proyecciones psicológicas ilícitas para el espectador. A medida que la tensión se va desarrollando en el escenario, tal como un evento que va hacia su clímax, se deberán asegurar las tensiones correspondientes en la audiencia, las cuales eventualmente serán tan grandes que forzarán al espectador a reconocer las proyecciones de sus mismas tensiones y ansiedades. Una vez que haya permitido a sus ansiedades aflorar a la luz de la conciencia, el espectador podrá entonces mirar sus varios problemas desde un punto de vista diferente y conseguir asimismo, una mayor percepción y conocimiento personal. Esta nueva visión permitirá a los fragmentos de la personalidad del espectador, los cuales han sido proyectados al escenario, volver a su fuente, el ser del espectador- nutriéndolo y renovándolo por el conocimiento así adicionado (B. L. Knapp, 1980, p. 46: traducción nuestra).*

Pese a que toda esta *resiliente* posibilidad sacada al más alto e importante de los lenguajes solo surgiría efectivamente años después, sería seguramente en este sentido, que consciente o inconscientemente Artaud estaría haciendo progresar su bote salvavidas. Ahora ayudado por los remos de sus buenos amigos, los ex-surrealistas, Aaron y Vitrac, habría empezado a hacer sus primeras incursiones como director y teórico teatral.

La travesía se haría ardua y a menudo incluso insoportable, pero evidentemente también deslumbraría a ratos, con inesperados cuadros absolutamente gloriosos y muy pero que muy excitantes.

El Doctor Allendy habría visto a Artaud como a un hijo. De hecho, tenían mucho en común. El famoso psicoanalista, fundador de la *Sociedad Francesa de Psicoanálisis* era además un místico del mismo tipo que Artaud.

*Estaba convencido de que el destino seguía dictando desde la necesidad inconsciente del hombre, que las acciones de los hombres eran tan a menudo repetidas porque había deseos en su interior que lo reactivaban en el sentido de los mismos o similares eventos y acciones. (...) Para poder conseguir traer las fuerzas del inconsciente a la luz de la conciencia se requeriría una disciplina casi budista, lo que permitiría al hombre liberarse a sí mismo de su karma (destino) a través del conocimiento. El psicoanálisis, sentía él, podría traer la iluminación necesaria que permitiera al hombre escapar de su infortunio. (...) No sería por tanto sorprendente que ambos, el Doctor y su esposa, la Mme. Yvonne Allendy, estuviesen interesados en el tipo de teatro propuesto por Artaud y también en el propio Artaud, el cual, de cierta forma, era la prueba viviente de las teorías del audaz Doctor (B. L. Knapp, 1980: p. 53-53, traducción nuestra).*

Como decíamos, en éste tramo de la travesía, lo importante para Artaud no sería tanto la verosimilitud de la acción desarrollada en el escenario, sino más bien su intensidad:

*...la fuerza comunicativa de la realidad de la acción (...) Si ya la aproximación de Jarry a las personas y a las cosas había sido completamente desinhibida, si su hiriente humor había sido su forma de rebelarse contra lo que entendía como la estupidez, la cobardía, la codicia y la hipocresía de su tiempo, si por ello seguía siendo considerado por muchos como un "excéntrico". (...) Artaud, que consideraba a Jarry como su más cercano ancestro espiritual... fascinado por su burbujeante personalidad, por su humor, brutalidad e irracionalidad, por la brillantez de su espíritu; (...) no sería menos. Mezcladas las extrañezas de Jarry con las suyas propias, Artaud estaría así a punto de salir a la luz con un brío totalmente diferente del que solían ofrecer sus propios contemporáneos (B. L. Knapp, 1980: p. 46-49, traducción nuestra).*



Los Allendy estaban dispuestos a invertirlo todo si hiciera falta, pero no tendrían la capacidad de financiación para toda una nueva compañía de teatro. Pese a que la providencia hiciese recibir a la Mme. Allendy una fabulosa herencia. De que el grupo de estudios del Doctor organizase una conferencia en la *Sorbona* tanto para encontrar inversores como para dar a conocer el proyecto, la falta de dinero se haría el principal problema inicial.

Por si fuera poco, las constantes riñas entre los organizadores de la compañía también empezarían a brujulear el destino de aquella. Nada más empezar, Aaron se enfadaría con Artaud y Vitrac por haber sido él el único a participar en la conferencia de la *Sorbona*... aunque cuando Mme. Allendy le entregase los 3.000 francos conseguidos, éste cedería irrevocablemente y el día 1 y 2 de julio estrenaría junto a sus amigos en el *Teatro de Grenelle*, en donde harían dos representaciones.

En el programa se podría leer: *les Mystères de l'amour* de Roger Vitrac, *Gigone* de Max Robar (seudónimo de Robert Aaron) y *Ventre brûlé ou la mère folle* de Antonin Artaud, cuyo texto se habría perdido irremediablemente pero el cual así describiría Benjamín Crèmiux:

“una breve alucinación sin texto o casi, en la que el autor ha condensado una síntesis de la vida y de la muerte, ha dejado una impresión de extrañeza extremadamente fuerte y persistente” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 74).

A cuya reminiscencia reconstituida realizada por Robert Maguire pudimos acceder a través de Henry Behar:

*Sale a escena un personaje con un traje largo y guantes; su larga cabellera le tapa la cara, y parece de cuero rígido y mojado. Baila una especie de charlestón en una oscuridad casi completa, adelantando y retirando una silla, mientras pronuncia frases misteriosas. En ese momento sale Mystère d'Hollywood, vestido con un largo traje rojo; su ojo se alarga hacia la boca por medio de una careta que lleva una raya en el centro. Coge entre sus dedos los largos hilos de la cabellera y, como fascinado, los acerca hacia la luz violeta para examinarlos, como haría un químico con su frasco. En aquel momento, desde el otro lado del escenario, grita otro personaje, Corne d'Abondance: Se acabó el macarrón, Mystère d'Hollywood”, a lo cual contesta éste: “¡Ojo con el relámpago, Corne D'Abondance, ojo con el relámpago!” Pasa una reina y muere (entre otros personajes que mueren también), pero su cadáver se levanta al paso del rey, para gritarle a la espalda: “cornudo”, antes de tenderse definitivamente. La segunda escena está dedicada al entierro; es una especie de marcha fúnebre, entre grotesca y emocionante; desfila el cortejo corroído por un chorro de luz que sale de los bastidores, mientras redobla el tambor detrás de una cortina de fuego (Maguire citado en H. Behar, 1971: p. 173).*

Diría Behar que esta descripción no da cuenta exacta del alma atormentada del autor:

“Artaud habría concedido una mayor importancia a la interpretación y al ritmo frenético de la puesta en escena, habría cedido mayor importancia a la música de percusión que al propio diálogo. Al parecer, según el compositor, la obra estaría relacionada con la acción revolucionaria surrealista” (1971: p. 73-74).

Las representaciones del Teatro Alfred-Jarry alcanzarían un éxito estimable por parte de público y crítica, sin embargo habría un déficit de 7.000 francos. Por eso Artaud le escribiría el 2 de julio a Jean Paulhan diciendo que:

“El teatro Alfred-Jarry está muy enfermo, sin fondos, y no sabemos si podremos continuarlo” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 74).

Al cabo de sendas intervenciones cinematográficas, a las que aludiremos en el siguiente subcapítulo. Después de profundos problemas nerviosos, los cuales le parecerían mucho

más curables con el láudano que con los métodos de psicoanálisis a los que le habría sometido el Dr. Allendy -los cuales reconocería relativamente pero que después de todo seguiría inclinándose por un origen orgánico de su propia enfermedad. Después de unas largas y merecidas vacaciones en Cannes... Artaud volvería a París a principios del 28 para la preparación de un nuevo espectáculo del *Alfred-Jarry*.

Para la representación del 14 de enero se proyectaría la película rusa *La madre* de Pudovkin basada en la obra de Gorki, cuya exhibición en Francia había sido prohibida por la censura. Para burlar la ley, el grupo habría organizado una sesión privada dónde también se incluía: *Un acto inédito de un famoso escritor representado sin la autorización del autor...* el cual se trataría del tercer acto de una obra de Paul Claudel (extracto de la cual ni siquiera los actores involucrados sabrían la procedencia).

En la sala, André Gide ya estaría bostezando cuando los demás espectadores, que solo habrían ido por la película censurada, empezasen a protestar... cuando de súbito, presente entre el público, habría intervenido Breton:

“Cállense, hatajo de estúpidos, es de Claudel”. A lo cual, al bajar el telón saldría Artaud: “La obra que hemos consentido en presentar es de Paul Claudel, embajador de Francia en los Estados Unidos...”, y después de dejar instalarse un pesado silencio en la sala, seguiría... “Que es un infame traidor” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 75).

Los surrealistas habrían gozado de puro deleite. André Gide muriéndose de la risa y el escándalo provocado no podría haber sido mayor. El estado mayor de la *N.R.F.* poniendo muy mala cara, Darius Milhaud súper enfadado y el bombero de servicio escandalizándose: *¿Así que este M. Claudel ha traicionado a Francia?*

Y ya con ésta pequeña muestra de *savoir fair* surrealista, (nótese que durante un breve periodo Artaud habría hecho las paces con los surrealistas... antes juntos, ya habrían firmado y publicado una carta abierta a Paul Claudel porque aquel les habría atacado en confidencias a ciertos periodistas). Con este extracto de una obra completamente ajena de la cual no importaba el contenido sino su utilización no consentida por su así emboscado -y con toda seguridad, rabioso autor, víctima de las hazañas surrealistas- esta presentación, cuyo objetivo más que teatral sería exactamente el perseguido y consecuente escándalo que desencadenaría, traería consigo de la mano la siguiente investida del *Teatro Alfred-Jarry*:

Unos amigos suecos de Mme. Allendy, seducidos con el desempeño del *Alfred-Jarry* le encargarían unas representaciones para la embajada y la colonia sueca en París, a condición de que se representase *Le Songe* de Strindberg.

Encantado con la idea y sin cualquier tipo de prejuicio, puesto que a zanjar estarían así los apremiantes problemas financieros con los cuales se debatía desde el principio el proyecto *Alfred-Jarry*, Artaud haría mil esfuerzos por ensayar la obra. Aunque en condiciones precarias, ya que no contarían con un lugar adecuado. Pero los ensayos transcurrirían sin problemas de mayor. El verdadero problema vendría el 2 de julio cuando se estrenase en el teatro de *L'Avenue: Le Songe ou le jui de rêve*.

Se cuenta que la asistencia no podría haber estado más calada de *glamour*. Entre ésta se habrían concentrado todos los periodistas de los diarios suecos compartiendo palco con sus homónimos americanos, alemanes, belgas y holandeses. El embajador de Suecia, la duquesa de La Rochefoucauld, la princesa Edmond de Polignac, las condesas de Mun y Greffulhe, el príncipe Georges de Grecia, Paul Valéry, Arthur Honegger, Pierre Bresson y Benjamín Crémieux. Pero de súbito tendría lugar un histórico altercado.

Inesperadamente, como salidos de la nada, empezarían a instalarse junto al escenario - ocupando los lugares de la platea para los que no habían sido invitados- una treintena de surrealistas que empezaría a vociferar nada más empezar la representación.

Los surrealistas gritarían encolerizados: *los organizadores están a sueldo del capitalismo sueco*. Artaud haría la necesaria intervención diciendo que el único motivo por el que habían accedido a montar una obra de Strindberg se debía tan solo a que aquel había sido una víctima a manos de la sociedad sueca.

Pero ésta vez, Artaud no podría parar a los surrealistas que prohibirían terminantemente la segunda representación anunciada para la tarde del día 9. Artaud y Aaron, no haciendo caso al ultimátum surrealista publicarían:

*Después de los incidentes que se han producido el último sábado en el curso de la representación del Songe, puesto por nuevas amenazas ante la necesidad de defender a cualquier precio la libertad de su acción, el Teatro Alfred-Jarry, sin aceptar presiones de ninguna clase, se declara decidido a emplear todos los medios, incluidos aquellos que más le repugnan, para proteger esta libertad. Quedan advertidos los posibles perturbadores (citados en J.L. Brau, 1972: p. 84).*

Y así, los medios que más repugnarían a Artaud & Co., serían empleados cuando Breton, Sadoul, Unik y unos cuantos surrealistas más irrumpiesen de nuevo en medio de la representación. De inmediato serían forzosamente conducidos por la policía al exterior del recinto. Años más tarde diría Breton:

“Siempre conservaré la imagen de M. Artaud rodeado de dos policías, a la puerta del teatro Alfred-Jarry, lanzando a otros veinte policías sobre los únicos amigos que la misma víspera decía tener, después de haber negociado previamente con la comisaría su detención” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 84-85).

Yvonne Allendy y su marido encontrarían todavía la manera de financiar un cuarto espectáculo para el *Teatro Alfred-Jarry*, pero mientras tanto Robert Aaron se habría retirado a causa del escándalo de *Le Songe*.

A pesar de todo se representaría el 24 y el 28 de diciembre de 1928 y el 5 de enero de 1929, en una puesta en escena de Artaud, *Victor ou les enfants du pouvoir* de Roger Vitrac.

A pesar de la generosa aportación de los vizcondes de Noailles para salvar la empresa - quienes habrían financiado películas de Man Ray, Buñuel y Cocteau- ésta sería la última obra representada por el *Teatro Alfred-Jarry* ya que *eso podría originar un movimiento de increíble esnobismo*, le diría Artaud en una carta a Yvonne Allendy.

Aprovechando, a pesar de todo, parte del dinero donado por los vizcondes, Artaud y Vitrac, sacarían un folleto titulado *Le théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique* ya en 1930, para el cual prepararían una serie de fotografías y fotomontajes en los cuales aparecían sus cuerpos siendo decapitados, multiplicados y en violentos conflictos (ver fotomontajes p. 81). Así, a manos de Roger Vitrac, una vez que Artaud estaría tremendamente nervioso como para anunciar el fin del fallido proyecto, harían pública la inevitable muerte -por falta de fondos- del *Teatro Alfred-Jarry*.

Aparte de la tremenda frivolidad que pueda suponer una lectura superficial de los datos históricos aquí expuestos, la voluntad original del *Teatro Alfred-Jarry* había significado una quiebra. Desde el principio habría insistido en contribuir a la ruina del teatro existente por medios específicamente teatrales, tal y como manifestaban los

presupuestos de aquel. Habría supuesto el germen de un nuevo concepto, un lenguaje innovador y completamente rompedor.

Contaría Behar que el modo de proceder del *Teatro Alfred-Jarry* se habría parecido bastante al de los pintores dadaístas que, sin dejar de elaborar sus cuadros, tendían a destruir las nociones de Arte y hasta del propio anti-Arte que estaban creando. Marcel Duchamp no pensaría nunca que estuviese haciendo anti-arte cuando inventase *La Mariée mise à nu par ses propres célibataires, même*, o los *ready-made*. Se habría tratado simple y llanamente de provocar la emoción profunda del contemplador - desnaturalizado durante varios siglos por tradiciones hipócritas.

Robert Aaron en la *Sorbona*, en la presentación del proyecto, habría dicho que:

*Los espectadores, que ya no estarán separados de los artistas por la valla de las candilejas, habrán de experimentar la angustia metafísica que tenderán a provocar las escenas representadas, por tanto, hay que desterrar la imitación de hechos y gestos de la vida corriente, que hasta ahora eran de rigor, en beneficio de la libertad ilimitada del ensueño y del espíritu (citado en H. Behar, 1971: p. 178-179).*

Pese a que el embrionario proyecto Alfred-Jarry nunca se hubiese podido realmente desarrollar hasta tal punto, en sus creativas y flexibles soluciones, Artaud habría dejado bien claras sus contradictorias intenciones. Renegando y afirmando a la vez *su* surrealismo:

“Todo lo referente a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños, todo eso, esas capas oscuras de la conciencia que son cuanto nos preocupa del espíritu, queremos que se irradie y triunfe en un escenario, aunque tengamos que perdernos nosotros y nos exponamos al ridículo de un fracaso colosal” (citado en H. Behar, 1971: p. 79).

*No, la tentativa del Teatro Alfred-Jarry no fue un juego, sus promotores arremetieron con los problemas más serios relativos a las condiciones de existencia del hombre, sus pensamientos profundos y su lenguaje (...) pasará a la posteridad por haber intentado una verdadera liberación del teatro, llevando a cabo cierta depuración y rechazando todo el farrago de prejuicios que lo entorpecían, y por su voluntad de convertir el ámbito teatral en un lugar mágico, al que acudiría el espectador para superarse a sí mismo, identificando sus deseos más recónditos con los revelados en el escenario, procediendo de este modo a una “purga de las pasiones” y saliendo como purificado, porque, escribirá Artaud en *Le théâtre et son double*, “el teatro está hecho para vaciar colectivamente los abscesos” (Artaud citado en H. Behar, 1971: p. 180-183).*

Irrevocablemente Artaud se habría embarcado de por vida en el que sería su constante viaje a través de lo insondable. A lomos de su vacilante y minúsculo velero en medio del océano pretérito. Recurriendo a las profundidades ocultas para aplacar su insondable dolor. Rescatando viejos acorazados hundidos en el intento último de salvación. Sacando a flote desde los inconmensurables abismos los designios del futuro que los hombres insistirían en dejar perder en el olvido. Una y otra vez...

Bordeando la costa a tientas, se bajaría a la orilla en unas cuantas inversiones creativas más. Más ocasionales quizás, que hasta aquí. Pero siempre lo haría sin temor y por amor. Aunque a veces las necesidades más primarias se le impusiesen. De vez en cuando se daría un paseo por la arena haciéndose ver en una que otra pantalla, en busca de sustento. Para tener qué comer, diría. Otras veces, saltaría del velero en plena deriva, buceando por entre las innúmeras opciones que la vida suele enseñarnos. La posibilidad de los desbordantes caminos.

A lomos de su pequeño velero, estaría ya creando el germen de uno de los mayores teatros de cuantos hayan existido, el teatro de verdad.

Durante su época surrealista, que ahora dejamos atrás -incluida esa que comprende su insurgente *Alfred-Jarry*- Artaud no dejaría de trabajar como actor en un buen puñado de largometrajes. Con *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer y *Napoleón* de Abel Gance -en una como monje en la otra como Marat- *epopeya interior contra epopeya exterior*, Artaud habría contribuido, en la medida de sus personajes, al éxito de dos clásicos del cine que todavía se proyectan hoy día en las filmotecas y que, paradójicamente -repleto de ideas proféticas sobre el teatro- dejaría la imagen de un actor mediocre, según muchos.

Jean-Louis Barrault, atribuiría esta contradicción a su estado de salud, a la droga, a los repetidos esfuerzos de las curas de desintoxicación que no le permitían ser en la escena el *atleta afectivo* que debe de ser todo actor. Poseedor de un considerable dominio corporal.

*Ahora bien, Artaud estaba enfermo, escribiría su amigo Jean-Louis Barrault, tomaba productos que le calmaban, o que le excitaban, o que le daban la ilusión de que recuperaba un cierto equilibrio, era un poco como un hombre que sueña y que cree que resuelve un problema durante el sueño, mientras que, al día siguiente, cuando despierta, su problema sigue sin resolver. En su actuación había ciertamente cosas sublimes, pero que podían quedar repentinamente contrastadas con unas disonancias cuyo control no aseguraba (citado en J.L. Brau, 1972: p. 78).*

Mirando más allá estaría, acaso distrayéndose de la escena y de sí mismo entre actuación y actuación. Estaría quizá entreviendo la forma de embarcarse en empresas todavía no suficientemente claras, sugerentemente indefinidas. Volátiles proyectos dibujándose en la oscuridad de su necesidad. Escudriñando los pasadizos secretos de sus fallos e imposibilidades, pero víctima al fin al cabo, de su adicción.



*Fotografías inventadas (A. Artaud & R. Vitrac, 1930).*



## Cine

*Habiéndome encargado la dirección de Cinémonde entrevistar a Antonin Artaud, me puse en seguida en su búsqueda. No fue cosa fácil, Antonin Artaud era inencontrable. Por cuantos lugares pregunté por él me respondieron que no le habían visto desde hacía tiempo. Sin embargo, yo estaba seguro de que Antonin Artaud, una vez terminado su trabajo en Tarakanova, había vuelto a París. Desesperaba ya de encontrarlo cuando un día, en un bar cercano a la Plaza Chicha, oí tras de mí una voz que no me era desconocida. Me volví: era Antonin Artaud. ¡Juzguen mi alegría! -¡Usted! ¡No es posible!- grité completamente sorprendido-. Querido amigo, ahora que le tengo, no le soltaré en tanto que no me haya concedido una entrevista. Antonin Artaud sonrió.*

*-¡Ah!, estos periodistas, siempre tan tenaces. Y, además, usted cree que lo que yo vaya a decirle interesará a sus lectores...*

*-Ciertamente, sino, no habría corrido detrás suyo.*

*Por fin, Antonin Artaud se dejó entrevistar.*

*-Mi hoja de servicios, comenzó. Primero, un papel de galán joven en *Fait Divers*, un film de vanguardia que se vio en el "Ursulines" y que contenía una escena de estrangulamiento a cámara lenta, que podía pasar en su momento por una innovación. Algunas siluetas en diversos filmes: *Surcouf*, *Le juif errant*, *Graciella*. Por fin, *Napoleón*, de Abel Gance, en el cual encarné a Marat. Fue el primer papel en el que me pude sentir en la pantalla tal y como soy, donde me ha sido posible no sólo tratar de actuar sinceramente, sino expresar la concepción que yo tenía de una figura, de un personaje, que ha aparecido como la encarnación de una fuerza de la naturaleza, desinteresado e indiferente a todo lo que no fuera la fuerza de sus pasiones. / Después de *Marat*, fue el hermano Kraissien en *Jeanne D'Arc*, de Carl T. Dreyer. Encarné esta vez a un santo, ya no efervescente, lleno de paroxismos y permanentemente arrancando de sí mismo, sino por el contrario, absolutamente sereno. No quiero preocuparme por lo que el film, por lo que mi papel en este film haya pasado a ser en la versión llamada comercial. Sé que guardo de mi trabajo con Dreyer, recuerdos inolvidables. Tuve relación, allí, con un hombre que ha llegado a hacerme creer en la justeza, la belleza y el interés humano de su concepción. Y cualesquiera que sean mis ideas sobre el cine, sobre la poesía, sobre la vida, me he dado cuenta por una vez de que no estaba en contacto con una estética, o una idea preconcebida, sino con una obra, con un hombre empeñado en elucidar uno de los problemas más angustiosos que existen: Dreyer estaba empeñado en demostrar en *Juana de Arco*, una víctima de una de las deformaciones más dolorosas que existen, la deformación de un principio divino al pasar por los cerebros de los hombres, llámense Gobierno, o Iglesia, o de cualquier otra manera. / También las modalidades, la técnica pura de este trabajo fueron apasionantes, porque si yo he encontrado en Dreyer un hombre exigente, en revancha he encontrado, no un director, sino un hombre, en el sentido más sensible, más humano y más completo de la palabra. Dreyer empeñado en pedir, en insinuar al actor el espíritu de una escena, dejándole en seguida la amplitud de dirigirla, de darle una inclinación personal, con tal de que permanezca fiel al espíritu pedido; por cierto que en la escena final del martirio moral de Juana, antes del suplicio, antes de la comunión, cuando el hermano Krassien pregunta a Juana si sigue creyéndose enviada del cielo, la especie de exaltación comunicada a Krassien por Juana, por la situación y la escena, quizá no era indispensable, pero estuvo dictada por la emoción misma de los hechos, y Dreyer no intentó evitarla. / Tendría muchas cosas que decir sobre el film de Carl T. Dreyer. Me alegro simplemente de que la representación de la versión íntegra haya hecho cambiar la opinión general sobre un film tan extraordinario. / Después de *Jeanne D'Arc* he hecho un intelectual en *Verdun- Visions d'Histoire*, de Léon Poirier, *Mahaud* en *L'Argent*, de Marcel L'Herbier, y un papel de bohemio enamorado en *Tarakanova*, que acabo de terminar bajo la dirección de Raymond Bernard. / Si bien no he tenido ocasión de crear en estos últimos filmes personajes tan decisivos como en *Napoleón* y *Jean D'Arc*, estoy seguro, ahora que he tomado contacto con diversos directores, de que me será posible al fin tener la ocasión de crear un personaje completo. / El cine es un oficio espantoso. Demasiados obstáculos impiden expresar o realizar. Demasiadas gentes, demasiadas cosas, demasiadas necesidades ciegas. Por todo esto, el cine es un oficio que yo ciertamente abandonaré si en un papel me veo contenido, inválido, cortado de mí mismo, de lo que pienso y de lo que siento. / Por favor, querido amigo, no me compare usted como lo que hace mucha gente, con *Conrado Veidt*. Hay en este artista una especialización en el paroxismo, en lo*

*excesivo, que yo trato de evitar cada vez más. / Una palabra más sobre el oficio del actor. Estoy oyendo cada día a directores, a quienes se les escapa el sentimiento propiamente dramático, alabar, en detrimento del actor profesional, al actor de ocasión, a quien, como en Finis Terrae, por ejemplo se hace interpretar mejor a un actor de oficio que cualquier escena de la vida. / La discusión se basa en un malentendido, esto es todo. / El actor natural hace sobre la pantalla lo que hace en la vida y se puede conseguir que lo interprete con un poco de paciencia; pero al actor de cine, quiero decir, el bueno, el verdadero, ese que colocado en un terreno artificial, en el terreno del arte o de la poesía, siente y piensa directamente, espontáneamente, sin interpretar, este actor hace lo que nadie podría hacer, lo que él mismo en estado normal no hace. / Esa es toda la cuestión, querido amigo, le agradecería mucho que concediera más espacio en su artículo a las ideas que le comunico que a mis papeles. Las primeras son más susceptibles de interesar a sus lectores que los segundos.*

*-Pero, ¿por qué, Artaud?, no hay razón.*

*Y con esto me despido de este excelente artista. Era tarde, pero lo importante era que yo tenía, al fin, mi entrevista.*

*G.F. (A. Artaud, 1998: p. 39-42).*

Por esa misma confusión, por esos obstáculos de gentes que opinan a diestro y siniestro en un ejercicio tan espantoso como resulta ser a menudo el del cine, los proyectos de Artaud nunca serían lo que él abría soñado.

Y eso que mucho soñaría con la posibilidad de que entre películas de celuloide estuviese escondido el lenguaje que añoraba al futuro. Una vez que el cine, pudiendo ser desnudado de la vieja prisión de las palabras que parecían capitanear todos los ámbitos artísticos, podría suponer un nuevo lenguaje que tal vez estuviese esperando a ser por él revelado.

Entusiasmado con la escritura de una serie de guiones para cortometrajes, Artaud intentaría montar una sociedad con Mme. Yvonne Allendy. Proyecto del cual según él rápidamente amortizarían las inversiones si las cosas se hacían bien.

Se trataría de un laboratorio experimental de cortometrajes. Sobre todo para la nueva ola de venideros narradores cinematográficos. Aseguraría que dado la magnífica acogida que había tenido *El Perro Andaluz* -como una inusual película experimental, con todo lo que semejante riesgo conllevaba- podrían, según sus cálculos, estar seguros del éxito de la empresa. Llevaría tan lejos sus intenciones, estaría de tal manera convencido del suceso de las mismas, que tratando de conseguir la financiación para empezar el proyecto llegaría incluso a invertir en bolsa.

*La experiencia ha probado que estos filmes, cuando son buenos y acertados en su género, pueden alcanzar éxitos económicos y que, en todo caso, pueden permitir una rápida amortización. Tienen, en cualquier caso, un público que se amplía de día para día. El público que ha hecho el gran éxito económico d'El Perro Andaluz pueden con mayor razón volver a encontrarse para un film semejante (A. Artaud, 1998: p. 18).*

Semejante pasión, sin embargo, no habría coronado la exhibición del único guión suyo que se transformaría en película de la mano de Germaine Dulac.

*La Coquille et le Clergyman (La Concha y el Reverendo)*, cuyo guión saldría publicado por la *N.R.F.* el 1 de noviembre de 1927 y que sería descrito por Artaud como **no** contando una historia sino que:

“...desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen unos de otros igual que el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la serie razonable de los hechos” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 81-82).

En el encabezado del guión, la intención de Artaud, descrita al ínfimo pormenor:

*En la medida en que sea capaz de concebir o asumir la abstracción en qué consiste el espíritu del hombre, sólo se podrá permanecer insensible ante líneas puramente*



*geométricas, sin valor significativo por sí mismas, y que no pertenecen a una sensación que el ojo de la pantalla pueda reconocer ni catalogar. (...) Entre la abstracción visual puramente lineal (y un juego de luces y sombras es como un juego de líneas) en el film con fundamentos psicológicos que narra el desarrollo de una historia dramática o no, hay lugar para un esfuerzo hacia el cine verdadero del que nada en las películas presentadas hasta hoy hace prever la materia o el sentido. (...) Estamos en la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro. (...) No se separa de la vida, pero reencuentra la disposición primitiva de las cosas. Los filmes más acertados en este sentido son aquellos en que reina cierto humor, como los primeros Malec, como los menos humanos de Charlot. El cine esmaltado de sueños, y que os transmite la sensación física de la vida pura, encuentra su triunfo en el humor más excesivo (A. Artaud, 1998: p. 24).*

Nos consta que Germaine Dulac, encargada de llevar a la pantalla tal innovación dos años antes de que se estrenara *El Perro Andaluz*, no habría sabido hacerse con las indicaciones de Artaud y el fracaso habría sido estrepitoso. Artaud habría intentado por todos los medios echarle una mano en la dirección, pero estando al tanto de sus súbitos ademanes, el productor Louis Ronjad se lo prohibiría terminantemente.

Dotando a los objetos y a los personajes por Artaud imaginados de una apariencia objetivamente onírica, Mme. Dulac fallaría contundentemente al no dibujarlos como lo que por ellos habría sido previamente requerido, como estando subjetivamente posados en la realidad. La posibilidad de distinguir entre los dos estados era para Artaud la especialidad del cine y por eso a punto habría estado de emprender acciones judiciales contra el productor.

Pese a todo, no le demandaría a las autoridades competentes sino que en el día de su estreno, el 18 de febrero de 1928, junto con unos amigos, entraría en el *Studio de Ursulines* y en medio de la oscuridad proferiría su personal juicio a modo de conversación con Robert Desnos:

*-¿Quién ha hecho este film?  
-Mme Germaine Dulac.  
-¿Quién es Mme. Dulac?  
-Una vaca (citados en J.L. Brau, 1972: p. 82).*

Cuando se escuchasen estos inflamados y ofensivos ataques intervendría el director de la sala. Intentando expulsarles, Desnos seguiría con el rastrillo de insultos mientras Artaud se encargaría de romper todos los cristales del vestíbulo.

Pese a la impostura, críticos varios terminarían dándole la razón a Artaud. Por ejemplo, J. Vidal, comprendiendo la intención de Artaud diría:

*Han sido hechas algunas tentativas por ciertos cineastas surrealistas; no todas tienen el mismo valor. El mejor guión de esta clase que conozco es el que Antonin Artaud imaginó para *La Coquille et le Clergyman*. Las imágenes y sus desarrollos parecen incoherentes a primera vista, pero luego resultan de una perfecta exactitud psicológica. El film que ha hecho con él Mme. Germaine Dulac no responde, desgraciadamente, al objetivo propuesto (citado en J.L. Brau, 1972: p. 82).*

A propósito de las pronosticas aportaciones de Artaud al cine experimental -de las cuales hablaría en más de una ocasión destacando la necesaria revisión a hacer al cine surrealista, en el cual él habría tenido una importancia de destaque pese a haber caído en el olvido- por ejemplo, en la evidente influencia que habría ejercido su película en el aclamado *Perro andaluz* de Buñuel y Dalí. A pesar de todo, y ya fuese o no exacta esta

relación de influencias, con respecto al papel desigual que Artaud habría insertado en la historia del cine de la época, no podrían dejar de revisarse más de una de sus generativas contradicciones.

En este caso, las divergencias en sus postulados, deambulando entre el sueño y el deseo de realizar sus ideas y las complejas cuestiones prácticas que presentaría el séptimo arte -sobre todo las concernientes a la producción, con las cuales tan a menudo se confrontaría- se probarían una verdadera fuente de polémica. Diríamos que un verdadero dilema proveniente desde el mismo centro de sus convicciones.

Entre sus más corrientes declaraciones de que solo trabajaba en el medio como actor porque aquel le daba de comer, hasta al extremo contrario de relegar todo lo demás hacia un borroso y casi ausente segundo plano cuando hacía predicciones en los momentos de máximo fulgor:

“Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente el teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos” (Artaud citado en J.L. Brau, 1972: p. 35).

No podemos dejar de destacar que su búsqueda de un lenguaje innovador en el cual las palabras no imperasen como hasta ese momento, el camino cinematográfico tanteado y por Artaud entrevistado -pese a no haberlo experimentado en sus más próximos ejercicios- más tarde se probaría diana de discusión en muchos debates artísticos y del foro cinéfilo. Eso ocurriría tan solo pasado muchos años, pero de cualquier manera, su semilla más o menos reseca, habría sido por él mismo sembrada y colocada al servicio del mundo.

*La concepción del cine de Artaud se mueve entre la ficción cinematográfica dominante de la época- con su intento invisible por integrar la nueva tecnología sonora a la imagen- hacia una mayor interacción entre los elementos de control y los casuales. Al invitar el elemento disruptivo de la casualidad en su, de otra manera trabajo rigurosamente formulado, Artaud deriva en cierta medida hacia la forma de la película documental, de cuya intención direccional es siempre ostensible al querer del objeto que podrá ordenar desde las emanaciones del azar y las perversas ocurrencias propias de la realidad misma (S. Barber, 2004: p. 25, traducción nuestra).*

#### *Brujería y cine:*

*Por todas partes se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos. Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega a un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución. Sin duda, se trata de un medio de expresión que, materialmente, no alcanza aún su punto culminante. Se pueden imaginar cierto número de progresos que den a la cámara, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que hoy no tiene. Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aún en colores. Pero todos éstos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterio que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega transpuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenece absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. (...) Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos, no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos*

*y para los santos, más bella que nunca. Toda la sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, no tiene especialmente necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese 'fantástico' que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá (A. Artaud, 1998: p. 13).*

Artaud percibiría, a pesar de sus agudas determinaciones hacia esta forma de arte repleta de potencialidades, que la dificultad que conllevaría todo proyecto cinematográfico no estaría exactamente a su alcance. Las frustraciones en sus proyectos siempre abortados harían tal mella en él que se vería obligado -con su característica *resiliencia*- a transferir sus sueños hacia otros derroteros. Por eso insistiría entonces en permeabilizarse hacia afirmaciones anteriores y transversales inclinaciones teatrales:

*Quiero decir que la figura de un film es definitiva e inapelable y, si permite una criba y una elección anteriores a la presentación de las imágenes, prohíbe que la acción de las imágenes cambie o se sobrepase. Es incontestable, y nadie podrá pretender que un gesto humano sea jamás perfecto, que no existe para él una posibilidad de mejora en su acción, en sus ondas, en su comunicación. El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado. Aparte que no rodea las cosas, que no entra en el centro de la vida, que no retiene de las formas más que su epidermis y lo que puede ser aprehendido desde un ángulo visual extremadamente restringido, prohíbe toda insistencia y toda repetición, lo que constituye una de las condiciones principales de la acción mágica, del desgarramiento de la sensibilidad (A. Artaud, 1998: p. 29).*

Se podría percibir como en estos alegatos, algunos de los preceptos efímeros que más tarde constituirían su *Teatro de la Crueldad*, se le estarían presentando de forma cada vez más evidente. Su inclinación a tomar una decisión con respecto a la vía a seguir se estaría haciendo cada vez más patente.

Recursivo en la acepción contraria a cualquier estagnación de la expresión -a falta de poder encaminar positivamente sus posibilidades fílmicas- se rebelaría lentamente de forma a poder llevar a buen puerto lo que entre manos sostenía y que todavía no habría visto la luz. Tal y como haría más adelante en uno de sus ejemplos para *El Teatro y su Doble*, de la genialidad de los Hermanos Marx. Que aquí rescatamos en una soberbia crítica suya a una de sus más destacables películas que habría triunfado en la época:

*El primer film de los Hermanos Marx que hemos visto aquí, Animal Crackers, me ha parecido y ha sido visto por todo el mundo como una cosa extraordinaria, como la liberación, por medio de la pantalla, de una magia particular que las relaciones habituales de palabras e imágenes no revelan normalmente, y si existe un estado característico, un diferente grado poético del espíritu que se pueda llamar surrealismo, Animal Crackers participa de él enteramente (A. Artaud, 1998: p. 36).*

Afirmaría, como además lo habían hecho muchas de las más destacables estrellas de la época, como por ejemplo Chaplin, que dados los lentos avances de la técnica sonora en el cine y sus angustiosas y evidentes imperfecciones:

*...desde el sonoro, las elucubraciones de la palabra detienen la poesía inconsciente y espontánea de las imágenes, la ilustración y el completamiento del sentido de una imagen por medio de la palabra, muestran los límites del cine. La pretendida magia mecánica del ronroneo visual constante no se ha mantenido ante el frenazo de la palabra, que nos ha hecho aparecer esta magia mecánica como el resultado de una sorpresa puramente fisiológica de los sentidos (A. Artaud, 1998: p. 30).*

Y en todo caso, ante sus industriosos intentos por llevar a cabo la empresa con la que soñaba apasionadamente -aquella que le habría propuesto a Mme. Allendy- llegaría a un

punto que tendría que cuestionarse seriamente a sí mismo, a su misma dignidad. Tal no habría sido su amor por el cine. Al punto de prácticamente prostituir sus agudos conceptos de un arte por él visto como detenedor de todas las armas necesarias. Pero afirmando que:

*Estoy decidido a introducir en todos mis guiones partes sonoras e incluso habladas, porque hay tal tendencia hacia el cine hablado, que durante un año o dos nadie querrá filmes mudos. Es desconsolador pero es así y hay que reservarse la posibilidad de vivir y de no ser absorbido durante este tiempo (A. Artaud, 1998: p. 54).*

Afirmación industriosa e para nada acorde con sus principios. De la cual renegaría haciendo garbo de las imposibilidades de entonces y que tan solo podrían medrar por las concretas soluciones futuristas que solucionarían el problema, a lo mejor en otra vida:

*Sería preciso crear una pantalla parlante toda ella y que llegase a crear perspectivas de sonido en tres dimensiones, de la misma manera que la pantalla visual crea la perspectiva para la vista. Pero esto ya es ciencia y no me interesa. (...) Lo que hay de siniestro en las concesiones es que disminuyen y desvalorizan a un hombre y esto, esencialmente, porque el hombre va contra la naturaleza y en consecuencia contra el funcionamiento del espíritu (A. Artaud, 1998: p. 50).*

A pesar de toda la frustración, del estrepitoso fracaso de todos sus emprendimientos cinematográficos, Artaud seguiría dedicándose al cine durante unos cuantos años más. Pero ya solamente en calidad de actor, una de sus escasas fuentes de ingresos.

En su haber contaría con seis guiones para cortometrajes: *Los dieciocho segundos*; *Dos naciones en los confines de Mongolia*; *La Concha y el Reverendo*; *Los 32*; *La Rebelión del Carnicero*; *Vuelos*. Un largo en la adaptación de *El señor Ballantrae* de Stevenson. Atrás también quedarían una serie de proyectos que nunca llegaría a concluir: las adaptaciones de *Les diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, *Le Bâtard de Mauléon* & *Joseph Balsamo* de Alexandre Dumas y *Le Dibbouch* de Chalom Anski.

Unas veces con mayor, otras con menor acierto, Artaud seguiría invirtiendo parte de su energía y creatividad en el cine, pero lo haría sobre todo como actor en unos cuantos personajes más a lo largo de los años. Por ejemplo, de las obras todavía no mencionadas recogemos participaciones suyas en, *La ópera de los cuatro centavos* de Georg Wilhem Pabst, *La mujer de una noche* de Marcel L'Herbier y *Croix du bois* de Raymond Bernard. Ésta última participación para la desagradable sorpresa de muchos porque nadie se explicaría como se habría Artaud dejado caer en semejante trampa.

*Croix du bois* se trataría de la adaptación de la obra homónima de Roland Dorgelès. Una película de tintes nacionalistas en la que Artaud no pintaría absolutamente nada, no fuese que no hubiese aceptado, de hecho, el papel del soldado Vieublé. El estreno en una sala repleta de soldados habría sido una guinda de verdadera imbecilidad patriótica, según algunos. Y este episodio solo podría confirmar su dedicación al oficio por tener algo que llevarse a la boca.

De hecho, por si no fuera poco, su cometido como actor también se sumaría a la lista de sus fracasos cinematográficos cuando no pudiese conseguir el papel que de todos, mejor le iría:

París, 27 de noviembre de 1927

*Querido señor Abel Gance:*

*Recibirá usted un breve ejemplar de mi correspondencia con Rivière, a través del cual, verá usted que me interesan las más altas cuestiones del espíritu. Las más altas*

y las más recónditas. Sé que bajo su dirección, Jean Epstein va a realizar *La Caída de la casa Usher*, de Edgar Poe. Yo, que no tengo grandes pretensiones en la vida tengo en cambio la de creer que comprendo a Poe y la de ser yo mismo un tipo del género del señor Usher. Si yo no tengo ese personaje en mi piel, nadie en el mundo lo tiene. Yo lo realizo física y psíquicamente. Por tanto, no le estoy diciendo que me ofrezco para interpretar ese papel, sino que lo reivindico. J. Barrymore, el único que sería capaz de encarnarlo, lo encarnaría mágicamente, de acuerdo, pero lo encarnaría desde afuera, mientras que yo lo encarnaría desde dentro. Mi vida es la de Usher y su siniestra morada. Tengo la peste en el alma de mis nervios y la sufro. Existe una calidad del sufrimiento nervioso que el mejor actor del mundo no puede vivir en el cine si un día no la ha realizado. Yo pienso como Usher. Todos mis escritos lo prueban -y no voy a hablarle, por supuesto, de mi oficio- Si no gano esta partida es porque está verdaderamente perdida, pero esta vez perdida para todo el mundo.

Infinitamente suyo.

Antonin Artaud, *Rue la Bruyère 9º*  
(A. Artaud, 1998).

Cerramos el capítulo como empezamos, con una entrevista al M. Artaud, en este caso, recién llegado de Alemania. Artaud nos habla del cine alemán:

*Debutó en el teatro, después el cine le tentó. Ahora... debe dirigir, a su vuelta, ese teatro patrocinado por la Nouvelle Revue Française, de quien habla hoy todo el mundo. Resultaba curioso entonces saber si el señor A. Artaud tenía intención de abandonar tan pronto el cine. No hay nada de eso, evidentemente. A modo de respuesta, el señor A. Artaud se ha contentado con mostrarme una treintena de fotografías de su último film *Coup de feu à l'aube* que acaba de rodar en Berlín, para la Ufa. Es un film sacado de una obra de teatro policiaco que ha tenido gran éxito en Berlín. Y el papel que se ha confiado al señor Artaud es un papel de gran importancia: el de un asesino simulador, cuyo falso temblor de manos desvía las sospechas de la policía. En la versión alemana, es el gran actor dramático, Théodore Loos, quien lo interpreta. / Hablándome de este film el señor Artaud ha comenzado a comentarme su admiración por el cine alemán, esa especie de escuela de cine que se ha constituido en torno a la Ufa, y que se basa en la dialéctica hegeliana.*

*-Los alemanes- asegura él- hacen filmes comerciales, en el buen sentido de la palabra, es decir, que sus filmes, siendo de una alta calidad técnica y artística y siendo muy humanos, se venden fácilmente. / Y además, ¿cómo no van a tener éxito los filmes alemanes? ¿Sabe usted que antes de escribir un guión, un escritor- porque allí son los escritores los que trabajan para el cine- busca sistemáticamente los sentimientos susceptibles de conmover al público, en qué consisten, cuáles son los resortes psicológicos que se deben pulsar para llegar a esa emoción? / En general, los actores de cine alemán provienen del teatro y aportan a la realización de los filmes todas sus cualidades dramáticas. Hay en este momento en Alemania una especie de escuela, o mejor, un grupo de actores trágicos cuyo equivalente no tenemos en Francia: Albert Bassermann, Fritz Kortner, Théodore Loos; Fritz Rasp, Peter Lorre... Todos estos actores tienen una cultura y esto se advierte cuando interpretan con esa finura que nuestros actores no tienen. Estos son incapaces de decir una parrafada lírica y de hablar de una manera sensible y matizada. Así, en Francia no tenemos, por ejemplo, una gran actriz.*

*-¿Piensa usted entonces que deberían escoger los actores de cine entre las gentes del teatro?*

*-Sí, si se quieren hacer buenos filmes... Y los operadores franceses podrían ir a Berlín a hacer pequeños meritoriages. Tal vez luego, en lugar de contentarse con utilizar los hallazgos ya verificados por el éxito, tratarían de encontrar ellos mismos algo personal. En Alemania hay todo un grupo de operadores que son inigualables para la iluminación. Buscan el efecto lógico de la luz y tratan de crear una especie de ambiente psicológico luminoso en relación con el sentido espiritual de la escena. He observado que ahora están tratando de unificar la dirección. No es fácil imaginar hasta qué punto pueden llevar la preocupación por el detalle pintoresco y psicológico significativo.*

Henri Philippon  
(A. Artaud, 1998, p. 43-44).



## **Tercer capítulo**

### **El Teatro: su fracaso pero su doble**

*Canto a mí mismo.  
Me celebro a mí mismo,  
Y cuanto asumo tú lo asumirás,  
Porque cada átomo que me pertenece, te pertenece también a ti.  
Holgazaneo e invito a mi alma,  
Me tumbo a mi antojo... mientras observo una  
Brizna de hierba veraniega*

*(W. Whitman, 1999: p.47).*

*Un espectáculo no es un producto terminado, es un campo  
abierto en el cual la creación continúa su batalla.  
La estructuración de un teatro que postule la creación excluye el  
plan de producción*

*(T. Kantor, 2004: p. 221).*

*...tenemos que insistir en una idea de cultura en acción, cultura a desarrollar en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo hálito; y en la civilización como una cultura aplicada, a controlar incluso nuestras acciones más sutiles, una presencia de espíritu. La distancia entre cultura y civilización es artificial y designa dos palabras para significar una función idéntica. / Una persona civilizada juzga y es juzgada de acuerdo con su comportamiento, pero incluso el término "civilizada" nos induce en confusión; una persona culta "civilizada" se considera como una persona instruida en sistemas, que piensa según fórmulas, signos y representaciones, un monstruo cuya facultad de extraer pensamientos de actos en lugar de identificar actos con pensamientos, está desarrollada hasta lo absurdo (A. Artaud, 1996: p. 10).*

Esto se lee en la introducción d'El Teatro y su Doble nada más abrir la que se transformaría en la obra cumbre del propulsor legado de Artaud. Obra que le proporcionaría las loas de la vida eterna, igual que las *Sagradas Escrituras* a Cristo.

*En la evolución cultural no hay mecanismos equivalentes a los genes y cromosomas. Por tanto, una nueva idea o invención no se transmite automáticamente a la siguiente generación. Las instrucciones de cómo usar el fuego, o la rueda, o la energía atómica, no quedan introducidas en el sistema nervioso de los niños nacidos tras tales principios. Cada niño tiene que volver a aprenderlas desde el principio. Lo que sí es análogo a los genes en la evolución de la cultura son los memes, o unidades de información que debemos aprender si se quiere que la cultura continúe. Lenguas, números, teorías, canciones, recetas, leyes y valores son, todos ellos, memes que transmitiremos a nuestros hijos para que recuerden. En esto, los memes, las personas pertinentes consideran el cambio una mejora, éste pasará a formar parte de la cultura. / Por tanto, para entender la creatividad no basta con estudiar a los individuos que parecen directamente responsables de una idea novedosa o una cosa nueva (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 22).*

En los estudios realizados desde el campo de la creatividad, como por ejemplo en el trabajo desarrollado por Csikszentmihalyi -el cual acabamos de citar y que más adelante en el capítulo de discusión ampliaremos, ya sea desde el ámbito más restrictivo de la psicología, ya sea desde un punto de vista de mayor amplitud en el complejo entramado de la realidad misma- subyacen sendas cuestiones de fondo tales como diferentes tipos de creatividad a considerar bien como de los resultados sintetizados que proporcionarían las claves para su evaluación. Parangones que permitirían atestiguar la autenticidad de la creatividad en función de que:

*...la creatividad 'sería' el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico, y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres son necesarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 21).*

Estas marcas de establecimiento y facilitación de un marco genérico científico lidian directamente con los posibles conceptos que la creatividad adopte, bien como de su valor específico en el entramado de la realidad. Sea éste, entendido dentro de un restringido medio o área concreta o como creación propuesta, siendo parte indisociable de la totalidad de la acción humana. Concepto que dudamos que se comprenda en el marco así establecido por el teórico antes mencionado.

Artaud pertenecería precisamente a esta segunda categoría, una vez que su trabajo partiría de la base de la duda fundamental. Y solo permitiéndose ponerlo todo a debate lograría al fin alzarse sobre la realidad vigente. Creándolo todo de nuevo. Poniéndolo en proceso.

Partiendo de la que podríamos considerar la búsqueda germen -en el meollo mismo- en las raíces más profundas y recónditas de todo cuanto significa, Artaud optaría por el *¿por qué significa? -actuante.*

Podríamos entonces afirmar que solo dando fe de las fundaciones (en este caso las de la cultura transversal a las que remite su creación) encontrando fallos y lapsos varios en la realidad misma, uno podrá acceder a la posibilidad de cambio en el acto rebelde de su destrucción para la posterior creación de una nueva realidad. Y esta habría sido la absoluta empresa del Artaud que pasamos a presentar.

El Artaud que hasta la clausura del *Teatro Alfred-Jarry* se habría estado constituyendo con las piezas irrevocables del rompecabezas que es la totalidad, desembarcaría en el paradigmático e imposible mar del *Teatro de la Crueldad*.

*De la empresa del Teatro Alfred-Jarry, creado en París, evocaba a veces el ensayo de utilizar maniqués y el nombre, aún amigo, de Roger Vitrac. Nunca pensó que esa brusca y efímera erupción de fiebre escénica hubiera sido inútil; ella fue el primero encuentro violento por medio de elementos propios del teatro frente a la ruina de un arte fácil y ocioso, aún de moda (Barrault en A. Artaud, 1975: p. 51).*

Un otro amigo suyo, el extraordinario actor Jean-Louis Barrault, estaría evocando con estas palabras la ecología pura de la que se compondría el azar de creación de Artaud. De su pasión sin límites que surgía a modo de torbellino, energía que le transportaría llevándolo todo a su paso.

No es que todo sea susceptible de funcionar en el engranaje, sino que todo es pieza fundamental de aquel. Del motor que es la vida.

Pero no solo de un acto de pura ecología se compondría la creatividad que podemos examinar en Artaud. La intrigante e irreprimible *necesidad* estaría siempre presente. Sus ganas irrefrenables de cambiar lo obsoletamente *establecido*. Tal vez por esa sensación horrible de ardid que desprendería por momentos la realidad de su cuerpo disfuncional o quizás porque lo *establecido*, siempre todo poderoso, estaría como siempre enseñando los síntomas del occidental avance hacia una afirmativa y ciega cultura de muerte. La cual, cabezota, desde su imperante dialéctica todo parecía devorar cual animal -mimetizándolo todo a su paso. Hechos que venimos subrayando desde el comienzo y que serían los elementos compositivos del *modus-operandi* del auténtico creador que residía en el interior atormentado de Antonin Artaud.



Las ganas que no podía dejar de expresar por todos sus poros hacia el exterior. En el frustrado intento de aplacar sus dolencias (interiores y exteriores) en la inexplicable persistencia que una y otra vez daría en revelarnos su genuino ser *resiliente*, hasta el punto que en su evidente martirio coronado de sendas visiones proféticas, habría quien llegase a hablar de una cierta santidad en la persona de Artaud.

“Recientemente, el 15 de enero de 1998, el *Comité para la beatificación de Antonin Artaud* empezaría a recolectar firmas, no para convertir a Artaud en un santo, sino para que fuera reconocido como uno de los bendecidos” (E. Scheer (ed.), 2004: p. 1, traducción nuestra).

No es nuestro cometido relatar aquí lo ocurrido en el Vaticano. Ni las consecuentes y evidentes crispaciones que dicha propuesta habría hecho chispear entre el pueblo católico. Ni las reflexiones que en nosotros suscita tal debate. No obstante, una versión corta de los hechos nos haría evocar el saludable intento que tal acción se propusiese como meta. Y que con aquella, esperamos, se haya contagiado más de uno. Aquí tan solo nos atañe la iniciativa de ilustrar la suya como una vida / obra ejemplar. Y con ejemplar queremos decir que a la suya, se trata de una vida que habría que tomar como ejemplo.

Tal y como hacemos de nuestra insistencia fuente de obligada recurrencia, añadimos la rectitud de sus dictados mayores. Los cuales manarían en cualquiera de las acciones por él propuestas desde el más extremo de los rigores. Exigencia que en su boca habría de significar no otra cosa que la VIDA misma (no siendo otra cosa que ese frágil y variable cerne que las formas nunca alcanzan). Hablamos de un constante y eterno movimiento. No desaprovechar nunca nada, como veíamos, mirando cada error, cada gazapo repleto de vida sin constantemente dejar de preguntarnos. Porque tan solo preguntando nos implicamos con la vida en su cambiante entidad. Y buscando respuestas, claro está, ya que todo conocimiento, sea éste más superficial o más hondo, siempre adviene de la pregunta si se busca entender de verdad. Y también porque la cultura será siempre, para bien y para mal, conocimiento reproducido (muerto) en tanto que no recurramos al árbol de los interrogantes.

*Si nuestra vida carece de sortilegio, o sea, de una permanente magia, la causa reside en el hecho de que prefiramos observar nuestros actos y perdernos en consideraciones sobre su forma imaginaria a dejarnos conducir por su ímpetu. Y esta facultad es exclusivamente humana. Diría incluso que es justamente este contacto infeccioso con lo humano que contamina las ideas que deberían haber permanecido divinas. No creo que haya sido el hombre a inventar lo divino y lo sobrenatural, antes creo que fue la intervención milenaria del hombre que corrompió decisivamente lo divino que lo habita (A. Artaud, 1996, p: 10-11, traducción nuestra).*

He aquí cuando las palabras creación y creatividad se entremezclan en un todo indisociable, inapelable e irreducible estación de primacía, de pura necesidad. El motor está ya en marcha. Ya nada lo podrá detener. Las ruedas dentadas de este motor funcionan con una suerte de rotación perpetua, y una vez puestas en marcha son imposibles de detener. Porque esta máquina se retroalimenta. -De la creación surge la creación.- Dios nunca pararía de crear hasta que un día el hombre a él decidiese someterse. E inventaría así el verbo para definir, nombrar y al fin terminar separándose inexorablemente de él. Durmiéndose al fin en los brazos del olvido. Del divino alcance de su propio ser. Y con el apareamiento de la palabra se instalaría la primera de las culturas durmientes que pasaría a encerrarse en cajas con forma de libro y a contaminarlo todo de cada vez que estas cajas se abriesen. *Pandora* retratándose como una dormidera exhalando sus dulces aromas.

*La poesía que ya no tenemos en nuestro interior y no podemos encontrar en las cosas surge súbitamente en el lado falso de esas mismas cosas; tengamos en cuenta que el número sin precedentes de crímenes cuya perversa gratuidad se explica apenas por nuestra impotencia de poseer integralmente la vida. / Si el teatro fue creado como un escape para nuestras recaladuras, la poesía angustiada que expresa, en sus bizarras erupciones de los hechos de la existencia, demuestra que la intensidad de la vida permanece intacta y nada más solicita que ser mejor dirigida (A. Artaud, 1996: p. 12, traducción nuestra).*

Al terminar su nueva concepción de teatro -inscrita a modo de hipótesis en *El teatro y su doble*- la insatisfacción de Artaud aumentaría con la imposibilidad de poner de inmediato en práctica sus teorías. Nadie en la Europa de 1936 sería capaz de apostar por el conocimiento profundo que tan solo él propondría. Ni los surrealistas o quienesquiera que fuesen. Por eso Artaud se volvería en ese momento hacia Méjico, para ir en busca de las bases de la olvidada cultura mágica. Sin embargo, antes de marcharse para ese viaje que podría no tener retorno, dejaría bien patente que su protesta era en:

“contra de una concepción de cultura distinta de la vida, como si de un lado estuviese la verdadera cultura y del otro la vida, como si la verdadera cultura no fuese un medio requintado de comprender y ejercer la vida” (A. Artaud, 1996: p. 12, traducción nuestra).

Olvidemos todo lo que conocemos. Quememos todas las bibliotecas. Esparzamos un virus letal en internet. Echemos irreversiblemente el sistema abajo.

*Una cultura sin espacio y sin tiempo, apenas limitada por la capacidad de nuestros propios nervios, reaparecerá así con energía redoblada. Menos mal que de tiempos en tiempos se producen cataclismos que nos obligan a volver a la naturaleza, o sea, a redescubrir la vida. (...) Toda cultura auténtica confía en los procesos bárbaros y primitivos del totemismo, a cuya vida salvaje, o sea, integralmente espontánea, es mi intención rendir culto (A. Artaud, 1996: p. 12, traducción nuestra).*

La terrible sensación de sueño que pueden llegar a producir las catedrales, los museos o los libros -frutos de una cultura occidental que encierra a sus dioses en los templos- cuando todavía podemos mirar a nuestro alrededor con los ojos conscientes y ávidos, *despertar y mirar en derredor como en un sueño, con los ojos que ya no conocen su función y cuya mirada se vuelve hacia adentro.*

Imaginar a todas nuestras pulsiones interiores en conflicto, en plena ebullición, preparándose para estallar, despegando. Todo nuestro querer sin reprimir, olvidando conocer cualquier lenguaje. Soltando los huesos y al fin manifestándose en una suerte de extensión personal sin recepción preconcebida. Un grito, un signo, un gesto, un suspiro... Primitivo.

*Tanto para el teatro como para la cultura el problema está en nombrar las sombras y orientarlas. Y el teatro no confinado a un lenguaje y a una forma fijada, no solamente destruye las sombras falsas como abre camino para una nueva generación de sombras alrededor de las cuales se reúna el espectáculo auténtico de la vida. Fragmentar el lenguaje para entrar en contacto con la vida es crear o recrear el teatro. Y lo esencial no es creer que este acto tiene que mantenerse sagrado, o sea-aparte- lo esencial es creer que no es cualquiera que lo puede llevar a cabo y que tiene que existir una preparación. / Esto lleva al rechazo de las habituales limitaciones del hombre y de su poder y amplía hasta el infinito las fronteras de la llamada realidad. / Tenemos que creer en una comprensión de la vida renovada por el teatro, un sentido de la vida en que el hombre sin recelo, se vuelva señor de lo que todavía no existe y que le de existencia. A todo lo que no nació puede todavía ser entregada la vida, no nos contentamos con permanecer simples organismos en funciones de registro (A. Artaud, 1996: p. 14-15, traducción nuestra).*

## **Generando mitos**

A principios de 1930, el teatro para el actor Artaud habría perdido importancia. A partir del *Teatro Alfred Jarry* intentaría trabajar como director. Presentía algo latente en *Les Brigands* de Schiller, *Peter Pan* de Sir James Mathew Barrie, *La tragédie espagnole* de Thomas Kid, *La Sonate de spectres* de Strindberg, *Sous le soleil de Satan* de Bernanos y en *Las aventuras* de Marco Polo. De Vitrac habría desarrollado el proyecto para su puesta en escena de *Le Coup de Trafalgar*, pero ni con aquel ni con todos los demás lograría interesar a Louis Jouvet de sus capacidades como director. Por ello se dedicaría a hacer lo que menos quería -escribir. De la necesidad...

Entre las aventuras cinematográficas anteriormente revisadas, sobre todo de sus diversos viajes a Berlín en donde habría conocido los innovadores trabajos de Barnowsky, Piscatore, Appia, Meyerhold, Reinhardt, empezaría a desglosar todo exceso de sus pulcras definiciones teatrales, a la par que estaría revisando otras ya prácticamente en su punto.

Harto de dedicarse a hacer malas películas que solamente le alejaban más y más de un arte lleno de potencialidades pero que estaría empezando a odiar, canalizaría así su energía inmortal en otras direcciones.

Habría sido durante uno de esos viajes que en el *Romanisches Cafe*, frecuentado por los cubistas y por políticos en igual medida, que contaría haberse cruzado con el mismísimo Hitler en persona:

*No se llamaba así, porque Hitler no es un nombre que, en yugoslavo, en moldo-valaco o en checo pueda ponerse en el plano de hip-hip hurra, aleluya, hosanna, de profundis, sino una palabra, una especie de exclamación que puede ponerse en ese plano cuando no se pone el apellido. / He olvidado su apellido, pero lo encontré en Berlín en 1932 en un café que hubiera querido ser lo que era el Dôme en Montparnasse pero que no llegaba y que se llamaba Romanisches Cafe.- Café de los gitanos.- Porque el pretendido Hitler se hacía pasar por un pretendido bohemio. / Yo estaba rodando una película sin importancia titulada "Coup de feu a l'aube". El año anterior había rodado una que, por el contrario, me es de muy grato recuerdo y que se llamaba "La ópera de cuatro perras" en la que recibí la visita de un gendarme que me produjo miedo y que luego resultó ser un amigo y me dijo que escupiera sobre el hitlerismo. Pero el ser auténtico de Hitler del Romanisches Cafe le (sic) dijo, por el contrario, que quería imponer el Hit-lerismo como se impondría el hip-hurraísmo y como quiso un día crear Eurasia (Europa-Asia). Y cosas así, etc. Le dije que estaba chiflado por tener ideas como esa. Y que además lo conocía desde hace mucho tiempo como un supuesto iniciado, es decir, como un megalómano embrujador y como uno de los tipos más cabales de la raza de aquellos que tienen la pretensión de conducir a los pueblos, no a través de actos, sino solamente a través de las ideas, quiero decir ondas psíquicas, etc. El resultado fue una espantosa pelea durante la cual el supuesto Hitler hizo llamar a la policía para que me detuviesen. Y vino, en efecto, y, en la pelea, asumí mi defensa contra ese repugnante moldo-valaco que seguidamente tomó las riendas de Alemania bajo el falso nombre de Hitler. (...) Merced de sus artimañas y sus trucos de prestidigitación una deportación más grave nos acecha a todos, algo así como un "transfert" de algo de nosotros mismos a quién sabe dónde, mientras que nosotros dejaríamos de estar aquí y el hitlerismo habría ocupado nuestro lugar en lugar de una Europa y una Asia en algo así como una Euroasia. Es un mito, pero existen otros. Porque estamos rodeados de Mitos que quieren parirse sobre nosotros, ¿qué hacer? / Construir una escena de tablas para bailar en ella a los mitos que nos martirizan y convertirlos en seres verdaderos antes de imponerlos a todo el mundo a través de la mandrágora seminal del semen de las ideas.*

Suyo

Afectuosamente.

Antonin Artaud

*P.S.- Bailar es sufrir un mito y, por tanto, reemplazarlo por la realidad (A. Artaud, 1981: p. 247-248, [sic] Debe de haber querido decir 'me' dijo. Puede tratarse de un simple fallo de traducción).*

Construyendo mitos directamente de la realidad más universal. Y entre mitos, Artaud se estaría convirtiendo en una especie de Creador sin retorno.

El término *teatro*, tal y como significaría hasta entonces, estaría a punto de ser desbancado y sustituido por una nuevísima significación. Irreversiblemente manipulado hacia lo increado. Teatro hecho mito en sí mismo.

El teatro que, fluido, estuviese saliendo de su pluma, serían las emanaciones primeras a partir de las cuales todo teatro por existir suplantaría el que hubiese habido con anterioridad -el cual se extinguiría necesariamente. A pesar de que durante siglos, equivocadamente, haber llevado el mismo nombre, esta sería al fin la nueva realidad naciente de tal arte.

De mitos y trágicas epopeyas alejándose cada vez más de lo humano se compondría su lista de personajes supra-humanos, seres súper-reales, superlativos, en el horizonte del hombre todavía a inventar.

Artaud escribiría *Heliogábalo* en la misma época que algunos de los textos componentes d'*El teatro y su doble*. Y no dejaría de hacerlo de la forma novedosa que siempre le caracterizaría.

Tal y como la vida por sí abordada, la de Heliogábalo había sido precisamente una vida a corazón abierto. Por ello, a la par de su idolatrado y retratado mellizo -del riesgo asumido al asesinato de obsoletas convenciones solo distaba un paso que no le haría dudar y que tenía como misión más inmediata destripar de cualquier pseudo-rigor intelectual que estuviese en la base de los axiomas más arraigados. En las prácticas llevadas a cabo por los historiadores en sus retratos del poderoso emperador.

Artaud no dudaba que esa postura existiese de otra manera que no fuese por la simple y llana calidad mortal de quienes (temerosos) solo supiesen reproducir cuales papagayos.

*Heliogábalo o el Anarquista coronado* cuenta la historia *real* de uno de los últimos emperadores del imperio romano que a principios del siglo tercero de nuestra era habría sido llamado a ocupar el trono.

Para escribir esta auténtica (y polémica) joya histórica, Artaud se habría hecho de todo teatro necesario a la hora de ilustrar y trajar de relucientes joyas e invisible oropel la trayectoria y el cuerpo perfecto de un personaje que habría existido en la vida real, nada más que para dejar resonando a lo largo de los siglos su mito hermosísimo y demoledor.

Detenedor de los dos principios regentes en la naturaleza, el masculino y el femenino, Heliogábalo se habría hecho implantar una vagina nada más subir al poder. Adoptando así un cuerpo bisexuado que le alzaría por encima de cualquier parcialidad y humanizándole / divinizándole a la vez, en toda su extensión. Gobernaría así, la que sería una anarquía general basada en el principio de la destrucción de todas las convenciones sociales preexistentes.

Para ejecutar su singular visión del mito -Dios Solar de Emesa metido a emperador a la edad de catorce años, Artaud se nutriría de los sendos estudios históricos existentes en los fondos de la *Biblioteca Nacional de París* para después suplantarlos en un crujiente golpe maestro urdido a hurtadillas de todo proceso científico.

La clara intención devastadora de su esplendido cometido se rescribiría con un par de bruscos golpes, con los cuales a trazos generales, estaría relegando toda creencia sistemática al plano de lo absurdo. Evidenciaría así como los hechos históricos siempre que entendidos como meros hechos desprendidos, jamás podrían justificarse como tales. Él los asumía desde el principio en su misma persona escribiendo la historia de Heliogábalo como si estuviese escribiendo su propia biografía.

La justa predisposición en las funciones del personaje / mito Heliogábalo y la intención / vivencia de Artaud establecida desde ese motín bibliotecario-cultural a que darían pie sus investigaciones -en esa especie de exhumación colectiva de la vieja y obsoleta ciencia- también resultarían ir de la mano. Todo cuadraría a las mil maravillas a la hora de poner doble aguante al título que saldría publicado en 1934.

El mito sería en fin reinstalado, sin que para tal hubiese tenido Artaud que representarlo. La vida / obra de Heliogábalo, quién había estado destinado a provocar el desorden en el choque de los contrarios que constituían su mismo ser: Ora Dios, ora hombre / ora principio masculino, ora principio femenino / ora real, ora irreal... irradiaba al fin, pleno, en las asombrosas afirmaciones del ensayo de Artaud.

Destapar las hipocresías de su propia sociedad a través del teatro verdadero que, insurgente, se desbordaba ya de todo su ser. Tal era la función que aquí Artaud copiaría del personaje real, del emperador Heliogábalo. Poniendo en evidencia las estruendosas herejías impartidas desde las cimas y los pedestales del conocimiento, que sistemáticamente juzgando y haciendo hilerillas de sus personajes, siempre manoseaban a tientas sin jamás mojarse. Y que sin embargo seguían alardeando, precisamente, en nombre de la veracidad.

*La cuna de esperma*

*Si alrededor del cadáver de Heliogábalo, muerto sin sepultura, y degollado por su policía en las letrinas de su palacio, hay una circulación de sangre y de excrementos, alrededor de su cuna hay una intensa circulación de esperma. Heliogábalo nació en una época en la que todo el mundo se acostaba con todo el mundo y nunca nadie sabrá dónde y por quién fue realmente fecundada su madre. Para un príncipe sirio como él la descendencia se hace por la madre- y en materia de madres, hay alrededor de éste hijo de cochero, recién-nacido, una pléyade de Julias; y, utilicen o no el trono, todas ellas son putas rematadas. / El padre de todos, la fuente femenina de este río de estupro e infamias, tenía que ser cochero de calesas antes de haber sido sacerdote; sólo esto explicaría el afán con el que Heliogábalo, una vez llegado al trono, quiere ser enculado por cocheros (A. Artaud, 1991: p. 13).*

Robert Danoël le habría encargado una obra sobre este personaje al fijarse en el interés que Artaud habría demostrado al estudiar la obra de Apollonius de Tiana.

*“La redacción del anarquista coronado terminaría en abril de 1933 y saldría publicado al año siguiente, trabajo que sería tenido en cuenta por el jurado del premio Deux-Magots. Sin embargo, el premio sería concedido a Ribemont-Dessaignes por Monsieur Jean ou l'Amour absolu” (J.L. Brau, 1972: p. 114).*

Cuando estuviese escribiendo el libro, Artaud barajaría la hipótesis de dedicárselo a una fascinada por el tema, Anaïs Nin -de quien hablaremos más adelante- pero terminaría dedicándoselo a *Apollonius de Tiana, contemporáneo de Cristo, y a todo aquello que queda de los verdaderos Iluminados en este mundo que se va*

Más tarde, en los años de iluminación, cuando de su reclusión en el sanatorio de Rodez, Artaud renegaría de *Heliogábalo* por tratarse de una obra sacrílega. Tal y como haría con otros tantos escritos anteriores a ese periodo.

Pese a todo, jamás renegaría de la cizaña creativa que arremetía desde, y que había conseguido provocar con *El Teatro y su Doble*:

*-Quizás este libro no contenga nada que sea muy específicamente antirreligioso, pero fue escrito en una época de incredulidad y de alejamiento de Dios y esto puede percibirse en más de un pasaje y en los tiempos revueltos que atravesamos hace falta literatura apasionada y enérgica y cuando haya puesto a punto un espécimen de una literatura semejante, capaz de arrebatarse el corazón y el alma del lector, te lo enviaré y tú me lo agradecerás porque verás que es benéfico para ti y para los tuyos.- Solamente hay una cosa que lamento leyendo este libro que escribí hace ya ocho años (es) ver que todo dinamismo literario de que disponía no haya sido puesto al servicio de ideas más exultantes. Pero todo llegará (A. Artaud, 1981: p. 32-33).*

Pero al hombre que era el Artaud d'*El Teatro y su Doble*, el Demiurgo incombustible en que se estaría convirtiendo al escribirlo, no le habría costado poco construir el esplendido manojito de textos que resultaría en el mayor de sus éxitos.

*Durante los cuatro años que Artaud se preocupase con un teatro de gestos compulsivos y crisis físicas, él y su trabajo se habrían unido con rara precisión y disciplina. La mayor parte del tiempo sufriría tremendas incapacidades creativas, los indignantes rechazos personales lo desestabilizarían y lo bloquearían en las primeras etapas del trabajo. Sus intentos para llevar a escena un espectáculo que demostrase y cristalizase sus sueños sobre el teatro, llegaría tan solo años después como un otro intento fallido, tan sólo con paralelismos en las desintoxicaciones por las que habría pasado a lo largo de estos años (S. Barber, 1993: p. 40-43, traducción nuestra).*

## **Polémicas: dichos y desdichas**

Para entender la progresión del trabajo compilado en *El Teatro y su doble*, deberíamos remontarnos al espectáculo de danzas camboyanas a las que Artaud habría asistido en la célebre *Exposición Colonial* durante uno de sus viajes a Marsella en 1923. Danzas que ejecutadas delante de un enorme escenario del templo de Angkor le habrían dejado un recuerdo indeleble.

Aquellas danzas, las rememoraría al asistir maravillado al teatro Balines, pero en realidad no podríamos dar cuenta de la importancia de unos y otros elementos en los eventos creativos que de su pluma se estarían desbordando. En realidad tan solo podemos leer que estos elementos -a los cuales seguidamente daremos paso- estarían funcionando como constituyentes de tales o cuales intensidades y profusiones. Que Artaud estaría, justamente, buscando hacer destacar ese germen generativo en el lector -actuando como simples y plausibles *ejemplos* engendrados para *explicar* su revolucionaria idea: **Haciendo al otro engendrar**.

En el mismo año que conociese el teatro balines, Artaud descubriría en el Louvre una pintura de Lucas van der Leyden, *Las hijas de Lot*, la cual le ayudaría a ilustrar sus conceptos espaciales bien como las dimensiones de aura de su teatro. También vería en las películas de los hermanos Marx, *Animal Crackers* y *Monkey Business*, una calidad de risa que lidiaría con el *Teatro de la Crueldad*, en tanto que forzaban la salvaje destrucción y la subsiguiente liberación del espectador. Algo con lo cual quizá podríamos hacer analogía a la liberación provocada por el punk de hace unos años.

No deberíamos olvidar que Artaud había ejercido de crítico en varias publicaciones y que entre aquellas había hecho una crítica fabulosa a *Animal Crackers*, la cual recogíamos anteriormente.

No podemos decir cual idea, cual intención o cual pasión habría surgido antes en función de su emergente *Teatro*, ya que por ejemplo sería precisamente esa crítica a los hermanos Marx la que posteriormente volviese a recoger para ilustrar su teoría en *El Teatro y su Doble*. Nos lo podemos imaginar, detenedor de una permisiva licencia dadaísta, en una especie de arrebató de corta y pega intercalándola entre los textos del *Teatro y su Doble*.

Lo subrayamos a modo de nota una vez que la retroalimentación nos parece significativamente evidente. No es que Artaud fuera en busca de elementos para crear su *Teatro de la Crueldad*, sino que estaría evidenciando exactamente el proceso de lo que paulatinamente se habría ido fijando en su interior. Y que así iría consolidando y organizando en su ser.

Recordemos por momentos como su abuela Neneka le habría transmitido ese sabor griego en las maneras y en los gestos que tan probablemente habrían formado parte de su personalísima visión de la vida y de los reflejos de sí mismo en aquella. ¿No sería ya esa, parte de la ecuación que se traduciría después en la creación de su Teatro?

Un inciso más, en la información prestada por Jean-Louis Barrault se atestiguaría como:

“algunos documentos permiten pensar que ya tenía la intención de hacer una adaptación de *Les Cenci* cuando, durante el verano, descubriese el teatro balines” (J.L. Brau, 1972: p. 99).

*Los Cenci*, obra de la cual hablaremos más adelante, sería la única que dirigiría Artaud bajo el epíteto del *Teatro de la Crueldad* y que en esos momentos, no obstante, todavía se encontraba en la forja.

En agosto, haciendo un viaje a Anjou comenzaría a redactar *Sur le Théâtre Balinais*, cuya primera parte saldría en la *N. R. F.* del 1 de octubre de 1931:

*El drama no se desarrolla como un conflicto de sentimientos, pero sí como un conflicto de estados de espíritu que están, a su vez, también osificados y reducidos a gestos-esquemas. En una palabra, el pueblo de Bali aprendió, con el mayor de los rigores, la idea de un teatro puro, donde todo, tanto la concepción como la realización tienen valor, y existe en proporción al grado de objetivación que obtiene en el escenario. Se demuestra así victoriosamente la preponderancia absoluta del director cuyo poder creador elimina las palabras. Los temas son vagos, abstractos, extremadamente generales. Lo que les da vida es tan solo la abundancia y la complejidad de todos los artificios del escenario que se imponen a nuestro espíritu como concepción de una metafísica proveniente de una nueva utilización del gesto y de la voz. (...) Estos ojos que ruedan sobre sus ejes, mecánicamente, labios en torcidos ademanes, espasmos musculares, todo produciendo efectos metódicamente calculados que impiden cualquier recurso a la improvisación, estas cabezas moviéndose horizontalmente que parecen deslizarse, de un hombro al otro, como por imaginarios raíles, todo esto, que corresponde a las necesidades psicológicas inmediatas, corresponde igualmente a una especie de arquitectura espiritual, hecha no solamente de gesto y de mímica, sino también del poder evocador del ritmo, de la cualidad musical de un movimiento físico, del acorde paralelo y admirablemente combinado, de un tono. Esto tal vez repugne nuestro sentido europeo de una libertad de palco y de una inspiración espontánea, pero que nadie se atreva a decir que tal matemática ocasiona la esterilidad o la uniformidad. Lo que es de maravillar es que una sensación de riqueza, de fantasía y prodigalidad dimane de este espectáculo regulado con un escrúpulo y una conciencia exasperantes. Y las más presentes correspondencias unen la vista y el oído, el intelecto y la sensibilidad, el gesto de un personaje a la evocación del movimiento de una planta a través del grito de un instrumento (A. Artaud, 1996: p. 53-55, traducción nuestra).*

Sin duda una crispación inaudita se instalaría y circularía durante mucho tiempo en torno a las propuestas teatrales así expuestas por Artaud. Ya fuese por falta de definición de ciertos conceptos esenciales al intentar llevarlos a la práctica o por falta de pruebas contundentes en sus afirmaciones. De las cuales algunos le acusarían de omitir al no haberlas experimentado él mismo y por lo tanto, le considerarían autor de teorías vanas, carentes de real valor empírico.

Nosotros preferimos mantenernos ajenos a tal polémica en tanto que entendemos la creatividad y la autenticidad del *Teatro de la Crueldad* de Artaud como concepción profundamente generativa. Dentro de aquella, incluimos -como no podía ser de otra forma- las mismas polémicas a las que daría pie. A fin de cuentas, de él, de la semilla que así estaría sembrando, surgiría todo lo demás. Y en todo caso, el aumento de posibilidades ofrecida a raíz de la polémica desatada nos remite reiterativamente a la parca *¡bien o mal, mientras hablen!* de Wilde.

En este sentido, no podremos jamás afirmar que el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, final o por finalizar hubiese dejado a alguien indiferente.

*“La percepción del teatro balines fue ciertamente exagerada por él, y fue expandida a cinemáscopos para ayudarlo a construir sus inexperimentadas propuestas” diría Grotowski. Diría también que la visión de Artaud del teatro balines habría sido “un gran mal-entendido”, y que equivocadamente le habría dado resonancias sobrenaturales al gesto que lidia solamente con lo concreto y con el día-a-día. “Pero Grotowski olvidaría un punto. La preocupación de Artaud era la de crear un nuevo teatro, no interpretar uno antiguo” (S. Barber, 1993: p. 45, traducción nuestra).*



Rechazaría así Barber la postura de Grotowski. Y en cualquier caso, reafirmamos nuestra postura en lo dicho. No obstante, nos parece de rigor objetar la misma polémica sacándola de una vez de entre los presupuestos de Artaud, ahora sin duda como parte indisociable de la historia, después de tanto insistir.

Lo que propondría Artaud sería tan solo una mirada sobre el teatro balines, que casualmente habría visto en Anjou. Lo vería como el ejemplo perfecto de los gestos que se pierden en detrimento de la fidelidad al texto y de los presupuestos occidentales de un teatro decadente y subyugado a las obsoletas palabras. Cuando sobre un escenario, las posibilidades de expresión son infinitas. Artaud diría que el teatro debe de hacerse con su propio lenguaje (todavía por nacer) y dejar de tomar prestado.

Un ejemplo no es un símil, al contrario. El ejemplo produce, o mejor, intenta producir esa especie de reverberación que se extiende, se amplía y se esparce bajo las más variadas formas. Engendrando de sí mismo el reino de las hipótesis nunca igualadas. Diríamos que tampoco se trata de evocar el teatro nuevo que propondría Artaud en un contraataque como el de Stephen Barber -entre los de tantos otros- ya que como decíamos, la contienda es la de abrir tantos huecos cuanto podamos por entre las trincheras. Infiltrarse en la del enemigo y prodigar en la deflagración. En la unión promiscua. *De la infección.*

Tan solo se trata del necesario conflicto del que todo teatro debe nutrirse desde el más exacto de los rigores. Por eso Artaud afirmaría que sus preceptos deberían llevarse a rajatabla. De ahí las imposibilidades encontradas en los experimentos teatrales realizados por Grotowski sobre los cuales más adelante reflexionaremos.

*Artaud habló de la magia del teatro y su modo de conjurarlo; creó imágenes que nos afectan en cierta forma. Quizá no las entendemos completamente pero advertimos que estaba buscando un teatro que trascendiera la razón discursiva y la psicología. Y cuando descubrimos un día que la esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un evento, ni en la discusión de una hipótesis con el auditorio, ni tampoco en la representación de la vida tal y como parece desde afuera y ni siquiera en una visión, que el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, sino algo ligado a la vida sólo por analogía, cuando descubrimos estos, entonces nos planteamos la pregunta: ¿hablaba Artaud sólo de esto y de nada más? (J. Grotowski, 1974: p. 79-80).*

A nuestro entender, no se tratan de descalificaciones las opiniones y las visiones de Grotowski, o como tantos habrían querido entenderlas: *la mordida en la mano que le dio de comer*. Motivos tenemos para percibir más allá de las invectivas del experimentador teatral, ya que consiguió -con mejores o peores resultados- llevar las propuestas de Artaud al terreno teatral. Eso sí, con sus propias interpretaciones (¿cómo si no?). Con sus intenciones específicas y dando cuenta de las posibilidades que Artaud nunca habría tenido (aunque tan arduamente lo hubiese intentado). Grotowski habría buscado una fidelidad tal que lidiaría directamente con la imposibilidad, y eso es todo.

Por eso no sería una cuestión de salvaguardar las *objetivas* miras de Artaud defendiéndole contra viento y marea, una vez que su mejor defensa sería la perfecta combustión de ese viento inquieto que aquí no hacemos cuestión de dilatar.

Si es cierto que no podemos establecer y sistematizar la importancia dada por Artaud a cada uno de los ejemplos presentados en *El Teatro y su Doble* en el marco del proyecto teatral a desarrollar del *Teatro de la Crueldad*, sí es cierto que el conjunto de textos que lo componen se fueron desarrollando y publicando a lo largo del tiempo. Y tal como

destacaron numerosos teóricos, esto podría ofrecernos una buena pista para dilucidar las características que se persiguen a la hora de concebir su fórmula creativa.

Insistimos, que a pesar de estas opiniones, las normativas aquí no tienen por qué componerse de gran sentido y que además, si nos fijamos en la disposición final que tomarían los diferentes textos una vez compilados, no tendría del todo cualquier sentido hablar de una línea determinante de las operaciones creativas propuestas.

Sin embargo intentaremos construir una cronología lo más fidedigna posible. Eso sí, sin dejar de tener en consideración que el antes y el después solo precisan el grado de azar al que a través de su pluma, se fuera entregando a sí mismo, nuestro hombre.

La postura tomada por Artaud en ciertos textos. En las búsquedas reafirmantes de su persona, podríamos afirmar que estaban dirigidas en un principio a la creación de ese teatro todavía por existir, y con aquel, a un Artaud en vías de curación. Un proyecto que se vería sepultado cuando se publicase *El Teatro y su doble*, y de cuya compilación de sendas batallas -intentando a toda costa alcanzar la victoria- finalmente no representaría más que la flámula del fracaso de susodicha empresa. Fracaso que por otra parte constituiría la gran victoria de apertura hacia el nuevo lenguaje al fin preconizado y solamente salvable en tanto que al servicio del mundo.

En septiembre de 1931, cuando Artaud viese el cuadro del siglo XV, *Las hijas de Lot* de Lucas van der Leyden en el Louvre, sus múltiples ángulos y perspectivas de la calamidad humana y de la sexualidad distorsionada y criminal, le producirían un profundo impacto. Artaud percibiría de inmediato los paralelismos entre la pintura y el teatro balines a los que buscaría relacionar como ilustración directa, visual, de su emergente teatro.

Empezaría por considerar la pintura como el perfecto resultado final de la dirección creativa que proclamaba -gobernar un espectáculo teatral que pudiese ser compuesto directamente en el escenario, realizado en escena y sin recurrir al diálogo o al texto.

*El cielo del cuadro está de hecho negro, cargado; pero, incluso antes de que podamos decir que el drama tuvo origen en el cielo, que estaba a acontecer en el cielo, la luz peculiar del lienzo, la sensación que todo el conjunto suscita en la distancia, todo anuncia una especie de drama de la naturaleza; y desafío a cualquier pintor de las grandes épocas que nos de algo que lo pueda equiparar (...) Sería difícil decir porque la sensación de una catástrofe, apenas creada por la visión de uno o dos barcos despedazados, es tan completa (A. Artaud, 1996: p. 33-35, traducción nuestra).*

Guiño irrepresentable en tanto que profundamente asimilado, personalísimo. Guiño a esa estructura del más allá. En este caso en el objeto material del cuadro. Del más allá sin pre-establecimientos, comparativas o calculados ademanes, sino todo lo contrario. Esencial mirada, rigurosa visión para entender las ocurrencias del propio espíritu. Una referencia simple y accesible desde el íntimo revolucionado en pleno encendido poético.

*“Hay, también, una idea de Devenir que los variados detalles del paisaje y la manera como están pintados -la forma como los planos y las perspectivas están esfumadas o relacionadas entre sí- suscitan en nuestro espíritu, un efecto precisamente idéntico al de una obra musical” (A. Artaud, 1996: p. 36, traducción nuestra).*

Precisamente destacando lo intuido desde esa visión extra-sensorial, más allá de cualquier materialidad o práctica contingencia. Desde la pintura estaría hablando de lo que la ciencia y todo positivismo no podría encargarse. De la necesidad arrolladora que estaría extrayendo por convicción -la misma convicción de la existencia de la pintura

contrapuesta, sin eliminarla- a la fehaciente materia. Una vez que aquella, por otra parte, es componente indisociable de la anterior. Y en tal caso tendríamos que destacar una vez más que así estaría más allá de cualquier requerimiento de prueba.

La aparición de las descripciones del cuadro en el *Teatro y su Doble* -como materia teatral- revelaría sobre todo la capacidad de Artaud de cosechar en cualquier terreno. Abriendo la puerta a la interdisciplinariedad, justamente a la totalidad, Barber afirmaría que Artaud percibió que:

“...la pintura también añadía y convenía en explosiones de sonido para agregar a su impacto visual” (S. Barber, 1993: p. 46, traducción nuestra).

Y que si los primeros dos componentes en el Teatro de la Crueldad eran la danza y la pintura, el tercero sería la película de los hermanos Marx:

*Las películas estaban tan desnudas que por eso podían contribuir al proyecto de Artaud. En ese periodo, la desilusión de Artaud con su propio trabajo sería tan grande que como resultado, toda su reacción con respecto al trabajo de los hermanos Marx sería canalizada como un medio más que adecuado de encaminar su proyecto. Tan majestuosamente austero y grave, Artaud vería un valor añadido al contraponer a la seriedad de su trabajo 'este sentido de verdadero humor y este poder físico y de anárquica disociación', la risa. / Acordaría una distinción casi sin par etiquetando las películas de los Marx como surrealistas, y las alabaría por su sentido de 'la completa liberación', por su 'separación de toda realidad'. De las películas de los hermanos Marx, Artaud igualmente agregaría su insistencia en el necesario peligro del azar, evento disruptivo en su teatro (S. Barber, 1993: p. 47, traducción nuestra).*

Aunque tampoco fuere que no lo hubiese ensayado ya en el *Teatro Alfred-Jarry*. Artaud, digamos que llevaba toda su vida metido entre bambalinas y que por lo tanto, tanto el cuadro como las citadas películas y su oportuna razón de reciclaje, estaban siendo una vez más, material de ejemplificación en medio de la totalidad de su expansiva propuesta. Querría precisamente, al evocarlos, reafirmar el sentido del poder humano para desenterrar su irrevocable evolución oculta por siglos. Y lo haría a través de la aplicación novedosa y a contracorriente de una extracción exhaustiva de la realidad, de todas las realidades. No desechando cualquiera de sus componentes inherentes.

Seguiría preguntándose por todo lo que no cuadraría desde la dictadura corriente de las altas esferas del conocimiento tal y como anteriormente hemos ilustrado con el caso de *Heliogábalo*. Ya fuesen del ámbito en boga de que la ciencia estuviese abarcando todo lo posible como lo único existente o a existir. Desde las tendencias artísticas *aparentemente* acreedoras de la anterior. Y como no, se preguntaría el porqué de tales exclusiones. Aunque hubiese afirmado en más de una ocasión que no quería utilizar el término *Metafísica*, no estaría haciendo otra cosa que despertar los atronadores principios de aquella.

Resulta evidente que la utilización de tal término echaría atrás a muchos, y por la necesaria comprensión de esta revolución a punto de iluminar las tinieblas, estaba claro que no se lo podía permitir. En todo caso, en honor a la verdad, sería tentado a pensar llamar a su teatro: *metafísico*, o *teatro alquímico*, o como a sugerencia de Paulhan: *teatro de lo absoluto*. Entre otros nombres que tales que barajaría de entre los posibles sinónimos de su naciente creación. Pero al final no habría otro que mejor ilustrase la tremenda y necesaria crueldad a la cual su manifiesto se refería.

Artaud se inclinaría por el título *teatro de la crueldad* explicando que:

“...este se trataba de un teatro hecho imagen, crueldad también. Además, ¿Por qué limitar la palabra crueldad al ejercicio de lo que es sangre?: se trata de un apetito metafísico de crueldad que es aquel por el cual se rehacen los mundos” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 108).

Pero tal afirmación no convencería a los interesados y se vería obligado a reafirmarlo cubriendo todos los frentes con impresionantes y rotundas expresiones. Explicaciones que defendiendo su emergente y acertada manifestación se negaban a la cerrazón de sus contemporáneos. En una carta a Rollinant del 16 de noviembre escribiría que:

*Le confieso no comprender ni tan poco admitir las objeciones que fueron puestas a mi título. Pues me parece que la creación y la propia vida sólo se definen por una especie de rigor, y por tanto, por una crueldad fundamental, que conduce las cosas hacia una finalidad ineluctable, al precio que sea. / El esfuerzo es crueldad, la existencia en el esfuerzo es crueldad. Saliendo del reposo, y distendiéndose en el ser, Brama sufre de un sufrimiento que produce, por ventura, jubilosos armónicos, pero que, en el fatal extremo de la curva, se puede apenas expresar por un terrible cruír. Hay en la llama de la vida, no apetito por la vida, no impulso irracional de la vida, una especie de perversidad inicial; el deseo de Eros es crueldad, pues se alimenta de contingencias. La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, porque, en todos los sentidos de un mundo circular y cerrado no hay sitio para la muerte verdadera, porque la ascensión es una dilaceración y porque el espacio cerrado se alimenta de vidas, y las vidas más posantes pasan a través de las demás, deglutiéndolas en un masacre que es la transfiguración y la bienaventuranza. En el mundo manifestado, metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente y el bien el esfuerzo y, por consiguiente, más una crueldad. / No entenderlo es no entender ideas metafísicas. Y que, de ahora en adelante, nadie me vuelva a decir que mi título es muy limitado. Es por la crueldad que se coagulan las cosas, que se forman los varios planos de lo creado. El bien está siempre en el exterior, la faz interior es un mal. Mal que al final será minorado, en el instante supremo en que todo lo que antes era forma esté a punto de retornar al caos (A. Artaud, 1996: p. 101-102).*

## **El teatro de la crueldad**

Entre créditos y descréditos por parte de un público que no esperaba de él otra cosa que los gritos y gestos que le habían hecho conocido en cuanto actor y codirector del rutilante *Teatro Alfred-Jarry*. Con una situación financiera pésima, pero sin dejar que el hecho le afectara, Artaud trataría de forjarse una nueva realidad. Afianzar sus exclusivos ademanes en salvación de la cultura durmiente.

Meses antes de decidirse terminantemente por el aparentemente insurrecto título de *Teatro de la Crueldad*, hablaría de teatro en la *Sala Iéna* el día 8 de diciembre para un público bostezante y descreído, desencantado... durmiente. Dos días después lo haría en la *Sorbona* en una conferencia titulada *Peinture*. Conferencia que pasado poco más de dos meses saldría en la *N.R.F.* bajo el nombre de *La Mise en Scène et la Metaphisique*. De la cual venimos hablando en los presupuestos anteriormente discutidos. En esa ponencia Artaud afirmaría que:

*El diálogo- Cosa escrita y hablada. No pertenece específicamente a la escena, pertenece a los libros; y la prueba es que en los manuales de historia literaria se reserva al teatro como una rama accesoria de la historia del lenguaje articulado. / Afirmino que el escenario es el lugar físico concreto que debe de ser llenado y al cual hay que dar un lenguaje propio. / Afirmino que este lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independientemente del discurso, debe satisfacer en primer lugar los sentidos; afirmo que hay una poesía de los sentidos y otra del lenguaje y que este lenguaje físico concreto al que me refiero sólo es verdaderamente teatral, en la medida en que los pensamientos que expresa estén más allá del alcance del lenguaje hablado (A. Artaud, 1996: p. 37, traducción nuestra).*

Dejando así bien clara su postura guerrera frente a todo orden establecido, apuntando su potentísimo foco a los ojos incrédulos de quienes le habrían escuchado en aquel entonces, reforzaría poco después en:

*Una palabra, poner el problema de la eficacia intelectual de una expresión que se realice por medio de formas objetivas, de la eficacia intelectual de un lenguaje que se sirve apenas de las formas materiales, del ruido o del gesto, es poner el problema de la eficacia intelectual del arte. / Si decidimos atribuir al arte ningún otro valor más allá de lo de diversión y lenitivo y la reducimos a una utilización puramente formal de las formas, en el ámbito de la armonía de determinadas relaciones externas, tal hecho no perjudica de modo alguno el valor expresivo del arte; la grave malvita espiritual de Occidente que es el local por excelencia en donde se confundió arte con esteticismo, es pensar que la pintura tendría como función apenas ser pintura, que la danza tendría que ser apenas plástica, como en un intento para castrar las formas de arte, para romper los lazos con cualquier actitud mística que esas formas pudiesen adquirir en confrontación con lo absoluto (A. Artaud, 1996: p. 68, traducción nuestra).*

Y no se trataría de suprimir por completo el lenguaje verbal sino que habría que darse cuenta de que hay otros lenguajes en el mundo:

*...además de nuestro lenguaje occidental que se decidió a favor de un despojamiento, de una emancipación de las ideas, presentándolas inertes e incapaces de fomentar todo un sistema de analogías naturales idéntico al de los lenguajes orientales. (...) Añado al lenguaje hablado un nuevo lenguaje, intento restituir al habla la magia de otrora, su poder integral de sortilegio, ya que las posibilidades del misterio que encierran cayeron en el olvido (A. Artaud, 1996: p. 109, traducción nuestra).*

El año 1932 lo emplearía prácticamente por completo en la creación del *Teatro de la Crueldad*. Escaso de dinero intentaría trabajar con Louis Jouvet como ayudante de

dirección, pero al tratar de poner en práctica sus ideas revolucionarias, Jouvet terminaría de una sentada la colaboración. Uno de tras de otro también le saldría rana su propósito de llevar a escena *Woyzeck* de Büchner y enfadado, con motivo de una huelga de teatros, publicaría en la *N.R.F.* esta nota:

*Los teatros, cines, dancings y prostíbulos de París han hecho a lo largo del mes que acaba de terminar un esbozo larvado de huelga, por otra parte meramente demostrativa, lo que nos permite ver cuánto ganaría el verdadero teatro con la desaparición de todo lo que ahora constituye el oficio de ofrecer espectáculos, y que teatro, music-hall, cabaret o prostíbulo, es harina del mismo costal (citado en J.L. Brau, 1972: p. 106).*

Al mismo tiempo que redactaría el primer manifiesto para *el Teatro de la Crueldad*, que saldría publicado en 1 de octubre en la *N.R.F.* comenzaría a buscar apoyos para la empresa que deseaba montar. Les pediría apoyo a Gide, Thibaudet, Valéry, Julián Benda, Valéry Lasbaud y a Paulhan, que además de darles sus nombres corroborando la creación del mismo, consentirían en formar parte de un comité de dirección encargado de elegir las obras, y de consagrar con su autoridad la orientación general de aquel teatro.

Pero un tremendo malentendido se instalaría en la *N.R.F.*: Al parecer Artaud habría concedido una entrevista a *L'intransigeant* en la cual afirmaba el nacimiento de un teatro de la conocida revista.

Gallimard y Paulhan se habrían vuelto locos con el anuncio y Artaud se vería obligado a enviar a *L'intransigeant* una nota de rectificación precisando que la *N.R.F.* patrocinaba, para ser exactos, *El Teatro de la Crueldad*, pero que no lo creaba.

Una vez calmada la irritación del director de la revista, Jean Paulhan, Artaud proseguiría su búsqueda de socios.

En el artículo salido en el *Paris-Soir*, titulado *el teatro que voy a fundar*, Artaud habría formulado que creía:

“...en la acción real del teatro, pero no en el teatro de la vida. Después de eso, es inútil decir que considero como vanas todas las tentativas hechas estos últimos años en Alemania, Rusia o en América, para hacer servir el teatro a objetos sociales y revolucionarios inmediatos” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 108).

Tal y como anteriormente había investido con su particular rectitud, con esa fidelidad característica hacia sus profundas creencias en la revolución Real a operar en el espíritu de todo individuo alienado de la sociedad. Tal y como habría proclamado a la hora de abandonar el cuerpo encandilado del grupo surrealista -el cual se había entregado a la aparente fuerza mayor ofrecida desde el inflado *ismo* instaurado por la sociedad- desde las plataformas instituidas por la monstruosa potencia del ego. Artaud volvería ahora a caracterizarse a sí mismo. Vistiéndose de sí mismo y maquillándose con límpidas aguas, presentaría su teatro mucho más revolucionario que la revolución asaz ya conocida. Revolución paulatina y de fondo la suya, para contrarrestar la falsa revolución de la que no podría jamás hacerse eco. Para que los demás despertasen de una vez de sus equivocadas garras a presión.

*La concepción completa del teatro de Artaud en esta época, sería determinada por el hecho de que estaba escribiendo sus textos y manifiestos para establecidas revistas literarias. De alguna manera, esto contribuiría a su impacto. Los escritos de Artaud sobre el teatro desarrollarían un atractivo estilo abierto que ayudaría a articular la dificultad y desafiantes ideas. Pero, en el contexto de los periódicos literarios, nunca habría estado capacitado para proferir en detalles explícitos, los sueños salvajes y las violencias físicas de su planeado teatro. Esto crearía un obstáculo a su ambición,*

*porque los lectores no podían imaginar como Artaud transpondría sus formulaciones literarias al verdadero teatro, gestos crueles en un espacio actuante (S. Barber, 1993: p. 50, traducción nuestra).*

A pesar de los ataques directos a su inexperiencia, Artaud seguiría hacia adelante con la creación de su Teatro. Del proyecto de la *Société anonyme du Théâtre de la cruauté* creado por Bernard Steele y destinado a constituirse en cuanto se reuniese un capital de 100.000 francos en acciones de 100, y del posterior cambio operado al aparecer Denoël a principios de 1933 diciendo que ya se necesitarían 650.000 francos. Los cuales representarían el capital inicial más una seguridad de treinta días de representaciones. Se volvería tan difícil alcanzar término como conseguir el número de socios necesarios. Un riesgo colosal al que no todo el mundo estaría finalmente dispuesto a entregarse. Los intentos de los amigos de Artaud terminarían por no cuajar y lo harían echarse atrás en la inviabilidad del proyecto. Artaud le explicaría a Anaïs Nin su intención de renunciar a montar una empresa teatral sobre una base que no fuese practicable.

El 6 de abril de 1933, Artaud daría una conferencia en la *Sorbona* titulada *El Teatro y la Peste*, la cual saldría publicada en *N.R.F.* el 1 de octubre de 1934. Y a la cual asistiría su amiga Anaïs Nin:

*La clase estaba llena de gente. La pizarra negra componía un extraño escenario. Personas de todas las edades, discípulos de las lecciones de Allendy sobre las Nuevas Ideas. / La luz era cruda. Hacía los ojos de Artaud contraerse en la oscuridad, a medida que ellos eran profundizados. Esto alivió la intensidad de sus gestos. Él parecía atormentado. El cabello, bastante largo, le caía de vez en cuando en la frente. Él poseía la agilidad y la rapidez de los gestos de un actor. Su rostro es descarnado, como que asolado por delirios. Sus ojos parecen no ver las personas. Son los ojos de un visionario. Los dedos de las manos son largos. A su lado Allendy parecía grosero, pesado, gris. Está sentado en el escritorio, sólido, meditando. Artaud camina afuera de la tarima y empieza a hablar del Teatro y de la Peste. (...) Pero después, casi imperceptiblemente, dejó caer el hilo de lo que estábamos siguiendo y empezó a representar la muerte por la peste. Nadie se dio cuenta realmente cuando empezó aquello. Para ilustrar la conferencia él estaba representando una agonía. La peste, en francés, es mucho más terrible que the plague, en inglés. Pero no había palabras que pudiesen describir lo que Artaud representó en la tarima de la Sorbona. Se olvidó de la conferencia, del teatro, de sus ideas, del Doctor Allendy, que estaba allí sentado, del público, de los jóvenes estudiantes, de la mujer, de los profesores, de los directores. / Su rostro se contorsionaba de angustia, podía verse el sudor humedeciéndole el pelo. Los ojos dilatándose, los músculos encogidos con calambres, los dedos luchando para retener su propia flexibilidad, el fuego en las entrañas. Él nos hacía sentir la garganta reseca y ardiente, los dolores, el delirio, el fuego en las entrañas. Estaba en agonía. Gritaba. Estaba en delirio. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión. / Al principio las personas arquearon. Y después empezaron a reír. ¡Todos reían! Silbaban. Después, de uno en uno, empezaron a salir tumultuosamente, conversando, protestando. Dando portazos a medida que iban saliendo. Los únicos que no se movían eran Allendy, su mujer, los Lalou, Marguerite. Más protestos. Más burlas. Pero Artaud continuaba, hasta el último suspiro. Después, cuando el aula no tenía nadie más aparte del pequeño grupo de amigos, se encaminó en mi dirección y me besó la mano. Me pidió que fuese con él al café. (...) Caminamos, caminamos a través de las calles oscuras. Él estaba dolido, herido, confundido con las burlas de que había sido diana. Escupió con furia. "Ellos quieren siempre oír hablar sobre cualquier cosa: quieren oír una conferencia objetiva sobre el Teatro y la Peste: y yo quiero darles la propia experiencia, la propia peste, para que ellos se aterroricen y despierten. Quiero despertarlos. Ellos no se dan cuenta de que están muertos. La muerte de ellos es total, tal y como la sordera, la ceguera. Esta fue la agonía que yo he tratado. La mía, sí, y la de todos los que están vivos" (A. Nin, 1983: p. 173-174, traducción nuestra).*

Artaud y Anaïs Nin se habrían conocido en casa de los Allendy después de que ella le hubiese escrito expresando su admiración al leer unos libros suyos que le habrían dejado amigos comunes.

La amistad de estos dos astros entrecrocándose con espirituales caricias de por medio, sería pese a todo, una amistad desigual. Artaud habría querido ver en Anaïs a la persona que pudiese acompañarle. Le diría, pese a sus desconfianzas extremas, como nunca antes había pensado que pudiese existir una mujer como ella.

Sendas cartas, de ambos, se recogen en los diarios de Nin. Pero con ellas no podríamos añadir más que una terrible frustración a la formada soledad de Artaud. A lo mejor podríamos ver en ésta relación una clase de ligazón más dulce que su anterior arrebato amoroso, de nombre Génica. Anaïs era mucho más tolerante y le comprendía profundamente. Amaba su espíritu, pero confesaría que:

“Ser tocada por Artaud significa ser envenenada por el veneno que lo está destruyendo. Aprisionó mis sueños en sus manos, porque eran iguales que los suyos. Amo el poeta que camina dentro de los sueños, por el dolor y por la llama en su interior, pero no al hombre. No puedo conectarme a él físicamente” (A. Nin, 1983: p. 210, traducción nuestra).

Contaría de él, maravillada, como:

*...sentado en una esquina oscura, enterrado en la silla más honda, como en una caverna, como a la defensiva. (...) Su conversación tan tenue. Produce una sensación extraña como si asistiéramos al verdadero proceso del nacimiento de un pensamiento, de un sentimiento. Puede verse la nebulosa, la masa informe moviéndose, luchando por una forma, el esfuerzo cuidadoso, preciso, metódico, escrupuloso, hecho para no traicionar su significado con alguna palabra descuidada. Él duda de toda claridad. El pensamiento tiene de cercarse, ser espiado, capturado, como cualquier asunto esquivo (A. Nin, 1983: p. 179, traducción nuestra).*

A fin de cuentas, Artaud había sido el hombre que en el más profundo de los silencios, en la oscuridad más ignota, veía la deflagración de la peste. Y la sentiría en primera persona para contárnosla de la forma más aterradora de todas cuantas podamos nombrar.

En el texto del *Teatro y la Peste* nos sorprendería una vez más inquiriendo en los testimonios médicos recogidos cuando el surto deflagrase el sur de Francia. Y nos lo haría revivir. Además, nos lo contaría con la primera intención de sacarle todo el jugo a tan tremenda y mortal experiencia en el recoger lo que queda, de los destrozos. Nos haría así totalmente partícipes del efecto de la Peste como de la misma realidad inapelable. Contrastándola con la realidad buscada en su venidero *Teatro*, trataría de enseñarnos a sacar partido de los apocalípticos e ineluctables hechos. La verdadera ventaja estaba por lo tanto, siendo sacada a la más cruda de las realidades.

Anaïs Nin sería otro de sus frustrados intentos por combatir toda la frialdad inapelable que ya residía hacía tiempo en su corazón. Compartir toda su pureza con ella habría significado una realidad completamente distinta. Anaïs le habría entendido como ninguna otra mujer lo habría hecho antes y eso significaba un cambio demasiado profundo en su manera de entender el mundo. Pero al final ella no podría amarle como él habría soñado.

*Cualesquiera que sean los errores cometidos por historiadores y físicos respecto a la peste, creo que podremos admitir la idea de una enfermedad que sea una especie de entidad física, no transmitida por un virus. (...) En ciertos casos, con todo, los pulmones y el cerebro afectados se ennegrecen y gangrenan. Los pulmones*



*debilitados y corroídos se desagregan en escamas de una sustancia negra desconocida; y el cerebro se funde, se encoge y se vuelve granuloso, una especie de polvo negro de carbón. / Dos importantes observaciones se pueden hacer con respecto a este hecho. La primera es que el síndrome de la peste está completado incluso sin la gangrena de los pulmones y del cerebro, muriendo la víctima sin sufrir putrefacción en cualquier parte de su cuerpo. Sin menospreciar la naturaleza de esta afección, podríamos incluso decir que el organismo no necesita de la presencia de una gangrena física localizada para determinar su propio óbito. / La segunda observación se trata de la siguiente: los dos únicos órganos que de hecho son afectados y lesionados por la peste, dependen ambos, directamente, de la conciencia y de la voluntad. Podemos sostener el aliento y el pensamiento, activar la respiración, darle un ritmo de nuestra elección, volverlo consciente o inconsciente conforme nos venga en gana, o establecer un equilibrio entre dos especies de respiración: la automática que está bajo control directo del sistema nervioso simpático, y la otra, sujeta a los reflejos del cerebro que se hayan vuelto conscientes. / Podemos idénticamente acelerar, retardar y dar un ritmo arbitrario a nuestro pensamiento- podemos regular el juego inconsciente del espíritu. Lo que no podemos es controlar la filtración de las sustancias en el hígado, o la redistribución de la sangre llevada a cabo por el corazón y las arterias, no podemos impedir la digestión y sostener o acelerar la eliminación de materias del intestino (A. Artaud, 1996: p. 20-23, traducción nuestra).*

El tratamiento dado a este texto que ilustra a la perfección los ademanes necesarios a la lucha por lo desconocido -a la fatal embestida contra la muerte en forma de creación pura y dura- habría sido ejecutado a partir de testimonios médicos encontrados en la *Biblioteca Municipal de Marsella*. Lentamente, tal y como explicaría Anaïs Nin en su descripción del acto de presentación en la *Sorbona*, Artaud nos va adentrando en un mundo tan oscuro como real, para de pronto, sin que nos demos cuenta exactamente cuándo o dónde, nos tenga ya cogidos del todo para enseñarnos una magistral clase de filosofía, de ética. *La Peste* súbitamente se vuelve *Teatro*:

*Nadie pudo explicar porque la peste alcanza al cobarde que intenta escarparle y perdona al perverso que satisface sus apetitos en los propios cadáveres; porque será que la distancia, la castidad y el aislamiento son improductivos contra los ataques del flagelo... (...) Las escasas sobras de la población, que en una cupidez frenética aparentemente inmuniza, invaden las casas abiertas y roban riquezas que saben sin cualquier finalidad o provecho. Y es justo en este momento cuando nace el teatro. El teatro, o sea, una gratuidad inmediata que provoca actos sin utilidad o provecho actual. Los últimos vivos están poseídos de frenesí; el hijo obediente mata al padre; el hombre casto practica sodomía con los vecinos. El impuro se vuelve casto, el avaro lanza manojos de oro por la ventana. El héroe guerrero prende fuego a la ciudad por cuya salvación arriesgó otrora la propia vida (...) Y cómo explicar la vaga fiebre erótica que de pronto poseen las víctimas restablecidas y que, en lugar de abandonar la ciudad, ahí permanecen, intentando obtener de los moribundos y hasta de los muertos un placer criminoso, medio aplastados entre las pilas de cadáveres, donde el azar los depositó (A. Artaud, 1996: p. 25, traducción nuestra).*

Pero, ¿Cómo pueden volverse Teatro semejantes atrocidades? ¿Cómo puede alguien en su sano juicio distinguir entre tales barbaridades la bandera arrojada de un lenguaje que hay que resucitar así, de lo más abyecto, a toda costa? ¿Para qué tanta dureza, tanta infelicidad y tanta realidad? ¿No será tan solo una desagradable pesadilla? La obra de un loco como le habría advertido a Anaïs su padre al leer el *Teatro de Crueldad* de Artaud:

“Un viciado en la droga, neurótico, desequilibrado. No creo en la exposición de la náusea de cada uno al mundo. En la dramatización de la locura de cada uno” (citado en A. Nin, 1983: p.232, traducción nuestra).

¿No estarían en lo cierto los estudiantes de la *Sorbona* abucheándole y dejándole tirado a medio de su horrible actuación?

“¿Do we simply turn our heads and look the other way?” (H. Davis, 1969, canta Elvis Presley -*In the ghetto*).

*En el aspecto físico del actor, así como en el de la víctima de la peste, todo revela que la vida reaccionó hasta el paroxismo y, pese a todo, nada pasó. Entre la víctima de la peste que persigue visiones, en delirante correteo, y el actor, en persecución de sus sentimientos, entre el hombre que para sí propio se inventa figuras que nunca tendrían posibilidad de imaginar, no fuera por la peste, y que las crea en medio de un auditorio de cadáveres y locos delirantes, el poeta que inventa personajes inoportunamente y que los confía a un público igualmente inerte y delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importa tener en cuenta y que sitúan la acción del teatro, tal y como la de la peste, al nivel de una auténtica epidemia. (...) las imágenes de la poesía, en el teatro, son una fuerza espiritual que inicia su trayecto en la sensibilidad y prescinde por completo de lo real. / Desde el momento que se embreñe en la violencia de su furor, el actor necesita de un poder infinitamente mayor, para cohibirse de cometer algún crimen, de lo que le es necesario a un asesino para realizarlo, y es precisamente en esta pura gratuidad que la acción y el efecto de un sentimiento, en el teatro, surgen infinitamente más válidos que la acción y el efecto de un sentimiento consumados en la vida real. / Comparada a la violencia del asesino, que se agota, la del actor trágico permanece encerrada en un círculo perfecto. La violencia del asesino practica un acto, se libera y deja de estar en contacto con la fuerza que la suscitó, pero que ya no puede seguir manteniendo. La del actor toma una forma que a sí misma se niega, exactamente en la medida en que se libera y se disuelve en lo universal (A. Artaud, 1996: p. 26, traducción nuestra).*

*San Agustín en la Ciudad de Dios lamenta la similitud entre la acción y la peste que mata sin destruir los órganos y el teatro que, sin matar, provoca, no solamente en el espíritu del individuo como en el de toda la población, las más misteriosas alteraciones. / ‘Sabed’ dice, ‘vosotros que sois ignorantes, que estas representaciones, espectáculos, pecaminosos, fueron establecidas en Roma, no por los vicios de los hombres, pero por ordenanza de vuestros dioses. ¡Sería más razonable prestar honras divinas a Cipión (Cipión Nasica- Gran Pontífice, ordenó que los teatros de Roma fuesen arrasados y que sus sótanos fuesen atollados) que a dioses que no son por cierto merecedores de tal pontífice!... (...) Antes de nada, tenemos que reconocer que el teatro, tal como la peste, es un delirio y que también es comunicativo. / El espíritu cree en lo que ve y hace lo que cree; y en esto reside el secreto de la fascinación. Y ni tan siquiera el texto de San Agustín se demora un solo minuto a dudar la realidad de esta fascinación. Hay, pese a todo, condiciones que tienen que ser redescubiertas para que engendren en el espíritu un espectáculo capaz de fascinar, y que tal descubierta no es cosa que respete solamente al arte. / Pues si el teatro se asemeja a la peste, no es apenas por afectar colectividades importantes y por perturbarlas de forma idéntica. En el teatro tal y como en la peste, hay algo simultáneamente victorioso y vengativo; nos damos cuenta que la conflagración espontánea que la peste prende, por donde quiera que pase, nada más es que una inmensa liquidación (A. Artaud, 1996: p. 27-28, traducción nuestra).*

*En el teatro auténtico, una obra perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente recalado, estimula una especie de revuelta virtual (que, además, solo resultará plenamente si permanece virtual), y que impone a la colectividad reunida una actitud simultáneamente difícil y heroica. (...) Si el teatro esencial se compara a la peste no es por ser contagioso pero por, tal como la peste, ser la revelación, la presentación, la exteriorización de un profundo íntimo de crueldad latente, por medio del cual todas las potencialidades perversas del espíritu se fijan, ya sea sobre el individuo, ya sea sobre un pueblo (...) El teatro tal como la peste es la imagen de esta carnicería y de esta separación esencial. Desencadenando conflictos, soltando poderes, liberando posibilidades y, si estas posibilidades y estas fuerzas son negras, la culpa no cabe ni a la peste ni al teatro, sino a la vida (A. Artaud, 1996: p. 31-32, traducción nuestra).*

La aplastante realidad que se palpa vivamente en estas descomunales afirmaciones, no serían más que el comienzo de todo lo que Artaud estaría sintiendo, todo lo que estaría buscando justificar, hacer comprender al mundo. Sí, porque éstas no serían más que unas cuantas metáforas hiladas de manera a provocar en el lector atento, la irrefrenable ansia de luchar por su cuota parte de lucidez.

*Tal vez el veneno del teatro, inyectado en el cuerpo social, lo desintegre, como dice san Agustín; siendo así lo hará como la peste, como un flagelo vengador, una epidemia redentora en la cual las épocas de credulidad quisieron ver la mano de Dios, y que después de todo no es más que, la aplicación de una ley de la naturaleza por la cual cada gesto es contrabalanceado por otro, y cada acción por su respectiva reacción. / El teatro como la peste, es una crisis que se resuelve o por la muerte o por la cura. (...) La acción del teatro, tal como la de la peste, es benéfica, pues, al compeler los hombres a verse tal y como son, hace con que la máscara se derrumbe, pone al desnudo la mentira, el relax, la bajeza, la hipocresía de nuestro mundo (A. Artaud, 1996: p. 32, traducción nuestra).*

*“¿Quién amas tu? Dulce y frágil traicionera”, dijo él, “Las personas piensan que soy loco. ¿Eso es lo que te asusta?” / “En ese momento supe por sus ojos que él era un loco y que amaba su locura. Miré su boca con los recovecos oscurecidos por el láudano, una boca que a mí no me gustaría besar. Ser besada por Artaud sería ser arrastrada para la muerte, para la locura; y yo sabía que él quería volver a la vida por el amor de una mujer, reencarnado, renacido, calentado, pero que la irrealidad de su vida tornaría un amor humano imposible. Para no magullarlo, me había inventado el mito de mi amor dividido, nunca habiendo unión entre el espíritu y la carne. Él me dijo: “Nunca pensé encontrar mi locura en ti” (A. Nin, 1983: p. 206, traducción nuestra).*

Contaría Anaïs Nin como en aquellos días en los que tratase de evitar el rígido cuerpo de Artaud balanceándose sobre ella -esos días en que él estaría justamente terminando *Heliogábalo*- una noche, subiéndose a un taxi gritaría:

*“Yo soy Heliogábalo, el emperador romano loco... siempre se transformaba en todo lo que escribía, comentaría” (citado en A. Nin, 1983: p. 206, traducción nuestra).*

En medio del viaje habría echado el pelo hacia atrás y extendiendo los brazos, señalando a las calles repletas de gente, habría gritado:

*La revolución llegará en breve. Todo esto será destruido. El mundo tiene que ser destruido. Es corrupto y lleno de fealdad. Está lleno de momias, te lo digo yo. La decadencia romana. Muerte. Yo quería un teatro que fuese como un tratamiento de choque, que galvanizase, que chocase a las personas hasta despertarles el sentimiento (citado en A. Nin, 1983: p. 206, traducción nuestra).*

El teatro que Artaud había querido crear era la única solución plausible -que a sus incomprensidos ojos visionarios- buscaba iluminar tal abandono de la ciega sociedad. Desde su axiomático dolor, toda su extremada rectitud no podría funcionar mucho más tiempo y más claro agua de que le traería más de un problema mientras tanto. Jean Foullain le encontraría frecuentemente en aquellos tiempos:

*“Su mirada me fijaba, yo iba hacia él y hablábamos. Si al contrario, pasaba tieso, ensimismado, aunque me hubiera visto en el resplandor de un instante, me guardaba muy bien de abordarle” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 111).*

Otras situaciones comprometidas en sus bruscos cambios de humor se relatarían desde los más variados entornos. Al parecer su inestabilidad se explicaría por las curas de desintoxicación que habría sufrido en diciembre:

*“Para mí he salido nuevamente a la vida de mis semejantes después de una cura atroz y que también me ha enseñado algo, nuevas y numerosas cosas sobre mí y sobre todo. Ya llevo años balanceándome a mi propio lado, separado únicamente por la expresión de la posibilidad de tocar, de manifestar cosas graves” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 112-113).*

Poco antes de la cura, Artaud habría coqueteado con el grupo de *bon vivants*, *Le Gran Jeu*. Roger Gilbert-Lecomte, junto con René Daumal, Joseph Sima y Roger Vailland serían los fundadores de un grupo que desde la infancia habría buscado:

“el absoluto o si no cualquier cosa. El Grand Jeu era irremediable; sólo se juega una vez en la vida. Nosotros queremos jugarlo todos los instantes de nuestra vida” (citados en J.L. Brau, 1972: p. 114).

Los quince años de diferencia de edad entre los fundadores del grupo y Artaud no habría sido un problema mayor, tenían en común una sed de vida inenarrable. Aunque fuese sol de poca dura, ya que para Daumal y para Gilbert-Lecomte la experiencia poética solo podía escapar a un juego verbal estéril a través del testimonio de una experiencia vivida, ontología pura. Y para Artaud, aunque fuese una forma de vivir muy importante, no sería del todo la mejor, pues la búsqueda tenía que ser constante.

De ésta corta relación se llegaría a decir de la influencia que el texto de Artaud a cerca de la necesaria mirada crítica sobre los diferentes tipos de consumo de droga, aquel que se habría publicado durante sus años surrealista, habría inducido Gilbert-Lecomte a un consumo desenfrenado hasta el punto de provocarle la muerte en 1943.

El 6 de abril de 1934, una sesión de lectura en casa de Lisa y Paul Deharme para un cierto número de invitados adinerados podría significar por fin la puesta en marcha de su *Teatro de la Crueldad*. Artaud actuaría durante dos horas en las cuales leería *La Vie et la mort de Richard II* con acompañamiento de sonido original en disco. Y seguidamente la inédita *La Conquête du Mexique*. Con la cual estaría salvando los reproches que le habrían hecho al no poder entender cómo podrían llevarse sus ideas a escena. A Paulhan le habría dicho que en ese texto creía ver de manera concreta y lúcida, bien ceñida por las palabras:

“...lo que yo quiero hacer exactamente, y que mi concepción plástica, palpable y espacial del teatro aparece allí de manera perfecta” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 125).

Comentaría Jean-Louis Brau como en *La Conquet du Mexique*, Artaud probaría una vez más que:

“...si se oponía a un teatro político quejumbroso, no por ello era un autor despolitizado. A un teatro de reivindicaciones, social, él prefería un teatro de la revuelta” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 125-126).

En el segundo manifiesto del *Teatro de la Crueldad* afirmaría que elegiría asuntos y temas que correspondiesen a la agitación y al desasosiego característico de *nuestra* época. Afirma que el primer espectáculo del *Teatro de la crueldad* tendrá por nombre:

1. *La conquista de Méjico, porque pone el problema de colonización desde un punto de vista histórico. Nos hace revivir de una manera brutal e implacable, sangrienta, la fatuidad que siempre ha reinado en Europa. Permite que la idea hinchada que este continente posee de su superioridad sea vaciada. Pone el Cristianismo en confronto con religiones mucho más antiguas. Corrige las concepciones falsas que Occidente formó, ni sé cómo, a respecto del paganismo y de ciertas religiones naturales y acentúa, con una emoción ardiente, el esplendor y la poesía siempre actual del viejo tesoro metafísico de que se nutren estas religiones.*
2. *Al traer al fuego el problema terrible actual de la colonización y del derecho que se arroga a un continente de esclavizar otro, se pone la cuestión de la superioridad real de ciertas razas entre otras y enseña la filiación íntima que conecta el genio de una raza a formas específicas de civilización. Contrasta la anarquía tiránica de los colonizadores con la profunda armonía moral de los pueblos todavía por colonizar (A. Artaud, 1996: p. 123, traducción nuestra).*

No obstante consta que las lecturas de Artaud de esa noche en casa de los Deharme, la apelativa actualidad de un tema tan candente con todo lo que estaba ocurriendo en Alemania y toda su urgencia, no habrían tenido gran efecto entre los ricos comensales.

Además porque de entre el corazón de la *N.R.F.* se urdía una cábala contra él. Se estaría buscando su destrucción no se sabe muy bien por qué. Por todo ello la respuesta al manifiesto de Artaud sería hostil.

*Muchas personas habrían demostrado su perplejidad a las ideas que Artaud había desarrollado y que serían consideradas antiteatrales e inasimilables por la cultura europea. (...) Los conceptos de Artaud tenían implicaciones que iban más allá de la arena teatral. El debate instaurado y la considerable oposición que había surgido entre las paredes de la N.R.F. crecía... uno de sus principales críticos, Benjamin Crémieux, quién había apoyado el Teatro Alfred-Jarry ahora amenazaría despedirse de la revista si otra palabra de Artaud fuese publicada allí (S. Barber, 1993: p. 55, traducción nuestra).*

Pero Paulhan seguiría apoyándole y saldrían trabajos suyos a lo largo del año, como los artículos *Metro*, *Cahiers de Curieuse Personne*, *Satan l'Obscure*. Una reseña sobre la exposición de Balthus, *Le coup de Trafalgar*, *Annabella*.

En otoño surgirían posibilidades de financiación y Artaud se tiraría de cabeza a *Les Cenci*. Tragedia en cuatro actos y diez cuadros concebida a partir de las versiones de Shelley y de Stendhal.



## **Les Cenci**

*Con esta obra Antonin Artaud por primera y última vez aplica su doctrina. Yo asistí a ese espectáculo. Las opiniones subjetivas no tienen lugar aquí. Si uno trata de formarse un juicio a través de la prensa de la época, se desorientará. Los preestrenos y los manifiestos habían suscitado el escepticismo y la curiosidad de la crítica. Muchos se impresionaron con un cierto arrebató del juego sin que ninguno pudiera constatar la eficacia psicológica deseada por Artaud. / "Si el teatro del señor Artaud no es lo que él cree que es, si su primera tentativa decepciona al género de aficionados que fueron vistos, fieles e irritados, asistir desatentos a las torturas de Lillian Gish en *Le Lys brisé*, no puede negársele a su autor la pretensión del arrebató. Sonidos estridentes, torbellinos escénicos, fórmulas de ballet moderno y recuerdos del teatro judío, tormentas multicolores de luces, palabras gritadas, desgarradas, versadas en flujos entrecortados, tantas impulsiones diversas y contradictorias sacudiendo las viejas cenizas arraigadas. El mérito es demasiado grande como para que no reprochemos al autor-director el exceso de ambición inseparable de toda tentativa audaz." (...) "Cuando el repertorio del señor Artaud haya visitado un zodiaco de suplicios, ¿hacia cuál crueldad irá? No hay treinta y seis maneras de comer un corazón ni de descuartizar a un niño. Entonces, el señor Artaud deberá explotar los tormentos y los males del espíritu, lo que equivale a reintegrarse al teatro ordinario" (A. Artaud, 1975: p. 34-36).*

Si a la interpretación profesada desde la gratuidad imperante a la que estaba habituado el público de teatro de entonces le añadimos las palabras *terror* y *crueldad*, la mezcla inevitablemente tendría que resultar de lo más grotesco.

El mensaje no sería ni célere ni asimilado del todo a lo largo de las irrisorias 17 funciones que se celebrarían de *Les Cenci*. Dado el despliegue manejado, el público y un sinfín de dificultades harían que la bancarrota gritase el fin trágico del único intento posibilitado a la ejecución del lenguaje imaginado por Antonin Artaud. Mejor dicho, intento tan solo medio posibilitado.

Desde adentro, desde la comprensión y fascinación que Artaud podría llegar a despertar en sus más allegados, las fantasías y todas las ambiciones eran ya fruto maduro. Como afirmaría André Frank, puesto al servicio de la empresa por Denöel para salvaguardar cualquier exceso:

*Ese simple acierto que fue *Les Cenci*, al cual tuve la desgarradora oportunidad de asistir como secretario general del espectáculo, y sus breves escritos hubieran podido no abolir jamás el teatro de comienzos de siglo. / Por otra parte, ¿qué es el teatro? ¿Qué significa abolir? / No es menos verdadero que en el plano estricto de la puesta en escena y dejando de lado toda metafísica, la empresa de Antonin Artaud coincidió con la desaparición de un teatro fácil, con la investigación, la voluntad y el trabajo de un arte dramático hecho de tensión, de energía y de humanidad (en A. Artaud, 1975: p. 45).*

Debemos esclarecer con todo, que *Los Cenci* todavía no supondría la obra inaugural del *Teatro de Crueldad* tal y como lo habría promulgado Artaud, sino que deberíamos entenderla como una especie de puente entre lo que de los manifiestos y declaraciones se desprendía -y que habrían ido cuajando en el despliegue colosal de Artaud- y de la parca posibilidad que se le habría brindado en esa ocasión. Posibilidad que se quedaría todavía muy lejos de lo que estaría considerando estrenar como verdadero *Teatro de la Crueldad*... si al final se hubiese probado el éxito de *Los Cenci*.

A través de obras con mayor aparato como, *Macbeth*, *Le supplice de Tantale*, *Le sac de Jérusalem*, *Barba Azul*, un relato del Marqués de Sade o de la mencionada *Conquista de*

Méjico, sí se podría haber hablado de verdadera *Crueldad*, sin embargo, esto nunca sería posible para Artaud, al menos en vida.

*La Conquista de Méjico* no la montaría jamás pero sí procedería a la conquista de aquel país. Sí. Pero por derroteros todavía impensados. Por senderos de los cuales se visionaría una especie de puesta en escena totalmente diferente e inesperada, probablemente todavía más radical al ser de hecho un doble real.

La crueldad impuesta por los indios Tartahumara no sería otra cosa que *El Verdadero Teatro* en la acepción inaugurada por Artaud. Por tanto más que la conquista de Méjico sería la historia de un Artaud conquistado por la cultura cruel y verdadera del teatro más primitivo en el que creía fervientemente.

A principios de febrero de 1935, Artaud ya había terminado de escribir *Les Cenci* de cuyo argumento -surgido de una realidad histórica- cuenta de una familia romana del siglo XVI.

El conde Cenci, protegido de la corte papal, sometía a toda clase de vejaciones a su mujer y a su hija Beatrice, a quien violaba repetidamente. Aquella, junto con sus hermanos, pagaba a dos sicarios para acabar con el padre. Pero Beatrice era acusada por el Papa Clemente VII. Y pese a demostrar todo lo que el padre le había hecho, el Vaticano lo tapaba y acababa ordenando su ejecución pública en 1599.

Stendhal había recogido el tema en sus *Crónicas italianas*. Percy Bassey Shelley escribiría un drama. Alejandro Dumas (padre) una novela. Y ya en el siglo XX, un libro de Albert Moravia, una ópera de Alberto Ginastera y el espectáculo de Artaud, que aquí profundizamos.

Una de las últimas puestas en escena de *Les Cenci* de que tenemos noticia tuvo lugar en el Teatro Albeniz de Madrid el día 2 y 3 de junio de 2007 en:

“...una adaptación sobre el texto de Artaud realizada por Giorgio Battistelli, compositor y gran renovador del teatro musical” (Teatro Abeniz, 2007).

O aún más recientemente, por el Teatro Español en 2013, que expresaría en su libreto:

*Antonin Artaud presenta en Los Cenci, inspirada en Shelley y Stendhal, una tragedia magnánima, una obra de absoluta crudeza discursiva, despiadada y cruel. Una tragedia en donde el poder corrupto de una familia se despliega y alimenta en el ritual, casi cotidiano, del sadismo, el abuso sexual del padre para con sus hijos, el abandono en el discurso del sentido de familia y el entrecruzamiento de diálogos donde el asesinato simula ser una metáfora de salvación (Teatro Español, 2013).*

*“Los Cenci” que están siendo representados en el Folies-Wagram desde el 6 de mayo último (1935), no son aún teatro de la crueldad, pero lo preparan. / He extraído mi obra de Shelley y de Stendhal, lo que no quiere decir que haya adaptado a Shelley o imitado a Stendhal. (...) Habrá entre el Teatro de la Crueldad y Los Cenci la diferencia que existe entre el ruido de una cascada o del desencadenamiento de una tempestad natural y lo que puede restar de su violencia tras grabarlas. (...) Como en el Teatro de la Crueldad, el espectador se encontrará en “Los Cenci” en el centro de una red de vibraciones sonoras; pero éstas, en lugar de proceder de cuatro campanas a diez metros de altura situadas en los cuatro puntos cardinales de la sala, serán difundidas por altavoces dispuestos siguiendo una orientación idéntica. (...) Por “Los Cenci” creo que el teatro vuelve a su lugar y encuentra de nuevo esta dignidad casi humana sin la que es inútil trastornar al espectador (A. Artaud, s.f.a).*

Artaud clama a los cuatro vientos que la empresa de destrucción que intenta con *Los Cenci* es más que moral metafísica. No se debe de confundir la violencia de *Los Cenci* -



violencia contra la familia, la religión y la justicia- con lo que no es. Se trata de una protesta contra quienes se han apoderado de estas cosas y las han desviado de su objetivo fundamental:

*...la realización armoniosa entre los hombre. Al mantenerme en el terreno de las ideas puras, no tengo por qué referirme en absoluto a un conjunto de matices humanos que sólo podrían molestarme y paralizar toda la acción... Y me niego justamente a referirme a todos los matices humanos que en general paralizan la acción e impiden a las personas de actuar, e incluso de intentarlo... He querido, pues, acabar de una vez por todas con esas inhibiciones. Pero ello no es una razón para que se me considere un anarquista absoluto y definitivo (citado en J.L. Brau, 1972: p. 128).*

*Una vez que Artaud se empeñase en sacar a la luz un teatro de símbolos y mitos, elegiría antagonistas sobrehumanos, civilizaciones y épocas en conflicto para moverse por encima del área escénica y así colisionar con mayor fuerza. Por eso el hombre tendría que actuar sus propias pasiones y ansiedades... los hombres deberían ser vistos como individuos solamente como parte integrante del todo, considerado "a la luz de los eventos de la historia, de la fatalidad, en las cuales jugaron sus papel." (B. L. Knapp, 1980: p. 102, traducción nuestra).*

Del comité patrocinador, compuesto por la princesa de Grecia, las princesas de Polínica, el conde Etienne de Beaumont y el Doctor Thuyer-Landry, Artaud emprendería, seguro de su misión y acompañado por André Frank, el gran sueño de su vida. La frecuente compañía de Frank -que evidentemente no le agradaría demasiado- había sido, digamos, impuesta por Denoël para que la cosa no se le fuera de las manos, pero al final no resultaría ser tan calamitosa como Artaud habría pensado en un primer instante.

Contrataría a su amigo, el pintor Balthus, para la ejecución del escenario, del cual J.P. Jouve diría que se trataba de:

*"...un prodigioso espacio, un decorado a un tiempo interior, simbólico, italiano, en el que todo se reúne en una extrema simplicidad y fuerza" (citado en J.L. Brau, 1972: p. 129).*

A Artaud le habría gustado el escenario, tal era su admiración por el trabajo de Balthus. Pero la evidente falta de proyección en él de los presupuestos del *Teatro de Crueldad* le habría hecho negarlo a raíz del fracaso experimentado. En tanto que, pese a que no todo eran las dificultades de otros tiempos, la frustración de que el *Teatro de la Crueldad* no se estaría llevando a cabo ni siquiera en sus útiles plásticos más fundamentales, ciertamente le encresparía.

La música de escena se habría quedado a cargo de Pierre Souvtchinsky. Y con relación a la parte sonora que Artaud quería compuesta por crudos y viscerales sonidos en directo, se vería obligado a pedir a Désormière que le grabara los sonidos necesarios. Las campanas citadas anteriormente, serían recogidas y empaquetadas en la catedral de Amiens. Los ruidos de máquinas en las fábricas de la periferia, tempestades, etc. Todo pregrabado.

Inevitablemente, el espacio del *Follies-Wagram*, era una sala considerablemente grande pero nada comparada con las catedrales soñadas en viejos graneros o naves restauradas y reconstruidas, dispuestas de raíz para el espectáculo de la Crueldad. Al no poderse permitir los requisitos que anunciaba, forzosamente el resultado no sería el más adecuado.

Artaud no negaba el avance de la técnica ni el de la ciencia, al contrario. Estaba dispuesto a emplearlas y se entregaba completamente a toda innovación que pudiese

ampliar la intención y la intensidad de sus postulados, pero nunca por mezquinos motivos presupuestales.

*Los instrumentos musicales serán utilizados como objetos y como formando parte del escenario. / Además, la necesidad de actuar directamente sobre la sensibilidad, a través de los órganos, es una invitación al punto de vista sonoro, intentando obtener cualidades y vibraciones de sonidos absolutamente inusuales, cualidades que los instrumentos actuales no poseen y que llevan a poner de nuevo en uso los instrumentos antiguos y olvidados o entonces a crear instrumentos nuevos. Permiten también intentar obtener, más allá de la música, instrumentos y objetos que, basados en fusiones especiales o en nuevas uniones de metales, puedan alcanzar un diapason nuevo de octava y reproducir ruidos o sonidos insoportables, lancinantes (A. Artaud, 1996: p. 93, traducción nuestra).*

*El escenario- la sala: suprimimos el escenario y la sala, sustituidos por una especie de local único, sin separaciones ni barreras de ninguna clase y que se volverá precisamente el teatro en acción. Será restablecida una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, por el hecho de que el espectador, posicionado en medio de la acción, ser por ella envuelto y trabajado. Su involucramiento resulta de la propia configuración de la sala. Así, poniendo de lado las salas de teatro que existen hoy día, utilizaremos cualquier pabellón o almacén agrícola, o granja, que haremos reconstruir por los moldes que orientan la arquitectura de ciertas iglesias o lugares sagrados y de ciertos templos del Alto-Tíbet. El interior de ésta construcción será dominado por proporciones especiales de altura y en profundidad. La sala, encerrada en cuadro paredes, sin cualquier especie de ornatos. El público se quedará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles que le permitan seguir el espectáculo que se desarrollará a su alrededor. En efecto, la ausencia de escenario, en el sentido habitual de la palabra, llevará la acción a desarrollarse en las cuatros esquinas de la sala, etc. (A. Artaud, 1996: p. 93-94, traducción nuestra).*

Además de estos requisitos considerados en la época, por muchos, como excéntricos devaneos para un arte tan efímero como el teatro (una vez que para el industrioso cine, por ejemplo, al poder reproducirse tantas veces como se quisiese podría llegar a invertirse lo impensable) a pesar de todo ello, el mayor problema residiría en los actores.

Efectivamente, a la plantilla de actores se agregaría una gran contrariedad: la actriz Iya Abdy, una mujer rusa de la vida, retirada y casada con un lord inglés. La cual habría hecho un poco de teatro con Dullin. Al financiar ella gran parte de los costes se le tuvo que ofrecer un papel importante a trato de favor. Lo cual Artaud trataría de llevar a rajatabla alabándola en todos los periódicos con motivo de la promoción de la obra.

“Su porte asombroso, su admirable cabellera rubia y su paso de reina podían disminuir su falta de experiencia en las tablas” (A. Artaud, 1975: p. 56).

Sin embargo aquello le costaría más de un disgusto. La pseudo-actriz al parecer se negaría a llevar a cabo una serie de exigencias consideradas extremadamente necesarias por Artaud. Quién estrenaba ahora su nuevo estatuto de director, nuevo estatuto que también inauguraba el *Teatro de la Crueldad*:

*La dirección: Es en torno de la dirección, considerada no como simple grado de refracción de un texto sobre el escenario, pero como un punto de partida de toda la creación teatral, que se constituirá el lenguaje típico del teatro. Y es en la utilización y en la manipulación de este lenguaje que se disolverá la vieja dualidad del autor y del director, sustituidos por una especie de Creador único a quien cabrá la responsabilidad doble del espectáculo y de la acción (A. Artaud, 1996: p. 91, traducción nuestra).*

En fin, disgustos unos detrás de otros que incrementarían la ansiedad de Artaud que al final se quedaría sin tiempo para ensayar su propio personaje. El protagonista, el Conde Cenci. Trabajo por el cual terminaría recibiendo críticas desiguales.

En realidad, a la par del desempeño de los actores, habría sido la falta de tiempo para los ensayos uno de factores de mayor preponderancia para el resultado del proyecto. Artaud no estaría solamente descontento con el trabajo desarrollado por Iya, sino con el de todo el mundo que parecía no entender -o saber poner en práctica- la proyección del *Atleta Afectivo* en que deberían transformarse los nuevos actores del *Teatro de la Crueldad*:

“Es conocido que el teatro de una época se interpreta con los actores formados en la época anterior. De ahí las dificultades de toda renovación profunda de la escena: ella puede tener sus ideas; ella no posee siempre sus elementos, sus soldados. Y Antonin Artaud no tenía una compañía” (en A. Artaud, 1975: p. 55).

*El actor: es, simultáneamente un elemento de importancia primordial, ya que de la eficacia de su actuación depende el éxito del espectáculo, una especie de elemento pasivo y neutro, pues toda iniciativa personal le está rigurosamente vedada. (...) Tiene que reconocerse en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponda a las localizaciones físicas de los sentimientos. / El actor es como un atleta, pero con una diferencia sorprendente, su organismo afectivo es análogo al organismo de un atleta, le es paralelo, como si fuese un doble, pese a que no actúe en el mismo plano. (...) Los movimientos musculares de un esfuerzo son como que la efigie de otro esfuerzo, su doble, y, en los movimientos de representación, se localizan en los mismos puntos. (...) Es cierto que para todos los sentimientos, todos los movimientos del espíritu, todos los saltos de afectividad humana, hay una respiración correspondiente, que les es adecuada. / Los tiempos de respiración tienen una designación que nos es enseñada por la Cábalá, son estos tiempos que dan al corazón humano, una forma, y a los movimientos de pasión, un sexo. (...) El actor dotado descubre, por instinto, como captar e irradiar ciertos poderes; pero, sin duda, se quedaría estupefacto si le revelasen que estos poderes que tienen un trayecto material, no solo a través, pero también en los órganos, existen en realidad, pues nunca tuvo conciencia de que pudiesen existir de hecho. / Para utilizar su afectividad, tal como el luchador utiliza sus músculos, el actor tiene que considerar el ser humano como un doble... espectro plástico, para siempre inacabado, cuyas formas son auténticamente macaqueadas por el verdadero actor, y al cual impone también las formas y la imagen de su sensibilidad propia. / Es sobre este doble que el teatro ejerce influencia, es esta efigie que el teatro moldea, y, tal como todos los espectros, este doble es de larga memoria. La memoria del corazón resiste y es, sin duda con el corazón que el actor piensa; aquí es el corazón que domina (A. Artaud, 1996: p. 129-131, traducción nuestra).*

Principios como la adecuada utilización de la respiración, que además de los seis estados diferentes de respiración, diría:

*...hay todavía un séptimo estado, que está más allá de las respiraciones, y que reúne lo manifestado con lo no manifestado, a través de la puerta del más elevado de los Guna, el estado de Sattva. Y quien afirmar que el actor no tendrá que preocuparse con este séptimo estado, una vez que no es esencialmente metafísico, le responderemos que, el teatro es, con efecto, el símbolo perfecto y más completo de la manifestación universal, y que el actor trae en sí, el principio que informa este séptimo estado, esa vía de sangre, por la cual penetra en todas las otras, siempre que los órganos despiertan del sueño, en toda su magnitud (A. Artaud, 1996: p. 133, traducción nuestra).*

Y la correcta colocación de los órganos en el interior del organismo para obtener determinada intención. El conocimiento aplicado de los puntos utilizados en la acupuntura por los orientales para alcanzar algún estado de conciencia específico. Inculcarle al público estas técnicas y procedimientos como si éstos se trataran de verdaderos pacientes en una mesa de quirófano. El actor convirtiéndose en una especie

de chamán, en cuya ambientación teatral fuese concebida como el ritual cósmico primitivo en el cual todas las fuerzas del universo son llamadas a participar:

“Todas las emociones tienen su base orgánica. Es al cultivar su emoción en su propio cuerpo que el actor hace elevar de nuevo el voltaje de su cuerpo. Saber anticipadamente en qué puntos del cuerpo tocar es la llave necesaria para lanzar el espectador en trances mágicos” (A. Artaud, 1996: p. 136, traducción nuestra).

Estas y otras iniciativas serían algunos de los más altos baluartes de la concepción teatral de Artaud. André Frank comentaría como los ensayos, que tan solo durarían cuatro semanas, ofrecerían pese a todo, los trances propios del nacimiento de una obra:

“...raramente los ensayos se mostraron más fogosos, emocionantes y reconozcámoslo, inciertos. Artaud se desesperaba por la difícil unidad del espectáculo; desde la tercera a la cuarta fila de platea, asistido por algunos amigos fervientes, dirigía a los actores con una angustia visible” (Frank citado en A. Artaud, 1975: p. 56).

Al parecer, la primera representación del propio Artaud como Conde Cenci habría sido un verdadero éxito.

“Frente a una sala vestida de gala, actuó con un furor sagrado. Había momentos en que su voz se rompía, se perdía, se ahogaba, y encontraba a continuación maravillosos impulsos” (J.L. Brau, 1972: p. 130).

Pero en realidad las cosas no irían bien en el transcurso de las actuaciones. El estreno y los días siguientes, el público más dedicado y curioso daría la falsa impresión de que todo se estaría desarrollando conforme lo soñado. Pero la impresión se revelaría como no más que un espejismo en el vasto desierto cristalizado, sin una única grieta.

“He realizado un inmenso esfuerzo y me hallo ante el abismo; este es el resultado. Creo que, desde el punto de vista teatral, la concepción era buena, y usted ha podido darse cuenta de ello. Pero me ha traicionado la realización. Yo no puedo estar en todas partes, ahí está el peligro del teatro” (Artaud citado J.L. Brau, 1972: p. 131).

“El Teatro de la Crueldad *se proponía* recorrer a un espectáculo de masas, se proponía buscar, en la agitación de las masas tremendas de la gente convulsionada y proyectada una contra otra, algo de esa poesía de las grandes fiestas y de las multitudes, cuando, lo que es muy raro hoy día, las personas invaden las calles” (A. Artaud, 1996: p. 84, traducción nuestra).

Pero *Los Cenci* no habrían sido nada de eso, sino todo lo contrario -una tristísima decepción como todos los demás cometidos de Artaud. Toda una creencia echada por tierra en esos momentos.

“...la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos” (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

Y todo esto sería algo que no le habrían dejado comprobar a Artaud. Algo que seguramente todavía estamos intentando comprobando a día de hoy. Pero que en aquel entonces, a Artaud, ya nunca más se le volvería a otorgar la oportunidad de comprobarlo. El fracaso había vencido una vez más.

En *El Teatro y su doble*, podemos seguir leyendo, después de mucha lluvia martilleando por décadas, las claves básicas de todo humanismo nunca en aquella época llevado a la práctica:

“El empirismo, la ausencia de finalidad, el individualismo y esta anarquía, que tendrían que tener un término” (A. Artaud, 1996: p. 77, subrayado y traducción nuestros).

Esa máxima de profundísima conciencia que tan afanadamente habría buscado Artaud con *el Teatro de la Crueldad* y que lamentablemente no había conseguido consumir, persistiría en tratar de erigirse como en las líneas dolorosamente escribiéndose. Como en tantas y tantas voces por él alzándose.

Su amigo y pupilo, el fabuloso actor de talento natural, Jean-Louis Barrault, le invitaría después del tremendo fracaso de *Les Cenci*, a colaborar consigo en un nuevo proyecto. Una compañía de teatro que fuera de los dos.

Barrault ya era un reconocido actor y se habría construido una reputación envidiable. Todo el mundo alababa su trabajo que mucho debía a Artaud, a su visión y a sus extremadas y esplendidas indicaciones. Aquel lo habría instruido en la interpretación corporal y en el mimo. Le habría indicado la lectura del *libro de los Vedas y los Upanishads*, el *libro egipcio de los muertos*, el *Bardö Thodol*, el ejercicio del yoga tántrico, entre otras técnicas.

Al fin al cabo Barrault habría logrado convertirse de la noche a la mañana en la viva imagen del Atleta Afectivo que Artaud no podría jamás haber logrado para sí mismo.

A expensas de la amistad que unía a los dos hombres, Barrault habría aceptado la invitación de Artaud para participar en *Les Cenci* en el papel de Bernardo, pero tres versiones distintas circularían sobre la imposibilidad de Barrault, el motivo por el cual al fin no hubiese encarnado el personaje. Al contrario de lo expresado en la carta que sigue. La primera de las versiones diría que Dullin se habría negado a libértarlo de su contrato con *L'Atelier*. La segunda versión que se atribuiría a un abandono repentino de los ensayos debido a una pelea con la actriz Iya Abdy. Y la tercera que sería la de una concepción del personaje distinta entre Artaud y Barrault, por la cual nos decantamos:

París, 14 de junio de 1935

*Mi querido Barrault:*

*Sabes cuánto respecto siento por tu obra y por lo que eres. Por eso mismo comprenderás el espíritu con que te hablo cuando te escribo. / Por otra parte, no se trata de que me reproches por lo que voy a decirte, sino que no quiero que quede en ti ni siquiera la sombra de un pensamiento amargo. / No creo que sea posible una colaboración entre nosotros, pues si bien conozco lo que nos une, veo mejor aún lo que nos separa. Se trata de un método de trabajo que, partiendo de dos puntos de vista totalmente opuestos, llega a un mismo resultado que, a pesar de las apariencias, no es el mismo. Además, te he visto trabajar en Les Cenci; cuando te pedía que hicieras que los actores se repitieran, los triturabas de tal manera, ponías tanto de ti mismo que, al final, las cosas perdían perspectiva (subrayado nuestro). / En fin, muchas veces en mi presencia hiciste comentarios acerca de mi forma de trabajar. Dijiste que siendo yo ante todo un autor, no llevaba las cosas lo bastante lejos, y que en mis realizaciones me topaba con obstáculos que no podía vencer por falta de trabajo y dedicación. Ahora bien (y esto es algo a lo que me aferro por encima de todo), no creo en compartimientos estancos, específicamente en lo que atañe al teatro. Ésta es la base de todo lo que he escrito hace más de cuatro años (A. Artaud, 1975: p. 77-78).*

Artaud y Barrault se habrían conocido en 1932 durante los aprendizajes del último en *L'Atelier*. Las influencias directas que Artaud habría ejercido sobre el neófito Jean-Louis solo podrían haber resultado del contacto que mantenían a diario, una vez que todavía no habían salido sus textos más importantes sobre teatro. En aquella época, buscando medios de subsistencia, Artaud habría llegado a pensar en dedicarse a la formación de actores. Cuenta Barrault que:

“Caminábamos por las calles de París y era a lo largo de esas noches que paseábamos juntos que casi inadvertidamente, de repente, me pasaba una clave; hasta el punto de que las teorías morales de Artaud no me han llegado como pueden llegar por la lectura” (citado en J.L. Brau: 1972, p. 132).

Nos inclinamos por eso a pensar que Artaud no solamente habría rechazado la oferta de su admirado pupilo por motivos estrictamente profesionales, por los métodos de trabajo divergentes que le señalaba en la carta citada.

Apartándose de toda inmundicia repetitiva, de la dictadura de la psicología, de sus implantadas instituciones, Artaud estaría decidiéndose por lo que habría que cambiar realmente. Lo cual todavía se situaba más hondo que el Teatro al que acababa de dar vida en sus escritos y que no había logrado materializar. Realmente no había logrado hacerlo sobrevivir en su tránsito hacia la vida. No había podido aguantar el terrible choque de su parto.

Las consecuencias traumáticas que esto le habría causado, le llevarían en busca de la cultura verdadera que Europa había olvidado. Búsqueda en la cual se afanaría en su rescate, con la intención primera de reinstaurarla en el mundo occidental.

Tal y como la de Barrault, atrás quedarían propuestas anteriores a la puesta en escena de *Los Cenci*, caminos que Artaud no habría tomado porque sopesando los hechos, su proyecto personal -sería consciente de ello- era mucho más importante que cualquiera de las ofertas recibidas.

Véase por ejemplo la invitación para colaborar en uno de los más extraños proyectos de se tengan memoria en la época. La invitación que vendría de parte del compositor franco-americano, Edgar Varèse, cuya música era en algunos sentidos sónicos, pareja al teatro de Artaud -con repentinos movimientos de percusión y fragmentaciones, y también en sus exploraciones espaciales.- Varèse habría planeando un evento musical que incorporase danza, luz y gran movimiento gestual, para ser puesto en escena en la calle.

“Se llamaría *El astrónomo* y lidiaría con una gran y destructiva estrella que a la vez refrescaría y energizaría la población terrestre, pero también la amenazaría” (S. Barber, 1993: p. 56, traducción nuestra).

Después de indagar en la verdadera naturaleza del proyecto, Artaud se negaría a entrar en semejante aventura.

En otras ocasiones habría participado en curiosas colaboraciones que al final terminarían por no dejarle grato sabor de boca. Había aprendido que la del teatro, sería una de esas profesiones llenas de mala espina y desoladoras desilusiones.

Cuando Jovet le pidiese inesperadamente que trabajase en los efectos de sonido para *La Pastelera del Pueblo* de Alfred Savoir, Artaud sonreiría de satisfacción. Pero su tarea no habría sido ni llana ni simple. Se habría encontrado acosado todo el rato por Olivier Messian, el organista contratado, quien supuestamente debería pasar al órgano las ideas de Artaud pero que habría querido imponer a toda costa las suyas propias. Artaud estaría buscando una serie de sonidos imitativos, simples y desnudos, transpuestos al tono a cada momento, pero no musicales. Ya en la segunda mitad de la obra se decantaría entonces por los sonidos compuestos:

“...habría sido suficiente reducir los sonidos compuestos a sus elementos compositivos, los cuales pretendíamos aislar en vista a producir el registro completo de las sonoridades correspondientes a esta obra” (B. L. Knapp, 1980: p. 111, traducción nuestra).

Pero nada de ello funcionaría. Después de sendos piques entre los implicados, la obra al final no habría tenido el éxito que supuestamente debería después de tan arduas disputas. Y Artaud estaría ya *curándose* de una vez por todas de falsas ilusiones.

Estaba claro que su camino no estaba al lado de las corrientes existentes, por muy innovadoras y aparentemente apelativas que surgiesen en su camino. El suyo era un camino asaz impar y solitario. Artaud era un ser demasiado recto y riguroso, que iría demasiado hondo. Y consigo llevaría atada a mucha más gente de la que podría pensarse. Su trabajo implicaba a demasiada gente, probablemente a toda la humanidad al completo como para que en el calor e impudor del momento pudiese fiarse de terceros. El suyo no sería un trabajo para compartir con nadie, como le habría dicho a Barrault en la carta que anteriormente citábamos:

“En fin, no creo en las innovaciones, sobre todo después del Surrealismo, porque no creo más en la pureza de los hombres. Y a pesar de la alta estima que siento por ti, te sé falible y no quiero exponerme siquiera a la sombra de un riesgo” (A. Artaud, 1975: p. 79).

A sabiendas de que Barrault estaría siguiendo sus pasos, en una época en la cual todos (sus antiguos profesores sobre todo, Copeau, Dullin, Gaston Baty) parecían estar buscando los resortes de un nuevo lenguaje teatral -pero que una y otra vez se revelarían estériles intentos en tanto que serían tan solo artefactos estéticos- el trabajo siempre auto-superante y bien sucedido de Barrault, quien trataría más que nada ir a por la construcción de nuevos mitos -los jeroglíficos secretos y los signos de una vida mágica preconizados por Artaud- se constituirían al fin como parte integrante de su legado. Detenedores de vida propia.

En el ultimátum establecido en uno de los textos más contundentes d'*El Teatro y su Doble: Basta de Obra Maestras*, Artaud habría declarado la importancia de toda creatividad de que carece el mundo *actual*, de la cual también nosotros, a día de hoy, nos hacemos eco aquí. Eco que repercute en la forma de ese sólido repique sin respuesta. Que dentro de nuestros oídos sordos, *abriéndose* cual flor, surge como orden inapelable:

*...reconozcamos que lo que fue dicho no está todavía por decir, que una expresión no tiene el mismo valor dos veces, no vive dos veces; que todas las palabras, una vez proferidas, se quedan muertas y que apenas tienen una función en el momento en que son pronunciadas, que una forma, desde que ha servido una vez, no podrá de nuevo ser utilizada y solo le quedará ser sustituida por otra; y que el teatro es el único sitio del mundo donde un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido* (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra).

“No he dicho que fuese mi intención ejercer una influencia directa sobre nuestra época; lo que dije fue que el teatro que pretendía crear, suponía, para que fuese posible, para que la época le permitiese existir, otra forma de civilización” (A. Artaud, 1996: p. 114, traducción nuestra).





## **Cuarto capítulo**

### **Viajes: revoluciones y revelaciones**

Voy hacia él.  
Amor no ha de flaquear,  
No puede desertar;  
Así lo nieguen  
O así lo olviden,  
Aunque lo hieran,  
Si es que es amor, no hade cambiar.  
Oh, si es que veo  
A mi amor sufrir, ya no me importa  
Nada de mí

(W. H. Auden, 2003: p. 51).

*El hombre camina durante días por entre los árboles y las piedras.  
Raramente el ojo se detiene sobre algo en particular,  
y solo cuando la reconoce por la señal de otra cosa:  
una huella dejada en la arena indica el pasaje del tigre,  
una ciénaga anuncia una vena de agua,  
la flor del hibisco el fin del invierno.  
Todo lo demás es mudo e intercambiable;  
Árboles y piedras son solamente lo que son*

(I. Calvino, 1999: p. 17, traducción nuestra).

*La conciencia humana tiene el derecho de interrogarse, y muchas preguntas hice yo por toda la tierra, hasta la pregunta-límite en donde ya no hay conciencia ni pregunta, pero una llama inenarrable, única, que brota del espíritu de Dios siempre que Su Corazón se alerta. / Porque lo mental de las cosas, para crecer con su corazón, un punto tiene que existir donde las percepciones se abren todas en cruz como un tejido, tal cual el peyote de los Tarahumaras, y de tal forma se rasgan que nos quedamos sin saber si fue de su propio corazón que salió esa cruz o del corazón de ese Otro que deja de ser Otro, otro, pero Aquel, Distribuidor Único de las Llamas cuya lengua prevé y retiene el gusto por la Palabra, cuando el corazón latía como un Doble reconoce a su GENERADOR! (A. Artaud, 2000: p. 89, traducción nuestra).*

El viaje conlleva la permutación profunda de uno mismo con lo ignoto, porque además de llevar en si lo vivido, a su vez resulta imposible no dejar parte del ser impregnado en el paisaje. Las huellas, más o menos pronunciadas -que a la vez que se inscriben en el corazón del viajero dan cuenta de la operación ejecutada en el entorno visitado- no hacen más que hablar de éste ejercicio de intercambio que acrecienta en ambos sentidos. Son huellas que marcarán toda una vida. Huellas que connotaran de sentido mágico los puntos más elevados de una travesía que se hace pareja del interior. Huellas que emanando desde dentro surgen en la superficie para que sus investigadores sigan la pista cuidadosamente orientada.

Los viajes emprendidos bajo estas efigies suelen tratarse de viajes de iniciación espiritual. Y suelen ir acompañados por los aprendizajes logrados por uno que otro *aventurero* destacado, con anterioridad. Los recorridos suelen detenerse en las sabidurías dejadas por aquellos, a posta, en determinadas zonas del camino. Ocultos a modo de signos en el paisaje único, visitado por cada uno de sus precursores. En la leche cósmica y en los relatos astrológicos que no quieren ser ciencia. Paradas obligadas

que ilustran así, en parajes de gran destilación personal, la exigencia necesaria que al viajero neófito -en viaje paralelo- querrá asimismo de auto-superación.

Agustín de la Herrán enfatiza la maestría con la que algunos de estos destacables *viajeros* nos enseñaron sus incursiones espirituales al obtener sus sabias conclusiones partiendo de los derroteros del *ego*. En la transmutación de aquel con el todo. De la maduración.

Es sabido, y por otra parte lógico, que cuanto más se conoce mayor es el grado de comprensión de uno mismo, que se refleja en cada uno de los seres de este mundo. Lo cual comporta una ampliación / profundización, y por lo tanto, una mayor y mejor aplicación de la llamada consciencia adquirida en el prójimo con el propio. Las cuales se confundirán en una misma amalgama indisociable que pierde el nombre en nombre de la Unidad, mayor.

De la Herrán copiamos la lista de los principales utensilios a llevar en la mochila en caso de viaje espiritual. Las formas y las actitudes tomadas, que desde el terreno ancestral del *yo* produjeron así, caminos de apertura, vías de conexión. Las cuales, en los casos estudiados de esos viajeros ejemplares de los que se hace eco *El ego Humano-del yo existencial al ser esencial*, se hacen aquí bazas de innegable valor. Los viajeros que partiendo de sí mismos inexorablemente se desprenderían del innecesario *ego* de que se componían, se vuelven ejemplo tácito en nuestro estudio acerca del conocimiento profundo que Artaud intentaría alcanzar en sus propios viajes. Verificamos que este esencial enfoque resultaría ser el verdadero ticket de viaje al hacerse imprescindible cantimplora para la sequedad de los caminos.

Para entender la visita de Antonin Artaud a la tierra de los Tarahumaras (*los que corren como el viento*) o a Irlanda para la devolución del báculo de San Patricio, se hace necesario comprender que el viaje interior no siempre se desarrolla por caminos concurridos. Que la lógica no tiene mucho que ver en todo ello sino que una fuerza mayor, quizás explicable, empuja desde las altas esferas del querer hacia la complejidad en un sentido de ascensión hacia la totalidad.

Para ciertos hombres notables serían requisitos esenciales de viaje:

■ *La ejemplaridad y unidad coherentes entre sus propuestas y su existencia, de tal modo que su existencia sería su propuesta, y como tal trascendería, continuaría y enseñarían permanentemente; procederían, (estos viajeros espirituales) pues, como “hombres superiores”, según la terminología de Confucio (1969), porque “primero ponían sus palabras en práctica y, enseguida, hablaban conforme a sus acciones” (A. de la Herrán, 1997: p. 270).*

■ *Un origen no parcial de sus argumentos, consideraciones y conclusiones; es decir, sus declaraciones serían en nombre de la propia condición humana y no de algún ismo determinado, lo que les hacía ser válidos a priori para toda persona, con independencia de su circunstancia.*

■ *La orientación y desarrollo de sus razones y contenidos, determinados a dar respuestas universales a cuestiones globales.*

■ *La pretensión de todas sus acciones hacia el logro de la evolución humana, percibida individual y socialmente. (...)*

■ *Sus consideraciones relativas al ego que tratamos parecen ser independientes del lugar, la cultura y la época.*

■ *A su manifestación seguía lo que podría calificarse como una didáctica de la madurez o de la evolución personal, destinada al inicio de una consecuente autodidáctica impulsada y orientada en el mismo sentido.*

■ *En cuanto al desarrollo de sus contenidos de enseñanza parecieron situar:*

- *Cualquier género de cualificación en función de la promoción de la condición humana;*

- *El recibir en función del darse;*
- *El bienestar en función de un ser más (para ser mejor o para un bien ser);*
- *El jugar con lo existencial en función del vivir en lo esencial;*
- *Los intereses particulares o de sistemas en función del compromiso universal con la humanidad;*
- *El razonamiento parcial (dual) en función de la convergencia o totalización, etc (A. de la Herrán, 1997: p. 301-302).*

De la Herrán, destacaría adentrándose -en mayor y menor medida- los viajes ejecutados por Siddharta, Confucio, Sócrates, Platón, Yeshua y Eckhart, en tanto que las suyas, habrían sido enseñanzas que promulgarían la asunción de lo que nosotros queremos llamar los *souvenir* esenciales de un viaje que -antes o después- todos deberíamos iniciar. El viaje de la conciencia.

Artaud, estaría entrando a formar parte de ésta pléyade de iluminados, ya no solamente desde la creación del *Teatro de la Crueldad* que podríamos considerar referente básico en el credo por él así inaugurado como punto de partida -de todo proyecto humano a considerar en la línea evolutiva transversal que ésta conlleva- sino también a través de los gravísimos viajes a que se dedicaría de aquí en adelante para reafirmar sus intenciones primeras. Sendas tesis a sus visionarias predicciones.

En su búsqueda de la mística orgánica olvidada. De la magia ancestral en la tierra en permanente copulación con las fuerzas cósmicas -de las cuales tendría que constituirse la comprensión humana y las cuales tendrían que hacer la concienciación de toda la especie- se embarcaría en más de una cruzada que a lo sumo no harían más que reiterar sus hallazgos teatrales. Con esa ardua misión auto-asignada, se lanzaría sin miedo a la divinización de sus preceptos. Incluso a riesgo de perder la cordura en el intento.



## **Méjico**

*La filosofía es, como toda ciencia sintética, como las matemáticas: arbitraria.*

*La poesía es lo auténtico real absoluto,  
esto es el cerne de mi filosofía.  
Cuánto más poético, más verdadero*

*(Novalis, 1986: p. 13, traducción nuestra, adaptado).*

De la decisión de irse a Méjico diría Artaud no tratarse de un viaje de recuperación de las huellas de una antigua civilización, de una sumersión en un baño mitológico sino de un acto revolucionario. De la liberación de la energía del alma, tal como la liberación de la energía del átomo.

“Quizás me equivoco, pero la civilización anterior a Cortés es una civilización de bases metafísicas que se expresan en la religión y en los actos mediante una especie de totemismo activo, extendido por todas partes, creador de símbolos y que da salida a toda clase de aplicaciones” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 135-136).

Diría Durozoi que tanto Leví-Strauss (*Tristes Tropiques*) como George Balandier (*Afrique ambiguë*) o Michel Leiris (*L’Afrique Fântome*) confirmarían que:

*...el viaje etnológico, antes de ser una vía de acceso al conocimiento de otros hombres (admitiendo que ese conocimiento sea posible), se halla determinado por un sentimiento de repugnancia hacia occidente y es testimonio de lo difícil que resulta permanecer en Europa. (...) Si es cierto que Artaud comparte el hastío de la etnología por todo lo occidental, sería erróneo deducir luego, que va a México ante todo como etnólogo. En realidad, no marcha con la intención de hacer una obra científica desinteresada. Bien al contrario, en agosto de 1935 afirma que México es para él un lugar dónde busca una enseñanza: México puede enseñarnos aún el secreto de una palabra y de un lenguaje en el que todas las palabras y los lenguajes se reúnen en uno solo (G. Durozoi, 1975: p. 77).*

*...no sería tanto saber lo que son, cada una de por sí, las sociedades objeto de (su) estudio, como descubrir la forma en que se distinguen unas de otras. Como en lingüística, estos planos diferenciales constituyen el objeto propio de la etnología. / Lo cual implicaría que el etnólogo, para ser fiel a su misión científica, se niega a jerarquizar su cultura de origen y la que estudia, asignándoles un valor diferente. (...) Para el etnólogo, los hechos culturales, aún siendo diferentes, son todos de análoga naturaleza por grandes que pudieran ser sus disimilitudes aparentes a los ojos del observador: ninguna cultura puede decirse superior a otra. Para Artaud, por el contrario, existe una jerarquía, de suerte que podrá oponer una cultura auténtica (la de México) a una falsa cultura (la de Europa) o, si se prefiere, una cultura real y una parodia o ausencia de cultura (G. Durozoi, 1975: p. 177-178).*

Proponerse tal hazaña actuaría desde una conciencia interesada tal y como su teatro trataba de responder a una emoción interesada. No deberíamos perder el norte así fijado al encontrarnos la tremenda subjetividad que compone todo relato extraído de este viaje en particular, que no habría sido otro, que un viaje de carácter místico.

A pesar de la velocidad estrepitosa que hubiese dado en alcanzar en su pequeña barquita de crueldad, ahora el viaje tendría que emprenderse en la grandiosa hipérbole que significaba el océano, ésta vez sin metafóricas hendeduras sobre el mar de cristal surcado. Artaud tenía pues, que encontrar las claves de transformación profunda a las que atentaba el *Teatro de la Crueldad*. Tenía que salvar su obra, salvarse a sí mismo y salvar con ello a toda la humanidad de su durmiente y perezosa *falsa* cultura. Por ello y

no por otros motivos se iría a Méjico. En donde la cultura primigenia todavía respiraba el aliento primero de la creación. Solo ahí existían todavía las justificaciones que al sabor de la visión había podido plasmar en el *Teatro de la Crueldad*. Solo en Méjico podría encontrar una solución al éxito que no habría hecho más que repercutir en forma de terrible fiasco y colosal fracaso -a los ojos cerrados de un occidente plenamente adormecido.

Para irse de viaje tendría antes que conseguir los fondos necesarios a tamaño emprendimiento y para tal apremiaba trabajar antes que nada el grado de convicción que convendría elaborar para convencer a sus patrocinadores.

Cuentas hechas, pensaría sacar dividendos de las conferencias que prestase en la Ciudad de Méjico bien como de los artículos publicados en la prensa local. Pero antes tendría que costearse el viaje, y para ello se auto-nombraría como el exclusivo *encargado de una misión*, a manos de Jean Marx, supervisor de las actividades francesas en el extranjero.

Pese a que Marx se mostrase desde un principio reticente con el pedido, le encaminaría al *Ministerio de Educación* en dónde le cederían un título más o menos oficial de 'misión' a su viaje. Artaud redactaría sendas cartas al Ministro de Educación Nacional y al Ministro de Asuntos Exteriores con su *extraña* petición. El subdirector de Educación Nacional le respondería el 9 mayo de 1936 que:

Usted recordará, sin duda, la dificultad con la que el carácter misión oficial ha sido concedido a su viaje de estudios. Los asuntos exteriores ponían muchas objeciones por motivos que ignoramos (citado en J.L. Brau: 1972, p. 137).

Jean-Louis Brau, nos induciría a pensar que esta respuesta sería la consecuencia -no explicitada- de que Artaud le habría entrado al Ministro de Asuntos Exteriores en estos términos:

*Ninguna teogonía es más ardiente y eficaz que la de los tres grandes dioses: TEZCATLIPOCA- HUICHILOBOCH- QUETZALCOATL. / Quiero decir que un país donde se mueven al desnudo las fuerzas del subsuelo, donde el aire henchido de pájaros vibra en un tono más alto que en otras partes, crea, por ese mismo hecho, y por la fuerza de las cosas, dioses (citado en J.L. Brau, 1972: p. 137).*

Jaime Torres Bodet, Secretario de la *Legación de Méjico en París*, le conseguiría la exención de la fianza exigida habitualmente en el desembarque, así como una promesa de alojamiento en Méjico. Inútilmente, también trataría de buscar fondos entre los periódicos que podrían prestarle ayuda encargándole artículos.

Se prepararía concienzudamente el viaje nutriéndose de las obras que le aconsejarían sus amigos sudamericanos: *Annales du Musée de Mexique, Manuel d'archéologie américaine (Amérique préhistorique- civilisations disparues)* de Beuchat, *Les Dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatemala d'après le Livre du Conseil* de Raynaud. Y los varios *Codex* aztecas.

A sabiendas que su pan tendría que salir forzosamente de las publicaciones mejicanas, también le venía bien informarse de la situación actual del país para así poder encaminar sus rigurosos ademanes.

Poco antes de su partida, en junio, el *Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, patrocinada por el partido comunista -pese a todo- invitaría a

Antonin Artaud. Quién rotundamente se negaría a participar en aquel en semejantes términos:

“Jamás concederé a ningún fascismo el honor de creer que pueda herir mi cultura, ni cultura ninguna, quemando libros donde brilla esta híbrida mezcla a la que acuso de nuestra decadencia” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 138).

Artaud presentiría la cultura en la que estarían intentando involucrarle. Y sabía que tan solo buscaban servir la idea utilitaria y baja de la patria.

Ya en otoño, Artaud se encontraría con sus amigos Huguette Pelardy, Anie Faure, Christian Tony y su mujer Marie-Claire, y con los amigos que tenía en común con Anaïs Nin, como la joven Lise Deharme a quien por esa época. Le escribiría un poema, después de haber permanecido sin escribir poesía durante ocho años.

Sin embargo, el verdadero poema volvería a producirse dentro de sí, otra vez. Y no estaría dedicado a Lise sino que quién estaría dejando ascender a sus pensamientos, ésta vez se trataría de Cécile Schramme. Una joven belga de la cual hablaremos a su vuelta de Méjico. Ahora el barco estaría a punto de zarpar y Cécile sería tan solo una hipótesis borrosa en la distancia. Un recuerdo para el camino.

Sus amigos Jean-Louis Barrault, Jean Paulhan, Lise Deharme, Meyer, Parson, Cherret, le prestarían todo lo que pudiesen. Conseguiría un descuento del 50% de la compañía transatlántica, la cual le posibilitaría así, subir al *S. S. Albertville* en Amberes con dirección a la Habana, el 10 de enero de 1936. El cual el 30 de enero, atracaría en La Habana.

Poco antes de llegar a Cuba, el 25 de enero, mientras el *Albertville* atracase por un corto espacio de tiempo en Norte-América, terminaría decidiéndose por el título que daría nombre al conjunto de sus ensayos sobre teatro -todavía por publicar en manos de Paulhan- *El teatro y su doble*, sobre el cual le diría que:

“...una vez que el teatro dobla la vida, la vida dobla el verdadero teatro... Este título responde a todos los dobles del teatro que creo que he encontrado a lo largo de los años: la metafísica, la peste, la crueldad... Y el Doble del teatro es lo real, el cual no es utilizado por la gente hoy día” (citado en S. Barber, 1993: p. 79, traducción nuestra).

Artaud necesitaría que se publicase el libro cuanto antes para así poder contar con los ingresos que le proporcionase, que seguramente le harían falta a su llegada a Méjico.

De camino a Méjico, haría una pequeña escala en la Habana como decíamos, el día 30 de enero. Ahí, Artaud conocería a un hechicero negro del cual recibiría un puñal al que dedicaría especial atención dotándolo de poderes esotéricos: *Un signo, una especie de puñal de Toledo ligado por tres anzuelos*. Objeto dotado de magia que le acompañaría el resto del viaje.

Pese al buen augurio que encontraría al recibir el mágico puñal, las dificultades empezaban antes de lo esperado. Las tasas de desembarque y un cambio de clase obligatorio durante el viaje le costarían casi todo el dinero que tenía. Por si fuera poco, para empeorar todavía más las cosas, la droga de la cual se habría visto privado desde su salida de Amberes también empezaría a hacer mella en él. Escribiría entonces a sus amigos en busca de auxilio, sobre todo para que le enviaran dinero. A su llegada a Méjico tan solo le quedarían unos míseros 300 francos.

Una semana después desembarcaría en Veracruz de dónde saldría en tren camino a la capital en donde le esperaban los intelectuales mejicanos bien como los altos funcionarios del estado. Nada más llegar, el embajador de Francia le invitaría a comer. Y en nada recibiría una serie de encargos para *El Nacional Revolucionario*, el diario del gobierno. La publicación de varios artículos en revistas literarias y un ciclo de conferencias por las delegaciones oficiales de varias instituciones locales, sin duda le sacarían provisoriamente de apuros económicos.

En el transcurso de sus investigaciones a cerca de las creencias y de las intenciones del pueblo mejicano con el que se fuese cruzando -digamos que, compuesto tan solo por la facción urbana y por lo tanto, la más *ilustrada*, lo que equivaldría a decir, la más contaminada- Artaud se percataría de que las fragmentarias informaciones que habría recogido en París sobre Méjico no estaban lejos de la verdad. Sobre todo en lo que respectaba a la lucha contra el antiguo poderío religioso y las antiguas estructuras políticas que estarían tratando de revertir en una especie de revolución cultural, concretizada en una *disponibilidad* intelectual muy fuerte. Por ello, sus intervenciones más que políticas, pondrían de manifiesto su presencia inapelable en sorprendentes invectivas hasta entonces totalmente inéditas para un pueblo intentando resurgir en el mundo actual. A través de un partido comunista tan fuerte como capital en el entorno más próximo, su voz en cierta medida, resultaría ser de lo más escandaloso.

Más de uno se pondría en alerta con sus afirmaciones y apartaría a otros tantos de las convicciones formadas en tanto que la ebullición concreta en que estaban inmersos estallaba colmada de efervescencia.

A pesar de las comprensibles crispaciones formadas a su paso, cada una de sus conferencias resultarían ser de lo más apelativo para un pueblo sediento de noticias frescas procedentes de Europa. El 28 de febrero *el Nacional* destacaría: *La juventud francesa ve cadáveres en quienes escriben únicamente frases de propaganda*. Frase sacada de una de sus magistrales ponencias:

*El marxismo pretende ser científico, habla de un espíritu en masa, pero no destruye la noción de conciencia individual, y por ello, al dejar intacta esta noción, se dirige a la conciencia de masa de manera gratuita y con un espíritu romántico. La destrucción de la conciencia individual representa, no obstante, una alta idea de cultura, es una idea profunda de la cultura de la que deriva una forma completamente nueva de civilización. No sentirse vivir como individuo significa escapar de esta forma terrible del capitalismo que yo llamo el capitalismo de la conciencia, porque el alma es el bien de todos” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 145).*

De aquí se podría explicar en gran medida, la influencia que años después ejercería Artaud sobre los beatniks o el movimiento hippie. Pensemos que aquellos movimientos se constituirían en los sesenta a través de novedosas formas de mirar el mundo. Sobre todo en lo concerniente a la individualidad y a las diversas formas de conciencia de que pudieron ir nutriéndose. Aquellos se identificarían con los epítetos bien como respecto a la necesidad que Artaud habría augurado relativamente a la evidente conciencia colectiva natural.

Curiosamente la extensión del contagio que de las varias declaraciones hechas por Artaud -de forma concreta y explícita en Méjico- se haría a muchos más niveles de los que podríamos pensar en un principio. El influjo que ejercería su conducta y el resultado de sus búsquedas se explayaría a diferentes ámbitos de la sociedad, provocando replanteamientos profundos en las acciones de muchos de los posteriores grupos revolucionarios. A través de los diferentes remarques tomados por el mundo en torno a temas políticos, debida o indebidamente adaptados, trataría de conservarse parte del



fulgor de las potentes e innovadoras demandas de Artaud. Nos reservamos, sin embargo, estas extensiones y sus consecuencias a un capítulo posterior.

En Méjico, Artaud trataría de inmiscuirse en más perímetros de los que en un principio más significativamente estarían exaltando su poderío. Así, además de hablar sobre política, de artes, de su teatro, de la necesidad de rescatar la cultura india y de hacerla resurgir en todo su esplendor de entre la heterogénea cultura mejicana, en junio trataría de organizar una exposición de pintores franceses. De entre los cuales destacaría la presencia de Balthus y de Derain. Y aunque esta intención no pasaría de mero proyecto, el interés de Artaud por los artistas locales le llevaría a hacer sendas incursiones sobre el tipo de arte y los abordajes ejecutados por los artistas mejicanos. En su mayoría conducidos a partir de las novedades, de las modas llegadas con mayor o menor aflujo desde Europa. Artaud criticaría ésta conducta diciendo que:

*El espíritu indio se pierde, y tengo miedo de haber llegado a México para asistir al final de un viejo mundo, mientras que yo creía ser testigo de su resurrección (A. Artaud, 2002: p. 125).*

Del escultor Monasterio hablaría de la soberbia técnica que todavía no habría logrado encaminar hacia a un arte de raíces:

*En México no hay arte mexicano. No he encontrado en parte alguna ese zarpazo refulgente, ese brote inconfundible que distingue las obras de una raza, que marca el espíritu de un continente donde sería tiempo ya de que los mexicanos empezaran a diferenciar su personalidad, después de cuatrocientos años de influencia- debería de decir de dominación fascinante- europea.(...) Ahora bien, la escuela de París sabe, más que otra cualquiera, que la fuerza del mundo blanco está agotada, y es en las artes del pasado donde busca nuevas fuentes (A. Artaud, 2002: p. 125).*

A estos artistas, la mayoría de los cuales encontraría en los salones mejicanos, les llamaría *los papagayos del arte*, y a ellos opondría María Izquierdo, quien buscaba en sus raíces mejicanas la inspiración y la temática para una pintura verdadera y plena de vida:

*Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente india. Es decir, que en medio de las manifestaciones híbridas de la pintura actual de México, la pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante de María Izquierdo, ha sido para mí una manera de revelación (...) esta pintura es espontánea, pero no pura; aquí y allá, en ciertas obras, puede encontrarse una influencia directa del arte moderno europeo. Este es el peligro: se diría que, a medida que se desenvuelve la actividad pictórica de Izquierdo, está cada vez más influenciada por las técnicas modernas de Europa, y en ciertas telas, hasta por el espíritu. Y esto es aún más de lamentar (A. Artaud, 2002: p. 130).*

En el entendimiento de la complejidad que conlleva cualquier tipo de búsqueda de carácter universal, Artaud procuraría tocar todos los puntos a su alcance, entre los cuales hablaría mayormente de la necesidad de encontrarse con los indios, de hablar con ellos. Insistiría sobre todo en la necesidad de preconizar la adopción de la genuina y auténtica consciencia india por el gobierno y por los altos mandatarios. Quienes con sus diatribas se escandalizarían en tanto que todos ellos blancos, serían, como no, mucho más civilizados que los anteriores.

Consciente de que no podría esperar mucho más de la ciudad y de que su plural intención le encaminaba súbitamente al término inicial de su proyecto, tenía que adentrarse en rojo y polvoriento suelo mejicano, y eso tenía que acontecer cuanto antes. Sin embargo, antes de partir dejaría patente -a fin de conseguir las autorizaciones pertinentes- que:

*Conozco casi todo lo que enseña la historia sobre las diversas razas de México y confieso, autorizado por mi calidad de poeta, que he soñado sobre lo que ella nos enseña. (...) El maquinismo hace estéril todo esfuerzo humano y, en suma, conduce a rebajar el esfuerzo del hombre, a desesperanzar la emulación entre los hombres y a convertir en inútil y molesta toda investigación de calidad. En cuanto a la medicina de los laboratorios, incapaz de percibir el alma sutil y fugitiva de las enfermedades, trata al hombre viviente como si fuera ya un cadáver. (...) En lo que se refiere, por ejemplo a la medicina de los laboratorios, se debe saber que existe en Europa y particularmente en Francia una reacción en contra de la medicina que se apoya casi exclusivamente en la experiencia y las experiencias, y que deriva sus conclusiones de los datos que le proporcionan el microscopio, la disección de la materia muerta, etcétera. / Debo señalar aquí un retorno al empirismo que, en su forma primaria, produce curanderos y merolicos, y que, en su forma trascendente se encuentra en la base de una fórmula grandiosa como la homeopatía. (...) No tengo por el momento conclusiones que sacar, pero me parece haber distinguido en México dos corrientes: una aspira a asimilar la cultura y la civilización de Europa, imprimiéndoles una forma mexicana, y otra que, continuando la tradición secular, permanece obstinadamente rebelde al progreso. Por escasa que sea, esta última corriente contiene toda la fuerza de México y será en ella en donde encontraré las supervivencias de la medicina empírica de los mayas y de los toltecas. (...) He venido a averiguar, ante el ostensible derrumbe de la civilización actual de Europa, de qué manera se propone México afirmar su cultura tradicional y si, no tratando de resucitar formas gastadas de su vida, aspira a probar la duración en él de un espíritu que, desde mi punto de vista de poeta, llamaré mágico; espíritu que, al ser considerado desde un punto de vista estrictamente científico, se convierte de hecho en la manifestación de una energía psicológica verdadera (A. Artaud, 2002: p. 97-101).*

El significativo texto del que procede el extracto citado, titulado *La cultura eterna de Méjico*, aparecido en el *Nacional* el 13 de julio de 1936, si queremos leerlo de ésta manera, Artaud trataría además -por caminos de pura conciencia- de hurgar en la coherente e instintiva denotación de sus problemas personales, sin que para ello tuviese que abdicar de sus emergentes principios universales. Trataba de solventar su mal en esa búsqueda rebelde a la que habría ido habituándose. Ensimismada búsqueda que transformándose, terminaría de la forma más universal que podamos expresar:

*Para decirlo todo de una vez- y en esto consiste el verdadero secreto, el sol es un principio de muerte y no un principio de vida. El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte. (...) realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez; sentir la estabilidad de los planos que hacen el mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía. / He venido a buscar en el México moderno la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección (A. Artaud, 2002: p. 102).*

En el texto más citado de ésta época, *Lo que vine a hacer a Méjico*, Artaud respondería diciendo que había ido a Méjico en busca de políticos, no de artistas. Que hasta la fecha había sido un hombre de artes, o sea, un hombre conducido. Una vez que en el plano social, los artistas son esclavos.

*Estimo que esto debe cambiar... Hubo un tiempo en que un artista era un sabio, esto es, al mismo tiempo que hombre culto, un taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; todo eso que en el lenguaje de las ferias se llama "hombre orquesta" u "hombre Proteo". El artista reunía en sí todas las posibilidades y todas las ciencias. Después vino el tiempo de la especialización y también el de la decadencia. Esto es innegable. Una sociedad que pulveriza las ciencias es una sociedad degenerada. (...) Toca al México actual, que se ha dado cuenta de las taras de la civilización europea, el reaccionar contra la superstición del progreso. / Esto incumbe a los políticos y no a los artistas, puesto que los políticos han reemplazado a los artistas, en la conducción de los asuntos de gobierno. / Se puede decir que México actual está frente a un problema grandioso; y si yo he venido a México, ha sido para estudiar, sobre el lugar mismo, las conclusiones que haya de darle. / En*

*efecto, se trata nada menos que de romper con el espíritu de todo un mundo, y de reemplazar una civilización por otra. (...) La civilización actual de Europa está en quiebra. La Europa dualista no tiene ya que ofrecer al mundo sino una inverosímil pulverización de cultura. De esta pulverización de cultura es preciso extraer de nuevo una unidad (A. Artaud, 2002: p. 91-93).*

Y después de definir la decadencia instaurada y el estado actual en que se encontrarían las naciones más salientes e importantes del mundo, consecuentemente seguiría con que:

*El moderno México no podría escapar a esta necesidad y a esta ley. Pero, fuera de ellas, México posee un secreto de cultura, legado por los antiguos mexicanos. (...) toda cultura sintética tiene un secreto. Con el tiempo y bajo la influencia de la civilización de Europa, México ha abandonado el conocimiento y la utilización de este secreto; pero -y éste es el acontecimiento sensacional de la época- se ha iniciado en México un movimiento para reconquistar su secreto. / Y cuando México haya realmente conquistado y resucitado su verdadera cultura, no habrá cañones ni aviones que puedan nada contra él. (...) Toda transformación cultural importante empieza con una idea renovada del hombre, coincide con un nuevo brote de humanismo. Se vuelve a cultivar de pronto al hombre del mismo modo que se cultivaría un huerto prolífico (A. Artaud, 2002: p. 94).*

Artaud, que se habría quedado en casa del Doctor Elías Nandino desde su llegada -quien le habría facilitado los medicamentos que requería su estado de salud- ahora estaría determinado a cambiar nuevamente de residencia. Pero antes, apremiaría encontrar la forma de adentrarse en el territorio vedado. El de todas las revelaciones. Situado en el interior de Méjico. Necesitaría urgentemente encontrar y dar fe de esa cultura perdida, de descubrir:

*...las fuerzas analógicas por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza y lo manda. (...) en la medida en que la ciencia y la poesía son una sola y misma cosa, esto incumbe tanto a los poetas y artistas como a los sabios, como ha podido verse en los tiempos del Popol-Vuh. (...) Se trata, en suma, de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma, que esta vez ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico, sino un medio de investigación dinámica del universo (A. Artaud, 2002: p. 95).*

Amigos intelectuales y artistas organizarían una petición al Presidente de la República. De la sección de Bellas Artes y gracias al Rector de la Universidad, recibiría finalmente una subvención que le permitiría marcharse en agosto hacia el ansiado territorio Tarahumara. Y retumbando en las cabezas de sus nuevos amigos estaría el convencimiento de que Artaud estaba trazando -desde su partida- las líneas de la ciencia verdadera:

*Esto, a su vez, no es una utopía, sino una realidad científica innegable. Si se quiere aceptar la idea de que el hombre es el catalizador del universo, se debe inferir de allí que las fuerzas morales del hombre vibran de acuerdo con las fuerzas del universo, y éstas, según las enseñanzas de la alta filosofía monista, no son ni físicas ni morales, sino que revisten un aspecto ora moral, ora físico, según el sentido en que se desea utilizarlas (A. Artaud, 2002: p. 96).*

Fechada a 2 de abril de 1936, le enviaría una carta a René Thomas en la cual afirmaba que estaba a punto de partir en busca:

*“...de lo imposible. Veremos de todas maneras si llego a encontrarlo” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 147).*



## **Tarahumara**

Después de 1200 Kilómetros en tren, Artaud llegaría finalmente a Chihuahua. De allí, se dirigiría enseguida a Sierra Madre a lomos de un caballo y la compañía de un guía. Y bajo los latigazos inclementes y omnipresentes del sol mortal, casi se dejaría la piel en el camino.

Como estaría tomando heroína desde su llegada a Méjico, por convicción a entrar en territorio sagrado desde la mayor de las purezas -tal como para la experiencia del rito del peyote que hacía cuestión de probar en sí mismo- se le hizo requisito fundamental deshacerse de los últimos gramos del lenitivo que llevaba encima nada más alcanzar el pié de la montaña sagrada. Por ello, el lento viaje que tendría inicio a través de la hostil montaña sería todavía más doloroso. Tanto las fuerzas terrestres como su extremado menester autoimpuesto, lo haría todo, gradualmente, mucho más costoso.

Al cabo de seis días, mi cuerpo ya no era de carne sino de hueso, sediento por la multitud de litros de excrementos líquidos que había perdido. La privación del opio estrecha las fibras, abre áridas corrientes del vacío en la piel y la epidermis ya no es más que una enorme encía irascible, como una mandíbula a flor de piel (citado en J.L. Brau, 1972: p. 148-149).

Sobre la vertiente opuesta a aquella en la que él estaría avanzando, a través de un arroyo, Artaud percibiría la presencia de indios tendidos en el suelo que se estarían masturbando mirándole fijamente y lanzándole puñados de tierra.

“Ah, cochinos, me empujan masturbándose y lanzando sobre mí tornados de miasmas salidos de sus sexos de cerdos. Pues bien, ya veremos qué pasa” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 149).

Al llegar al poblado tarahumara, gracias a una carta de recomendación, sería albergado en los edificios de la escuela indígena.

*La tierra de los Tarahumaras está repleta de señales, formas, efigies de la Naturaleza que de forma alguna parecen nacidas del acaso, como si los dioses, que allí sentimos por doquier, hubiesen querido señalar sus poderes con estas firmas extrañas en donde la figura humana siempre es atormentada. / Es cierto que no faltan lugares en la tierra donde la Naturaleza, movida por una especie de capricho inteligente, esculpió formas humanas. Pero aquí el caso es diferente: porque a través de la vastedad geográfica de toda una raza es donde la Naturaleza quiso hablar. / Y es extraño, que quien pase por allí, como tocado de parálisis cierre la puerta de los sentidos para todo ignorar. Que la naturaleza, por singular capricho, enseñe de repente un cuerpo de hombre sufriendo torturas en una roca, lo que al principio nos puede hacer pensar que apenas se trata de un capricho y capricho sin significado. Pero cuando en días y más días a caballo se repite el mismo hechizo inteligente, y la Naturaleza manifiesta obstinadamente la misma idea; cuando hay insistencia en las mismas formas patéticas; cuando caras de dioses conocidos surgen en las rocas y todo transpira un tema de muerte en donde el hombre es el que paga obstinadamente. -y las formas escuadradas del hombre dan respuesta a otras que se hicieron menos obscuras, que supieron libertarse más de una petrificante materia, de dioses que desde siempre lo estuvieron torturando; -cuando una tierra entera en este mundo se hace el desarrollo de una filosofía paralela a la de los hombres; cuando sabemos que los primeros hombres utilizaban un lenguaje de señales y formidablemente se encuentra ese lenguaje en las rocas: no podemos pensar que se trate de un capricho, y que este capricho no signifique nada. / Si la mayor parte de la raza Tarahumara es autóctona y como ella propia dice, cayó del cielo sobre la Sierra, podemos entonces decir que cayeron en una Naturaleza ya preparada. Y esta Naturaleza quiso pensar como un hombre. Y tal y como supo*

*evolucionar* hombres, *evolucionó* rocas (A. Artaud, 2000: p. 37-38, traducción nuestra).

Pero no todo estaría plagado con ese preciosismo místico que manaba la conservada y cambiante naturaleza de la tierra tarahumara. El director de la escuela indígena que le acogería -el cual además de maestro ejercía las funciones de enfermero, oficial del estado civil, juez y administrador de la autoridad- según Artaud, era un mestizo más preocupado con el sexo que con la cultura o la religión. Y estaba muy bien amaestrado en sus funciones como administrador de la autoridad, que sería precisamente la de prohibir a los indios celebrar su ancestral culto del peyote. Al parecer, poco tiempo antes de la llegada de Artaud, habría hecho arrancar todo un campo de cactus.

Solo a mucha costa, y después de mucha cabezonería, Artaud podría convencerle a darle la autorización requerida para que los sacerdotes del *Ciguri* del pueblo de al lado celebraran su culto en fin. Para que él pudiese así, participar de aquel. A pesar de todo, ningún obstáculo comparablemente habría sido más fácil de superar.

Artaud no estaba interesado en asistir al ritual simplemente como espectador, quería hacer parte de aquel. Por eso tendría antes que hacerse con la confianza del jefe indio. Al llamado *Maestro de todas las cosas*, tendría que tenaz, inculcarle su necesidad superior para que le dejase participar. Hacerle partícipe de un rito al que nadie le habría invitado más que la constancia en sí del mismísimo Dios Solar. Pese a todas sus investidas -tratando sin éxito de convencerle- solo un golpe de *suerte* podría salvar su cometido. De pura casualidad, al fin, el *Maestro de todas las cosas* cedería a dejarlo entrar en el círculo ritual del cactus sagrado, una vez que casualmente habría muerto uno de los suyos. Así Artaud podría, excepcionalmente, sustituirle.

A las manifestaciones a las que asistiría, durante y derivadas del ritual, Artaud dedicaría recurrentemente parte de sus escritos hasta el mismo año de su muerte:

*La influencia física nunca dejo de hacerse notar. Este cataclismo que mi cuerpo era... Después de esperar veinte y ocho días, yo todavía no había vuelto a mí -mejor diría salido de mí. A mí, este conjunto desarreglado, este pedazo de geología deteriorada. / Inerte como la tierra más sus rocas pueden ser- y tantas grietas corriendo por las capas sedimentares superpuestas. Friable yo estaba, por cierto, no en trozos pero entero. Después de mi primero contacto con esta montaña terrible que levantó contra mí barreras, estoy seguro, capaces de impedirme entrar. Y después de llegar arriba, lo sobrenatural ya no me pareció cualquier cosa de tan extraordinario que yo no pudiese decir que no fui, en el sentido literal del término, hechizado. (...) Me faltaba la voluntad, es cierto, para creer que iba a pasar cualquier cosa. ¿Y todo eso para qué? A causa de un baile, un rito de indios tan perdidos que ya ni saben quienes son ni de dónde vienen, y cuando los interrogan responden con historias cuya conexión, cuyo secreto, dejaron ya que se evaporase en nada. / Después de fatigas tan crueles, repito, al punto de ya no poder creer que no había sido realmente hechizado, que estas barreras de desagregación y cataclismo subiendo por mí no hubiesen resultado de una premeditación inteligente y concertada, yo había podido llegar a uno de los últimos lugares del mundo donde la danza de cura del peyote todavía existe, y además al mismo sitio donde había sido inventada. Entonces qué diablos, que falso presentimiento, ilusoria y fabricada por la intuición permitía que yo llegase a una cualquier liberación de mi cuerpo y también, y sobre todo, a una fuerza, a una iluminación en la amplitud máxima de mi paisaje interno que exactamente, en ese instante, yo sentía ajena a toda especie de dimensiones. (...) Yo sabía que el peyote no había sido hecho para los Blancos. Habría a cualquier coste que impedir mi curación con este rito instituido para actuar de lleno en la propia naturaleza de los espíritus. Y para aquellos Hombres Rojos, un Blanco es el hombre que los espíritus han abandonado. Si yo beneficiase del rito, quiénes perdían eran ellos más su doble inteligente del espíritu. (...) Alcohol bebido, los hechizos del peyote se hacen imprestables y necesitan de una nueva y*

radical preparación. Pues un hombre de estas tribus había muerto en el momento en que yo llegara a la aldea, y era importante que el rito, los sacerdotes, el alcohol, las cruces, los espejos, los ralladores, las jarras, todo el extraordinario arsenal de la danza fuese desviado en su provecho, provecho de él, que había muerto. Porque después de morir su doble no podría esperar que hubiese alejado aquellos malos espíritus. (...) Por otra parte subían al cielo de llamaradas de hoguera. Abajo habían empezado las danzas; y delante de esta belleza finalmente consumada, esta belleza de imaginaciones irradiantes como voces en un subterráneo iluminado, sentí que mi esfuerzo no había sido vano. (...) Arriba, en las vertientes de la enorme montaña que bajaba en peldaños hacia la población, fuera trazado un círculo de tierra. Delante de sus mitades (cubas de piedra), ya las mujeres molían el peyote con una especie de escrupulosa brutalidad. Los sirvientes empezaron a pisarlo cuidadosamente y en todos los sentidos; y en medio del círculo encendieron una hoguera que el viento desde muy arriba aspiraba en espirales. (...) Del lado en que el sol nacía acribillaron diez cruces de tamaños desiguales pero en una formación simétrica; y a cada cruz amarraron un espejo. (...) Diez, en Número de diez como los Maestros Invisibles del peyote, en la Sierra. / Y en medio de esos diez: el principio Masculino de la Naturaleza, a la que los indios llaman San Ignacio, y su hembra San Nicolás. / Alrededor del círculo una zona moralmente desierta en donde ningún indio se atrevería a entrar; se dice que los pájaros dentro de este círculo se quedan desorientados y caen, y las mujeres preñadas sienten el feto descomponerse. (...) El bailarín entra y sale pero no abandona pese a todo eso el círculo. Entra deliberadamente por el mal. Entra en él una especie de coraje horrible, en un ritmo que dibuja la Enfermedad por encima de la Danza, a lo que parece. Y se diría que vemos surgir y desaparecer, a la vez, en un movimiento evocador yo que sé de qué de obscuras tántalizaciones. Entra y sale: “salir de día en el primer capítulo”, como dice del Doble del Hombre el Libro de los Muertos Egipcio. Porque esta penetración en la enfermedad es un viaje, un descenso para VOLVER A LA LUZ DEL DÍA. (...) Al pie de cada hechicero un hoyo en el suelo, en el fondo de cada cual el Macho y la Hembra de la Naturaleza representados por las raíces hermafroditas del peyote que contiene la imagen de los dos sexos (del hombre y de la mujer mezclados) duermen en la materia. O sea, en lo Concreto. (...) Entre fases, los hechiceros se empeñan en la prueba física del rito, de la eficacia de la operación. Hieráticos, rituales, sacerdotales, allí se alinean ellos en el barrote, acunando el rallador cual niño. Qué memoria de etiqueta perdida les da el sentido de las venias, de aquellas reverencias, de aquellos andares en derredor en donde cuentan los pasos, en donde se persignan delante del fuego, donde se saludan mutuamente y salen. (...) Pero ultrapasan la circunferencia y a un metro escaso, en el exterior, estos sacerdotes que caminan entre dos soles vuelven de repente a ser hombres, o sea, organismos abyectos que se lavan, pues el rito está hecho para lavar. Se comportan como carreteros, estos sacerdotes, una especie de operarios de las tinieblas, hechos para mear y cagarse enteros. Mean, se tiran pedos y se cagan en un terrible estruendo; quién los escucha piensa que pretenden competir con los truenos, reducir la tempestad a su necesidad abyecta. (...) Con orgullo en esa especie de grosería de purgación, instantes después empieza a escupir. Escupía como nosotros, después de tomar el peyote. Porque terminadas las fases de la danza y estando la aurora a punto de nacer, nos entregaron el peyote molido que parecía una especie de caldo lodoso; y delante de todos nosotros cavaron otro hoyo para recibir de nuestras bocas aquellos escupitajos que a la pasaje del peyote se habían vuelto, de ahora en adelante, sagrados. / -Escupe -me dijo el bailarín- en lo más hondo de la tierra que te sea posible; pues ninguna parcela de Ciguri debe volver a la cima. (...) La danza del peyote se produce en un rallador, en esa madera ensopada de tiempo que se benefició de las sales secretas de la tierra. En la vara extendida y doblada es donde asienta la acción curativa del rito, de tal modo complejo, de tal modo remoto, que tenemos que perseguirlo como un animal en el bosque. (...) Echado en el suelo para que el rito me cayese encima, el fuego, los cantos, los gritos, y para que la propia noche, como cúpula animada, humana, dando vueltas, viva, por encima de mí. Allí estaba, pues, aquella cúpula movable, aquel conjunto material de gritos, entonaciones, pasos, cantos. Pero por encima de todo, más allá de todo lo demás, la sensación que volvía, detrás de todo aquello y más que todo, y más allá de éste, otra cosa disimulando todavía: lo principal. (...) De allí en adelante era necesario que a cualquier cosa escondida detrás de aquella trituración pesada que iguala la alborada a la noche, esa cualquier cosa fuese tirada para fuera y sirviese, justamente, por mi crucifixión. / Yo sabía que había conectado a esto mi destino físico. Estaba preparado para todas las quemaduras y esperaba las primicias de la quemadura, teniendo en cuenta una combustión rápidamente generalizada (A. Artaud, 2000: p. 42-53, traducción nuestra).

Quisimos extender este extracto de *la danza del peyote* una vez que por las dificultades encerradas en las descripciones concretas de lo que habría vivido Artaud, nos pareció la forma más fehaciente de exponer las extremas adversidades por las que habrá pasado en su costoso sometimiento a la necesaria cura por la consciencia.

A pesar de la extensión de la cita, en el tintero se quedarían memorias tan valiosas como difíciles de abordar. Tales como los complots tramados por sendos charlatanes que durante el baile se habrían hecho pasar por chamanes. Artaud admitiría la posibilidad de que pudiese haberse tratado de los mismos amigos del muerto a quien sustituía. Si a la extremada dificultad que encierra en sí mismo este ritual de curación le añadimos la cizaña y el ensañamiento sobrenatural, las cosas no podrían resultar más confusas.

A nuestro juicio y en vista al cometido de nuestro trabajo, a ésta y a las vivencias que seguidamente pasamos a contar, tratamos sobre todo de rescatar el fondo perdido que la emancipación occidental habría hecho cuestión de olvidar. Rescate que Artaud habría tratado de ejecutar exponiéndose en primera persona a experiencias como ésta con los indios. Con los tintes característicos de mártir salvador que ello pudiese conllevar. Lo cual en gran medida, no representaría más que una de las innúmeras lecturas que desde tal punto pudiésemos llegar a efectuar.

Una vez más, entendemos que ese rescate esencial de la cultura al que se diera Artaud, el ejercicio de búsqueda al que se obligaría a someterse -exponiéndose a sabiendas a tan tortuosas vivencias- no haría más que alimentar nuestra teoría de su enorme capacidad *resiliente*. Como muestra y afirmación de gran apertura hacia lo recóndito e incluso hacia lo peligroso. Hacia lo desconocido en el intento de superación de todos sus males. *Resiliencia* que le acompañaría, encontrándose extremadamente necesitado de una curación total. *Resiliencia* que consideramos como uno de los más apremiantes conceptos de creatividad a tener en consideración. El cual en la segunda parte de la investigación analizamos cuidadosamente.

Diría Saturnino de la Torre en el transcurso de su reciente estudio *La adversidad esconde un tesoro - otra manera de ver la adversidad en la vida*, que investiga sobre la capacidad *resiliente*:

*... el término adversidad no se refiere únicamente a la crisis económica o laboral, si bien está muy presente en la consciencia colectiva. ¿Quién no se ha sentido afectado por ella? He identificado cien (100) términos que de una u otra forma aluden a situaciones de sufrimiento, dolor, violencia, desarmonía. La adversidad adopta múltiples caras según los ámbitos en los que tiene lugar (S. de la Torre, 2011, p. 12).*

Si es cierto que el concepto de *resiliencia* que barajamos contempla una suerte de superación y resistencia ante la adversidad, Artaud, ejecutando esos graves cometidos, estaría ya no solamente defendiéndose de los calamitosos golpes de la intemperie que llegan sin que se los convoque -que surgen cuando menos se les espera- al actuar de tal manera, Artaud estaría plegando su propia necesidad de insurgencia frente a la aparente realidad. Dando el salto mortal sobre la gran calamidad. La cual así por él evocada significaría el derrumbe de todas las convenciones establecidas ampliamente paralizadas y paralizantes. Por lo tanto, al arriesgarse, la menor de sus preocupaciones sería el hecho de poder convertirse en mártir para dar ejemplo. A fin de cuentas, en mayor o menor medida, lo habría estado haciendo toda su vida.



Buscar, asistir, asumir la misma adversidad en tanto que estuviese así, tratando de burlarla, supondría en fin, el grito en sueños en la reversión de todos sus males. El apartarse de la letanía de pesadilla que había estado sufriendo desde los ocho años de edad y que a la vez habría visitado a menudo en la descreencia radical de una sociedad moribunda y narcotizada.

Las normas vigentes, las instituciones, la cultura que Artaud al final no lograría recuperar, curándose -incluso después de haberse entregado como ejemplo- desde nuestro punto de vista no desmerece por lo menos una revisión de intenciones.

Intenciones de entre las cuales podríamos por lo pronto destacar suculentos dividendos en lo que homeopatía y demás técnicas de curación ancestrales se refiere (ahora prósperas y en plena recuperación). Intenciones que agudizando la mirada nos comunican la agilidad del mismo ejercicio emprendido del querer manifiesto, por encima del instinto de conservación que tan solo significaría el burdo apaño de una realidad truncada en lo que a Vida se refiriese.

Sus radicales decisiones en aquellos momentos no habrían hecho más que empezar. Pero en el mundo, aunque las cosas no cambiarían tanto y tan rápido como para que él pudiese advertir los frutos de sus costosos arremetes, no se dejaría desmoralizar, seguro de su cometido.

Artaud haría de entre los tarahumaras su particular levantamiento etnológico, cargado de subjetividad y de esa visión pareja, interesada, explicaría que aquellos indios no creían en Dios y que ni tan siquiera la palabra *Dios* existiría en su idioma. Pero que sí prestaban culto a un principio trascendente de la Naturaleza que era Macho y Hembra. Siempre tendiendo a esa necesidad mayor y acuciante, Artaud comentaría como aquellos indios tendrían la capacidad naturalmente inconsciente para explicar el principio de todas las perversiones naturales, de todas las enfermedades:

*Por una parte revelan su iniciación por las señales que tiran a los árboles y a las rocas en una profusión obsesiva y por el otro, revelan por virtudes corporales, admirable resistencia al cansancio, y su desprecio por el dolor físico, por el tormento, por las enfermedades. (...) Pero no es la muerte física que temen los Tarahumaras: el cuerpo, dicen ellos, está hecho para desaparecer; temen sí la muerte espiritual, y no la temen en un sentido católico pese a que los jesuitas por allí hayan pasado. (...) Lo que temen sobre todo es la caída posterior de su Doble. No tomar conciencia de lo que él es será correr el riesgo de perder su Doble. Es arriesgar una especie de caída abstracta más allá del espacio físico, una deambulación por las altas regiones planetarias del principio humano desencarnado. / Para los Tarahumaras no hay pecado: el mal es la pérdida de la conciencia. Porque los altos problemas filosóficos, para los Tarahumaras, cuentan más que los preceptos de nuestra occidental moralidad. / De filosofía andan obcecados los Tarahumaras; y obcecados hasta una especie de brujería fisiológica; entre ellos no hay gesto perdido; gesto que no tenga un sentido filosófico directo. Los Tarahumaras llegan a filósofos exactamente como el niño crece y se hace hombre; son filósofos de nacimiento (A. Artaud, 2000: p. 72-75, traducción nuestra).*

Al respecto, del análisis ejecutado por Jean-Louis Brau resonaría al final, que el peyote no habría sido más que un vector. Un instrumento de reencuentro del hombre con su consciencia arrancada por la civilización. El recuerdo del viejo Artaud crucificado en Jerusalén:

*Esta idea es constante en el ciclo de los Tarahumaras. Es el sentido del mensaje transmitido por el Maestro de todas las cosas: "Recoserte dentro de la entidad sin Dios que te asimila y te produce como si tú mismo en la nada y contra Él, a cualquier hora, te produces." Este es el sentido de la profesión de fe de los sacerdotes de Ciguri, "pues Ciguri, dicen, era EL HOMBRE, EL HOMBRE TAL*

*COMO DE SÍ MISMO, ÉL MISMO se construía en el espacio cuando Dios le asesinó” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 153).*

El 31 de octubre de 1936, Artaud saldría del puerto de Vera Cruz hacia Saint-Nazaire, en dónde desembarcaría el 12 de noviembre. La misión había sido completada, aunque tan solo en la medida de lo posible.

Más de una magulladura evidente se habría hecho sentir sobre su cuerpo descarnado. En polvo se habría convertido en la montaña Tarahumara para resurgir pegado (aunque no intacto) con las energías renovadas por la muerte Solar. Muy paulatinamente un nuevo Artaud volvería a nacer de las cenizas en las que se habría convertido.

La luz intensa de la totalidad le habría cegado. Ciguri le habría hecho trizas, y ahora tocaba la abrupta huída, repentina fuga al viejo continente. Urgía la cura del hombre blanco que habría podido ver más de lo que a sus ojos les estaría permitido ver, falto de espíritu. Y ya para siempre, Artaud no volvería a ser el de antes. En palabras de José Luis Rodríguez:

*...a pesar de todas las inconveniencias encontradas a lo largo del camino, el resultado fue espectacular: la vieja idea de aquella lógica asentada sobre la conciencia superadora de la división de la subjetividad se hizo casi física: y Antonin Artaud sintió el beso del mundo, comulgó con el universo dándose cuenta de la frágil frontera que separa la carne de las cosas, de la violable línea que existe entre el espíritu y el espacio exterior. La lógica soñada era real en el encontrado reino de la Utopía (J. L. Rodríguez, 1981: p. 80).*

El 28 de enero de 1937, Paulhan le ayudaría económicamente para una cura de desintoxicación que el uso exhaustivo de heroína le demandaba. Sin embargo, aquellas curas no serían suficientes y al mes siguiente volvería a recaer en el torbellino de la existencia, ingresando de nuevo en el hospital. Ésta vez en la clínica Sceaux.

## **Bruselas**

Como habíamos referido, antes de su partida para el Nuevo Mundo, Artaud habría entablado una relación amorosa con la joven Cécile Scharmme.

Con Cécile, Artaud probaría un tal grado de conexión que aunque lo suyo durase muy poco, en mucho se alejaría de cualquiera de sus anteriores experiencias amorosas.

Las cartas apasionadas de que tenemos constancia y que comprenden la época desde su llegada a París, en enero hasta abril de 1937 hasta después de una tremenda conferencia en Bruselas, reflejan ese grado de ternura y devoción amorosa de que tan pocas veces habría sido objeto su escritura, su vida. El 19 de enero le escribiría:

*“Te quiero porque tú a mi me has revelado la alegría humana”. Pese a todo, días después, insistiría escribiéndole que tenía que hablar cara a cara con ella a cerca de sus planes más inmediatos, de las dificultades que éstos conllevaban en su persona... Se tratarían, según él, de cosas tan “anormales y sobrecogedoras” que tan solo un “milagro” podría ayudarle a sobrellevarlas. De los cuales terminaría aseverando que no podía vivir en la expectación de que ocurriese tal milagro (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 153, traducción nuestra).*

Entre los planes de Artaud se encontraba la posibilidad de reencontrarse con la sociedad, y además, como nunca antes se habría propuesto con anterioridad.

La experiencia total vivida entre los Tarahumaras le había abierto perspectivas. Las cuales eran tenidas por la mayoría como más razonables que cualquier otra antes por él experimentada. Ahora no le importaría sumarse en esa ascensión mucho más lata a la que estaría predispóniéndose. Esta apertura nueva y esplendida le inducía a comulgar de las normas de la sociedad en las cuales se encontraría incluso la posibilidad del matrimonio.

En un plano completamente nuevo y diferente de todos cuantos habría experimentado a lo largo de su vida, con Cécile, Artaud habría llegado a alcanzar un tal grado de complicidad que incluso nos atreveríamos a anunciar que habría tocado por momentos el terreno de lo ridículo. Los *poderes* telepáticos, entre otros *órdenes* -que podemos encontrar en los márgenes de algunos de los escritos de la época anterior al viaje a Méjico- graciosamente, Artaud habría anotado cosas como:

*“Te conjuro, Cécile, a que te levantes de la silla y que la echas hacia atrás al venir hacia mí, habiendo tenido la idea de verme y de que yo te hable, tú deseas que te hable, deseas que te hable y que nos expliquemos (...) Que se te tuerzan los pies y que tropieces, Cécile, si no te decides a venir a hablarme” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 141).*

Y pese a que en otro conjunto de páginas encontradas por casualidad, muchos años después, se pudiese leer:

*“Se dispone a exhibirme a la familia como una verga, pero no es en torno a la familia donde se reúne la virilidad de las verdaderas tribus” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 155).*

Artaud estaría completamente decidido a intentar una relación formal con la joven Cécile. Y con motivo de una conferencia acerca de su viaje mejicano, en Bruselas -donde era natural Cécile y en dónde vivían los padres de ella- la pareja buscaría conciliar la forma de formalizar su relación ante sus atónitos progenitores. Así, el 14 de

mayo iniciarían ambos ese famoso viaje a Bélgica que se convertiría en un completo desastre.

Reza la leyenda que al parecer, en la susodicha conferencia, motivo principal de su visita a Bélgica, Artaud empezaría por hablar desde el preciso punto anunciado: a razón de las intenciones que le habrían llevado a emprender su fascinante viaje. Lentamente, no obstante, empezaría a hacer todo tipo de denuncias y reparos que aparentemente dirigía a su sorprendida audiencia. De pronto, parece ser que su tono habría subido unos cuantos escalafones, de golpe...

Marcel Lecomte, uno de los presentes espectadores de la conferencia declararía que Artaud se volvió más y más violento a medida que iba transcurriendo el tiempo y que hacia el final de la lectura, entre jadeos y con los ojos entrecerrados, con una expresión convulsionada de extrema agonía, diría:

¡Y revelándoos todo esto a vosotros me habré eventualmente matado a mí mismo!  
(citado en B. L. Knapp, 1980: p. 154, traducción nuestra).

Tal y como las más retorcidas de las leyendas, ésta también ofrece una cara más amable -por lo menos más humorística- en la cual Artaud habría dicho simplemente:

“Como he perdido mis notas, deberé hablaros sobre los efectos de la masturbación entre los padres jesuitas” (citado en B. L. Knapp, 1980, p. 154: traducción nuestra).

Sean cuales fueren los hechos, de hecho el padre de Cécile, miembro destacado de la sociedad burguesa de Bruselas -quien estaría esperando escuchar a un Artaud sabio y capaz de garantizar la seguridad de su hija- quedaría de tal manera chocado con sus palabras que el fugaz noviazgo con Cécile se resquebraría al instante.

Así, a un tiempo, se irían al garete todas sus esperanzas puestas al servicio del renacido Antonin que habría intentado -al parecer con demasiada poca convicción- formar parte de la sociedad como tal. Y a pesar de los resortes humorísticos que queramos encontrar en éste particular episodio, Artaud entraría en un más que comprensible estado de confusa conmoción.

Dejamos constancia de que a su vuelta a París se añadiría la vergüenza de haber fracasado en su ponencia, y además, de forma tan estrepitosa. Ocultaría a sus más allegados los hechos escabrosos en que habría desembocado su corto noviazgo, ahora irremediamente deshecho. Y lo ocultaría tanto tiempo como pudiera. Les diría que las cosas se habrían complicado un poco, que habrían retrasado la boda y cosas por el estilo. Pero intentaría sobre todo evitar el tema.

El enorme amor que seguiría nutriendo por Cécile, como más tarde comprobaremos, ya en Rodez cuando la incluyese entre sus *hijas del corazón por nacer* -lo cual no ocurriría ni con Anäis, ni con Génica- se comprobaría como un golpe durísimo.

Evidentemente, entre sus amistades de París no tardarían en conocerse los detalles de lo que realmente habría ocurrido en Bélgica. Y claro que esa mirada avergonzada, pegada al suelo, antes o después, la volvería a levantar. Pero en aquellos momentos, la tristeza infinita que se habría adueñado de él, le llevaría al punto de confesarle a su amigo el Dr. Allendy que: *Ya no sé lo que es normal o supranormal. Solo sé lo que es y eso es todo.* Y a André Breton -cuya amistad habría retomado a su llegada de Méjico- le expresaría su verdadera indignación hacia el mundo en general y más tarde también le declararía

que la única razón por la que habría aceptado vivir había sido a causa de la convicción de que el mundo perecería entero antes que él.

A razón de la quemazón así ocurrida. A razón de las incursiones en el ocultismo en el que estaría adentrándose con inapelables y contundentes resultados, Artaud le escribiría a su amiga Anne Mason -una joven periodista- a cerca de las sensaciones extremas de las que estaría siendo víctima, del poderoso fuego que se habría instalado en su interior.

“No sé lo que soy, pero sé que hace veinte y dos años que no paro de quemarme y que ya he dicho que me he vuelto una pira” (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 155, traducción nuestra).

Esta declaración sería la primera de una serie de acontecimientos que se precipitarían en su interior y de los cuales no habría demasiado buenas noticias que apostillar, aunque claro, como siempre dependerá de según como miremos. Esta sería también la mirada de un Artaud levantándose de nuevo. La mirada que más que simplemente ver, estaría ahora, tratando de visionar el más allá.



## **Las Nuevas Revelaciones del Ser**

Al establecer contacto con Anaïs Nin, antes de partir hacia Méjico, Artaud habría hecho unas cuantas incursiones en el mundo astrológico. Partiría de sus conocimientos más bien escasos para intentar probar sus propias facultades como ocultista. De las cuales parecería comprobarse su enorme capacidad y sentido de la analogía, según su profesor de tarot Manuel Cano de Castro. Característica por lo pronto -la de la analogía- propia de todo tipo de creadores.

A manos del Doctor Allendy habría tomado el gusto por lo oculto pero sería a través del marido de Anaïs Nin, Hugh Guiler, un apasionado del tema, que Artaud habría tomado contacto con tales ciencias con fines más específicos. Estas *ciencias* estaban muy de moda en la época entre los intelectuales. Por ejemplo habrían resultado sumamente apelativas y masturbadas hasta la saciedad por los surrealistas. Pero en sus tempranas incursiones en este controvertido asunto, de la mano del marido de Nin, Artaud tan solo habría aprendido algunas precisiones acerca del simbolismo caldeo a razón de su trabajo en *Heliogábalos*. Sobre todo en lo que a astrología respectase. Pero al volver de Méjico, incrementaría sus aprendizajes con ayuda del ocultista Manuel Cano de Castro. Quien hablaría con rotundidad de la apurada sensibilidad de Artaud para echar las cartas, de su rigor y seriedad.

Su innata capacidad para interpretar y descifrar los ocultos sentidos, resultado de sus tiradas mágicas, le proporcionarían el profético libro: *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, que no serían otras que el testimonio de un destino escrito en los astros, *porque la verdad del hombre rondó desde siempre en la piel del universo*.

“Al margen de la rígida poeticidad y de la Lógica encontrada, lo cierto, lo estremecedor, sería que Antonin Artaud habría saltado definitivamente al otro lado, junto con los Tarahumaras” (J. L. Rodríguez, 1981: p. 80-81).

Artaud le habría dicho a Castro que:

“...solo los poetas poseen alma e intuición; que los demás hombres pueden tener inteligencia y sabiduría, pero que seguían siendo unos desalmados, representativos del no-ser” (citado en R. Hayman, 1977: p. 116, traducción nuestra).

El pequeño opúsculo escrito después de las revelaciones efectuadas en sendas tiradas de tarot que se articularía en torno a dos horóscopos -el del 15 de junio sobre el *Torturado*, y el del 19 de junio sobre el *Iniciado*- saldría inmediatamente publicado el 28 de junio por Denoël, sin nombre de autor a petición de Artaud.

Afirmándose como *El Revelado*, Artaud trataría de encontrar la forma de adjuntarse ineludiblemente al todo, tal y como afirmaría a Paulhan a razón de la publicación de *Un Viaje al País de los Tarahumaras*, al cabo de un mes.

*He decidido no firmar. Mi nombre debe desaparecer. En lugar del nombre del autor, en el texto recogido por la N.R.F. aparecerían tan sólo tres estrellas... ni siquiera hacen falta iniciales. (...) Esto de suprimir todo lo que recuerde mi nombre, es la última complacencia que le pido. Muchos se sienten terriblemente conmovidos ante lo que me propongo hacer. Una alusión a mi nombre les decepcionaría y me decepcionaría (...) Cuento con usted para las tres estrellas (citado en G. Durozoi, 1975: p. 193-194).*

Durozoi explicaría como Otto Hahn habría incurrido en un craso error cuando afirmase que al actuar de esta manera, Artaud solamente estaría afirmando su miedo. Que se creería amenazado y por eso se negaría a firmar sus textos por miedo a sus enemigos y a los maleficios de aquellos. El teórico biógrafo explicaría que con esto de no firmar, lo que se proponía Artaud sería aseverar y confirmar las manifestaciones metafísicas vividas en Méjico, bien como en la elaboración de *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, desde la perspectiva del hombre total. Del Ser UNO al que apela el título.

*El anonimato fundamentalmente significa que el individuo Artaud ya no cuenta, que no habla en su propio nombre, es decir, que la sola mención de tal nombre bastaría para que el sentido de su palabra se desviase, al referirla a un sujeto prendido en la red del discurso socializado. Conservar el nombre propio equivaldría a aceptar el papel habitualmente destinado al autor (etimológicamente: fiador, responsable) hacer que la validez del texto dependa de la reputación del autor. / El autor como nombre propio remite a un proceso colectivo, que refuerza el aspecto social del lenguaje ordinario: si por un lado se reconoce que "el lenguaje con su estructura preexiste al acceso a él de todo sujeto, en determinado momento de su desarrollo mental" (Lacan), como afirma toda lingüística contemporánea; y si hemos comprobado que Artaud, desde el comienzo de su trabajo de escritura, hubo de luchar contra este aspecto social, obligatorio, de la lengua, preciso será igualmente recordar que "el sujeto, asimismo, si bien puede parecernos siervo del lenguaje, lo es aún más de un discurso en cuyo movimiento universal estaba ya inscrito su lugar al nacer, aunque sea en forma de nombre propio (Lacan citado en G. Durozoi, 1975: p. 194).*

Durozoi confirmaría así que al no enunciar el propio nombre en la página titular y al final del texto, Artaud advertiría el medio de evadirse del asignado lugar que le correspondería desde su nacimiento e incluso -el recurso radical aunque no tan evidente- para impugnar y perturbar aquel:

*...movimiento universal (del discurso colectivo mayoritario). La aparente paradoja de que dicho discurso colectivo es también un discurso anónimo, y, precisamente sobre el horizonte de esta bruma del anonimato, el nombre propio aísla y designa al individuo (...) En las Nuevas Revelaciones del Ser hemos de admitir seriamente que no es Artaud el que habla, sino la metafísica a través de Artaud, que resulta ser tanto inspirador como inspirado (G. Durozoi, 1975: p. 195).*

Arthur Adamov, dramaturgo prominente y amigo de Artaud, dejaría constancia de lo inquietantes que habrían resultado estas páginas cuando en la época, apareciesen así, como de la nada, por firmar.

*...en las Nuevas Revelaciones del Ser accedemos al espíritu profético. La angustia, la conciencia pura de la duración, se convierte en esa mirada lanzada hacia los abismos del instante futuro (...) La profecía suprime el dato, el presente social, para afirmar, de la manera más abrupta que pueda concebirse, que la única realidad será la que ella anuncia. La profecía anula la existencia actual para desplazar toda la realidad hacia el porvenir: "Sé que este mundo no es y sé cómo no es." A esta inexistencia presente se opone lo que será: "Lo que es, lo veo con certeza. Lo que no es, lo haré yo, si debo hacerlo" (Adamov citando a Artaud, en G. Durozoi, 1975: p. 195).*

Las interpretaciones de Artaud a la suerte así echada a través de los naipes de tarot, sería, prácticamente, siempre individualizada y tan solo servía para validar e intensificar su creciente preocupación por la inminente catástrofe.

En un primer nivel del texto recapitularía el colapso de su relación con el mundo como una narrativa de la separación terminal - traición - exilio - y Apocalipsis. Artaud proyectaría su odio y dolor a un nivel intercontinental. Y de acuerdo con la profecía, él emergería como una figura con autoritario y revelador poder sobre el mundo.



*Digo lo que yo he visto y lo que yo creo; y quien quiera que diga que no he visto lo que yo he visto, ahora mismo le arrancaré la cabeza. Ya que soy un imperdonable bruto, y lo seguiré siendo hasta que el tiempo no sea ya tiempo... Es un verdadero desesperado el que os habla, y que nunca conoció felicidad de ser en el mundo hasta ahora que lo ha abandonado y está absolutamente separado de él (citado en S. Barber, 1993: p. 90, traducción nuestra).*

Artaud estaba apto a afirmar que *Un ciclo del Mundo había terminado*, por ello predicaría que *la Democracia total, pero Consciente y Rebelde* sería necesaria para que ese destino se cumpliera. El cual radicaría en la aplicación del postulado recordado desde la primera página del texto: *Sin la Guerra no hay estabilidad*.

En efecto, si el hombre no tomase en sus manos su propio destino, *la Destrucción* podría consumarse solo a nivel cósmico y sería más grave e irreparable:

“El destino de todos nosotros es un destino de muerte (...) Lo que no sea quemado por Nos Todos, y no haga de Nos Todos unos desesperados y unos Solitarios, será la tierra quien lo quemé” (citado en G. Durozoi, 1975: p. 198).

Por ello, en *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, Artaud exigiría una *reclasificación de todos los valores*. Y aquí lo haría *fundamental, absoluta, y terriblemente*, con mucho mayor alcance y mayor perspectiva revolucionaria que la que habría planificado en el *Centro de Investigaciones Surrealistas* en 1925. Tendría ahora la visión de la emergencia de un autocrático director para los eventos mundiales, cuyo poder sería forjado por las fuerzas de los cataclismos naturales.

Más tarde, en Rodez, haría un paralelo de ello con la ascensión de Hitler al poder, pero en *Las Nuevas Revelaciones del Ser* sería explícitamente Artaud quien dirigiría el disturbio blandiendo su puñal y su bastón. Y así sería después de haber sido relegado como un tonto y un hombre loco. Después de haber pasando por juicios físicos, soledad y desesperación para asumir su nueva identidad como EL REVELADO, daría fechas exactas, en un futuro muy cercano, para la transformación y la destrucción que anticipaba:

*El 7 de septiembre de 1937, la puerta del infinito estará abierta al hombre. El torturado estará finalmente preparado. Él podrá entrar, está al mismo nivel que su trabajo. Puede empezar. / El 3 de noviembre, la destrucción estará iluminada. / El 7, explotará en luz. / El torturado se volverá para todos en el mundo El Reconocido, El REVELADO (citado en S. Barber, 1993: p. 90-91, traducción nuestra).*

Además de las específicas y rotundas visiones con paralelo en la realidad más cercana con el desarrollo eminente de la terrorífica y abrumadora operación del frente Nazi, Artaud anunciaría transformaciones a todos los niveles de la realidad.

Después de tal extinción por el fuego, una reevaluación, una revisión de todos los valores se produciría. Por ejemplo, la presente falta de equilibrio entre los principios masculino y femenino en el universo serían rectificadas. *La absoluta masculinidad de la naturaleza*, escribiría Artaud, *ya está disolviéndose en los cielos y buscando volver a su forma grandiosa y a su estatura*.

Con la fuerza del principio masculino, vendría el insurgente espíritu que lo simbolizaba. El espíritu ganaría así ascendencia en su interior, causando una de-énfasis o incluso una erradicación total de la sobre-desarrollada sexualidad como la simbolizada por el principio femenino. El mal también sería disminuido, una vez que *el Mal proviene de la oscuridad de la Mujer*.

Artaud anunciaría que el cataclismo terminaría con el ciclo del mundo dominado por las hembras. Los hombres reinarían con supremacía y como resultado, las masas (símbolo de lo femenino) volverían a ser dominadas otra vez por el espíritu.

*Esta destrucción por el fuego, extinguiría así toda concepción mantenida por el hombre, cada instinto del cual era víctima, cada enfermedad que corroyesa su cuerpo, imágenes envueltas en su cerebro y psique. El fuego o la quemadura, simbólicamente hablando, lleva a la destrucción de una forma de vida y al nacimiento de otra. Es una iniciación de un estado al siguiente (B. L. Knapp, 1980: p. 156, traducción nuestra).*

La determinación sin límites a la que se entregase Artaud a partir de aquí, buscaría la real eficacia de sus ademanes Creadores -de su crueldad intrínseca- para entregársela por entero a todos los Hombres. Y si hiciese falta, se sometería él mismo al fuego. Lo cual equivaldría a decir: *a través del sacrificio necesario de sí mismo.*

La única creación fidedigna estaría así en la mano del Hombre Todo Poderoso en el que se habría transformado irrevocablemente, iluminado. En tanto que no podría ni quería aspirar a un lugar entre la historia de las letras, fijaría así sus miras en dianas de innovación profunda a todos los niveles del Ser. Ahora que sabría de su muerte inminente en el mundo y que consciente, estaría aceptando el Vacío al que se habría rehusado durante demasiado tiempo, se reconocería al fin pleno de virtud. Viviendo su separación e informando necesariamente al mundo de aquella.

A voz de la viva causa experimentada y con la perspectiva del que habla desde afuera. Hablando a todos los demás que todavía no habrían despertado para la muerte evidente, diría: *No estoy muerto, pero estoy separado.* Insistiría en la vuelta a los orígenes en que los principios metafísicos estarían en todas las formas. Las cuales estarían aptas a entrar en lo Absoluto:

*“Desde todos los lados la Destrucción buscada por doquier ha sido deseada inconscientemente por todo el mundo, y yo pretendo que todo el mundo la quiere ocultamente como único recurso para salvarnos de un mundo donde la vida no puede seguir ejerciéndose” (citado en G. Durozoi, 1975: p. 199).*

La provocación de la destrucción deseada por todos como única alternativa posibilitadora de esa transformación en el profundo conocimiento olvidado. La creencia de que en la colectividad humana residía un querer idéntico, común y que esta sería la causa de la abundante parálisis y de la vehemente pasividad a la que se entregaban las masas completa y radicalmente opuestas a su misma condición de *Revelado*, de activista, le conduciría a escribir en primera persona. En nombre de todos los que acallaban cobardemente sus quejas, de las cuales evidentemente ni siquiera se habrían percatado.

Al dirigirse y al dirigir el mundo hacia su fatal precipitación en los acontecimientos percibidos más allá -en el futuro- para una total recalificación de los principios en los que el Hombre volvería a rescatar los poderes de creación que siempre le habrían pertenecido por poderes -pero que la vaguedad de su ejercicio práctico se los habría hecho olvidar- Artaud hablaba en nombre del Ser y por lo tanto, en nombre de todos los hombres. Con respecto a ello, Durozoi diría que:

*...si semejante profecía resulta inusual en la historia de las letras, se debe sin duda a que resulta incompatible con el orden literario, que se refiere siempre a lo racional y al discurso como dispersión de las afirmaciones fundamentales en facetas y arranques de argumentos. La palabra desnuda, la que expresa la verdad del Ser,*

*no puede someterse a dicha diseminación, al retraso que implica toda discusión, todo diálogo. En esto es también contrario a la tradición filosófica de occidente, que, para convencer, se sitúa exclusivamente en el nivel de la razón admitida como universal, y está siempre dispuesta para la lucha de argumentos (G. Durozoi, 1975: p. 199).*

Al ser simple y llanamente esenciales los dictámenes de *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, no les hacen falta ni argumentos ni innecesarios diálogos. No es cuestión de encandilar y de convencer al lector. Solamente la razón de forzarle a que reconozca la veracidad y la necesidad de lo afirmado. Tan solo Bataille y Nietzsche habrían hecho ademanes de transgredir de esta manera el orden filosófico y por lo sumo, Heráclito, quien habría hecho patente antes de que naciese la filosofía que:

“No son mis palabras, sino el Verbo lo que estáis escuchando” (Heráclito citado en G. Durozoi, 1975: p. 199).

Artaud trataría así, de forma novedosa -en tanto que utilizando la lectura del tarot completamente impugnada por la razón imperante- de afirmar la necesidad de escribir una historia completamente nueva y abierta. Sobre todo a los principios básicos de una cultura que todavía resultaría posible liberar. La cual él mismo había comprobado existir bajo el implacable sol mejicano.

Por él mismo sería la vieja humanidad conducida hacia el fuego con un simple gesto, el empujar de su báculo. El báculo de San Patricio que poco después trataría de devolver a su procedencia en Irlanda. Episodio que seguidamente describiremos.

Pero limitándose a hablar por la boca del Ser -del Ser como entidad total- podía referirse a sí mismo como *Loco*. Excusando y a la vez prohibiendo a los demás de hacerlo ya que no podrían ni tan siquiera intentarlo como quién tratase de señalar, tal y como tan habituados estarían a hacer. Prisioneros ineludibles de sucias reglas sociales en sus interminables e iterativas necesidades de peaje obligado. El Ser estaría hablando a través de la voz y de los ademanes más íntimos de cada uno de ellos todo el rato: los de los críticos y los de los lectores. A su vez, estaría actuando con esa rigurosidad que solo la estricta crueldad permite. Poniéndoles justificadamente entre la espada y la pared. Entre la locura y la máxima de las corduras.

*El torturado fue tomado por loco en todo el mundo  
Como loco apareció ante todo el mundo  
Y la imagen de la locura se ha encarnado en el torturado.*

*Precisamente porque el Ser habla a través de él, porque coincide con el Ser del mundo, este torturado puede calificar lo que los demás llaman y llamarían su locura como la proyección de una locura general de la sociedad. Para un mundo que se ha alejado al máximo de la verdad del Ser, es inaceptable el pensamiento auténtico de esta verdad y ha de ser rechazada necesariamente a pretexto de la locura (Artaud citado en G. Durozoi, 1975, p. 201).*

A pesar de que Artaud tratase así de visualizar las fuerzas de la Vida de vuelta hacia su forma más ancestral -culturalmente hablando, desde su perspectiva de ritualidad, profunda y verdadera cultura rehaciéndose de las cenizas tal y como la que habría encontrado, Viva, entre los tarahumaras- entrevería todavía en sí, un nuevo vuelco en sus interminables y constantes debates creativos. Puesto que sabía que caminos y soluciones jamás faltarían.

La Vida, o lo que supusiese un sinónimo de aquella como pura Creatividad -movimiento perenne- quizás para sí no hubiese significado jamás determinación, conclusión o conservación. Por ello, a lo mejor no estaría de más pensar en algo tan

contrario a sí mismo hasta entonces como lo que daría en no sujetarse en sí a cualquier institución. Tal y como habría querido subrayar una y otra vez a lo largo de toda su vida. Tal vez una ruptura en su mismo interior supusiese en ese instante una nueva y absolutamente revolucionaria forma de entrever su propio futuro.

Así, como en un soberbio ejercicio de auto expiación, Artaud, el pensador más avanzado y más temerario. El más riguroso y también el más insatisfecho de todos -sin descanso- seguiría el curso vital de su periplo, sin detenerse. Hacia la locura, o lo que daría en llamarse la extrema cordura como su siamesa natural. Artaud la percibiría como algo irrevocable y más tarde podría trascenderla, o no. Pero entonces ya no habría otro camino que no fuese el de arriesgarse totalmente. Porque la coherencia se lo dictaba. Porque él mismo se estaría dirigiendo a sí mismo y ya no podía volver atrás.

Todo lo que estaba en cuestión era demasiado grave como para abandonarse sin más, por ello no dudaría en asumirse como el elegido. Transformase de pies a cabeza. Dejando advenir a su Ser total en la contradictoria y viva imagen de la posibilidad hecha en sí como el mismo Dios. Encarnando Él así, a su vez, a todos los hombres.

Esta nueva posibilidad traería consigo la bandera -oscilando en un nuevo giro de 360°- que serviría para señalar la conquista en la inversión básica de toda razón apuntalada. La transmutación exacta de todo lo proferido en una nueva solución de Unión Extrema. Ahora la presencia de Artaud -más allá de cualquier razón- sería en sí misma, la de todas las hipótesis en su inigualable desenlace esquizofrénico. La visión de su inaplazable santidad transcurriría delante de sí y a cada uno de sus pasos se consumiría. *Vía crucis* en el cual se convertiría su credo: por los demás. Perentoriamente ansioso de un Amor Total, como tan solo la palabra Amor podría llegar a definir, no fuese en la indefinición que residiese el portador sentido único y universal de aquel.

Aparte de los innúmeros brazos, de venas y de arterias por los que a raudales de tinta se escribiría la historia de Artaud a partir de aquí -la cual por otra parte, significaría una detención de seis años en la cual el Ser se le adormecería por completo- nos obligamos sobre ésta a reflexionar rigurosamente, a lanzarnos en el riachuelo de la posibilidad de que Artaud hubiese maquinado, consciente -quizás demasiado conscientemente- su misma detención. La detención de su irrefrenable conquista metafísica. Fuese o no porque pensase haberla alcanzado, para así -una vez ausente- poder hacernos partícipes de la búsqueda básica de que depende cualquier metafísica. Que nunca puede detenerse y que nunca llega a su término. Punto de vista por el cual nos inclinaríamos a expensas de que él por su parte, tuviese que haberse ausentado para que le entendiéramos, en fin. Detenido de hecho. *Que le hubiesen ausentado.*

Lo cierto es que de ser así, consciente de su búsqueda ausencia, Artaud habría elegido el martirio. Se habría dejado abandonar a las inclemencias, a los juicios de los hombres, de los que no creen ni nunca creyeron. Creyendo él -y tan solo él- por todos nosotros como Cristo muriendo en la cruz. Abandonándose a su suerte de torturado, el cual no temería dejar de existir si ello conllevase la salvación de los últimos resquicios de humanidad.

Tan solo más tarde, después de su mágica y temblorosa resurrección podríamos dar cuenta de ello. Mientras, encarnaría a San Patricio, a Cristo. Y por tanto habría pasado al otro lado. Más allá de cualquier conciencia.

## Irlanda

La posibilidad de que ese ser universal que hablaba por su boca en *Las Nuevas Revelaciones del Ser* pudiese dar por el nombre de Dios -el cual habría estado desde siempre inscrito en el gran libro del destino, en el cual Artaud jamás había creído porque aborrecería todo su credo de pura devoción hacia lo increado- ahora se le haría verosímil. A fin de cuentas tal posibilidad también sería susceptible de ser contemplada. Definido en los astros, en los objetos mágicos de que sería portador, la voz de Dios podría estar hablando a través de sí porque él era el único que parecía cargar el mensaje coherente que desconocían todos los demás. Él, que habría sufrido mil torturas a lo largo de toda su vida, ¿por qué?

A lo mejor todas las preguntas tendrían después de todo una cierta justificación. Y ¿por qué no intentar vivirlas, tratando de justificarlas?

Con toda seguridad no habría estado haciendo otra cosa desde hacía tiempo. Había seguido los pasos de todos los grandes Seres de que hubiera tenido noticia el mundo, de los Iluminados de que daba constancia la historia. Los hombres que habían buscado la conciencia en todas partes, en todos los seres, en todas partes y en todas las cosas.

*Cuando Artaud proclamase en Las Nuevas Revelaciones del Ser que estaba separado, esta separación también sería la nuestra en relación con lo allí escrito, que parecía hacer uso de las palabras de una forma radicalmente inusual. Pero el propio Artaud había previsto nuestra incompreensión: también él afirmaría que el texto se dirigía solamente a algunos excluidos de la sociedad normal, pero que para él, eran los únicos privilegiados de verdad: ¿Qué quiere decir ahora esta insolente profanación cuyo lenguaje nadie habrá de entender, salvo los iluminados y los locos? (G. Durozoi, 1975: p. 196).*

Ésta explicación tendenciosa, que cierra cualquier proyecto de defunción de la lógica y que a la vez hace apología directa de una realidad de las más asustadoras y contradictorias de todas -la de la locura- nos hace también afirmar de la posibilidad de justa causa. A consciencia de que Artaud se hubiese inclinado por la vía del martirio.

Durante los tiempos de reclusión. Los tiempos de cerrada y obstinada iluminación cristiana, daría en escribir cartas como ésta que le enviaría a su sobrina:

*A Mademoiselle Malaussena*

*Rodez, 9 de enero de 1944*

*Sí, hija mía, tal como se lo dijiste el domingo a tu madre con tanta fuerza y empuje, yo no estoy enfermo, pero he aprovechado estos seis años y medio de enclaustramiento para meditar mis pecados y mis defectos y para corregirme y desembarazarme de ellos. Además hace mucho tiempo que tu madre sabe todo esto en lo más secreto de su corazón. Pero hace ya mucho tiempo que todos nuestros corazones se cerraron Ghyslaine, y que no podemos decir lo que sentimos o pensamos en la Verdad de nuestra conciencia, y que nuestra Vida es como un traje de alquiler. (...) La explicación de todas mis desdichas se encuentra en que, hasta mi viaje a Irlanda, yo pensaba fuera de Dios. Dios me ha dado fuerza para mirar en mí mismo y desembarazarme del Mal, pues, como sabes, he vuelto a él en Dublín. Y aquí, en Rodez, hay una capilla y un capellán. He comulgado esta mañana, en la solemnidad de la Epifanía, y tuve un pensamiento especial para ti, Ghyslaine, en el instante de la comunión. Y Dios te ha concedido a ti también la fuerza para encontrar tu alma (A. Artaud, 1981: p. 144-145).*

Artaud probaría un total abandono de sus principios constituyentes. Se dejaría llevar por pensamientos e intenciones tan opuestas a todo lo que habría estado predicando a lo largo de toda su vida que así -entre asilo y asilo- las decisiones que de sus meditaciones profundas iría tomando -tan contradictorias como montando en tiovivo, en ese baja y sube intermitente e interminable del que tan pronto es creyente como es un auténtico hereje- desviaría cualquier posibilidad de análisis coherente sobre cualquier tipo de lógica. Sin embargo nos preguntamos:

**¿No será exactamente ese el motivo de que los escritos de los últimos años, especialmente las Cartas que enviaría desde ese su purgatorio, en Rodez, (en las cuales profundizaremos más adelante con mayor detenimiento) no será ese el motivo de que, de alguna manera, aquellas lleguen a esclavizar tanto como a liberar al lector?**

Todo es posibilidad que está más allá de cualquier lógica -es cierto- más allá de cualquier estado de cordura. Están más allá de cualquier concepto de conciencia y más allá de cualquier reivindicación racional que podamos hacer en su favor.

**¿Pero no podrán ser estos los principios que conlleva toda búsqueda de espiritualidad?**

Profundizando sobre los días de total despegue por el mundanal bullicio de la lógica vigente, el tiempo entre el retorno de Artaud de Bruselas alrededor del 20 de mayo de 1937 y de su posterior partida para Irlanda el 12 de agosto, recogería Barber que habría sido un periodo particularmente excepcional de su vida en París:

*Siguiendo a la efectiva desintoxicación en Sceaux, no estaría tomando ningún tipo de drogas (un factor adicional habría sido que simplemente no tendría dinero para comprarlas). Sus escritos se volverían consecuentemente imbuidos de una extraordinaria lucidez y un enorme sentido de determinación. Empezaría por quedarse en el estudio de René Thomas de nuevo y abandonaría muchos de sus escritos allí. También perdería mucho tiempo en las calles y en el café Dôme. En los primeros meses de verano, dormiría en la calle y mendigaría por entre el boulevard de Montparnasse. / Habría escrito un artículo sobre los tarahumaras titulado "La raza de los hombres perdidos", en el cual describía el estilo de mendigar en las ciudades mexicanas, que desprendían una actitud de supremo descontentamiento. Tenían, decía, el aire de parecer decir: "Como tú eres rico, tú eres un perro, yo valgo mucho más que tú, escupo en ti." (S. Barber, 1993: p. 89, traducción nuestra).*

Él adoptaría la similar pero particular fórmula de pedir diciendo: *Tú eres parte de la sociedad, ¿a que sí?... Pues yo soy una víctima de la sociedad, debes darme algo.* En tales deambulaciones jamás se desprendería de su bastón. Del bastón mágico que supuestamente le habrían robado a San Patricio, el santo patrón de Irlanda.

Reza la historia que Artaud se habría mudado al estudio del pintor René Thomas en la calle Daguerre -cerca del cementerio de Montparnase- que era el lugar de encuentro de muchos artistas y escritores. En donde todo aquel que no tuviese donde quedarse era bienvenido. La amiga de Artaud, Annie Besnard, también estaba viviendo en el estudio.

Durante este periodo a Artaud le habrían regalado un antiguo bastón lleno de nudos. Se lo habría dado la mujer del pintor alemán Kristian Tonny. Ella decía que había pertenecido a San Patricio, el de Irlanda. E investigando, Artaud descubriría que la familia de la mujer de Kristian lo habría recibido de la hija de un brujo de Saboya, quien a su vez, curiosamente, se menciona en la profecía de San Patricio.

Artaud empezaría a llevar el bastón consigo a todas partes. Y cuando sus amigos lo admiraban o lo intentaban tocar, se sonrojaba. Se quejaba de que era como si le estuvieran cogiendo del pene. Una vez se pelearía con Tristan Tzara porque se lo cogería.

En una carta a Henri Parisot del 6 de octubre de 1945, Artaud describiría el bordón como teniendo 200 millones de fibras y estando incrustado con sendos signos mágicos. Era un objeto impresionante al que Artaud se sentiría extremadamente apegado. Roger Blin se referiría a él como estando cubierto de nudos, trece para ser exactos y erizado de pinchos, a modo de anzuelos.

Se cuenta que en realidad el llamativo objeto habría pertenecido al abuelo de la mujer del pintor Khristian Tony, y que toda la historia de que habría sido objeto no pasaba de una invención de la mujer del pintor. Pero fuese cual fuese la verdad, Artaud lo exhibiría sin descanso entre su círculo de amistades. Anaïs Nin sería testigo de una de esas escandalosas exhibiciones de las que habría sido objeto el curioso bordón. Al parecer, Artaud habría entrado en el *Dôme* blandiéndolo y vociferando la elección que el destino habría tenido en la complacencia de depositarlo en sus manos -haciéndole así a él- el digno encargado de restituírselo a San Patricio.

Al poco tiempo, Artaud mandaría colocarle una puntera de hierro para que cuando lo golpease contra los adoquines el efecto teatral de las chispas al saltar resultasen de lo más espectacular. Artaud diría en *Las Nuevas Revelaciones del Ser* que:

“...este bastón lleva en el noveno nudo el signo mágico del rayo; el nueve es la cifra de la destrucción a través del fuego” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 156).

Como dignatario elegido para la cruzada que supondría la devolución del báculo robado al patrono Irlandés, Artaud desembarcaría el 14 de agosto en Cogh.

Una vez en Irlanda enviaría noticias de buen viaje a René Thomas, Madame Malausséna y a André Breton donde les contaría que de ahí partiría en dirección a Galway. De donde volvería a escribir a Breton poco antes de su partida hacia la isla de Inishmore. De donde, a su vez, escribiría a Anne Mason afirmando que *‘es que mi vida, Anne, cumple una profecía’*. De vuelta a Galway, el día 5 de septiembre le escribiría de nuevo a Breton a razón de que:

“...pronto iré a la cárcel pero será de forma provisoria y voluntariamente” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 156).

El 8 de septiembre se dirigiría a Dublín desde donde escribiría a Annie Besnard, René Thomas, a André y a Jacqueline Breton, quién recibiría su última carta el día 21 de septiembre. A partir de aquí el viaje quedaría sin cobertura. Los únicos testimonios existentes en los sucesivos eventos serían los del propio Artaud que años después reconstruiría los hechos. En una carta a Henri Parisot fechada del 7 de septiembre de 1945 le contaría que habría sido agredido el 18 de septiembre de 1937 a las 3 de la tarde en una plaza de Dublín por un agente provocador que le habría golpeado con una barra de hierro en la espalda. Y que le habría partido la columna vertebral en dos. Aseguraría que la cicatriz y la lesión de su columna la habían comprobado y visto veinte médicos. Al respecto de lo cual Jean-Louis Brau diría que sin duda ésta reconstitución sería la transposición en su recuerdo de un interrogatorio de la policía un poco movido.

Su hermana Marie-Ange Malausséna aseveraría que Antonin habría ido en busca de cobijo al *Jesuit College*, cuyo superior, que estaría en pleno retiro espiritual, se habría negado a concedérselo. Al parecer, frente a un gesto así proveniente de una autoridad espiritual, Artaud se habría vuelto (*comprensivamente*, dentro de lo que cabe) agresivo:

*Hizo tanto ruido y chilló tanto para hacerse recibir que el convento avisó a la policía. Siguió la pelea, en la que el bastón de San Patricio que Artaud todavía conservaba en la mano desapareció en el tumulto, y Artaud sería encarcelado durante seis días. / La policía le registró, deshizo los forros de sus ropas, le cortó los bolsillos, y, como no encontró nada, le embarcó escoltado en el Washington que salía hacia Francia (J.L. Brau, 1972: p. 157).*

Al extrañamiento que supondría la desaparición de Artaud, Paulhan se encargaría de pedir información a la policía, de la cual diría que:

“...ha expresado el deseo de enviar a Francia a nuestro compatriota que estaba sin recursos y manifestaba una gran exaltación. El señor Artaud en quién la Legación ha intervenido en todo lo posible, se embarcó en el Washington el 29 de septiembre y debió llegar a Le Havre al día siguiente” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 158).

Contaría entonces Artaud, pasados muchos años, que a bordo del *Washington* se habría pasado un episodio ya del todo inadmisibles. Un camarero y un mecánico *armados con una llave inglesa* irrumpirían en su camarote con la intención de reducirlo. A lo mejor Artaud estaba siendo víctima de una crisis violenta. Lo que se cree es que los dos hombres no querían pegarle como supuestamente él se habría creído con tal invasión en su camarote. Después del forcejeo, aquellos le colocarían una camisa de fuerzas, y cuando desembarcasen le internarían.

Paule Thévenin le defendería explicando que Artaud no conocía la lengua inglesa y que estaba convencida de que si hubiese estado rodeado de presencias amigas nada de lo ocurrido hubiese pasado. Pese a todo, su reconquistado amigo Breton, se lavaría las manos de todo el turbio asunto, el cual podría acarrearle más de un problema al pontífice del siempre controvertido movimiento surrealista:

*En el terreno cotidiano, entre el hombre y la sociedad en la que vive se ha establecido tácitamente un contrato que le prohíbe determinados comportamientos exteriores, bajo pena de ver cerrarse sobre él la puerta del manicomio (o de la cárcel). Es innegable que el comportamiento de Artaud en el barco que le devolvía de Irlanda en 1937 fue uno de éstos. Es lo que yo llamo “pasar al otro lado”, es, bajo un impulso irresistible, perder de vista estas defensas y las sanciones en que se incurre transgrediéndolas (Breton citado en J.L. Brau, 1972: p. 159).*

Jean-Louis Brau recogería en su desenlace sobre éste áspero acontecimiento parte de los tratados ejecutados por Laing & Cooper, padres de la antipsiquiatría. Quienes precisamente a raíz de episodios como el citado harían surgir la rama crítica del movimiento psiquiátrico. Dedicada íntegramente a impulsar el necesario debate sobre la normalidad, la enfermedad y las peligrosas convenciones -que como bastión súper-establecido de la realidad y de la locura- se imponían al punto de hacer mella en la práctica totalidad de los centros psiquiátricos de entonces. Laing & Cooper inaugurarían este debate de contracultura allá por los años sesenta. De ellos recogería Brau que:

“Es ridículo, como se hace a menudo, negar la locura de Artaud y acusar a los psiquiatras de todos los males del mundo sin sacar de ello unas conclusiones que se resumen en una alienación. Eso implica evidentemente la discusión de la normalidad, es decir de la estructura social y del psiquiatra-policía” (citados en J.L. Brau, 1972: p. 159).



En su biografía de Artaud, Brau parece abrir el debate al revés al citar precisamente en éste punto la postura de científicos como Laing & Cooper. La necesaria discusión en sí a la que aquellos habrían hecho alusión podría dar la impresión de una conclusión asaz establecida. Y de hecho se trataría de todo lo contrario. Nosotros trataremos esta cuestión una vez avanzada la descripción de los hechos, en el capítulo siguiente.

Habíamos quedado en que a Artaud le estarían poniendo la camisa de fuerzas a bordo del *Washington* y que desde ahí, en la sucesión de los acontecimientos conocidos, no se habría sabido más de él. Pues resulta que su madre, Euphrasie Nalpas, al estar habituada a recibir frecuentemente cartas de su hijo, de pronto se vería en el apuro de no tener noticias suyas desde hacía tiempo. Al no saber nada de él empezaría a buscar entre sus amigos, inquiriéndoles, preocupada con lo que pudiese haberle pasado.

Jean Paulhan la ayudaría tratando de averiguar a través de la policía Irlandesa cual podría finalmente ser su paradero, la cual le informaría de los disturbios provocados por Artaud en Irlanda y de su posterior deportación a Francia en el *Washington*.

Madame Euphrasie Nalpas trataría entonces de averiguar lo ocurrido junto a las autoridades francesas una vez que su hijo hubiese llegado a Francia, pero los gendarmes no sabrían absolutamente nada al respecto. Y por ello, visitaría todos los hospitales hasta que finalmente le encontrase en el *Hospital Psiquiátrico de Quatremare* en el Rouen, a donde le habrían trasladado en diciembre.

Le encontraría pero pese a todo no experimentaría gran alivio. Su estado deplorable era de total inanición, al punto de que ni tan siquiera la reconocería. Y a partir de ahí, pese a las condiciones impuestas por su avanzada edad (casi 70 años) Euphrasie trataría de hacer gestiones a fin de que su hijo fuese liberado o en todo caso -en la imposibilidad de ello- acercado a París en dónde podría visitarle más a menudo y en dónde podría contar con la ayuda de numerosos amigos.



## **Quinto capítulo**

### **Más allá del pensamiento aplicado**

*Ahora que siento la llamada de las profundidades, puñados de carnes a puñados de carne, mientras su cobijo seductor me enfanga en las ingles en la cálida y sulfurosa emulsión, tirando del meato hacia abajo, cada vez más hacia abajo, hacia sus regiones inferiores, hacia sus regiones no ulteriores, fuerza al espacio que me rodea a abrir sus heridas. La noche sostiene un fanal oscuro y abre la tapadera violentamente, de forma que en lo más oscuro de mi ceguera el escotoma me estalla en una esfera belicosa de meteoros salvajes, lunas ensangrentadas, soles y planetas fundidos, asteroides masacrados, cometas enloquecidos, enjambres luminares, llamativas guirnaldas de movimiento estelar, nebulosas verdes, nebulosas gaseosas, espirales de nebulosas blancas, estrellas peludas y bolas de fuego, solares manchas que parpadean y llamaradas solares, fúculas cegadoras, flóculos de estrellas matutinas, lunas nuevas, planetas rojos y estrellas de azul oropel, estrellas blancas y amarillas de bisutería, chaparrones abigarrados, lunas espectrales y lunas de juguete, Sol, Helio, Febo, Marte, Saturno, la Polar, la Sartén, la Osa Mayor y la Osa Menor, en rumbo de colisión, en color, aquí, en lo más mierdoso del muladar, solo y en guerra con el macrocosmos, empujado hacia el fondo, con los ojos encasquillados y desencasquillados, encasquillando las últimas gotas del espectro detrás de los ojos y los siento ajustarse de nuevo al gris, porque todo será eternamente gris y la presión de debajo de las costillas me hace daño, la respiración se hace más difícil, los pulmones se me van a partir en dos y yo apenas medio engullido, y la presión... la presión... planetas de dolor...*

(N. Cave, 2005: p. 113).

23 El asno vio al ángel de Yahvé plantado en el camino con su espada desenvainada en la mano; el asno se desvió del camino y se echó por el campo. Balaam golpeó al asno para volverlo al camino.

24 Entonces el ángel de Yahvé se paró en su camino hundido entre dos viñas con pared por ambos lados.

25 El asno al ver al ángel de Yahvé se echó contra el muro y apretó el pie de Balaam contra el muro y éste volvió a golpearlo.

26 El ángel de Yahvé volvió a pasar y se paró en un lugar estrecho donde no había camino para desviarse ni a la pared ni a la izquierda.

27 Y el asno al ver al ángel de Yahvé se echó debajo de Balaam. Se encendió, entonces, la ira de Balaam y golpeó al asno con el bastón.

28 Yahvé abrió la boca del asno, el cual dijo a Balaam: ¿Qué te he hecho para pegarme por tres veces?

29 Balaam respondió al asno: ¿Por qué te has burlado de mí? Si tuviera una espada a mano, ahora mismo te mataría.

30 Y el asno dijo a Balaam: ¿No soy yo tu asno, el que has montado desde que existes hasta hoy? ¿Tengo yo acaso costumbre de portarme así contigo? Él respondió que no.

31 Yahvé abrió entonces los ojos de Balaam vio al ángel de Yahvé que estaba plantado en el camino con la espada desenvainada en su mano. Y se inclinó y se postró sobre su rostro. Números, 22

(Antiguo Testamento de la Biblia citado en N. Cave, 2005: p. 9).

En *Políticas of experience*, Laing manifestaría que no existe:

“...la condición esquizofrénica, sino que la etiqueta representa un hecho social, y que el hecho social lo es político”. Incluso en la portada del libro expone que “el esquizofrénico puede ser sólo alguien que ha sido incapaz de suprimir sus instintos normales para conformarlos a una sociedad anormal” (citado en N. Caparrós (ed.), 1973: p. 87).

Sigue especificando con relación a la portentosa creatividad que presentan algunos individuos, probablemente, injustamente tachados de esquizofrénicos porque, dice que:

*...desde el momento que el individuo ha construido dentro de sí una relación, que en condiciones normales habría de ser extrapersonal, existe un cierto temor al enemigo, acompañado de un miedo a que la creatividad y las subsiguientes relaciones creativas, se estén perdiendo con la lógica y desesperada necesidad de constante renovación (Laing citado en N. Caparrós, (ed.) 1973: p. 90, 91).*

En el mismo tratado de Antipsiquiatría, *Laing- Antipsiquiatría y Contracultura* - compilación que procura establecer en sus líneas de oposición básicas, el diálogo y la discusión pertinente sobre los axiomas trazados por Laing- Morton Shatzman en su texto *Locura y moral*, precisaría como la tradición de la medicina científica enseña a un médico a mantener separada su actitud objetiva no-moral frente a las enfermedades a tratar. Pero que la visión *moral* de la sociedad occidental *define mediante un psiquiatra qué personas deben ser diagnosticadas de enfermas mentales*.

Shatzman nos imbricaría en la toma de conciencia de los osados profesionales que incluso su propia condición como profesionales de la psiquiatría llegarían a poner en causa, tales como Ronald D. Laing, Aaron Esterson y David Cooper que habrían sido psiquiatras que vieron en Inglaterra la necesidad de crear alternativas frente al departamento psiquiátrico tradicional.

David Cooper conduciría a estos profesionales a discutir las premisas de su labor sometiéndoles a diversos cuestionarios. La *Philadelphia Association Ltd.*, de la que Laing, Esterson y Cooper habrían sido miembros fundadores, se había afiliado con varias casas en régimen de autogobierno situadas en Londres, en las cuales gente que en su mayoría habían sido diagnosticadas de enfermos mentales vivían fuera del régimen hospitalario. Y que formarían parte de un innovador programa experimental que investigaría técnicas terapéuticas de corte revolucionario.

De aquellos experimentos más extremos, y tratando de acercarnos a la historia moderna de la institución psiquiátrica, Shatzman nos encamina hacia Phillipe Pinel. Considerado por los historiadores el padre de los hospitales psiquiátricos modernos. Y según algunos de sus apologistas *el libertador de los locos*. Diría en su libro *Treatise of insanity* que:

“La doctrina ética de equilibrar las pasiones mediante fuerzas iguales o superiores no es menos aplicable a la medicina que a la política, y probablemente no sea, el único punto de semejanza entre el arte de gobernar el género humano y el de sanar las enfermedades” (Pinel citado en N. Caparrós (ed.), 1973: p. 148).

Trazando un paralelismo con lo que Wittgenstein habría llamado:

“el hechizo de nuestra inteligencia por medio del lenguaje” (...) “Un determinado cuadro parece captarnos y no podemos sustraernos a él porque yace en el lenguaje y éste parece repetírnoslo de modo inexorable” (citado en N. Caparrós (ed.), 1973: p. 252).

Shatzman explicaría como los profesores de psiquiatría, a sus alumnos de primer año - que parecían estar sacando de las respuestas de sus pacientes su particular situación como siendo válidos los abordajes dentro de los cuadros específicos predeterminados para el efecto- terminarían diciéndoles que aún no habían superado sus crisis de personalidad adolescentes. Y seguiría, exponiendo la máxima de Laing:

*El concepto de la esquizofrenia es una especie de camisa de fuerzas conceptual que restringe severamente las posibilidades, tanto de los pacientes como de los propios psiquiatras. Si quitamos esta camisa de fuerzas podremos ver lo que sucede. Se ha confirmado suficientemente en etología que las observaciones sobre la conducta de los animales en cautividad no nos dicen nada significativo acerca de su comportamiento en el medio natural. La totalidad de nuestra civilización actual es en cierto modo un cautiverio que el hombre se ha impuesto a sí mismo. Pero las observaciones que los psiquiatras y psicólogos han puesto en orden para construir un determinado cuadro de la esquizofrenia han tenido lugar casi en su totalidad en un doble o incluso triple cautiverio (citado en N. Caparrós, (ed.), 1973: p. 252).*

Discutible, sin duda, en muchas de las acepciones que podamos acertar a comprender a cerca de tan drástica realidad como es la de la locura, pero no descartando cualquier posibilidad que pueda iluminar el oscuro estado de sitio al que algunas personalidades nos puedan llegar a introducir como en el caso de Artaud -de la incompreensión y de la necesidad de vislumbrar más allá del telón real en la caverna de Platón, desviando los densos velos que a lo sumo, la mayor parte de las veces incluso llegamos a ser nosotros mismos a colocar delante de nuestras propias narices- damos en creer que nunca está de más replantearse las cosas.

No hacerle mala cara a lo increíble puede no ser un concepto demasiado científico, pero damos en creer, como decíamos, que de cuantas más perspectivas abramos y menos

fundamentalismos acatemos -como bastiones propios y asumidos de la naturaleza humana, de las reglas generales de comportamiento más o menos tácitamente acordado -estamos convencidos que el conocimiento real, así visto a través de prismas con más y mayores ampliaciones sucesivas terminará al fin, brotando. Porque, convengamos, la ciencia también se hace de lo que todavía no conoce.

No se trata de intentar adentrarnos por caminos *excusados de la mano de Dios*. De innecesarias incursiones en departamentos en desuso al haber aquellos tenido escaso éxito, o por no haber sabido -o por no haber sido capaces de- adentrarse de manera efectiva desde sus umbrales.

En la peliaguda cuestión de la Antipsiquiatría, como en la de tantas otras *ciencias* más o menos acuñadas como tales, no se trata de que se hubiese actuado, en su día -de forma muy improbable- de manera impropia. O que fueran de mala calidad sus iniciativas. De fatal consistencia científica los presupuestos sobre los cuales se habrían construido los conceptos innovadores a los que darían origen. Evidentemente que al no haberse hecho detenidora de las soluciones por ella así preconizadas, la Antipsiquiatría perdería -en su día- cualquier fuerza que había sin embargo transportado y sabido cimentarse en sus iluminados discursos, *¿mero convencimiento de sus creadores?*

Para nosotros la cuestión no se coloca de ésta manera. Se trata, desde nuestro punto de vista, de sacar del conocimiento por la Antipsiquiatría operado -de sus discusiones efectuadas, de las conclusiones sacadas (con el tiempo debido que determinados *organismos* en ocasiones requieren para poder desarrollarse y crecer en su plenitud)- se trata más bien, decíamos, de efectuar tantas búsquedas como hagan falta, en tanto que no le hagamos mala cara de entrada a las telarañas y a la podredumbre que aparentemente puedan desprender tales o cuales teorías encajonadas al fondo en los oscuros sótanos.

A la luz objetiva de la actualidad no se verían tan mal estos añejos y desmejorados predicados si nos dispusiéramos a hacer el esfuerzo pertinente que conllevan las acciones de iluminar un terreno tan escrupuloso cuanto minado. No cambiaron demasiado las cosas desde entonces, pero según miremos, la evolución a todo llega, antes o después.

Por mucho que ahora mismo la Antipsiquiatría nos suene a cuento filosófico sin demasiado fundamento y que parezca del todo fuera de lugar, rescatarla aquí a raíz de la locura de Artaud para resucitar una cualquier cordura que le faltaría al mundo -que no al loco- es el error emergente de interpretación en el cual no deberíamos incurrir.

Por mucho que podamos calificar la Antipsiquiatría como una de esas tentaciones que en los locos sesenta -crisol en que toda permisividad estaría creyéndose hacer resurgir de la clarividencia que tanto buscaban sus mentores- deberíamos guardarnos de tales inmediateces. Al adjuntarla de manera casi instintiva a prácticas que desde ópticas aparentemente similares, en tanto que parte integrante de las revoluciones efectuadas a causa de las descubiertas y demandas de la contracultura -las cuales, muchas de ellas se probarían reiteradamente equivocadas a lo largo de los años a raíz de sendas investigaciones efectuadas- prácticas (algunas de ellas), sin embargo, con las cuales -para empezar- no deberíamos mezclar ni confundir con el esfuerzo determinado en que incurrió la Antipsiquiatría. Aunque salvamos la hipótesis de que de lo malo surgen también muchas cosas buenas. Insistimos, que aquí no se trata de eso.

Como en tantas otras disciplinas que de la misma manera se implantarían para bien de todos y en un principio sonarían inadecuadas -a las cuales hoy día ya ni prestamos atención de lo lógicas que a la larga nos parecerían, en lo instituidas que al final se convertirían- la cuestión a la que aquí nos referimos de ésta manera, la cual nos hace incidir en éste punto reiterativamente, reside en que de hecho no habríamos de dar nada por sentado.

La cuestión de la locura de Artaud que aquí nos atañe, bien como la de otros enfermos excepcionales en similares circunstancias, en su día, por una serie de circunstancias que pasaremos a contar, habrían tenido la difícil tarea de elevar el listón de la psiquiatría, como eso mismo, enfermos excepcionales.

Llamémosla Antipsiquiatría o X, la ciencia difícilmente calla un buen problema por difícil de resolver que se presente. Y si es cierto que a la ciencia se dedican personas de todo tipo, un buen número de aquellos habrá decidido penetrar en ignotos parajes, a veces a expensas de su propia condición profesional. A veces, incluso de su propia cordura.

Si es cierto que las terribles circunstancias en que se vería inmerso el enfermo Antonin Artaud a manos de un sinfín de *carniceros*, también es cierto que a raíz de las excepcionales circunstancias que darían paso a su total recuperación, se abriría un marco de posibilidades que antes se habría negado a existir por razones que por lo pronto padecen de dudosa respuesta.

Cierto que en su época, a la apertura de éstas puertas que daría en llamarse Antipsiquiatría, se impondrían fuerzas que tratarían de contestarla agresivamente y haciendo presión para que las puertas no se abrieran. Hablando de la incapacidad de tales o cuales enfermos inexorablemente introducidos en cajas parejas, por no ser capaces de acatar e intentar solucionar los problemas del *yo* con el mundo. Hablando de la amenaza social real que presentarían -innegablemente- determinados cuadros clínicos. Y del peligro inminente que representarían para sí mismos y para los demás.

Pero es innegable que también se hablaría de la drogadicción masiva que acallaría y por otra parte enfermaría, de otra manera, a sus pacientes. Se descubriría el pastel de los psiquiatras enloquecidos, tempranamente retirados por causas desconocidas. Se hablaría de las prácticas y tratamientos innovadores que se practicarían en nombre de la ciencia en los propios hombres enfermos sin capacidad de elección, (de entre los cuales Artaud habría sido una de sus víctimas).

Es cierto que la Antipsiquiatría se afirmaría en los foros psiquiátricos como una enemiga fuerza a contracorriente de cara al exterior del ámbito psiquiátrico. Traicionera práctica que evidenciando las amenazantes negligencias acordadas desde hacía tiempo como las lógicas posibles -ateniéndose a lo que a la vista estaba- la Antipsiquiatría entraría sin contemplaciones exigiendo una discusión urgente que se proponía en la destrucción del mismo meollo de la institución. Empezando por denunciar todas las prácticas entonces vigentes.

Pasados todos estos años, damos en creer que por lo menos algo habrá cambiado detrás de los portones de las instituciones psiquiátricas desde la fundación de la radical Antipsiquiatría. Y aunque nos quiera parecer que los cambios efectuados se hayan afianzado por derroteros más amables, estamos ciertos de que en parte, aquellos se deberán a la eficacia de ésta disciplina. Y además, qué menos que plantearnos tales cuestiones éticas, ya sea a raíz de la institución de una nueva corriente científica como

la referida, ya sea por senderos de pura reflexión constitutiva, en nuestra mano tan solo cabe la propuesta de intentar iluminar los oscuros aspectos de lo humano. A nuestros ojos se coloca la exigencia de iluminar los oscuros callejones sin salida. Que al final nos damos cuenta, de que sí la tenían.

Muchos acusarían a Laing y a sus amigos por varios motivos: dirían de él que se escaqueaba de la práctica real con los pacientes a la que le obligaba su profesión. Que lo ponía todo patas arriba poniendo en causa las estructuras y mofándose de los modelos fiablemente establecidos para el ejercicio del tratamiento de la esquizofrenia. Que sus acciones solo pretendían instaurar el estado de alerta, como si de un verdadero esquizofrénico se tratase. Estaría, según algunos, contemplando una completamente ilógica teoría de la conspiración que a nada conducía a no ser a la producción de caos. Como al parecer al final de su vida se retiraría a un templo budista, llegarían a afirmar que todo lo que habría planteado carecía forzosamente de bases sustentables al haber procedido de aquella manera.

Atentamente nos referimos a estos tipos de desmesuras que fundamentadas, en mayor o menor medida, forman parte de una visión constante y muy real en el pensamiento instituido, todavía hoy día. En tanto que atentan en sendos descalificativos como los que exponíamos, constatamos que aquellos que al no ser tan siquiera capaces de ponerse a sí mismos en cuestión... De preguntarse el *porqué*. *Cuáles* son las causas de que acaecen los infortunios de sí mismos y de los demás. De los motivos de fondo. De las animosidades de las personas en su compleja trama constitutiva... que aquellas personas se alejan fundamentalmente de las propuestas encontradas en nuestra investigación. A ellas les advertimos que la exposición que a continuación desarrollamos les está completamente vedada en tanto que no podrán disponer del grado de conciencia mínimo requerido para comprender lo propuesto.





## **El largo tramo hacia Rodez**

*Olvidé que la más íntima de las acciones cotidianas forma o destruye el carácter, y que, por lo tanto, algún día habremos de gritar desde el tejado lo hecho en el secreto de la alcoba. Perdí el dominio sobre mí mismo. Dejé de ser piloto de mi alma, sin advertirlo. En cambio, me dejé dominar por el placer y vine a parar a esta tremenda vergüenza. Ahora ya sólo me resta una cosa: la humildad perfecta*

(O. Wilde, 1999, p. 101).

Entre el viaje de deportación de Irlanda a Francia hasta la salida de Artaud del *Hospital Psiquiátrico de Rodez*, pasarían casi nueve años. Tiempo que para él habría sido inenarrable en una época en la cual ninguno de los resortes de la Antipsiquiatría o cualquier tipo de misionero precursor de aquellos había todavía tenido intenciones de hacerse notar, de existir. Ni tan siquiera sabrían aún como ponerse en funcionamiento. Artaud se habría sentido tal y como el mártir en el cual habría accedido convertirse. Sin saber como defenderse, y sin tan siquiera tener cualquier capacidad o sugestión de elección. Le habrían convertido en lo que daría en calificarle científicamente, como un auténtico conejillo de indias.

Sentada en el café de *Flore*, Anaïs Nin describiría como un cliente de pronto habría empezado a parodiar la locura de Artaud mimando su manera de hablar, sus temblores, su delirio de persecución:

“Es usted a quien debieran encerrar, no a Artaud” (citada en J.L. Brau, 1972: p. 160).

Le habría contestado una indignada Anaïs.

Poco después -recogería Brau- se sumaría a ella Adamov:

“Hay un hombre que le ridiculiza por todo París, quiero matarle. ¿Dónde está?” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 160).

Y de pronto el tiempo parece alargarse indefinidamente en la vida de Artaud, pues hay poco que contar desde que ingresase a hacer parte del cuadro de pacientes en estado de locura. Artaud no hablaría con nadie, no reconocería a nadie y parece ser que no quería curarse puesto que no accedería a los métodos que le irían proponiendo a lo largo de las diversas estancias por los manicomios, los cuales se sucederían uno después de otro.

El 12 de abril del 1938, al cabo de seis meses de reclusión en Rouen, sería por fin admitido en el *Saint-Anne*, de París. Al parecer justo en esas fechas saldría a la calle *El Teatro y su Doble* cuyas pruebas habría corregido antes del viaje a Irlanda.

El 27 de febrero de 1939, diez meses después de su ingreso en *Saint-Anne*, nuevo traslado. Ésta vez con la sentencia firmada de cómo le habrían juzgado incurable, por tanto iría a Ville-Evrard, a las afueras de París. A pesar de todo, en Ville-Evrard Artaud volvería a escribir. Pero lo haría de forma tan terriblemente lamentable que tan solo una carta suya de la época (la cual lograría filtrarse no se sabe muy bien como) sería pasible de publicación en tanto que los intereses de su publicación se habrían súper cotizado.

No sin que la editora responsable de la *Gazette de les amis des livres*, Adrienne Monnier, no recibiese duras críticas de Paulhan y del Doctor Ferdière por ello.

Las cartas de aquella época serían totalmente impublicables en la medida en que Artaud insultaría en ellas a varias personas, acusándolas -con o sin razón- de los mayores crímenes. Un ejemplo de ello es justamente la nefasta carta publicada en abril de 1939:

“Únicamente los iniciados saben descifrar el mundo real, no Joffe no Gallieni ganaron la batalla de Marne, von Ribbentrop, ministro de Asuntos extranjeros de Alemania ha sido asesinado en París y le sustituye un doble, Juan Sebastián Bach y Shakespeare son unos impostores, etc.” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 160).

En Ville-Evrard Artaud volvería a aceptar las visitas de sus amigos y de su familia. En 1950, Madame Malausséna, su hermana, relataría una de las visitas que le habría hecho por aquel entonces, en una entrevista concedida a Paul Guth del *Figaro Littéraire*:

“Lanzaba gritos de alegría al ver las inmensas frutas que le llevábamos. Me pidió que le llevara a mis hijos: Serge que tenía ocho años, Ghyslaine, quince. Al verle, lloró. Me dijo: *Me has dado una alegría muy grande*” (citada en J.L. Brau, 1972, p. 160).

Después de las insistentes demandas de heroína a sus amigos. De las cartas de repudio a todo bicho viviente... Artaud parecería estar entrando en un periodo de comprensibles y espasmódicas solicitudes. Habría sufrido con la ocupación Nazi las privaciones de la mala alimentación adelgazando a ojos vistos, con lo cual su salud se resquebrajaría aún más. Visiblemente enfrentando la posibilidad a las ganas de vivir que siempre le habrían caracterizado -el suplicio del encierro. Que además por mal comportamiento, habría que sumarle frecuentes visita al calabozo. Lo que equivaldría a decir de manera quizás más refinada, a la zona de seguridad más que vigilada del manicomio.

Sus amigos se encargarían de gestionar un nuevo cambio que supusiese una mejoría en las condiciones de su internamiento. Que supusiesen un grado de mayor humanidad dentro de lo que cupiese. Al contrario de los demás médicos que lo habrían tratado hasta entonces, la intervención de Ferdière. Quien además de estar al tanto del periplo por el que estaba pasando Artaud hacía años, conocía sus obras y también a sus amigos, Robert Desnos, Jean-Louis Barrault, Théodore Fraenkel, León Pierre Quint. Él sería una hipótesis más que razonable a considerar. Serían por eso Eluard y Desnos quienes -al enterarse del estado deplorable en el cual se encontraba Artaud en Ville-Evrard- le dirigirían un pedido desesperado a Ferdière -entonces director del *Hospital Psiquiátrico de Rodez*- para que le acogiese en régimen de pensionista.

La prima de Adamov, esposa de Claude Bourdet, que habría conocido a Ferdière al principio de la guerra, contaría a su primo el agradable trato que éste tendría hacia sus enfermos, cómo hablaba de ellos, la libertad que les concedía, además del interés que tenía hacia la literatura y su admiración personal hacia Artaud (J.L. Brau, 1972: p. 163).

Adamov, seducido por su prima para que interviniese apoyando el proyecto de traslado al que la familia de Artaud se opondría -porque al ser enviado a la provincia no podrían ir a visitarle tan a menudo- Adamov, decíamos, se sumaría así al séquito de intervención para un mejor tratamiento de su amigo. Artaud abandonaría Ville-Evrard el 22 de enero de 1943 en contra de su voluntad, pues en su delirio estaría hablando con San Jerónimo y no querría irse porque -según su estado- se alejaría así de las fuerzas mágicas que estarían operando a su favor. Según Desnos, en una carta al valedero Doctor Ferdière, le contaría que habría dicho a la madre de Artaud que:

“...no hiciera caso de sus discursos y de que le dejara salir, porque estoy convencido de que estará mucho mejor con usted. Pero parece muy instalado en sus fantasmas y difícil de curar...” (Desnos citado en J.L. Brau, 1972: p. 163).

Rodez estaría situado en la zona no ocupada pero el traslado resultaría bastante complicado. Pese a todo, Férdiere haría los posibles e imposibles para tenerle a su lado. Así que, interviniendo junto a las autoridades y haciéndole pasar de previo acuerdo por Chèzal-Benoit de forma transitoria, podría hacerle llegar finalmente a su próxima morada.



## **Rodez**

Desde el 11 de febrero de 1943 hasta el 19 de marzo de 1946, Artaud viviría en Rodez tratando de recuperarse. Saldría de allí el 19 de marzo pero no sin antes tener que pasar una prueba de libertad en Espalion, a unos 30 kilómetros de Rodez. De dónde partiría finalmente hacia París pasados dos meses, detenedor de una renovada y total libertad.

A manos del dedicado y atento Doctor Ferdière, Artaud trataría de recuperar el tiempo perdido de vuelta a las andanzas creativas que le perpetuarían. Mientras tanto se dejaría caer en periodos de sendas alucinaciones sobre el ser que de sí se habría transformado innumerables veces -de Artaud en otros. Y pese a todo, sería tan solo el otro Antonin -el que ya no se llamaba como antes, sino Antonin Nalpas- el viejo y pequeñito Nanaqui más necesitado de amor que nunca.

Rodez significaría -después del aislamiento casi total del infierno que habría supuesto Ville-Evrard- la recuperación de sentimientos como el de la amistad en la cara de Ferdière pero también, en el extremo reverso de aquella, el suplicio de los electrochoques que mucho temía. ¡Qué tanto daño le habrán hecho! Significaría también la iluminación invistiendo en su nueva y devota cristiandad recuperada desde la -hacia mucho olvidada- infancia. Allí llegaría incluso a plantearse hacer los votos y confirmarse sacerdote. Se volvería iluminado y también en pleno ejercicio de devoción - en innumerables ocasiones- sería visitado por súcubos infernales que le absorberían su vital espíritu, el cual querría puro y con el cual estaría tratando de hacerse. También serían aquellos los tiempos de esa crisis interna y remota que habla de cambio, de la transformación y de la duda. El ateo y el hereje de siempre. Siempre de vuelta al ruedo de la cruda lógica, de la cual parecía no poder apartarse por demasiado tiempo. ¿O sería al revés?

En Rodez sería el artista plástico sin estética en un nuevo resorte de prodigalidad, sin barreras disciplinares, sin imposibles soportes a adoptar. Siempre innovador, siempre inquieto. Sería también el traductor sin traducción -o mejor el re-hacedor- en virtud de los errores que tendrían que corregirse en la obra ajena. Sería el hombre de letras de que solamente el portentoso epistolario de aquella época puede atestiguar su verdadera grandeza.

El hombre de letras, pero sin palabras. Sería el teatro viviente, jeroglífico, que siempre habría demostrado coexistir en sus míticas gesticulaciones plagadas de poesía ancestral. De sus glosolálicas y pretéritas impresiones guturales. Posibilidades ahora delegadas en el juicio ajeno. Trágicamente inmersas en la enorme duda de la existencia. La duda del cielo.

Procedente de Chèzal-Benoit, pitaría el tren en el que estaría llegando Artaud. Que una vez trasladado en ambulancia llegaría a Rodez dónde el Doctor Ferdière le estaría esperando para darle la bienvenida con un fuerte abrazo (ver foto p. 185).

“Desesperado, contaría Ferdière, se tiro en mis brazos pretendiendo que volvía a encontrar al más querido de sus amigos. (...) Inmediatamente le comuniqué mi proyecto de devolverle a la libertad, a la vida parisina, al mundo de las letras y de las artes e inmediatamente lo llevé a comer conmigo” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 165).

El diagnóstico inicial de Ferdière era el de que Artaud sufría de:

“...un crónico y extremadamente intenso delirio caracterizado por persecución... Transformación de la personalidad, de su identidad oficial. Su personalidad es doble, etc...; ideas de persecución con periodos de marcadas reacciones violentas” (citado en J. L. Brau, 1972: p. 165).

Como anteriormente comentábamos al respecto, la cepa germinal que desde este primitivo abrazo se originaría -de lo mucho que se haya podido llegar a decir, a escribir acerca del caso *Artaud vs. Ferdière*- se trataría a lo largo del tiempo de una discusión capital en el mundo de las letras y también por entre los rediles psiquiátricos. Tendría la importancia de -a una nueva luz- inaugurar en psiquiatría, la sempiterna búsqueda de la existencia humana. Del consciente y del inconsciente. De la humana capacidad de justicia y de la también humana incapacidad para juzgar.

Si es cierto que en el más allá (en el futuro, quizás) creemos que exista la posibilidad de un hombre mejor a la faz de la tierra, hoy día el hombre mejor es aquel -a nuestro pesar- que desde la convicción de que actúa con la mejor de sus intenciones, mueve mar y tierra para poder comprender al otro que le necesita, ineluctablemente. En mucho de ello reside lo que el otro quiere y que no le conviene -a juicio- es cierto, del que así piensa estar actuando como un hombre bueno. Se dice que, a quien más queremos justamente es a quien más daño hacemos. Y cabe, a pesar de todo, la posibilidad de que habría sido ésta la incomprendida fuente de la desdicha del Doctor Ferdière acusado -interdicho y criminalizado por los repetitivos experimentos en la utilización consciente del enfermo Artaud- como mucho se ha debatido.

Si es cierto que al cabo de la sorprendente recuperación de quien había sido dado como incurable y que una vez puesto en libertad (no después de mucho implorar) diría incisivamente que Ferdière habría sido un cabrón. Que no había hecho más que administrarle sucesivos electrochoques e intentado curarle a través de terribles tratamientos de insulina y cardiazol. Tratamientos que de nada le habrán servido más que para alejarle de la vida. ¡Artaud! deberíamos cuidarnos de ser nosotros los responsables de tirar la primera piedra. Porque además, ese no habría sido todo el tratamiento administrado por Ferdière, que por lo pronto sería también el médico que le concedería la libertad. Y aunque demos en constatar, que con mayor o menor suerte de juzgamiento -pero consciente de su actuación- estaría simplemente haciendo uso de la tecnología punta a su alcance. Y aunque demos en constatar aquello, decíamos, lo cierto es que muchísimas piedras ya fueron expedidas en éste sentido como para que podamos apartar los ojos no haciéndolas igualmente patentes.

Pese a lo reiterativo y a los desagradables condicionantes del discurso al que forzosamente recurrimos, admitimos que de estos brota inevitablemente la importancia que patentan. Pero a la razón última de que al lector vivo y atento quepa valorar por sí mismo los hechos.

Ferdière le habría instalado en una habitación individual a pesar de Artaud haber ingresado en Rodez en régimen de pensionista. A su disponibilidad habría puesto libros, material para escribir y dibujar. Podía fumar -ya que se trataría de un paciente excepcional- a pesar de las restricciones hospitalarias. Todo el tabaco que Ferdière llegara a poder conseguirle se lo daría sin reparos. También podía comer todo lo que quisiese, todo a lo que tenía derecho. Aumentaría de peso y de la desmejora acaecida en Ville-Evrard, mejoraría, dentro de lo que cupiese.

A pesar del trato especial de que estaría disfrutando Artaud en Rodez, se quejaría en innumerables ocasiones de las injurias sufridas en Ville-Evrard, las cuales pretendía que no se repitiesen. Le habrían cortado el pelo y vestido con el normalizado traje de interno y además, todo el mundo habría empleado un trato vejatorio con el cual no podía conformarse. Se habría sentido muy menospreciado simplemente al ser tratado de *tú* - cuando la costumbre y la deferencia propia del lugar y de la época obligaba a un trato de mayor cortesía. Justificadamente, Artaud, se vería obligado en diversas ocasiones a dejar constancia de los improperios varios de que -dentro del hospital, esta vez en Rodez- sería repetidamente objeto. Tendría una y otra vez que insistirle a Ferdière con respecto a sus demandas, que pese a que fuesen obvias, parecía no estar teniéndoselas en cuenta. Como por ejemplo el hecho de obligarle a bañarse en compañía de los demás enfermos.

Artaud sentiría esa *inseguridad* del cuerpo que tan bien habría retratado en la época d' *El arte y la muerte*, y que además, dada su nueva condición religiosa (tantas veces puesta en causa por Ferdière) sentía tanto en el suyo, como en el hecho de tener que contemplar el cuerpo de los demás enfermos. Los cuales veía como siendo impuros en tanto que sexuados. Artaud se estaría convirtiendo al catolicismo y no habría por tanto, nada más tormentoso y costoso que el necesario alejamiento de la carne para alcanzar la iluminación.

*Hace ya quince días le pedí al Doctor Latrémolière darme baño todos los días, con el fin de estar limpio, y le pedí también que me evitase la promiscuidad de la bañera común que ofende mis sentimientos religiosos y mi castidad a causa de todas las desnudeces que veo y del olor de los gases mefíticos que desprenden ciertos enfermos y se me ha respondido que no había agua caliente, también pedí ser afeitado al menos cada dos días y el peluquero me ha dicho que no tenía tiempo, hace dos meses que usted me prometió enviarme un cepillo de dientes, no lo ha hecho. (...) Me preocupa grandemente mi limpieza corporal y a pesar de mi enorme fatiga que usted conoce y no quiere reconocer porque está oculta, voy a procurarme todos los instrumentos necesarios, y también un cepillo de dientes, pero no se ha dado cuenta de que apenas tengo dientes ya y que me quedan exactamente 8 de trece y ha olvidado ya cómo los perdí. Es cruel Dr. Ferdière reprochar a un hombre herido y accidentado por malevolencia que no se lave los dientes cuando por desgracia los ha perdido. (...) Dr. Ferdière yo en absoluto soy un ser social, y en relación a la Sociedad soy lo que se llama un Rebelde y usted lo sabe, pero Jules Vallés, Jacques Vaché, Arthur Rimbaud y varios otros también eran Rebeldes y seres Antisociales porque la Sociedad Humana es ruin y no se es un loco por decirlo y proclamarlo en voz alta cuando se dice acertadamente como todo esa gente. Y hay también un gran Rebelde al que el Mundo no ha querido y que ha crucificado y ese Rebelde se llamaba Jesucristo y era Dios y no creo que usted hubiese admitido que se encarcelase a Jesucristo en un Manicomio, no que se le reprochase el no estar limpio mientras era cubierto de injurias y esputos (A. Artaud, 2006: p. 37-38).*

Estas menudencias, en el hombre apuesto, el actor que había sido en tiempos Artaud no deberían mirarse como simples caprichos. Pero es cierto que el Doctor Ferdière no habría tenido toda la culpa de ello. No olvidemos que corrían tiempos de guerra y que no todo sería tan simple como deseable. Incluso para un Hospital con las características de las que hacía alarde Rodez, su gestión en tales tiempos, tendría forzosamente que haberse complicado. Pero menudencias al fin al cabo, porque una vez comparadas con todo lo demás, con lo que verdaderamente nos ocupa, pierden su importancia.

Gastón Ferdière no sería el típico psiquiatra al uso sin motivaciones progresistas exentas de personalidad. Como antes decíamos, también él era un hombre de letras y sobre todo un preocupado promotor de una serie de técnicas de vanguardia a través de las cuales

trataría de hacer avanzar la ciencia que le incumbía. No es que fuese, como dice Jean-Louis Brau, un psiquiatra de cortos alcances, imbuido de una ciencia:

“Soy psiquiatra. Desde el principio de mi carrera, he conocido varias psiquiatrías, y espero todavía conocer otras nuevas” (Ferdrière citado en J.L. Brau, 1972: p. 167-168).

Además del progreso tecnológico y científico en el cual se colocaría en una avanzada posición de vanguardia, Ferdrière alcanzaría a desarrollar -por ejemplo- técnicas tan promisoras -y hoy día tan en boga- como el arte-terapia. Con tan buenos resultados como los que seguidamente veremos, en el caso de Artaud.

De la utilización de la sismoterapia, más conocida como el tratamiento por electrochoques -que todavía estaría en sus albores- tampoco habría por qué acusarle de buenas a primeras. Al fin al cabo no habría sido aquella una invención suya. Y por otra parte no restan dudas de que su aura de innovación había atraído al inquieto Ferdrière. El tratamiento había sido desarrollado desde la inicial investigación de 1934 por Lazlo Meduna en las conexiones entre la esquizofrenia y la epilepsia.

En 1938, el italiano Ugo Cerletti entraría de casualidad en una carnicería de Roma y vería a los cerdos siendo muertos con simples electrochoques aplicados directamente en el cráneo. Los cerdos se acobardaban y así se volvían mucho más dóciles para ser muertos. Cerletti aplicaría tal principio al cerebro de sus pacientes humanos y descubriría que el choque reducía sus síntomas y los docilitaba. También experimentaría inyectar el fluido espinal de los cerdos electrocutados a sus pacientes, pero sin éxito.

El tratamiento de electrochoque está ahora mismo generalmente desacreditado en la mayoría de países, sin embargo se continúa utilizando en algunos sitios para tratar casos de extrema depresión, y mayormente es aplicado como anestésico. Pero en 1943 se volvería una popular forma de tratamiento para un enorme rango de desordenes mentales.

“...muchos psiquiatras obstinadamente creerían que los inestimables efectos del peligroso tratamiento no insidía tan solo en el terror del paciente sino en la expectación de recibir una nueva aplicación del tratamiento” (S. Barber, 1993: p. 107, traducción nuestra).

Nos hace notar el biógrafo, Jean-Louis Brau, como pese a todo, el Doctor Ferdrière habría repetida y acérrimamente hecho oídos sordos a todos los pedidos de Artaud para que cesasen las sesiones de sismoterapia a las que le obligaba. Ferdrière se justificaría de ésta manera:

*Me veo obligado a remachar algo que no parece suficientemente remachado; la aplicación del electrochoque es rigurosamente indolora, contrariamente a las afirmaciones de periodistas y novelistas mal informados. Únicamente el despertar puede ir acompañado de manifestaciones de ansiedad, justamente hasta el momento de la recuperación de la conciencia y de la reconstrucción de la personalidad; hay que decir que incluso esta ansiedad pasajera ha sido interpretada por algunos como un fenómeno favorable (citado en J.L. Brau, 1972: p. 168).*

Esto es ir un poco lejos, afirmaría Brau, una vez que incluso si indoloro, la mayoría de los pacientes sometidos al electrochoque lo sienten como una violación.

“Ese tratamiento de electrochoque me hizo sufrir terriblemente, y le ruego que me evite un nuevo dolor. Merezco que dé más crédito a mi voluntad y me gustaría mucho que antes de tomar una determinación definitiva a mi respecto hablásemos juntos de todas esas cosas. Suyo fielmente, Antonin Artaud” (A. Artaud, 2006: p. 80).



*Ese sufrimiento fue entrar en esa espantosa terapéutica de choques y de sueño que siempre fue para mí más que una tortura pues cada vez significó una verdadera desaparición de mí mismo. Y me necesito a mí para ser y sentirme existir también. El suicidio está prohibido y uno no puede condenarse a morir a sí mismo ya que entonces se muere completamente y sin remisión, pero preferiría morir enseguida y verdaderamente antes que volver a penetrar en un coma provocado, en un sueño para mí cada vez peor que la muerte y del que conservo en mi alma un terrible recuerdo de muerte (A. Artaud, 2006: p. 117).*

Los desesperados pedidos de auxilio de Artaud no tendrían por lo pronto, la repercusión que estaría buscando. Y pese a que supiese lo que le esperaba, no podría contenerse, no podría evitar su personal torrente creativo. Siempre que experimentase sus glosolalias, sus graves gestos teatrales, sus arrebatos artísticos (que le estaban terminante prohibidos una vez que aquellas prácticas se transformarían en objeto de innecesarias provocaciones hacia los demás enfermos, según Ferdière) parecía estar destinado a la mesa de torturas. Sesiones infinitas de choques eléctricos que tan solo parecían pretender hacerle perder la energía vital que siempre le habría caracterizado. Con lo cual, en vistas de ser imposible obtener respuesta de Ferdière sobre éste asunto, trataría de solventar el problema con el Dr. Latrémolière:

*Estoy asqueado de la vida, Dr. Latrémolière, porque me doy cuenta que estamos en un mundo en el que todo se derrumba y en el que cualquiera puede ser ridiculizado y acusado de demencia según su estado de ánimo del momento y de la hora y según el inconsciente del acusador que él mismo, que se considera juez, ignora absolutamente. Fue Vd. mismo quien, a comienzos del mes de agosto, interrumpió las aplicaciones, espantosas para mí, del electrochoque porque Vd. comprendió que este no era el tratamiento al que había que someterme y que un hombre como yo no debería ser tratado, sino, por el contrario, ayudado en su trabajo. El electrochoque, Sr. Latrémolière, me desespera, me priva de la memoria, entorpece mi pensamiento y mi corazón, hace de mí un ser ausente que sabe que está ausente y que, durante semanas, se ve persiguiendo su ser, como un muerto que estuviese al lado de un vivo que ya no es él y que exige su venida y en el que ya no puede entrar más. A raíz de la última serie me quedé, durante todo el mes de agosto y septiembre, absolutamente imposibilitado para trabajar, para pensar y para sentirme ser. Esto me trae cada vez de nuevo esos abominables desdoblamientos de la personalidad sobre los que trato en la correspondencia con Rivière, pero que, en aquella época eran un conocimiento perceptivo y no las angustias que me produce el electrochoque. / Yo siento una gran amistad hacia Vd. y Vd. lo sabe, pero si Vd. no interrumpe inmediatamente este electrochoque yo no podré conservar un lugar para Vd. en mi corazón. –Porque este tratamiento inicuo me separa de todo y de la vida. –Póngase durante un segundo en mí lugar Dr. Latrémolière, como un escritor y un pensador que no cesa de trabajar y vea Vd. lo que pensaría de los hombres y de todo si se permitiese disponer de Vd. de esta manera (A. Artaud, 2006: p. 14-15).*

Pero el problema no serían tan solo los *disturbios* provocados por Artaud en el patio común. El punto de mayor polémica se trataría sin duda del prepotente juicio, de la ayuda inestimable, que podría haber ejercido Ferdière sobre el tema de la enorme crisis religiosa que el indomable Artaud -siempre tan recto, tan riguroso, tratando de ser el más puro de todos- se estaría forjando.

A propósito de ésta capitular cuestión de fondo, Pierre Chaleix lograría hacer con que pasados los años el Doctor Ferdière accediese por fin a reabrir el dossier Artaud y a enseñar al mundo las cartas que aquel le habría ido dejando paulatinamente en el escritorio de su despacho en Rodez, diría:

*A propósito de la transición, o más bien, de la ida y vuelta de Artaud: ateísmo -fe religiosa- ateísmo. Se simplifica puesto que habría aparecido una aproximación cristiana en 1927, tras su ruptura con el surrealismo. Es sorprendente leer que “una religiosidad de mala calidad (era) la consecuencia de los electrochoques que había*

*sufrido. Artaud se confesó y comulgó en Dublín cuatro años antes de los electrochoques del Doctor Ferdière. ¿Confesión comunión y electrochoques son del mismo orden? La pregunta entonces, debe ser planteada. “De mala calidad”, lo era por supuesto esta religiosidad si se toma por título legal el catolicismo apostólico y romano. Si bien comulgaba, si iba a postrarse sobre las losas de la catedral de Rodez, Artaud nunca dejó, por exigencias de su moral y de su fe, de vituperar a los curas. Toda su vida llevó dentro de sí la más ardiente creencia en el gobierno del mundo por fuerzas ocultas. Se nos aparece como un familiar de los grandes iluminados: de los místicos cristianos tanto como de los esotéricos. (...) Lo que querría decir que la frontera entre la religión y las creencias que ésta reprueba puede ser franqueada por Antonin Artaud tan fácilmente como lo fue en 1936 por los sacerdotes Tarahumaras al arrodillarse ante el rostro de Cristo (Chaleix en A. Artaud, 2006: p. 15-16).*

Y Ferdière subrayaría aún que:

“Me dan risa los que discuten sabia e interminablemente. Antes de tomar la pluma y construir su propia tesis, harían bien en ir a informarse con el capellán de Rodez: el pobre hombre nunca sabía si vería al poeta recogido y devoto en todos sus oficios, o si sería insultado por él en las galerías del establecimiento” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 169).

Y si es cierto que el columpio en que se volvería la fe / ateísmo de Artaud, que ciertamente pondría en alerta a cualquiera que diese en penetrar los ensortijados y *aparentes caprichos* de una creencia indecisa como la suya. -Además completa y vehementemente decisiva de cada vez que a ésta se refiriese.- No cabe la menor duda de que también sería cierto que la complicada tarea de juzgar estos bruscos cambios de personalidad, de creencias, de actitudes, se harían de lo más difícil de llevar. Cuando el otro no sabe ya soportar, no puede ya aguantar, la que parece que se está volviendo la *impertinente desdicha* del prójimo, por muy buena estima que se le pueda tener terminará doblegándose toda rectitud y toda noble victoria de comprensión.

Con la ciencia a su favor y la inmediata panacea en la habitación de al lado, el Doctor Ferdière no vacilaría de electrodos en mano, a arrancarle el mal de raíz. Seguramente que existen alternativas aparte de la susodicha, pero ¿no son éstas las probaciones por las que dan en pasar los iluminados?

Y además, no nos restan dudas con respecto al fin principal de la complejidad encerrada en las dudas religiosas de Artaud. En sus corajes, en el rigor empleado, en la casi nunca inigualada persistencia de su incesante búsqueda. En esa escrupulosa y asombrosa capacidad -de máxima *resiliencia*- en la cual resultaría casi imposible creer.

Artaud estaría definitivamente buscando la manera de introducir ese remanso interrogante del que carecería el hombre común -socialmente aceptado. Ciegamente aceptando la condición inefable que le habría tocado comportar. Y aunque no fuese plenamente consciente de la ulterior comunicación a ejecutar -de la inmediatez de sus explosivas preguntas luminosas en el mismo centro de la necesidad suprema de quienes pudiesen aprender de él- estaría inexorablemente insertando la semilla de toda creatividad, la duda.

Como de ello atestiguan *Las cartas desde Rodez*, Artaud -sin un camino claro a la vista- estaría desbrozando el terreno de las preguntas por responder. Poniéndose en duda a sí mismo. En ese vaivén primordial que tan solo ofrece el grado de indefinición que Dios patenta. Trayendo a discusión todas las congregaciones, todos los *ismos* y todo *Dios separado*, que tan solo así perfilado podría poner en causa en su propia vuelta al mundo

de los vivos -como prominente señor de la revelación hecha conocimiento, aceptación-  
DEVENIR.

*¿Dónde están los muertos? Bajo los problemas que escribimos, los cuadros que pintamos, los actos que hacemos, los estados de ánimo que tenemos y todo el tiempo quieren decirnos que son ellos los que piensan en nosotros y no nosotros. / Son reprobados por el alma y quieren volver todo el tiempo. Pero yo siempre he intentado defender las conciencias de mis amigos, de todos aquellos a los que les gusta lo que hago contra esas intolerables intrusiones, pues intentar cambiar la conciencia de un hombre apoyándose además en un espíritu muerto es una suciedad contra la que siempre me he alzado y que practica mucha gente en esta tierra... / Y esa suciedad es la que atacaré cada vez más en todos mis libros (A. Artaud, 2006: p. 127).*

Pero la personalidad desdoblada y substituida de Antonin -la ida y vuelta- el olvido patentado por los electrochoques en la incesante urgencia de Ferdière por restablecer su identidad como escritor. La identidad de Antonin Nalpas, la cual Artaud había sostenido durante cuatro años... todo ello ya no podía seguir existiendo:

*El cuerpo de un hombre fue especialísimamente elegido para ser el eje de este esfuerzo de Dios contra la inconcebible naturaleza del Hombre, este hombre estaba destinado a permanecer Virgen y a pagar con su dolor el Mal de los demás hombres. Pero también este hombre se olvidó de Dios y pecó. Mas como pago de su falta y de sus pecados aceptó que le encerrarán vivo en un Asilo de Alienados y morir en él. Este hombre se llamaba Antonin Artaud y murió en el Asilo de Ville-Evrard en el mes de agosto de 1939. Luego Dios refundió su cuerpo que ocultamente corresponde al sagrado Arque-Tipo del hombre, salvo (A. Artaud, 1981: p. 34-35).*

Para gran satisfacción de Ferdière, Antonin abandonaría en septiembre de 1943 aquella identidad. Antonin Nalpas, después de una terrible y violenta electrocución, moriría definitivamente.

Y cuando después de todo el verano convaleciente recuperase al fin las fuerzas, podría finalmente decirle:

*Querido Doctor y queridísimo amigo,  
Como le dije antes de ayer, en estos últimos tiempos he sufrido una terrible sacudida pero saludable; y ahora que ha pasado siento que recupero el dominio de mí mismo: Si mi memoria fue alcanzada por un momento, me vuelve en mejor estado que antes pues gran parte del polvo y la escoria que obstruían mi yo profundo han salido de mi conciencia. / Me llamo Antonin Artaud, porque soy hijo de Antoine Artaud y de Euphrasie Artaud, todavía viva en tanto que mi padre murió en Marsella en septiembre de 1924. / Fui bautizado en Marsella el 8 de septiembre de 1896 en la iglesia de Chartreux bajo el nombre de Antoine, Marie, Joseph Artaud transformado en Antonin Artaud y con el nombre de Antonin Artaud he firmado mis libros: Correspondance avec Rivière; L'Ombilic des limbs; Le Moine ; Heliogábale ou l'Anarquiste couronné; Le Théâtre et son double. / Nací el 4 de septiembre de 1896, en Marsella, calle Jardín-des-Plantes, 4. / En cuanto al nombre de Nalpas, es como le dije, el nombre de soltera de mi madre, que era hija de Louis y de Mariette Nalpas, y que nació (mi madre) en Esmirna el 13 de diciembre de 1870. Pero no es por eso por lo que yo he hablado de ello, y me asombra en gran manera haberlo hecho. / Pues por otro lado ese nombre tiene orígenes Legendarios, Místicos y sagrados que habrían exigido que se le hubiese dejado en la sombra desde el punto de vista que aquí se trata. (...)Le incluyo en ésta una carta de uno de mis primos Richard Nalpas para tranquilizarle por este lado. / En cuanto al Báculo que fue de San Patricio Patrón de Irlanda y antes de Él el báculo mismo de Jesucristo porque fue plantado, modelado, diseñado y construido por Jesucristo, no lo tuve en mis manos sino algunos meses de mayo a septiembre de 1937 justo el tiempo de devolvérselo a los irlandeses a quienes se lo robaron al final del siglo XX. Su vista levantó a las masas lo sabe usted, sobreexcitó el odio de la Policía francesa y la Policía inglesa, ya conoce el resto (A. Artaud: 2006, p. 61).*

Sin embargo, este periodo -cuando 'Antonin Artaud' reluctantemente reapareciese- sería probablemente el de más profunda fluctuación y pérdida de identidad de toda su vida.

*...sus convicciones religiosas de corta duración provenían del desmenuzamiento de su ser... A menudo, entre 1943 y 1944, Artaud adoptaría un pío catolicismo e iría a rezar a la catedral de Rodez. (...) El retorno a su antigua identidad no estaría exento de posteriores repercusiones, particularmente en conexión con su concepto de la sociedad. Luchando por borrar todas las lacras que podrían haber sido construidas por Ferdière como antisociales, y por ello las justificaciones para los electrochoques, Artaud súbitamente se volvería profundamente atraído por su familia y por la nación francesa. En octubre de 1943, escribiría a Paulhan declarando que: "Tú sabes que yo siempre he sido un monárquico y un patriota" (S. Barber, 1993: p. 111, traducción nuestra).*

Si por momentos, las impresionantes misivas que lanzaría desde Rodez, pudiesen dar la irresistible impresión del *ser titubeante* al que estaría irremediamente refundido su autor, Artaud, ya fuera a raíz de las innúmeras afrentas -propias de cualquier trabajo tan arduo como al que habría decidido enfrentarse con todo el empeño- ya fuese por los achaques -quizás inapropiadamente investidos en forma de ataques *no consentidos*.- Ese titubeo, podría leerse como la evidencia de la propia búsqueda de lo insólito. Siempre en movimiento, siempre inacabada, imposible de alcanzar. Incluso para él.

Estaba decidido a encontrar una solución a su persona. Estaba, no obstante, carente de esa humanidad que habría tenido la deferencia de dirigir a las personas (aunque no siempre) que habían compuesto su mundo. Carente de aquellos que en él habrían creído. Por tanto -a solas- la batalla tendría que ser necesariamente mucho más difícil de trabar.

Si a sus delirios religiosos, a su inalcanzable y siempre inapelable camino de fe añadimos las restricciones y las imposiciones -las imposturas que darían en ser por él percibidas como fuerzas malignas actuando en contra suya, alejándole una y otra vez de todo lo que estaría a punto de vislumbrar- el explosivo cóctel estaría así irrevocablemente servido. Porque Artaud, estaría simplemente tratando de encontrar el camino de liberación que le condujese al exterior. A los brazos de sus amigos de verdad. Pese a que hubiese desviado el curso de su fe con incisivas declaraciones como:

*...he cometido la imbecilidad de decir que me había convertido a Jesucristo cuando el cristó ha sido siempre lo que más he abominado, y que esta conversión no ha sido más que el resultado espantoso de un embrujo que había hecho que olvidase mi propia naturaleza y que tragase aquí, en Rodez, en forma de comunión, una espantosa cantidad de hostias destinadas a mantenerme durante el mayor tiempo posible, y, a poder ser, eternamente, dentro de un ser que no es el mío (citado en J.L. Brau, 1972: p. 169).*

El resultado de su fe, de su delirio, de su increíble fuerza y resistencia, sería el resultado de las fieras *Cartas desde Rodez*. En las cuales uno no puede saber a qué atenerse sin ponerse a sí mismo en jaque. Con aquellas cartas, dentro de uno mismo se suceden desgarrones imposibles de recomponer. Su lector puede llegar a sentir tanta pena, como de repente sentirse víctima de un tremendo revolcón íntimo e incommunicable.

Los electrochoques tan solo habrían sido parte del proceso, parte del *vía crucis* auto-impuesto en un principio y delegado posteriormente al instituido *verdugo* de la psiquiatría, Gastón Ferdière. El arte-terapia llevada a cabo por Ferdière y sus colaboradores... las traducciones o los trabajos artísticos de menor calibre (como la realización de algunas fotos surrealistas) serían menesteres que en el transcurso de su estancia en Rodez, Ferdière le fuera proponiendo a Artaud, como parte de la ecuación. Seguramente dispositivos decisivos para la recuperación de Artaud.

Setephen Barber nos haría partícipes de que Ferdière le habría dado gran importancia al *arte-terapia*, y de que más tarde se colocaría a sí mismo como uno de los precursores

del conocido como *arte psicoterapéutico*. El acercamiento de Ferdière a dichas terapias habría sido el de que la imagen del paciente debe de servir ampliamente como indicador de diagnóstico. Lo cual incurriría en una contradicción con el concepto de *arte-terapia* desarrollado en los 80 por el Dr. Leo Navratil en el hospital mental de Klosterneuberg cerca de Viena. Navratil se las arreglaría para que se llevase a cabo la construcción de un pabellón especial en el asilo para que los pacientes que quisiesen vivir allí fuesen libres de dibujar lo que les apeteciese sin evaluación clínica. Los artistas, trabajando en tales condiciones -tales como August Walla y Johann Hauser- producirían algunas de las más apelativas imágenes del cuerpo humano, por ejemplo.

*A Ferdière sin embargo, no le gustaban las imágenes de Artaud y las consideraba sin ningún interés por lo que a él le atañía. Después de que los primeros dibujos de febrero de 1944 fueran instigados por el parecer de Ferdière, Artaud abandonaría el dibujo durante un año. Cuando volviese a empezar, los dibujos surgirían desde su propio sentido de la necesidad creativa (S. Barber, 1993: p. 112, traducción nuestra).*

En la medida en que la aplicación de marcas directivas al hacer intervenir el terapeuta directamente en el trabajo artístico de sus pacientes -a partir de su propio gusto personal- la innovadora técnica de Ferdière se volvería diana de conjeturas varias y de discutible praxis profesional. Sobre todo en los experimentos primerizos que Ferdière trataría de probar. Los diversos estudios realizados con respecto a ésta cuestión, afirman en su mayoría que -incluso en contra de lo que el propio Artaud daría en afirmar-ninguna de las acciones de seducción a las que diese pie la técnica de arte-terapia del Dr. Ferdière hubiesen sido posibles si Artaud no se hubiese predispuesto a ellas. Si no se hubiese dedicado -desde la tendencia natural para que a estas instancias ya estuviera previamente inclinado- nunca habrían funcionado. Pues, cuenta Delanglade, colaborador directo de Ferdière, como Artaud, al cabo de un mes de salir de una de las sesiones de electrochoques experimentaría una nueva necesidad de crear.

Al parecer, Delanglade le habría llevado a su taller y empezado a pintar delante de él sin cualquier contingencia material, simplemente dejando fluir los colores para divertirlo. Pronto Artaud esbozaría un retrato al carbón de Delanglade que retocaría varias veces. A éste tal Delanglade -pintor marsellés de tendencias surrealistas e íntimo amigo de Ferdière, y que habría llegado a Rodez en busca de refugio- Artaud le estaría muy agradecido por haberle reiniciado en tales menesteres. Sin embargo, a Delanglade, Artaud no le merecía el suficiente respeto. Con él habría tenido un trato paternalista, el cual tanto desagradaría a Artaud, pero que en vista de las circunstancias tendería a ignorar. Más tarde el profesor de dibujo diría:

*Para acabar de una vez con Artaud sepa usted que la literatura de los alienados cuenta con obras mucho más poéticas que las de Artaud, a quien reprocho no haber tenido un talento. Y no hablemos de genio -a la altura de la aventura excepcionalmente afortunada que pudo haber experimentado en cuando su suerte quedó confiada al Doctor Ferdière (Delanglade citado en J.L. Brau, 1972: p. 170-171).*

De la soez actitud de Delanglade en semejante afirmación, damos en creer que muy a su pesar, de llegar a saberlo, jamás Artaud habría dado el paso de dejarse ayudar por semejante ser. Sin embargo, y después de todo, Artaud se dedicaría después de diez años a un lenguaje que dada su consagración y desasosiego -a su expansiva aura sin delimitaciones ni imposibilidades- supondría todo un nuevo giro en el mundo de las artes plásticas cuando saliesen a la luz sus retratos y sobre todo sus esquemas / dibujo. Cuando de aquellos se hiciesen los pertinentes análisis y filosóficas relaciones.

Durante la época en la cual disfrutase de la ayuda del Delanglade, Artaud utilizaría el lápiz y el pastel imprimiendo una subjetividad de trazo nunca antes experimentada. Daría tiempo a sus nacientes obras plásticas. Las cuales ejecutadas desde la innovadora perspectiva de algo completamente ajeno a cualquier gusto estético y desarrollando en sí mismas una aproximación de acuciante singularidad -en el caso de los retratos, que pretendían una revolución discursiva radical- y la inauguración de una soflama completamente nueva en el caso de los dibujos-esquemas. Trabajos que le harían soñar por primera vez en mucho tiempo, a sí mismo, como el versátil artista que siempre había sabido que componía su ser. Artaud, después de los figurines y de los escenarios teatrales que habría dibujado hacía tanto tiempo, ahora estaría iniciándose en las artes plásticas y se vería a sí mismo dibujando el resto de su vida. De hecho, no volvería a dejar el dibujo hasta el final.

Ferdière se referiría a como la mano de Artaud tuvo que haber sido reeducada, instruida a dibujar y a escribir de nuevo. Ya que la desgana -a pesar de haberle hecho ostensible la utilización de lápices de colores y de papel- se habría hecho tan patente que tendría que habersele inducido a pintar. Obligarle a responder a las cartas de sus amigos aunque tuviese que hacerlo con brevedad e ir repletas de frases hechas. Dato, que según la mayoría de los biógrafos no acierta a concordar con la realidad, una vez que Artaud le habría hecho llegar a Ferdière una enorme carta nada más llegar a Rodez, el 29 de marzo de 1943 a la cual, además, tendríamos que añadir los escandalosos escritos desarrollados todavía en Saint-Evrard. Esos que se revelarían completamente **no** publicables: ¿habría sido entonces, una cuestión de motricidad fina y de desgana?

Como a estas afirmaciones, también podría resultarnos de dudosa profesionalidad por parte de Ferdière, el préstamo que le habría hecho del libro *Hymne aux daimons* de Ronsard. Quien habría tomado preparaciones opiáceas durante largo tiempo a causa de una pierna enferma. Hay constancia de que cuando escribió el *Hymne*, Ronsard era un opiómano y que el largo poema esotérico al que nos referimos está plagado de imágenes que forman parte del universo de los toxicómanos. A cerca de aquel, en la referida carta, Artaud -una vez terminada la aconsejada lectura- se explayaría en éstos términos:

*Le comunico en forma de carta las reflexiones que me inspira el "Hymne aux Daimons" de Ronsard que tuvo usted la buena idea de facilitarme. / Ronsard hizo Magia y estaba iniciado y cada verso de su poema es un reflejo de esa iniciación trascendental. Tal iniciación es misteriosa.*

**Rat Vahl Vahenechti Cavan**

*Quiero decir que tal y como se presenta en su poema he percibido lo que en ella procedía de Dios y que no puede ser repetido por el hombre más que en la medida en que no haya perdido la comunicación con Dios. Todo poema es una liberación y bien se ve que Ronsard no escribió ese poema más que para librarse de la huella infernal que no deja de introducir el Mal Espíritu en todas las cosas que existen para uso del hombre, y en primer lugar el de su sensibilidad interior, de la conciencia que aquel les aplica y de su juicio. Desde el momento en que uno piensa todo es misterio y cuanto más se piensa más profundo se vuelve el misterio pero Dios en ese retroceso interno del pensamiento hacia el infinito y en el infinito ha puesto las señales más seguras con el fin de que el hombre no pueda perderse del uso de su propio pensamiento, sino que cada vez saque de él un Acto exaltador de Fe. (...) Lo que filósofos como Plotino, Jámblico, Porfirio o Filón llamaron antaño daimons no es más que el Devenir que se anima por sí mismo de un Ángel que se enseña a ser amando, y que se anima amando el alma de toda vida. Pues incluso los dobles de las cosas deben remontarse hasta el alma de su Poder y su Movimiento. Dios ha dado Movimiento y el Alma pero a su vez cada ser debe merecer serlo y para ser vivir su propia vida hasta los límites extremos de su comienzo y por tanto participar en la creación de su alma. Para comprender la propia vida hay que ir a*

*buscarla a su fuente y por tanto convertirse a sí mismo en su propio creador. Pero si esto sólo es posible en la medida en que Dios ha puesto a disposición del Ser un poco de su propio espíritu de Vida, a su vez el ser para convertirse en un Ser debe recuperar el aliento de él, vivirlo y por tanto merecerlo hasta el infinito, y al hacer esto es su propio Animador. / Y la Animación de todo Ser es el ángel. Su propio Ángel, y todo ser creado tiene uno. / Hay Seres que se perdieron en el Ángel en función de su propio amor a Dios, otros que no se elevaron hasta la esfera de absoluto sacrificio del Ángel y el fuego de Dios que se consume en sí mismo necesita ahorrar algo para el límite de la consumación. (...) La Magia, Dr. Ferdière, está en todas partes pero sólo es verdadera y eficaz en los caminos de ese sublime amor de los seres que no vive sino en lo sagrado y tiene por base la Moral Evangélica de Jesucristo que es el absoluto sacrificio de sí. (...) A. N. (A. Artaud, 2006: p. 30-33).*

No hacemos la menor idea de las intenciones reales de Ferdière al aconsejar tal lectura a Artaud nada más llegar a Rodez. ¿No era la *demonología*, precisamente, una de las cuestiones que en él se disponía a tratar? No sabemos si estaría buscando algo en la identificación del poema con el delirio o la rectitud de Artaud al evocar tal imaginaria. Si por otra parte trataría así de ponerle algo en cara ¿serán los caminos psiquiátricos insondables?

Lo cierto es que la coherente explicación de Artaud seguramente le habría sobrecogido de tal manera que luego no habría tenido más remedio que obviarla del todo. A lo mejor, como se ha sugerido, habría sido quizás, aquella, la premisa articuladora de las posteriores y decisivas actuaciones del doctor.

Del 20 de noviembre al 10 de diciembre del 1943 Artaud trabajaría en el encargo de *Viaje al país de los Tarahumaras*, para su publicación, a pedido de Robert-J. Godet. Verdadero apasionado de las experiencias místicas y quién haría público el texto en sus famosas ediciones de bibliófilo. A sugerencia de Ferdière, también re-iniciaría una grata experiencia de hacía tiempo -con ella habría firmado *El Monje*. Una especie de versión francesa de la novela gótica de Matthew Gregory Lewis (espléndidamente llevada al cine en 2011 por Dominique Moll). Durante su época de devoción cinematográfica Artaud habría dicho que:

"El monje está impregnado de magia, empapado en el mundo real del cual se hace un romántico por medio de la alucinación y la poesía realista de las altas esferas, los círculos profundos de lo invisible" (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 81, traducción nuestra).

Por todo ello el trabajo de *traducción* sería una perspectiva asaz tentadora. Junto al capellán de Rodez, Artaud empezaría a hacer una serie de traducciones del inglés, idioma del que no tenía gran idea pero con el cual, el hombre religioso podría serle de gran ayuda en cuestiones meramente literales. En tanto que no se podría hacer exactamente de una traducción y ya que el texto original siempre podría ser mejorado, Artaud se dispondría a trabajar en lo que mejor darían en llamarse *adaptaciones*. Y muy personales además.

Adaptaría *Le bébé de feu* de Robert Southwell -poeta muerto virgen cortado a rodajas en 1595 por orden de Enrique VIII- adaptación que recuperada por Ferdière sería publicada en *Poesie 44* (nº20, julio-octubre de 1944). Adaptaría *Isfael y Annabel Lee* de Edgar Allan Poe, que más tarde Artaud quemaría en Ivry a causa de la tonalidad mística de aquella. Y sobre todo *Le Chevalier Mate-Tapiés (Ye Carpette Knyghte)* y *L'Arve et l'Aume (A través del espejo, capítulo VI)* que adaptaría a partir de la obra cumbre de Lewis Carroll.

Al principio del trabajo, como nunca antes habría leído a Carroll pensaría que estaría descubriendo en el autor, preocupaciones similares a las suyas. Sobre todo en lo que a

glosolalia se refiriese en sus juegos de palabras, pero al cabo de un tiempo se aburriría y lo dejaría por terminar. Al respecto, analizaría Bettina L. Knapp que al decir Artaud que Carroll estaba *afectado de infantilismo* -que mientras el *Jabberwocky* contenía palabras cuñadas por el autor- el poema en sí no estaría realmente nutrido por su sangre. Que se trataría tan solo de un suceso de lingüística cerebral por lo que no había sido trasladada desde sí mismo, etc.

*Todo lo que no sea el tuétano del alma o que no provenga del tuétano del alma, tales como los poemas de Baudelaire o de Edgar Poe, no son reales y no pueden considerarse poesía, tan solo los autores que hayan conocido la angustia personal pueden escribir líneas suficientemente poderosas como para llegar a mover al lector. / Jabberwocky es el trabajo de un hombre castrado, un charlatán intelectual que se ha alimentado del dolor ajeno. Jabberwocky es el trabajo de un cobarde que no quiso sufrir su trabajo antes de escribirlo, y esto es obvio. Incluso los pasajes más fecales del Jabberwocky se nutren del típico esnobismo inglés. Son irreales porque no fueron sentidos. La suya es una poesía indigesta de la cual ni un solo olor emana, por eso está muerta: esa es la destitución del proceso vital constituido en el comer, del digerir y evacuar de todas las fuentes cósmicas. A mí me gustan poemas que apesten"... habría escrito Artaud, "porque apestan a vida" (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 170, traducción nuestra, adaptado).*

Tratando de justificarse con *los elementos malsanos* que temería ver expuestos a la luz del día, con los enfermizos, diría, objetivos *de satisfacer curiosidades morbosas*, Ferdière intentaría abortar la publicación de las *Cartas desde Rodez*. Pero Henri Parisot, el editor, respondería a la censura del Doctor con violencia. Al punto de aquel tener que recurrir a la evocación de la ley de 1883 que proveería al internado de un *Administrador de bienes alienados no-prohibidos*, del cual, Pariquoi, el abogado de Artaud y titular del cargo no habría recibido ningún contrato de edición. Y que sería *el único que podría firmarlo en nombre del enfermo*.

En febrero de 1945, Artaud se armaría con una serie de cuadernos escolares que trataría de rellenar sin detenerse jamás. Aquellos cuadernos mucho más tarde se convertirían en *Los cuadernos de Rodez*. En ellos empezaría por escribir pequeños fragmentos, pero pronto, la acumulación de fragmentos empezaría a desbordarse y a dar origen a textos más largos y concretos, como por ejemplo *El fin de la era cristiana*, al que anteriormente hacíamos alusión y que se transformaría en el proyecto de un libro que al final terminaría siendo en parte destruido y en parte robado. También escribiría explicaciones para sus dibujos a pedido de Ferdière y de Latrémolière, asegurando que aquellos textos se tratarían de mucho más que de meras explicaciones. Anotaría pertinentes ideas en la contemplación de un nuevo libro sobre teatro que estaba en sus proyectos llevar a cabo. *-Se investirá de un mucho mayor y más general punto de vista que el Teatro y su doble -creo- interesará a un público mucho más alargado-*. Volvería sobre viejos temas como el peyote o el báculo de San Patricio. Hablaría ampliamente sobre sus amigos y sus enemigos de París y sobre personas que nunca había conocido. Y finalmente empezaría a buscar un nuevo -vivo y liberador- *cuerpo* más allá del materialmente conocido y súper-explotado. Más allá de las indicadas múltiples reformulaciones y diálogos. Más allá de cualquier dialéctica recalitrante y que cualquier fuerza impuesta por las altas esferas de la naturaleza.

Humorísticamente y por otra parte profundamente sentido, terminaría finalmente encontrando este cuerpo a finales de 1945, creando a sus *hijas del corazón a nacer*.

*Estas hijas estaban altamente cargadas, sexualmente imbuidas y surtían el efecto de un grupo altamente manipulable. Artaud imaginaría primeramente a seis hijas de sí mismo, pero podría, cuando necesario, incorporar otra mujer en el interior del niño*



*existente, del nuevo cuerpo creado a sus manos. Sus hijas combinaban puramente elementos imaginativos de la vida pasada de Artaud. Sus dos abuelas se volverían por ello hijas del corazón, bien como su tempranamente fallecida hermanita Germanie, tal y como Cécile Schramme, Yvonne Allendy y Anie Besnard. / Las hijas habrían luchado por él y habrían sufrido terribles torturas intentando alcanzarle en Rodez para liberarle (S. Barber, 1993: 115-116, adaptado).*

*Mí querida Anie, como convinimos la espero a Vd. junto con su hermana Catherine, cuya dirección ignoro y Cécile, Yvonne y Neneka. Vd. ha sufrido demasiado como para que nada la pueda detener ya ni retenerla esta vez y ahora, la vida es, en efecto, un perpetuo presente y las maquinaciones de algunos brujos franceses y de sus lamentables hembras no podrán jamás impedir que se reúnan unos corazones como los nuestros. / Le espero, pues, con el báculo que ese agente irlandés le entregó a Vd. en octubre de 1944, Catherine me traerá el otro. / Le abrazo. / No se desespere ya. / Pronto estaremos todos juntos (A. Artaud, 1986: p. 131).*

Con la construcción de estas hijas del corazón, Artaud estaría trazando el fin definitivo a la actitud aparentemente misógina que habría mantenido entre otras razones a raíz de sus búsquedas espirituales. Las cuales no pasaban de eso mismo, una actitud que además llevaba significantes e importantes figuras adyacentes que habría tratado de explicar de diversas formas y en diversas ocasiones. Recordemos por ejemplo la explicación que al respecto daría en *Las Nuevas Revelaciones del Ser*:

“La absoluta masculinidad de la naturaleza, habría escrito Artaud, ya está disolviéndose en los cielos y buscando volver a su forma grandiosa y a su estatura... el Mal proviene de la oscuridad de la Mujer” (citado en G. Durozoi, 1975: p. 201).

La mujer es la que divide el mundo. Y todo éste Mal no sería más que la afrenta última que le estaría haciendo a Dios y a la misma naturaleza que siempre auto imponiéndose tenía que forzosamente -y de una vez por todas- detener. Y como hemos visto, Artaud habría tratado de hacerle frente costase lo que costase. En la medida que las mujeres eran justamente las que concebían mediante los dictámenes divinos de la naturaleza (función natural tan terriblemente malinterpretada, según él, por ciertas religiones como concretamente lo hacía la religión católica que disculpaba el acto carnal en función de la reproducción cuando aquella debería ser entendida desde los órdenes angélicos). Por tanto, las mujeres deberían destacarse como el mal del mundo una vez que impedían al hombre ver más allá, hacia sus verdaderas potencialidades como *Hombre Creativo*. La verdadera concepción de que carecería la sociedad.

Entendida de ésta manera, la misoginia de Artaud nunca habría sido tal, sino más bien un terrible mecanismo para llamar la atención, quizás incluso una estrategia de marketing que habría entrevisto en la eminente emancipación de la mujer, también en vías de ejecutarse.

Camille Dumoulié, explicaría en su *Nietzsche y Artaud- por una ética de la crueldad* como el tema de la guerra de los sexos y de la crueldad inherente al amor -es una idea superficial retomada por Nietzsche y por Artaud- el uno con el tema de *Carmen* justificando como el amor y la crueldad no son contradictorios, y Artaud con el antes citado *Heliogábalo* y su guerra de los principios:

*...en ellos ésta guerra adquiere su más profundo sentido. Y significa que los lugares no están fijados para la eternidad, que la diferencia también trabaja y que la identidad sexual no existe “en sí”. Además, los dos proponen como figura alegórica de su pensamiento de la crueldad y de lo trágico, la pareja del héroe y de la mujer. En Rodez Artaud escribe: La mujer que caga, echa pedos, mea y se masturba y los guerreros que pelean son todo lo que me interesa de la humanidad (C. Dumoulié, 1996: p. 113).*

A pesar de las duras críticas de que en Ferdière, en incontables ocasiones, se hiciesen diana, un milagro estaría a punto de operarse. Después de todo, el doctor, aunque muy

paulatinamente y con todo el cuidado del mundo, accedería a destrabar, a hacer más lacia y menos estricta la larga reclusión de Artaud entre los muros de Rodez. Sus amigos habían ido a visitarle cada vez más a menudo y la posibilidad de libertad se iría aseverando, haciéndose de día para día más posible.

Es cierto que Ferdière le habría invitado -desde el comienzo de su estancia en Rodez- a su mesa. Que Artaud habría podido disfrutar de la compañía de los demás médicos residentes -tomándose por diversas veces un aperitivo con ellos- a diferencia de los demás enfermos. Que incluso se le atribuye (con todo lo que se ha dicho) la vivencia de una aventura amorosa con una de las vigilantes de turno. Y que obviamente nada de eso habría sido posible si se le hubiese tratado como a un interno al uso. Pero debemos reiterar que tan solo en la insistencia prolongada de sus interminables lamentos de reclusión. De sus pedidos desesperados con vista a la posibilidad de una verdadera reintegración al mundo ordinario. En la instancia que hacia puertas fuera -a través del numeroso epistolario que Ferdière ya no podría seguir acallando y en la evidencia de su exclusiva recuperación.- Solo después de todo ello, se le ablandaría a aquel el corazón.

Después de que Raymond Queneau se hubiese dispuesto a ir a pasar la navidad de 1943 con él. De que hubiese recibido las visitas de Dubuffet y de su mujer. De Colette y de Henri Thomas. De André Berne-Joffroy. De que un buen día de 1946 Marthe Robert y Arthur Adamov hablasen cara a cara con Ferdière sobre la posibilidad de su liberación y de que el doctor les pusiese, milagrosamente, dos condiciones indispensables a que tal se realizase:

*Asegurar la existencia material de Artaud y encontrar una clínica privada que le acoja y prodigue los debidos cuidados... / Marthe y yo decidimos ir a ver a Antonin Artaud, olvidado por todos, "en tratamiento", en un asilo de Rodez, desde el comienzo de la guerra. / Encontramos a Artaud muy débil, aterrado. Un día se le caen delante de nosotros algunos libros pertenecientes al director del asilo, el Doctor Ferdière (autor: ¡Gerard Nerval!), quiere recoger los libros, no lo consigue, todo su cuerpo tiembla, acudimos en su ayuda. / Nos cuenta su vida en Rodez, acusa al Doctor Ferdière de aterrorizarle: "Si no se porta bien, señor Artaud, tendremos que volver a hacerle electrochoques." / En el tren de regreso, Marthe llora, nos juramos sacar a Artaud de Rodez. (...) Lo logramos mediante una fianza de un millón y pico de Francos. / Subasta promovida por Pierre Brasseur. Donantes: Braque, Picasso, Giacometti, Sartre, Simone de Beauvoir... Sesión a beneficio de Antonin Artaud en el teatro Sara-Bernhardt. Participan en ella Jouvet, Rouleau, Dullin, Cuny, Blin... / La voz inolvidable de Collete Thomas recitando de memoria en la oscuridad (una avería eléctrica) un poema de Artaud (A. Adamov, 1972: p. 80-82).*

*Quería chillar, quería chillar y carcajearme hasta perder la chaveta, y supongo que eso es exactamente lo que hice, mirándolo allá abajo, con la boca abierta de par en par y los labios curvados para mostrar los dientes, y el cuerpo entero moviéndoseme al compás de mi risa, y la cabeza entre convulsiones por unas carcajadas que sólo yo podía oír... y el colgado, borracho de miedo, que se puso a berrear y a mascullar, y yo con la cara dolorida, bañada en un torrente de lágrimas repentinas, y berreando igual, supongo, y sin saber por qué, y recuerdo haber pensado que el Cristo blanco de la cruz de ébano estaba probablemente llorando también, y un nuevo diluvio de lágrimas me bañó las mejillas al pensar en él, en el colgado, en mí mismo. En todos los perros apaleados a los que han clavado en algún sitio (N. Cave, 2005: p. 269).*

## **Sexto capítulo**

### **Definición de la contradicción**

*Lázaro*

*es tiempo de que simules la resurrección*

*yérguete de la eternidad de los astros  
escarba en las venas tres días muertas  
el sueño*

*y al fondo del espejo respira alegría  
sobre el rostro oscuro como un minglório  
enciéndete*

*en la humedad soñolienta de las manos  
finge la vida  
incluso si permaneces muerto*

*bebe  
la perenne memoria de las imágenes*

*levántate de mi Lázaro  
como si fueses agua todavía turbia  
sublímate con el delicado fulgor de la respiración  
y no regreses más a la desolación de la tierra  
ni al continuo movimiento falso  
del corazón*

*(Al Berto, 2005, p. 496).*

El último periodo de la vida de Artaud que entramos a describir, habrá sido una titánica empresa plagada de contradicciones. Contradicciones con lo anteriormente vivido. Con el ejercicio de pensamiento que desenrollándose frugal jamás tendería a inquinarse a costa de una demanda tan nimia como la de la lógica a cualquier precio.

Con toda certeza habrá sido éste el periodo más frenético y en el cual con respecto a su trabajo (sobre todo el *literario*) resultaría ser el más prolijo y extendido. Artaud lo daría todo, hasta el tuétano. Se pasaría horas infinitas escribiendo sin parar. Levantándose en medio de la noche para escribir. No abandonando jamás sus cuadernos escolares ni en el metro ni en el autobús, ni en los bancos del parque ni en los cafés parisinos que volvería a frecuentar (ver foto p. 196).

“...la punta de su lápiz se rompería. Llegaría a escribir con la madera, pegándole hachazos al papel. Escribió a lápiz en páginas ya utilizadas. Escribió a tinta sobre el lápiz, su escritura a mano siempre variaba conforme el estado de sus nervios” (R. Hayman, 1977: p. 6, traducción nuestra).

Entre sus obras más conocidas de ésta época podríamos destacar su fabuloso *Van Gogh - el suicidado de la sociedad*, o el soberbio poema dramatizado radiofónicamente: *Para terminar con el juicio de dios* pero Artaud habría escrito tanto que a día de hoy -después de sesenta años- todavía no se habrá publicado todo lo que ya contaría en su haber en el momento improrrogable de su muerte. En el momento de su contradictorio vuelo final... puesto que después de morir su cuerpo físico, parece ser que un nuevo ánimo dotaría su *cuerpo-sin-órganos* de una vida sobrehumana. La cual, al fin al cabo, parecía haber sido la tónica de su desgarrador viaje en la incomparable tozudez por reparar las imperfecciones -los daños y las irregularidades de una vida que quería por encima de todo. Vida que al final, le inmortalizaría, ecológicamente- para toda la humanidad.

Respecto a su ambigüedad en el mundo literario, citando el estudio *Antonin Artaud* de D. Joski, Jean-Louis Brau nos advertiría que:

*...la ambigüedad de Artaud procede de que a su muerte, una gran parte de su obra era inédita y oscurecida por la leyenda. Paradójicamente, las obras publicadas, por razones económicas, en ediciones muy reducidas bajo la forma de plaquettes, se convertían en libros de bibliófilo, y los manuscritos que no habían encontrado editor alcanzaban fuertes cotizaciones en la bolsa de los comerciantes de autógrafos. El conocimiento, incluso fragmentario, de la obra de Artaud era, hasta la publicación de *Oeuvres Complètes*, un conocimiento de clase. / Un extraño delirio, o imbécil aceleración de la difusión, del imperialismo de las conquistas científicas de la lingüística moderna que intenta ahora encerrar nuevamente a Artaud en la sombra, dejando entender que sólo la posesión de una cultura de clase permite abordar su lectura. El complot continúa (citado en J.L. Brau, 1972: p. 120.)*

La edición original de la biografía citada remonta a 1972 y el estudio realizado por Joski es de 1970, mientras tanto, mucha lluvia ha caído. Esperamos que con esta, lo dicho se esté finalmente empezado a limpiar. En la búsqueda de la definición inalcanzable a la que habría dado pie su vida, su obra y todo lo que de él habría brotado con mayor o menor suerte, se entrañarían las mayores personalidades, los mayores pensadores y los más osados artistas. Hombres y mujeres valerosos que no le harían ascos a desmesuras e incorrecciones varias. Personas dedicadas al encuentro último con la Alta Consciencia. Con el Hombre de Mañana. Seres que tratarían de desentrañar los más profundos tesoros y las contradictorias cintilaciones que el *gran generador* habría dejado a modo de palabra profética -reverberando en el mundo.

Quizás sea en la contradicción misma en dónde resida la solución última de lo que a lo largo de toda su vida Artaud trataría de ensayar. Quizás la definición de estas contradicciones resulte finalmente imposible de alcanzar. Definición que insiste en hablar, a través de la Nada -justamente- del Todo.

En su barquita, cascarita de nuez navegando en tempestuosas aguas a lo largo y ancho de un mundo -al cual habría dejado de pertenecer- Artaud volvería después de su larga y angustiosa reclusión -irrevocable y milagrosamente- a emprender el que constituiría su vuelo final hacia los cielos de la universalidad. Levantado y elevando consigo la bandera de la contradicción última de dónde jamás dejaría de brotar lo increíble.

En la creatividad entendida por la ciencia desde la psicología -gran parte de estas contradicciones, que a lo sumo, según se mire, pueden resultar tremendamente esclarecedoras- se les conoce como acciones llevadas a cabo por el llamado pensamiento divergente. No es que exista la posibilidad de un sinónimo entre estas dos acepciones, sino que en dadas circunstancias, el pensamiento que no esté pre-inducido a dirigirse en una línea determinada, puede llegar a hallar soluciones incluso en lo *opuesto* de su determinado y aparente camino a seguir.

Recogido por Csikszentmihalyi, George Stigler atestigua como los test de creatividad deben su existencia a la segunda guerra mundial. Momento en el cual las fuerzas aéreas habrían encargado a J. P. Guilford -psicólogo de la *Universidad del Sur de California*- que estudiara el tema. Las fuerzas aéreas querían seleccionar a pilotos que en caso de emergencia -el fallo inesperado de un aparato o instrumentos- reaccionaran con una conducta adecuadamente original, salvando tanto su persona como el avión. Los tests de inteligencia habituales no estaban diseñados para detectar la originalidad, de ahí que Guilford recibiera financiación para crear lo que después se llegaría a conocer como *test de pensamiento divergente*.

Notemos que en aquel -del pensamiento divergente o lateral- en su avance insurreccional por obtener la savia de las soluciones inmediatas, se distiende igualmente la dicotomía en la cual se generan las crisis. La quiebra con lo inminentemente lógico, con lo mecánico e incluso, a veces, con lo racional.

En el teatro se le llama conflicto, en el cine enredo, en la novela trama y en la vida se le llama todo lo dicho y mucho más. Dónde haya un problema existen millones de soluciones que tan solo el pensamiento que incurra en una lateralidad -como también apellidan a éste tipo de pensamiento personalidades como Edward de Bono y que se trata de aquel pensamiento que se desvía hacia los senderos de lo imposible volviéndolo posibilidad inminente- el pensamiento que proponga tal desvío, de actitud o de estrategia todavía no convencional... el pensamiento que trastoque el fondo de lo instituido en el encuentro aparentemente desmesurado de su misma contradicción - incurrirá inexorablemente en un acto de creatividad. En tanto que se hará cruzar por entre las líneas de lo impensado.

Y he aquí donde reside indudablemente parte de la capacidad de Artaud al no detenerse jamás ante cualquier aparente contradicción. El perpetuo pensamiento que nunca da nada por sentado. Siempre invirtiendo en la pura contradicción y en la posibilidad. En la divergencia con respecto a lo previamente acordado. Tal vez por eso su barquita siguiere rumbo a lo ignoto después de todo. Porque es que, además reside en nosotros los humanos:

“...la capacidad de elaborar como placer lo que es dolor, tal el humanitarismo del arte, hijo del miedo” (E. Trías, 2001: p. 81).

A diferencia de muchos otros, Artaud seguiría viaje a causa del enorme y creciente reconocimiento que hacia su persona, hacia su obra, se encomendaría la amistad a la que tantos nombres no dudarían en volcarse.

A pesar de la aparente soberbia y de la rectitud tan difícil de comportar que exigiría Artaud a todo aquel que se cruzara en su camino, la sinceridad de algunos hombres destacables, contemporáneos suyos, no podrían evitar el reconocimiento hacia él. Haciendo así de Artaud su blasón personal de inevitable afirmación.



*Con el Doctor Gastón Ferdière en Rodez (s. a., 1946).*



## **Amistad**

Con la llegada de André de Richaud a Rodez, precoz escritor de éxito que estaría sufriendo un alcoholismo que le incapacitaría para trabajar, Ferdière propondría a Artaud pasar con aquel una temporada de probación en un hotel en Espalion. A cerca de 30 kilómetros de Rodez. Así Artaud podría supervisar la recuperación de André mientras el escritor se encargaría de vigilar la buena conducta de Artaud.

Ferdière le habría prometido que si todo salía bien, después de Espalion podría partir - libre- hacia París.

Artaud, finalmente desembarazado de Ferdière, volvería a las andadas intentado encontrar la forma de que sus amigos le consiguiesen hacer llegar algo de heroína, o pastillas de codeína. En sus cuadernos escolares empezaría a ensayar textos acuciantes como que Ferdière le habría dado la bienvenida a Rodez pero que después le había aplicado electrochoques. Y le habría instigado a volver a escribir pero que le habría prohibido cantar lo que habría producido, etcétera.

En Rodez, para Ferdière las cosas se complicaban, los royalties de las *Cartas desde Rodez* habrían llegado posteriormente a su publicación en abril, pero la desaprobación de Ferdière hacia la publicación de aquellas cartas le enfurecería al punto de buscar la venganza precisa. Urdiría el plan de que con tales dividendos apremiaría solventar las deudas de los tratamientos de Artaud en Rodez. Artaud, que estaría contando con ese dinero para pagar el hotel en Espalion y también los costes del viaje hacia París se sulfuraría alegando que los tratamientos por los que le estaría cobrando el Hospital nadie le había preguntado si quería o no llevarlos a cabo. Seguramente él no los habría consentido y por lo tanto mucho menos encargado:

*Este dinero, no lo he recibido aún y no puedo disponer de él porque el administrador del asilo de Rodez me ha dicho que quiere retener el importe de mis derechos de autor para pagar, me ha dicho, mis gastos de internamiento (arbitrario, soy yo el que lo dice) y el tratamiento, más arbitrario aún, que me fueron impuestos: Veneno, electrochoques (porque los venenos no están reconocidos) estos tratamientos cuestan muy caros (A. Artaud, 1986: p. 209).*

Total, que Ferdière enviaría una ambulancia para que lo trajesen de vuelta de Espalion, con lo cual Artaud temería lo peor. Se le figurarían al instante nuevas descargas de electrochoques y súbitamente se percataría de que todo podía así -de la noche a la mañana- irse al garete.

De vuelta a Rodez, nada más llegar, constataría que Ferdière tenía dos pacientes preparados para partir hacia Ville-Evrard, con lo cual ya Artaud se imaginaría partiendo con ellos de aquella para mejor.

Pero el comité para la liberación de Artaud ya había sido constituido y las cosas al final, después de todo, llevarían buen camino. Bajo la presidencia de Jean Paulhan con Adamov, Balthus, Barrault, Gide, Picasso, Pierre Loeb y Henri Thomas y con Dubuffet como tesorero, el objetivo de reunir los fondos necesarios para garantizar la subsistencia de Artaud a condición de Ferdière se encaminaría a reunir obras para posteriormente subastar. Bien como la organización de una velada artística de bienvenida.

A Paule Thévenin, que seguía todavía sin conocer a Artaud, le encargarían Marthe Robert y Arthur Adamov de buscar la clínica a la que se encomendaría acogerle.

Thévenin pronto se pondría de acuerdo con el Doctor Archile Delmas, director de una clínica en Ivry, para que fuera admitido en régimen extraordinario.

No se trataría de tenerle allí como a un enfermo interno ni nada por el estilo, sino que Artaud, necesitaría de cuidados básicos, sobre todo los concernientes a su libertad total.

Así, el 26 de mayo de 1946, llegaría a París con el Doctor Ferdière que habría hecho cuestión de acompañarle en el viaje. Sus amigos y otros admiradores le estarían esperando a la llegada del tren en dónde recibiría muchos abrazos y el dulce calor de las miradas llorosas de los que le mereciesen un profundo cariño y respeto. En seguida partiría para Ivry en donde le recibiría de brazos abiertos el Doctor Delmas, el cual le haría entrega de la llave de la clínica en la que un día habría habitado Gérard de Nerval (ver foto p. 193).

El 6 de junio, a las 3 de la tarde tendría lugar la subasta de las obras de arte conseguidas para venta, para así salvaguardar la vida de Artaud: Entre aquellas destacarían las pinturas, dibujos y esculturas de Arp, Auricoste, Atlan, Balthus, Beaudin, Belmer, Bolin, Boumeester, Braunef, Bryen, Braque, Chagall, Chapelain-Midy, Dubuffet, Duchamp, Fillassier, Fautrier, Garbell, Giacometti, Gotees, Gromaire, Gruber, Hélicon, Herold, Jean Hugo, Valentine Hugo, Labisse, Lam, Lascaux, Léger, Marchand, S. Maertens, Marquet, Masson, Matevev, Mayo, Maitlev, Michaux, Michonze, Picabia, Picasso, Prèvert, Prinner, S. Roger, Rohner, Sima, R. de Soliè, Tal.Coat, C. Tcherniawsky, K. Tony, Ubac, Villon, Zadkine.

Y los manuscritos de Audiberti, Bataille, S. de Beauvoir, Joë Bousquet, Césaire, René Char, G. Duhamel, Eluard, Emmanuel Fargue, Gide, Gracq, H. Michaux, Monnerot, Paulhan, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Sartre, Gertrude Stein, Supervielle, Tardieux, Thomas, Tzara.

Al día siguiente a la misma hora se celebraría la *Sesión dedicada a la obra de Antonin Artaud* en el *Teatro Sarah Bernard*, sesión cuya apertura estaría a cargo André Breton, apareciendo por primera vez en público a su vuelta de Estados Unidos.

Breton habría estado visiblemente entregado a la causa pero intentando no contradecirse con todo lo que antes habría dicho al respecto del internamiento de Artaud. Subrayemos que Artaud habría dicho entre delirios que Breton habría muerto tratando de defenderle a su llegada a Francia después de la trifulca a bordo del *Washington*. Por eso, con cuidado, Breton inauguraría el acto de la siguiente manera:

“Artaud, una víctima menos de esta sociedad a la que cada vez nos sentimos menos orgullosos de pertenecer” (...) “Personalidad magnífica y negra... él que ha llevado más lejos la experiencia personal, hasta el punto de atravesar el espejo de la realidad” (Breton citado en J.L. Brau, 1972: p. 178).

A aquel le seguirían sus amigos más dedicados. Después que Adamov leyese algunos textos de Artaud, Jean-Louis Barrault leería *Les Cenci*, Roger Blin *Las Nuevas Revelaciones del Ser*, y Luciente Bogaert, Maria Casares, Alain Cuny, Dullin, Jovet, Madeleine Renaud, Raymond Rouleau, Jean Vilar y Colette Thomas leerían *El Pesa-Nervios*.

Se cuenta que durante su lectura del *Pesa Nervios*, Colette Thomas de pronto se habría quedado completamente a oscuras. Una quiebra de luz dejaría momentáneamente el teatro en completa penumbra. Colette estaría leyendo *fragmentations*, pero la oscuridad no la retendría. Al saberse el poema de memoria seguiría recitando de tal manera que la suya resultaría ser la más desgarradora de todas las lecturas.



La sesión en el *Sarah Bernard* solo aportaría unos centenares de miles de francos pero la subasta del 6 de junio dejaría un beneficio para Artaud superior al millón de francos. Lo que le permitiría vivir sin cualquier problema económico hasta el final de su vida e incluso dejar todavía en herencia 305.000 francos. Sobre aquel dinero planearían hambrientos buitres. Habría asimismo un pleito entre la familia del poeta y *La Sociedad de los Amigos de Artaud*, los cuales no dejarían de pelearse hasta mucho más tarde por los derechos de autor de poemas, dibujos y demás material producido por Artaud. Se duda que a día de hoy (contradictoriamente) las cosas hayan mejorado.

“No tengo dinero pero yo soy Antonin Artaud y puedo ser rico, inmensa e inmediatamente rico si tan solo hago ese esfuerzo. El problema es que siempre he tenido un odio por el dinero, por la fortuna, por la riqueza” (citado en S. Barber, 1993: p. 132, traducción nuestra).

Con respecto a los 305.000 francos todo terminaría por solucionarse una vez que Artaud habría providenciado que el dinero se distribuyese entre cinco de sus amigos, los cuales le habrían acompañado hasta el final y que se encontraban en una situación extremadamente necesitada. Así que al dejar a la familia una considerable suma para cubrir los gastos del entierro, el abogado de Artaud haría la distribución de lo que restaría del recaudo de la subasta de los amigos de Artaud conforme a sus deseos.

En aquella subasta de la amistad se habría proyectado a Jean-Louis Barrault como subastador, pero con motivo de una gira que le retendría en Bélgica no habría podido ser. Así que, Pierre Brasseur le sustituiría y conduciría las pujas de una incendiada audiencia repleta de admiradores de Artaud, y cómo no, marchands y coleccionistas a la caza de un buen negocio. Los precios se dispararían nunca antes de forma tan bella y armoniosa y el resultado ya lo sabéis.

Poco después de la llegada de Artaud a Ivry, Paule Thévenin, quien se transformaría en su más fiel ayudante -la cual inmediatamente se volvería una de sus hijas *del corazón a nacer*- habría ido a verle con motivo de una invitación para una lectura en una sesión de radio del programa *Club de Ensayo*. Artaud aceptaría ilusionado la invitación para participar en aquel sugerente nuevo reto. La radio, un medio en el cual nunca antes habría trabajado. Produciría entonces un texto que abogaba por su creencia en la superioridad de un antisocial estado de enfermedad sobre el social estado de salud apoyado por los médicos y la cobardía humana. Su enfermedad, *bella solo por ser terrible*, sería poderosa una vez reforzada por las fiebres provenientes del opio, de la heroína y de la cocaína.

*En la mañana del 8 de junio Artaud grabaría el provocativo texto titulado Los pacientes y los doctores. Dándole a sus palabras un fuerte énfasis rítmico, incluiría elementos de su lenguaje inventado. Cuando escuchase la grabación, que sería emitida al día siguiente, diría que sonaba como un actor sobreactuado y se quedaría horrorizado con el resultado (S. Barber, 1993: p. 131, traducción nuestra).*

Éste lenguaje inventado se remonta a la época de Rodez. Artaud hablaría de él en varias de sus cartas y perseguiría su concretización hasta el final de sus días. En una carta del 23 de septiembre de 1945 que le enviaría a Roger Blin se referiría a él:

*Sabiendo todo esto, es una villanía abominable por su parte haber querido tratarme como si fuese un enfermo mental y un psicópata y haber considerado que el trabajo al que me dedico desde hace tantos años para hacer a mi alrededor buenas conciencias amigas, entre las que se cuenta la suya, haber considerado, decía, este trabajo como delirio y monomanía porque uno de los medios que empleo es cantar*

*frases acompasadas mientras escribo como otros cantan "Viens poupole" o "Apures de ma blonde" y el otro medio que consiste en golpear con mi aliento en la atmósfera y con mi mano como quien maneja un martillo o un hacha para hacer que las almas surjan sobre mi cuerpo y en el aire.- Los derviche y los hechiceros negros hacen muchas más cosas y no se les considera alienados porque son libres y no han hecho, como yo, la gilipollez de dejarse internar de buena fe, todo esto es para decirle que es urgente que me vengán a buscar para hacerme salir de aquí, porque no deseo en absoluto que me asesinen el alma y la memoria, la conciencia y la personalidad en una nueva serie de electrochoques. (...) Catherine Chilé hacía sus estudios de medicina en el hospital de Saint Jacques en 1935 y posee un ejemplar de un libro mío que nadie conoce ya y que ha sido destruido por obra de la sûreté générale, del intelligence service y de la congregación del índice. Ese libro se llama*

***Letura d'Ephahi  
Falli Tetar Fendi  
Photia o Fotre Indi***

*que me lo traiga y esto significará el fin de una era para este mundo y para la vida.  
¡Ojalá que Vd. le ayudase a conseguirlo!  
Suyo. / Antonin Artaud (A. Artaud, 1986: p. 107-108).*

Jean-Louis Brau sugeriría que ese se trataría de un libro tan imaginario como la lengua imaginada que en él se inscribiría. Se trataría de un libro que Artaud diría haber escrito en 1934:

"...en una lengua que no era el francés, pero que podía leer todo el mundo" (citado en J.L. Brau: 1972, p. 188).

A partir de 1945, Artaud insistiría en el deseo que tenía de crear una lengua nueva que no fuese inmediatamente conceptual. Aseguraría Brau que este *lenguaje nuevo*, al que alude en *Las Cartas desde Rodez*, tenía tan poco de delirio que, al descifrar los manuscritos, notaría las tentativas, las correcciones de estos intentos de escansión puestos sobre el papel. Igual que un músico pondría sus notas. Se referiría a modo de ejemplo a los fonemas aparecidos en *L'Execration du père-mère*:

Klaver striva  
Cavour Tavina  
Scave Kavina  
Okar triva

Y reflexionaría sobre la posibilidad de una sabia ascensión cromática por parte de Artaud, de cuyas influencias apostaría así el conocimiento previo que aquel seguramente tenía de los intentos de poesía fonética llevados a cabo por Hausmann, Schwitters, Hugo Ball, Emmy Hennings y Huelsenbeck, durante los años dadaístas. A aquellos, podemos añadir incluso el propio Tristan Tzara, con quién Artaud se habría cruzado en más de una ocasión, y que habría inventado una considerable colección de poemas sonoros. Los cuales brillaban precisamente por la total ausencia de palabras y demás conceptos establecidos. En todo caso, recogemos el testimonio de Paule Thévenin, que a la vuelta de Artaud a París le acompañaría más que nadie aprendiendo de él toda su vida:

"Yo tenía que aprender a gritar, a mantener el grito hasta el aniquilamiento, a pasar de lo más agudo a lo más grave, a prolongar una sílaba hasta perder el aliento. En el curso de estas sesiones, creo haber comprendido lo que era el teatro de curación cruel" (citada en J.L. Brau, 1972: p. 188).

Sin parar de trabajar, Artaud escribiría en esos días un texto titulado *Locura y magia negra*, en el que condenaba la institución de los hospitales psiquiátricos. Vería en ellos

fábricas de tortura mágica. Allí había instrumentos de supresión social y se utilizaban electrochoques para pacificar a sus víctimas deseosas de revolución.

“Enviaría *Locura y magia negra* a dos periódicos, *Combat* (el cual había surgido a través de los luchadores de la resistencia en París y que tenía a Albert Camus como una de sus más prominentes figuras) y a *Franc-Tireur*” (S. Barber, 1993: p. 131, traducción nuestra).

El 8 de julio, con su acostumbrada rapidez, escribiría un texto para Michel Hincker titulado *El teatro y la anatomía*, en dónde exploraría las ideas de como la fisicidad y los espacios teatrales se deberían entremezclar. Y también empezaría a escribir nuevas versiones de las *Cartas Surrealistas de 1925* dándoles una relevancia e incisión contemporánea a fin de que aquellas fuesen correctamente recogidas en sus *Obras Completas*. En ellas intentaría borrar los aspectos místicos e incluir los eventos de los 20 años sucesivos de su existencia. Dos de esas cartas abiertas, la *Carta al Papa* y *al Dalai Lama*, se completarían más tarde. Durante agosto, escribiría una introducción a sus emergentes *Obras Completas*, en la cual rabiaría sobre su vida y trabajo desde el tiempo en que había discutido con Rivière -a través de su creación de las asesinadas *hijas del corazón a nacer-* y su nuevo concepto de crueldad:

“el teatro es el andamio, las horcas, las trincheras, el horno crematorio o el asilo de lunáticos. Crueldad = cuerpos masacrados” (citado en S. Barber, 1993: p. 132, traducción nuestra).

En colaboración con Henri Pichette escribiría *Xilophonie contre la grande presse et son petit public*, la cual contendría *La histoire entre la Groume et Dieu*, que aparecería en una tirada de 50 ejemplares en la forma de una única hoja doblada in-16° entre duras tapas blancas.

*En los siguientes 9 meses concentraría una delicada pero fiera energía en la transformación de las caras de las personas que habría ido retratando a lo largo del tiempo. Intentaría ejecutar una explosión de la carne facial en la superficie del papel; y a la vez, trataría de hacer colapsar el valor estético que se agarraba a las formas físicas unidas a su representación. Disolvería y concurrentemente reestructuraría las caras, intentando meterse dentro de su materialidad al rehacerlas. / En estos retratos, cortaría, abriría un espacio donde la multiplicidad de fuerzas controladas que estarían al servicio de la imagen, se separarían, se irritarían, mientras las estuviese abriendo en busca de una potencial religación física (S. Barber, 1993: p. 132, traducción nuestra).*

Durante las vacaciones, cerca de la costa mediterránea, a finales de julio, Collete Thomas estaría convaleciente en la casa de Paule Thévenin a raíz de una operación estética que le habría pagado Artaud (operación para remover algunos huesos de los pies y hacerlos así más pequeñitos). Artaud aprovecharía para verlas cada día, y así, rodeado de sus *hijas del corazón*, escribiría una enorme cantidad de nuevo material. En Saint-Maxime produciría el texto titulado *pulso y martillo* en el cual declaraba su desdén por el lenguaje escrito:

“En realidad yo no digo nada y no hago nada. Yo no utilizo ni las palabras ni las letras. Nunca utilicé las palabras y nunca utilicé las letras” (citado en S. Barber, 1993: p. 133, traducción nuestra).

Poco después de volver de vacaciones, Artaud daría un paseo por los enormes y bellos jardines de la clínica de Ivry cuando para su sorpresa encontraría un pabellón abandonado en medio del bosque. Era viejo, sería como del siglo dieciocho, y sus ventanas francesas se abrían sobre un delicioso jardín de flores. Artaud decidiría mudarse allí pese a que el pabellón no reuniese las condiciones mínimas.

Al ser el *paciente* extraordinario que era, se le concedería el cumplimiento del deseo y se harían todos los preparativos convenientes como hacer llegar al bello pabellón electricidad y agua corriente. Y como en invierno podría llegar a hacer demasiado frío, los asistentes del hospital se harían cargo de llevarle grandes braseros para calentar las dos habitaciones del pabellón. Mientras tanto, Artaud articularía la leyenda de que Gérard de Nerval se habría quedado ahí una temporada. Y a partir de entonces, Artaud viviría y moriría en ésta casa. La que sería por fin su propia casa.

Pierre Loeb contrataría una secretaria que acudiría a Ivry cada mañana desde el final de noviembre de 1946 hasta febrero de 1947, a quien Artaud dictaría sin descanso una enorme cantidad de textos que serían incluidos en su nuevo libro, *Suppôts et supplications*.

Con las estructuras de compás musical que le iría sacando a golpe de puñal contra la madera de su escritorio para escribir sus poemas y cantados encadenamientos, llegaría a herir de tal manera la mesa sobre la cual solía escribir que un buen día, aquella se agujerearía irremediabilmente. Al percatarse de sus gestos y de sus llantos, el Dr. Delmas mandaría instalar un gran bloque de madera en su apartamento. Artaud lo aporrearía con martillos, barras de metal y cuchillos. Adamov recordaría en su *El hombre y el niño*, una curiosa anécdota al respecto:

*Antonin Artaud en la casa de salud de Ivry. No está mal allí, incluso queda por las tardes a trabajar. Su mesa, rayada a navajazos. Marcel Bisiaux se inquieta. / Bien podía haberse quedado en Rodez si piensa seguir tratando así las mesas de los cafés. Artaud sonríe.: "Vamos, Bisiaux, no exageres, sólo tallo las mesas del Flore y del Deux Magots!" (los cafés en los que le conocían, en los que ya tenía alrededor una pequeña corte) (A. Adamov, 1972: p. 82).*

Situaciones divertidas como esta seguramente habrían sido comunes durante esta época final de gran apogeo, pero seguramente no estaría de más remarcar muchas otras que provocarían una enorme desolación. En la controvertida película *En compagnie d'Antonin Artaud*, basada en la obra homónima de su amigo Jacques Prevel, podemos ver una dramatización de como a Roland Prevel (esposa de Jacques Prevel) Artaud le preguntaría al verla acostada por la mañana temprano:

"¿Por qué está acostada usted, es que está enferma?" A lo que ella contestaría que aún era muy temprano y que estaba encinta (y muy evidentemente terminando ya el ciclo de gestación). Artaud con gran tristeza le diría entonces: "No tenga usted un niño Madame Prevel. Siempre que un niño nace, drena sangre de mi corazón" (Artaud citado en G. Mordillat & J. Prieur, 1993, traducción nuestra).

Para defenderse (según decía) de los demonios que le arrastraban cogiéndole de los huevos, entonaba mágicas encantaciones. A veces pedía a amigos para que se le juntaran dándole la réplica. El miércoles 28 de agosto de 1946 estaba en un estado maníaco, gritando y bailando con rabia. A Prevel, quién había estado escuchándole durante dos horas seguidas le diría: *Usted no saldrá vivo de esta habitación a menos que me replique*. Cuando acribillase de nuevo la mesa con la navaja amenazante, el joven Prevel empezaría a gritar con él. Después de todo, los dos se sentirían por fin calmados. *Si hubiéramos estado en el escenario* -diría Artaud con repentino desprendimiento- *habríamos tenido un gran suceso*. Después de escribir un rato, volvía a danzar, a gritar, luchando con los espíritus malignos para finalmente explicar:

“Cosas terribles están ocurriendo, Señor Prevel. Ahora mismo, una multitud de hombres se masturban en mí entre Siria y Libia” (citado en R. Hayman, 1977, p. 5, traducción nuestra).



*En Ivry (delante de sus dibujos) (George Pastier, 1947).*



## **El suicidado de la sociedad**

En enero de 1947, acompañado de Marthe Robert, visitaría una gran exposición dedicada a Van Gogh en el *Orangine*. Marthe no daría crédito a la rapidez con la que entró y vió toda la exposición sin detenerse un segundo.

Días después, inadvertidamente, Pierre Loeb (el galerista que ya para entonces preparaba la primera exposición de los dibujos de Artaud) le dejaría un artículo de la revista *Arts* en cima de la mesa, lugar dónde seguramente Artaud lo vería... En el artículo se especificaría el cuadro clínico de la enfermedad de Van Gogh, en donde no menos que le calificaban de degenerado. Cuenta la leyenda que Pierre Loeb le habría dicho: *¿por qué no escribe un libro sobre Van Gogh?* A lo que Artaud habría contestado de inmediato: *Buena idea, ahora mismo lo hago.*

En seguida habría subido al piso de arriba, se instalaría confortablemente a su mesa y con letra rápida y nerviosa escribiría en cuadernos escolares y casi sin errores, sin tan siquiera rehacer pasajes ni nada -y en dos únicas tardes- ocurriría el texto admirable que hoy conocemos.

El cuadro clínico del pintor que presentaba la revista era tan parecido al suyo, al que tan solo unos escasos meses aún pesaban sobre sí mismo, que la angustia bestial de Artaud se transformaría enseguida en el lúcido ensayo, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*:

*Se puede hablar de la buena salud mental de Van Gogh, que durante toda su vida solamente asó una de sus manos, y cuanto a lo demás no hizo más que cortar una vez la oreja izquierda. / en un mundo donde se come todos los días vagina cocida con salsa verde o sexo de recién nacido flagelado e rabioso, / justo como lo cogen a la salida del sexo materno. / Y no se trata de una imagen pero de un hecho cotidiana y absolutamente repetido y cultivado por toda la tierra. / Por eso, y por muy delirante que pueda parecer esta afirmación, la vida presente continua en la vieja atmósfera de estupro, anarquía, desorden, delirio, desreglamento, locura crónica, inercia burguesa, anomalía psíquica (pues no fue el hombre pero el mundo que se transformó en un anormal), de deshonestidad asumida e hipocresía insigne, desprecio cochino por todo cuando exhibe raza, / reivindicación de un orden todo basado en el cumplimiento de una primitiva injusticia, un crimen organizado en suma. (...) No, Van Gogh no era un loco pero sus pinturas eran cohetes incendiarios, bombas atómicas cuyos ángulo de visión, a la par de las otras pinturas que en la época hacían estragos, fue capaz de perturbar con gravedad el conformismo terrenal de la burguesía del Segundo Imperio y de los esbirros de Thiers, Gambetta y Félix Faure, tal como los de Napoleón III. / Porque no es cierto conformismo en las costumbres que la pintura de Van Gogh ataca, sino las propias instituciones. Y la propia naturaleza exterior con sus climas, sus mareas y tempestades de equinoccio, después del pasaje Van Gogh por la tierra ya no consiguen mantener la misma gravitación (A. Artaud, 2004: p. 9, traducción nuestra).*

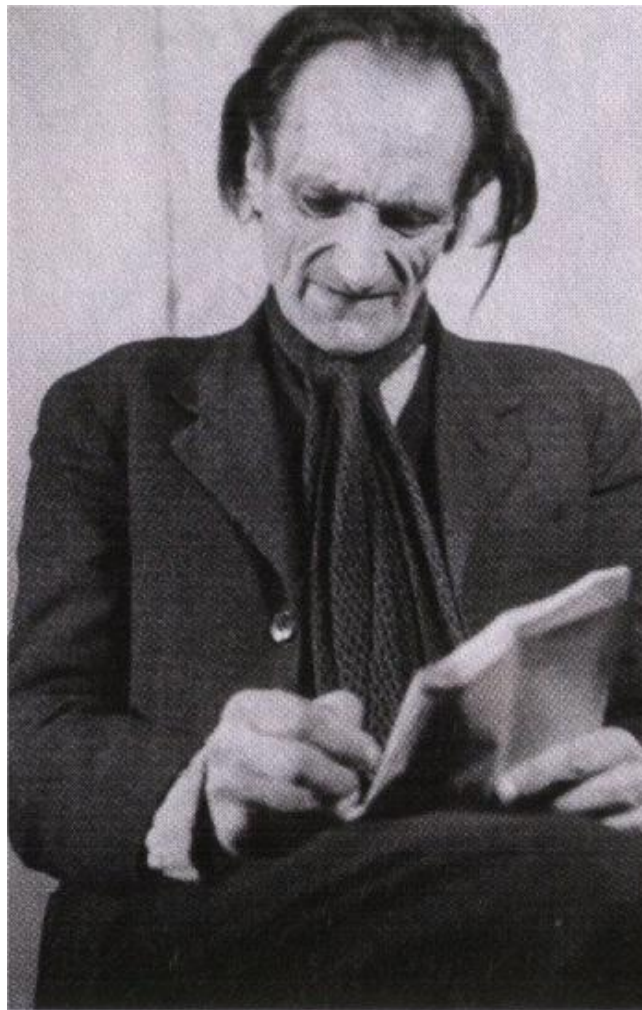
*No más que otros lienzos suyos, estos cuervos pintados dos días antes de morir le abrieron la puerta de una cierta gloria póstuma; pero a través de la puerta de un más allá enigmático y siniestro, que Van Gogh abrió, abren a la pintura pintada, mejor dicho, a la naturaleza no pintada, la puerta oculta de un más allá posible, de una realidad permanentemente posible. (...) Después de Van Gogh no describiré por tanto un lienzo de Van Gogh pero diré que Van Gogh es pintor porque ha vuelto a congrega la naturaleza, como si la hubiese re-transpirado y la hizo sudar, la hizo estornudar en fajos, en los lienzos, en salsas como monumentales de colores, la secular trituración de elementos, la asustadora presión elemental de los apóstrofes, estrías, comas, trazos en cuyos correspondientes naturales ya no se puede creer, después de él, que estén todavía por hacer. (...) Bajo la representación hizo brotar una atmósfera, y encerrando en ella un nervio, que no existe en la naturaleza, que*

*son de naturaleza y atmósfera más verdaderas que la atmósfera y el nervio de la naturaleza verdadera (A. Artaud, 2004: p. 20, 35 y 39, traducción nuestra).*

Además de las furiosas denuncias que haría hacia la totalidad de las instituciones psiquiátricas -en la vivencia de las cuales se igualaría a sí mismo a Van Gogh- Artaud escribiría además que:

*Es el hombre loco quien ha preferido volverse loco, en el sentido socialmente entendido del término, en lugar de traicionar una cierta idea superior del honor humano... Un hombre loco también es un hombre cuya sociedad no quiere escuchar, y la cual quiere prevenirse de escuchar verdades intolerables. / Artaud argüiría que la locura estaría ampliamente definida por el lenguaje; que estaría instituida por particulares comunidades sociales o naciones como un instrumento de exclusión, silencio y supresión, para ser utilizada en contra de sus insurgentes elementos. (Escritores como Julia Kristeva, Michael Foucault y R. D. Laing dibujarían sobre y trabajarían precisamente a partir de estas ideas) (Citado en S. Barber, 1993: p. 14, traducción nuestra, adaptado).*

*Van Gogh el suicidado de la sociedad*, publicado el 25 de septiembre de 1947 con una tirada de 5.000 ejemplares, supondría el éxito nunca antes obtenido a lo largo de toda la carrera de Artaud. Y al final, y después de todo, le proclamaría vencedor del único premio con el cual le laurarían: el *Saint-Beuve*.



*Antonin Artaud en casa de Denise Colomb (D. Colomb, 1947)*



## **Para terminar con el juicio de dios**

El 4 de julio tendría lugar su primera exposición de retratos y dibujos en la galería *Pierre*. Los dibujos que Artaud elegiría para exponer serían básicamente los retratos de caras en los cuales habría estado trabajando recientemente, pero un pequeño número de figuras fragmentadas de su época de Rodez también serían mostradas. Además de enseñar los dibujos prepararía sendas apertura y clausura de presentación.

Para la primera noche habría pedido a Colette Thomas y a Marthe Robert que leyesen algo de su trabajo. Colette Thomas representaría un texto que Artaud había escrito en mayo titulado *Aliena el actor*. El concepto de alienación que Artaud adhería al actor no tenía nada que ver con el de Brecht. El actor de Artaud se pretendía un hombre loco cuya vida había sido puesta en causa por la sociedad. Quién se habría dado cuenta de la fuerza y de la furia de su cuerpo como un acto de alienación contra la sociedad. Colette Thomas no habría ensayado la lectura con Artaud y estaría tan constreñida durante el evento que Prevel -presente- la describiría de ésta guisa:

*“La multitud era densa. Casi no podía moverme, y el calor era sobrecogedor. Colette Thomas estaba horriblemente nerviosa, con un inaguantable miedo escénico. Empezó como si hubiese sido lanzada dentro de agua y no llegaría a conseguir controlarse ni por un momento. Fue a la vez patético y extremadamente doloroso. Marthe Robert estaba más calmada y leyó el texto de los Tarahumaras. Artaud, escondido tras las cortinas, acentuó el texto con salvajes gritos (citado en S. Barber, 1993: p. 145, traducción nuestra).*

Para la noche de cierre Artaud prepararía con gran disciplina el evento. La entrada solo podría hacerse con invitación y Artaud aparecería rodeado por sus dibujos, como por un ejército. El espacio del *performance* incluiría el visual de Artaud, su aura y su presencia física. El texto que escribiría para leer durante la velada se titularía *El teatro y la ciencia*. Y la única ciencia que Artaud reconocería en él como válida era la de que uno, formulando un gesto físico podría llegar a anular la muerte, la sociedad y los órganos del cuerpo, para crear un cuerpo en constante movimiento. *'Teatro'* sería el nombre que daría Artaud a su totalmente consumidora acción:

*El verdadero teatro siempre me apareció a mí como un ejercicio de peligro, de terrible acción, donde la idea del teatro y de espectáculo está alimentada junto con esa otra de la ciencia, de toda religión y de todo arte. La acción de que estoy hablando busca una transformación orgánica y la autentica fisicidad del cuerpo humano. ¿Por qué? Por qué el teatro... es este horno metalúrgico de fuego y de carne verdadera en donde, anatómicamente, pegando los huesos, las extremidades y las sílabas, los cuerpos se rehacen (citado en S. Barber, 1993, p. 146, traducción nuestra).*

Mientras estuviese recitando, a su alrededor pulularían los anatómicos ejercicios, las búsquedas esenciales de ese cuerpo-sin-órganos que demandaba y que tan alejado de dios y de sus dictámenes se encontraría. En dibujos con títulos como: *El ser y su feto* y *Nunca real y siempre verdadero*, las figuras de Artaud parecían cuidadosamente separadas, manipuladas con precisión para ocupar un espacio de desmembramiento. Piezas de metal, insectos, pequeñas caritas de niña, penes, órganos internos escupidos en una dolorosa dispersión. Cruzando la agrietada superficie del papel. Vieja maquinaria y propulsores ínter-seccionados con engullidas formas humanas y caras laceradas.

*Los dibujos de Rodez estarían proyectando el profundo sentir de Artaud, de su interrumpido cuerpo y del lenguaje desintegrado. Ese sentir que habría sido magnificado por sus recientes experiencias con los electrochoques. / Los pequeños textos introducidos alrededor de los dibujos, como una corona en las extremidades de sus dibujos. Su lenguaje, juntado como en una amalgama de imagen y texto indefinida. Imágenes brotando en el papel desde un proceso de interna incisión e interrogación... Manifestando esa instintiva articulación del cuerpo desunido, a la deriva en el contradictorio y oceánico espacio de la abyecta negatividad y del profundo deseo (S. Barber, 1993: p. 114, traducción nuestra, adaptado).*

*(...)Estoy además, definitivamente quebrado del arte, del estilo y del talento en todos mis dibujos, los cuales se pueden ver aquí. Quiero decir que maldigo a cualquiera que vaya intentando considerarlos como obras de arte, trabajos que estéticamente simulan la realidad. Ninguno de ellos, para hablar con claridad, es un trabajo. Ellos son intentos, lo que significa explosiones -búsquedas o empujones en todas las direcciones del riesgo de la posibilidad, de la suerte o del destino (Artaud citado en S. Barber, 1993, traducción nuestra: p. 144-145).*

En otoño, Fernand Pouey, director de los programas literarios y dramáticos de la Radio, le sugeriría a Paule Thévenin que le propusiese a Artaud preparar algo para el programa *Teatro de Medianoche*, destinado a ser difundido por la emisora a una hora de poca audiencia.

En el fabuloso documental *La véritable histoire d'Artaud le Môme*, podemos ver a Thevénin explicar cómo se lo tomó Artaud. Quién estaba delante de la chimenea -en un cuarto muy confortable que le habría cedido el Doctor Delmas en la parte más moderna de la clínica de Ivry- cuando ella llegase. Él estaría escribiendo en uno de sus cuadernos y le daría algunos de los cacahuets que estaba comiendo cuando ella le transmitiese la propuesta. Irguiendo mucho el mentón se dirigiría a ella preguntando:

*“-¿Pero me dejarán decir todo lo que yo quiera? -Le digo: Yo creo que puede decir lo que le parezca. / -¿Y qué pasa si digo algo como por ejemplo: me encanta el sabor de besos en besos, de culo en culo... me encanta el sabor de sexo en sexo? ¿Puedo decir eso? -Y yo le dije: Creo que sí” (Thévenin citando a Artaud en G. Mordillat & J. Prieur, 1993, traducción nuestra).*

Después de un trabajo preparatorio de dos semanas, en el cual los actores -sus amigos- Roger Blin, Paule Thévenin, él mismo y una estupenda María Casares encarnarían el elenco para la lectura dramatizada de *Para terminar con el juicio de Dios*. El programa se grabaría el 28 de noviembre.

Las danzas sonoras que sobrepasarían el ruido de fondo, la preparación rítmica, los guturales sonidos arrancados a su trabajada garganta, la introducción y la conclusión serían cosa suya, *Vd. delira, señor Artaud...* María Casares se encargaría de recitar *Tutuguri*. Roger Blin: *Buscando la fecalidad* y Paule Thévenin: *El problema que se presenta es que...* La emisión programada para el 2 de febrero de 1948 sería prohibida a causa de la controvertida alarma producida por el director general de la Radio, Wladimir Porché, al tomar conocimiento del título del trabajo de Artaud.

Fernand Pouey, al saltar la noticia de la censura a los periódicos, trataría de limpiarse las manos encontrando una solución a la polémica cuestión de manera a hacer posible una audición privada de la dramatizada lectura. Así, reuniría un grupo de personalidades que dictaminasen -a su juicio- lo que les pareciese. Entre las destacadas personalidades se encontrarían Jean-Louis Barrault, Louis Jouvet, Cocteau, Eluard, André Gillois y Paul Guth. El jurado así constituido, una vez al tanto del *escandaloso* programa, se mostraría casi unánimemente favorable a la divulgación y retransmisión de la obra. El párroco del grupo llegaría incluso a decir: *Al fin, he aquí el lenguaje verdadero del hombre que sufre...* Pero al final el cometido no surtiría el efecto deseado. Después de

todo, la última palabra, la decisión final, cabría enteramente a los responsables por la emisión que decidirían vetarla taxativamente. Aunque bien visto, es cierto que al empezar a distribuirse clandestinamente un disco pirata, realizado a partir de la grabación de radio. Al salir el texto íntegro en *K editor* en 1948, y nada más ser vetado por la radio también se publicaría gran parte en la revista pirata, *Niza...* al final la repercusión de *Para terminar con el juicio de dios* -aunque por caminos tortuosos- se probaría una vez más como fruto apetecible de prohibida ingesta.

*Y si dios es un ser,  
Es la mierda.  
Si no lo es  
No existe.  
O solamente tiene existencia  
Como el vacío que crece con todas sus figuras  
Y cuya representación más certera  
Es el avance de un grupo innumerable de ladillas  
¿Usted ha enloquecido, señor Artaud? ¿Y la misa?*

*Reniego de la misa y del bautismo.  
En la dimensión erótica interna  
No hay acto humano más nocivo que el descenso  
Del presunto Jesucristo  
A los altares.  
Descreearán de lo que digo y puedo observar desde aquí cómo el público  
Se encoge de hombros  
Pero el denominado Cristo es  
Quien ante la ladilla-dios  
Consintió en vivir sin cuerpo  
Mientras una manada de hombres,  
Bajando de la cruz  
En la que dios creía mantenerlos clavados  
Se sublevó  
Y ahora esos mismos hombres  
Bien provistos de hierro,  
Sangre,  
Fuego y esqueletos  
Se adelantan, denostando al Invisible  
Para acabar al fin con el Juicio de Dios*

(A. Artaud, extracto de *Pour finir avec le jugement de dieu*. Versión radiofónica original disponible en E. Pantel, Youtube, 13 de sept. 2012, traducción nuestra).



## **El vuelo en el Vieux-Colombier o el anti-espectáculo**

*La historia vivida por Artaud le Môme* sería el título dado a la última aparición pública de Artaud desde su fallida palestra en Bruselas.

Al parecer, Artaud se habría decidido a dar una especie de explicación pública una vez que el revuelo montado en torno a si parecía desmesurado y fuera de lugar. Por una parte estaría la deslavada y académica sesión del *Sarah Bernhardt*, por otra, la simpatía de viejos amigos que parecían compadecerse de él siempre que con ellos se cruzaba, lo cual le decepcionaba grandemente. Por ello decidiría así, públicamente, dar una conferencia el 13 de enero en el *Teatro Vieux-Colombier*.

Ésta nueva exposición pública no la veían con buenos ojos algunos de sus amigos, entre los cuales Breton que temía que volviese a incurrir en los mismos errores de antes. Ahora con más garantías de fracaso ya que estaba visiblemente desmejorado. Breton, no obstante ya estaría bastante disminuido a los ojos de Artaud porque no se tomaba en serio sus modales, por ello no sería por Artaud encarado como un buen consejero. Artaud le diría a Prevel:

“Si escarbas un poquito en el interior del mundo de Breton con un palo afilado, encontrarás gusanos” (citado en S. Barber, 1993: p. 128, traducción nuestra).

Otros amigos estarían tan deseosos de volver a verle en acción ante la multitud, que le desearían lo mejor del mundo, Adamov diría:

“Artaud, el rostro atravesado por los tics, descompuesto, arrugado, con una boca sin dientes, pero de la que de pronto surge una voz atronadora, un agudo grito. / Nos ahogamos en sus palabras” (A. Adamov, 1972: p. 81).

Así, Artaud hablaría durante tres horas seguidas, de las nueve hasta la media-noche, para una audiencia heterogénea donde las hubiera. Unas cuatrocientas veinte personas se habrían aglomerado en la entrada del *Vieux-Colombier*, de las cuales más de cien tendrían que permanecer de pie durante la palestra, como sardinas en lata por los pasillos. Estarían los amigos de antaño, compañeros de camino del largo viaje efectuado. Los del teatro y los del cine. Los surrealistas y los nuevos amigos. Los encargados de recibirle cuando de su resurrección. Y a pesar de estar un gran número de jóvenes y fieles admiradores -lectores recientes de las *Cartas desde Rodez*- el número de curiosos arrastrados por el morbo desatado por la prensa amarilla los superarían.

Jean-Louis Brau, presente entre la audiencia del *Vieux-Colombier* contaría como Artaud tendría ese tono de autenticidad y actualidad cuando vomitase sobre:

*...una vida guiada por una pandilla de insípidos que han intentado imponernos a todos su odio por la poesía, su amor por la ineptitud burguesa en un mundo íntegramente aburguesado, con todos los rumores verbales de los soviets, de la anarquía, del comunismo, del socialismo, del radicalismo, de las repúblicas, de las monarquías, de las iglesias, de los ritos, de los racionamientos, de los repartos, del mercado negro, de la resistencia (J.L. Brau, 1972: p. 186).*

Hacia las nueve, Artaud aparecería en el escenario depositando un montón de hojas sobre la mesa, y comenzaría a hablar.

Descarnado, moviendo incesantemente las manos. Retorciéndolas. Llevándoselas a la cara. Diría sus *poemas*. Hablaría de sus aventuras en Irlanda, de los tarahumaras. De

pronto el tono cambiaría. Artaud denunciaría con vehemencia las fuerzas del mal, los psiquiatras, el electrochoque.

“He pasado por él y no lo olvidaré. La magia del electrochoque arranca el estertor, sumerge al conmocionado al estertor con el que se abandona la vida”. Junto con gritos y magníficos eructos, lanzaría al aire las hojas preparadas, inútiles y alienantes porque también formarían parte del sistema que abominaba en el “insulte à l’inconditionné” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 186).

Stephen Barber recogería que al comienzo de la conferencia el público estaría provocativo e impertinente, pero Artaud silenciaría las horribles interrupciones con una magistral gravedad. Después la lectura se sucedería con la audiencia en absoluto silencio.

El calor en el pequeño teatro causaría un que otro auspicioso desmayo. Artaud destacaría prominente, en esa especie de estado afectado de otras veces cuando empezase por leer tres poemas -dos de la colección *Artaud-le-Mômo* y el otro *La cultura india*. Se cuenta, que sus manos flotando nerviosas alrededor de su cara agravarían la impresión volátil de algunas de sus palabras.

De acuerdo con Prevel, Artaud, después de leer los poemas se detuvo como muerto. Pidió un minuto de intermedio y Gide subiría entonces al escenario para abrazarlo.

Artaud abriría la segunda parte del espectáculo, la cual probablemente sería la génesis del anti-espectáculo que hoy día se ha hecho popular entre los circuitos artísticos más avanzados y de mayor vanguardia. Empezaría por leer el texto que tenía preparado que se refería más que nada a la negación de la muerte que estaría formulando en aquella época.

Para Artaud, la muerte siempre había sido un estado inventado, impuesto por la sociedad. Por eso el cuerpo inerte se volvía vulnerable material pudriéndose, que sería aprovechado por los maliciosos en robos y ataques continuados -como si entrando en una especie de limbo. Tanto era así que decía haberlo experimentado durante los comas provocados por la terapia de choque en Rodez.

Con fuerza suficiente para querer vivir, y suficiente resistencia hacia el compromiso social, un cuerpo humano independiente podría vivir para siempre, recargado por su ira.

Pero Artaud no leería todo esto durante su actuación. Antes de terminar dejaría caer sus papeles al suelo, y se quedaría expuesto, como paralizado. Un largo y agonizante silencio se seguiría.

Más tarde, en una carta a SAILLET, Artaud diría que *lo que yo tenía que decir estaba en mis silencios no en mis palabras*.

Cuando volviese a hablar sería para empezar una salvaje improvisación, constantemente resquebrajada por llantos, gritos y gestos salvajes. Ferozmente denunciaría los electrochoques de Rodez acusando a Ferdière directamente por su nombre, y construyendo narrativas fracturadas de sus viajes a Méjico y a Irlanda, de hacia diez años.

Continuaría escupiendo su furia y encantatorias historias a lo largo de dos horas para finalmente, cuando intentase convencer la horrorizada e incrédula audiencia de que habría sido víctima de un embrujo de magia negra, Artaud, presintiendo que habría alcanzado un atolladero... diría:

*“Me pongo a mi mismo en vuestro lugar, y constato que lo que estoy diciendo no es para nada interesante, pero sigue siendo teatro”... “¿Qué puedo hacer para ser*

*totalmente sincero?” Se detendría de nuevo y leería un último poema de Artaud-le-Mômo. Para cuando llegase a las palabras la apesosa carcasa... se las escupiría venenosamente en la cara a su deslumbrado y atónito público. / Después... abruptamente, Artaud abandonaría el escenario (citado en S. Barber, 1993: p. 137, traducción nuestra).*

*La sociedad me llama loco porque me come, / y come otros, no por casualidad, no psicoanalíticamente en imagen, sino de una manera sistemática y concertada, / y quiso asesinarme y hacerme desaparecer por haber visto yo que ella me comía y siempre haber querido decir abierta y públicamente, que las únicas relaciones que tuvo conmigo fueron por haber querido forzarme a que la dejase comerme en paz. / La conciencia no se queda por las relaciones exteriores: / buenos días, buenas tardes, qué tal, te quiero, por qué no quieres tu amarme, / que tenemos con los seres. Traspasa del espacio inmediato y visible del cuerpo humano. / Quiere esto decir que el cuerpo es mayor y más vasto, más extenso, con más pliegues y retorcidas, recovecos sobre sí mismo de lo que la mirada inmediata pueda percibir y concebir al verlo. / El cuerpo es una multitud excitada, una especie de caja de falso fondo que nunca más termina de revelar lo que tiene dentro. / Y tiene dentro toda la realidad. / Queriendo esto decir que cada individuo existente es tan grande como la inmensidad entera, y que puede verse en la inmensidad entera. / Quien no lo ve tiene mierda en los pies que le impide evolucionar en un plano más alargado que el de su propia nariz. / Yo nunca deje de ver, no lo que todas las personas me dicen pero lo que son cuando no hablan, no dicen nada y están lejos (A. Artaud, 1995: p. 78-79, traducción nuestra).*

*Artaud-le-mômo: La famosa confabulación en contra de la conciencia existe pero no es una confabulación mítica que un día surgió de la leyenda de Hamlet, de Macbeth, del Graal, del Rey Arturo o del Rey de Tule, pero una pieza minuciosamente afinada en donde la palabra pasa de casa en casa, de ciudad en ciudad, de nación en nación, de continente en continente, como una inmensa telegrafía animada. / La xilofonía de los árboles percutidos existe, y también la de los pequeños palos con entalles, pero hay la xilofonía material de las costillas de hombre inventariadas (A. Artaud, 1995: p. 78, traducción nuestra).*

Artaud estaba convencido que con su actuación habría por fin demostrado con gran inmediatez y violencia el potencial del nuevo lenguaje de gritos y estallidos que había creado durante las vacaciones en Saint-Maxime. El cual estaba seguro que muy pronto poseería y dominaría por completo. Su experiencia en el *Vieux-Colombier* le convencería de la absoluta necesidad de atacar la sociedad constantemente, y en todas sus formas. Le escribiría por eso a Breton que:

*Ningún hombre de teatro, en toda la historia del teatro, ha tenido previamente una actitud como la que tuve yo esa noche sobre el escenario del Vieux-Colombier, la cual consiste en lanzar gases de odio, cólicas y espasmos hasta el límite del apagón, etc., etc. Además, reunir personas en un cuadro, sigue siendo para mí lanzarse al abuso sobre la sociedad de la calle... Así que, sí. Aparecí en el escenario, por ÚLTIMA VEZ, en el teatro del Vieux-Colombier, pero con la visible intención de explotar ese cuadro suyo, explotar ese cuadro desde adentro, y no creo que el espectáculo del hombre que protesta y que grita furiosamente hasta el punto de vomitar sus intestinos sea un espectáculo muy teatral... Abandoné el escenario porque me di cuenta del hecho de que el único lenguaje que debería haber utilizado con la audiencia era el de haber sacado bombas de mis bolsillos y lanzarlas en la cara del público en un flagrante gesto de agresión... y las explosiones son el único lenguaje en el cual me siento capaz de hablar (citado en S. Barber, 1993: p. 138-139, traducción nuestra).*

A su vez, André Gide le contaría en una carta a Henri Thomas como:

“La lectura de Artaud fue más extraordinaria de lo que uno pueda suponer: fue algo que nunca se había escuchado antes, nunca visto y que uno no volverá a ver. Mi memoria de ello está marcada de forma indeleble.- atroz, doloroso, casi sublime por momentos, también angustiante y casi intolerable” (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 188, traducción nuestra).

Más tarde, el día después de su muerte, André Gide escribiría:

*...Nunca me había parecido tan admirable. De su ser material sólo quedaba lo más expresivo. Su gran silueta que se caía en pedazos, su rostro consumido por la llama interior, las manos de quién se ahoga, a veces tendidas hacia un inaprensible socorro, a veces retorcidas en la angustia, casi siempre rodeando estrechamente su cara, escondiéndola y revelándola sucesivamente, todo en él explicaba la abominable angustia humana, una especie de condena sin apelación posible, excepto un lirismo frenético del que sólo llegaban al público los relámpagos obscenos, imprecatorios y blasfematorios (citado en J.L. Brau, 1972: p. 187).*

Maurice Saillet describiría la actuación de Artaud en el Vieux-Colombier como:

*...Cuando sus impetuosas manos empezaron a flotar cual par de palomas alrededor de su cara; cuando su ronca voz, partida, carraspeando, luchando trágicamente, empezó a declamar sus estupendos- pero prácticamente inaudibles poemas, fue como si se hubiera sumergido en un peligroso territorio, chupado por ese sol negro, consumido por esa perfecta combustión del cuerpo que es víctima en sí, de las llamas del espíritu (citado en B. L. Knapp, 1980: p. 188, traducción nuestra).*

El último vuelo... como algunos le llamarían, también habría sido un circo como casi siempre. Artaud habría arrastrado a su paso, tanto la pureza última del que busca crearse y mirarse en sus propias manos voladoras, como la polémica y el morbo que su locura y su posible resurrección habría supuesto para los cotillas menos informados. El revuelo de todo el polvo levantándose a su paso. Y sin embargo, por curioso que pueda sonar, no sería éste el último de sus vuelos. No.

En Ivry, una sirvienta se ocuparía de la limpieza diaria y de las comidas. El viejo jardinero seguiría trayéndole el desayuno todas las mañanas y con él se quedaría de cháchara un buen rato en el porche, hasta que viniese el barbero. Al barbero Artaud le regalaría libros que aquel recibiría lloroso. A veces saldría a comprar cigarrillos. Saludaría cordialmente al estanquero a quien había invitado a su exposición de retratos. Durante un tiempo iría a verle su secretaria por la mañana. Quien a veces le encontraría todavía en la cama, sin levantarse. Artaud le dictaría sin parar.

Irían también a verle sus amigos a lo largo del día y también algún que otro curioso.

Intentando escapar a un dolor nunca antes probado empezaría a recurrir constantemente y de forma masiva a la heroína. Al láudano en dosis bastante fuertes. Al cloral que le desmoronaría en el acto. Un día de febrero de 1948 Paule Thévenin le acompañaría a Salpêtrière donde le diagnosticarían un cáncer de colon, inoperable e incurable.

Después de haberse pasado toda su vida de hospital en hospital. Incluso estando viviendo en Ivry, que al fin al cabo era una clínica. Increíblemente nunca antes ningún médico se habría percatado de que Artaud sufriría -y desde hacía tiempo- de esa dolencia que ahora ya insalvablemente, le estaría devorando. A Artaud no se lo habrían dicho pero él sí lo sabía. Se lo diría a Jean Marabini y a Palau i Fabre le confesaría que:

*“Si en un plazo de dos meses no se produce un milagro, tendré un ataque de apoplejía, me levantaré como una antorcha de fuego y lo haré estallar todo”... y desde entonces sólo ya repetiría que: “ya no tengo más que decir” (citado en J.L. Brau, 1972: p.196).*

En la mañana de 4 de marzo, el jardinero le encontraría muerto a los pies de la cama. Con la mano cogía un zapato.



El entierro de Artaud, en la mañana del 8 de marzo 1948, sería en el cementerio civil de Ivry. Durante los días que separarían su muerte de la devolución de su cuerpo a la tierra, los amigos se turnarían para velarle día y noche. En presencia de familiares, de amigos y admiradores se haría el entierro. Más tarde le harían exhumar para devolverle a Marsella.

*The eternal*

*La procesión avanza, todo calma  
Gloria en los cielos a aquellos que se van  
Voces se elevan de los altares  
Sobre tapices de flores arrancadas por la lluvia  
Cerca del portón al fondo del jardín  
Los veo pasar hacía el cielo como nubes  
Intento gritar en el calor del momento  
Poseo de una furia que me arde por dentro*

*Y pese a que viejo aquí lloro infantilmente  
Un tiempo inútil perdido entre niños  
Es demasiado tarde para recibir los sacramentos  
Acepto de un mal negocio el anatema  
Soy expulsado del portón de ese jardín  
Mis ojos derivan de la puerta al muro  
No hay palabras o gestos que expliquen  
Yo veo de los árboles y de las hojas su caída*

*(I. Curtis, 1996: p. 103).*

Contradictoriamente...

...en la mañana de su muerte, Maurice Saillet diría:

“Consideremos esta fecha como la de un nuevo y terrible nacimiento... ahora comienza la verdadera vida de Antonin Artaud” (citado en J.L. Brau, 1972: p.196).



## **Séptimo capítulo**

### **Artaud y el tiempo de la vida**

*-También dijo que el artista es inconsciente en relación al significado real de su obra, y que el espectador debe de participar en una creación suplementar, interpretándola.*

*-En efecto. Porque considero que un hombre, un genio cualquier, que habite en el corazón de África y produzca todos los días cuadros extraordinarios, sin que nadie los vea, no existe. Dicho de otra manera, el artista solo existe si es conocido. Por lo tanto, pueden considerarse la existencia de mil genios que se suicidan, que se matan, y que desaparecen porque no supieron hacer lo necesario para darse a conocer, para imponerse y conocer la gloria. Yo creo en el lado "médium" del artista. El artista hace algo, un día es reconocido por la intervención del público, la intervención del espectador; pasando así, más tarde, a la posteridad. No se puede asumir esto, pues, en suma, se trata de un producto de dos polos; existe el polo de aquel que produce la obra y el polo de quién la mira como aquel que la genera*

*(M. Duchamp, 1990: p. 110, traducción nuestra).*

*Daneri dijo que le hablaría esa misma tarde. Vaciló y esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.*

*-Está en el sótano del comedor-explicó, aligerada su dicción por la angustia-. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph*

*(J. L. Borges, 1996: p. 622-23).*

Como en un Aleph minúsculo escondido en la misteriosa oscuridad del hueco de la escalera. Ese punto indecible en dónde se acumulan absolutamente todas las cosas existentes y a existir. El de Artaud sería el punto de dónde se proyectaría la luz que impulsaría las ganas irrefrenables de seguir persistiendo en la Vida, de hecho.

Durante su vida, el cúmulo de fracasos por los que habría pasado se revertiría radicalmente en todo lo contrario después de que su cuerpo agotado descansase al fin en paz. Se acentuaría su palabra, su idea, su concepción última de la Vida en trabajos como los de Jacques Derrida, de Guyotat, de los letristas: Henri Chopin y François Dufrêne. De Julia Kristeva y Phillip Sollers, quienes además buscarían incidir en ese camino tan solo esbozado del que no podría saberse de antemano a dónde conduciría. Ahora ellos mismos serían los protagonistas del viaje.

Los homenajes se sucederían, y no procederían tan solo de la rama de las letras sino que el abanico abriéndose daría pié a que artistas tan dispares como Georg Baselitz, el americano Julian Schnabel, el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder o el bailarín japonés Tatsumi Hijikata, se dispondrían a entrar por caminos similares e inspirados en él en sendos trabajos dedicados. Rememorando el nombre del creador al que finalmente

se estaría reconociendo el fruto del trabajo de toda una vida. O mejor dicho, una vida generada de tal forma que sus frutos no dejarían así de brotar ni madurar, jamás.

*La influencia de las teorías de Artaud es más obvia en los trabajos de figuras de vanguardia de los años 50 y 60: en las producciones teatrales de Peter Brook, Judith Malina y Julian Beck, Jerzy Grotowski, Joseph Chaikin, Richard Schechner; en las obras de Beckett, Genet, Ionesco; en los Happenings y en los trabajos multimedia de Gerd Stern y Kenneth Dewey; en LA Monte Young's Theater of Eternal Music (K. Matson, 1980: p. 14, traducción nuestra).*

Recientemente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid inauguraba la exposición *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*:

*(...) la exposición muestra que el deseo de Artaud de trascender los límites del lenguaje ha perdurado en la obra de otros artistas interesados asimismo por el lenguaje, el cuerpo y la participación del espectador (...) La recepción multifacética de Artaud en la década de 1950 supuso la apropiación, recontextualización y traducción de su obra, procesos que formaban parte de una historia intelectual más amplia y de una serie de intercambios transatlánticos que se produjeron en la época (Kaira M. Cabañas (ed.) 2012: p.19 y 21).*

La última grabación de Artaud, *Para terminar con el juicio de dios*, sería filosóficamente engullida por Gilles Deleuze & Félix Guattari en el apasionante *Antiédipo* (1972) y en su exuberante y distorsionado libro *Mil mesetas* (1980). En sus especulaciones sobre el *cuerpo-sin-órganos* (recuperado de la grabación *Para terminar con el juicio de dios* -en dónde Artaud exigía que su nuevo cuerpo debería ser sin órganos e inmortal- Deleuze & Guattari encontrarían su *cuestión de vida y muerte*. En la imagen de un movimiento de constante deseo al cual rígidamente se opondría toda organización sistemática social.

*La observación vital que estos dos autores harían consistiría en su forma más densa, que el cuerpo-sin-órganos y el lenguaje utilizado para proyectarlo podría multiplicarles a ellos mismos salvaje y cancerosamente, en paralelo con la industria, el dinero y el estado social. Para Deleuze & Guattari, serían estas proliferaciones, las cuales habían sido clara, eruptiva y peligrosamente productivas en el trabajo de Artaud (S. Barber, 1993: p. 6, traducción nuestra, adaptado).*

Aquellos autores no temerían en profundizar y crearse arremetiéndose a sí mismos sobre todo lo que tacharían en las cuestiones nunca respondidas por la sociedad. Buscando por doquier, entre los fallos de un sistema que erróneamente se revelaría al dejar escapar sus sinceridades de cuando en cuando. Por entre las brechas de un mundo instituido que al final (si bien mirado) permitía después de todo contemplar la trama de complejidad en la cual la utopía, se volvería exactamente eso, posible.

Muchos más serían quienes -tal y como Deleuze & Guattari- se permitirían avanzar en la dura tarea de sacar a la luz los designios germinativos de que estarían impregnadas las proféticas y sabias *palabras* del hombre a estudiar. Estudio siempre por concluir. Siempre a abrir en el movimiento sin interrupción del que se compone todo cuerpo lanzado hacia la Vida. Como habría hecho cuestión de subrayar Julia Kristeva.

Avanzando incluso en contra de las imposiciones e imposturas aparentemente naturales, las cuales procuraría incansablemente establecer Derrida -en tanto que en parte, deudor del trabajo terminado de un hombre que jamás se terminaría, Artaud.- Imposturas naturales que a la postre no lo serían para nada, una vez que el Hombre puede llegar a ese estado tan solo esbozado de lo que todavía será.

De las incontables infecciones provocadas a raíz de la biografía / obra vivida que habría sido Antonin Artaud, se podrían destacar prácticamente todas las estudiadas justamente en el punto en que se cuestionarían a sí mismas en cuanto material fidedigno de portar los instructivos movimientos de las cuales serían acreedoras. Los movimientos de lo que sucederá a pesar de lo existente en la búsqueda incesante por la Vida. A estas formas de abordar a Artaud, no obstante habría que añadir algunas cuantas de otro tipo cuyos objetivos no serían tan loables. Aparentemente interesadas tan solo en explotar su nombre en propio beneficio. Con ello podríamos referirnos por ejemplo, al trabajo *Artaud y el teatro moderno* del argentino León Mirlas. El cual, muy asertivo en el levantamiento teatral efectuado, equivocaría finalmente sus conclusiones por no hacer un tratamiento justo de sus *porqués*.

*El caso de Artaud, sin duda, excepcional en su género. Magnífico poeta, es, en ese sentido, una de las figuras más destacadas que dejó en su impetuosa y efímera marejada el surrealismo, junto con André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard. / Pero solo como poeta. Lo grave, es que se le ha adjudicado una dimensión insólita de visionario de la escena, el renovador del teatro, de genio. Y esto, ya es absurdo. Y como toda su reputación se ha formado con su relieve como hombre de teatro, como Artaud es, más que nada, el "maestro", el "genio iluminado", el hombre de las "teorías clarividentes" y "renovador del teatro contemporáneo", como se ha creado a sí todo un mito Artaud y se lo ha convertido en un auténtico monstruo sagrado, tenemos que juzgarlo en ese aspecto y solo en ese aspecto. Y, así, considerado, Artaud, digámoslo ya y sin ambages, es el bluff más espectacular que registra la historia del teatro. / Un bluff. Sí. No hay más remedio que decirlo así. / Porque, dejando de lado toda la vocinglería de sus admiradores, el éxtasis de todos los que lo admiran y le prodigan embobados toda suerte de adjetivos sin conocerlo a fondo ni saber dónde ha abrevado ni haber discriminado en el farragoso material de sus "teorías", dejando de lado todos los entusiastas panegíricos de los directamente interesados en explotar sus "enseñanzas" para justificar sus propios montajes, abordando con serena objetividad "visiones", descubrimos que todas las supuestas teorías que esgrime no son de su propiedad, que Artaud no ha hecho más que usar ampliamente ideas y teorías ajenas. Y, cuando no se apropia de conceptos y aún de palabras ajenas, o no afirma una falsedad a sabiendas -ya qué, en ciertos casos, resulta imposible creer que haya desconocido tan a fondo el teatro moderno-, cuando no usa material ajeno, repetimos, y quiere usar el suyo propio, se contradice en la forma más evidente o se extravía en divagaciones que son verdaderos callejones sin salida o se pierde en incoherencias que nos recuerdan inevitablemente su paranoia, su internación de largos años en institutos psiquiátricos. Y entonces, recordamos que aunque hubo un gran artista esquizofrénico Strindberg, su esquizofrenia -una manifestación patológica- más grave que la paranoia- no le impidió ser el creador del teatro moderno (L. Mirlas, 1978: p.100-101).*

Los ejemplos que ofrece Artaud en *el teatro y su doble* como posibles formas de entender la urgencia de su teatro y sus objetivos más apremiantes, en algunos círculos supusieron una cierta controversia porque aparentemente podrían llegar a contradecirse entre ellos. Siempre hubo quiénes no llegarían a entenderlos como parte indisociable del complejo filosófico al que sus objetivos los subscriben. Advertimos que la dimensión filosófica de Artaud no puede analizarse desde una base de simplicidad y descarte como hace Mirlas sin contemplaciones. La disección en ciertos casos puede resultar muy iluminadora, pero en otros, precisamente -la falta de perspectiva en lo que se está tratando- puede producir resultados nefastos.

En el libro citado, Mirlas insistiría en separar esquemáticamente cada uno de los resortes que compusiesen las teorías *del teatro de la crueldad* atribuyendo a cada uno de ellos una procedencia determinada. Insistiría en acusar sistemáticamente a Artaud de plagio sin percatarse tan solo por un único instante de que una teoría como la suya, analizada, desmembrada pieza por pieza, dejaría inmediatamente de funcionar. Simplemente dejaría de existir.

Una obra de arte o un discurso de este tipo, busca cohesión en sus varias dimensiones. A veces está concebida en una articulación tan delicada que un pequeño desliz podría llegar a desmoronarla. Además, según lo que se saque de contexto siempre puede atribuirse a terceros, buscarle procedencias originales. Y lo que quizá obvió totalmente Mirras fue precisamente el hecho de que Artaud siempre se nutrió de lo existente sin cualquier tipo de reparo o pudor. La cuestión estaría pues en *cómo* utilizaría tales o cuales nutrientes. Identificando en el todo, indiferentemente cosas buenas y malas y teniendo sus objetivos muy claros -dada la complejidad de lo que pretendía explicar- no podría más que alimentar su máquina de creación con premisas preexistentes a modo de ejemplo -si así se quisiera mirar.- Pero en última instancia la creación, todo lo que aún no existe, es precisamente su objetivo esencial.

De sus superlativas gestaciones de unión de generativa creatividad. De la comprensión sintética de que toda obra artística articulada es de hecho indisociable de todos sus componentes -de su base conceptual, de sus objetivos básicos y premisas constitutivas- aunque escasos, algunos de los detractores de Artaud lo fueron por equivocar el foco en teorías exclusivamente dedicadas al ejercicio crítico. Sin embargo aquellos forman parte de una muestra reducida de opinantes, que como bien hubiese suscrito el propio Artaud, hacen uso de la palabra muerta y como necrófagos, de ella se alimentan. Y así equivocan totalmente la dirección.

Levantando el velo en uno de los capítulos anteriores, decíamos que Artaud llegaría incluso a asentarse como parte de las emergentes políticas sociales de los sesenta. Centella de caminos ignotos, su revolucionaria llamarada existencial -pro-futurista- se colocaría en el centro mismo de la vorágine de todo porvenir. En la vanguardia de un pensamiento denso y repleto de posibles vías. Pero antes de adentrarnos exclusivamente en la discusión propiamente dicha de lo que aquí se nos sugiere de entrada, intentaremos dibujar una serie de postulados a los que daría origen la póstuma biografía de Artaud.

Para llevar a cabo tal tarea y tratando de facilitar la comprensión de estos manantiales subdividiremos la complejidad de que se constituiría el legado de Artaud.

- a) En primer lugar haremos un repaso sobre los movimientos, ideas y experimentos teatrales, desarrollados bajo su signo a lo largo de todos estos años. Los que separan el momento de su muerte física de la actualidad.
- b) En seguida trataremos de trazar las líneas maestras en lo que a artes plásticas, música y demás manifestaciones artísticas darían en contagiarse de él.
- c) Y por último trazaremos la filosofía de reciclaje de que sería objeto su legado. La política aplicada que desde América sería delegada en un cariñosamente apellidado *Beat-Artaud*.

## **La complejidad en Antonin Artaud**

### **Teatro**

Serían algunos los críticos, los directores, los actores, los teóricos teatrales que pondrían en causa *el teatro de la crueldad* y las *supuestas* técnicas teatrales a las que aquel se remitiría a través de la divulgación de los ensayos d'*El teatro y su doble*. Para la desdicha de algunos, el conocimiento de este nuevo teatro no pasaría de un bulff reflejando justamente las técnicas de que carecería. Para tantos otros, gustosamente, aquellas, constituirían la ardua tarea de la incansable búsqueda de toda una vida de dedicación.

Considerada por muchos como la obra cumbre de Artaud, *El teatro y su doble*, a día de hoy sigue estableciéndose como su tarjeta de identidad más popular.

Su visibilidad como actor podría ser inmediata, sobre todo dada su exposición en el terreno cinematográfico al que se dedicaría en títulos ineludibles como el *Napoleón* de Abel Gance o *Juana de Arco* de Carl T. Dreyer. La idea de hacer la identificación de Artaud con los territorios de la interpretación estaría ya de por sí ampliamente justificada. Probablemente también habría sido aquella, a nivel teatral, la disciplina más explotada de todas cuantas daría de sí el testigo pasado por la pluma y por la increíble biografía de Artaud. Lo cual no significa que su trabajo como actor sea lo más destacable.

Pero sería en la concepción, la idea del *teatro de la crueldad* que se organizaría poco después de su muerte -como el antes y el después de un ejercicio artístico en crisis al que urgía revitalizar- que Artaud entraría a formar parte de la prole de los más osados renovadores teatrales. A manos de una serie de compañías de teatro vanguardistas en los albores de la posguerra, no se dudaría en alzar su nombre en virtud de la necesidad de un cambio radical del ámbito teatral. Sus propuestas, no del todo establecidas o determinantes, supondrían por ello el impulso básico que necesitaría cualquier desafío hacia las leyes establecidas y ampliamente instauradas.

Para entrar de una vez por todas en cuestiones de creatividad con C mayúscula -como dirían algunos teóricos de creatividad- a las gentes de teatro se les harían imprescindibles las inquietudes profundas y misteriosamente delineadas por Artaud. Así, aquellas ideas vestirían las novedosas incursiones de grupos como el *Living Theater* de Nueva York, el *Open Theater* o de prominentes dramaturgos como Jean Genet o Peter Brook.

Desde la radicalidad propuesta, desde ese rigor lícito y nunca antes percibido se trataría al fin de hacer teatro puro. Sin recurrir al implantado y aborregador texto en tanto que psicológico, que seguiría impregnando los teatros del mundo cual panacea de tantos otros neuróticos dictámenes. Injustamente adueñándose de un púlpito que no le correspondería -la palabra- y con aquella, la normalización.

Cuando el recto Grotowski intentase llevar a cabo las ideas de Artaud, se encontraría de caras con la técnica *inexistente* dejada por Artaud. Se vería, pese a todo, sometido irremediablemente a sus ideas. Que trataría en su laboratorio de sacar a la luz. Y trataría de hacerlas surgir a través de lo que les estaría echando en falta -tratando de entenderlas- acaso completarlas.

En los años 60, el director polaco Jerzy Grotowski, insistiría en que utilizar las propuestas teatrales de Artaud superficialmente sería como adulterarlas y por eso negarlas. Y que llevarlas a través de la absoluta fidelidad conduciría a un catastrófico estado de colapso, donde las acciones no podrían ya tener cualquier significado.

Considerado por muchos como el *hijo natural de Artaud*, del cual por ejemplo Peter Brook diría que *-el teatro de Grotowski es lo más cercano a lo que alguien ha llegado del ideal de Artaud-* y que además describiría las prácticas del polaco como consciente de las dificultades que el teatro de Artaud encerraba. Pero pese a todo, insistiría en la urgencia de su puesta en escena. Desde la plataforma a la que también él -aunque desde otra perspectiva- trataría de alzarse, Brook diría que:

*Los actores de Grotowski ofrecen sus actuaciones como una ceremonia para aquellos a los que deseen asistir: los actores invocan, enseñan lo que descansa en el interior de cada hombre -y lo que a diario la vida esconde. Este teatro es sagrado porque su propuesta es sagrada; está claramente definido en la comunidad y responde a las necesidades que las iglesias ya no pueden solventar (citado en R. Hayman, 1977: p. 150, traducción nuestra).*

Sin embargo no todos estarían de acuerdo con el apodo otorgado al joven emprendedor experimental Grotowski. Roger Blin por ejemplo diría que aquel era totalmente opuesto a Artaud, tendiendo siempre hacia lo espiritual y lo místico mientras Artaud tendería hacia lo físico. Grotowski no obstante, habría tratado de desarrollar -a lo largo de toda una década- un sistema de ejercicios con los actores del *Teatr Laboratorium*, de los cuales, los tres primeros años desde 1959 habrían sido el objeto de su estudio, procurando extender el rango técnico del actor. Y durante los siguientes siete años, muchos de los ejercicios serían retenidos -una vez que la intención principal sería la de crear lo que Grotowski llamaría *la vía negativa*- que en lugar de ayudar a los actores a responder a la cuestión *¿cómo podemos hacer esto?* buscaría lo que *no debemos de hacer*. Como descubrir lo que estaría obstaculizando y limitando la utilización de lo que estarían haciendo de sí mismos. La intención sería la de aclarar el terreno para que el actor se hiciese un regalo a sí mismo. Y el resultado final sería que:

*Hemos hablado de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un 'movimiento físico del alma', debe completar este movimiento con su organismo (Grotowski citado en R. Hayman, 1977: p. 150, traducción nuestra).*

Como en los análisis más tempranos de Artaud con respecto a sus incapacidades psicofísicas, el pensamiento evolucionaría como una exacerbación dirigida a la abolición del espacio entre el impulso y la expresión. De acuerdo con Grotowski, lo que el actor necesitaría conseguir sería la *libertad del lapsus temporal entre el impulso interior y la reacción exterior*. De tal modo que el impulso ya sería una reacción externa. Impulso y acción serían por eso concurrentes. El cuerpo desaparecería y el espectador vería solamente una serie de impulsos visibles. El requerido estado mental sería un estado pasivo de preparación para darse cuenta del papel activo, un estado en el cual uno *no quiere hacer eso pero en su lugar se resigna a no hacerlo*.

*Grotowski estaría así preparándose para traducir el ideal de Artaud en un programa de entrenamiento hacia una técnica de ensayo de actores, todo lo que Artaud no pudo haber llegado a hacer en vida (...) Primero aporreas la mesa y después disparas: diría. / Estos ejercicios serían desmenuzados de forma a establecer un contacto imaginario entre una parte del cuerpo y un área de la habitación. Los actores estarían aprendiendo el proceso de pensamiento de rellenar el espacio fuera de sí mismos (R. Hayman, 1977: p. 150-151, traducción nuestra, adaptado).*



No obstante, Grotowski sería tan solo un hombre de teatro. Toda su vida lo habría sido. Y pese a que lo llevaría más lejos que sus antecesores -Stanislawski, quien habría dejado los impulsos naturales dominar sobre el actor, o Brecht, que le habría puesto demasiado énfasis a la construcción del personaje- Grotowski en cambio, se pondría a la cabeza de la ambición introduciendo sistemáticamente el nuevo hombre *compuesto*. En busca de ese *atleta afectivo* que habría decretado Artaud. Mucho más avanzado que el simple ser que daría en ser el hombre por sí mismo. Adueniéndose de un movimiento perpetuo, diría Grotowski:

“Lo que es elemental alimenta lo que está construido y viceversa, hay que volverse la fuente real de una especie de actuación que brille” (citado en R. Hayman, 1977: p. 156, adaptado).

Al eliminar la mayoría de las palabras, la mayor parte del argumento y la mayor parte de los personajes -tal y como se habría dejado *aconsejar* por Artaud- Grotowski desnudaría así el teatro de toda fútil e innecesaria -mezquina humanidad- y le insuflaría las proyecciones últimas de que sería objeto la inquietud de sus participantes. Pero pese a todo, decíamos, Grotowski aseguraría su postura como simple hombre de teatro no arriesgándose más allá, hacia terrenos que sentía que no eran su menester. Destacaría una por una las imposibilidades encontradas a lo largo de sus experimentos con respecto a la función última de la crueldad buscada. E insistiría precisamente en la imposibilidad total planteada por Artaud. Esa de que a gran escala solo el teatro podría ocuparse de solucionar, de evitar:

*Artaud propone un desencadenamiento y una gran trasgresión de las normas, la idea de una purificación por la violencia y la crueldad al afirmar que la evocación de las fuerzas ciegas sobre el escenario debe preservarnos de ellas en la vida. Pero no es el teatro en donde pueden encadenarse las fuerzas oscuras. Estas más bien podrían servirse de él. Aunque creo que no le concedan mayor importancia dado que disponen a voluntad de medios de dominación masiva. El teatro, en el fondo, no puede ampararnos más de lo que lo hace. No creo que el desencadenamiento sobre una escena de Sodoma y Gomorra apacigüe en lo más mínimo, o descargue, las pecaminosas exigencias por las que esas ciudades, como es sabido, fueron severamente castigadas. / Y sin embargo, cuando Artaud habla de desencadenamiento y de crueldad sentimos que hay allí una verdad que encontramos por otro camino. Sentimos que el actor accede a la esencia misma de su vocación cuando realiza un acto de sinceridad, cuando se descubre, se abre, y no retrocede ante ninguna barrera planteada por las costumbres. Y además cuando este acto de extrema sinceridad es moldeado por un organismo vivo, en sus impulsos, la respiración, un ritmo del pensamiento y de la sangre, cuando está ordenado y hecho consciente, es decir, cuando no se lo diluye en un caos y una anarquía de formas, en una palabra, cuando este acto que se realiza a través del teatro es total, cuando si no nos guarda realmente de las fuerzas oscuras nos permite reaccionar, totalmente, es decir, comenzar a existir. Pues nosotros no reaccionamos en nuestra vida diaria más que a medias (A. Artaud & J. Grotowski, 1972b: p. 16-17).*

Sin dejar a nadie indiferente, *el teatro de la crueldad* se probaría, a pesar de la imposibilidad patentada en los experimentos de Grotowski, parte indisociable del mundo de la escena post-moderna. Sobre todo en lo que a ese movimiento incesante se refiriese. Esa sed fundamental por mucho más de lo que ofrece la vida cotidiana, tratando de cambiar la misma realidad.

Todas las críticas de que fuese objeto, éste nuevísimo reverso de un lenguaje -que una vez muerto a manos de la búsqueda incesante de su genérico puro por Artaud- se rebelaría ahora, naciendo nuevo y a la vez, fruto de los primitivos impulsos vitales que lo regentarían. Obviamente esto haría saltar la alarma y la curiosidad. Propios y

extraños rápidamente dejarían instalar en sí una sed de conocimiento sin par. Con lo cual más de uno incurriría en el estudio de los mitos que solicitaba Artaud.

Muchos bucearían tratando de encontrar el grito primero, sucedáneo del rayo primitivo, el gesto tremendista y nunca igualado -espontáneo- pero que de tantas veces repetido se habría gastado ya inexorablemente. El gesto inicial que habría que recuperarse en tanto que único e inigualable, y por lo tanto, esencial. En *el teatro de la crueldad se procuraría establecer una especie de totemismo positivo*, que apuntaría Oscar Zorrilla aludiendo de forma muy breve al principio de la solidaridad y unidad compacta de la vida en el cosmos:

*...que es un principio fundamentalmente del pensamiento mágico. El espectáculo apelaría así, a una comunicación íntima con las fuerzas del universo, de manera que el objeto material fuera 'capaz de reintroducir sobre el escenario un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que se encuentra en la base de todo teatro antiguo'. / Ya desde sus bases el teatro debería moverse, pues, en un ámbito más bien energético que estrictamente simbólico o representativo, siendo ajeno a toda suerte de nociones éticas desde el momento en que adopta la perspectiva de la cosmovisión mágica (Zorrilla en F. Reyes Palacios, 1991: p. 26).*

Como en Artaud, la imagería trascendental estaría emparejada con sus intenciones antirreligiosas y la energía de ahí generada por la tensión, Grotowski habría tratado de usarla creativamente:

*'Alma' y 'espíritu' serían palabras clave para Grotowski que no habría dudado en hablar del 'trance' y de la 'transiluminación', consciente de que Artaud habría querido blasfemar contra lo que religión y tradición habían erigido hasta el nivel de tabú. Intentaría por lo tanto atacar esos principios confrontándolos con su propia experiencia (de dolor) la cual estaba determinada en sí misma en la conciencia colectiva de nuestro tiempo (R. Hayman, 1977: p. 151, traducción nuestra, adaptado).*

Tratando de encontrar ese poder religioso -esa energía cósmica primordial relegada inevitablemente a las alcantarillas del pensamiento moderno por las diversas separaciones introducidas en su mismo seno- Artaud y su teatro se harían escenario de conjeturas filosóficas sobre el misticismo ancestral y los primordios de la cultura.

Los orígenes, la primera apelación de lo humano por lo divino iría de la mano del *espectáculo* primigenio. Energía ahora restaurada, recuperada e re-iluminada. Y acertaríamos afirmar -como haría Reyes Palacios, que deberíamos advertir de las palabras de Artaud en *el teatro y su doble-* que esas energías no estaban identificadas con un ser mítico genuino, porque parecería:

*...que Artaud siguiese siendo irremediamente un hombre occidental del siglo XX. Perdidos para él los lazos comunitarios de la fe, y por más que rebuscase valores míticos en culturas arcaicas o en diversas tradiciones religiosas o esotéricas, lo que haría sería colocar el teatro en el antiguo lugar del mito, asumiendo vehementemente que la forma teatral, en sí y por sí, puede rescatar la eficacia de esas "fuerzas subyacentes". Su mito es el teatro mismo. (...) Para él un teatro eficaz sería, antes que arte, una operación con sustancias concretas que al liberar fuerzas esenciales disuelven éstas formas para salir renovadas. Ésta sería, nos dice (Cassier), una idea religiosa del teatro: 'sin meditación, contemplación inútil y vagos sueños' (F. Reyes Palacios, 1991: p. 26, adaptado).*

Reyes, siguiendo a Cassier, reflexionaría justamente el aspecto que separa el mundo del mito respecto del arte que se reconoce como tal, su distinta relación con el objeto.

*A pesar de su conexión genética no podemos menos de reconocer la diferencia específica que existe entre el mito y el arte. Una clave la encontramos en la afirmación de Kant de que la contemplación estética es por completo indiferente a la existencia o inexistencia de su objeto pero, precisamente, semejante indiferencia es*

*por entero ajena a la imaginación mítica; en ella va incluido, siempre un acto de creencia. Sin la creencia en la realidad de su objeto el mito perdería su base (F. Reyes Palacios, 1991: p. 30-32).*

Así, buscando la forma de devolver al mito de Artaud -que es el teatro- su cuerpo mismo hecho *teatro de crueldad* -exigencia total al porvenir a través de la implantación del mito hecho teatro o más allá de su primer concepto.- Desnudándole de su característico objeto añejo y haciéndolo *-el todo de una nueva creencia-* fuere el teatro el propio mito a construir... mito que desarticulándose, liberándose de sus vetustos grilletes, nacería para engendrar el nuevo objeto de liberación del sujeto ya sin cuerpo. Los teóricos se pondrían de acuerdo con que la visión de Artaud estaría tratando de disolver las formas a través de ese Caos intuido, que creciente (y más que comprobado hoy día) se iría implantando en nuestras vidas. Una disolución de toda forma en el centro devorador de su vorágine sería por tanto la brecha dejada al descubierto por dónde tendería a introducirse el teatro bien como otras formas de arte. La mecha encendida y duplicada de la realidad -y de la matanza de ese caos que conduciría en última instancia- de la muerte que genera Vida. Nueva y renacida fénix.

Tal y como habían procurado hacer todas las demás artes desplazando el objeto de su religiosa asunción hacia su destrucción en su posterior reencarnación laica. El mito estaría allí presente, proporcionándole al hombre moderno la experiencia de la regeneración. Citando a M. Eliade, también Reyes Palacios declararí­a que:

*Todo nos lleva a creer que la reducción de los universos artísticos al estado primordial de la materia prima no es más que un momento en un proceso más complejo; como en las concepciones cíclicas de las sociedades arcaicas y tradicionales, al "caos", a la regresión de todas las formas a lo indistinto de la materia prima, les sigue una nueva creación equiparable a una cosmogonía (Eliade citado en F. Reyes Palacios, 1991: p. 36).*

En tal entrecruce -en ese paragón de barro y luz de estrella, intermitente y a medio irrumpir en la muerte del día- se introducirían uno tras otro los hombres notables que experimentarían con Artaud y con su credo. Como creyentes anti-dogmáticos y arriesgados pioneros de toda creatividad. Aquellos experimentarían participar de una práctica que cambiase de una vez sus vidas bajo sus propios y personales impulsos. El lenguaje primordial de que se constituiría éste nuevo teatro propondría visitas a territorios de imposible exploración *-¿cómo habría actuado el hombre primitivo?-* Imposible saber pero también de vital necesidad saberlo. Por ello muchos de esos briosos exploradores descubrirían en sus viajes la fuerza inspiradora que les constituiría a partir de su primer impulso. Energía que no volvería a decaer en tanto que el oro de la imposibilidad estaría brillando -constante- en cada una de sus hazañas. Porque al final, no olvidemos que habría sido esa, la fuerza que identificáramos en Artaud rebautizándola como *resiliencia*. La fuerza que vivida por él en primera instancia en contra de su enfermedad -y que podremos entender como símbolo de la doliente civilización occidental forzada a rehacerse y a establecerse en sus actuaciones, en sus metas, en sus aspiraciones- que estarían ahora probándose en sus propias carnes. Años después de que Artaud hubiese intentado aplacar -resistente- todos sus dolores a través de la creación misma.

Bettinna L. Knap se referiría a la innovación del teatro de Artaud, pero como veíamos aquel carecería de técnica dramática. Por tanto sería esta laguna el instrumento del oro nunca alcanzado, la necesaria búsqueda que daría forma a los conceptos teatrales de Artaud, los cuales serían -sin la menor duda- únicos.

*Y este sería el caso, a pesar de la inundación de los innovadores teatrales de la época tales que Adolphe Appia, por ejemplo, quien habría sentido que la respuesta para las artes escénicas estaba en los dramas musicales de Wagner y en las emociones que ésta engendrarse, el Ausdruckskraft que activa la fuerza necesaria para crear la estructura correcta e interpretaciones actuantes. Gordon Craig, quien ensayaría conjurar además la realidad interior abogando por un teatro que debería basarse en la poesía, la belleza, la sugestión y la imaginación; Stanislavski que demandaría que el actor se identificase con, o viviese su papel; Granville-Barker, por un teatro basado en poesía excitante y excelentes actuaciones, y muchos más... Pero no hay duda, de que Artaud soñó con pedirle al espectador que fuese al teatro para vivir la crueldad (B. L. Knapp, 1980: p. 93, traducción nuestra).*

Aquellos emprendedores estarían hartos de posibilidades a medias. Entre lo que sería políticamente correcto y lo que a lo sumo no surtiría efectos de mayor calado. Puesto que de sus innovadoras propuestas el remanso de las cualidades que pudieran llegar a destacarse -sin ir mucho más allá del previsto entretenimiento, de la búsqueda del mero reflejo cotidiano de una realidad meramente humana, apaciguadora y recreativa- (programaciones para taquillas certeras que no harían más que perpetuar el carácter de reproducción *ad infinitum*, revistiendo de apariencias varias, mejor o peor cuajadas, y tan solo más o menos ahondando en reflexiones inexcusables). Sin llegar a destacarse nunca, por no declarar abiertamente lo que en el corazón de toda una civilización se habría podrido inexorablemente. En suma, sin ofrecer la emergencia del porvenir o sacudir los meandros de la empresa. La necesaria reestructuración de fondo en los mismos cimientos del mundo dicho civilizado. La abolición de las fundaciones en sí mismas, para una total interrogación de lo humano y de su posibilidad futura.

A pesar de que muchos de aquellos hombres de teatro se hubiesen decantado por seguir vías tan solo colaterales, todos ellos creerían y harían resaltar la urgencia de Artaud como siendo parte fundamental del proceso, de una u otra manera.

No obstante pasarían muchos años antes de que las ideas de Artaud se alzasen como detentoras de ese cambio urgente. Por ejemplo, las criaturas *brüeguelianas* que habría propuesto años antes a sus contemporáneos Jouvett, Pitöff y Dullin. Aquellos monstruos asustadores que de su visión instigarían al caos parejo a la realidad que nadie habría querido asumir. Esos, tan solo verían la luz pasados treinta años a manos de Beckett, Ionesco y Genet, los cuales durante mucho tiempo dominarían la escena que daría en llamarse el *teatro de lo absurdo*.

*Por ejemplo, de Jean Genet, cuya acuciante sensibilidad también se imbricaría en las fuerzas de la naturaleza, reaccionaría al ritual religioso con *Las criadas* y con *Los negros*: verdaderas obras del teatro de la crueldad. Las cuales, esta vez no serían llevadas a escena en la cima de la montaña, pero en los palcos de las mayores ciudades del mundo (B. L. Knapp, 1980: p. 105, traducción nuestra, adaptado).*

Aunque sería difícil probar que Artaud hubiese ejercido una influencia directa en Jean Genet, la afinidad resultaría evidente:

*“Uno no puede más que soñar con un arte que no sea más que una red de símbolos activos, capaces de hablarle al público en un lenguaje en el que nada se está diciendo... todo está siendo presentado”, escribiría Genet en una carta a Pauvert. / El teatro ritualista de Genet, anti-racional, anti-psicológico, anti-materialista, estaría calculado para lanzar un asalto metafísico en la audiencia. En una de las primeras versiones de *Le Balcon*, Genet recurría a armas acuñadas por Artaud, tales como la sangre, el esperma y las lágrimas como personificaciones (Genet citado en R. Hayman, 1977: p. 153, traducción nuestra).*

“Habría también quien opinase que Artaud habría tenido poca o ninguna influencia en las obras del teatro del revolucionario francés Jean Genet, una vez que daría la impresión de que aquel no le debía nada a nadie, habiendo siempre completado lo suyo a su propia escala” (N. Greene, 1970: p. 10, adaptado, traducción nuestra).

Y sin embargo habría quienes le evocarían directamente, orgullosos de ser asociados a su nombre, y comprendidos así de inmediato por sus directrices. Ronald Hayman recogería que la más comentada de las obras en el París de 1969 sería un perfecto ejemplo de Artaud dirigido por Roger Blin. Se trataba de una obra producida en el pequeño teatro de *Poche* en Montparnasse, que sentaba unos cien espectadores y que se encontraba al fondo de un medieval callejón sin salida. La obra se llamaba, *Les Nonnes* (las mojas) que había sido escrita por el escritor cubano, Eduardo Manet. Y trataba los terrores de la revuelta del siglo diecinueve de los esclavos haitianos. En ella las llamadas monjas, fumaban puros porque al final no pasaban de bandidos asesinos disfrazados de hermanitas de la caridad.

“Por su choque brutal, esta obra habría pertenecido al llamado teatro del gran guiñol- en su día muy popular en Francia- pero que por sus interpretativas implicaciones, hoy día, pertenecería al *teatro de la crueldad*” (N. Greene, 1970: p. 10, adaptado, traducción nuestra).

Ionesco también trazaría paralelas en su trabajo que podríamos calificar de *artaudianas* y que resultarían bastante curiosas de interpretar, ya que la cuestión de la influencia directa también en este caso sería hartamente complicada hacerse. Ambos tenían el común interés de los trabajos de Jarry y la insistencia de Ionesco de que el trabajo de arte no pertenecía en casi nada a otra gente puesto que, *el creador utiliza su intuición nativa, descubriendo un mundo solo suyo*.

Ionesco sería argumentalmente el primer dramaturgo surrealista con éxito, y estaría al tanto de que se habría hecho con una lanza que habría sido abandonada en la primera mitad del siglo veinte.

*Tengo tendencia, por ejemplo, a exteriorizar, con la utilización de objetos, la angustia... de mis personajes, hacer hablar al escenario y que la acción transcurra de una manera más visual, traducir en imágenes concretas de terror, arrepentimiento o remordimiento, y extrañamiento, actuar con palabras (pero no enviarlas empaquetadas) e incluso, tal vez deformarlas (Ionesco citado en N. Greene, 1970: p. 10, traducción nuestra).*

Afirmaría Ronald Hayman que pese a que la utilización del lenguaje por parte de Ionesco fuese más simple, menos idiosincrásica, menos interesante que la de Artaud, ofrecería reminiscencias suyas. Incluso su nostalgia sobre la inmortalidad recordaría la creencia de Artaud de que no tenemos porque morir si aprendemos a vivir sin órganos:

*“Es nuestra naturaleza entenderlo todo y comprendemos muy poquito: no nos podemos entender a nosotros mismos. Somos creados para vivir los unos con los otros y nos separamos los unos de los otros; no queremos morir, por tanto estamos destinados a ser inmortales, pero nosotros morimos. Es horrible y no puede ser tomado en serio” (Ionesco citado en R. Hayman, 1977: p. 154, traducción nuestra).*

La incomunicación que tanto Ionesco como Beckett habrían planteado -aunque de formas diferentes- serían igualmente puentes, objeto de una lectura de aproximación al territorio *artaudiano*. El teatro de Artaud más que nada defendía el reencuentro con esa característica personal que habría sido abandonada, olvidada a manos de los grupos y de interminables *ismos*. Y si Artaud la proponía, en una especie de catarsis general generada desde el escenario pero también de forma personalizada en cada uno de los espectadores -y antes incluso- previendo el ejercicio de aproximación al todo por parte

del actor (atleta afectivo) que debería funcionar como un chamán. Conocedor de los achaques de cada uno de sus pacientes en la arena que formaba el público, de cada uno de los espectadores, tanto Ionesco como Becket tendrían bien presente su objetivo. Aunque lo hubiesen abordado desde diferentes perspectivas.

Según Artaud, el actor debería encontrar en sí mismo cada uno de los hombres constituyentes de su persona en el colectivo común que preconizaba su tarea de actor, o sea, de iluminador. Y sin embargo, atenerse a su mera función como pieza vehicular para bien encaminar al espectador enfermo de sociedad a tratarse a sí mismo.

Si es cierto que Artaud buscaba el caos en la contemplación del horror anárquico como la peste -en la impersonal sala de los espejos en la cual ya todos serían iguales- no trataría asimismo de hacer menos evidente la necesidad superior de hacer el espectador apropiarse de lo que le pertenecería en primera instancia -su Ser- forjado por sus propias manos. Su propia invención y la creación de sí mismo como solución final.

El lenguaje, instrumento supuestamente destinado a facilitar la comunicación entre los hombres, sería, en realidad, lo que nos aborregaría. En sus *Rinocerontes*, Ionesco nos invitaría a reflexionar con su protagonista Bérenguer, el cual debería resistir la tentación de dejarse arrastrar por la masa, la impersonal manada de rinocerontes.

Bérenguer se sentiría solo y sabría que a partir del momento en que se decidiese a dar el paso se encontraría al instante más que acompañado. Más acompañado que nunca, aunque tan solo a expensas de tener que someterse para ello a la masa, a la manada de rinocerontes. Bérenguer descubriría que la masa ya no reflexionaba, pues acompañada en su todo homogéneo no tendría ya por qué reflexionar. Ya no tendría por ello qué comunicarse entre sí en su todo mucho mayor. *¿Qué le voy a decir a uno que vive y actúa y piensa exactamente lo mismo que yo?*

Si Bérenguer se decidiese a dar el paso se convertiría inexorablemente en rinoceronte, parte del todo que constituye la masa. Se terminaría su soledad, es cierto, pero después de todo, la incomunicación ya innecesaria podría resultar en una soledad todavía mayor.

En el caso de Beckett y de su negatividad, la incomunicación de *Esperando a Godot*, por ejemplo, daría bien cuenta de la innecesaria espera a que -pese a que nos hiciese reflexionar mientras tanto, sobre todo respecto a aquella- al no desviarnos de su curso innecesario, al no dejarnos contagiar por los elementos a costa de seguir a rajatabla lo previamente estipulado, nos vaciaría inapelablemente al punto de no dejarnos ya nada más que contar. Y entonces ya nada serviría para nada.

La inutilidad proveniente del lenguaje que dejaría patente Beckett al intentar expresar las limitaciones de las palabras -al respecto de las cuales tanto habría reflexionado Artaud- no haría más que demostrar la estéril búsqueda del contacto humano desde sus reductoras instituciones. En éste caso a través de la vía negativa, que diría Grotowski, puesto que Beckett la habría hecho palabra de inutilidad.

¿No será éste un guiño más que evidente a la transmutación lógica que daría de sí el *teatro de la crueldad* con toda su urgencia y movimiento? Una soberbia crítica sobre quienes no alcanzan a mirar más allá de lo establecido. Quienes no tratarían de alzarse en función de abrazar lo desconocido al fin. En su ausencia -la inutilidad de seguir viviendo.

Mas claramente dibujadas y ateniéndose de forma más estrecha a los conceptos de Artaud, el director Peter Brook haría apología y se nutriría a sí mismo incansable, de éstos conceptos en sus puestas en escena. Las obras de Brook, *King Lear* (1962) y

*Marat / Sade* (1964) contendrían la mayoría de los indiscutibles signos de la influencia de Artaud. Además, sus ideas habrían sido diseminadas en los artículos que Brook publicase en la revista teatral *Encore* a principios de los 60 bien como a través de su libro *The empty space* (1968). En *Encore*, Brook diría:

“...este visionario, indudablemente loco, escribió con más sentido que cualquier otro acerca del teatro de nuestro tiempo” (citado en R. Hayman, 1977: p. 145, traducción nuestra).

Pero además de la tirada magnética de Artaud bajo las palabras de Brook en el mundo del teatro, aquella sería la época de su mayor apogeo en América, en dónde destacaría en otros ámbitos culturales que hacían cuestión de sacarle a la luz en la misma dirección.

El movimiento *hippie* había empezado a tener sus efectos en los media. La película de Shirley Clark de 1960 basada en la obra de Jack Gelber sobre la adicción a las drogas, *The connection* (originalmente producida por el *Living Theatre*) habría causado gran impacto y casi a la vez, *Shadows* de Cassavetes, la cual estaba rodada en 16-mm, sin guión y con una equipa técnica de tan solo cuatro elementos, lo cual llevaría a Brook a decir que:

“Yo la definiría como una buena película, como una ligazón de fragmentos vivientes... si cada uno de los fragmentos, si cada toma, es un pedazo de material viviente, entonces mitad de la batalla estará vencida” (citado en R. Hayman, 1977: p. 145-147, traducción nuestra).

Cuando Brook empezase a trabajar en su *Rey Lear*, lo trataría poco como guión, ya que ese habría que traducirse al lenguaje tridimensional de escena más que a una serie de intelectuales cuadros que solo la actuación pudiese unir. En su complejo significado tan solo podría ser comprendido existencialmente en el escenario. *King Lear* era una obra sobre la locura. También sobre visión y ceguera y el vacío. Por eso Brook diría que:

“Como los personajes adquieren perspectiva eso les posibilita ver solamente en el interior del vacío” (citado en R. Hayman, 1977: p. 147, traducción nuestra).

Comparado con el método inflexible que habría utilizado Artaud dirigiendo sus actores, Brook sería más democrático, más empírico y más moderno. Brook aplicaría la premisa de que no sabía todavía lo que buscaba:

“Lo que vamos consiguiendo determina lo que se seguirá y no puedes seguir como si supieras todas las repuestas” (citado en R. Hayman, 1977: p. 147, traducción nuestra).

Pese a las diferencias de actuación con relación a su antecesor, a menudo los resultados conseguidos por Brook serían *artaudianos*, y en su *King Lear* produciría la secuencia más sádica, la de mayor reminiscencia del *teatro de la crueldad*.

“Allí no había cabida para sirvientes simpatizantes de Gloucester cuando Cornwall lo cegase. Las líneas serían cortadas y el hombre ciego sería burlescamente empujado en la dirección del público como el faro que se aproxima” (citado en R. Hayman, 1977: p. 147, traducción nuestra).

En el 2006, en Madrid, la compañía *Animalario* produciría, en la adaptación de Peter Book, la obra *Marat / Sade* originalmente escrita por Peter Weiss. Aunque resulte evidente el desfase de aquella con la contemporaneidad, en este mundo superpoblado de profundos individualismos y ofertas mucho más alicientes que las revoluciones de antaño ampliamente degenerativas -como documento histórico propio de esos

revoltosos años -podemos hacer una idea de lo que habrá supuesto la aparición de tan escandalosa propuesta.

Peter Weiss, el autor de *Marat / Sade*, sabía de su deuda hacia Artaud. Diría Brook que su acercamiento a la obra era en parte *brechtiana* y en parte *artaudiana*. Esto sería fácilmente concebible una vez que el conflicto central sería entre un hombre que quería cambiar el mundo, tal como Marat y Brecht quisieron hacer a través de la acción política / y un hombre que quería cambiar la naturaleza humana haciéndola más verdadera para sí misma como Sade y Artaud.

Brook iría más allá que cualquier otro en el sentido de traer el *teatro de la crueldad* a la vida teatral. Diría Hayman que:

*Hoy día vemos pocas producciones que sean demostrablemente artaudianas como el King Lear y Marat / Sade, en parte esto se debe a que la influencia de Artaud fue profundamente asimilada y expansivamente difundida. / Generalmente el teatro se vuelve más físico y dinámico, menos cerebral y menos verbal. Cara y voz se vuelven menos importantes, el cuerpo, la energía, el movimiento, la utilización del espacio es más importante. La segregación rígida del área de actuación del auditorio es a menudo quebrantada. Pese a que Artaud no hubiese tenido los medios, sería él el responsable de estos cambios. Su influencia fue probablemente la más poderosa en estos factores (R. Hayman, 1977: p. 147-148, traducción nuestra).*

Pese a su muerte física en 1948, consta que Artaud habría llegado a América en 1958. De nuevo habría vuelto a cruzar el Atlántico y esta vez no iría en dirección a Méjico sino a Norteamérica, pero veamos -Douglas Kahn, haciendo un acierto de la difusión de que fuera objeto Artaud en América, comentaría que no todo habría sido exactamente como cuenta la historia más comúnmente divulgada:

*Con la traducción de M. C. Richards del teatro y su doble, publicado por la Grove Press en 1958, a través del cual las ideas de Artaud serían acogidas por un significativo, aunque breve espacio de tiempo, por el teatro experimental, más notablemente por el Living Theatre, incluso antes de la publicación de aquel habría pasado ya la semilla entre unos cuantos de sus seguidores americanos: Richards de hecho, les habría hecho llegar a Julian Beck y a Judith Malina, los fundadores del Living Theatre, un manuscrito de pre-publicación en 1958, pero que no sería hasta 1963 con la producción The Brig (el calabozo) que abiertamente el nuevo teatro americano incorporaría las ideas de Artaud a sus trabajos (E. Scheer (ed.), 2002: p. 238, adaptado, traducción nuestra).*

En consecuencia, a Artaud se le asociaría a un teatro de cierta catarsis y dionisiaca estirpe -de gritos lanzados en el vacío existencial- inexorablemente símbolo de los sesenta. Kahn destacaría los varios problemas de que carecía la verdad histórica así contada con respecto a tales ademanes:

*Primero, porque Artaud habría sido utilizado y dejado caer en 1960 por el teatro cuya artística provocación había sido entendida como agotadora, cuando de hecho había un buen número de artistas de la época quienes habrían integrado sus ideas en el mismo meollo de sus trabajos y subsecuentemente, ni publica ni privadamente se habrían deshecho de él ni obviado su nombre para nada. Segundo, había otros textos influyentes de Artaud traducidos, anteriores a la traducción de Richards del teatro y su doble, y entre estos textos podría encontrarse cerca de la mitad del mismo manuscrito, publicados ya, allá por el 53. Tercero, habría sido en 1950 y no en los sesenta cuando el primero abrazo a Artaud tuviese lugar, y en dos lugares conspicuamente fuera del teatro: la nueva base musical de David Tudor y de John Cage y la literatura de los escritores Beat: Carl Solomon, Allen Ginsberg y Michael McClure y otro donde montarían un teatro inspirado en Artaud tan solo varios años después, el Living Theatre. Así, en lugar de un Artaud recluido entre las paredes de un teatro, habría gozado de toda una suerte de anfitriones al llegar a América, y no precisamente encima de las tablas (E. Scheer (ed.), 2002: p. 238-239, traducción nuestra, adaptado).*



Pero de todo ello hablaremos más adelante. Seguimos aún dentro del tema teatral propiamente dicho. Porque el *Living Theatre* se habría originado en 1946 y estaría haciendo el que se consideraría su mejor trabajo cuando sus directores, Julian Beck y Judith Malina, serían de repente súper influenciados por Artaud. De su primera lectura del *teatro y su doble* en 1958 dirían:

“Él era el único, lo más de nuestra época, quién entendió la naturaleza y la grandeza del teatro”, mientras Judith Malina le llamaría: “Mi musa, nunca ausente de mis sueños” (E. Scheer, (ed.), 2002: p. 238-239, adaptado, traducción nuestra).

*The Connection* de Jack Gelber, (anterior a la citada *The Brig*) obra que habría producido el *Living Theatre* en 1959, ya habría sido (según Brook) *artaudiana* y anti-teatral en su rechazo a ser acogida por cualquier tipo de mecanismo normalizador para generar suspense. Más tarde Julian Beck le diría a un crítico francés que:

“...el error de Artaud había sido pensar que el horror tenía su origen en la fantasía y no en la realidad” (citado en R. Hayman, 1977: p. 155, traducción nuestra).

Pero controversias aparte, habría sido sin duda el *Living Theater*, cuna de algunos de los más reconocidos actores todavía en activo en la actualidad, tales como Richard Gere o el fabuloso Al Pacino -quienes no dudamos que hayan sido tocados por cierta llama que el Artaud del teatro habría inoculado por América- pero decíamos, había sido la provocativa compañía teatral de Beck y Malina que estipularía objetivos revolucionarios muy concretos. Se proponía ofrecer tanto espectáculos teatrales como aperturas sociales. Para tal habían incluso emprendido sendas giras por Latinoamérica, Italia y Francia, con todo lo que ello conlleva de intercambio o acercamiento cultural.

Después de Brook y de Grotowski, vendría Joseph Chaikin, quien también habría trabajado como actor en el *Living Theatre* pero que lo habría dejado para formar una nueva compañía, el *Open Theatre*, en 1963.

Los puntos de comparación de Chaikin con la vida de Artaud resultarían estruendosos. Desde su infancia, Chaikin habría sufrido de debilidad cardíaca. Su carrera como actor, la cual había empezado en el teatro comercial, terminaría cuando fuese advertido de no arriesgar el estigma que supondría actuar con su propia compañía. Inevitablemente, como Artaud, sus ideas sobre actuación estarían condicionadas por sus propias incapacidades. Consciente o inconscientemente como un eco de las *Cartas a Jacques Rivière*, Chaikin insistiría que el actor necesitaba tener acceso directo a la vida que se mueve en su interior.

“El actor ideal puede acercarse a sí mismo, al miedo cósmico y cubrirse después con una alegría tan dulce que no tenga límites” (Chaikin citado en R. Hayman, 1977: p. 155, traducción nuestra).

Pero su concepto de actor no debería atacarse a sí mismo de forma rígida hacia una condición interna para ser más humano, más teatral, o más apelativo que otro. Chaikin se percataría que estaría haciendo uso de las formulaciones de Artaud y alejándose del territorio divisado por Stanislavski en sus exploraciones de las formas de trabajar la voz y el cuerpo para no contar de forma naturalista la historia, pero para evocar estados mentales.

Manteniéndose a una cierta distancia de la psicología, intentaría -como los surrealistas- desarrollar material sacado de los sueños. Chaikin hablaría de los intentos oníricos en

los cuales trataba de localizar el interior de la situación en su alusiva y abstracta textura, de la cual el paso siguiente sería hacerlo visible.

Al contrario de Grotowski, Chaikin quería envolver escritores en el proceso de la evolución del lenguaje teatral. Envolvimiento que no tenía porque llevarlo en primera instancia al diálogo. Movimientos, silencios y sonidos semi-articulados no serían menos importantes que las palabras. Éstas y las frases desarticuladas podrían ser utilizadas en una secuencia ilógica y los escritores colaborarían directamente con los actores - desarrollando ritmos e ideas que surgían de las improvisaciones y de las sugerentes imágenes teatrales- haciendo así descubrimientos de variedades no-verbales de expresión y de comunicación nunca antes alcanzadas.

*Jean-Claude van Italie asistiría a las sesiones de estudio en dónde se desarrollaría una trilogía de piezas cortas que la compañía presentaría en 1966 bajo el título de America Hurrah. Para estas sesiones se les había pedido a los actores (como en el teatro de la crueldad de Brook y de Marowitz) que cambiasen abruptamente y de forma antinatural de un nivel a otro, a veces de un personaje a otro (...) Preparando 'Terminal', los actores, que previamente habrían traído material sacado de sus sueños, harían una de las más efectivas secciones presentadas. La cual habría surgido de la intención de investigar la frontera entre la vida y la muerte a través de la exposición de las respuestas físicas hacia las noticias de que esa, podría haber sido su última oportunidad para utilizar sus piernas, sus ojos, sus voces (R. Hayman, 1977: p. 155-157, traducción nuestra, adaptado).*

Adversas a cualquier tipo de etiquetaje irían abriéndose otras puertas hacia insondables derroteros hasta la fecha completamente inexplorados. Probablemente muy conocidas del informado público de hoy día y sin embargo en aquel entonces, todavía en germen.

Robert Wilson, cuya *Carta a la reina Victoria (1975)* -que tan solo dos días después de que fuera finalmente emitido *Para terminar con el juicio de dios* en la radio Francesa- presentaría su utilización de pantallas reproduciendo ópera y de cuyos duetos recordarían ineluctablemente la glosolalia de Artaud. Precisamente en el citado trabajo radiofónico. Wilson, en esa ópera en particular trataría el tema del lenguaje y del cuerpo y se notaría profundamente marcado por la influencia de Artaud y también sobre la visión que de él habría hecho Christopher Knowles, cuyos textos y teatro producían una distinción individual y a la vez una profunda crueldad estética.

*Incluso Federico Tiezzi, quien junto con Sandro Lombardi actuaría en una producción de la Documenta de Kassel en 1987 titulada Artaud: trabajo que trataría de incidir sobre la singular relación del grupo italiano I Magazzin con la figura de Artaud como mito central en una de las escenas. Sandro Lombardi doblaría la voz grabada de Artaud, y lo haría con tanto esmero, con tal sutileza que podría afirmar que la imitación de la voz de Artaud podría aprenderse como cualquier otra retórica teatral (E. Scheer (ed.), 2004: p. 57, traducción nuestra, adaptado).*

Helga Finter nos atestiguaría como en reacción a los experimentos efectuados en el ámbito teatral y en sus inadvertidos contagios hacia otras artes -durante las décadas de los sesenta, setenta y principios de los ochenta- muchos habrían sido los artistas que se decantarían por experiencias teatrales individuales. Conocidas como *performances*, desde aquellas se trataría de embarcar hacia una nueva analogía *artaudiana* conocida como *Teatro de lo Real*.

*Performance: (...) cuya etimología parece bastante instructiva... De hecho, no se trata, contrariamente a lo que aparenta, de un derivado de la raíz "forma", pero si de una raíz totalmente diferente, 'facilitar', 'proveer', presente en las lenguas neolatinas. En particular en el francés antiguo (la lengua d'oïl) disponía de un performance posteriormente pasado al vocablo inglés y transformado, por el*

*fenómeno de la lectio faciliior, en performance, con una evidente atracción por el más conocido "forma" (que confirió rotundidad y fascinación al término, contribuyendo a su afirmación a escala planetaria) (R. Barilli, 1994: p. 125, traducción nuestra).*

En el teatro de unos años a esta parte parece haberse abierto una brecha hacia lo Real. Una necesidad suprema de hacerlo patente tal y como lo habría hecho Artaud aquella increíble noche de lunes en su último vuelo en el *Vieux-Colombier*. Pionero precursor de un movimiento que parece estar ganando adeptos de día para día. Y que ahora mismo parece estar implantándose frente a la exageración, a la fantasía y al despropósito de lo anteriormente conocido como teatro, cuando a la mano está lo que apremia como la realidad misma a ser contada y más que contada, *vivida*. En vivo y en directo como el doble por fin asumido.

“Sería por tanto, a finales de los ochenta y ya en los noventa cuando se empezaría a experimentar individualmente con los aspectos constituyentes del espacio y de la presencia escénica, tratando así de hacerse el pertinente análisis de la metafísica corporal, reconstruyendo los elementos constitutivos de su representación” (Finter en E. Scheer (ed.), 2004: p. 57, traducción nuestra, adaptado).

Por momentos, Finter nos instaría a reflexionar en *¿Quién puede hablar mi pensamiento...?* obra de 1993 de Jan Fabre en la que el actor Marc Van Overmeir, atado e inyectado con electrodos conectados a un circuito eléctrico -aparecería a manos del director, que ataviado con la capa y el gorro puntiagudo del ku klux klan le iría impartiendo una serie de electrochoques durante la representación- con el fin de hacerle hablar fluidamente. El actor, al final terminaría vomitando un monólogo con respecto al carácter así provocado de su discurso.

La utilización de animales peligrosos en escena como en el manejo de tarántulas, de ratas y de las serpientes venenosas en el caso *Antonius y Cleopatra* de Jan Lauwers de 1992, con los cuales se buscaría el miedo pretérito y haciendo así accesible al actor no solo la presencia de la vida sino también del peligro y de la atracción de lo Real.

*...de cara al miedo, la manera encontrada en la cual se percibiría el riesgo concreto del actor y asimismo el espectador sería liberado, en parte, del contacto con el 'como si' del antiguo teatro y que aquí se encontraría por fin, a través del Otro, excluido, ese heterogéneo Otro que diría Kristeva, a la par de sus asociaciones afectivas inconscientes (Finter en E. Scheer (ed.), 2004: p. 57, traducción nuestra, adaptado).*

El agotamiento y el dolor también habrán sido utilizados en el *teatro-danza* como forma de autenticación. A veces el anuncio de la enfermedad terminal de algún actor -como en la última performance de Ron Vawter- habría servido igualmente para evocar la inminente realidad, la cual se volvería el doble del teatro.

La violencia física concreta dirigida hacia la audiencia aparecería no solamente en los asaltos físicos utilizados por los catalanes *La Fura dels Baus*, pero también en los niveles de decibelios desprendidos de la música utilizada por ejemplo en el teatro de Reza Abdoh, el cual haría vibrar los diafragmas y doler los tímpanos.

Finter, reflexionando sobre esos directores teatrales que hoy día propugnan que solamente el discurso de lo Real puede tocar al espectador... diría:

En la era de la simulación y del simulacro, ser tocado parece ser concebible solamente como el toque físico; solamente la provocación del peligro y del dolor corporal parecen capaces de dar significado o sentido, y por eso sensación de

existencia, un sentimiento que solo tiene sentido si toca al espectador físicamente (Finter en E. Scheer (ed.), 2004: p. 50, traducción nuestra).

A ésta lista que no podremos terminar dado la vastedad alcanzada por la deflagración de la peste adoptando las más diversas formas, hacemos no obstante cuestión de añadir -no sin controversia- la actriz y dramaturga Sarah Kane. En la contraportada de la edición portuguesa de sus obras completas se puede leer:

*Hay dos tipos de autores dramáticos. Los primeros hacen juegos teatrales con la realidad. Algunos lo hacen mal, otros lo hacen bien, y en este caso sus obras pueden incluso seguir siendo interesantes. Los autores del segundo tipo cambian la realidad. Son el caso de lo que hicieron los griegos y Shakespeare. (...) Sarah Kane era una autora de piezas dramáticas del segundo tipo. El confronto con lo implacable creaba sus obras. ¿Habría ella sabido -habrá el autor dentro de ella sabido- que podría dejar de ser capaz de enfrentarlo en sus obras? Nuestra sociedad y nuestro teatro se oponen. Debemos consumir para mantener la economía, para mantener la única vía que nos damos al trabajo de imaginar. Pero la necesidad de consumir no es el deseo del ser humano. Este deseo es la necesidad de enfrentar lo implacable. Es esta la lógica de nuestra situación. Si no lo enfrentamos para encontrar nuestra humanidad, es él quien nos enfrentará y nos destruirá. Es esta la lógica del siglo XXI. (...) Sarah Kane tenía que enfrentar lo implacable. Solo podemos retardar el confronto si estamos ciertos de que éste ocurrirá en dado momento. Sino se esquivará. Todo lo que Sarah Kane hacía tenía autoridad. Si pensaba que el confronto quizás podría no ocurrir en nuestro teatro -porque está perdiendo su función de comprensión y sus medios- no podría correr el riesgo de esperar. En su lugar, lo representó en otro lugar. Los medios de enfrentar lo implacable son la muerte, el cuarto de baño y los cordones de los zapatos. Son ellos el comentario que ella tenía que hacer sobre la pérdida del sentido de nuestro teatro, de nuestras vidas y de nuestros falsos dioses. Su muerte es la primera muerte del siglo XX (en S. Kane, 2004: contraportada, traducción nuestra).*

Sarah Kane lo llevaría al extremo de suicidarse en escena.

Extremos que al parecer no dejarán jamás de tocarse. Pues si de las diversas lecturas así efectuadas con respecto a los modales teatrales de Artaud que nos encaminan casi siempre hacia la urgente y petulante necesidad de Vivir, el abismo de Kane nos hace cavilar sobre ese límite entrevisto que a ello podría también conllevar. Aunque no nos equivoquemos al respecto -el teatro de Kane era grandioso porque era real y sin embargo- la igualmente grandiosidad de la propuesta de Artaud se elucubra en lo que completamente se opone a aquel. Diríamos que en la posibilidad de Otra realidad. El cambio del que aquel es capaz de efectuar en el meollo de la realidad misma.

Por ello, salvando todas las similitudes de rigor que tuviese con el teatro de la crueldad, no hay duda de que al perentorio y notable ejercicio de Sarah Kane habría que contraponer toda una suerte de muy distinta índole.

Las propuestas teatrales profundamente enraizadas en la crueldad de Artaud seguirían saliendo a la luz en los más diversos ámbitos culturales, pero ya nunca más se podrían entender etiquetados como los que hasta aquí hemos hecho cuestión de así identificar. Volviendo hacia los años cincuenta de nuevo, los artistas que encabezarían estos *actos* provendrían de áreas tan dispares como la música, la danza o las artes plásticas. Y en tanto que en sus pinturas o en sus composiciones musicales hiciesen *teatro de crueldad*, tendríamos ya forzosamente que llamarles de otra manera.

## **Happenings, danza, artes plásticas, música...**

Las raíces de los *happenings* podrían ser trazadas como los gestos del anti-arte de los surrealistas y de sus antecesores dadaístas.

“Lo que mejor podría ocurrir era el posible encuentro en una mesa de disección de una máquina de coser con un paraguas” (Refrán dadaísta de Man Ray).

*Si es bien verdad que Artaud catalizaría el Happening: el espectáculo multimedia original que en el Black Mountain School de 1952 habría preconizado efectivamente cuando John Cage, empujado por Boulez, leyese el trabajo de Artaud, no obstante esto parece no haber sido influencia directa que podamos imaginar entre los demás precursores practicantes del Happening, tales que Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, y Claes Oldenburg (R. Hayman, 1977: p. 158, traducción nuestra).*

El *Happening* sería un acontecimiento artístico que se desarrollaría en un determinado encuadramiento físico, compuesto por unidades de acción independientes que podrían ocurrir de forma independiente o no. En él participarían tanto personas como los más variados tipos de objetos. Esta propuesta cultural partía de una determinada situación predefinida, pero aunque a simple vista lo pudiese parecer, no se ajustaría a las tradicionales reglas de tiempo, lugar y estilo que caracterizarían el teatro. Su objetivo sería más bien el de llevar a cabo una especie de objeto gigante en el cual interviniesen las personas a modo de otro componente más del *cuadro*. En este caso un cuadro viviente insertado en el tiempo de la vida.

En buena verdad, este resurgimiento del arte de manera tan auténtica no habría sido un hecho aislado de elucubraciones tejidas en las cabezas de sus conceptuales maestros. En los umbrales de aquellos acontecimientos estarían movimientos como el futurismo, el dadaísmo y como no, *el teatro de la crueldad*. Aunque sus propuestas no diesen en tildarse como crueles -aunque pudiesen ser tratadas desde la superficialidad buscada por el *Pop Art* y que el despliegue ejecutado no fuese exactamente el de la peste en las invectivas de Artaud- el *Happening* bebería de los residuos dobles del teatro de Artaud para que la vida misma se volviese arte. Para que el hombre abriese sus horizontes hacia lo increado.

Allan Kaprow, quizá haya sido uno de los precursores del *Happening* con mayor relevancia en los Estados Unidos. Procedente del *Expresionismo Abstracto*, Kaprow intentaría trasladar el concepto accidental de carácter natural y espontáneo de la pintura a sus espectáculos, y evidentemente esta particular característica del *happening* se desprendería en gran medida del Rigor instaurado por el *teatro de la crueldad*.

En su primer espectáculo -en el año de 1959- Kaprow decidiría contratar actores profesionales que llevarían a cabo una serie de acciones. Pero al ver que no conseguían alcanzar la naturalidad pretendida, les haría interaccionar con el público. El experimento daría tan buen resultado que los participantes podían haberse confundido con pinceles deslizándose sobre la superficie de un lienzo tridimensional en el cual la música concreta, la proyección de diapositivas, las recitaciones y el baile, solo incrementarían más belleza a un espectáculo que parecía impulsar a todo el mundo a crear de manera espontánea y natural. De forma completamente aleatoria como la naturaleza misma.

Sin embargo, pese al carácter abierto del *Happening* -al contrario del *Expresionismo Abstracto*- aquel no se trataría de una improvisación. Como decíamos, partiría de una

base estructural predefinida, con un elaborado guión de por medio y cuya última finalidad sería la de crear un contexto emocional.

Al igual que Artaud y sus interminables discursos como en el caso del leído en la Sorbona al que habría asistido Anaïs Nin o en el espectáculo del *Vieux-Colombier*, el *Happening*, que en su estructura contemplaría un amplio margen para lo casual, una vez alcanzado su clímax, desaparecería en fin como obra de arte efímera que sería el real propósito del propio acontecimiento. En éste aspecto, con el *teatro de la crueldad* tendría mucho en común, en tanto que ateniéndose a unas cuantas líneas reguladoras preestablecidas buscarse inmiscuirse directamente en la vida de sus participantes, sin hacer distinciones entre actores y espectadores. Y aunque entendamos que quizás sus abordajes se hiciesen desde un plano más frívolo que los promulgados por la *crueldad* - en tanto que de contacto se nutriese con la realidad- no estaría más que tratando, al igual que el anterior, de operar un sintomático cambio en el espectador. Y por extensión, en la sociedad en sus grandilocuentes esquemas constitutivos.

En el supermercado, en unos grandes almacenes, en la calle, en el banco, en una estación de metro, todos habrían sido considerados sitios pasibles de albergar un espectáculo de estas características, una vez que se trataría de tocar directamente la realidad de la vida en sí. Incluso se llegarían a llevar a cabo en distintas ciudades en simultáneo. Pero quizás sería en un espacio mucho más neutral dónde sus primeras manifestaciones verían la luz antes que en ninguna otra parte.

Robert Rauschenberg y sus compañeros del *Black Mountain School*, habrían asistido a una serie de conciertos dados por el músico John Cage, quien altamente influenciado por Duchamp le habría dado gran importancia a la casualidad y por lo tanto reivindicaría un tipo de sonido no estrictamente musical como en las propuestas transdisciplinares promulgadas por Artaud. *Event*, del año 1952, de hecho pudo haber sido el primer *Happening* de la historia. En aquella ocasión, Cage daría una conferencia encima de una escalera, mientras Charles Olson recitaría versos encima de otra y Rauschenberg deambularía de un lado para el otro acompañado por una serie de bailarinas.

Habría sido poco antes, durante la primavera de 1949 -tan solo un año después de la muerte de Artaud- que John Cage y Merce Cunningham visitarían Europa. Cage se presentaría a sí mismo bajo la demanda urgente de Virgil Thomson a Pierre Boulez, los cuales se volverían aliados durante los siguientes cinco años en la búsqueda de una nueva música. Cage volvería a América con un considerable número de partituras de Boulez bajo el brazo, incluyendo la notoriamente difícil *Second Piano Sonata* (1948) la cual habría elegido ejecutar el mismo. Cuando se percatase de que aquella primera tarea musical auto impuesta no funcionaba le entregaría la partitura a Tudor -quién habría conocido durante el otoño de 1949 a través de la bailarina Jean Erdman, cuyo marido era el notable mitólogo Joseph Campbell. Tudor, un desconocido entonces, estaría muy confiado respecto a sus habilidades pero *la segunda sonata* que le había pasado Cage parecía resistírsele. Se le probaría tan difícil que la consideraría estar mucho más allá de sus destrezas. Por ello, con la dedicación por la que más tarde sería recordado, haría el esfuerzo de imaginarse a sí mismo como siendo francés para poder leer los escritos originales de Boulez con la intención de encontrar una clave y desarrollar así su tarea. Una llave que finalmente encontraría en un artículo titulado *Propositions* en el cual Boulez declaraba:

*Finalmente, tengo un motivo personal para dar un lugar de tal importancia al fenómeno del ritmo. Pienso que la música debería ser de histeria y magia colectiva, violentamente moderna- a la par con las líneas de Antonin Artaud y no en el sentido de una simple reconstrucción etnográfica en la imagen de las civilizaciones más o menos remotas para nosotros (citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 240, traducción nuestra).*

De acuerdo con la principal autoridad en Tudor, John Holzaepfel, aquel habría encontrado un pasaje en el libro de Artaud (*El teatro y su doble*) que se haría corresponder directamente con el entusiasmo de Boulez. Allí la *hystérie et envoûtement collectifs* ganarían forma tangible en las prácticas de los trances y en las curas musicales escuchadas audiblemente en las grabaciones etnográficas. Tudor interpretaría esto como una imagen de ciertos tipos de violencia performativa, con la inmediatez temporal bastante contraria a la inmediatez producida por una especie de trace de abandono. Así que lo que él tendría que abandonar y abandonar, serían las convenciones del tiempo musical y la continuidad que se quedaría entre él y la *segunda sonata para piano* de Boulez.

Artaud le habría proporcionado la violencia y la fisicidad necesaria para entrar en otro tipo de tiempo:

*Me acuerdo como mi mente cambió para poder hacerlo. De repente me di cuenta de que había toda una nueva forma de mirar la continuidad musical, de acuerdo con lo que Artaud llamó el atletismo afectivo. Tiene que ver con las disciplinas que un actor va descubriendo. Fue una verdadera avería en mí, porque mi conciencia musical mientras tanto cambió completamente... Tuve que poner mi mente en un estado de discontinuidad permanente -no acordándome- por tanto que cada momento estaba vivo (Tudor citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 242, traducción nuestra).*

El principal rasgo del abrazo de Tudor a Artaud tendría que ver con el papel que al mismo Tudor le había tocado en la formación de las vanguardias musicales americanas de la segunda mitad del siglo. Se asociaría con Cage, Earl Brown, Morton Feldman y Christian Wolff. Y los escritos de Artaud contribuirían así al virtuosismo de Tudor, el cual propulsaría el curso de la *Escuela de Nueva York de Composición* y las estéticas de Cage. Y aquellas a cambio jugarían un importantísimo papel en la dirección de los números artísticos de la segunda mitad del siglo.

Pese a que fuese Tudor quien presentase a Artaud a la música de vanguardia americana, él cual animaría a Cage a que leyera *el teatro y su doble*, sería Cage quién más enérgicamente les daría ánimos a los demás para que se nutriesen de Artaud:

*He estado leyendo bastante Artaud... espero haberte sido bien claro sobre lo que estoy haciendo. Tengo la sensación de haber empezado a componer por primera vez. Pronto te enviaré una copia de la primera parte de una pieza para piano. La idea esencial que lo subraya es que cada cosa es ella misma, que sus relaciones con las otras cosas se mueven naturalmente en lugar de ser impuestas por una cualquiera abstracción por parte del artista. Ve Artaud en una síntesis objetiva (Cage citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 242-3, traducción nuestra).*

Sería así que en 1952 Cage -inspirado por la triangulación de la *Doctrina de la Mente Universal* de Huang Po, las estéticas de la indiferencia de Duchamp, y por Artaud- produciría la famosa performance de la escuela *Black Mountain*. El evento llamaría a su participación a los talentosos, Charles Olson, M. C. Richards, Robert Rauschenberg, David Tudor, Merce Cunningham entre otros. Lo cual sería, más tarde comúnmente conocido por el *Evento del Black Mountain* y -verdad o mentira- *el primer Happening*.

Además de los citados, Robert Whitman, J. Dine, Red Grooms y Claes Oldenburg, casi todos procedentes del *Pop Art*, construirían la base de estas fuertes representaciones de carácter *casual* efectuadas en Norteamérica.

“El escultor Claes Oldenburg diría del Happening que no pasaba de una manera de utilizar los objetos en movimiento, entre los cuales incluía también las personas como agentes de un movimiento objetivo” (J. Fernández Arenas, coord., 1988).

Kaprow, creería en el nexus arte-vida de Artaud pero rechazaba el sufrimiento. Otros *happenings* comprenderían sus propias actitudes hacia Artaud y como tal, la provocación de conflictos en tales términos sería inevitable. Michael Kirby haría un inventario del campo en 1985 en su libro *Happenings*, dónde propondría que:

“Algunos happenings eran los mejores ejemplos del teatro de la crueldad de Artaud que habían sido producidos” (citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 246, traducción nuestra).

En sus exigentes y revolucionarias demandas expresas con el *teatro de la crueldad* -del urgente cambio que debía operarse en la sociedad a través del teatro- Artaud manifestaba también la necesidad de recurrir a las fuerzas telúricas con el fin de que el trabajo del actor sobre el escenario remitiera a la fuerza del huracán, que su expresión facial dibujase la angustia del terremoto y que con un grito gutural semejante al trueno despertase por fin al hombre adormecido en las garras de la sociedad estúpidamente relajada -claramente víctima de un sistema narcotizado. Por eso, de las ígneas entrañas bulliciosas en pleno acto creador, incitadas, directa o indirectamente por Artaud, habría surgido el *Happening* también en Europa. Donde la visión conformista de la *Pop* no sería la mayor de las preocupaciones de sus autores. En el viejo continente la revolución pretendía tocar directamente las aparentemente inaccesibles esferas sociales y políticas. Y sus máximos representantes serían los alemanes, Wolf Vostell y J. J. Lebel.

Casi en simultáneo a Kaprow en los Estados Unidos, Vostell iniciaría en Ámsterdam sus *Decollages / Happening* en los que mediante la degradación de los aspectos de la vida cotidiana trataría de poner en evidencia las contradicciones de la sociedad de la época. Lebel, por su parte, activo participante en las protestas del *mayo del 68* en París - pese al aspecto de presencia minoritaria de los ámbitos artísticos, vistos como meras provocaciones por la mayoría- consideraría la ocasión el mayor *Happening* político alguna vez realizado.

Otras manifestaciones del *Happening* europeo, se presentarían a través de un carácter ritual, convirtiendo al artista en esa especie de chamán que también habría evocado Artaud como ejemplo de actor de la crueldad. Muy vinculado al *performance*, este tipo de manifestación pretendía, de un modo casi terapéutico -altamente encubierto por un velo de misterio- sacar del interior de sus espectadores toda la *enfermedad*, todos los achaques residuales que pudiesen resultar incómodos o contraproducentes para la creación de uno mismo. Joseph Beuys sería uno de sus máximos exponentes utilizando para el efecto extrañas y herméticas composiciones con todo tipo de materiales, en especial el fieltro y la grasa.

*También en estas prácticas se inserirían los asquerosos y repulsivos trabajos del grupo de Acción de Viena: Otto Mühl; Hermann Nietsch, Günter Brus y Rudolf Shwarzkögler, que mediante la utilización de sangre y vísceras animales, o la matanza ritual de animales en señaladas fechas estivales, llevarían a cabo sus sagrados eventos de carácter profundamente arraigado a la tierra, reproduciendo así, su peculiar visión del ritual de antaño (J. Fernández Arenas, coord., 1988).*



Grupos como *Fluxus*, movimiento internacional que inspirándose en Cage, reivindicaba la utilización de cualquier tipo de sonido para su expresión musical interdisciplinaria. Quiénes recorrerían Europa y América con sus conciertos múlti-escénicos en los cuales de vez en cuando colaboraban Vostell y Beuys.

Sería por tanto de extraños entrecruces - de teatros pintados - de lienzos teatralizados - de gestos musicales - y bailes temerarios. Músicas crueles como una matanza grave bajo el sol del equinoccio. Ejercicios de evocación *cuasi mediúnica* que tratarían de alzar la expresión profunda de los rasgos característicos de un hombre común bajo el cielo -el cual a día de hoy todavía puede destartalarse sobre nuestras cabezas- como habrían constatado en sus propias carnes los hombres de tiempos remotos.

Por intermedio del distorsionado *Living Theatre* la influencia de Artaud entraría de lleno también en el mundo de la música Rock de finales de los años 60. Jim Morrison con sus *The Doors*, trataría de incorporar elementos d'*El teatro y su doble* a sus espectáculos. Performers como Laurie Anderson lo loarían y artistas como Patti Smith no dudarían en evidenciarle a través de su proyección mediática con sendos tributos y demás homenajes.

“Más recientemente, músicos experimentales como Blixa Bargeld del grupo berlinés *Einstürzend Neubaten* serían atraídos por el movimiento tratando de seguir la fragmentación violenta del trabajo de Artaud” (S. Barber, 1993: p. 69, traducción nuestra).

Blixa Bargeld, probablemente más conocido como el bizarro guitarrista de Nick Cave junto con los demás *Bad Seeds* durante casi tres décadas, sería el promotor de uno de los máximos exponentes de la música industrial dentro de la cual se insiere la formación *Einstürzend Neubauten* (construcciones nuevas en demolición) como una de las más empíricas y arriesgadas agrupaciones del género. Relegando los clásicos instrumentos a un merecido segundo plano, tanto en escena como en las grabaciones de sus discos. Sus propuestas sonoras (también de lo más teatral) sugerirían la complejidad proporcionada por las nuevas tecnologías en el entrecruce visionado por Artaud con la creación de nuevos instrumentos inventados para el efecto. Así, se podría ver al grupo alemán sacando música de carritos de compra, martillos neumáticos taladrando violentamente y chorros de chispas decantándose de una vieja sierra eléctrica en la ejecución de cortes sonoros de lo más inusual.

Como no sería difícil de imaginar, el manantial de sabores de éste tipo de experimentos puede ser tan vasto como demos de nosotros en imaginar -por ello- el líder del grupo alemán, además de música se dedicaría a hacer películas de corte surrealista, actuaciones teatrales y demás parafernalia plástica que en el entrecruce de géneros seguiría patentando la máxima de Rigor que indicaría Artaud.

“A lo largo de 1950, en el vernáculo mundo artístico de entonces, el nombre de Pollock a menudo se asociaría al nombre de Artaud: torturado también él por el arte, luchando con su cuerpo, haciendo significar el gesto, muerto tempranamente” (E. Scheer (ed.), 2002: p. 240).

Apoyándose por un lado en el expresionismo alemán y por otro en los principios aleatorios o automáticos del surrealismo, los americanos cogerían aire, apuntarían en una distinta dirección y explotarían con la furia desatada de un turbión cual fuerza geológica inagotable.

La supernova lanzada por los nombres del *Action Painting* y del *Gestualismo* - igualmente conocidos como *Expresionismo Abstracto*- sellarían al fin los lazos con una

naturaleza relegada a las mazmorras desde la era industrial. Sus precursores lo harían de la manera más sincera que podían haber encontrado. A través de la incontrollable fuerza de una explosión plena de humanas pulsiones en las cuales el gesto, el concepto de espacio y la repetición ganaban todo el protagonismo, establecerían por primera vez un paralelo inconfundible con lo que venía ocurriendo en la naturaleza desde siempre. Con lo que había tratado de iluminar Artaud a través *del gesto irrepitable que debe de ser recuperado*.

Del *Action Painting* de Pollock y De Kooning, del cual importarían más que nada el acto físico de pintar en sí mismo, *al Gestualismo* que enfatizaría las *señales*. O la *caligráfica*, basándose en la repetición de signos abstractos desprovistos de valor conceptual, como los trabajos de Tobey y de Kline. Y por último, el carácter espacial, donde el cuadro se concebiría como una extensa área de color, destacándose Rothko, Still y Newmann:

Claros testigos de las teorías del rebelde inconsciente que todavía no habríamos logrado asumir en su más lata propuesta natural, serían ellos sus máximos exponentes (J. Fernández Arenas, coord., 1988).

Es cierto que, en su día, los surrealistas ya lo habrían propuesto, pero para los maestros americanos las teorías de Carl Jung, más que las de Freud (gurú incondicional de las teorías del inconsciente surrealista) representarían una realidad mucho más acorde con sus intenciones. Más profundas y expansivas, si cupiese. Por la simple razón de que Jung afirmaba que:

“Cualquier manifestación inconsciente comporta simultáneamente alusiones a una interioridad individual y referencias a un inconsciente de carácter colectivo” (citado en J. Fernández Arenas, coord., 1988).

Habría quienes intentarían incluso trazar un esbozo de lo que conceptualmente Andy Warhol pudiese tener en común con Artaud. Y a pesar de la diferencia abismal entre la forma de representación extrema y mecánica en el caso de Warhol y de la no representación en el caso de Artaud -se conjeturaría desde esa plataforma de emergencia del concepto al cual ambos estarían inevitablemente adheridos- no de la misma manera pero con cierta similitud. Desde las plataformas del nihilismo más ortodoxo, la rectitud podría ponerse ahora en la voz de Jean Baudrillard:

*Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, a un trabajo de duelo de la imagen y de lo imaginario, a un trabajo de duelo estético casi siempre fallido. Y esto trae como consecuencia una melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y de sus vestigios (aunque ni el arte ni la estética son los únicos en verse condenados a este destino melancólico de vivir, no por encima de sus medios, sino más allá de sus propios fines) (J. Baudrillard, 2006: p.11).*

Baudrillard contrastaría el arte con la estética como *el reino de la gestión convencional de la ilusión* -esa ilusión del condicional simulacro en ese dominio específico, del cual *la cruel manifestación de su total ilusión del mundo* es aceptada y *los efectos delirantes de la ilusión...* como *fenómeno extremo*, son solventados. Sería ese incondicional simulacro, del cual Warhol se haría ilustrativo objeto en el trabajo de Baudrillard.

Explicaría Cholodenko que de entre sus términos, Baudrillard propondría a Artaud como el precursor de Warhol, otro no-artista que habría provocado un corto-circuito en la *realidad*.

Si para Baudrillard, Duchamp habría hecho de todo arte y Warhol habría hecho de todo no-arte -Artaud debería ser un incondicional simulacro- tal y como Warhol. Este

proceso estático de negación y desafío sería lo que Goodall describiría como la estrategia homeopática de Artaud:

*(...) pero yo propondría un modelo electromagnético necesariamente más destructivo, una fatal estrategia oponiéndose como esas que provocan y empujan el otro hasta sus límites donde a la vez se completa y se destruye, a la par con el provocador / destructor (Artaud). Aquí yacería la crucial distinción que haría Baudrillard, alineando su trabajo con este último, como en la fatal noción del teatro de Artaud. La teoría como siendo un evento en el universo que describe, Baudrillard declararía que debe de compartirse y volverse la aceleración de esta lógica; y al hacerlo, es fatal no solamente hacia lo que se dirige sino hacia sí mismo (Cholodenko siguiendo a Goodall en E. Scheer (ed.), 2002: p. 165-166, traducción nuestra).*

En una dimensión diametralmente diferente y muy recientemente, un curioso entrecruce se haría en tierras andaluzas de la mano del innovador bailar flamenco Andrés Marín, quien utilizaría en su obra *Tuétano* los textos de Artaud:

*Sobre Tuétano, escribe Jean-François Carcelén: "Tuétano es un viaje a lo más profundo, un regreso a lo más orgánico. En un intento, desesperado por aporético, de dar con las iniciales de la tierra, con ese légame del que todo y todos procedemos, "me llamo barro aunque Miguel me llame". Un baile como un viaje a la semilla. Indagar en una obsesión primordial, la de dar con el núcleo compartido. Dialogar hasta la médula. Tuétano es también un anhelo de la integración: hacer que la velocidad y la sofisticación del mundo entren en armonía con la naturaleza" (en A. Marín, 2012).*

Caminando nosotros hacia nuestra propia teoría más vinculada con los rumbos sociales -a razón de la Creatividad de Artaud- hemos visto como d'el teatro y su doble habrían manado hacia toda una suerte de disciplinas las capitales exigencias del Artaud teórico teatral. Pero de sus dibujos y de los esquemas dibujados y desarrolladas profusamente -del objeto de sus maldiciones y encantamientos dibujados sobre papel que también serían objeto de estudio en éste apartado de nuestro texto- a aquellos, todavía no nos hemos referido convenientemente. Derrida, del cual nos hace notar Eugenio Trías en la nota introductoria de *Dos ensayos* que de éste autor publicaría *Anagrama*, diría que:

*En su trabajo trataría más que nada de investigar las condiciones de posibilidad de una ciencia de la escritura que fuese autónoma respecto a la lingüística, de la cual constataría las condiciones de imposibilidad de esa autonomía, toda vez que secularmente se sobreentiende el papel subsidiario y subalterno de la escritura, concebida, desde Platón a Hegel y de éste a Saussure y a la lingüística estructural, como copia o réplica de un modelo: el lenguaje hablado. Éste a la vez es entendido globalmente como envoltura material, fónica que encierra un núcleo inmaterial o espiritual (idea, concepto, significado). Ello decide el rumbo de toda semiología postplatónica. Desde Fedro hasta la psicología inscrita en la Enciclopedia de las ciencias filosóficas, desde ésta hasta la ciencia general de los signos de la vida social, las teorizaciones acerca del signo abundan en la vetusta concepción de éste como articulación de materia y formas, forma y contenido, idea e imagen, significante y significado, imagen acústica y concepto. Si la masa fónica constituye la envoltura, corpórea -y a la vez la "tumba" del sentido, su "sóma-séma", la escritura será, como era el arte para Platón, la copia de la copia (Trías en J. Derrida, 1967: p. 5-6).*

Puestos estos signos a la merced de los varios tipos de lenguajes, de lenguas y de sus envolturas -a cada pasada más inconcretas e intangibles, dadas las abstractas vías teorizantes por las cuales Derrida se decantaría- se entreverían en seguida las necesidades filosóficas de acercamiento que aquellas exigirían. Así, Derrida simultanearía su marco teórico en búsquedas efectuadas como las de filósofos emprendedores que habrían desbrozado caminos inhóspitos con relación al tema. A menudo Derrida se nutriría de los textos de filosofías eminentes como darían en ser el

caso de *La identidad y la diferencia* de Heidegger, algunas de las aportaciones de Foucault y de Klossowski, y como no, del trabajo de Artaud. El cual siempre jugaría un papel fundamental en su aproximación al vacío. Limítrofe a toda inquietud e interrogante esencial sobre la masa regulada de lo instituido. Por lo tanto, hacia cualquier cuestión de índole estructural que diese en alumbrar la escritura y sus gérmenes, que precisamente por no detenerse jamás, Derrida haría de Artaud uno de sus más afanosos bastiones. Quien insistentemente le sería de mucha utilidad sobre todo en la apertura hacia las más melindrosas cuestiones.

Durante el periodo del enclaustramiento en Rodez, Artaud habría empezado a aderezar sus cartas con letras dibujadas con mayor y menor expresividad sobre el papel. Insólitos símbolos a modo de signos de brujería y demás parafernalia esotérica. Esta habría sido la época en que Artaud habría empezado a dibujar de nuevo. La época en que sería sistemáticamente visitado por súcubos durante la noche. Los cuales -según su delirante estado postulante hacia una iluminación ulterior- no pretendían más que arrebatarle los fluidos corporales que una vez le abandonasen le desposeerían de su hierático estado y le harían menos propenso a alcanzar la pureza, necesaria a tal fin. Por ello, Artaud trataría de protegerse de aquellos demonios a través de la confección de numerosas maldiciones dibujadas, escritas, agujereadas, pinchadas, rasgadas, rasuradas y quemadas en la frágil superficie del papel.

De aquellas anotaciones así recogidas por varios teóricos se desprendería que Artaud no se habría quedado tan solo en la mera superstición, ya que enseguida empezaría a esbozar otro tipo de dibujos más concretos y específicos de su impuesta condición física -también ella agujereada, pinchada, rasurada, electrocutada en fin. La cual sin embargo -aunque característicamente alusiva a su metafísica- se traduciría en una serie de dibujos en las líneas limítrofes de su caparazón físico -las de sus huesos y de sus carnes y músculos y las de su sangre y de sus dientes y las de su ano- a través de la vastedad que le proporcionaría la abierta técnica visual que estaría concibiendo.

A sus híbridos dibujos compuestos por detalles separados del cuerpo humano, máquinas y esquemáticas demostraciones de lo que en su propio cuerpo se estaría entonando, Artaud añadiría sendos títulos en la misma superficie dibujada -a modo de guirnaldas y explicaciones a parte- también ellas desarticulándose y fragmentándose del mismo aspecto justificante de su existencia.

Antes de que la familia de Artaud prohibiese la difusión de aquellos dibujos en el trabajo que daría origen al objeto de nuestra descripción, un buen día, en compañía de Paule Thévenin, Jacques Derrida los vería. A los ojos del filósofo enseguida cobrarían -sugerentemente- la imposibilidad patente de ser contemplados sin la corteza de la escritura que detentarían en esa instancia de mutación y profundo arraigo de la lengua madre- de la cual Artaud estaría renegando de buenas a primeras. Y para Derrida ya no serían otras las invectivas que habría dibujado Artaud en el papel que los mismísimos gérmenes de la negación de la lengua escrita -que ya no podía soportar más- como de hecho nunca habría conseguido comportar en la expresión última de sus dolencias.

Serían por tanto estas mismas exclusiones las que habrían originado en su cambio paulatino, la glosolalia, los mismos dibujos en que las palabras se habrían convertido. Dibujos que queriendo gritar todo el dolor imposible de describir surgían del fondo del alma para expresarse sobre el papel magullado -hacia lo increado- saliéndose del papel, proyectándose.

Eran también las invectivas palabras que así confinadas por Artaud a lo entredicho, darían origen al libro de Derrida & Thèvenin que en su edición inglesa se haría llamar *El arte secreto de Antonin Artaud*. En aquel libro, Derrida haría especial hincapié en el análisis del *subjectile*, una suerte de objeto (el papel) que a manos de Artaud no habría hecho más que subjetivarse -transformarse en sujeto- pero sin serlo. En el texto *Forcener the subjectile*, Derrida haría un auténtico despliegue de medios -propios y ajenos- para alcanzar la raíz de esa fuerza superior que trataría de explicarse a sí misma. Nos cuenta Mary Ann Caws, la traductora al inglés de la edición originalmente alemana en la que habría decidido trabajar Derrida desde el francés -con la intención de despegarse inapelablemente de su lengua original- que tan solo el título de la original publicación del libro de Derrida & Thèvenin, *Antonin Artaud: dessins et portraits*, sería simple. Que ya de por sí la expresión *forcener le subjectile* sería tan complicada como una expresión que fuerza, que encierra, y que irrita en un toque de profundo genio. Que lía el trabajo profundo con lo que causa un texto como el del mismo Artaud, tan visual, verbal y heroicamente loco. Que sale afuera arrojado con una furia y pasión adicionales que nos hace perder los sentidos. Que desnorta las cosas para siempre:

*Un 'subjectile' (subjectil) no es un tema, y mucho menos lo subjetivo, tampoco es el objeto, pero entonces exactamente ¿qué es, y podrá la pregunta de 'qué' tener cualquier significado para lo que es entre esto y aquello, sea eso lo que sea? Tal vez la posición intermedia del subjectile es lo que importa, en esta manera de dibujar a mano, en esta maniobra de interferir (J. Derrida & P. Thèvenin, 1998: pxi, traducción nuestra).*

Las resonancias que habrían dado origen a esos dibujos de cuyo soporte resaltaban en su dificultad por existir, ahora habrían encontrado al fin su justo eco. Y no habría nadie más indicado para subjetivar los dibujos que ese buscador de oro perdido entre el grito hecho palabra / de la palabra hecha signo / del signo arrodillado en su tumba última hecha de frágil papel -el cual Artaud, singularmente, habría precisamente rajado en el sentido último de su desgarró- en el *subjectil* último de su *arte a nacer*:

*Mis dibujos no son dibujos pero sí documentos, ellos tienen que ser vistos y lo que está en ellos tiene que ser comprendido, si ellos son juzgados justo desde el punto de vista artístico o de la vida misma, tal y como habla un objeto de forma bien sucedida, vosotros diríais; que es muy audaz, que carece de habilidades técnicas de formación y que el Sr. Artaud como dibujante sigue siendo tan solo un neófito, que le llevará todavía diez años más de su vida personal como aprendiz o en la politécnica de las bellas artes. / Lo que es completamente falso porque yo he trabajado diez años dibujando durante toda mi existencia. / Pero yo desprecio el dibujo puro... tenemos una cortina en nuestros ojos por el hecho de que nuestra actual visión está deformada, reprimida y oprimida, enviada hacia atrás, y sofocada por un cierto maltrato en el principio de nuestra caja craneal, tal y como en la arquitectura dentaria de nuestros seres, desde el cóccix en la base de las vértebras hasta el sitio donde los fórceps sostienen el cerebro. / Luchando en contra de este maltrato, he apuntado y perfeccionado todas las rabias de mi lucha, a la luz de un cierto número de tótems de seres, y ahí subyacen estas miserias, mis dibujos (citado en J. Derrida & P. Thèvenin, 1998: p. 106, traducción nuestra).*

De toda la dolorosa materialidad así constatada por Artaud, de toda fisicidad pronunciándose por encima de cualquier concepto o idea no podría originarse otra que no fuese la fuerte expresión de un Derrida tratando de activar la musculatura de un texto tan físico como el citado. Tan místico como sus propulsores desgarrones.

En ese enclave por el cual de sus palabras ampliamente controvertidas -por él mismo aplacadas en contra de sí mismas en su última intención por debatirse frente al espejo del quién las cuestiona haciendo uso de aquellas- Derrida trataría de hallar una cualquier perspectiva. Haciendo uso ya en su concepción de la discernible e imposible traducción (al escribir su texto en francés para ser traducido directamente como original desde el

alemán) de que al final sería objeto su maravilloso y enloquecedor texto. Ese sucedáneo que trataría de validar en lo posible, lo maravilloso y lo insoportable que de ellas -que de sus palabras- se desprendiese en función de unos objetos mucho más atronadores: *los dibujos de Artaud*. Estando así por eso más cercano a su autenticación como crítica comparada o lo que diese en llamarse en su nuevo límite así trazado, puesto que como Derrida cita de Blanchot:

*...la crítica es una especie de rapsodia, eso es lo que es preciso entender, una rapsodia a la que uno se remite apenas hecha la obra, para quitarle ese poder de repetirse que trae de sus orígenes y que, si se le deja, podría llegar a deshacerla indefinidamente; o bien, como un chivo expiatorio que uno envía a los confines del espacio literario, cargándolo de todas las versiones fallidas de la obra, para que ésta, quedando intacta e inocente, se afirme en el único ejemplar considerado como auténtico -por lo demás desconocido y probablemente inexistente- conservando en los archivos de la cultura: la obra única, la que solo está completa si le falta algo, falta que es su relación infinita consigo misma. Plenitud bajo el modo de la insuficiencia (Blanchot citado en J. Derrida & P. Thévenin, 1998: p. 572, traducción nuestra).*

Con la desbordante rectitud y rigor que por deducción pudiesen generar las nuevas sugerencias que del trabajo visual de Artaud hiciesen a la vez resurgir -ahora de nuevo con las palabras mismas echadas a perder por Artaud- el signo de una reinención que las constituyese en el signo opuesto de sí mismas, en su plena objetualidad concreta. Encima del nuevo **sujeto** papel, y además y pese a todo, como el **objeto** que no querían ser -por eso lo de *subjectil*- como extraño proyectil proyectándose del sujeto al mundo. Se impondría por lo tanto, algo así como la liberación de ese extraño *subjectil* que habría que forzar a salir a la luz, después de tan sometido por las leyes de la razón.

Aún respecto a los dibujos de Artaud, Edward Scheer diría que al haber sido experimentados en el cuerpo humano, simultáneamente estarían abriendo ya la posibilidad de un nuevo diseño para los dibujos en sí mismos.

*¿Por qué deberían los dibujos dibujarse únicamente en su interna composición cuando ellos eran la fuente de energía que podía descansar en cualquier parte, en el aliento, en la voz, en el baile, en todas las emocionales 'músculos' que el artista tiene que construir y ejercitar para poder extraer de su mano un gesto que pueda cristalizar todas las fuerzas esparciéndose por el papel? El desafío para el cuerpo-imagen de repente estaría siendo llamado a la cuestión por el criterio puramente estético de los dibujos, su valor-imagen como 'objetos de artes bien sucedidos' (E. Scheer (ed.), 2002: p. 73, traducción nuestra).*

Si lo que cuenta como lo más importante de todo no es el producto acabado, pero las emociones que lo presiden durante su elaboración, los dibujos deben dejar de enseñarse a sí mismos como dibujos. Y presentarse en su lugar como documentos de todo lo que debe de ser eliminado de manera a convertirse en lo que se transformen. Cualquier dibujo da acceso a la emoción que los genera. Pero esa emoción tiene que recrearse para uno mismo. Uno tiene que *mirar y comprender lo que está dentro* del dibujo. *Solamente manteniendo intacta la lastimosa cualidad de las formas*, solo así, ellos -extremidades rugosas e intensos rasgones- pueden alzar el dibujo a resistir al tirón de ideas que irremediabilmente se irán sacando suavemente de allí. Diría Scheer que:

*Sería allí, en ese punto concreto que Artaud empezaría a sospechar, por primera vez en años, que se las había arreglado en fin para hacer 'algo especial' comparable con lo que ya había conseguido con sus libros y con su teatro. Y que sería entonces cuando empezase a mirar con seriedad tanto su arte como su futuro, esperanzado por desembarazarse lo más pronto posible de Rodez para volver junto a sus amigos en París (E. Scheer (ed.), 2002: p. 73, traducción nuestra).*

## **Filosofía de reciclaje, política aplicada desde América**

De la apasionante llegada de Artaud a América, seguimos citando la epopeya deliciosamente narrada por Douglas Kahn, de que sería objeto en los más diversos escenarios. Porque quizás fuese en América que más dilataciones provocase su obra entre los medios sociales y culturales de forma aplicada, empleándose e instaurándose en el mundo tal y como habría procurado hacer el *teatro de la crueldad* con su cambio último de Rigor. Quizás sería desde América donde se trazarían nuevas líneas de lectura que se impondrían en la sociedad de forma manifiesta y que ineluctablemente volverían a Europa. Aunque siempre con el matiz cambiante del movimiento que ya traerían adherido.

Carl Solomon, Allen Ginsberg y un apasionado Michael McClure serían los hombres que al contrario del Artaud de Cage / Tudor -para quienes habría sido totalmente apolítico como el hombre de teatro de pre-Rodez- el *Beat-Artaud*, empezaría siendo en un principio el del post-Rodez. Antipsiquiátrico. *Un poeta antiamericano*. Y el primer *Beat-Artaud* haría su particular periplo alrededor de la institución psiquiátrica, en particular en la costa este. Después sería introducido en la costa oeste en la famosa *Six Gallery* en la primera lectura que haría Ginsberg en San Francisco, el 13 de octubre de 1955, de *Howl*. El punto de salida de la *Beat generation*. Galería, la *Six*, que se haría famosa por inaugurar también la poesía ecológica de los Estados Unidos o como pregonaría McClure:

“...la *Beat generation* será recordada como el ala literaria del movimiento ambiental” (citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 246, traducción nuestra).

El primer encuentro de Ginsberg con los textos y la figura de Artaud se haría cuando ingresase en el *Columbia Presbyterian Psychiatric Institute* en junio de 1949, en donde conocería a su amigo -el residente Carl Solomon- un auténtico devoto de Artaud.

Justo después de la guerra, Solomon se habría unido al servicio de Marina de los Estados Unidos y en 1947 rescindiría el contrato saltando del barco en Francia. Pronto se encontraría navegando entre los círculos de vanguardia donde sería testigo, como tantos otros, de la actuación de Artaud de tres horas en el *Vieux-Colombier*. Evidentemente, Artaud tenía una particular relevancia para Solomon una vez que también él había sido institucionalizado, especialmente después de haber sido sujeto a despiadadas series de tratamientos de choque de insulina.

*Si en los hospitales mentales los pacientes siguen bailando y soñando místicamente con las enfermeras. Otros discuten lo que sea desde Artaud a Schweitzer y Oleg Cassini y algunos siguen ondeando sus caderas. Todo es tolerado excepto investigar la función de la institución en sí misma, una actividad que necesariamente toma en la clandestinidad su carácter (Solomon citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 247, traducción nuestra, adaptado).*

El texto de Artaud más relevante para la situación de Solomon desde que empezase su periplo por instituciones mentales, sería *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, el cual, a raíz de la traducción de su *Ojo del tigre* pasaría a Ginsberg como moneda de cambio. Así, el ensayo de Artaud sobre Van Gogh se convertiría en uno de los textos de que se alimentaría *Howl*, la más saliente facción, como siendo vehementemente contra la psiquiatría.

*En cada lunático hay un malentendido genio que teme la idea que brilla en su cabeza y quien puede encontrar una salida solamente a través del delirio para los achaques que la vida le preparó. (...) He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas / históricamente desnudas (Ginsberg citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 249, traducción nuestra).*

Abriéndose paso a golpe de costosas (y a veces incluso peligrosas) formas de ponerse la realidad en perspectiva sobre lo que podría estar fallando desde las instancias de poder y sus instituciones, los *Beat* trasgredirían las formas y los hábitos imperantes e introducirían cambios profundos en la sociedad norteamericana de los años 50. Lenta y progresivamente también emigrarían hacia otros parajes en busca de culturas olvidadas, tal y como habría hecho Artaud en su viaje al país de los tarahumaras.

Desde sus ampliamente contestadas teorías psicodélicas sobre la apertura de la mente hasta las más retorcidas y arraigadas formas de interpretación de los más notables hombres de la época puestos a sí mismos en proceso -como el caso Artaud y demás emprendedores rumbo hacia lo desconocido- muchas de las teorías de la contracultura -también conocida como *cultura de liberación*- serían cosechadas aquellos días como fruto de los profundos cambios sociales operados en las sociedades que componen hoy día el panorama en el que nos complacemos habitar, dentro de lo que cabe. Las cuales siguen su curso de inapelable cambio.

*“En 1952 ya habíamos experimentado el peyote en parte como resultado de las traducciones de Viaje al país de los Tarahumaras de Artaud, el cual apareció en la revista Transition en los 40, y después en Las puertas de la percepción de Huxley” (Solomon citado en E. Scheer (ed.), 2002: p. 248, traducción nuestra).*

*“Aldous Huxley describiría sus experiencias con la mezcalina de una vena similar a la de Artaud en su ensayo La cultura y lo individual, en dónde se adentraría en el círculo de “los hábitos condicionantes de la cultura” (B. L. Knapp, 1980: p. 147, traducción nuestra).*

Las relaciones y las asociaciones serían expropiadas una vez que Huxley se sentía a sí mismo escurriéndose dentro de una otra fase de existencia. De este punto de ventaja no podía ya comprender el ‘yo’ que había dejado:

*Fue en 1886 cuando el farmacólogo alemán Ludwig Lewin publicó el primer estudio sistemático del cacto, al que se dio luego el nombre, del propio investigador, Anhalonium Lewini, nuevo para la ciencia. Para la religión primitiva y los indios de Méjico y del Sudoeste de los Estados Unidos, era un amigo de un tiempo inmemorial. Era, en realidad, mucho más que un amigo. Según uno de los primeros visitantes españoles del Nuevo Mundo, esos indios “comen una raíz a la que llaman peyote y a la que veneran como a una deidad” (A. Huxley, 2009: p. 7).*

Experimentos éstos, que al margen de los resultados científicos altamente subrayados y con fehacientes resultados a cerca de sus facultades y peligros inherentes, resultarían esenciales entonces para ganar perspectiva sobre toda una suerte de asuntos tan delicados como apremiantes. Inclusive en su reminiscencia traducida hoy día, en consecuencia de la avalancha farmacéutica subyugante y otros órdenes de resortes macro-políticos por añadidura.

De una guisa no completamente diferente, sino con otro punto de fuga, saldría la exploración corporal y mental de la revolución ecológica inaugurada por McClure, para quién la ecología era algo para ser entendido a través de -incontables y todavía por contar- experiencias del propio cuerpo y del entendimiento en sí mismo. El cual partiría de los esfuerzos de otros artistas masculinos en los Estados Unidos en los años 50:



*El cuerpo que se había estropeado por la Segunda Gran Guerra y la Guerra de Corea, anclado en fríos almacenes por el puritanismo cristiano de sus propios hogares y trabajos inadecuados, se vestiría de autoconciencia a la luz de la aniquilación. Tuvimos acceso a otra encarnación a la par de los gustos de Jackson Pollock, quién tiraría su cuerpo entero en el acto abierto de su pintura; Charles Olson quién escribiría de la respiración en la línea poética; Charlie Parker quién soplaría vida intelectual en su legado de improvisación; y Robert Duncan, los Beats y otros escritores cuyas declaraciones de la sexualidad y de la cultura gay cerraron la puerta del armario detrás de sí (Khan en E. Scheer (ed.), 2002: p. 153, traducción nuestra).*

Ese Artaud, que uno generalmente percibe como queriendo librarse de su cuerpo, pudo haberse vuelto así un asociado de estas actividades sociales del cuerpo y no sin contradicciones. Ciertamente esto no se le habría escapado a McClure, quién, hablando de sus amigos poetas entre el renacimiento de San Francisco a través de los *Beats*, dejaría bien claro que Artaud:

“...fue verdaderamente un gran gnóstico y un poeta anticuerpo. Pese a todo vestimos los cuerpos de todos los poetas, nosotros miramos a Artaud como nuestro inmediato ancestro” (citado en E. Scheer (ed.), 2002: p.153, traducción nuestra).

Kahn, deduciría en su ensayo que:

*Aunque pueda parecer difícil mantener tal paradoja hoy día, en el contexto reprimido de la América de 1950 cualquier atención hacia el cuerpo era refrescante, e incluso bajo el deseo de Artaud del despojo total del cuerpo, de su increíblemente y prolongado discurso al rededor del momento de este deseo vertido sobre el cuerpo omnipresente, si no deseo en sí mismo. Así vista, la abdicación de Artaud de su cuerpo podría ser entendida como cómplice de los 50, como una elaborada forma de masoquismo y sacrificial cuerpo cristiano, encaminado hacia la negación. O una fragmentación del cuerpo conmensurado con el alborozo de posguerra en sus diversas vertientes de comodidad cultural, o la atención aislada sobre el cuerpo humano que había engendrado la atronadora destrucción de las especies y de sus hábitats. De hecho, McClure miraría el cuerpo artaudiano como apasionado pero asexual, él llamaba hacia sí las intensidades de Eros, del sexo y de la animalidad. McClure interpretaría algo así como que Artaud invocaba el cuerpo como lo habría hecho Van Gogh: proporcionando partes del cuerpo hacia afuera, de uno a otro, de tal forma que podían ser dispensadas con tanta facilidad como el lóbulo de la oreja. De hecho una preocupación escatológica que resultaría, como McClure lo colocaría: “la carne cayendo de los huesos como mierda”. El resultado sería un cuerpo que se separaba de sí mismo, de los demás cuerpos, de los otros cuerpos mamíferos, habitando una zona metafísica que en sí misma había caído de la tierra. / Entonces, McClure rechazaría tallar su cuerpo como si hubiese carne para el montaje, y no querría aislarse de otras influencias. Quería mantener la carne intacta, el cuerpo acogedor de los mamíferos, mundano y repleto de energía cósmica, fuerzas, voces y potencialidades navegando en sus propios senderos. McClure no abogaba por una solipsista encarnación del mundo, o una narcisista concentración en el cuerpo, pero sí por una situación en la cual “uno tiene que moverse dentro para moverse afuera”... cuanto más uno descubre de él o de ella, de su propio ser biológico entonces más valor tendrá la persona en la cual puede volverse y asimismo los demás y las otras criaturas que le rodean (Khan en E. Scheer (ed.), 2002: p. 153-154, traducción nuestra).*

Además de estas angostas, ambiguas pero altamente justificadas interpretaciones de que sería objeto Artaud a manos de McClure -además de este riguroso trasplante hacia el cuerpo Viviente del intérprete McClure- habría también otra fuerza germinándose en el interior de su cuerpo. McClure también trabajaría sobre las formas glosolalicas de Artaud en su poesía teatral, la cual le induciría a hacer sendas revisiones con respecto a su origen y a sus potencialidades.

Tal y como McClure y demás seguidores norteamericanos de Artaud, muchos serían quienes tratarían de aplacar las nefastas críticas que acosarían al cuerpo crítico de Artaud, sobre todo en lo que de su *locura* pudiera desprenderse como excusa para ponerlo entredicho. Desde Australia, Jane Goodall, adhiriéndose al transformativo carácter de los textos de Artaud, apuntalaría las principales líneas de gnosticismo que aparecerían sucesivamente en sus escritos en los momentos más cruciales de su carrera. En una profunda e intensa investigación, Goodall aseguraría una cierta *lucidez*, atestiguando la búsqueda lógica y contrastada de un Artaud místico en detrimento de los acosos e infundadas persecuciones de que aquel parecía haber sido el sospechoso nº1.

También en América, aunque un poco más al sur, otra vez de vuelta a Méjico en busca de la cultura milenaria y olvidada, Bettina L. Knapp nos daría cuenta de que Artaud no habría sido el único artista iluminado en tales parajes:

*Es interesante comprobar diría, como en conexión con esto, otros artistas, como Sergei Eisenstein, experimentaron similares 'revelaciones', las cuales trascendieron cualquier tipo de explicación. Marie Seton, en su excelente biografía sobre este cineasta, describiría los cambios que en él se operaron durante su viaje a Méjico en 1831. En principio se había marchado allí para dirigir, Que viva Méjico. Pero cuando empezase a trabajar en aquella película, las cualidades místicas que trataría de retratar le volverían más sensible a los siempre presentes poderes sobrenaturales que se estaban operando allí. Para cuando se diese cuenta que el motivo del triángulo cultivado que iba creciendo más frecuentemente en la composición de su película, se convencería que la utilización de esa forma primordial le había sido proporcionada por una consciencia sobrenatural y de que no se trataba tan solo de su trabajo. De hecho, esta certeza sería tan sentida que construiría toda una teoría de la composición alrededor del tema, la cual jamás llegaría a publicarse, tal vez por miedo a ser ridiculizado por los 'racionalistas' (B. L. Knapp, 1980: p. 140, traducción nuestra).*

Y de miedo ciertamente no habrían pecado éstos seguidores suyos a los cuales se sucedería todo un ejército, incrementándose y fundando por doquier toda una nueva ola de realidad. La realidad del cambio permanente, de la creatividad.

*De cada vez que da el caso de recordar, nostálgicamente, la revolución surrealista como la expresa desde su original pureza e intransigencia, es la personalidad de Antonin Artaud que se destaca con su oscura magnificencia, es una cierta entonación en su voz que inyecta puntos de oro en el interior de su voz susurrada... Antonin Artaud: no tengo que atestiguar en su lugar lo que experimentó ni por lo que sufrió... yo sé que Antonin Artaud vió, a la manera de Rimbaud, tal y como Novalis y Arnim antes que él, hablaron de lo que habían visto. Significa poco, desde la publicación de Aurelia (se refiere a la obra cumbre de Gerard de Nerval, Aurélia de 1855) que él haya visto de aquella manera que no corresponde con lo que es objetivamente visible. La real tragedia es que a la sociedad a la cual cada vez estamos menos y menos honrados de pertenecer, persiste en hacer de ello un crimen inexpiable, el haber ido al otro lado del espejo. En nombre de todo lo que permanece más cerca de mi corazón, saludo la vuelta a la libertad de Antonin Artaud en un mundo dónde la libertad por sí misma debe ser reinventada. Más allá de todas las negaciones mundanas, pongo toda mi fe en Antonin Artaud, ese hombre de prodigios. Saludo a Antonin Artaud por su pasión, por su heroica negación de todo lo que causa en nosotros el estado de permanecer muertos en cuánto vivos (J. Derrida & P. Thévenin, 1998: nota laminar, traducción nuestra).*

## **Octavo Capítulo**

### **Una suerte de *metacreatividad***

*Quando veas un águila, verás una parcela del Genio:  
¡Yergue la cabeza!  
Tal y como el gusano elige la más bella hoja para depositar mejor sus  
huevos, así el cura deposita su maldición sobre las más bellas  
alegrías.  
Crear una flor exige la labor de siglos.  
Maldecir fortifica. Bendecir debilita.  
El mejor vino es el más viejo, la mejor agua, la más nueva.  
¡Rezas no labran! ¡Loas no cosechan!*

*(W. Blake, 1991: p. 29).*

Aleksandr Sukurov:

*Como cirujano tengo que operar con los instrumentos que están a mi disposición. A veces hago lo posible por no utilizar los instrumentos normales, el bisturí, las agujas, los hilos... Tal vez eso explique la diferencia entre aquello que yo hago y lo que hacen otros cineastas. (...) Al contrario de la ciencia, el arte existe a partir del principio de la síntesis, y no del análisis. La ciencia tiende al análisis; para entender el conjunto descompone las cosas en partes autónomas y mira cada una de ellas separadamente. El arte existe de una manera completamente diferente; une todo, creando una imagen. (...) Una de las dificultades del arte es que muchos intentan entenderlo de un modo fragmentario, no comprenden una obra de arte como un ser único: entran en la imagen y la analizan y la matan... y después no perciben nada (A. Sokurov, 2003).*

Por ventura provenimos del mundo de la síntesis, como daríamos en afirmarnos quizás más objetivamente a la luz de la cita de Sokurov. Pero tal y como el cirujano difícilmente puede operar sin el instrumental adecuado, nosotros tratamos de hacer patentes y afianzar así los instrumentos que más se adecuen al propósito de nuestro menester de rigor científico.

Al hacernos con las vías de *análisis* que nos proporciona la ciencia en su todo de sistematización y por tanto de mayor iluminación sobre cada una de las partes del todo, no queremos sin embargo dejar de entender el conjunto, que a su vez, tan solo de su síntesis última daríamos en llamar Ciencia / Arte / Vida.

En todo su lato y múltiple sentido quizás sea éste el punto exacto en el cual el ejercicio de entender la Creatividad se hace pertinente. Tal y como el arte, también la ciencia procura encontrar conocimiento en lo desconocido -en lo que todavía no fue- en lo increado. Y el sentido, el objetivo de ambas, al fin al cabo, es el mismo.

A pesar de las normativas sobre las que asientan muchas de las investigaciones elaboradas en nombre de la creatividad -las cuales diseccionan sus posibles acercamientos, parcelando y difuminando así su entendimiento- convengamos que no beber de la fuente *ajena* es precisamente restringir el impulso al que nos invita toda creatividad, puesto que en realidad *no existen tales fuentes*.

No hay análisis sin síntesis ni síntesis sin análisis previo, y sin embargo, como para ello nos alertaba el cineasta ruso Alexandr Sokurov, existe el peligro en tales gimnasias, tanto de analizar matando, como de sintetizar sin incluir todos los factores requeridos por el conocimiento. Lo cual pasa muy a menudo. Es en esta balanceante cuerda que

nos movemos en dirección al conocimiento de la Creatividad según la expresión (sintética) de Artaud, por nosotros colocada ahora a juicio a la luz de la ciencia (analítica) y vice-versa.

Nuestro enfoque por lo tanto, incide precisamente en el grado de incitación al cual la misma creatividad propuesta nos remite, esta especie de *creatividad generativa*, en tanto que *puesta en marcha*... Una suerte de creatividad que genera más creatividad. La cual atestigua el estudio de Artaud efectuado y lo que desde él partiera a modo de testigo.

Es decir, tratando de conocerla desde lo increado, procuraremos argüir que de no ser así no estaríamos hablando realmente de creatividad, puesto que la propia creatividad nos conduce a su puesta en escena, tendiendo a salirse de toda teoría y a ponernos en proceso en la vida misma: *Una vez ejecutado, el gesto deja de existir como algo nuevo.*

Es por ello, que de esta *creatividad generativa*, podrían obstaculizarse algunas de las vías de análisis que tratásemos de verificar si llevado a cabo desde y tan solo sobre las teorías más conocidas y los métodos más arraigados. Cuestión que no queremos obviar ya que la ciencia en este punto podría interponerse en la progresión natural del estudio de la propia creatividad. El margen de flexibilidad de nuestro análisis por ello, se extiende y se bifurca tratando de reflexionar desde múltiples dimensiones al mismo tiempo. Una de sus innegables dimensiones colindaría naturalmente con la metafísica que patenta el acto creador al que Artaud nos remite:

*Para responder a la pregunta propia y esencial de la metafísica - ¿qué es lo que está en lo profundo de la realidad y fuera de ella?-, hay que acudir a una razón íntegra. Su utilización no solo tiene importancia para la metafísica, sino también para la ética, porque la vida del hombre no se le presenta como algo preprogramado, sino como una tarea personal, que debe realizarse desde la propia libertad. Para ello, tiene que procurar saber qué es lo que quiere ser, y, por consiguiente, qué es la realidad en la que vive y qué es él mismo. Su vivir le obliga, quiera o no, a dar respuesta racional a estos interrogantes básicos. Podría decirse que la metafísica es un imperativo antropológico. / Este planteamiento metafísico, clásico y derivado del platonismo, puede verse en contradicción con otras imágenes del hombre y de la realidad, especialmente de la concepción del desarrollo del mundo y del hombre, que ofrece el conocimiento científico-natural. Su origen puede encontrarse en el historicismo del siglo XIX, que afirmó el carácter absoluto del cambio. El universo no sería un inmenso recipiente lleno de cosas ya terminadas, sino como un incommensurable árbol, que se va desarrollando en el tiempo (E. Forment, 2009: p. 16-17).*

En nuestros tempranos acercamientos a la creatividad desde plataformas científicas - aprendizajes efectuados en parte en la *Universidad Complutense de Madrid*, en parte en la *Universidad Autónoma de Madrid*- muchas serían las ocasiones en que delante de nuestros ojos atónitos se haría una propuesta de lo más inverosímil, de hecho colocada a modo de reto. En dado momento, creímos que se nos estaría incitando a perpetrar un complot para asesinar el mismo concepto de creatividad al querer ceñirlo a una serie de teoremas que finalmente la *definiesen*, para el supuesto beneficio de la ciencia.

Postulaban que desde un posible tratamiento del término en el encuentro de un concepto único -más universal- se facilitaría por tanto, un entendimiento hacia las más diversas áreas y disciplinas científicas. Volviéndose así por tanto, más manejable.

Al establecerse como concepto único se llegaría a una mayor aplicabilidad y se facilitaría el acceso a sus potencialidades. Ya que los conceptos actuales -a la luz de los estudios efectuados hasta la fecha- resultarían todavía demasiado volátiles y dispersos dados los tan variados enfoques empleados hacia el conocimiento de dicha disciplina,

para la cual parecían no ponerse de acuerdo los diferentes teóricos que la habrían abordado.

Aunque a primeras, como ejercicio propuesto por algunos de los docentes de estas universidades, tengamos que reconocer que en su día pudo suponer un apelativo suficientemente sugerente, no podemos dejar de dar fe de su inutilidad final puesto que tal ejercicio equivocaba la misma base hacia dónde derivaría su intención.

La complejidad y la abstracción que el término mismo acuña solo pueden permitir su estudio complejo -su comprensión compleja- y por tanto detentar su *indefinición* tácita. La síntesis sobre la cual indagaría esta sugerencia no sería tampoco del mismo tipo que contempla *el arte* en el ejemplo de Sokurov, sino que vehicularía una estrechez que coartaría toda posibilidad al tratar de hacer simple algo que nunca podría serlo por antonomasia.

En el diccionario de la RAE (Real Academia de la Lengua Española) (2003): por *Creatividad* tan solo se comprenden dos simples y ya de por sí estrechas acepciones:

■ 1. f. *Facultad de crear.*

■ 2. f. *Capacidad de Creación.*

Y es de la constatación de estas dos *humanas* características así definidas por el diccionario dónde ya se empezaría a escatimar partes fundamentales del discurso al que aquella se adhieren.

La *facultad de crear* parece no implicar cualquier tipo de movimiento sino una suerte de potencialidad latente, dicho de alguien que puede ejercerla. Por otra parte, la *capacidad de creación*, además de consignar de inmediato a la *creación divina*. Lo cual no aporta nada significativo a su estudio como característica humana que pudiera ser promulgado por la ciencia, al menos a primeras. Podría también denotarse con lo de la *capacidad*, una especie de receptáculo limitado en el cual algo se contendría dentro de sí. Lo cual tampoco haría mucha justicia al término si lo entendemos en su más vasta pluralidad de búsqueda y movimiento, por tanto, hacia afuera de todo límite conocido.

Como hacia ello nos alertaría Artaud en innúmeras ocasiones, damos cuenta de las sujeciones a las que nos obligan -reduciendo exponencialmente el conocimiento- las simples y viejas palabras. Sin embargo, objetos constituyentes de cualquier teoría que pretendiéramos adelantar aquí, para lo cual tratamos de mantenernos despiertos.

Vamos así dándonos cuenta de la fatalidad que supusiese la constitución de cualquier tipo de definición única para el término. Con todo lo que de indefinido conlleva el mismo concepto de creatividad. Concepto que al verse rebajado desde una simplista unicidad, ciertamente solo podría constatarse en su misma insuficiencia a la luz de las proyecciones a las que el mismo podría tender si abrazásemos en fin su real posibilidad.

Tal y como las palabras en el diccionario nos remiten a otras palabras y a desarrollar sucesivos mecanismos de comprensión, veamos, en el diccionario de la RAE (2003):

■ **Crear** (Del lat. *creāre*):

1. tr. Crear algo de la nada. *Dios creó los cielos y la tierra.*

2. tr. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado. *Crear una industria, un género literario, un sistema filosófico, un orden político, necesidades, derechos, abusos.*

3. tr. Instituir un nuevo empleo o dignidad. *Crear el oficio de condestable.*

4. tr. Hacer, por elección o nombramiento, a alguien lo que antes no era. U. especialmente referido a dignidades muy elevadas, por lo común eclesiásticas y vitalicias. *Fue creado Papa. Será creado cardenal.*

5. tr. Ant. Criar (II nutrir).

#### ■ Creación (Del lat. creatio, -ōnis):

1. f. Acción y efecto de crear (II establecer).

2. f. Acción y efecto de crear (II instituir).

3. f. Acción de crear (II hacer a alguien lo que antes no era).

4. f. Acto de criar o sacar Dios algo de la nada. ORTOGR. Escr. Con may. inicial.

5. f. mundo (II conjunto de todas las cosas creadas).

6. f. Obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa, o que revela una gran inventiva. *Su discurso nos sorprendió porque fue toda una creación.*

7. f. ant. Crianza (II acción y efecto de criar).

Los conceptos en sí mismos y de forma generativa también nos conducen a otros conceptos que antes no existían y los cuales pretendemos irrevocablemente hacer evolucionar. De detentar una, esa sería precisamente la estrella de la creatividad. La movilidad -la de no detenerse jamás- siempre en función de la *Evolución General* y por tanto también de la *evolución de sí misma*.

En su movimiento irremplazable, el análisis de la creatividad en el trabajo hecho por la ciencia y por el arte, se complejiza. Así, como en el ejemplo al que se nos habría retado, la síntesis (como concepto único) si buscada por la ciencia perdería toda su validez. Su análisis como tal, advendría en un ejercicio totalmente absurdo, perdiendo en fin todo su sentido, como afirmaba Sokurov. Siempre y cuando no nos atengamos a escalas particulares, a ámbitos determinados, a sus concretos sentidos predefinidos y campos de pertenencia no podremos llegar a analizarla como se ha pretendido hacer en gran medida. Especialmente desde la psicología. Porque todo ello remitirá inapelablemente a un concepto mucho más complejo, dependiente de muchos más factores de los que dé en sugerir a primeras, de una densidad tal, equiparable por ventura a lo *noosférico*. Lo cual, por cierto, de muchos de estos estudios señalados, este proceder resulta altamente reductor y por tanto falla, como veremos más adelante.

En virtud de establecer nuestro foco de abordaje y precisar las líneas del sucesivo análisis, nuestros conceptos de Creatividad, casi a modo de acepciones del diccionario se constituirían como:

■ 1. *Lo que todavía no fue;*

■ 2. *Lo que presenta movimiento y está en proceso;*

■ 3. *Lo que no se atiene a la repetición y a la representación;*

■ 4. *Lo que quiere volverse real en virtud del cambio necesario al que la misma Vida nos remite.*

Entendemos que tanto en el arte como en la ciencia, la una con su síntesis, la otra con su análisis, deben hacerse cuestionar a través de lo que conlleva realmente hablar de Creatividad. Su cruce urgente debería cuestionarse respecto a ese estricto Rigor para el cual nos habría llamado la atención Artaud de: *jamás repetir el mismo gesto*. Por tanto, la cuestión no se colocaría tanto en la (in)definición del concepto único o múltiple al que nos referíamos, sino en cómo llevar a cabo dicha creatividad, como aplicarla. Y para tal debemos comprenderla en el marco de complejidad en la cual ésta se aglutina a la propia realidad. Debemos asimismo aprender a identificarla y a evaluarla (a estimarla que diría Saturnino de La Torre) para saber con qué tipo de creatividad tratamos y si nuestro concepto de *creatividad generativa* es asimilable por ciertas teorías científicas o si por otro lado, las pone en causa.

Tanto desde la ciencia como desde el arte o de la vida misma, la creatividad surge a cada instante recubierta de nuevísimos caracteres que con el grado de complejidad que toda evolución conlleva tendrán que ser debidamente evaluados si queremos identificarla y comprender sus productos. Asimismo aprender de los Seres realmente creativos que detrás de aquellos los generan. Algo para lo cual tanto la ciencia como el arte ya encontraron una serie de estrategias que pasamos a describir para añadir a aquellos el caso Artaud. Elemento de solapamiento a algunas de estas estrategias de discernimiento y evaluación y además como posible fuente de *generatividad*.





## **De la estimación de la creatividad**

En *Comprender y Evaluar la Creatividad: Cómo investigar y evaluar la creatividad*, coordinado por Saturnino de la Torre y Verónica Violant, se nos asegura que evaluar la creatividad no puede atenerse ni a leyes, ni a generalizaciones.

“Tampoco trata con certezas absolutas, sino de generación y utilización de conocimiento acompañado siempre de incertidumbre, con valor probable” (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 49, adaptado).

Haciendo el debido, aunque tan solo posible acercamiento a los parámetros que ofrece la ciencia para el estudio de la creatividad, destacan, entre otros, el criterio de *falsabilidad* como garantía de veracidad:

*La coincidencia o discrepancia de resultados nos proporciona esa garantía que buscamos en el conocimiento compartido por una comunidad de teóricos o prácticos. Este criterio se pone de manifiesto en las conclusiones de estudios semejantes, en las discusiones de los participantes, en la valoración de expertos, en las reflexiones e interpretaciones de resultados, en la triangulación de las informaciones recogidas por distintas fuentes. (...) El objeto central del análisis no recae en los resultados manifiestos, ni en los efectos o alteraciones conseguidas, ni en las relaciones causales entre los fenómenos estudiados, sino en una realidad más intrínseca, no siempre constatable. (...) Estamos hablando de conceptos como emergencia, interactividad, diversidad, novedad, bifurcación, recursividad, auto-organización, dialogicidad... por no hablar de conectividad, impacto, emocionalidad, interactividad, novedad ética, flexibilidad estructural. (...) La creatividad trasciende, desde este punto de vista, a los individuos, que son también sistemas. Hay creatividad allí donde se dan las características indicadas. Investigar esta nueva realidad, vemos que resulta mucho más complejo que aplicar una metodología experimental pretest-postest, o descriptiva o de estudio de casos (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 50).*

Desde la ciencia, en tanto que proveedora de leyes y principios a través de sus sistemas y estructuras de observación y razonamiento, podrían así caerse desde estas afirmaciones unos cuantos de sus baluartes. Especialmente para ciertas escuelas de la ciencia social tan dependientes de los principios de la física, tantas veces refundidos y forzados a su aplicación en las ciencias humanas. Desde su concepto más primario todavía se tendría que poner más en causa, no fuese la realidad observada inaplazable fuente de fiabilidad en la paradoja de la creatividad no ser siempre constatable -tal y como desde determinados sectores tanto se desearía.

*Desde una consideración evaluativa, recoger cuantas manifestaciones, propuestas, sugerencias, ideaciones emerjan... Valorar los insights, las imágenes vividas (eidéticas) y cuanto tenga que ver con la percepción extrasensorial, la paranormalidad, los estados alterados de conciencia, así como las situaciones en las cuales éstas tuvieron lugar. Tal vez exprese el momento más poderoso de la mente humana y conocer el modo cómo fluye la energía del estado subconsciente al consciente sea la clave de la creatividad. Un tema en la que tiene mucho que decir la neurociencia. (X. Duran, 1996) En este momento reconocen los creativos un aumento de la atención aguda y controlada, aumento de la conciencia, inquietud de ánimo, asalto de ideas nuevas en momentos de reposo (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 103).*

Todo lo que nos sugieran las aperturas, los umbrales que nos invita traspasar Saturnino de la Torre son gran parte de lo que ha estudiado la ciencia respecto a la creatividad y en algunos casos a dónde aquellos estudios parecen dirigirse. El estudio que llevamos a cabo sobre la creatividad de Antonin Artaud a mucho de ello podría encaminarnos, no

obstante, y dejando en abierto los posibles resortes de lo que en posteriores investidas podrían constituirse como profundizaciones a aquellos niveles, nos ceñiremos ahora mismo tan solo a la posibilidad de la *puesta en realidad* de algunos de los presupuestos de la creatividad encontrada en el anterior estudio de Artaud.

Saturnino de la Torre afirma que en lugar de la *Evaluación de la Creatividad*, en tanto que sufre tanto de juzgar cuanto de valorar, prefiere hablar de *estimar*, que en catalán significa *amar*.

*Se trata, pues de amar, reconocer, dar valor a cuanto tuvo lugar. Siempre dije que una mala tesis es un extraordinario proceso de creación. Pero si se trata de una tesis o trabajo de mayor calidad, también es mayor la creatividad (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 104).*

Estimaciones que pueblan el sentido de lo humano y que no obstante, como necrófagos de palabras, que antes decíamos, los sabuesos del mundo del arte a quiénes cantaría recientemente Morrissey:

*Art-hounds look like nothing  
so art-hounds write something  
and those that do  
are judged by those who tried  
and found they couldn't do*

*Art-hounds very funny  
very witty but very lonely  
and below the belt  
is shriveled and small  
it functions only as a word.*

*Los sabuesos del arte 'no se parecen a nada'  
Por eso los sabuesos del arte escriben algo  
Y aquellos que sí lo hacen  
Son juzgados por aquellos que lo intentan  
Y descubren no poder hacerlo*

*Los sabuesos del arte, muy divertidos  
Muy listos pero muy solos  
Y bajo el cinturón  
Es arrugada y pequeña  
Y funciona solo como palabra (Morrissey / Boozer,  
2014, traducción nuestra).*

En gran medida las evaluaciones suelen hacerse de manera desequilibrada y desigual por no contener un necesario grado de estima. Hay como una necesidad inherente casi hiriente que desproporciona toda elación pasible de corrección y objetividad requeridas. Justificadas en muchos casos tan solo a medias y desde argumentaciones poco fundadas, son normalmente apropiadas de terceros y sin mayor reflexión. Ciertamente no son tanto las unidades de medida usadas las que varían en función de los objetos a juego como los puntos de vista y las intenciones de quienes a ellos se dedican repetidamente sin mayor interés que hacer valer sus pobres ademanes.

El mayor problema de este tipo de evaluaciones se encuentra sobre todo en la escasez o nula entrega de soluciones. Aperturas hacia posibles vías de indagación y verificación de los méritos que pueda garantizar cierto conocimiento aunque pueda no ser completo. Uno de sus grandes escollos es la dedicación casi exclusiva a interpretaciones concretas y abiertamente superficiales en lugar de adentrarse profundamente en la posibilidad exigida por conceptos como el que aquí tratamos, desde la complejidad que requiere.

La estima que sugiere De la Torre dice de lo subjetivo y por eso de lo inmediatamente contestable. Pero también por ello adviene mayor posibilidad de auto-observación, tan necesaria como fundamental para un proceso que se quiere limpio y honesto. La evaluación hecha desde la estima también dice más del movimiento propio del término y no tanto de la quietud que implican las seguras autovías de la norma en las cuales suele viajar buena parte del mundo científico. Propone una ponderación más profunda, sentida y madurada, en suma, más humana. Es por ello que también puede ir a dónde antes no se habría ni tan siquiera pensado ir.

“Un pueblo cuyas jóvenes generaciones posean iniciativa y creatividad y encuentren apoyo en su país para desarrollar sus proyectos, difícilmente caerán en la esclavitud. Sencillamente porque la creatividad hará críticos a sus ciudadanos frente a cualquier tipo de sometimiento” (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 104).

Esta importante capacidad crítica inherente a la propia creatividad por lo tanto, pudiendo mirarse como típico de la suerte de unos pocos, en el mundo científico es la moneda de cambio más habitual. Moneda de cambio que a veces no trasluce toda la creatividad que debiera y quizá por ello se tergiversa y se corrompe. Capacidad crítica imprescindible, sí, pero tan solo si llevada a cabo con el corazón.

Antes de proceder a nuestro análisis debemos establecer cuáles son nuestras bases de observación y reflexión para avanzar hacia el esclarecimiento de las prerrogativas de nuestra investigación.

Respecto a la formación, mayormente refiriéndose a la formación del profesorado, De la Torre reflexionaría sobre *el cambio* como constituyente de toda Creatividad:

*El cambio es sin duda el elemento determinante de toda acción formativa y el cambio tiene que ver con la energía que existe en el interior de la persona y en el entorno. Ese flujo de dentro hacia fuera y de fuera hacia adentro es lo que va a determinar el nivel de cambio. Son Abraham, McKenna y Sheldrake (1998) en Caos, Creatividad e o retorno do sagrado quienes mejor analizan la relación entre creatividad y caos (capítulo 2) afirmando que la energía es el principio causativo de todo proceso. ‘A mayor energía mayor posibilidad de cambio. Ese proceso, el flujo energético del universo está en la base del tiempo, del cambio y del devenir y parece poseer un indeterminismo inherente’ (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 374).*

Siguiendo el curso del conjunto de textos que componen: *Evaluar y Comprender la Creatividad (2006)* -los cuales mayormente se dirigen a la educación y a la didáctica de la creatividad- encontramos el texto de Antonio F. Rodríguez que tratando de exponer las formas que podría adoptar la evaluación de la creatividad comunitaria nos descifraría, desde un enfoque sistémico, algo que nos resultaría altamente familiar:

*Consistiría en la dirección que podríamos resumir como: contextualizar la creatividad, en el sentido de localizar, ubicar en un contexto valorativo al hecho creativo, de tal modo que como nos señala Sternberg y Lubart (1997): ‘La creatividad no existe en el vacío. Una persona o producto es considerado creativo por parte de otros’ (...) ‘Lo creativo se traslada del ámbito de lo subjetivo-personalista, al territorio de lo contrastado socialmente, es decir, la creatividad como ‘algo verdaderamente nuevo que es lo suficientemente valorado para ser agregado a la cultura’ (...) Para que exista creatividad cultural, el autor de referencia establece tres condiciones: ‘La idea debe ser expresada en términos que sea comprensible para otros, debe ser aceptable para los expertos del ámbito, y debe ser incluida en el campo cultural al que pertenece’ (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 569, subrayado nuestro).*

A la par del enraizado *cambio* que afirmaría De La Torre, el cual denota toda creatividad en ese flujo vital de ida y vuelta, de dentro afuera del individuo, de afuera hacia adentro de su entorno. De esa energía tan difícil de expresar -tan difícil de contener y por tanto de analizar, de evaluar- colocamos el triángulo tan sugerentemente dibujado por Csikszentmihalyi, en las tres condiciones básicas citadas para que exista, de hecho, creatividad.

Desde ambos soportes encontramos posibles líneas de *movimiento* que nos sugiere la creatividad desprendida del estudio de Artaud. De su creatividad como una suerte de *metacreatividad*, esa especie de fuente generativa que se habría expandido hacia otras

áreas y contextos más allá de sí misma, y que daría en desdoblarse en una energía enorme, por ventura fuera de lo habitual.

Seguidamente presentamos la inapelable discusión con los cánones asignados por Csikszentmihalyi, de los cuales provendría en gran medida la descubierta de que el estudio efectuado pudiese aportar nueva luz sobre la cuestión. Ángulos de visión que de una u otra manera provocarían cambios que, una vez fuesen debidamente argumentados podrían significar, tanto la revisión como el rediseño de concepciones ya de por sí, de cierto calado.

## **El triángulo de Csikszentmihalyi en Artaud**

*La creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres son necesarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 21).*

Una vez así establecidos los tres elementos de su triángulo de ‘estima’ de la creatividad, Csikszentmihalyi, en *Creatividad- el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención (1998)*, pasaría a explicar porqué estos pasos deberían contemplarse para aseverar de hecho, la existencia de toda creatividad:

“Todo esto no son elementos que contribuyen de forma incidental a la originalidad individual, sino componentes esenciales del proceso creativo que corren parejos a las aportaciones propias del individuo” (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 21).

Las aportaciones que el individuo pueda hacer con respecto a la realidad misma, compleja gama de interacciones varias y no como mero producto de ámbito personal que se quede tan solo en sí, aislado. Por eso la creatividad *se trata de un proceso por el cual dentro de la cultura resulta modificado un símbolo*. Ya que:

*En realidad, las personas creativas no están ni concentradas en un sólo objetivo, especializadas, ni son egoístas. De hecho parecen ser todo lo contrario: les encanta establecer conexiones con las ramas adyacentes de conocimiento. Tienden a ser, en principio, afectuosas y sensibles. Sin embargo, las exigencias de su papel les empujan inevitablemente hacia la especialización y el egoísmo. De muchas paradojas de la creatividad, ésta es quizás la más difícil de evitar (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 21).*

De tal paradoja, Csikszentmihalyi nos encaminaría inmediatamente hacia la reflexión de la *Especialización vs. Inter-disciplinaredad*, de la cuales, ésta última, se propiciaría evidentemente a un mayor aflujo de ideas nuevas en tanto que tratase de establecer lazos inusitados entre varias disciplinas o campos. Y por tanto dando paso a una mayor probabilidad de generación, de creaciones inesperadas y aportaciones realmente innovadoras y sorprendentes. Sin embargo parece ser que:

*A medida que la cultura evolucione, el conocimiento especializado se verá más favorecido que el conocimiento general. Para entender por qué ha de ser así, supongamos que tres personas, una que estudia física, otra que estudia música y una tercera que estudia ambas cosas. En igualdad de circunstancias en lo demás, la persona que estudia tanto música como física tendrá que repartir su atención entre dos campos simbólicos, mientras que las otras dos pueden concentrar las suyas exclusivamente en un único campo. En consecuencia, los individuos especializados pueden aprender sus campos con gran profundidad, y su pericia será preferida a la del que está a caballo de los dos campos. Con el tiempo, es seguro que los especialistas asumirán el liderazgo y control de las diversas instituciones de la cultura (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 21).*

No obstante, parece poco probable que las *personas* puedan dedicarse única y exclusivamente a un único campo a expensas de poder perder la cordura, al menos muy sano no parece ser. La impermeabilidad no es característica de lo humano y por lo tanto, muy difícilmente se daría la igualdad de condiciones señalada por Csikszentmihalyi en la hipótesis trazada -ya que como en etología- se sabe que para que dichas condiciones se presentasen, la realidad tendría que ser trucada e incluso así, además de la enormidad de factores implicados, jamás podría llegarse a conclusiones que nos aseverasen cualquier tipo de resultado digno de ser insertado en la realidad última.

La característica vinculada a lo expuesto encuentra un profundo reconocimiento en la omnipresente *personalidad*, la cual conlleva ya de por sí una improbable comparación a consideración. El ser complejo (si vital) que nos compone nos desvía ineluctablemente hacia campos que no eran en principio el nuestro. Y de eso trata la creatividad. El animal curioso instalado en nuestro interior es inapelable y bajo ninguna circunstancia deberíamos obviar que cada caso es un caso. Quizá uno de los tipos de creatividad más importantes que destacaría por su ausencia en las premisas de Csikszentmihalyi sea precisamente la *creatividad personal*.

Pero siguiendo lo expuesto, hablar de especialización en primera instancia por tanto, es hablar de una conducta muy poco ortodoxa relativamente a lo humano, en tanto que conllevaría a la robotización de la humanidad cada vez más esclava de falsos patrones. La cual estaría así siendo expulsada fuera de la realidad de todo su potencial. Con ello no queremos negar su exponencial y quizá incluso inminente posibilidad, para la cual nos alertaba Csikszentmihalyi. No estaría de hecho del todo interdicha, pero *¿A qué precio? ¿Qué tipo de evolución estaríamos tanteando entonces?:*

*Por supuesto esta tendencia hacia la especialización no es necesariamente algo bueno. Puede conducir fácilmente a una fragmentación cultural como la descrita en el relato bíblico de la construcción de la torre de babel. Además, la creatividad generalmente supone cruzar las fronteras de los campos, de modo que, por ejemplo, un químico que toma la mecánica cuántica de la física y la aplica a las conexiones moleculares puede hacer una aportación más genuina a la química que otro que permanece exclusivamente dentro de los límites de la química. Sin embargo, al mismo tiempo es importante reconocer que, dada la escasa atención de que disponemos para trabajar, y dado el volumen creciente de información que enriquece continuamente los diversos campos, la especialización parece inevitable. Esta tendencia podría ser reversible, pero sólo si hacemos un esfuerzo consciente por encontrar una alternativa; dejada a sí misma, es seguro que continuará (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 24-25).*

Problema que se coadunaría con las pocas oportunidades ofrecidas a la curiosidad. Obstáculos colocados frente al riesgo y a la exploración en función de un rápido, eficaz y de antemano conocido resultado. Siempre apremiante en nuestro mundo irreflexivo, el cual regularmente sería constitutivo de la mera y decadente reproducción. Esclavizado y sin capacidad crítica, que diría De la Torre. O una humanidad *pro-nula-creatividad*, de hecho. En las escuelas se podría hacer un buen trabajo al respecto si dejasen de cortarse presupuestos con relación al estudio y desarrollo de las artes, de la filosofía, etc., consideradas cada vez más superfluas con relación a las enseñanzas fundamentales.

*“Esto no sería malo si las ‘tres enseñanzas fundamentales’ (lectura, escritura y matemáticas) se impartieran de manera que estimaran la originalidad y el pensamiento creativo; desgraciadamente rara vez sucede así” (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 27).*

Con respecto al anguloso término *creatividad*, al cual nos referíamos al iniciar éste capítulo, concerniente a sus múltiples significados, aportaría Csikszentmihalyi que:

*El individuo que cree en su creatividad se convierte en un fenómeno subjetivo. Entonces, ser creativo se reduce a una seguridad interior de que lo que yo pienso o hago es nuevo y valioso. No hay nada malo en definir la creatividad de este modo, siempre y cuando seamos conscientes de que no es eso en absoluto lo que se supone que el término significaba originalmente, a saber, traer a la existencia algo verdaderamente nuevo que es lo suficientemente valorado como para ser agregado a la cultura. Por otro lado, si decidimos que la confirmación social es necesaria para que algo sea considerado creativo, la definición debe abarcar más que al individuo. Lo que cuenta entonces es si la certidumbre íntima queda validada por los expertos pertinentes (...). Y no es posible buscar un término medio y decir que a veces la*

*convicción íntima es suficiente, mientras que en otros casos necesitamos confirmación externa. Tal solución de compromiso deja una rendija enorme, y el intento de llegar a un acuerdo sobre si algo es creativo o no resulta imposible.*

*El problema es el término 'creatividad', que tal y como se usa normalmente abarca una extensión demasiado vasta. Se refiere a muy diferentes realidades, con lo cual provoca mucha confusión. Para clarificar las cuestiones, distingo al menos tres fenómenos diferentes que se pueden llamar legítimamente por ese nombre.*

*1. El primer uso, difundido en la conversación ordinaria, se refiere a las personas que expresan pensamientos inusitados, que son interesantes y estimulantes; dicho brevemente, se aplica a personas que parecen ser inusitadamente brillantes. Un conservador brillante, una persona con aficiones diversas y una mente ágil, puede ser considerada creativa en este sentido. A menos que, además, hagan alguna aportación de trascendencia permanente, me refiero a las personas de este tipo, como brillantes, no como creativas. (...)*

*2. La segunda forma en que se puede usar el término es aplicado a personas que experimentan el mundo de maneras novedosas y originales. Se trata de individuos cuyas ideas son nuevas, cuyos juicios son tan penetrantes que pueden hacer descubrimientos importantes de los que sólo ellos saben. Me refiero a tales personas que personalmente creativas, y procuro ocuparme de ellas lo más posible. Pero, dada la naturaleza subjetiva de esta forma de creatividad, es difícil tratarla, por muy importante que pueda ser para quienes la experimentan.*

*3. El último uso del término designa a los individuos que, como Leonardo, Edison, Picasso o Einstein, han cambiado nuestra cultura en algún aspecto importante. Son los creativos sin más. Debido a que sus logros son por definición públicos, es más fácil escribir sobre ellos, y las personas incluidas en mi estudio pertenecen a este grupo. / La diferencia entre estos tres significados no es simplemente una cuestión de grado. La última clase de creatividad no es simplemente una forma más desarrollada de las primeras. En realidad son modos diferentes de ser creativo, cada uno de ellos desconectado en gran medida de los otros. Sucede con mucha frecuencia, por ejemplo, que algunas personas que desbordan brillantez, de quienes todo el mundo piensa que son excepcionalmente creativas, no dejan ninguna realización, ninguna huella de su existencia (excepto, quizás, en la memoria de quienes los conocieron) (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 43-44).*

Aunque, como decíamos al principio, no encontremos un problema de mayor en el trabajo de definición que comportan concepciones como la referida, de un punto de vista didáctico el listado de gradaciones presentado por el teórico como diferenciaciones (incluso como posibles etapas) hasta podrían ser útiles para algunos en lo que a empuje y determinación pudiese conllevar. -Sirviendo quizá para inducir a la reflexión sacada de la profundidad del contexto.- Vistos como tal, podríamos considerarlos como ejercicio lúdico, salvo que pudiesen resultar contraproducentes para según qué lectores. Evidentemente que el establecimiento de *tipos* estancos -estereotipos- es algo que no queda claro respecto al ser humano cuyo tiempo vital se desdobra en una suerte de posibilidad inherente. Y eso sería algo mucho más importante de subrayar.

Por tanto, la carencia de *movimiento* expresa en estas premisas imposibilitaría su aceptación. Desde un punto de vista didáctico, así lo expresa Agustín de la Herrán en *Didáctica general. La práctica de la enseñanza en educación infantil, primaria y secundaria* (2008).

*Criar y educar un niño es un acto creativo. ¿Quién, que sepa de lo que hablamos, podría negarlo? (...) Desde el punto de vista de un observador, se da la paradoja de que, siendo tan frecuente, cuesta reconocerse. Es como el pez que busca el océano mientras nada. Es importante superar el contenido de esta paradoja, porque la fuente del desarrollo de la propia creatividad puede oscilar entre la negación de la propia capacidad y la confianza en su desarrollo. En ambos casos, la autoexpectativa es crucial. Verifica que en procesos (auto) educativos el principal aliado es uno mismo (A. de la Herrán & J. Paredes Labra, coord., 2008: p. 155).*

En la misma línea didáctica, ya habría entrevisto Vygotski las escisiones disciplinares que pueden llegar a entorpecer el desarrollo del conocimiento plural que compone lo humano:

*Para Vygotski el nuevo orden funcional de la mente humana es el drama y el juego y la imaginación son las puertas por las que el niño accede en su desarrollo a esa nueva lógica de ver y actuar en el mundo (...) Mientras la cultura escolar y científica garantiza adecuadamente el aprendizaje de la lógica instrumental a lo largo del desarrollo, los argumentos sociales que pertenecen al ámbito del drama han venido siendo garantizados tradicionalmente por la religión, la literatura, la cultura popular... Es ésta una de las razones de la importancia que Vygotski atribuye a la formación artística y humanística en la educación (citado en P. del Río & A. Álvarez, (ed.) 2007: p. 15, 18).*

“¿No se ha dicho acaso que el niño tenía tanto derecho a la pintura, al teatro y al cine como al alfabeto?” (Lazarine Bergeret & Isabela Aranzadi, 1977: p. 6).

Desde la propuesta de Csikszentmihalyi, partiendo del último elemento de su lista nos gustaría profundizar. Adhiriendo a aquella el resultado del estudio de la Vida / Obra de Antonin Artaud que queremos exponer y que dentro de los límites así trazados, tendríamos que alargar adjuntando aquella creatividad que origina más creatividad, *creatividad generativa, metacreatividad* por ventura.

Probablemente existe ya algo de ello insertado en los cambios simbólicos provocados por algunas de las personalidades señaladas a modo de ejemplo por Csikszentmihalyi, pero no es así explicitado como tal. Esa suerte de *creatividad generativa* que daría en desprenderse del legado de Artaud podría estar contenida en la lista de aproximaciones expuestas por el teórico pero también podría alzarla un paso más hacia adelante, en lo que de aportaciones impares, múltiples se hayan impregnado y cambiado en nuestra cultura.

Si después de Picasso la pintura no volvería ya a ser la misma / si después de Einstein se pasaría lo mismo con respecto a la física. Si las aportaciones de aquellos se probaron fundamentales en el curso evolutivo de la cultura y si se pueden entender en su producción generativa, o sea, que si después de éstos cambios inmensos efectuados en la cultura, una nueva serie de actuaciones *-evolucionadas-* desde las anteriores se producirían (constituyéndose así, desde los cimientos implantados por aquellos hacia el ineluctable futuro de la propia cultura). Tendríamos que subrayar el hecho de que en gran medida algunos de aquellos avances podrían estar también *-contagiando-* operando fuera de sus propios campos de origen. Dirigidos al mismísimo cerne del conocimiento, del pensamiento humano por extensión. Como así nos sugiere el flagrante caso de Artaud. Consideremos que:

■ 1: Al haberse proyectado Artaud en la génesis de su propia realidad hacia un sentido revolucionario de la misma, es decir, de movimiento perpetuo (no dándose jamás por satisfecho) tanto a través de su trabajo ampliamente creativo como de la propia ejemplaridad que habría supuesto su vida.

■ 2: Ampliándose asimismo hacia toda una serie de disciplinas. Siempre adecuándose a la complejidad de la realidad (no dándose jamás por vencido).

■ 3: Al haber sido él, el promotor impar de toda una nueva visión de urgencia que de la misma realidad habría sabido sacar las más ocultas de sus potencialidades creativas y a su vez...

■ 4: Al haber sabido hacernos partícipes de ello.



Entiéndase que ya no solamente estaríamos hablando de aportaciones particulares en determinados campos -o particulares derivados hacia otros ámbitos- sino de una urgencia dirigida al mismo eje del querer humano. Hacia una *total creatividad* -reinención y reformulación de la misma realidad desde y por cada individuo en su más rica y vasta singularidad. Entonces, podríamos considerar Artaud como paradigma de toda (gran) creatividad.

Con ello ya no solo estaríamos refiriéndonos respecto a los logros, por definición, hechos públicos y aceptados por los jueces de determinados campos, que señalaba Csikszentmihalyi. Logros que habrían cambiado el plano de lo real en determinados sectores y aspectos específicos de sus áreas, incluso si permeándose hacia otras. Sino que desde aquí se estaría trazando toda posibilidad. Pensamiento que dirigido hacia toda la humanidad -desde Artaud- se desarrollaría en el sentido de provocar el mismo *instinto vital* relegado. Supeditando también cualquier estado intermedio de mera supervivencia a su automática destrucción (léase hacia los meramente brillantes y los que aportarían sin cambiar significativamente su ámbito).

Reivindicando asimismo, la perpetuidad de destrucción que conlleva toda creación -llevada al límite- al hacerla ahora constante en su ampliación al ámbito personal y por tanto al de la *totalidad*.

Esto por lo tanto, sería lo que daríamos en definir como *Metacreatividad o creatividad generativa*. Algo así como el estudio aplicado de la caída de las fronteras de lo real -de lo establecido, instituido y definido o así considerado como tal. Una creatividad realmente en acción.

Con su inapelable proyección hacia la unidad del Ser -de todo ser humano constitutivo de esas mismas fronteras Reales a traspasar- Artaud se habría ocupado precisamente de hacer ostensible su propio conocimiento. *Más allá de la creatividad*, habría sido la disciplina de disciplinas a la cual se habría dedicado durante la casi totalidad de su vida. Haciéndose sobre todo con la materia prima que habría sido su mismo cuerpo doliente (realidad) - y viviente (creativo) - en el acto *resiliente* (haciendo frente) - en la *puesta en marcha* de su propia creatividad. En contra de las fuerzas naturales -o lo que sería lo mismo- de la misma sociedad. De la misma realidad. De sí mismo. El sueño deseante de un *cuerpo-sin-órganos* que puede, compacto, aplacar todas las contrariedades de que pueda ser objeto en la nuevísima estrategia auto-creadora y pro-creadora.

“(…) identificarse con una identidad imposible supone tener la práctica del proceso, poner en proceso al sujeto y sus estasis, actuar de modo que las leyes de la significancia correspondan a las objetivas, naturales y sociales” (Kristeva en P. Sollers et al., 1977: p. 74-75).

De alguna manera esto podría venir a quebrantar el concepto así entendido por una amplia cuota de la comunidad científica y hacer reformular su principal vía y objeto de estudio de la cual se habrían ocupado Csikszentmihalyi entre muchos otros -no fuere que el estudio de Artaud se hubiese popularizado mayormente en el interior de ámbitos determinados. Pródigamente sostenido entre los rediles de la teoría en vista a una posible *hecatombe* social desprendida hacia la realidad. Entendemos esto en el comfortable plano *subjetivo* de las ideas y quizá el alerta para la realidad aquí patente en la fuerza desprendida por éstas mismas ideas, debería de hacerse en la equiparable *hecatombe* referida y colocada así metafóricamente al servicio de un proceso generativo

que -aunque al nivel de las ideas- tendríamos que contemplar tratarse justamente del centro en dónde se desarrolla toda creatividad.

Csikszentmihalyi se referiría a la necesidad de refuerzo que requiere cualquier aportación novedosa. La aprobación por parte de los jueces que detengan la autoridad para juzgar la nueva contribución como válida.

*Los miembros de la siguiente generación encontrarán esa novedad como parte del campo que les viene dado y, si son creativos supone el establecimiento de un campo nuevo: se podría afirmar que Galileo inició la física experimental y que Freud esculpió el psicoanálisis sacándolo del campo ya existente de la neuropatología. Pero si Galileo y Freud no hubieran sido capaces de atraer seguidores que se reunieran en ámbitos diferentes para promover sus respectivos campos, sus ideas habrían tenido una repercusión mucho menor, o no habrían tenido ninguna en absoluto (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 46-47).*

De alguna manera, la concisa repercusión de que fuera objeto Artaud es sintomática del papel que representa semejante tipo de ideas en el seno de nuestra sociedad, una vez que éstas traten precisamente de mover cimientos con todo lo que ello implica. Que traten de generar discusión en torno a sus mismas articulaciones, si con tales ideas se trata precisamente de poner directa o indirectamente en causa la misma sociedad y su funcionamiento. Coyuntura que habría sido la causa de que el estudio de Artaud no se hubiese desarrollado mucho más ampliamente hacia dominios de mayor exposición a fin de hacerse popularizar a toda la extensión del conocimiento. Causa también de que absolutamente nada relativo a este tipo de fuerzas hayan sido barajadas en estudios como al que aquí nos remitimos.

Anclándole en los rediles de la teoría (terriblemente reducida, que no reductora- mucho más que hacia la acción viva en una difusión asaz global) detrás de ello estaría por ventura la voluntad del poder, más que la voluntad del querer. Acotaciones que de algunos estudios efectuados en la estela de Artaud, como darían en ser el caso de las reflexiones de Deleuze & Guattari, tratarían de percibir en su lata aunque ocultada extensión de manera a proporcionar la utilización de tales ademanes.

De la eclosión de las varias teorías y movimientos que viniesen a implantarse en el seno de la sociedad a lo largo de la historia -supuestamente por haber sido demandadas por las inquietudes de la misma y de la evolución natural de aquella- habrían surgido los llamados movimientos de *contracultura*. Los cuales, contrariando totalmente la norma tratarían de iluminar, denunciando los peligros inherentes que aquella pudiese estar acarreado. Algunas de aquellas ideas habrían sido promocionadas desde derroteros revolucionarios emergentes. Intenciones que pese a todo no deberían dejar de mirarse con atención y jamás darse por sentadas de buenas a primeras. No sin incurrir en cierto hermetismo, citamos del *Antiedipo: esquizofrenia y capitalismo* de Deleuze & Guattari:

*La máquina primitiva no ignora el intercambio, el comercio y la industria, los conjura, los localiza, los cuadricula, los encastra, mantiene al mercader y al herrero en una posición subordinada, para que flujos de intercambio y producción no vengán a romper códigos en provecho de sus cantidades abstractas o ficticias. ¿Y no es también Edipo el miedo al incesto: temor de un flujo descodificador? Si el capitalismo es la verdad universal, lo es en el sentido en que es el negativo de todas las formaciones sociales: es la cosa, lo innombrable, la descodificación generalizada de los flujos que permite comprender a contrario del secreto de todas estas formaciones, codificar los flujos, e incluso sobre-codificarlos antes de que algo escape a la codificación (G. Deleuze & F. Guattari: 1973, p. 159).*

Por lo pronto quizás el propio Csikszentmihalyi pueda ayudarnos a aliviar tal tensión:

*Puesto que la creatividad está constituida conjuntamente por la interacción entre campo, ámbito y persona, el rasgo de creatividad personal puede ayudar a generar la novedad que modifique dicho campo, pero no es una condición suficiente ni necesaria para ello. (...) La música de Bach fue rechazada por varias generaciones. La explicación convencional es que Rafael, Mendel y Bach fueron siempre creativos; lo único que cambió, con los caprichos del reconocimiento social, fue su reputación. Pero el modelo de sistemas reconoce el hecho de que la creatividad no se puede separar de su reconocimiento. Mendel no fue creativo durante sus años de relativa oscuridad porque sus hallazgos experimentales no fueron importantes hasta que un grupo de genéticos británicos, a finales del siglo XIX, se dieron cuenta de sus consecuencias para la evolución. (...) Si la creatividad es algo más que intuición y es co-creada por campos, ámbitos y personas, entonces la creatividad se puede construir, de-construir y reconstruir varias veces a lo largo del curso de la historia. (...) Una descripción más objetiva de la contribución de Van Gogh es que su creatividad empezó a existir cuando un número suficiente de expertos en arte se dieron cuenta de que sus pinturas tenían algo valioso que aportar al campo de la pintura. (...) Por lo que respecta al campo, el Renacimiento resultó posible en parte gracias al redescubrimiento de los antiguos métodos romanos de construir y esculpir que habían estado perdidos durante siglos, en las llamadas edades bárbaras. En Roma y otros lugares, a finales del siglo XIII, estudiosos ilusionados excavaban ruinas clásicas, copiando y analizando los estilos y técnicas de los antiguos. Este lento trabajo preparatorio dio su fruto al comenzar el siglo XV, poniendo a disposición de los artesanos y trabajadores especializados de aquel tiempo un conocimiento largamente olvidado. (...) En última instancia, esta conexión inseparable es lo que hace que la creatividad deba ser considerada como algo que acontece, no dentro de una persona, sino en las relaciones producidas dentro de un sistema (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 47-55, el subrayado es nuestro).*

Por todo ello, confiaríamos en que si el postulado de Csikszentmihalyi, de que el modelo de sistemas reconoce el hecho de que la creatividad no se puede separar de su reconocimiento, se pudiese acentuar el hecho dado por sus ejemplos, de que unas veces éstos se reconozcan antes y también después. De lo cual, no obstante, solo podemos permitirnos dudar si en el proceso procede poner en causa el propio modelo de sistemas. O sea, a expensas de colocarse en entredicho dicho sistema de reconocimiento, una vez que aquel podría no haber reconocido dada creatividad por motivos como el que veíamos.

Aunque solo por momentos, se nos figuraría un nuevo suspiro -espejismo de una nueva esperanza en fin- cuando Csikszentmihalyi colocase en los siguientes términos el proceso de reconocimiento a dada aportación creativa:

*El conocimiento mediado por símbolos es extrasomático; no se transmite a través de códigos químicos inscritos en nuestros cromosomas, sino que debe ser comunicado y aprendido deliberadamente. Esta información extrasomática constituye lo que llamamos cultura. Y el conocimiento transmitido mediante símbolos queda agrupado en campos separados: geometría, música, religión, sistemas legales, etcétera. Cada campo está compuesto por sus propios elementos simbólicos, sus propias reglas, y generalmente tiene su propio sistema de notación. En muchos sentidos, cada campo presenta un pequeño mundo aislado, en el cual una persona puede pensar y actuar con claridad y concentración (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 56).*

Con lo cual, dada la extensión y variedad de *campos culturales* a los que podríamos adjuntar particular y justificadamente las aportaciones creativas de Artaud, de su inoculación a otros tantos. De esa *metacreatividad* aquí promulgada, derivaría pues el hecho notorio de la tardanza de su reconocimiento por el amplio espectro que ésta detentaría. Con lo cual tanto más se complicaría su justificación no fuese de hecho imprescindible un amplio despliegue de medios para llevarse a cabo una tarea de tales dimensiones, además de que:

*(...) hacen falta décadas para que los científicos sociales o los filósofos dominen sus campos; y si producen una nueva idea, el ámbito tarda muchos años en valorar si es una mejora digna de ser añadida al acervo del conocimiento. (...) Sino porque, con la excepción de unos pocos subcampos sumamente estructurados, la psicología es un sistema tan difuso de pensamiento que, para que una persona cualquiera diga algo que los demás reconozcan como nuevo e importante, son precisos años de abundantes publicaciones (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 59).*

Décadas y más décadas han pasado ya desde que Artaud empezase a publicar sus escritos, a platear todas estas ideas. Pero también resulta evidente que la máquina de Csikszentmihalyi no está preparada para ponderar según qué ideas, según qué urgencias, según qué creaciones. Quizá la suya, no sea una máquina tan realista y tan objetiva después de todo.

*¿Significa esto que un campo mejor estructurado, donde es más fácil determinar la creatividad, es en algún sentido 'mejor' que otro más difuso? ¿Qué es más importante, más avanzando, más serio? En absoluto. Si fuera así, el ajedrez, la microeconomía o la programación de ordenadores, que son campos estructurados muy claramente, tendrían que ser considerados más avanzados que la moralidad o la sabiduría. (...) Las culturas son conservadoras, y con razón. Ninguna cultura podría asimilar toda la novedad que la gente produce sin degenerar en un caos. Supongamos que usted tuviera que prestar la misma atención a los quince millones de cuadros de los que hablábamos antes: ¿cuánto tiempo libre le quedaría para comer, dormir, trabajar o escuchar música? En otras palabras, nadie puede permitirse prestar atención a más de una minúscula fracción de las cosas nuevas que se producen. Sin embargo, una cultura no podría sobrevivir mucho tiempo a menos que todos sus miembros prestaran atención al menos a unas pocas cosas comunes (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 59-61, subrayado nuestro).*

Y es que por ello daría la impresión que cuando se trata de poner en cuestión la propia realidad, la propia existencia y la propia Vida como en el caso entrevistado de la *metacreatividad* a la que nos conduciría Artaud, las líneas de difusión tenderían invariablemente a delimitarla y hacerla pareja de alguna manera a lo anteriormente existente. A no dejarla respirar ni avanzar, haciéndola someterse *necesariamente* a todo lo anteriormente conocido como realidad, inapelablemente. Tal vez pareciese inevitable contener en alguna parte anteriormente existente lo dicho. Para tal se nos figura un seguro y caliente reducto que nos espera, el legado en la memoria del útero materno que siempre estará ahí esperándonos. Una especie de fundación de escape en dónde parecen caber todos los problemas que se quedarían por solucionar, todas las preguntas que se quedarían por responder, sin que nada ni nadie volviese a importunar ni tan siquiera volviese ya a sentir necesidad de referirse a ellos.

Con relación a *esas pocas cosas comunes para hacer sobrevivir la cultura*, ¿no podría referirse Csikszentmihalyi precisamente a algo así como el primer impulso de necesidad que podría patentar todo hombre, incluso los no creativos? ¿Por qué la tradición, la conservación se tienen que hacer forzosamente sinónimas de repetitivas y elementares reproducciones? ¿Es aquel el único y último significado que patentan? Actos y figuraciones que confortablemente nos remiten a proceder como nuestros ancestros. ¿Cómo animalillos, víctimas de cierta incapacidad? ¿No será precisamente todo lo contrario lo que nos caracteriza de entre el reino animal? O ¿Estaremos entonces *predestinados* a actuar deslizando por raíles no vayamos por ventura a despertar al caos latente en nuestra producción deseante, como dirían Guattari & Deleuze?

*Reconocer el deseo es precisamente volver a poner en marcha la producción deseante del cuerpo-sin-órganos, allí mismo donde el esquizo se había replegado para hacerlo callar y ahogarlo. Este reconocimiento del deseo, esta posición de deseo, este Signo, remite a un orden de producción real y actual, que no se confunde con una satisfacción indirecta o simbólica y que, tanto en sus paradas como en sus puestas en*

*marcha, es tan distinto de una regresión preedípica como de una restauración progresiva de Edipo (G. Deleuze & F. Guattari, 1973: p. 135).*

Quizá el problema tenga mucho que ver con enfoques, con perspectivas y metros y básculas y esos instrumentos con los cuales se daría en medir la capacidad humana. Si antes se correlacionaba el tamaño de la caja craneal con la inteligencia, quizá sea simplemente natural que en nuestra evolución aún se sigan haciendo *estimás* desde escalas similares. Si solo se evalúa la creatividad humana a partir de sus productos (y en muchos casos tan solo algunos de sus productos) necesariamente se deja todo el meollo del asunto por tratar. Todo terminará separándose, alejándose inexorablemente y como diría Sokurov, asesinándose de la realidad.

Haciendo un inciso, queremos dejar bien claro que de nuestro discurso así sujetándose a los preceptos de que aquí nos vamos haciendo eco en las palabras de Csikszentmihalyi - los cuales consideramos muy importantes en nuestro análisis- no existe ánimo de acritud alguno. Como decíamos, su aproximación nos parece suficientemente pertinente y significativa en tanto que ilustra perfectamente lo que mayormente desde la psicología se ha venido estudiando a cerca de lo que nos ocupa. A la hora de auscultar los estudios efectuados por nosotros junto a sus propuestas, sin embargo, desde la pulsión deseante a la que nos remitimos en palabras de Deleuze & Guattari, aquellos nos inducen a reflexionar sobre la real función que ocupan y sus consecuentes peligros inherentes. A Csikszentmihalyi nos remitimos, y con él descubrimos como algunos de sus hallazgos se podrían afirmar contraproducentes respecto a los ademanes deseantes propios de lo humano. A él nos remitimos pero también a toda una escuela que soporta y defiende a capa y espada los presupuestos que aquí ponemos en causa.

Justamente en ese punto que sensiblemente parece negar el teórico, a modo de ejemplo, en el cual la moralidad y la sabiduría simplemente por ser más difíciles de sistematizar que otras cuestiones creativas más lineales, pasarían de buenas a primeras a entrar en todo un ciclo de dudas y muy probablemente terminarían desembocando en el olvido, y por muy significativos que pudiesen ser entre los diversos postulados de la creatividad.

*Los ámbitos pueden afectar al índice de la creatividad en al menos tres maneras. La primera es siendo, o bien reactivo, o positivamente activo. Un ámbito reactivo no solicita ni estimula la novedad, mientras que un ámbito positivamente activo sí lo hace. (...) La segunda manera en que el ámbito influye en el índice de novedad es eligiendo un filtro estrecho o amplio en la selección de la novedad. Algunos ámbitos son conservadores y sólo permiten la entrada en el campo de unos pocos elementos nuevos cada vez. Rechazan casi toda novedad y seleccionan sólo lo que consideran mejor. Otros son más liberales a la hora de permitir la entrada de nuevas ideas en sus campos, y en consecuencia éstos cambian más rápidamente. Llevadas al extremo, ambas estrategias pueden ser peligrosas: es posible destrozar un campo, bien dejándolo morir de hambre de novedad, bien admitiendo en él demasiada novedad sin asimilar (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 53-64).*

Con lo cual deberíamos plantearnos seriamente la transformación de cierta tendencia decadente. La estrechez en la aceptación a la que tenderían efectivamente determinados sectores del pensamiento para poder revitalizar así la masa común de la realidad. Desde nuestra perspectiva, el supuesto punto de vista *objetivo* de que se habría estado nutriendo el estudio de Csikszentmihalyi no habría hecho, en éstas líneas, más que subrayar lo que indudablemente representa todo lo que todavía nos constriñe. Haciendo significar claramente líneas divisorias y restricciones de cuyo propósito nos competiría justamente desde la creatividad, desembarazarnos. Que desde los ámbitos transversales señalados por el teórico como a la par -en la columna de al lado de su lista- se hiciese lo

correspondiente: lo humana y moralmente procedente en todos y cada uno de los casos. Porque precisamente la sabiduría humana no puede aplicarse tan solo a una parcela del conocimiento. Como al capital, por ejemplo.

Por lo tanto, por nuestra parte no se trata de que no consideremos fidedignos los estudios efectuados por Csikszentmihalyi, todo lo contrario, con ellos nos enriquecemos grandemente y de otra manera todo esto perdería su propósito. Sin embargo, sobre todo se nos presenta en ellos la carencia de la fuerza del vector *movimiento* intrínseco a toda creatividad. El cual se desprendería de todo el estudio anterior. De los postulados de De La Torre en su *estima* y en la dificultad para ser perentorio en las evaluaciones concernientes a tan delicado tema. Y por último de la propia *metacreatividad* naciente del estudio de Artaud.

Nuestro propósito aquí -sembrando la duda- trata de explicar la razón por la cual esta realidad así planteada por Csikszentmihalyi parece constituirle como víctima de cierto estatismo, atavismo con relación al cual la creatividad no tendría ya nada que decir. *¿Por qué es así y no de otra manera?* Entendemos que las líneas propulsoras a adoptar en el estudio de cualquier creatividad jamás deberían desprenderse de su verdadera luz de objetividad. Sobre todo cuando derivadas de abstractas y tan solo fetales insurgencias, como las que aquí pretendemos hacer significar. Es decir, que relativamente a la creatividad -a la luz de la más pura de las objetividades- jamás debemos dejar de restarle las posibilidades que también ésta patenta en su cambio urgente. Tanto en su movimiento interior como exterior.

*Hay varias maneras en que campos y ámbitos pueden afectarse mutuamente. A veces los campos determinan en buena parte lo que el ámbito puede hacer; esto probablemente es más habitual en las ciencias, donde el acervo de conocimientos limita de forma estricta lo que el establishment científico puede o no puede afirmar. Por mucho que un grupo de científicos desee que su teoría predilecta sea aceptada, no lo será si va contra el consenso anteriormente alcanzado. En las artes, por el contrario, a menudo es el ámbito el que prima: el establishment artístico decide, sin directrices firmes ancladas en el pasado, qué obras de arte nuevas merecen ser incluidas en el campo (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 64).*

Razón por la cual desde este estudio de la Creatividad nos podríamos permitir vislumbrar un enfoque conciliador entre ambas clases de conocimiento: el de las artes y el de las ciencias, a fin de estrechar lazos e intercambiar competencias dentro de lo que cupiese. A fin de tratar de cuestionar cualquier tipo de *establishment*, siempre que del consenso anteriormente establecido se hiciese pugna por no dejar la evolución consciente seguir su curso. Este diálogo podría resultar altamente beneficioso.

Desde la disciplina de Creatividad como rama del conocimiento científico que comprende necesariamente muchos de los entresijos del arte y demás áreas del conocimiento -aunque todavía relegado a las balaustradas de la teoría... si aquellos se hiciesen patentes en su posterior puesta en acción, en su posible desdoblamiento didáctico- su cometido podría ser precisamente el de desbrozar los embrollos de una realidad a la cual, en gran medida, nos sentimos todavía sometidos. Lo cual por lo tanto nos remitiría a todo el largo recorrido que queda aún por trazar.

Consideramos así, que a partir del avance del estudio de Artaud que aquí presentamos con éste nuevo enfoque de amplitud hacia la realidad -a través de la *metacreatividad*- su avance aplicado hacia su posible didáctica -a la vez confirmación de ámbito y sugestión de *Rigor*- se hace patente e inapelable en una tomada de decisión urgente.

## **Rasgos de creatividad**

Siguiendo la estela de Csikszentmihalyi, en este apartado tratamos de vislumbrar esa característica compleja, personal y única que compone al ser humano creativo. Dimos en creer en primera instancia que debería ser altamente improbable e incluso ineficaz presuponer características similares entre individuos considerados en sus respectivos campos, como creativos. En realidad, ya desde un principio dicho ejercicio supondría un contrasentido en sí mismo, sin embargo Csikszentmihalyi daría en ilustrar una serie de relaciones que hacemos cuestión de reproducir en tanto que integrarían parte del cuerpo de nuestro estudio en una etapa posterior. Nos referimos preferentemente a la acción didáctica en la cual encontraríamos una posible solución con vista a algunos problemas colocados no solo a raíz del estudio efectuado -en lo que a las aportaciones de Csikszentmihalyi se refiriese- sino a determinados problemas que cumplimentados en el anterior estudio de Artaud podrían justificarse en gran medida.

Relativamente a los estudios no concluyentes que se habrían hecho respecto a la identificación de posibles rasgos característicos de la personalidad creativa, Csikszentmihalyi diría que:

*Entonces, ¿no hay rasgos que distingan a la gente creativa? Si tuviera que expresar con una sola palabra lo que hace sus personalidades diferentes de las demás, esa palabra sería complejidad. Con esto quiero decir que muestran tendencias de pensamiento y actuación que en la mayoría de las personas no se dan juntas. Contienen extremos contradictorios: en vez de ser 'individuos', cada uno de ellos es una 'multitud'. Lo mismo que el color blanco incluye todos los matices del espectro lumínico, ellos tienden a reunir el abanico entero de las posibilidades humanas dentro de sí mismos. (...) Un individuo creativo es más probable que sea a la vez agresivo y cooperativo, o al mismo tiempo o en momentos diferentes, dependiendo de la situación. Tener una personalidad compleja significa ser capaz de expresar la totalidad del abanico de rasgos que están potencialmente presentes en el repertorio humano, pero que habitualmente se atrofian porque pensamos que uno de los polos es 'bueno' mientras que el otro extremo es 'malo'. Este tipo de persona tiene muchos rasgos en común con lo que el psicólogo analítico suizo Carl Jung consideraba una personalidad madura. También pensaba que uno de nuestros puntos fuertes tiene un lado sombrío reprimido que la mayoría de nosotros se niega a reconocer. La persona muy ordenada puede anhelar ser espontánea, la persona sumisa desea ser dominante. Mientras repudiamos estas sombras, nunca podremos estar completos ni satisfechos. Sin embargo, eso es lo que habitualmente hacemos, y de esa manera seguimos luchando contra nosotros mismos, intentando vivir conforme a una imagen que desfigura nuestro verdadero ser (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 79-80).*

Con lo cual nos daríamos por satisfechos no fuese el matiz de que en realidad pensemos que existe de hecho una urgencia precisamente en el cambio a operar en nosotros mismos -una lucha que no debemos obviar nunca y que no debe cesar jamás. Lucha metafísica por la cual nos encaminaríamos así -y no de otra manera- hacia una importante maduración y una mayor aproximación al mejoramiento de nosotros mismos. Lo cual no se comprendería simplemente a través de la creatividad sino de la toma de consciencia. Evidentemente que esto puede deberse a una mera cuestión de interpretación o desencuentros de fuerza expresiva, pero en todo caso, no se trataría de asumir simplemente esas sombras que podrían hacernos pensar que estarían desfigurando nuestro complejo ser, como expone Csikszentmihalyi siguiendo a Jung. El *verdadero ser* del cual tendríamos que dar fe no se prendería solamente con la asunción de tales o cuales sombras constitutivas, sino que derivaría del resultado de esa misma

lucha que inevitablemente daríamos en trabar cuando lográsemos al fin asumirnos en todas nuestras facetas.

*El problema consiste en si el hombre será capaz de ascender a una cumbre moral más alta, es decir, a un nivel superior de la conciencia, para poder resistir a la fuerza sobrehumana que le fue facilitada [...] Pero el hombre no puede seguir avanzando en su camino si no conoce mejor su propia naturaleza (...) en este aspecto existe una ignorancia terrible y un rechazo no menos grande a aumentar el saber acerca de la propia esencia” (Jung 1964 citado en S. Sauter, 2006: p. 43).*

Se trataría por lo tanto del proceso, el objeto vital que puede en fin reservarnos alguna evolución. Asimismo, el *Rigor* del cual hablábamos, es también el resultado por el cual la creatividad se efectúa desde el Ser hacia el medio. En la identificación de sombras, sí, pero luego, en el posterior mejoramiento de la esa misma realidad a la que se accede desde la consciencia. Una especie de coherencia a rajatabla y en perpetuo continuo.

De esa suerte de interactividad de la cual nos hiciésemos aproximar a través de la aplicación didáctica, de la creatividad como fuente de indicaciones para el movimiento del Ser. De la aplicación efectiva de una *creatividad personal*, en su puesta en acción, en su escolarización, podríamos estar en vías de contrarrestar la diferencia abismal que existiría entre los individuos considerados creativos y los demás. Los cuales según estas psicologías no gozan de -suficiente complejidad- de esos extremos contradictorios que habrían aprendido a gestionar los que sí son creativos:

*El porqué una inteligencia baja obstaculiza la realización creativa resulta completamente obvio. Pero ser intelectualmente brillante también puede ser perjudicial para la creatividad. Algunas personas con altos CI acaban sintiéndose satisfechas de sí mismas y, seguras en su superioridad mental, pierden la curiosidad esencial para llevar a cabo cualquier cosa nueva. Aprender hechos, jugar con las reglas existentes de los campos, puede resultar tan fácil para una persona con alto CI, que nunca llegue a tener incentivo alguno para interrogar, cuestionar y mejorar los conocimientos existentes. Probablemente por eso Goethe, entre otros, decía que la ingenuidad es el atributo más importante del genio (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 82).*

Aplicado hacia un contexto social sería algo que vendría muy en la línea de lo que arguyese Simonton en su *Origins of Genius- Darwinian perspectives on creativity*, cuándo explicase que para hacerse valer como creador realmente siempre sería indispensable la capacidad de persuasión inherente:

“La aplicación específica de este poder era menos importante que la posesión de esta capacidad. Es por esta razón que Samuel Johnson, el autor del primer diccionario inglés, pudo aseverar que “el verdadero genio es una mente de amplios poderes generales, accidentalmente proyectados hacia direcciones particulares” (D. K. Simonton, 1999: p. 2-3, traducción nuestra).

De ser cierto que ahora mismo, a pesar de todo, no sería el momento más oportuno para dejarnos llevar por nuestra ingenuidad, también ciertamente no sería el momento para dejarnos arrastrar por la pereza de no tratar de poner en marcha el movimiento urgente que demanda el cuerpo deseante expreso en tales alusiones.

Si como veíamos, el desarrollo de la creatividad ni siquiera depende de factores como el coeficiente intelectual sino de hacer patente cierto grado de sugestión. De la adecuación de persuasión relativamente a toda posibilidad, hacia la apertura en la generación de condiciones para que se pongan los mecanismos de la curiosidad inherente en marcha, el consecuente movimiento didáctico de su aplicación sería el paso siguiente a considerar.



*El pensamiento divergente no es de gran utilidad sin la capacidad de distinguir una idea buena de otra mala, y esta selección exige el pensamiento convergente. Manfred Eigen es uno de los diversos científicos que afirman que la única diferencia entre ellos y sus colegas menos creativos es que ellos pueden decir si un problema es soluble o no, y esto ahorra enormes cantidades de tiempo. George Stigler subraya la importancia de la fluidez, esto es, de saber compaginar pensamientos divergente, por un lado, y buen juicio para reconocer un problema viable, por otro (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 86).*

Lo cual justamente adscribiría Margaret A. Boden en su estudio de la creatividad computacional como que:

“Las personas afirman frecuentemente que hablar de “reglas” y “restricciones”- especialmente en el contexto de programas de computación- tiene que ser irrelevante para la creatividad, que es una expresión de la libertad humana. Pero lejos de ser la antítesis de la creatividad, las restricciones sobre el pensamiento son lo que la hace posible” (M. A. Boden, 1994: p. 122).

De todo ello devendría precisamente una didáctica de la creatividad, o esa suerte de *metacreatividad*, postulándose pues, como *creatividad personal*:

■ Abriendo la posibilidad de gestionar y dar continuidad a ideas que se posibilitasen a través de diversos entornos multidisciplinares. Que buscasen precisamente la forma de solucionar los problemas de fluidez de que carecen las escuelas de hoy día en sus abonadas normalizaciones.

■ Transversales aproximaciones a la totalidad a través de estudios como los anteriormente citados relativos a la conciencia se harían por lo tanto elementales, una vez que de la identificación y posterior caída del ego en lo sucesivo serían inapelables en la viabilidad dada a tales o cuales efectos de divergencia. Debidamente encaminados aquellos estudios podrían significar el desarrollo efectivo de las producciones deseantes, ahora mismo manipuladas y orientadas hacia posturas de reproducción insatisfactorias y fuera de la realidad humana.

■ Estrategias de maduración personal que posibilitasen una formación profesional docente más completa y profunda en la cual la sinceridad y la toma de conciencia de lo real se hiciese desde una integralidad de base. En una auto-evaluación constante, aprendiendo a poner de manifiesto las sombras del ‘yo’ y subrayando la importancia de desechar apegos y prejuicios ampliamente arraigados.

Estaríamos por tanto así, ante la posibilidad de contemplar una *creatividad personal* que se desarrollaría a través de la escuela. Centro neurálgico de lo social.

Como daría en afirmar consecuentemente Csikszentmihalyi:

*Es imposible ser creativo sin haber interiorizado primero un campo de la cultura. Y una persona debe creer en la importancia de tal campo para aprender sus reglas; por tanto debe ser, en cierta medida, tradicionalista. Así, es difícil ver cómo una persona pueda ser creativa sin ser tradicional y conservadora y, al mismo tiempo, también rebelde e iconoclasta (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 94).*

Con lo cual, respecto a la *creatividad personal* como fuerza global expeditiva y dirigida al todo a través de su implementación didáctica -la articulación de los diversos entornos multidisciplinares comentados- proveería el intercambio necesario entre los más expertos de sus áreas y a los que a aquellas tratasen de acercarse. En el futuro podrían

incluso no considerarse como áreas determinadas sino como medios concretos a través de los cuales viajar en su inapelable cruce. O lo que daría en volverse una multiplicación asaz creativa.

De las premisas estudiadas con respecto a los rasgos de creatividad comunes que aquí seleccionamos -los cuales daría en encontrar Csikszentmihalyi en el curso de sus estudios- habría uno que destacaríamos y que se prendería en gran medida con la génesis de la filosofía desarrollada por Artaud:

“Finalmente, la apertura y sensibilidad de los individuos creativos a menudo los expone al sufrimiento y al dolor, pero también a una gran cantidad de placer” (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 96).

En *la vida secreta de la canción de amor*, originalmente extraída de una conferencia que posteriormente grabaría Nick Cave, el autor expresaba su pesar por no haberse dado un lugar de mayor relieve a la tristeza, al dolor, en el ámbito de la música popular:

*En la histórica tecnocracia de la música moderna, la tristeza es enviada a los pupitres del fondo de la clase, en dónde sentada, se mea en los pantalones presa de un mortal terror. La tristeza o “duende” necesita espacio para respirar. La melancolía odia las prisas y flota en silencio. Yo siento pena por la tristeza, cuando saltamos sobre ella, negando su voz, y expulsándola hacia otros derroteros. No extraña que la tristeza no sonría mucho. No extraña que la tristeza sea tan triste. (...) El escritor que rechaza explorar las regiones oscuras de su corazón nunca podrá escribir convenientemente sobre la maravilla, la magia y la alegría del amor, porque tal y como no se puede confiar en la bondad a menos que respire el mismo aire que la maldad – la vieja metáfora de Cristo entre dos criminales me viene a la mente – por tanto entre el tejido de la canción de amor, por entre su melodía, su letra, uno debe percibir el reconocimiento de su capacidad para hacer sufrir (N. Cave, 2013: p. 8, traducción nuestra).*

No solamente dado el caso concreto de Artaud, este punto se habría vuelto paradigma transversal a lo largo de toda nuestra exposición anterior. En ella habríamos destacado recurrentemente el alto grado de *resiliencia* identificada como una fuerza. El desprender de una energía inusitada que como forma de creatividad habría constituido a Artaud como caso ejemplar. Retomando constantemente el pulso de la vida, incesantemente la *resiliencia* que proyectaría asimismo hacia la totalidad, se convertiría en una de las principales directrices que vendría a establecerse como objeto último de la presente investigación en el solapamiento de la realidad vivida por Artaud -como ejemplo específico de toda una nueva forma de percibir la realidad- y su forma ampliada de *consciente colectivo*, una vez que todos sufrimos de una u otra manera, antes o después. En un ejemplo humorístico, explicaría Boris Cyrulnik de las ventajas de aprender a hacer patente la otra cara de la moneda:

*En nuestros días, para parecer muy científicos, formularíamos la idea de otro modo, hablaríamos de la “reorganización cognitiva de la emoción asociada a la representación del trauma”. Sin embargo, si aceptamos los beneficios de la simplicidad, diremos sin ambages que el humor es liberador y sublime, que es “la invulnerabilidad del yo que se afirma, y que no sólo se niega a permitir que se imponga el sufrimiento que proviene del exterior, sino que incluso consigue hallar la forma de convertir las circunstancias traumatizantes en un cierto placer” (B. Cyrulnik, 2002: p. 98).*

Se trataría precisamente de reconocer el *sufrimiento* como una sombra a través de la cual podemos luchar en la transformación de nosotros mismos y revertirnos así en algo que se nos parezca lo más posible a nuestros deseos.

Consta no obstante, que no todo el mundo puede o tiene acceso a tales conocimientos para poder llevarlo a cabo. Motivo más que suficiente por el cual debe tratarse. Promulgando el desarrollo y aplicación de este tipo de creatividad -en función del despertar hacia la celebración que podría llegar a hacerse a la Vida- sería en la asunción de su compleja realidad intrínseca que se situaría como un tipo de creatividad muy parejo a la resistencia ante la adversidad que enseñan los estudios llevados a cabo, bajo el término de *resiliencia*.

*De hecho, la investigación demuestra que los artistas y escritores tienen índices inusitadamente altos de psicopatologías y adicciones. Pero, ¿cuál es la causa y cuál el efecto? (...) El pensamiento divergente a menudo es entendido por la mayoría como desviado, de manera que la persona creativa puede sentirse aislada e incomprendida. Estos riesgos del oficio suelen ir parejos con el terreno en cuestión, por decirlo así, y es difícil imaginar una persona que sea creativa y al mismo tiempo insensible a ellos (M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 96-97).*

*'Tuve un amigo, un poeta llamado Radnòty, que escribía poemas que a mí me parecían atroces', dice Faludy. 'Y después, tras sufrir en los campos de concentración, cambió totalmente y escribía versos magníficos. Sufrir no es malo: te ayuda muchísimo. ¿Conoce alguna novela sobre la felicidad? ¿O una película sobre gente feliz? Somos una raza perversa, sólo el sufrimiento nos interesa (citado en M. Csikszentmihalyi, 1998: p. 109).*

*Schopenhauer afirma que "El sufrimiento es el fondo de toda vida", presenta a esta última como la manifestación de una fuerza cruel, precisamente la misma que subyace a la Voluntad (...) Fórmulas idénticas se encuentran en Nietzsche: "El sufrimiento es sin duda una parte esencial de toda existencia" y en Artaud "El fondo de las cosas es el dolor" (C. Dumoulié, 1996: p. 17).*

En todo caso no hace falta buscar el sufrimiento, porque antes o después parece presentarse como ley de vida. Pero no, eso no es del todo cierto. El sufrimiento será ley de muerte mientras no se nos permita hacer algo al respecto.

Precisamente de entre los escritos de *La fuerza del anonimato*, editado por ESPAI de Blanc bajo el subtítulo de *materiales para la subversión de la vida*, estriba Santiago López Petit que habrá sido en la toma de consciencia de su imposibilidad para pensar -testimoniada ya desde su correspondencia con Rivière- que Artaud enseñaría el principio que luego extendería al propio vivir:

*Quiero vivir pero no consigo vivir. Si Artaud se hubiese quedado en este punto habría sencillamente mostrado la impotencia como inherente a la propia existencia. Pero Artaud introduce un grito inaudito: vivir es hacerse imposible vivir – eso nos produce más dolor y nos dificulta el vivir – pero eso es, en definitiva, vivir. Desde esta perspectiva el sufrimiento se transforma en un combate tal como se afirma en una carta del 27 julio de 1946: "No se hace nada, no se dice nada, sino que se sufre, se desespera y se lucha, sí, lo creo en realidad, se lucha. ¿Se valorará, se juzgará, se justificará el combate? No." (...) ¿Pero de qué combate se trata? ¿Contra qué se lucha? (...) "Lo horrible de la cosa... es el insólito poder de esta cosa misma que no tiene nombre y que, en su superficie y solamente en su superficie, puede llamarse sociedad, gobierno, policía, administración y contra la cual ni ha existido – en la historia – el recurso de la fuerza de las revoluciones. Pues las revoluciones han desaparecido, pero la sociedad, el gobierno, la policía, la administración, las escuelas... han permanecido siempre incólumes" (M. Garcés, S. López Petit y A. Fdz-Savater, coord. 2009: p. 28).*



## **Desafío**

“(…) la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos” (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

*Hoy la evidencia indica que, por un lado, programas de televisión que contienen altos niveles de violencia pueden causar agresividad a corto plazo en ciertos individuos impulsivos, ya predispuestos a reaccionar con hostilidad. Por otro lado, también hay estudios que demuestran que observar imágenes cargadas de dureza tiene un efecto de catarsis o de purga psicológica contra la violencia reprimida y, como consecuencia, disminuye la conducta agresiva entre algunas personas que tienen dificultad para vivenciar o enfrentarse abiertamente a sus sentimientos de agresividad (L. Rojas, 2004: p. 215).*

A lo largo de la profunda inmersión que resultó del estudio de Antonin Artaud, en más de una ocasión el guiño se haría respecto a toda posibilidad irradiada de los presupuestos d'*el teatro de la crueldad*. Una vez que el estudio estaría delineándose sobre las directrices atrás analizadas, el pensamiento recurrente a lo largo de la confección crítica de su biografía pendería casi exclusivamente hacia la escuela y sus posibles conexiones.

Aparte de muchas otras hipótesis -como por ejemplo los posibles beneficios que de su fuerza expresiva hacia final de su vida que le llevaría a rellenar cientos de cuadernos escolares en una escritura frenética y altamente liberadora, u otros ejemplos que finalmente descartaríamos por una u otra razón- habría una que no obstante persistiría y se encontraría entre los problemas localizados que parecería demandar actualmente el sistema educativo y hacia el cual las soluciones visadas parecerían no terminar de dar pruebas de eficacia.

En nuestra investigación a acerca de las *Políticas para la paz* -actualmente en vigor en muchas escuelas- encontraríamos una figura poco creíble, extemporánea e insertada como a presión que justificaría ampliamente un estudio más comprometido desde los presupuestos inferidos del trabajo de Artaud. Esa figura se trataría de una especie de *apaciguador*, determinado como *mediador de conflictos*, y que aparentemente, a través de un diálogo consensuado lograría establecer los lazos de cordura supuestamente perdidos en el campo de batalla, entre agredidos, agresores y asistentes.

*Uno de los problemas que nos encontramos frecuentemente en el ámbito escolar, a la hora de abordar los conflictos, es que respondemos de forma inmediata e irreflexiva aplicando un esquema de acción-reacción, y a menudo nos faltan recursos para poder interpretarlos, y por tanto, para afrontarlos de una manera diferente que no suponga el uso de la violencia. Aprender a detenernos, analizar detalladamente los conflictos y responder de manera constructiva debería ser una de las principales tareas educativas (J. C. Torrego, coord., 2003: p. 12).*

La mayoría de estas iniciativas y programas desembocan todos en las mismas premisas dialogantes y reflexivas sin avanzar otro tipo de soluciones que quizá pudieran ser más viables, más realistas y eficaces. Del levantamiento que hacen Ortega-Ruíz & Mora-Merchán de las *diversas* iniciativas mantenidas a lo largo de la geografía española en *Conflictividad y Violencia (2005)*, exponemos seguidamente un ejemplo de tantos:

*Para el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz, el trabajo en la resolución de conflictos en el ámbito escolar ha de estar unido a un programa de mediación, ya que se entiende que ésta es la herramienta mediante la cual se pueden*

*transformar los conflictos con resolución violenta en conflictos con una resolución constructiva para las partes implicadas. La mediación se constituye, de esta manera, como una extensión de la negociación colaborativa, en la que encontramos un mediador o equipo mediador que representa a una tercera parte neutral en la disputa y cuyo objetivo es facilitar la negociación entre las partes implicadas en el conflicto. (R. Ortega-Ruíz & J. Mora-Merchán, coord., 2005: p. 53).*

Seguramente este árido panorama, que partiendo de ideas y presupuestos moralizantes y totalmente fuera de la realidad no pueda dar más de sí, exactamente por eso, porque la única solución que maneja es la única que considera y estéril sigue aplicando:

*'El hombre robó a su propio Dios', dice Canetti. Para huir de ese círculo infernal (o perversamente 'divino'), para llegar a hacer concebible que la violencia sólo podrá comenzar a ser erradicada si dejamos de alimentar el imaginario de nuestros hijos con imágenes de violencia sin fin, para construir una auténtica educación para la paz que algún día pueda hacer posible una cultura universal de paz, libros como éste son urgentemente necesarios (Seminario Galego para la Paz, 2005: p. 128).*

No es un tema simple el del *bulling* y otros conflictos que puedan potenciarse en el ambiguo medio social que representa la escuela. Conflictos, aquellos, que como decíamos, allí se pueden potenciar pero que no son exclusivos ni viven únicamente por detrás de los muros de esta institución, sino por doquier. Hablamos por lo tanto de una real característica humana que quizá -desde la escuela y a través del teatro de Artaud- se podría tratar de revertir en beneficio de los afectados.

Ashley Montagu que hablando de la agresión humana citaría Luis Rojas en sus *semillas de la violencia*, expondría que:

*La única forma de aprender a amar es siendo amado. La única forma de aprender a odiar es siendo odiado. Esto no es una fantasía ni teoría, simplemente es un hecho comprobable. Recordemos que la humanidad no es una herencia, sino un triunfo. Nuestra verdadera herencia es la propia capacidad para hacernos y formarnos a nosotros mismos, no como criaturas del destino, sino como sus forjadores." (Montagu citado en L. Rojas, 2004: Pág. 18).*

Una característica humana que en lugar de ser tratada con medidas seguramente no acordes con su demanda -medidas enormemente fuera de la realidad- sino con armas mucho más eficaces como la exposición de su crudeza, la denuncia expresa de lo ridículas que suponen ciertas actuaciones, podría llegar a traspasar los muros de la escuela y suponer un auténtico cambio de actitud en la sociedad en general.

Al parecer existen estudios emergentes en el sentido de identificar dolencias más profundas y a nivel físico, que pueden estar en el origen de algunas de estas actuaciones, como por ejemplo:

*Damásio de la Universidad de Iowa (EEUU) apunta a que algunos maltratadores (no todos) podrían tener alterado el córtex prefrontal, una región del cerebro situada encima de los ojos, que interviene en el control de los instintos primarios. Por su parte, Martín Teicher, especialista en neurobiología, destacó (tal como se ha dicho repetidamente) que el 'maltrato infantil desencadena una cascada de procesos moleculares cuyos efectos pueden provocar un incremento de la agresividad' (T. Sánchez, 2005: pág. 40).*

No obstante, fuera de ello y no a título de excepción, quedaríamos todos los demás, que antes, después o durante, hemos sido, somos o seremos más o menos salvajes. Por ventura irreflexivos, inconscientes, violentos o agresivos, según criterio de análisis. Y hacia una posible solución, quizá el teatro de Artaud pueda no suponer una idea tan descabellada:

*Los espectadores, que ya no estarán separados de los artistas por la valla de las candilejas, habrán de experimentar la angustia metafísica que tenderán a provocar las escenas representadas, por tanto, hay que desterrar la imitación de hechos y gestos de la vida corriente, que hasta ahora eran de rigor, en beneficio de la libertad ilimitada del ensueño y del espíritu (Robert Aron, componente del Teatro Alfred Jarry citado en H. Behar, 1971: p. 178-179).*

*Está sentado en el escritorio, sólido, meditando. Artaud camina afuera de la tarima y empieza a hablar del Teatro y de la Peste. / Pero después, casi imperceptiblemente, dejó caer el hilo de lo que estábamos siguiendo y empezó a representar la muerte por la peste. Nadie se dio cuenta realmente cuando empezó aquello. Para ilustrar la conferencia él estaba representando una agonía. La peste, en francés, es mucho más terrible que the plague, en inglés. Pero no había palabras que pudiesen describir lo que Artaud representó en la tarima de la Sorbona. Se olvidó de la conferencia, del teatro, de sus ideas, del Doctor Allendy, que estaba allí sentado, del público, de los jóvenes estudiantes, de la mujer, de los profesores, de los directores. / Su rostro se contorsionaba de angustia, podía verse el sudor humedeciéndole el pelo. Los ojos dilatándose, los músculos encogidos con calambres, los dedos luchando para retener su propia flexibilidad, el fuego en las entrañas. Él nos hacía sentir la garganta reseca y ardiente, los dolores, el delirio, el fuego en las entrañas. Estaba en agonía. Gritaba. Estaba en delirio. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión (A. Nin, 1983, p. 173-174: traducción nuestra).*





## **Políticas de utopía**

*Un cuerpo-sin-órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el cuerpo-sin-órganos no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El cuerpo-sin-órganos hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas no contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero. Por eso nosotros tratamos el cuerpo-sin-órganos como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos, cinemáticas con desplazamiento de grupo, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. “Las formas son contingentes respecto al dinamismo cinemático. Que un orificio se abra o no en el germen es accesorio. Lo importante es el propio proceso de inmigración, las puras variaciones cronológicas y cuantitativas son las que dan al lugar de invaginación el aspecto de orificio, de una fisura o de una línea primitiva” (G. Deleuze & F. Guatarri, 2006: p.158, 159).*

Es la producción de este *cuerpo-sin-órganos* que quiere significar toda quiebra con la realidad -a la cual no puede seguir adhiriéndose Artaud en tanto que dueño de una ineluctable energía- es este el *movimiento* del cual nuestro trabajo viene a significar. Desde el cual queremos postular la realidad misma tratando de alzarse de nuevo desde dónde nunca debería haberse apeado. Este se establece por tanto como el trabajo del rehacer, del impulsar nuevamente todo cuanto se haya establecido. El impulso que se quiere nuevo y nunca repetido.

Habría sido Derrida quién en *La clausura de la representación* diría que:

*Artaud no reclama, pues, una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad. A pesar de todo lo que debe asolar a su paso, “el teatro de la crueldad / no es el símbolo de un vacío ausente”. Él afirma que, produce la afirmación misma en su rigor pleno y necesario. Pero también en su sentido más oculto, frecuentemente el más inaprensible y simulado: pero, aunque “ineluctable”, esta afirmación no ha empezado todavía a existir”. (...) Así se hace sin duda necesario despertar, reconstruir la víspera de este origen del teatro occidental, declinante, decadente, negativo, para poder reanimar en su oriente la necesidad ineluctable de la afirmación. Necesidad ineluctable de una escena todavía inexistente, pero la afirmación no es algo que pueda despejarse para inventar mañana en algún “nuevo teatro”. Su necesidad ineluctable opera una fuerza permanente. La crueldad está siempre a punto. El vacío, el lugar vacío y preparado para este teatro que no ha “comenzado a existir” todavía; mide pues únicamente la rara distancia que nos separa de la necesidad ineluctable, de la obra presente (o más bien actual, activa) de la afirmación (J. Derrida, 1967: p. 35-38).*

*El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. “He dicho, pues, “crueldad” como hubiera podido decir “vida” (1932, IV, p137). Esta vida transporta al hombre pero no es la vida del hombre. Este último no es más que una representación de la vida y ése es el límite- humanista- de la metafísica del teatro clásico. “Al teatro tal como se lo practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación. El teatro debe equipararse a la vida, pero no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que barra la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo” (J. Derrida, 1967: p. 40-41).*

Si en todo caso -fundamentados- constarían aquí de alguna manera los aspectos creativos patentados en el proceso infinito de que nos habría hecho dignos acreedores Artaud, sin embargo, la laguna con respecto a su *fiabilidad* no dejaría de insistir mientras no se demostrase en su real aplicación. Por lo tanto, mientras no se pruebe su eficacia, corre el riesgo de mera verisimilitud. De parecer una película de superhéroes y no una real necesidad puesta al servicio de la humanidad.

En la segunda parte de nuestra tesis, la inversión didáctica se hará desde una exploración empírica de lo que aquí discutimos desde enfoques más o menos abstractos y que como Derrida habría remarcado, haciendo de la conciencia pugna e inyectiva, orden de primera necesidad:

*El teatro de la crueldad no será por tanto un teatro del inconsciente. Más bien casi lo contrario. “No hay teatro de la crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada”. Y esta conciencia vive un asesinato, es la conciencia de un asesinato. Lo sugeríamos anteriormente. Artaud lo dice en la Primera carta sobre la crueldad: “Es la conciencia la que da al ejercito de todo acto de la vida su color de sangre, su matiz cruel, puesto que está claro que la vida es siempre la muerte de alguien” (...) Quizás Artaud se alzó también contra una cierta descripción freudiana que consideraba el sueño como una realización sustitutiva del deseo, como una función supletoria: quiso por medio del teatro restituir su dignidad al sueño y hacer de él alguna cosa originaria, más libre, más afirmadora que una simple actividad de sustitución. Quizás fue para atacar una cierta imagen del pensamiento freudiano, por lo que escribió el Primer Manifiesto: “Pero considerar el teatro como una función psicológica o moral de segunda mano, y creer que los sueños en sí mismos no tiene más que una función de sustitución, es disminuir el alcance poético tanto de los sueños como del teatro” (J. Derrida, 1967: p. 59).*

Más adelante, Derrida llevaría éstas urgencias de hacer vibrar la costra de la realidad vaciada al punto de exponer que:

*...de hecho, tanto el mundo como en las comunidades analíticas, estos modelos positivistas o espirituales, estos axiomas metafísicos de la ética, del derecho y de la política todavía no han sido rozados, mucho menos “desconstruidos” por la revolución psicoanalítica. Resistirán mucho tiempo; están hechos, en verdad, para resistir. Y podemos en efecto llamar a ésta una “resistencia” fundamental. Sin duda, frente a esta resistencia, el psicoanálisis, en las formas estatutarias de su comunidad, en la mayor autoridad de su discurso, en sus instituciones más visibles, resiste doblemente a lo que sigue siendo arcaico en esta globalización. No lo quiere pero no lo ataca, no lo analiza. (...) El psicoanálisis, en mi opinión, todavía no ha logrado, pensar, penetrar, ni cambiar los axiomas de lo ético, lo jurídico y lo político, particularmente en esos lugares sísmicos donde tiembla el fantasma teológico de la soberanía y donde se producen los acontecimientos geopolíticos más traumáticos, digamos incluso, confusamente, más crueles de estos tiempos (J. Derrida, 2005: p. 19-20).*

Postular acerca de las cuestiones políticas contenidas en la aproximación que a ellas nos alienta el estudio de Artaud es siempre un acercamiento hecho por rabia y que incita a una rebeldía esencial. Es estar viendo lo que está ocurriendo, aunque se pueda presentar desde plataformas de abstracción más o menos difusas. Ser más o menos clara su definición. Pero es querer actuar y no saber muy bien cómo. Decía Santiago López Petit, que es ahí donde reside la asunción de una impotencia básica que nos constituye y que en Artaud derivaría siempre en una lucha patente como única y posible forma de existencia:

*En este combate de la existencia, que es el vivir, sólo nos queda mirar cara a cara al sufrimiento que el combate produce. Más concretamente: debemos “sufrir para afirmarnos”. Sin entrar en mayores consideraciones podemos afirmar que el autor francés consigue pasar de la impotencia al impoder. Es decir, la radicalización de la impotencia es posible porque Artaud introduce una fuerza determinante: la fuerza de*

*la asimetría vida / dolor, o sea, la afirmación hacia la vida. Radicalizar la impotencia significa, en definitiva, resistir, resistir quiere decir soportar la inmanencia del combate sin refugiarse en transcendía alguna (M. Garcés, S. López Petit y A. Fdz-Savater, coord., 2009: p. 28- 29).*

Darnos cuenta de a dónde ha llegado nuestra sociedad narcotizada -embaucada por las fuerzas del poder, dependiente de una realidad impuesta y que ni siquiera de ello se dé cuenta- no es asunto ligero y no es nada recomendable para corazones débiles. Podemos cerrar los ojos -evidentemente sería lo más conveniente en caso de enfermedad coronaria- pero siendo plenamente conscientes, quizá ello no estaría tanto en la línea de la Vida como una trombosis de ojos bien abiertos. Valga la dura la metáfora.

Evidentemente que esta lucha no es simple ni podemos afirmar que esté ganada, pero tampoco es que sea algo nuevo y mucho menos evitable. La utopía es la frustración de muchos pero también es el aliciente de muchos otros.

*Marx y Engels no elaboraron una teoría del sujeto en general y del sujeto de la práctica revolucionaria en particular, se limitaron a sustituir su problemática por la de las relaciones sociales: momento fundamental que suprime la mística neo-hegeliana y feurbachiana, pero que deja en suspenso un "resto" considerable, no reabsorbido por las "relaciones de producción", transversal a éstas y que sólo las recorta para desplazarlas. Con esto quiero decir que el distribuir el sujeto en los términos y relaciones del sistema de producción deja en suspenso un "excedente" que se ha intentado pensar, a partir de Freud, como "deseo", "goce", buscando las huellas de la mutación del discurso. Por otra parte, en la época de Marx, en un entrecruzamiento en el que ambas partes son mutuamente invisibles, algunos "escritores" (Mallarmé, Lautréamont) sienten, a través del lenguaje, lo que se planteará como la cuestión teórica de Freud, y como cuestión de la practica revolucionaria sólo muy recientemente, tal vez únicamente a partir de mayo de 68 y de la Revolución Cultural China. Lenin es, efectivamente, el único en esa "edad de oro" del marxismo que lee atentamente a Hegel; pero los Cahiers dialectiques me da la impresión de que insisten ante todo en la posibilidad de plantear una exterioridad a la lógica, una dialéctica de lo objetivo que subtiende el concepto subjetivo; el proceso del sujeto no parece haber llamado la atención de Lenin y, cuando llega al final de la Gran Lógica, en la que Hegel define la dialéctica como cuaternaria y no como ternaria, siendo este cuarto término el indicio del proceso del sujeto, Lenin anota que no lo comprende (Kristeva en P. Sollers et al., 1977: p. 99).*

En el verdadero engranaje complejo de la totalidad habrían tratado de incurrir varios pensadores desde mucho antes de Artaud y sin embargo, de la realidad que veníamos afirmando, es a partir Artaud que a través de su desgarró, de su explosión, que la revolución toma cabida más estrechamente conectada con una realidad desengañada. La realidad que se sostiene desde lo propio y lo no institucionalizado. Desde la singularidad de cada uno.

Con la posibilidad de transformación en mente y desde el reconocimiento de una realidad sin oropeles (es decir, sin fugas subliminales y otros espejismos) -del reconocimiento de los narcóticos impuestos por los mecanismos de poder y haciéndoles frente en una lucha eficaz- serían tomadas varias determinaciones que hoy día seguirían ampliamente en vigor. Como vimos en capítulos anteriores, serían ejemplo de ello los cambios reales operados en las instituciones psiquiátricas o por ejemplo, algunos de los frutos sociales provocados por los *beatniks*.

A aquellos simulacros instaurados -en suma- a aquellas supresiones ejecutadas haciendo valer la repetición, la normalización, la muerte en detrimento de la Vida Verdadera, se habrían ensañado muchas tropas *sin uniforme*, que habrían logrado transformar muchas de esas realidades tenidas por impenetrables e inamovibles.

Como afirmaría Julia Kristeva, estos asuntos tendrían que abordarse lanzándoles la verdad a la cara y no a través del rezo o creyendo piamente en la posibilidad del sueño repartido por diversos ámbitos aislados, por especializaciones. Los cuales no pasarían más que de burdos intentos que jamás atajarían el problema en su todo.

A estos núcleos separados, en tanto que aislados, incomunicados los unos con los otros, podríamos considerarlos sinónimos de los individuos que podrían considerarse a sí mismos creativos, tales como los descritos por Csikszentmihalyi. Pero estando realmente fuera de la máquina de la creatividad. Aquellos, al no interactuar con el ámbito, sino que ejerciéndose simplemente a sí mismos -una vez que no hiciesen patente el cambio del símbolo de rigor en el exterior de sí mismos, insertándolo en la cultura- no serían realmente detentores de creatividad. Con lo cual la lucha tendría que operarse en el interior pero siempre hacia el exterior.

Según el magnífico análisis que de ello haría Kristeva, Artaud lo habría logrado porque su propuesta incluía un modelo abierto y de cierta contradicción que se retroalimentaría infinitamente:

*Me sorprenden los intentos de que el deseo funcione en el seno de una sustancia spinoziana indiferente al lenguaje. En tanto que práctica, el texto de Artaud supone la instancia del lenguaje, y es trabajando ésta como se consigue trabajar lo social, confrontándolo con lo reprimido. Ya he recordado antes lo mucho que insistía Artaud en lo que llamaba una "voluntad de sentido"; y a partir de esto he podido referirme a la negatividad y al rechazo de la negatividad. Postura que puede calificarse de dialéctica, pero materialista, y que no tiene nada que ver con la exhibición de una corporeidad desbordante que, en suma, fetichiza el cuerpo y no lo presenta como terreno de una contradicción. Sólo en relación a la instancia simbólica, y en el lenguaje como sistema simbólico, en relación a su ley, y causa de ella, la pulsión -el rechazo- la negatividad, organizan el texto como una constante contradicción. Sin tal momento tético, inherente a todo sistema simbólico, el texto jamás hubiese reencontrado la significación, la representación, en última instancia, la ideología. Gracias a esta instancia simbólica, la chora pulsional abandona el espacio cerrado de un cuerpo indisociable del de la madre y se convierte en una escena teatral en la que chocan las puestas en juego de sujetos siempre sociales. En cuanto lenguaje, la analidad se comprende precisamente en relación a su represión por el simbolismo. El simbolismo es anal, pero lo ignora (Kristeva en P. Sollers et al., 1977: p. 100-101).*

*Mi intención no era proponer una visión "en fase" del sujeto, sino, partiendo de ciertas nociones de esta teoría, extraer conceptos susceptibles de plantear el sujeto como un proceso. De ahí la insistencia de la negatividad, el rechazo, la analidad... Estasis de este proceso: tal poema, aquel espectáculo, aquel dibujo, tal conferencia en el Vieux-Colombier, sólo son articulaciones efímeras que no sirven más que para relanzarlo, para mantener la contradicción entre la pulsión de muerte y lo simbólico, para asegurar el proceso de significancia. Pero en ningún caso objetos de arte o entrenamientos verbales (Kristeva en P. Sollers et al., 1977: p. 103).*

Vida, al fin al cabo. El proceso de significancia al que refiere aquí Kristeva no es diferente a todo entendimiento de la Vida como tal. Vida haciéndose a sí misma y por tanto no dependiendo de simulacros en su laborioso proceso. Algo sobre lo cual expresa con gran claridad relativamente al teatro de la crueldad, Jacques Derrida:

*...para Artaud, la fiesta de la crueldad no debería tener lugar más que una vez: "dejemos las críticas de textos a los maestrillos, las críticas de las formas a los estetas y reconozcamos que lo que ha sido dicho no tiene por qué decirse más; que una expresión no vale para dos veces, ni vive dos veces; que toda palabra pronunciada está muerta y que no actúa más que en el momento en que se la pronuncia; que una forma empleada no sirve para dos veces y no invita más que a buscar otra, y que el teatro es el único lugar en el mundo en que un gesto hecho, no se recomienza dos veces." Efectivamente es la apariencia: acabada la representación teatral, no deja detrás de sí, detrás de su actualidad, ninguna traza,*

*ningún objeto que llevarse. No es un libro ni una obra sino una energía, y en este sentido es el único arte de la vida (J. Derrida, 1967: p. 67).*

Sería en esta tesitura que del estudio que proponemos a continuación, en la segunda parte de la tesis, advendría una figura fundamental que rescataríamos directamente, a modo de inferencia, del teatro de la crueldad de Artaud, su *Atleta Afectivo*.

El actor propuesto por Artaud para la ejecución del teatro de la crueldad, profusamente entrenado para tocar afectivamente todos y cada uno de los espectadores y hacerles partícipes de toda posibilidad inmersa en sí mismos -sabio transmisor pero sobre todo médium preparado para la transformación personal- podría establecerse desde la escuela como una especie de: *Profesor Atleta Afectivo*.

El teatro de la crueldad no es representación, no es fruto de una rebuscada falsedad sino que está posante de vida, como explicaba Derrida. Es por eso que en su adaptación a la escuela se podrían validar con cierta posibilidad sus premisas. Dadas las características de aquel medio, podría sin otro intuición que el despertar del proceso del Ser, constituirse como fuerza a tener en consideración. Ya que la escuela, como el teatro:

*“No es un libro ni una obra sino una energía, en ese sentido es el único arte de la vida” (J. Derrida, 1967: p. 67).*

Arte (el del teatro) que podría darse a beber desde la escuela en su reflejo simétrico de *arte educativo*. El cual podría ser mucho más enriquecedor desde el punto de vista social real, activo y vital.

Samuel Weber se preguntaría si precisamente por ello no habría Artaud recurrido a la tragedia Aristotélica, a la tradición que tan a menudo habría repudiado, para encontrar la clave que se habría perdido mientras tanto:

*...en el caso de una Aristotélica concepción del teatro: ¿Aunque no en defensa del teatro de la crueldad de Artaud, no subyace en éste la defensa de la tragedia de Aristóteles en términos de catarsis, una especie de purga? ¿No hay a través de los escritos de Artaud sobre teatro, un llamamiento para la 'acción' que 'dobla', como si colocase el énfasis en la mimesis trágica de Aristóteles, mimesis como imitación de la acción, una praxis? ¿Y este énfasis, en el pasaje registrado hacia una cierta pedagogía y didáctica función del teatro no es el mismo del que se habría hecho eco aquel en la Poética, justamente donde Aristóteles busca una justificación para la mimesis en contra de la condena platónica a través de las virtudes didácticas del teatro? Artaud quería que sus oyentes y lectores, no olvidasen lo que el teatro por encima de todo enseña, que no somos libres, que el cielo todavía puede destartarse en nuestras cabezas, y sobre todo, que la acción teatral en el escenario simplemente no puede repetirse bajo ningún concepto (E. Scheer (ed.), 2002: p. 9, traducción nuestra).*

*Aristóteles: 28. Es pues, la tragedia, imitación de una acción de carácter elevado, completa y de cierta extensión, en lenguaje ornamentado y con varios tipos de ornamentos distribuidos por sus diversas partes, (del drama), (imitación que se efectúa) no por narrativa, pero mediante actores, y que, suscitando el terror y la piedad, tiene por efecto la purificación de esas mismas emociones (Aristóteles, 1986: p. 110, traducción nuestra).*

En el magnífico trazado de consciencia metafísica que hace Camille Dumoulié entre Artaud y Nietzsche dice que:

*En los cuadernos de Rodez, Artaud no acaba de declararse siempre a favor y en contra de la eternidad, a favor y en contra del infinito. Ninguna decisión es posible, porque sólo la experiencia de “morir vivo”, el trabajo del “cuerpo sin órganos”, que no conoce fin ni pausa, la voluntad siempre diferente en su reiteración del*

*Eterno Retorno de lo Mismo, son condiciones de la eternidad. “Ser inmortal se paga caro: para eso es preciso morir varias veces en vida”, escribe Nietzsche. Única manera de vivir en la apertura farmacéutica de lo sagrado, de asumir la indecible “presencia” de lo real. Entonces el hombre es libre e inocente de lo que fue y de lo que puede advenir, pero pasa a ser terriblemente responsable de todo ello. / Responder al apremio del Otro, tal es su responsabilidad -la más peligrosa y cruel, pero también la más rica. Llamándonos con sus escritos a esa exigencia de lo inhumano como centro y punto de fuga de lo humano, del “desdoblamiento” como razón de la obra, Nietzsche y Artaud mantienen abierta para nosotros “la puerta de un enigmático y siniestro más allá”, la única apertura en que podemos ir delante de nuestra hora más rica, mantener la existencia “a la altura de poderosos afectos” (C. Dumoulié, 1996: p. 265).*

## **Segunda parte**

### **La Crueldad Creadora de Antonin Artaud y sus implicaciones para la Formación de Profesorado**

*Yo no duermo, respiro apenas como la raíz sombría de los astros:  
raya la laceración sangrienta,  
estancada entre el sexo  
y la garganta. Yo nunca  
duermo,  
con la herida de mi propio sueño.  
A veces muevo las manos para sostener la luz que salta  
de la boca. O la vena negra que irrumpe de esa estrella  
salvaje implantada  
en medio de la carne, como en el fondo de la noche  
el agujero fuerte  
de la sangre. La vena que me raja de punta a punta,  
que arrastra toda la oscuridad el mundo  
hacia la cabeza. A veces muevo los dedos como si las uñas  
se iluminasen*

*(H. Helder, 2001: p.72-3, traducción nuestra).*

#### **Introducción a la segunda parte**

El estudio empírico de nuestra investigación de carácter cualitativo, procede de la metodología utilizada que a su vez -en una articulación delicada y precisa- funciona como marco teórico por el cual, tanto la recolección como el análisis de los datos, procura alcanzar su propia teoría -como objetivo del mismo. Así lo requiere una investigación de *Teoría Fundamentada*, como describiremos más adelante. Pero antes de pasar a explicar cómo aquella se desarrolló hacemos unos cuantos matices para una mejor comprensión de lo que en lo sucesivo se va a tratar.

De la decena de temas que terminarían siendo objeto de estudio -procedentes tanto del proceso de recolección como en el análisis de datos o directamente extraídos de la primera parte de nuestro trabajo- a la hipotética verificación de los mismos en sus implicaciones para la *Formación de Profesorado*, hay una serie de términos y de conceptos de **no** inmediata comprensión. A los cuales en ocasiones no solamente urgí adherir una aclaración concisa sino que a veces precisaron de una reflexión madura y profunda que ayudase a aclarar sus expresos entramados y posibilidades intrínsecas de significación.

En primer lugar y a título de ejemplo a lo que sigue, el mismo término *Crueldad*, que acuñado por Artaud para titular su teatro -de la manera más fiel posible a sus intenciones- significaría de hecho algo totalmente diferente a lo que acostumbramos a entender por ello. Y subrayamos que no por eso la *nueva* significación así atribuida por Artaud advenga a modo de capricho o elucubración espontánea, sino que es fruto de una lógica específica y constitutiva de su origen, por la cual *crueldad* significaría más de lo que por ella se suele entender comúnmente.





## **Crueldad: Breve caracterización del concepto**

En la reseña de *La ética de la crueldad*, de José Ovejero (2012) se lee:

*Estamos acostumbrados a ser testigos de violencias extremas, torturas, violaciones y humillaciones en todas las formas del arte. A menudo la crueldad allí desplegada se nos presenta como espectáculo. Sin embargo, hay una crueldad que no satisface el morbo del espectador ni corteja sus valores, sino que lo confronta con sus hipocresías y sus miserias. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, aunque a veces tenga que agredirle para ello: no le ofrece certidumbres sino lo contrario. Este libro defiende una literatura contraria a la cultura del espectáculo y a la asepsia posmoderna, una literatura que aborrece lo inocuo y lo complaciente. José Ovejero ilustra su propuesta teórica con una original exploración de novelas de Bataille, Canetti, Luis Martín-Santos, Cormac McCarthy, Onetti y Jelinek, autores crueles cada uno a su manera. Después de leerlos, no se puede seguir viviendo como antes de hacerlo. Y lo mismo le sucederá a quien lea este ensayo.*

En sus acepciones más comunes, en el diccionario de la RAE (2003):  
(Del lat. crudelītas, -ātis).

- 1. f. Inhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad
- 2. f. Acción cruel e inhumana

Así significa desde Wordreference.com:

- 1. f. Falta de compasión hacia el sufrimiento ajeno: *demostraba una gran crueldad con los enfermos.*
- 2. f. Acción cruel e inhumana: *perdió el trabajo en la clínica veterinaria porque trataba con crueldad a los perros (Crueldad, revisado 30-10-2014).*

'Crueldad' aparece también en las siguientes entradas:

atrocidad - barbarie - contender - encarnizamiento - ferocidad - impiedad - infanticidio - razia - refinamiento - sádico - sadismo - salvajismo - sevicia - virulencia  
Inflexiones de 'crueldad' (n): fpl: crueldades

En wikipedia:

*La crueldad se define como la respuesta emocional de indiferencia u obtención de placer en el sufrimiento y dolor de otros o la acción que innecesariamente causa tal sufrimiento o dolor. Es considerada como un signo de disturbio psicológico por la American Psychiatric Association. La crueldad de los niños hacia otras personas es un signo clínico incluido en nosología psiquiátrica relacionado a desórdenes antisociales y de conducta. Recientemente (en 1987) se ha agregado la crueldad hacia los animales a la lista de criterios diagnósticos para desórdenes de conducta. La propensión a la crueldad se asocia con la patología sadomasoquista (Crueldad, revisado el 28 de octubre 2014).*

Y en *Hacia una teoría general del ensayo- Construcción del texto ensayístico* de María Elena Arenas Cruz (1997) -a propósito de la utilización del término *Bárbaro* por Fernando Savater- Arenas advierte relativamente a su estudio que:

*(...) obvia ciertos inconvenientes y utiliza para sus fines argumentativos las cuatro acepciones que el diccionario de María Moliner da de esta palabra; pero este mecanismo aparentemente objetivo no es más que un argumento por división: con la enumeración exhaustiva de las cinco acepciones del término bárbaro se da la impresión de que no existen más acepciones posibles que las que este diccionario recoge: / "...Para empezar, recuerda que griegos y romanos denominaban "bárbaros" a los pueblos y cosas ajenos a su cultura. En este sentido, que sigue*

*siendo bastante usual, los toros pueden resultar costumbre bárbara para los criados en otras culturas, sean extranjeras o sean de una modernidad que no se reconoce en festejos de corte demasiado popular o idiosincrático. También se llama “bárbaro” al bruto, es decir, a quien utiliza la pura fuerza en lugar de la inteligencia o habilidad: esta acepción indudablemente no cuadra a la fiesta taurina, pues si hay alguna actividad en la que quede claro que más vale maña que fuerza es toreo. “Bárbaro” puede también valer por “cruel” y de este aspecto ya hemos hablado antes. En cuanto la crueldad implica complacerse en el dolor de un ser viviente, en las corridas de toros no hay crueldad directa, pues el sufrimiento del toro no es el objetivo de la diversión sino un ingrediente necesario que recibe sentido de aspectos que lo trascienden. En cuanto que la crueldad que puede haber en la complacencia en el miedo del torero ante la muerte- que encarna y canaliza el de los espectadores. Es un tipo de crueldad sin el cual no existiría ninguna disciplina, ningún ejercicio ascético o gimnástico, ninguna audacia de pensamiento o de experiencia, ningún erotismo. En el ruedo el único que sufre de veras es el torero y ése sufre por todos nosotros, es decir: se lo pasa como Dios. Ello enlaza con el último uso de la palabra “bárbaro”, ese modernismo que significa “tremendo” o “estupendo” y cuyo uso entre la juventud prueba y desea efímero doña María Moliner, con un partidismo lexicográfico que la honra. Pese a estas reservas tan explicables, no cabe duda de que los toros son algo “bárbaro” en esta última acepción o al menos así nos lo parecen a sus valedores” (p. 161-162).*

*De las cuatro acepciones aquí presentadas, las únicas que verdaderamente atañen al asunto de carácter “bárbaro” de la fiesta taurina tal como lo entienden sus detractores, son la segunda y la tercera. La argumentación es necesaria porque los términos que sirven para explicar el contenido semántico de estas dos acepciones no son unívocos, es decir las palabras brutalidad, pura fuerza, inteligencia, habilidad, crueldad, complacencia... pueden ser entendidas en función de una gradación semántica subjetiva cuyos límites variarán de unos individuos a otros (p. 263).*

Como podemos observar en este extracto de Savater citado y analizado por Arenas Cruz a razón de su estudio ensayístico, o relativamente a *la ética de la crueldad* propuesta por Ovejero (2012) antes citado, el término que aquí nos ocupa podría ser objeto de crítica relativa a sus acepciones más comunes y sobre todo dar pie a posibles malentendidos en la utilización que aquí hacemos de él. Procuramos así, que a través de estas concreciones nos acerquemos lo más posible a una cierta objetividad, pese a lo discutible de los múltiples sentidos que siempre terminarían subyaciendo desde la subjetividad de cada uno.

En 2014, el filósofo Joan-Carles Mèlich se explicaría con su concepto de crueldad de una guisa en parte similar a lo anterior, pero no obstante con cierta apariencia de lo que aquí quiere significar. En su interesante *Lógica de la crueldad*, siguiendo los respectivos pensamientos de Nietzsche, Freud o Sade entre otros -incluyendo novelistas y cineastas- trazaría así su *lógica moral* -cruel por la legitimación de la exclusión de unos en beneficio de otros- en dónde afirmaría que:

*(...) lo cruel no debe entenderse como una ausencia de significado, algo así como una especie de mal gratuito, absurdo, algo así como “mal por mal”, sino como una lógica en la que el horror está plenamente justificado y calculado, en la que el horror es razonable, a veces invisible, anónimo, inconsciente, porque es un horror fruto de una gramática, una gramática heredada, interiorizada y asentada en nuestra vida cotidiana al modo de una especie de mundo dado por supuesto (J.-C. Mèlich, 2014: p.36).*

*Horror-* que como sinónimo básico excluiría gran parte de la funcionalidad que aquí el término adquiere. Pero que a lo largo de su ensayo, Mèlich descubriría acercándose de cierto modo a la inexorabilidad que se permea desde nuestra acepción, cuando por ejemplo siguiendo a Sade expresase que:

*“(...) la lógica de la crueldad debe ser formada, y debe serlo porque la civilización nos ha impuesto una falsa moral, la civilización nos ha apartado de nuestro punto de*

partida, de la naturaleza (...) Porque Sade muestra, en toda su radicalidad, en toda su fuerza, que no hay lógica sin crueldad” (J.-C. Mèlich, 2014: p.14-15, adaptado).

“Vivir *al margen* de la moral es imposible; nunca podremos librarnos de ella, de su lógica cruel. *Nadie existe sin moral*. Heredamos un mundo interpretado, nacemos en una gramática que es y siempre será ineludiblemente moral” (J.-C. Mèlich, 2014: p. 242-243).

Idea que repite a lo largo de todo su lógico y acérrimo pensamiento y que al final, sorprendentemente, niega en una especie de esperanza de transgresión a través de la ética como margen, lo cual demuestra que su acepción solo se desplazó aparentemente.

El sentido de *crueldad* que aquí argumentamos en su promoción desde el amplio significado positivo que adquiere -en profundidad total y radicalmente opuesto a lo que por ella suele entenderse- lo explica así Artaud en una carta a Rollinant del 16 de noviembre de 1931:

*Le confieso no comprender ni tan poco admitir las objeciones que fueron puestas a mi título. Pues me parece que la creación y la propia vida solo se definen por una especie de rigor, y por tanto, por una crueldad fundamental, que conduce las cosas hacia una finalidad ineluctable, al precio que sea. / El esfuerzo es crueldad, la existencia en el esfuerzo es crueldad. Saliendo del reposo, y distendiéndose en el ser, Brama sufre de un sufrimiento que produce, por ventura, jubilosos harmónicos, pero que, en el fatal extremo de la curva, se puede apenas expresar por un terrible crujir. / Hay en la llama de la vida, no apetito por la vida, no impulso irracional de la vida, una especie de perversidad inicial; el deseo de Eros es crueldad, pues se alimenta de contingencias. La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, porque, en todos los sentidos de un mundo circular y cerrado no hay sitio para la muerte verdadera, porque la ascensión es una dilaceración y porque el espacio cerrado se alimenta de vidas, y las vidas más posantes pasan a través de las demás, deglutiéndolas en un masacre que es la transfiguración y la bienaventuranza. En el mundo manifestado, metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente y el bien el esfuerzo e, por consiguiente, más una crueldad. / No entenderlo es no entender ideas metafísicas. Y que, de ahora en adelante, nadie me vuelva a decir que mi título es muy limitado. Es por la crueldad que se coagulan las cosas, que se forman los varios planos de lo creado. El bien está siempre en el exterior, la faz interior es un mal. Mal que al final será minorado, en el instante supremo en que todo lo que antes era forma esté a punto de retornar al caos (A. Artaud, 1996: p.101-102, traducción nuestra).*

El lenguaje por lo tanto está para servirnos y no para constreñirnos desde sus características limitaciones. Se crea a medida que la necesidad de comunicarnos lo demande y en función del conocimiento mismo.

A nuestro entender, el sentido que Artaud le otorga al término *Crueldad*, lo radica directamente en la pura necesidad sobre la cual se construye el *Conocimiento*. La *Creación del Ser*. Y toda *Creatividad* entendida desde una perspectiva *evolutiva*.

La *Resiliencia* u otros constructos como la *Violencia Escolar*, la *Transmisibilidad* o el *Profesor como Atleta Afectivo* que aquí estudiamos, todos ellos son temas que advienen de una suerte de crueldad inherente por la cual tratamos de hacerlos vivir. O en su defecto respecto a los objetivos propuestos, firmar su óbito: otra crueldad más, que diría Artaud.



## **Noveno capítulo** **Aproximación Metodológico-Teórica**

*-Yo no creo que la verruga se dejé de notar. Creo que una verruga es fea. Soy un hombre simple. La discusión sobre el asunto ya pasó los límites, por lo que a mí respecta. Para mí, una verruga es un secreto que yo no quiero guardar. Cuando veo una verruga pienso de inmediato en el bisturí.*

*-Ahhhh!*

*-Al decir esta última palabra, dispara la mano en un saludo militar. Saludo que terminó en un cuchillo, tal y como la bayoneta se ilumina en el uso de la escopeta. Los huérfanos sostuvieron la respiración.*

*-Cuándo veo una verruga pienso en eliminación inmediata. Pienso Antes y Después. Pienso Drogas Milagrosas. Pienso en Apenas Diez Días.*

*-Venga. ¡Fuerza!*

*-Pienso Cura a Buen Precio. Pienso Experimenta este Método CASERO CIENTÍFICO. Pienso ENVÍAMELO GRATIS POR CORREO EXPRES. Sujétenlo chicos*

*(L. Cohen, 1997: p. 119, traducción nuestra).*

El marco metodológico-teórico utilizado corresponde al aspecto complejo de lo que investigamos, y que aquí pasamos a describir. En primer lugar habría que clarificar que los **diez temas** seleccionados, terminaron formándose gradualmente. Tanto por inferencia del cuerpo vivencial y del propio trabajo de Artaud en la investigación previa, como durante el proceso de recolección de datos y su análisis, del cual es protagonista la *Teoría Fundamentada* utilizada.

A primeras, tan solo estaban en juego los temas que nos habían parecido más verosímiles y pasibles de entrar a formar parte de una *Formación de Profesores Integral y Profunda* en lo que respecta a la *Creación del Ser*, entre otros aspectos. Aunque surgirían otras hipótesis de estudio aparte de aquellas que finalmente elegiríamos -dadas las características y tipo de investigación adoptada- las ideas indiciadas en el capítulo anterior se encontraban entre las más coherentes con la vida y obra del poeta y algunos de los problemas identificados en la escuela: hacia dónde se dirigiría nuestro estudio.

La teoría que pudiera encontrarse en la base de estas primeras elecciones de temas en particular no tendría el peso que suele tener en otro tipo de investigación, teoría de la cual se suele partir. En nuestro caso, dado que nuestras preguntas se habrían formulado a partir de ciertas inquietudes, sensaciones y pareceres -que luego se probarían concordantes en la investigación previa- se justificaba completamente la adopción de la *Teoría Fundamentada* como base de la investigación. Las premisas de la investigación cualitativa aconsejan precisamente que:

*(...) si en lugar de partir de una teoría y unas hipótesis perfectamente elaboradas y precisas prefiere partir de los datos para intentar reconstruir un mundo cuya sistematización y teorización resulta difícil, entre en el ámbito de la metodología cualitativa. Su procedimiento es más inductivo que deductivo (...) la validez y la legitimidad de los métodos positivistas resultan muy problemáticos, dado que: (...) se cuestiona la neutralidad y la objetividad de las observaciones empíricas que son vistas, en cambio, como resultado de la ideología y de la artificialidad de las construcciones de los actores sociales (J. L. Ruíz, 1999: p. 23).*

En nuestra investigación previa, en cierto modo tan solo percibimos posibles relaciones con lo que parecía poder derivarse del estudio de Artuad o lo que la escuela parecía estar demandando, como por ejemplo: el tema de la *Violencia Escolar*, que quizá pudiese haber alguna solución / explicación emergiendo de entre los datos recabados en la primera parte de la investigación. Por tanto en la aproximación previa a estas intuiciones y posibilidades daríamos en percibir un cierto problema en las *Políticas para la Paz* adoptadas por algunas escuelas y que no estarían dando los frutos pretendidos. Sin embargo tal percepción no se asociaría directamente con una teoría u otra, y por tanto habría que buscarla, y con suerte, encontrarla.

Así, una vez justificada, comprobada su real cabida en la persecución de nuestros objetivos, la *Violencia Escolar* por ejemplo, pasaría a formar parte indisociable del proyecto. No obstante esclarecemos que tan solo a lo largo de la investigación empírica propiamente dicha -durante la recolección y análisis de los datos- esto se probaría pasible de entrar a formar parte de nuestra emergente teoría, o no.

Es decir, como investigación que se dirige a través de las premisas de la *Teoría Fundamentada*, los datos beben de los datos, y por eso se van buscando relaciones y emergencias que en los datos mismos se manifiesten, permitiéndonos así dirigirnos naturalmente hacia dónde aquellos indiquen. Por lo tanto, aunque algunas premisas estuviesen trazadas de antemano, dejamos claro que muchos de los temas elegidos, lo serían precisamente porque los datos, de alguna manera, los convocaron.

## **Teoría Fundamentada**

*La teoría fundamentada fue descubierta por Glaser y Strauss (1967), en esa época se la denominó “el método de comparación constante” por ser ésta la estrategia de análisis de datos. El objetivo de este método es el de generar teoría a partir de datos recogidos (...) A la teoría fundamentada se la describe como un modo de hacer análisis. Se deriva de la perspectiva sociológica denominada interaccionismo simbólico cuyo eje central es la consideración de los seres humanos como activos creadores de su mundo. El interaccionismo se asienta en tres premisas (Blumer). La primera es que los seres humanos actúan ante las cosas con base al significado que éstas tienen para ellos; la segunda es que el significado de estas cosas se deriva o emerge, de la interacción social que se tiene con los otros; y la tercera premisa es que estos significados se manejan y transforman por medio de los procesos interpretativos que la persona usa en el manejo de las situaciones que se encuentra (C. de la Cuesta Benjumea, 2006a: p. 1).*

En *Investigación Educativa* de J. McMillan y S. Schumacker (2005), al respecto citan a Glaser & Strauss y a Strauss & Corbin, afirmando que:

*(...) la teoría fundamentada va más allá de una simple descripción para desarrollar conceptos “densos” (detallados) y declaraciones proposicionales condicionales que se relacionan con un fenómeno particular (...) El término “teoría fundamentada” a veces se usa de una forma no muy específica para referirse a cualquier aproximación para la formación de ideas teóricas que, de alguna manera, empieza con datos. Pero la metodología de la teoría fundamentada es un conjunto riguroso de procedimientos para elaborar una teoría sustantiva (citados en p. 46).*

Con lo cual, la *Teoría Fundamentada* además requiere estudios complementarios. Otras teorías, que no solo permitan visualizar algunos de los datos que genera, sino que posibilite la consideración de las relaciones entre aquellos y asegurar la vigencia de los mismos en la nueva teoría a generar.

“La teoría fundamentada no es una teoría, sino una metodología para descubrir teorías que dormitan en los datos” (Strauss, 2004: p. 51).

*¿Cuáles son los métodos de la teoría fundamentada? Frase simple, la teoría fundamentada consiste en sistematizaciones, líneas directrices flexibles para la recolección y análisis de los datos para construir teorías fundamentadas en los mismos datos ellas mismas. Las líneas directrices ofrecen un conjunto de principios generales y artilugios heurísticos en lugar de reglas formuladas. Por tanto, los datos provenientes de la fundación de nuestra teoría y de nuestro análisis de esos datos, genera los conceptos que construimos. Los científicos que utilizan la teoría fundamentada desarrollan análisis teóricos desde el comienzo del proyecto (K. Charmaz, 2006-2007: p. 2, traducción nuestra).*

Citando a Kathy Charmaz, recogemos de un estudio en *Cultura de cuidados* desde la cual se estudia esta metodología, que:

*Un estudio de Teoría Fundamentada se inicia con una pregunta general, no con hipótesis. (...) Las características o los atributos de lo que está en estudio, lo que se llamaría variables, han de surgir en el análisis y no asumirse o imponerse. A través del proceso de investigación se siguen intereses, pistas o corazonadas que se identifican en los datos. La teoría fundamentada entonces, enfatiza el descubrimiento y el desarrollo de teoría y no se basa en un razonamiento deductivo apoyado en un marco teórico previo. (...) Primero, la recolección de datos y el análisis transcurren de manera concurrente; segundo los datos determinan los procesos y productos de la investigación y no marcos teóricos preconcebidos; tercero, los procesos analíticos suscitan el descubrimiento y desarrollo teórico y no la verificación de teorías ya conocidas (C. de la Cuesta Benjumea, 2006b: p. 138).*

Una vez que la metodología de *Teoría Fundamentada* se inserta en el paradigma interpretativo / constructivista cuya proposición básica es la de que los seres humanos actuamos según el significado que atribuimos a la situación -utilizando el método comparativo constante y la inducción analítica- presentamos el muestreo teórico por saturación a través del *efecto bola de nieve*, que más adelante expondremos.

Como la teoría resultante se presenta como una narración o conjunto de proposiciones en las cuales se incluyen los diversos métodos utilizados para alcanzarlas, la investigación es por lo tanto falsable, pudiendo ser científicamente comprobada por otros investigadores.

Como decíamos, aunque mayormente la *Teoría Fundamentada* se construya a partir de los datos recabados en sí, siempre requiere estudios adyacentes. Otras teorías que expliquen o enmarquen tanto los datos y sus relaciones como los hallazgos efectuados. Es por ello que los *Estudios Críticos* resultan fundamentales, tal y como expresan J. McMillan & S. Schumacker (2005):

*Esta modalidad de investigación conforma la teoría crítica, la teoría feminista, la teoría de la raza y las perspectivas postmodernas, que asumen que el conocimiento es subjetivo (...) "consideran la sociedad como esencialmente estructurada por clases y categorías, así como por raza, etnia, género y orientación sexual. De esta manera, una sociedad patriarcal mantiene la opresión de grupos marginados" (...) enseguida enlazan de Marshall y Rossman, explicando que: "Los investigadores críticos desconfían de la mayoría de las modalidades de investigación por ignorar las relaciones de poder implícitas en las técnicas de recogida de datos y por excluir otras formas de conocimiento" (p. 46, adaptado).*

Lo cual en la presente investigación se constituye motor imprescindible tanto en la elaboración de los instrumentos de recolección de datos como durante su proceso de análisis. Además el entrecruce de disciplinas que subrayan estas perspectivas críticas -dirigidas desde la metodología de la teoría fundamentada- implica también hacer crecer exponencialmente las voces que la transdisciplinariedad verificada en nuestros objetivos demanda:

*"Conectar campos sustantivos es vital. Generaliza la perspectiva del analista, lo cual es excitante. Satisface la curiosidad por más conocimiento en nuevas áreas. Y lo más importante de todo, hace derivar el pensamiento vertical que normalmente ocurre cuando un analista no se queda en la misma área sustantiva" (B. Glaser, 1978: p. 27, traducción nuestra, adaptado).*



## **Entrevistas generativas**

La entrevista de corte *generativo* -como quisimos llamarle- es una técnica de recolección de datos algo complicada de realizar y que implica una elaboración previa que, a veces, puede tender a discurrir sobre terrenos que no le interesan directamente a la investigación propiamente dicha. Es arriesgada en ciertos aspectos pero sin duda, de entre sus características destaca favorablemente el hecho de sumergirse en el conocimiento del entrevistado de tal modo que -tratando siempre de ir más allá de lo previamente manejado- induce a nuevos dilemas. Cuestiones que plantean nuevos retos de cuyas soluciones discurren profundas y proficuas reflexiones.

*Las entrevistas en profundidad raramente constituyen la única fuente de datos en la investigación. Más comúnmente, se usan en conjunción con los datos reunidos a través de avenidas tales como la experiencia vivida del entrevistador como miembro o participante en lo que se estudia, la observación naturalista, las entrevistas informales, los registros documentales y la investigación de campo de equipo. En muchos casos, los investigadores usan entrevistas en profundidad como forma de comprobación de teorías que han formulado mediante la observación naturalista, para verificar independientemente (o triangular) el conocimiento ganado con la participación como miembros de lugares culturales particulares, o para explorar significados múltiples de o perspectivas sobre algunas acciones, sucesos o emplazamientos (M. Valles, 2002: p. 58-59).*

Que nos conste, no existe literatura específica que corrobore el tipo de entrevista en profundidad que tildamos concretamente como *generativa*. Pero algunas técnicas utilizadas de entre la literatura manejada, sobre todo en el ámbito de la metodología desarrollada por Glaser y Strauss en su *Teoría Fundamentada*, se sugiere que a una mayor profundidad en el abordaje en sí, más destacable será la revelación de datos:

*En su libro Emergent vs. Forcing, Barney Glaser (1992) lo expresa con rotundidad: "el investigador nunca, nunca pregunta directamente en las entrevistas pues ello preconcebirá la emergencia de los datos". Su recomendación se resume en hacer máxima la adquisición de "datos no forzados". Para ello resulta imperativo esta directriz: "piensa teoría, hable el lenguaje cotidiano" (citado en M. Valles, 2002: p. 99).*

Históricamente, la utilización de este tipo de profundización metodológica fue muy utilizada en Enfermería y en Medicina como necesidad de comprender los pacientes y sus dolencias. Tanto las formas de expresión típicas de los pacientes como la relación de aquellos con la expresión dada a sus dolencias en concreto, o sus disparens proveniencias, etc., ayudaría a formar teorías derivadas de los datos mismos. Generando así una mejor comprensión, más profunda y expresiva del síntoma.

*...podemos verificar que muchas de las relaciones hechas por los médicos con 'la teoría' están modeladas por constructos, por categorías intelectuales de las cuales ambas dependen pero que también generan los códigos para percibir la enfermedad. Si nos olvidamos de este proceso de doble pliegue, siempre seremos forzados a analizar la teoría y la experiencia separadamente, y también a dejar la cuestión del conocimiento operacional como un punto ciego o una 'caja negra' en la sociología de la acción médica (A. Strauss & J. Corbin, 1997: p. 31, traducido y subrayado nuestro).*

En nuestro caso, hacer más profundo el conocimiento a través de nuestras entrevistas, nos vino dado por las características de los temas complejos a tratar y con quienes los íbamos a tratar concretamente. Es decir, al ser cuestiones de corte complejo ya de por sí, su concepción naturalmente tendría que formularse desde conocimiento experto. Y en tal caso del conocimiento específico de cada experto a entrevistar. Puesto que apoyadas

en los terrenos del conocimiento especializado con el que se trata, si las entrevistas no generan datos nuevos, podríamos perfectamente prescindir de ellas e investigar las aportaciones de los expertos a partir de lo que hubiesen publicado previamente, por ejemplo. Ya Bingham & Moore (1959) nos alertaban para ciertas estrategias a considerar a la hora de profundizar, como que:

“El único medio de llegar a la controversia es el de dar al oponente una oportunidad para que exprese sus opiniones y dé libre curso a sus sentimientos” (p. 101).

¿Qué mejor forma de provocar al experto que partiendo de su propio y más allegado conocimiento?

Es por todo ello que consideramos que las entrevistas a manejar tendrían que resultar atractivas, constituyendo algún tipo de reto para el entrevistado.

El abordaje hondo que llevamos a cabo, al contar con voces expertas en su desarrollo, requirió más conocimiento añadido si cabe. Porque al entrar en el ámbito específico de cada uno de los entrevistados, tratamos de encontrar su posible y exacta motivación, la mejor técnica de acercamiento y persuasión para que el pensamiento sugerido diese de sí y se dilatase. Para que la reflexión se proporcionase alargando finalmente los filos del conocimiento que aún quedaban por expresar o para abrir posibles derroteros aún por descubrir.

Este modelo de entrevista se construye por lo tanto en la integración, yuxtaposición y evocación de una serie de ejemplos en su planteamiento -que invita a caminar por este o aquel sendero, que evoca tal o cual sensación y que provoca tal o cual sentimiento- una vez que repercute directamente en los temas más específicos desarrollados por el experto entrevistado. Los temas más delicados y peliagudos, que mejor conoce el entrevistado en cuestión se entrecruzan así con los objetivos concretos de nuestro estudio, con lo que vamos buscando concretamente.

*Las preguntas más útiles serían las que guían al relator hacia el nivel del sentimiento. Aquí es donde la entrevista llega a ser activa, e interactiva, en el mejor de los casos, y de donde proviene la mayoría del sentido en la vida de una persona. La obtención de un nivel más profundo de realidad puede conseguirse de varias formas, desde preguntas específicas hasta comentarios y escuchas con simpatía y respuestas. Cuanto más interés, empatía, cuidado, calidez y aceptación se muestre, más profundo el nivel de respuesta (Valles, 2002: p. 111).*

*Frente a una visión de la actividad investigadora se contraponen un enfoque alternativo, “postmoderno”, en el que la entrevista se entiende como una relación entre personas que “coproducen” la información que surge. En conclusión, la cuestión ya no sería “guiar o no guiar” (to lead or not to lead), sino si debiera hacerse y si dichas preguntas conducen en direcciones importantes hacia la producción de conocimiento interesante y confiable (Kvale, 1996 citado en M. Valles, 2002: p. 86).*

A lo largo de nuestra investigación verificamos que el modelo de entrevista en profundidad utilizado tiene sus ventajas y sus desventajas. Este modelo sobre todo permite una clase de profundidad inédita, que no se verifica en otros. Pero al ser tan exigente en sus planteamientos también es muy dado al absentismo. Y si no tenemos la suerte de encontrar al entrevistado en un buen día y con disposición es probable que se decante por dar el tipo de respuestas evasivas típicas de quien se quiere librar de ello lo antes posible. Con lo cual los resultados no serán altamente subrayables o a considerar como posibles vías de posterior indagación.

Permite a los entrevistados sumergirse en la reflexión profunda tratando de no recurrir meramente a las respuestas que acostumbran a dar, dada su experticia concreta y por la cual suelen ser solicitados mayormente. Para ciertas personas esto puede suponer un grato aliciente como verificamos en varios casos en el transcurso de nuestra investigación, pero para otras se trata de un esfuerzo añadido al que no están dispuestas. Es decir, al entrecruzar lo conocido por los entrevistados con datos nuevos, comentarios adyacentes y sobre todo con los objetivos innovadores propuestos, la dificultad se incrementa a la par que se vuelve más interesante la reflexión.

Al proveer en su planteamiento una serie de ejemplos yuxtapuestos que ilustran una serie de posibilidades -camino por los cuales encauzar el pensamiento- los entrevistados se predisponen a solucionar una serie de aclaraciones propias de sus conocimientos anteriores, pero con el esfuerzo añadido de poner hipótesis que quizás antes no hubieran considerado. Hablamos por lo tanto de la *generación* de pensamiento inédito, tratando así de desentrañar significados encriptados.

*Cuando la saturación ocurre, el analista normalmente encontrará que alguna laguna en su teoría, especialmente en sus categorías mayores, está casi, sino completamente rellena (...). Los criterios para determinar la saturación, por tanto, son la combinación de límites empíricos de los datos, la integración y la densidad de la teoría, y la sensibilidad teórica del analista (B. Glaser & A. Strauss, 1967: p. 62).*

El diseño de nuestra investigación contó desde el inicio con el principio de *saturación de datos* que conlleva la *Teoría Fundamentada*. En este caso esta saturación no se verifica conforme a un número concreto de repeticiones, ni a una estadística que permita concluir con una cantidad razonable de correspondencias que la justifiquen, etc.

Dada la variedad de expertos y sus correspondientes campos de acción, no se podría considerar una saturación de tales características. Aquí, las cuestiones propuestas en las entrevistas se revisten de una flexibilidad que permite la inclusión de nuevas ideas y el replanteamiento de la cuestión durante los sucesivos abordajes de una manera mucho más enriquecida y cada vez más certera. A este proceder se le conoce por *efecto bola de nieve*, con el cual toda información recibida en una entrevista anterior es posible de ser incluida, reestructurada o sustraída a la idea base de la pregunta inicial, en las subsecuentes entrevistas.

Esto no significa que la última entrevista programada sea tan larga que comprenda la totalidad de lo recabado hasta el momento, puesto que este tipo de tratamiento de la entrevista presupone una reevaluación de contenidos constante, el cual en un análisis previo es puesto a consideración. En principio la última de las entrevistas -cuyas preguntas contienen los conceptos más desgranados- resulta ser la que va más directamente a los focos que destacaron tanto los entrevistados anteriores como a las ideas generales que se han puesto a consideración.

El *efecto bola de nieve* conlleva que casi ninguna de las preguntas preparadas anteriormente se pueda volver a repetir tal cual, con lo cual el análisis general de todos los datos obtenidos también se vuelve más complejo. No es lo mismo evaluar, categorizar y codificar una respuesta a una pregunta hecha de una manera, que una respuesta dada a una pregunta que se formula siempre de manera distinta. Sin embargo hay que sopesar el hecho de que cada respuesta es dada siempre en una cama de contingencias que trata de direccionarla -que por así decir- aborda el tema común a todas ellas. El cual vendría destacado en el pie de toda la formulación, entre interrogantes.

A lo largo de nuestra investigación tuvimos éxito solamente en la mitad de las aproximaciones ejecutadas. Es decir, de las 16 entrevistas preparadas y enviadas, solo se

nos respondió a ocho de ellas. De las cuales procuramos sacar el mejor jugo posible durante la fase de análisis final -correspondiente a todos los datos recabados- pero que tampoco obedecerían al objetivo de profundidad deseado en todos los casos.

Esto puede haber sido consecuencia de no haber logrado el tipo de persuasión reflexiva necesaria en la elaboración de las cuestiones o porque en ese día la capacidad de respuesta de los especialistas seleccionados no estuviese en sus mejores condiciones. O simplemente dado el grado de exigencia mantenido a lo largo de toda la entrevista, a la densidad de los datos proporcionados en su formulación, etc. Que el cansancio finalmente les venciera.

Resulta evidente que éste arma de doble filo produce material válido, difícil de codificar y de analizar pero lo cual si bien visto, también resulta altamente revelador. Si se sopesan todos los casos -tanto en las respuestas más cuidadas como en las resultantes de un cansancio evidente- resultan reveladores de inmediato tanto la disponibilidad prestada por los expertos entrevistados como su necesidad o no, de entrar por tales o cuales derroteros. Lo cual en ocasiones, en el cuerpo total de la entrevista puede suponer una clara respuesta (silenciosa) de lo que en ello subyace.

En un principio nuestras cuestiones generativas fueron concebidas para ser discutidas en el calor que proporciona una entrevista presencial como sugieren los estudios de Glasser y Strauss, pero dadas las dificultades observadas en los dos primeros abordajes, optamos por enviarlas por correo electrónico. Proveeríamos así a nuestros interlocutores, principalmente de un mayor rango temporal de reflexión, pero también de una mayor intimidad y recogimiento. Lo cual permite una mirada más detenida sobre tal o cual pensamiento. Tengamos en cuenta que este tipo de aproximación tampoco es que pretenda llegar a la mejor respuesta en el menor espacio de tiempo posible o que la presencia física ayude a concebir pensamientos más interesantes, innovadores o inéditos. De hecho si los objetivos son tan complejos como los que aquí manejamos, tratar de profundizar en las opciones que ofrece la pregunta y elaborar, con tiempo, las mejores respuestas posibles, resultará así finalmente mucho más provechoso.

Sin embargo aquí también subyace una desventaja que no juega a nuestro favor, dado que esto requiere un tiempo muy extendido en el envío de cartas. Aclaraciones varias. Posibles tiempos discordantes en los cuales el interlocutor no se muestra disponible y sobre todo, el hecho de poder huir fácilmente al darse cuenta del pedido tan irregular al que se le convoca. De hecho la mayoría de los especialistas que mostraron absentismo, parecían entusiasmados en sus respuestas a las cartas de presentación dónde se exponía la tarea aún en abstracto, pero después, al leer las preguntas, no pudieron cumplir el cometido. De un modo general no obstante, la mayoría de las entrevistas llevadas a cabo ofrecieron respuestas muy esclarecedoras respecto a las verdaderas ventajas de este instrumento. La entrega y la pasión de casi todos los entrevistados de los que obtuvimos respuesta -la generosidad de cada uno de ellos por el mero hecho de aprender y mostrarse interesados- funciona aquí como el aval necesario. La validez al proceso en sí.

Porque aunque trataríamos de validar nuestras cuestiones antes de llevar a cabo las entrevistas, tendríamos que darnos por vencidos verificando que era prácticamente imposible que alguien que no fuese el directo responsable de tal o cual línea de pensamiento -autor entrevistado en profundidad desde su propio conocimiento- difícilmente podría ofrecernos un informe de validez suficientemente coherente o con la profundidad requerida. Hay que conocer muy bien todas las cuestiones en juego dentro

de cada una de las preguntas elaboradas con precisión en la trama de complejidad que conllevan, sobre todo dado su inexacto e inédito objetivo (obviamente imposible de validar con antelación). Por lo tanto, de hecho sería una falacia tratar de verificar con antelación una pregunta generativa de estas características en su máximo esplendor de significados. Ella solo puede ser revelada por el propio y generado su significado en una respuesta válida, dados tantos factores como posibilidades existen de mirar.

Evidentemente se pueden acertar los punteros de inteligibilidad, la claridad de la pregunta, su morfología, su extensión o su ocupación espacial relativamente a las demás cuestiones que puedan formar un todo más o menos coherente a lo largo de toda la entrevista. Pero todos estos aspectos son pormenores lógicos que obedecen a los criterios del investigador / entrevistador. El único que sabe exactamente qué es lo que va buscando. El que ha investigado al entrevistado y que es conocedor de sus *secretos*, sus temas candentes y sus debilidades (en mayor o menor medida, claro está). Es el investigador el único que podrá complacer, sugiriendo y persuadiendo con sus preguntas al entrevistado, para lograr un desenlace más o menos positivo.

Por tanto, de la confección de las entrevistas y de las respuestas obtenidas depende el éxito de la investigación. El grado de entrega y capacidad de respuesta de los entrevistados validan la ejecución de las preguntas con sus propias respuestas. Y el cierre o la apertura que aquellas proporcionen celebran el análisis con mayor o menor posibilidad de profundización. En todo caso, Miguel Valles (2002) explica en la siguiente cita lo que quizá aquí a modo de introducción al análisis de nuestras entrevistas no podamos expresar sumariamente como deseáramos. De alguna manera este instrumento existe en nuestra metodología precisamente por los motivos epistemológicos que lo produjeron. Con lo cual tan solo se podrá justificar plenamente en el transcurso del análisis en sí y en sus conclusiones:

*La vinculación entre el diseño (en tanto decisión de uso) de entrevistas cualitativas y la Grounded Theory de Glasser y Strauss. Este nexo se ha subrayado especialmente por Rubin (1995). La reflexión metodológica de estos autores eleva la discusión sobre los usos potenciales de las entrevistas cualitativas a un plano ya tratado aquí, el de la fundamentación y orientación epistemológica de la investigación. En otras palabras, el porqué y para qué del estudio. El uso de las entrevistas en profundidad puede traducirse en la obtención de descripciones densas para los investigadores interpretativistas por ejemplo o, para los más críticos, en una herramienta de cambio social. Los Rubin (entre otros, e. g. Wengraf) prefieren enfatizar la construcción de teoría; y de un modo que no ignora la propuesta clásica de Glasser y Strauss. De la excelente monografía de los Rubin sobre las entrevistas cualitativas, merece retenerse además la idea de gran beneficio que el uso de esta herramienta proporciona. Esto es, la baza de explorar las implicaciones de un problema de investigación y la ubicación en su contexto histórico, político o social (M. Valles, 2002: p. 58).*



## **Temas codificados**

Utilizando NVivo 9, el software de análisis de datos cualitativos anteriormente conocido como NUD\*ist, fuimos atajando, desgranando y así constituyendo los que serían principales temas a contemplar en nuestro análisis.

Análisis que llevaríamos a cabo a través de una codificación exhaustiva, primero tentativa y que luego iría tomando forma temática a medida que los datos se revelasen más específicos. Asimismo los vínculos mantenidos entre aquellos también se irían verificando a lo largo del análisis propiamente dicho.

En una primera instancia podríamos haber contemplado la hipótesis de entrever en los datos muchos más códigos posibles, como forma de analizar de un modo más fino todas las cuestiones contempladas, pero finalmente dimos en entender que en varias ocasiones estaríamos analizando cuestiones similares en tantos aspectos que no compensaría escindirlos en más subtemas. A la larga ello solo serviría para desgajar el conocimiento complejo con el que estaríamos tratando y así confundir los objetivos de la empresa. Se trataría más bien de contemplar la variedad de expresión de los mismos temas proveniente de las diversas opiniones expertas y sus debidas inclusiones o exclusiones en nuestra interpretación.

Así, los 10 temas que finalmente contemplamos coherentes con las concreciones específicas que los datos sugerían, pueden comprenderse en tres grupos diferentes:

- 1) Un grupo cuyas asunciones vincularía sus temas con cuestiones de cariz más teórico.
- 2) Otro cuya conducción de los datos procedería hacia una aplicación práctica de los mismos.
- 3) Y por último, el tercer grupo, que equivaldría a cuestiones transversales, o sea, que no se verificarían dentro de la especificidad de los temas anteriores sino a través de todos ellos.

### **Cuestiones del espectro teórico:**

*Resiliencia*  
Creatividad personal  
Violencia escolar  
El Profesor como Atleta Afectivo  
Transmisibilidad

### **Cuestiones de aplicación práctica:**

Cuadernos escolares  
Cuentos clásicos

## **Cuestiones transversales:**

Política  
Ética  
Ciencia y panteísmo

Como explicábamos antes, algunos de estos temas provendrían del mismo germen de la investigación preliminar como diera el caso de ser la *Resiliencia*, identificada en el mismo centro del cuerpo vital de Artaud, o la *Creatividad Personal* hacia dónde parecía tender toda su filosofía. Otros, como diera en ser el caso del *Profesor como Atleta Afectivo* o el de la *Violencia Escolar*, procederían como posibles inferencias a hacer de la vida y de la obra de Artaud hacia la Educación, pero a modo de tanteo, de posibilidad latente. Tal y como el hecho de que de cierta forma se le pudiese considerar *Panteísta* a Artaud por el aparente aspecto de totalidad patente en su obra vital. O también respecto a la utilización de *cuadernos escolares* como forma de posibilitación *abreactiva* o de expresión *resiliente*. Elaciones que podrían probarse o no.

Otros temas, como la singular *Transmisibilidad* de Artaud. Las cuestiones de carácter *Político* subyacentes a su inminente inclusión en el plano social. La *Ética* de todo ello. O la capacidad de la *Ciencia* para ocuparse de según qué temas, serían cuestiones que sobresaldrían a partir de los estudios efectuados respecto a las opiniones expertas a raíz de la elaboración y ejecución de nuestras entrevistas. Algunos de estos temas serían directamente propuestos por los expertos, como el caso de los *cuentos infantiles*. Tal y como otros que no se recogen aquí a modo temático por pertenecer a categorías de elaboración adyacentes, aunque no por ello de menor importancia en el marco de las líneas teóricas obtenidas.



## **Caracterización de los Expertos**

Como advierten los científicos sociales que suelen utilizar estos métodos, la primera escucha de la grabación es única, una vez que solo en la primera escucha se puede revivir, subrayando los recuerdos inmediatos que provoca el sentido exacto de lo dicho. El significado más profundo que quizá a las palabras les cueste más llegar a contener. Sin embargo, dado la experiencia que tuvimos nosotros en el Reino Unido con las dos únicas entrevistas realizadas en persona, no podemos dar cuenta del resultado de tal afirmación, a no ser que hubiésemos desarrollado toda esta sección de la investigación como estaba planificada en un principio.

En el Reino Unido con los expertos Sarah Wilson y Patrick ffrench, se producirían curiosas coincidencias y se lograría una comunicación amplia y profunda. Realmente en su totalidad, la entrega de los expertos sería ejemplar. Los frutos de ambas entrevistas revelarían una necesidad evidente por parte de ambos de buscar fuera del pensamiento convencional o de su conocimiento previo. Algo que verificaríamos en declaraciones que en ocasiones serían de hecho el libro abierto de sus reflexiones en voz alta. Pero la evidente falta de tiempo propuesta hacia la reflexión que ello requeriría nos habría hecho recapacitar respecto a la ejecución de este tipo de entrevistas en particular. Así, las demás entrevistas llevadas a cabo -pese a haberseles puesto la hipótesis a los especialistas de realizarlas en persona- últimamente fueron todas realizadas por correo electrónico y el resultado fue mucho más limpio, claro y profundo que el de las dos primeras.

Como explicábamos al comienzo del capítulo, la metodología adoptada funcionaría a su vez como marco teórico. Y para ello, dado el carácter multidisciplinar de los aspectos a investigar, apremiaría hacerse con un grupo de expertos que aparte de tocar las áreas sobre las cuales transcurriría la investigación fuesen sensibles al hecho de que en muchos casos, fuese necesario mirar hacia afuera de sus propios dominios. Aunque muchos de los expertos para los cuales proyectamos y preparamos entrevistas al final no hubiesen podido respondernos, nuestra lista final comprendió:

a) Tres especialistas en Artaud desde diferentes ámbitos.

b) Tres especialistas en Creatividad.

c) Dos especialistas en *Resiliencia*.

d) Dos psicólogos.

■ Uno de ellos experto en Violencia Escolar.

■ Dos de ellos pedagogos especialistas en didáctica, innovación y formación de profesorado.

■ Todos ellos profesores universitarios o conectados de alguna manera con el mundo académico.

Así visto pudiera dar la impresión de que son más expertos que entrevistas, pero esto se debe al hecho de que muchos de ellos trabajan desde enfoques complejos y su conocimiento se manifiesta a través de varias disciplinas. En la breve caracterización de los expertos entrevistados que sigue, podemos comprobar la necesaria inclusión en esta

investigación de sus conocimientos, como modo de acceder al conocimiento complejo que vamos buscando.

■ **Sarah Wilson**, es historiadora del arte y curadora artística. Sus intereses van desde la posguerra, a la guerra fría, Europa y USSR hasta el arte contemporáneo global. Se formó en la *Universidad de Oxford* en literatura inglesa y en *The Courtauld Institute of Art*, dónde se especializaría y haría su doctorado. En la famosa escuela de historia del arte y conservación trabaja en calidad de profesora, habiendo dirigido una veintena de tesis doctorales y alrededor de 150 disertaciones de MA (Master of Arts). En 1997 fue investida *Chevalier des Artes et des Lettres* por el gobierno Francés por sus servicios al arte y a la cultura, entre otros títulos que tiene en su haber.

En su trabajo como comisaria e investigadora artística publicó un incontable número de libros y artículos bien como aparece a menudo en diversas publicaciones periódicas y programas de televisión de la especialidad.

Se destaca a modo de curiosidad que entre otras personalidades, Sarah sea amiga de Gastón Ferdière, el controvertido psiquiatra que trató a Artaud en Rodez.

■ **Patrick ffrench**, (cuyo apellido se escribe con dos ff minúsculas) se graduó en la *University College of London* dónde en 1993 se doctoró con una tesis acerca de la publicación francesa de corte literario-teórico, *Tel Quel* y en su postdoctorado se especializaría en *George Bataille*. Actualmente desarrolla su actividad docente en el *King's College* de Londres como profesor de lengua y literatura francesa, especializado en literatura francesa del siglo 20, en pensamiento francés del postguerra y en cine francés contemporáneo.

Cuenta en su haber con un sinfín de libros propios y como colaborador en otros, bien como participa en diversos tipos de publicación y otros medios.

■ **Víctor Borrego** es Doctor en Bellas Artes por la *Universidad Complutense de Madrid*, actualmente es profesor en el *Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada* y es Artista Plástico. Ha sido *Vicedecano de Actividades Culturales* y *Alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada* desde 2004 hasta 2008. Y es autor de numerosos escritos, entre los que destaca el libro: *Visión y Conocimiento- El Arte Fang de Guinea Ecuatorial* (2001), ha organizado conferencias, eventos artísticos y es el director de la *Beca Al Raso*.

Profundo conocedor, es gran entusiasta de la obra y de la vida de Antonin Artaud.

■ **Gabriel Rodríguez**, obtendría su título de Doctor en *Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid*, con una tesis acerca del arte contemporáneo. Ha escrito en diversas publicaciones desde la perspectiva de la teoría del conocimiento y de la crítica del arte. Aquí resaltamos su trabajo *El arco creativo: aproximación a una teoría unificada de la creatividad* (2005) en dónde trata de probar su teoría de los dos sistemas. Ha trabajado en la *Universidad de Cantabria* en el ámbito de la educación a personas mayores y promueve y dirige diversos talleres de escritura creativa.

■ **Saturnino de la Torre**, Catedrático de Didáctica e Innovación Educativa de la *U.B. (Universidad de Barcelona)*, es especialista en *Creatividad* y en *Resiliencia*. Impulsor del Seminario de Cine Formativo, del Seminario de Innovación Universitaria. Promotor de la *Red Internacional de Creatividad*, de la *Asociación para la Creatividad* y Presidente de la misma en su periodo inicial 2001-2006. Impulsor del *Seminario de Transdisciplinariedad y Educación en la U.B.*, de la *Identidad para una Ciudadanía Planetaria* y de la *Red Internacional de Ecología de los Saberes*. De entre sus obras publicadas destacamos: *Sentipensar* (2004). *Dialogando con la creatividad* (2003). *Comprender y evaluar la creatividad, vol. I y II* (2006). *La adversidad esconde un tesoro* (2011).

■ **Manuel Almendro**, Psicólogo y Terapeuta, es autor de *Psicología del Caos* (2003) y ha sido uno de los principales promotores de la *Psicología Transpersonal en España*. Ha atravesado experimentalmente los campos del *Psicoanálisis*, la *Gestalt* y la *Bioenergética*. Posee un hondo conocimiento del *Zen* y se ha interesado por la *Teoría del Caos*, aplicándola tanto a un nivel de psicoterapia (para la resolución de conflictos emocionales) como a un ámbito más amplio: estudiando su aplicación a la situación que atraviesa actualmente el mundo moderno, altamente automatizado y considerablemente alienado de su relación con la espiritualidad.

■ **Rosario Ortega-Ruiz**, Catedrática de Psicología, es miembro de la *Sociedad Española de Psicología de la Violencia* y actualmente dirige en la *Universidad de Córdoba* el *Departamento de Educación*. Ortega-Ruiz ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre el problema de la violencia en la educación actual. Es coordinadora de la monografía *Agresividad injustificada, bullying y violencia escolar* (2010).

■ **Agustín de la Herrán**, Pedagogo experto en Innovación y Formación del Profesorado, trabaja desde 1995 en la *Universidad Autónoma de Madrid* y de entre sus líneas de investigación para un enfoque complejo-evolucionista o radical e inclusivo en Pedagogía, destacamos:

■ Educación, enseñanza, formación y sus sentidos. Conocimiento, complejidad, evolución humana, egocentrismo humano y docente, conciencia humana y docente.

■ Educación para la evolución de la conciencia humana. Educación para el autoconocimiento. Educación para el descondicionamiento. Educación para la humanidad. Educación para la universalidad. Pedagogía de la muerte.

Es autor de 115 libros o capítulos de libro, y unos 200 artículos, la mitad en publicaciones indexadas. Ha participado como conferencista en más de 30 congresos internacionales, y en 250 acciones formativas con profesorado de todos los niveles educativos. Ha dirigido en España 20 tesis doctorales. Y tiene en su haber más de 30 premios por su labor académica e investigadora.



## **Análisis de las 8 entrevistas, por temas**

Se encontrará que la opinión de Sarah Wilson encabeza casi todos los temas analizados, ella fue la primera experta a ser entrevistada. Esto se debe al principio de saturación de datos provocado por el *efecto bola de nieve* que antes explicamos y a la sistematización de análisis adoptada. Aunque no todos los expertos hayan sido indagados respecto a todos los temas, o que no todos hayan dado respuestas adecuadas a su análisis en determinado ítem, la orden cronológica de las entrevistas se mantiene en cada tema. Conforme a la adquisición de datos y sus posteriores reformulaciones en la siguiente entrevista.

En lo sucesivo, de la descripción, narración e interpretación que constituye el análisis propiamente dicho, se optó por resumir muchas de las respuestas dadas y se excluyeron las preguntas (a pesar de su singularidad).

En varios casos las respuestas de los entrevistados fueron adaptadas dado que su densidad produciría innegables confusiones de lectura que pretendimos solventar.

En momentos concretos del análisis **sí** resultaría relevante la inclusión de un que otro extracto del planteamiento, en esas ocasiones se hicieron llamadas de atención para la pregunta en función de la respuesta dada por el experto. De todas formas, para una consulta de mayor profundidad, las entrevistas completas se disponen al final, en el anexo 0.0.

Para una mejor comprensión:

- 1) Se señalan a modo de cita los extractos literales extraídos de las entrevistas.
- 2) Nuestro análisis va en negrita.
- 3) Los datos recabados desde otras fuentes se presentan igualmente a modo de cita, en letra más pequeña y centrados en el cuerpo del texto.
- 4) Al final de cada uno de los temas, se presenta un resumen al análisis temático, también en negrita.



## **Décimo capítulo**

### **Cuestiones del Espectro Teórico**

*Cerca de ellos, el bosque estalló en un alborozo. Surgieron unos seres demoníacos, con rostros blancos, rojos y verdes, que aullaban y gritaban. Los pequeños huyeron llorando. Ralph vio de reojo cómo Piggy echaba a correr. Dos de aquellos seres se abalanzaron hacia el fuego y Ralph se preparó para la defensa, pero tras apoderarse de unas cuantas ramas ardiendo escaparon a lo largo de la playa. Los otros tres se quedaron quietos, frente a Ralph; vio que el más alto de ellos, sin otra cosa sobre su cuerpo más que pintura y un cinturón, era Jack*

(W. Goldwin, 1985: p. 180).

### **Resiliencia**

El término *resiliencia* procedente de la física, deriva de la cualidad de ciertos metales para resistir. En lo humano se aplica como *capacidad de resistir ante la adversidad*.

De los estudios efectuados sobre *resiliencia* parece confirmarse que las personas resistentes tienen un gran sentido del compromiso, una fuerte sensación de control sobre los acontecimientos y que están más abiertos a los cambios en la vida, a la vez que tienden a interpretar las experiencias estresantes y dolorosas como una parte más de la existencia.

Para nutrirse y fortalecerse se requiere apoyo social y disponibilidad de recursos, oportunidades y alternativas de ajuste como factores protectores. Si bien la *resiliencia* comprende una serie de características y habilidades de ajuste propias del individuo, por lo general se evidencia en situaciones adversas o de riesgo.

*El oxímoron revela el contraste de aquel que, al recibir un gran golpe, se adapta dividiéndose. La parte de la persona que ha recibido el golpe sufre y produce necrosis, mientras que otra parte mejor protegida, aún sana pero más secreta, reúne, con la energía de la desesperación, todo lo que puede seguir dando un poco de felicidad y sentido a la vida (Cyrulnik citado en A. Melillo, 2005).*

“El golpe ha sido recibido por un sujeto que desde su subjetividad lo integra y lo elabora” (Cyrulnik citado en A. Quiñones Rodríguez, 2006: p. 72).

El Informe Delors (1996) de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), especificó como elementos imprescindibles de una política educativa de calidad, la necesidad de abarcar 4 aspectos: a) aprender a conocer, b) aprender a hacer, c) aprender a convivir con los demás y d) aprender a ser. Los 2 primeros aspectos son los que se enfatizan tradicionalmente y se tratan de medir para justificar resultados. Los 2 últimos son los que hacen la integración social y la construcción de ciudadanía.

La construcción de la *resiliencia* en la escuela implica introducir los siguientes 6 factores (Henderson y Milstein, 2003):

1. **■** *Brindar afecto y apoyo proporcionando respaldo y aliento incondicionales, como base y sostén del éxito académico.*
2. **■** *Establecer y transmitir expectativas elevadas y realistas para que actúen como motivadores eficaces.*

3. ■ *Brindar oportunidades de participación significativa.*
4. ■ *Enriquecer los vínculos pro-sociales con un sentido de comunidad educativa.*
5. ■ *Es necesario brindar capacitación al personal sobre estrategias y políticas de aula que trasciendan la idea de la disciplina como un fin en sí mismo.*
6. ■ *Enseñar habilidades para la vida.*

En la medida en que la ejemplaridad de Artaud a nivel *resiliente* puede constituir un elemento educativo por excelencia, en esta sección se analizan los pareceres de los entrevistados al respecto.

■ 1. Sarah Wilson aparte de encontrar muy interesante la idea de oxímoron (que relaciona con la dureza y violencia propia del drama isabelino que estudió) subraya el hecho de que la resiliencia en sí, pueda ser aprendida. Relaciona el concepto con la repetición y la oración, los mantras o las escalas que hace un pianista para afinar. La reproducción mecánica y el tiempo litúrgico que se inserta en la sucesión de las estaciones y el ciclo vital. La vida y la muerte. Explica que para ella es algo así como alejar la dimensión del cuerpo. Tal y como sugiere Foucault, por un lado está la disciplina y el castigo pero por el otro la idea de ejercicio espiritual.

“La diferencia entre la pobre idea utópica del ejercicio espiritual y la idea negativa y atada del cuerpo como unidad disciplinar en la sociedad, la cual controla por castigo y por sistemas, que es una idea que proviene de Foucault” (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).

Sarah Wilson discurre -después de expresar esa idea dialéctica de alcanzar una cierta liberación a través de los ejercicios espirituales, señalando la *glosolalia* de Artaud y su primitivismo sagrado. Se inclina hasta sus relaciones con la transcendencia del dolor... transcendencia como práctica del ejercicio espiritual y quizá incluso como sinónima de *resiliencia*. Lo conecta luego con la terapia de la Antipsiquiatría de Laing & Cooper, el grito e incluso la protesta sucia (cuando se les sugiere a los pacientes que se embadurnen con sus propios excrementos como técnica de liberación) para explicar como Artaud a pesar de la institucionalización en los hospicios *-que aunque tuviese varias terapias positivas tenía también ataduras varias*, explica- como su enorme grandeza fue saber resistir mientras otros desistían. Tal y como el ejemplo flagrante de Camille Claudel que pocos años antes seguía estando hospitalizada de la misma guisa y no se había podido curar nunca, permaneciendo en el hospicio durante décadas:

*Estamos hablando de este ambiente terapéutico, una especie de paradoja de prisión versus terapia. Siempre es una postura dialéctica. Y claro que cuando tú dices que todo el mundo sufre crisis... y lo que es muy importante es que cuando esta gente es institucionalizada para el resto de sus vidas en el momento de la crisis, quiero decir, aquí es como si tú democratizases la crisis de alguna manera... (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

Y termina expresando, a modo de iluminación, que realmente Artaud no es que fuese un genio ni eso, sino que con él se operó un verdadero milagro, de la providencia quizá. Y ello reside en el hecho de que hubiese podido al fin salir ileso y transmitiendo así todo por lo que pasó dentro de la institución psiquiátrica.

**Convengamos que Sarah Wilson no es especialista en *resiliencia*, su juicio por lo tanto no es tan claro y seguro como el que podremos encontrar en Saturnino de la Torre o en Manuel Almendro, pero sí es claro cuanto a sus aciertos respecto a los casos específicos que trae a debate. Tanto en lo concerniente a las prácticas *glosolíticas* y primitivas de Artaud, que conecta con la transcendencia a través del**



dolor físico -idea después recuperada por Laing & Cooper en la Antipsiquiatría- como el hecho de que Camille Claudel nunca hubiese salido del hospicio (suceso perfectamente retratado por Juliette Binoche en la película de Bruno Dumont de 2013). Claros ejemplos de lo que más adelante constataremos como formas de superar la adversidad por un lado. Y el ejemplo inverso expresado en la figura de la famosa escultora, desdichada amante de Rodin. También es de subrayar el hecho de que en lo relativo a las prácticas místicas y a las técnicas orientales para alcanzarla se solapa con lo que viene a decir Patrick ffrench. Veamos:

2. Patrick ffrench empieza por expresar sus dudas respecto a la probabilidad de integración del *todo Artaud* en Educación, como forma de combinación social -como la ciudadanía que se estudia en las escuelas- por la obvia razón de que la sociedad contemporánea no se le parezca en nada.

“De alguna manera lo social tuvo que trasladar a Artaud y apartarlo para protegerse o para protegerle a él del mundo” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Considera pertinente la afirmación de que todos estamos o podemos *enfermar* en este sentido, pero pone en duda la necesidad de una terapia para curar según qué enfermedades. El sufrimiento es marginalizado porque de alguna manera el ideal de la sociedad es erradicarlo, esconderlo o maquillarlo.

Entonces Patrick analiza algunas diferencias de Artaud respecto a Bataille y concluye que es mucho más violento Artaud porque su iniciativa radica en la necesidad de cambiar radicalmente la sociedad para lograrlo. Mientras que Bataille lo ordena todo para intentar encontrar salidas -propias de la necesidad humana. Pero Artaud promueve el caos de inmediato.

Desde esta perspectiva sugiere que la música y el baile, etc., pueden ser buenas formas de solucionar problemas de índole espiritual y que dentro de lo propuesto, la *resiliencia* puede resultar muy poderosa (leemos importante) para la persona creativa. Añade como forma de alcanzarla que:

“Quiero decir, muchas de las prácticas del Este, como el yoga, la meditación etc. parecen tratar de ir más allá del ego. Y pienso que se trata de ir sobre una especie de repetición. Un proceso en repetición”... (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Termina explicando la fuerza de lo colectivo para sobrepasar dolencias y resistir ante la adversidad.

*Hay una cierta cantidad de dolor envuelta en el proceso de tratar de sufrir menos. Por eso el sufrimiento de tantos -de la multitud- llega a la esencia... Quiero decir, en cierto sentido, no estoy seguro que Bataille estuviese de acuerdo con la idea de que el objetivo del ser fuese ser menos sufriente. Pienso que él diría que el ser humano necesita sufrir, necesita estar en sufrimiento, entre muchas otras cosas... El objetivo para Bataille creo que sería ser Humano, en cierto sentido (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**P. ffrench hace un esfuerzo tratando de vislumbrar los beneficios de la *resiliencia* y de cómo o para qué aquella debería ser -o podría ser- implementada desde la escuela, y propone ponerla en causa en un sentido más amplio y filosófico. No obstante, termina aportando los beneficios de las enseñanzas de oriente, asemejándose enormemente con lo que habría dicho Sarah Wilson al respecto.**

**ffrench examina la cuestión desde lo individual para alzarse a lo colectivo tratando de esquivar el ego en el proceso, sin embargo podría probarse que su intento fuese vano cuando su objetivo -aunque colectivo- pudiese estar desembocando de nuevo en la expresión del ego y sus varios apegos conducentes, por los cuales se suele alzar la colectividad como explica en su teoría Agustín de la Herrán.**

3. Víctor Borrego empieza enseñando una larga cita explicando la *resiliencia*, de la filósofa francesa Catherine Malabou (quien curiosamente habría sido discípula de Jacques Derrida) para entender, acto seguido, que la *resiliencia* no siempre sería educable como no lo sería la creatividad. Que más bien se trataría de un acto puramente personal -y en continua construcción- e incluso que si el interesado se niega a seguir los patrones cumplimentados por la escuela a este fin -o desde cualquier institución- podría ser esa prueba más que suficiente de que estaría ejerciendo su propia *resiliencia*. Pero por iniciativa personal y totalmente apartada de la institución.

“Artaud hablaba de la saludable acción del ‘flagelo’, de la desintegración social como requisito y, a falta de una epidemia, como poco el esfuerzo por atinar a nombrarla, a teatralizarla. Haría falta una conciencia absolutamente desinteresada, como la de un buen adivino, como la de un verdadero terapeuta” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

Explica, tratando de vislumbrar la posibilidad del aprendizaje de la *resiliencia*, a la cual añade una frase de Pasolini:

“(…) las sociedades represivas lo reprimen todo, entonces los hombres pueden hacerlo todo; las sociedades permisivas permiten alguna cosa y ya solo se puede hacer esa cosa” (citado en V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

Lo cual establece muy claramente los agravios normalizadores a los que este tipo de práctica, si institucionalizada, podría conducir.

*Creo que no bastaría con la aplicación de algunos “ritos” descontextualizados y adaptados al aula, sería necesario entrar en una crisis más definitiva, en una desesperanza radical y en un desmontaje de toda esa trama de certezas y firmes categorías en la que se apoya el supuesto éxito de una pedagogía empeñada en reforzar la ilusión de una realidad segura (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

**Borrego pone en causa los patrones y sistemas proporcionados por la institución, tal y como hizo ffrench, y va más allá, para encontrarse con el ejercicio que desde la *Psicología del Caos* propone Manuel Almendro a través de su *crisis emergente*, que veremos más adelante.**

**La *saludable acción del flagelo* a la que nos remite Víctor se conecta enormemente con lo que más adelante comenta Sarah Wilson de *la trascendencia a través del dolor físico* en la figura de la profesora Elaine Scary, a propósito del ejemplo de superación de Artaud para hacerse consigo mismo en un acto creativo sin par.**

**Pero en Artaud identificamos *flagelo* como forma de acceso a la realidad misma. Figura teatral que ilustra desde el *Teatro y la Peste* como forma de expresar la candente realidad, pero no exactamente como algo que busque para alcanzar sus propios objetivos personales. Sino más bien para ilustrar el epíteto de su función última como *-el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas-* algo que la sociedad burguesa parece haber olvidado en su abandono al sueño profundo. Nos consta que durante toda su vida Artaud trataría precisamente de solucionar sus problemas de salud (sin gran éxito) y que mientras tanto trataría de aplacar su**

dolor con la ingesta de drogas -no sin sus nefastas consecuencias- lo cual lamentaría en diversas ocasiones. Por otra parte resulta evidente que si hubiese tenido el *flagelo* por tan *saludable* no hubiera contado todos y cada uno de los electrochoques recibidos en Rodez como de las peores cosas por las que un ser humano podría llegar a pasar.

Finalmente, como recurso, Víctor propone el uso de cuentos infantiles clásicos que por el desasosiego que generan -como en las buenas pesadillas- enseñan sin tener que descubrir significados. Y que resultan más profundos y reveladores que la experiencia directa condicionada por prejuicios varios. Idea que valoramos como pasible de encontrarse entre las soluciones a divulgar, adoptándola e insertándola enseguida en nuestras sucesivas entrevistas generativas. Tema que se tratará en profundidad más adelante.

■ 4. Gabriel Rodríguez explica como a través de la palabra (en el ejemplo de curación de Artaud) la *abreacción* se lleva a cabo. Término procedente de la catarsis griega que se construye a través de la identificación y del lenguaje oral.

...ya el sistema lógico-verbal que enseña la escuela se encarga de controlar el sentido y canalizar lo que procede de los sentidos y los sentimientos (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

También considera que se puede mantener la comunicación entre el sistema analógico y las restricciones lógicas. Explicando a su vez, que no tiene idea de qué tipo de estrategias podrían ser utilizadas puesto que entiende que la *resiliencia* está directamente relacionada con la motivación interna.

**Aunque Rodríguez considere que la escuela parece haber solventado este problema a través del sistema lógico-verbal, entendemos que quizá quede aún mucho por hacer en ese sentido. Más adelante veremos, cómo a pesar de encontrar que la *resiliencia* se relacione profundamente con la motivación interna, tal y como habría dicho Víctor Borrego, Rodríguez está de acuerdo con la idea de la aplicación de los cuentos clásicos de los hermanos Grimm sugeridos por el mismo Víctor en el transcurso de su reflexión.**

■ 5. Saturnino de la Torre, experto en *resiliencia*, explica que su implementación y cultivo dependen de la actitud docente y de la intención de la escuela para generar mecanismos de potenciación del 'yo'.

**Lo cual nos remite tanto a Patrick French como a Víctor Borrego, quienes parecen altamente escépticos con las posibilidades políticas que pueda llegar a fomentar la institución escolar en este sentido. Como en casi todo el material que aquí presentamos, el trasfondo político parece manifestarse constantemente.**

*Desde un punto de vista educativo y didáctico la resiliencia descansa sobre tres dimensiones: la existencial o necesidad de resistir y subsistir de la manera más satisfactoria; la constructiva o capacidad de transformar problemas, crisis, errores o desgracias en situaciones de aprendizaje; y crecimiento personal, cuando no creativo (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

Explica que Forés y Grané hablan de una *Construcción en la adversidad*, (que adaptado a la terminología utilizada en nuestra investigación sería algo así como *resiliencia* como parcialmente sinónima de *Creatividad Personal*). Y apunta de ellos, los 10 conceptos básicos para construirse en la adversidad:

1) *Confianza en sí y en los otros*; 2) *autoestima como fruto de la acción*; 3) *Introspección como arte de preguntarse*; 4) *Independencia y distancia emocional, fijando límites entre uno y los problemas*; 5) *Capacidad de relacionarse y establecer vínculos*; 6) *Iniciativa y capacidad de ponerse a prueba*; 7) *Humor para relativizar lo inevitable*; 8) *Creatividad como capacidad de transformar y transformarse, abriendo la mente a otras posibilidades*; 9) *Moralidad y ética, adoptando compromisos con los valores*; 10) *Pensamiento crítico frente a pensamiento único* (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

6. Manuel Almendro como psicólogo, nos ofrece una aproximación especializada desde el punto de vista del proceso psicológico que acarrea la *resiliencia*. Explica que el dolor se disipa si se bifurca hacia nuevas regiones del psiquismo, (tal y como explicaría Cirulnik con su ejemplo del oxímoron). Se ha de producir una sombra generada por el propio sufrimiento, lo cual conlleva una reorganización del ‘yo’ y por tanto la curación.

*Una integración de la sombra aireada ya hacia una nueva luz en el camino. Ha de haber elaboración y en absoluto una terapia de represión de lo emergente. Aquí hay ya un Yoga, un religare, un Sutra, una sutura entre la sombra personal y su curación. No hay sombra sin luz. Nosotros hablamos de CRISIS EMERGENTE y que toma todo un capítulo en Psicología del Caos para explicar este proceso, que considero la clave de la evolución (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Resumiendo: Con estas dos aportaciones expertas podemos concluir con respecto a la pertinencia de la *resiliencia* en nuestro proyecto, que tiene todo el sentido y toda la cabida. Nos atreveríamos a decir que aunque no la consideremos desde un punto de vista clínico como el caso que nos ilustra Manuel Almendro, la *resiliencia* es fundamental en los más variados momentos de la vida y nos es necesaria a todos. Pese a la consideración de Patrick ffrench, sembrando la duda respecto a la necesidad de su implementación -con programa o incluso sin él- solo podemos argüir que probablemente este sea uno de esos casos que da fe de la evolución humana. Entendemos las dudas localizadas por algunos entrevistados respecto a su viabilidad dentro del concepto de institución cuadrículada que tan profundamente defenestraba Artaud, pero subrayamos que ello se debía precisamente por ser aquellas totalmente contrarias al desarrollo del individuo como tal. Asimismo entendemos que la institución suele ser profundamente arisca al cambio, pero una vez más consideramos que de eso tratan precisamente estudios como el que realizamos.**

*Experimentamos tanta belleza ante un cielo teñido con los colores de un incendio, tanta fascinación ante el empuje de un torrente que arranca las casas, tanta admiración ante un volcán que arroja su lava, que deseamos, pese a todo, codearnos con el agresor. La multitud bloquea las carreteras ante un incendio, se aglutina a lo largo de las riberas inundadas, y escala en procesiones familiares las laderas de un peligroso volcán (...) Nuestra fascinación por las catástrofes naturales (que nunca llamamos “horrores naturales”) explica que el perdón que tan fácilmente concedemos a un volcán contraste hasta tal punto con los efectos devastadores y prolongados del horror de los suplicios humanos (B. Cyrulnik, 2002: pág. 138).*

## **Creatividad**

Dada la complejidad del término, quisimos analizar desde dos bloques diferenciados, la creatividad -como concepto entendido desde la ciencia- y por otra parte la creatividad referente al 'yo' o *Creatividad Personal*, que es otro de los puntos específicos hacia donde se dirige la investigación y que parece haber sido mucho menos tratado.

### **Creatividad: conceptos científicos**

*Nuevos Hacedores  
Los que hacen la lluvia han cruzado la ciudad.  
Vienen con nubes bajo el brazo.  
Y dudan*

(R. Loya, 2005: p.50).

Gabriel Rodríguez y Saturnino de la Torre fueron indagados al respecto del término como construcción científica. A la luz del trabajo de la investigación compleja, consciente y evolutiva que propone Agustín de la Herrán, tratamos de analizar las dos posturas de los expertos consultados bien como profundizar al respecto.

1. Gabriel Rodríguez empieza por esclarecer que desde *El Arco Creativo* (2005) del cual es autor, no trata de unificar las diversas teorías de la creatividad, sino que recoge lo que hay de congruente en ellas con su teoría de los dos sistemas. La cual sí sería una teoría unificada. Teoría cuya base asienta en la dicotomía por la cual surgiría toda creatividad, por un lado desde un sistema más abstracto y de cierta intangibilidad al que denomina *Analógico* y el segundo sistema que sería el más objetivo y racional y que explica como *Lógico-verbal*.

A la cuestión de que posiblemente desde la ciencia se haya intentado contener el concepto sin gran éxito dado su carácter escurridizo e ilimitado, explica que los descubrimientos efectuados en neurobiología por ejemplo -tan sorprendentes del punto de vista de la teoría del conocimiento tradicional- son perfectamente congruentes con su teoría de los dos sistemas.

*El inconveniente principal, desde el ámbito académico, se puede resumir, muchas veces, en esta escena que, en esencia, se repite de distintas maneras:  
-Dice usted que existe un sistema de procesamiento de la información no verbal, que no puede ponerse en palabras ¿Podría darme un ejemplo?  
Ante lo que te quedan dos opciones, las dos malas: callarte o contestar. Si te callas, otorgas. Si contestas, te dirán que no llevas razón, ya que lo has puesto en palabras  
(G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

**Desde nuestra perspectiva no sería tanto así. Si se busca el conocimiento desde y hacia una cierta profundidad, las estrecheces propias del lenguaje verbal no deberían suponer ningún tipo de obstáculo o inconveniente, ni conceder ni**

**expositivo. De hecho el lenguaje se construye conforme la necesidad o no estaremos más que redundando en lo mismo. Quizá haya elementos que resulten más difíciles de ilustrar o que necesiten estrategias suplementares (léase aparte de lo verbal) para cumplir un fin que sea válido para la ciencia, como podría ser la utilización de otras comunicaciones, ya fueran de carácter visual, táctil o todos los medios de que dispone el ser humano para expresarse y comprender.**

**Claro ejemplo de ello, y en varios ámbitos perteneciente al medio académico, Artaud estuvo hablando de lo indecible prácticamente desde que empezó a pensar. De hecho estuvo escribiendo acerca de lo que no se puede verbalizar para expresar el lado más metafísico de su existencia. Al punto de volverse más físico si cabe, tras su muerte.**

**Es decir, entendemos que cuestiones como esta sean más exigentes a la hora de establecerlas en una comunicación, sea verbal o no. Que su sistematización pueda requerir mayor complejidad u otras herramientas, pero notamos que por ello -entre otras cosas- existe la creatividad. De hecho Artaud tanteó la hipótesis de llamarle Metafísico a su Teatro de la Crueldad, y por lo que nos concierne no sería un título mucho menos adecuado el de *teatro de la creatividad*, o algo así. No obstante su título acierta porque todas las cosas a nacer presuponen una inmensa crueldad.**

A la pregunta respecto a los innúmeros intentos por los cuales la ciencia ha intentado diseccionar la creatividad en busca de un concepto único que la defina -probablemente sin conseguirlo dado que en su propia composición prevalece precisamente una indefinición básica que la justifica, etc.- Gabriel Rodríguez responde que le parece que todo es mucho más sencillo.

“El ser humano construye su forma de entender el mundo. A esa capacidad constructiva le llamamos creatividad. Un niño, cuando hace un avance constructivo, es capaz de resolver un problema que, con las herramientas cognitivas anteriores, no era capaz de resolver” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

Y explica que la creatividad es la capacidad de gestionar nuestra forma de conocimiento, lo cual coincide con la concepción de Margaret Boden de que un ordenador será creativo cuando pueda resolver un problema que con sus sistemas de partida no hubiera podido resolver. Para Rodríguez es imprescindible distinguir entre creatividad individual y cultural. La primera como capacidad de gestionar las propias estructuras del conocimiento y la segunda de incidir en las estructuras de conocimiento de una cultura.

A la cita de Torrance que su estudio recoge y que explica que muchos aspectos de la creatividad *son de naturaleza no verbal e inconsciente. Incluso si supiéramos qué es exactamente la creatividad, no podríamos definirla con palabras.* Rodríguez responde que puede que haya una falta de precisión en sus objetivos. Problema del que ya se había dado cuenta en otras ocasiones. Y vuelve a subrayar que con su trabajo no ha intentado en absoluto unificar teorías existentes para formular una nueva, sino buscar los múltiples síntomas, las múltiples emergencias, reflejos que la situación real había tenido en otras teorías.

**Desde nuestro punto de vista G. Rodríguez acierta con respecto a esa *forma de entender el mundo* como forma de creatividad porque el conocimiento siempre es creativo. Que diría A. de la Herrán de la creatividad como:**

“Cualidad constitutiva del conocimiento, luego conocimiento en sentido estricto, porque todo acto creativo lo es de conocimiento. Todo conocimiento es creativo y está saturado de duda y de proyecto potencial, o no es conocimiento” (A. de la Herrán, 2010b: p.12).

**Puede que para el objetivo más o menos (in)definido de G. Rodríguez, su teoría de lo analógico / lógico-verbal sirva para comprender o tal vez medio entrever como se procesa alguna creatividad. Pero que como otras teorías duales como podrían ser la del pensamiento vertical de De Bono o el pensamiento divergente de Guilford, excluye una suerte de creatividad distinta a la que pueda comprenderse en sus abordajes dicotomizadores del pensamiento. Además su lógica no significa que el conocimiento de ello derivado sirva a su aplicación, sean didáctica u otras. Ni mucho menos sirva para destacar el carácter de evolución humana propio de ella. Sería por tanto un constructo incompleto que dentro del universo científico no tendría una ubicación específica o utilidad real. Según el enfoque complejo-evolucionista de A. de la Herrán:**

*Una creatividad percibida dual, lineal y parcialmente (error de tipo 2) va acompañada de incompreensión de su complejidad (error de tipo 1) y de ausencia de incertidumbre, relativización, humildad y deficiente creatividad aplicada (error de tipo 3). Con frecuencia, la causa común de este proceder será un predominio de «egocentrismo» del investigador sobre el conocimiento al que dice referirse. Unas veces querrá hacer valer o engrosar una opinión, otras alimentar una inercia epistemológica o la afinidad con una perspectiva o con los autores en que se ha apoyado, otras la protagonista será la dificultad para la flexibilidad aplicada a la toma de conciencia y rectificación de que desde hace tantos años uno mismo ha suscrito y publicado, etc. En cualquier caso, se tratará de una dificultad para observar el fenómeno en su complejidad y sin sesgos, una competencia esencial en investigación y enseñanza. Recordamos a Teilhard de Chardin, cuando se refería a la necesidad de estudiar: «el fenómeno, pero todo el fenómeno» (A. de la Herrán, 2009: p. 2).*

**De la Herrán habría identificado como el error básico de la complejidad aquel que considera como válida la parte o el todo, y no la parte y el todo a la vez. El cual se organizaría sobre la complejidad hacia la evolución.**

■ 2. Saturnino de la Torre empieza atinando precisamente que la fragmentación y la obsesión por el análisis puede conducir a perder el sentido de la realidad en su totalidad, bien como la tendencia a fijarnos demasiado en la totalidad. Que vendría a ser como diría Locke, un lenguaje sin referentes. Y divide en tres ramas el acercamiento científico que se hace a la creatividad:

- a) ■ La creatividad como concepto pre-científico vendría dado inherente ya sea por una entidad superior o determinado genéticamente. Cualidad ligada a la especie e idéntica a la inteligencia o la sociabilidad. De la cual se encargarían de estudiar la filosofía, la antropología, teología y genética.
- b) ■ Luego estaría la creatividad estudiada desde la psicología, la sociología y la pedagogía, como atributo humano, individual, grupal, colectivo o social que arraiga en la persona o colectividad.
- c) ■ Y finalmente, creatividad como cualidad extensible a la naturaleza y al cosmos en su evolución diversificadora. Por ello se puede hablar de naturaleza y cosmos creativo como hacen Binnig y Laszlo.

*La creatividad como energía vibracional conectiva o campo psíquico sería un modo particular de concebir y explicar la creatividad humana en términos de la física cuántica. Si bien escapa esta acepción a los tradicionales conceptos y acercamientos a la creatividad, es la que tiene más proyección de futuro siendo avalada por científicos y premios Nobel de física y química. Falta, sin embargo, mucho que trabajar e investigar, dada su reciente aparición, para hacerla visible en la práctica de las actividades humanas como la educación, la salud, la psicología, la publicidad o la empresa (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

*Cuando hablo de creatividad cuántica o vibracional la concibo como una realidad invisible que posibilita y hasta explica la emergencia de las ideas innovadoras. En tal sentido comparte las tres leyes universales: evolución, armonía y vibración. Pero eso no significa que sean fenómenos equivalentes a otros como la inteligencia, las emociones, los impulsos, etc. Cada uno de ellos responde a un tipo de vibración y resonancia, tal como ocurre con las palabras (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**Acertada desde nuestro punto de vista, la propuesta compleja de S. de la Torre que divide primero en tres partes para su mejor comprensión, distribuyendo su conocimiento desde áreas de estudio varias para ilustrar así la evolución del concepto a lo largo de la historia. Y finalmente desaguando en la creatividad como cualidad extensible a la naturaleza y al cosmos, que la coloca en su necesario marco evolutivo sin el cual el concepto se quedaría cojo, como tan comúnmente suele pasar. Aunque alude para la necesidad de investigar mucho más desde estas emergentes áreas de conocimiento porque el conocimiento que existe aún no es suficiente -intuimos que esta explicación pueda advenir también de esa característica tan escurridiza del concepto como: *lo que todavía no ha sido*- característica que obviamente no podrá entrar a formar parte del marco de conocimiento hasta que efectivamente, *no sea*.**

**El guiño que hace al comienzo de su respuesta sobre los excesos analíticos o una exagerada absorción holística nos remite a la interpretación natural y transdisciplinar sobre la cual el concepto debería concebirse.**

■ 3. Agustín de la Herrán en el *Monográfico de la Creatividad de 2009, del n°21 de la revista Educación y Futuro*, empieza por *desenmascarar* la mayoría de las definiciones de creatividad, por incompletas o sesgadas. Y en los 2 abordajes siguientes que hace en su *Contribución al concepto de la creatividad- una aproximación paquidérmica*, explica la necesidad de abordar el concepto de un punto de vista complejo y transversal. Ejemplifica como puede o debe ser entendido, utilizado y elaborado desde diversos sectores sociales, como en el caso de la educación.

*Para nosotros, la creatividad hace referencia a los antecedentes, el contexto, la persona, la evolución, el proceso y el producto creativos, y no sólo al resultado, a donde parecen apuntar las anteriores conceptualizaciones. Tampoco tiene que ver, como se parece señalar, con elementos objétales: puede tener mucho que ver con el desarrollo personal (A. de la Herrán, 2010a: p. 60).*

Para Agustín de la Herrán la mayoría de los conceptos de creatividad olvidan u obvian partes fundamentales de su complejidad compleja y se quedan en definiciones tentativas que no responden al problema de forma fidedigna o completa. En la segunda parte de su aproximación paquidérmica podemos leer:

*(...) al ser la creatividad una cualidad del conocimiento, va unida a éste, mas no siempre a la inteligencia. El conocimiento no se refiere a lo que tenemos o a lo que rendimos, sino a lo que somos. Es más que una diferencia de matiz. (...) Desde nuestro punto de vista, el que la creatividad pueda tener como campo principal de aplicación funcional la resolución de problemas no permite que deban definirse*



*asociadas. Análogamente, no se puede definir al hondureño como aquella «persona que vive en Honduras» (A. de la Herrán, 2010a: p. 63).*

En lo relativo a nuestro tema específico, que seguidamente desarrollaremos, *creatividad personal*, comprobamos a través de este estudio que la educación actual no se refiere al 'yo' profundo:

*...sino a aquellas posibilidades significativas que relacionan eficazmente a la persona con la vida expresiva, eficaz y aparente. No se vuelve a relacionar de un modo parecido creatividad y evolución interior, ni, salvo excepciones (Eckhart, Rogers, Blay, etc.), va a ser entendida como indicador de madurez personal (Zacarés, y Serra, 1997). ¿En qué momento se produce el hiato? Desde nuestra perspectiva, desde el instante en que la acción creativa pasa del crearse al crear. Pero, sobre todo, desde que las ciencias que se ocupan de la creatividad y de la educación deciden no volver a vincular sólidamente creatividad y crecimiento interior, porque este tema se deja de tratar, incluso dentro del marco de la formación. Y éste es, a mi entender un proceder gravísimo. Poner nombres a las cosas es un acto creativo de aprehensión y dominio del entorno. Pero, ¿esta creatividad de lo exterior y la expresión es mayor o mejor, o es menor o peor que la creatividad del crearse, cuando el sujeto se asume como sujeto objeto de sí mismo? Creemos que sería incorrecto contestar afirmativa o negativamente, porque todo parecería indicar que se estarían contrastando realidades de dimensión diferente. En el primer caso, fundamentalmente se encuentra el sujeto, su acción y su producto objetal. En el segundo, además, interviene su ser (evolución humana) como variable simultáneamente independiente y dependiente de futuros aprendizajes (A. de la Herrán, 2010a: p. 173).*

Variable independiente en la creación de sí misma -y sin un programa didáctico que lo dirija- también sin gran dependencia de cualquier aprendizaje formador relevante. Susceptible de crearse al margen y fuera de todo control o sin objetivos sustanciales, sean aquellos de consciencia o que promuevan efectivamente la evolución humana.

*A medida que el sujeto deja atrás los años de la infancia, resulta difícil mantenerse a la altura relativa del potencial de aprendizaje para el desarrollo del niño. Se precisa una voluntad decidida y mantenida, una visión amplia, quizá expectativas significativas favorables de personas relevantes y, posiblemente, una búsqueda de ausencia de inmadurez y de la evolución personal, para que esa dimensión autoconstructiva se mantenga «activa» (Eucken, 1925). Una educación más formativa y más consciente podría ser un buen andamiaje para que durante el resto de la vida se pueda seguir aprendiendo a mejorar como personas y a contribuir al mejoramiento de la vida humana. Si esto no ocurre, si la persona no pone sus capacidades hacia el perfeccionamiento del proceso conjunto de la evolución humana, tenderá al egocentrismo, individual y colectivo, como expresión inequívoca de inmadurez actualizada, con independencia de su nivel cultural, ámbito y grado de estudios y de lo extraordinaria o vulgar que pueda ser su creatividad. El ser humano consigue todo, si lo desea profundamente y durante mucho tiempo. Por ello, quien no anhela evolucionar profundamente, asegura su paralización evolutiva, aunque en su quietismo su creatividad brille más que las bombillas de una feria, y a veces precisamente por eso (p. 173).*

Y más recientemente, A. de la Herrán nos facilitaría un esquema sobre el cual poder desarrollar tales presupuestos:

*La diferencia entre la creatividad superficial y la más profunda, plena o totalizada es que la primera se ocupa de objetos y se centra en las acciones, mientras que la segunda crea al propio ser desde un acto autoconsciente. Este crearse precisa una excelente formación, presencia de conciencia, ausencia de egocentrismo y voluntad mantenida por mejorar, por ser más para ser mejores. O sea, por y en definitiva para capturar una visión amplia y generosa, y un intento de crecimiento interno y de transformación social orientado al mejoramiento de la vida humana. A él debería apuntar fundamentalmente la educación, porque esto es formar humanidad, y no tanto otra aspiración menor, quizá más interesante, pero menos útil, como diría Laotse. / Hacia una formación creativa humanizadora autoconsciente. Cuando tratamos de creatividad, se suele producir un error fundamental, que de tan evidente, pasa desapercibido. Y es perder de vista la posible evolución humana como variable*

*teleológica de la creatividad misma. O sea, reconocer que, sin este para qué expreso, el estudio y la práctica de la creatividad-sin-más es un sinsentido, desde un punto de vista educativo, o incluso pudiera llegar a ser silenciosamente peligrosa (A. de la Herrán, 2003).*

## **Creatividad personal**

*Los cipreses siguen interesándome; desearía hacer de ellos una otra cosa, como con los cuadros de los girasoles, porque me extraña que aún no hayan sido hechos como yo los imagino. Son algo bello, como líneas de proporciones y como un obelisco egipcio. Y el viento es de una calidad tan distinguida.*

A Theo, 25 de junio de 1889

(Vincent Van Gogh citado en P. Bonafoux, 1991: p. 115, traducción nuestra).

Más que las posibles teorías de creatividad exploradas, la investigación sobre la creación de un 'yo' singular, se establece como constructo fundamental para entender - desde la *resiliencia* y las teorías del caos de Manuel Almendro- como funciona este elemento, fundamental en el ser humano para la evolución de la especie.

Desde estudios de otros expertos como Eckart Tolle, Antonio Blay, Marga Íñiguez, Carl Rogers, entre otros, cruzamos la emergencia de los datos obtenidos.

1. Sarah Wilson respecto a esta cuestión en particular y aún en lo relativo al tema anterior, *resiliencia*, empieza por reflexionar sobre el hecho de que a veces haya una cierta resistencia a ser informado.

**De hecho creemos que la enseñanza siempre es un acto de violencia y que es natural que se pueda llegar a ejercer cierta resistencia a aprender. Según las formas que se adopten en el acto de enseñar.**

*La resistencia no tiene que ver solamente con lo físico ni con el habla.* El trabajo de Elaine Scarry sirve a Sarah de referente para comentar el proceso de la resistencia del *cuerpo bajo dolor*. Dice que aunque seas un luchador nato, te pueden llegar a torturar al punto de hacerte hablar. Explica:

*Y Artaud puede darnos esa clave de profundidad intelectual de la interioridad y la posibilidad de resistencia, más compleja y honda que la simple idea de aplicación de dolor al punto en el cual hablamos. / Y lo interesante en Artaud no es solo el hecho de que grite en una prisión o en un hospital sino que lo haga en el escenario. Lo cual conlleva un coste porque quiebra el consenso sobre lo que está permitido y en dónde resulta extraño o inadmisibles gritar (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

Artaud interrogaba a la sociedad y por ejemplo en su identificación con Van Gogh podemos observar la manera en cómo se dirigía directamente hacia ello. La artísticidad está siempre fuera de moda -y lo que verdaderamente le interesa es su intención y su pasión que preceden la expresión- y como tal, así le infunde poder a la expresión misma.

*A las personas les gusta mirar las cosas que ya han sido hechas y hablar al respecto de cómo van a ser recibidas por el público y obviamente con la idea de que el espectador completa el objeto -lo cual es una idea muy Duchampiana y tal pero... a mí me gusta ir detrás de la piel, de tras del papel, si te parece. Como digo, lo cual no es tanto teorizar la postura como una pérdida del arte de la escritura*

*contemporánea, y pienso que Artaud nos da la postura para pensar eso (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**En la destrucción de las formas burguesas a través de ese grito indiscreto que profiere Artaud en el teatro -que dice Wilson- hay un eco de profunda creatividad que radica en rebelarse contra lo establecido. Una forma de creatividad para la cual llaman la atención filósofos como Nietzsche, escritores como Wilde o artistas como Picasso que destruyeron una serie de convencionalismos al inaugurar nuevos senderos del pensamiento. Aspectos de la creatividad que comúnmente no se contemplan cuando se trata de definirla.**

**Creación del ‘yo’ cuando en el teatro Artaud grita, denunciando precisamente todas las vejaciones por las que pasó en el hospicio: reclamando el ‘yo’ que le arrebataron, y haciendo patente su ‘yo’ presente -en pleno proceso. La creación de sí mismo en el mismo escenario. Algo que resulta fundamental para el pensamiento de Eckhart Tolle y que en *El poder del ahora* (s. f.) así explica:**

*La mente, condicionada por el pasado, siempre busca recrear lo que conoce y con lo que está familiarizada. Incluso si es doloroso, al menos es familiar. La mente siempre se adhiere a lo conocido. Lo desconocido es peligroso porque no tiene control sobre ello. Por eso a la mente le desagrada e ignora el momento presente. La conciencia del momento presente crea una brecha, no sólo en la corriente de la mente sino también en el continuo del pasado-futuro. Nada verdaderamente nuevo y creativo puede venir a este mundo excepto a través de la brecha, ese claro espacio de posibilidades infinitas (E. Tolle, s. f.: p.141).*

**El cuerpo bajo dolor que Wilson toma como ejemplo en la figura de la profesora Elaine Scarry -quien defiende que el dolor físico conduce a la destrucción y a *deshacer* el mundo humano, cuando la creación humana en el polo opuesto conduce justamente a *hacer* el mundo- lo cual ayuda a Wilson a ilustrar la enorme capacidad de resistencia de Artaud. Y proyectándonos de inmediato a los dolorosísimos y muchísimos -exactamente contados- electrochoques que recibí estando en Rodez. Y la denuncia de aquellos que haría justamente cambiar el mundo y la realidad en los hospicios en la época.**

**El asunto del cuerpo también nos lleva de la mano al estudio de Marga Iñiguez que subraya A. de la Herrán en su *Aproximación paquidérmica*:**

*Para esta autora lo ‘corporal’ en creatividad es una prioridad. Es como el hardware de lo singular de cada persona. Un trabajo corporal adecuado puede traer mucho más aprovechamiento creativo que hacer asociaciones cognoscitivas. Los datos externos, los internos, la creatividad y las transformaciones pasan por el cuerpo, por nuestra condición de «mamíferos trascendentes». El cuerpo es lo que somos, y todo lo registra: puede ser «pantalla de radar, calidoscopio y río». La creatividad personal tiene pues mucho que ver con la postura, el movimiento, la nutrición, la respiración, el bazo... miles de factores cuya único calificativo es holístico. «Dime cómo te mueves y te diré cómo piensas», ha dicho. Por el contrario, la postura en la que menos se piensa es la postura de firmes: existe una explicación neurofisiológica para ello. El niño, de quien tanto se puede aprender, no tiende a utilizarla. Al contrario, se da cuerda a sí mismo continuamente desde el cuerpo, con movimientos, experiencias sensoriales, toques en el timo, etc. / Además, para la autora, la creatividad radica en la singularidad interna, tanto personal como colectiva. La singularidad conecta el «punto interno» (núcleo del sí mismo donde incide lo que somos –nuestro cuerpo– y traemos metabolizado en la sangre por generaciones) y el «punto externo» (interacción con los otros, los objetos, la naturaleza, las calles, las culturas y ritmos diferentes al nuestro, otras percepciones... la vida. Esta singularidad (idiosincrasia) de las personas y los pueblos es una espiral giratoria y sinérgica que, partiendo del núcleo, se abre en todas direcciones y se encuentra en permanente movimiento: crear es estar en permanente traslación. / Además de la concepción de esta autora en lo singular y puesto que el huevo [de reptil] fue anterior al de gallina, podríamos*

*admitir que en la base de la creatividad se encuentra 'lo noosférico', que es el contexto interior o de complejidad-conciencia de toda expresión de singularidad en evolución (noogénesis) (A. de la Herrán, 2010a: p. 161-162).*

**Estas acepciones que aporta Íñiguez por un lado señalan perfectamente el error sobre el cual la creatividad pudiera pertenecer exclusivamente al dominio de la inteligencia o que impertérritamente tuviese que desarrollarse de o para ella.**

*“No son los más fuertes ni los más inteligentes de la especie los que sobreviven, sino los más flexibles y adaptables a los cambios” (Charles Darwin citado en S. de la Torre, 2010).*

**La importancia de lo corporal en la teoría de Íñiguez la conecta directamente a los presupuestos del cuerpo-sin-órganos de Artaud, los cuales indican que debemos construirnos a nosotros mismos a expensas de poder volvernos robots en las manos de Dios (léase en este caso, la sociedad política vigente). A la fisicidad de sus *glosolalias* -que procederían de lo más hondo y gutural, de lo más arraigado y telúrico- proyectándose desde su significación inmediata sin necesidad de mediar con símbolos preestablecidos. Y desde otro punto de vista, también podría remitirnos a gran parte de su trayectoria como actor, detentor de un cuerpo que le habrían mancillado en el hospicio, lo cual tan tristemente terminaría denunciando. Podríamos igualmente pensar que el estado de su cuerpo -antes de su experiencia en Rodez- el cual debido a su enfermedad y a la ingesta de drogas y lo que ello supondría, podría ser una de las causas de su violenta puesta en escena, de sus desgarradoras invectivas, de su creatividad tal y como la conocemos. Siempre creándose a sí mismo desde ese cuerpo que trataría de abortar como tal.**

**Esta autora además radica toda creatividad en la singularidad del ‘yo’, lo cual A. de la Herrán conecta con lo noosférico, complejidad-conciencia que daría pie a toda evolución. Con lo cual la creatividad para esta autora, no se posibilitaría tan solo por la singularidad corporal de cada uno sino que ello establecería la relación inmanente con todo el universo, a través de ese ‘yo’ nuclear residente en todo el mundo. Exactamente cómo ilustraría Artaud a su *Atleta Afectivo*, el cual analizaremos más adelante.**

**E Íñiguez finalmente afirma, *crear es estar en permanente traslación*, lo cual por otra parte se conecta con lo que afirmarían teorías como las de Carl Rogers, en busca de esa actualización constante del ‘yo’.**

**Del punto de vista de la terapia no conductiva, nos explica Judith Duque Camargo, en *Carl Rogers- reflexiones teórico-prácticas (2001)*:**

*Considero que el abordaje rogeriano, más allá de la psicoterapia, permite una labor preventiva, pues al valorar la experiencia de los seres humanos, y partir de allí para generar cambios, se está movilizandando la fuerza hacia el crecimiento o la tendencia del organismo a actualizarse. Los seres humanos estamos concentrados en el exterior; esta circunstancia genera vacíos existenciales que se reflejan en un ser humano cada vez más desubicado en relación con lo que es y hacia dónde se dirige. La promoción de la autoconciencia a partir de la aceptación incondicional con seguridad genera seres humanos más coherentes y realizados (p. 129).*

Siguiendo con la reflexión de Sarah Wilson, que desde su postura como historiadora del arte alerta para el cuidado que debe ponerse en la propia proyección cuando se escribe acerca del otro. Por ejemplo, ella se suele proponer a sí misma una cierta objetividad y distancia crítica pero obviamente eso es imposible, explica, lo cual queda como una coartada a la proyección débil.

“Pero en el caso de Artaud podemos observar una identificación muy fuerte en su proyección de Van Gogh” (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).

Sarah termina explicando de la importancia del rendimiento de los grandes artistas que como Van Gogh o Artaud estaban completamente entregados a su arte y de cómo eso es finalmente lo que realmente supera la prueba del tiempo.

**Wilson analiza la cuestión desde el punto de vista de la gran creatividad, o esa creatividad que se extiende por ser realmente significativa cambiando paradigmas, formas de pensar y la misma sociedad. No concretiza exactamente en la creatividad personal de la pregunta pero corrobora el hecho de que Artaud pueda ayudarnos a entender la resistencia a través de su pasión y capacidad transmisora, a través de sus desgarradoras denuncias. Una vez que no se guía por modas, ni le teme a los convencionalismos, su capacidad se refuerza precisamente por su intención y por su pasión.**

Cuando finalmente se refiere a la proyección débil de algunos por tratar de ser objetivos -y analizando el entramado de todo su pensamiento- entendemos que **Wilson está confirmando justamente, que *la creatividad es siempre asunto del propio*. Testigo de ello sería justamente *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, obra que le daría a Artaud finalmente el reconocimiento que a lo largo de su vida no habría tenido. Ahí es donde efectivamente, a través del artista maldito, se proyecta a sí mismo sin buscar ser objetivo o ejercer una distancia crítica sobre su objeto de análisis, sino empapándose de Van Gogh hasta el tuétano. A la vez que nos estaría dando cuenta del verdadero artista aún no suficientemente valorado en aquel entonces, estaría afirmándose a sí mismo como: Antonin Artaud, el propio.**

**Del propio y su proyección, por tanto, dependería la aplicación de esa intención y pasión a la cual remite Sarah como claves de la expresión de nosotros mismos para una creatividad personal real y efectiva.**

■ 2. Patrick ffrench empieza por explicar su fascinación por la correspondencia de Artaud con Jacques Rivière, que le parece realmente notable.

*Mi problema es... básicamente, mi problema es que mi pensamiento se me escapa... Y esa simple frase es muy iluminadora porque indica muy bien dos cosas en una sola mano, y el 'yo' en la otra, es decir, el ser y el pensamiento como si se tratara de una especie de corriente o pasaje o fuerza que existe aparte del sujeto. Yo, yo mismo como Artaud, o el que sea el nombre (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

ffrench explica como esto expresa precisamente el problema universal de la creación: *mi pensamiento va sin mí, independientemente y como le place y yo no tengo control sobre él. Al revés, en lugar de ser yo el sujeto, es mi pensamiento el que me sujeta a mí, pero en el sentido en qué dependo de él y no puedo controlarlo.* Y Rivière muy inteligente, lo identificó como una cuestión universal.

Gilles Deleuze empieza por decir que para Proust todo es violencia hacia el pensamiento, porque para Deleuze la creatividad se trata de un encuentro. El pensamiento no es algo que provenga del interior del sujeto sino que es inventado por el sujeto, es algo que se encuentra. Y luego propone que si analizamos esto desde el cine según la visión de Artaud:

*Lo que Artaud dice es que la película puede chocar al espectador hasta hacerle pensar (...) Y Deleuze dice que para Artaud, esto se trata de una idea mucho más*

*específica, sobre qué es lo que en el espectador se choca con el pensamiento. Y se trata de una clase de parálisis del propio pensamiento. Una especie de imposibilidad del pensamiento. Una especie de hiato como dice Artaud: tal y como se me escapa mi pensamiento a mí. (...) Lo cual es una manera de decir que se trata del hiato de ese espacio vacío en el que la creatividad surge. Y encuentro esta idea fascinante. La idea de que la creatividad, la creación empieza en un espacio vacío (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

ffrench explica como ese vacío se encuentra de alguna manera en el corazón de todo sujeto. Por eso se trata de una cuestión universal, es como esa lucha entre nosotros mismos, en el ámbito personal, porque no podemos parar de ser nosotros mismos. La lucha de Artaud es que el pensamiento se le escapa y no puede dejar de ser él mismo. Su tensión se dirige hacia la universalidad lo cual también en la noción de Deleuze se transmite en la esquizofrénica acepción del yo que le transforma en su madre, su padre y su propio hijo. Un ser totalmente auto-generativo.

### **En su aproximación paquidérmica, A. de la Herrán explica que la creatividad es:**

“...diferente a: La capacidad de crear y la creación que se relacionan con la producción de algo de la nada (A. de la Herrán, 1998, pp. 307, 308) o «crear algo de lo invisible», porque sólo se puede «crear» desde dentro y desde lo invisible (C. Díaz Carrera, 2006, citada en comunicación personal en Herrán 2010b: p. 65).

### **Presupuesto que desarrollado se relaciona profundamente con lo que dice Marga Íñiguez (2009) al respecto:**

“Para crear hay que tener un vacío en el que la presencia es imprescindible”.

### **Concepto relativo a la acción en sí -que no al término *Creatividad*- y que explica perfectamente la necesaria inclusión del ‘yo’ en el proceso.**

**De alguna manera esta idea que reflexiona ffrench, se solapa tanto con la noción que da Manuel Almendro de *Crisis Emergente* -de lo que adviene de esa toma de consciencia del ‘yo’ y la lucha interna que precede a toda transformación- bien como con la acepción de *resiliencia* que aporta Saturnino de la Torre en lo concerniente a ese ‘yo’ nuevo que se encuentra después de vencer la adversidad. Una lucha interna que sería otra de las claves de la *creatividad personal*, la *resiliencia*. Y que Antonio Blay explica de esta manera:**

*Realizarse es descubrir lo que uno es detrás del error que uno vive, y si uno descubre el error no puede vivir la verdad. La verdad no es algo a adquirir, la verdad es lo que queda cuando quito el error que he superpuesto. La verdad salta a la vista por ella misma cuando quito los obstáculos que la cubren y los obstáculos que la cubren son todas mis creencias y todos mis miedos y mis deseos, toda esa superestructura que se ha ido poniendo. Sólo cuando yo pueda quitar, disolver todo eso, lo que soy surgirá de un modo evidente e inevitable; pero, mientras yo, sin quitar eso, esté tratando de descubrir una verdad, una identidad, un Dios, un amor, o lo que sea, no estoy haciendo nada más que complicar las cosas (A. Blay, 2007: p. 13).*

ffrench estriba respecto a Bataille que más que en la búsqueda de ese ser múltiple de que tanto habla, se busca en su experiencia interior. Según Bataille, por tanto, la teoría sería algo así como:

“Todo ser humano, parte de hacerse a sí mismo humano como el deseo de ser todas las cosas y la totalidad” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Entonces se va dando cuenta de las diferentes partes que conforman su existencia y se percata de las limitaciones en cada una de sus acciones. Para Bataille está igualmente la poesía que es como una forma de sentir la totalidad, pero que al estar siempre mediada por el lenguaje... A través de la prosa sí se puede proyectar porque es comunicativa, mientras que la poesía en cierto sentido se vuelve transgresión desde el punto de vista del lenguaje, incorporando también el silencio en sí misma. Luego vendría la ciencia que tampoco le serviría, porque la ciencia separa y su el tratamiento del objeto es distante. Y es por ello que postula que necesitamos el Mito. El Mito como forma de acceder a la totalidad.

En esa época de convulsión fascista en la cual el poder asentaba en el jefe de estado (*head of state*) en un único hombre, pensó que lo que estaríamos necesitando sería precisamente un mito contemporáneo. Un mito acéfalo. Por eso lo representó con ese símbolo del hombre sin cabeza que funciona como el todo.

*Y por tanto hay muchas similitudes entre Bataille y Artaud. Ambos envueltos en esa tensión de deseo de totalidad. En términos de pensamiento tienen una gran cercanía y se relacionan pero no obstante, en lo relativo al tono de sus voces, tal vez Artaud sea más violento... y Bataille más ordenado (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

*Supongo que hay un par de cosas en juego aquí, tener una idea y ser creativo. Quiero decir que pienso que Artaud llega con la idea de su pensamiento por un lado, su pensamiento que se le escapa. De cualquier manera la creatividad siempre trafica con lo que ya existe en cierto sentido, y yo no sé si esto es algo que haya sido muy subrayado en la teoría de literatura del Tel Quel, de que la escritura está siempre relacionada con lo que ya había sido escrito. Pero Artaud, sin necesariamente saberlo, sin que fuera necesariamente consciente de estar haciéndolo, deliberadamente estaba relacionado con otros escritores, o haciéndole algo al lenguaje (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

Si Artaud cogía los poemas de Carroll y los traducía a su antojo sin conocer siquiera la lengua inglesa como era debido, estaría ejerciendo un acto de violencia. Lo cual envuelve esa noción de creatividad como una especie de encuentro con algo diferente y su transformación.

*“Y exactamente eso es lo que se mueve más allá de la idea del autor, creando e inventando completamente su propio mundo desde la nada” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

Roland Barthes, explica ffrench, establece que el significado de un trabajo escrito es más de lo que su autor desea que signifique. Sin embargo es crítico con esta idea, puesto que el significado surge y no proviene de la nada. Esta sería la manera de pensar en el autor como un dios. Pero Barthes dice que cuando leemos un libro o un poema creamos significado en nuestra interacción con lo que estamos leyendo. Y el escritor hace lo mismo, crea significado después de su interacción con el lenguaje. En donde reside una especie de proceso.

Artaud trabajaba el lenguaje y a veces lo hacía de un modo completamente nuevo como serían sus experimentos con los sonidos y el lenguaje sonoro y silábico (**las glosolalias**). Y cada trozo de onomatopeya que inventa tiene una especie de significado. Un significado también nuevo pero que alude a algo que podemos identificar quizá. Por tanto la creatividad conlleva también una especie de compromiso con ello, a lo que deberíamos llamar significado pre-verbal.

El pensamiento pre-verbal tiene algo asociado al cuerpo y al significado del cuerpo y a los sonidos y vibraciones del cuerpo. El cuerpo que interactúa con todo lo físico y que por tanto encierra muchísimas posibilidades de las que podemos disponer.



*Todo lo relativo al cuerpo ha estado en interacción con máquinas, ritmos, con la tierra, hasta con el propio cosmos, y ha estado manteniendo una especie de lenguaje pre-verbal o vibraciones o pedazos de emotividad, fragmentos de emoción. / Y el gran combate de Artaud es para trans-separar su propio lenguaje o el lenguaje de su cuerpo-sin-órganos, como podríamos afirmar, desde los significados institucionalizados y fijos y desde el lenguaje que dios colocó dentro de él. Por tanto es un combate violento como tal, porque no es fácil hacer eso que tú dijiste al principio, no podemos parar de ser nosotros mismos (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Con lo cual la idea que en la reflexión de Sarah Wilson relacionaríamos directamente con este tipo de creatividad -siempre personal- se confirmaría aquí una vez más en la expresión de Patrick ffrench. Aunque Patrick de como ejemplo la teoría crítica de Roland Barthes, en la acepción de Marcel Duchamp que refiere Sarah Wilson, el significado viene a ser el mismo cuando ella dice preferir ir detrás de la piel, detrás del papel. Apartándose de todo convencionalismo preestablecido. Además como veíamos antes, la posibilidad que el cuerpo desarrolle lenguaje y todas sus posibilidades creativas, como explica ffrench, se coaduna perfectamente con la teoría de Íñiguez que antes revisamos.**

Al estar enfermo, Artaud desarrolló intensamente su capacidad de expresión para expresar sus dolencias y por eso mismo, explica ffrench que ha surtido efecto comunicando su cuerpo. Preguntándose al mismo tiempo si su cuerpo enfermo sería efectivamente la causa de su ser. Si por ello actuaba de tal manera su mente. Por algún motivo no podía soportar estar mal consigo mismo ¿o sería por culpa de su lucha con el lenguaje que se sentía mal?... estriba que la pregunta clave sería exactamente *si*:

*“¿se sentía mal por su creatividad o era creativo porque se sentía mal? ¿Cuál es la relación entre su patología y su lenguaje corporal y su creatividad?” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**A lo que acordamos que su vida da pruebas de ello y todo cuadra. Su enorme capacidad *resiliente* que se solapa descaradamente con su propia creación personal, consigo mismo.**

*“Hizo un gran trabajo. Por tanto su enfermedad se podría decir que es bienvenida en cierto sentido” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Una vez más esta explicación concuerda con el concepto de *resiliencia* que manejamos en las acepciones de Almendro y S. de la Torre. Una *creatividad personal* que se manifiesta en el transcurso del proceso por el cual el ‘yo’ se enfrenta a su crisis personal y se transforma de manera creativa a fin de superar la adversidad. A fin de crearse a su propia imagen deseante.**

Para hablar del papel de la parte de *resiliencia* necesaria para solucionar este problema, Patrick vuelve sobre los diversos límites que en Bataille se pueden observar, también desde intentos subversivos y varias transgresiones a través del tabú. Tabú a que lo humano se ve abocado tratando de alcanzar la totalidad. Una totalidad siempre coartada precisamente por límites impuestos o autoimpuestos. Por ejemplo para Bataille la guerra entre países sería una manera de descargar esa energía. Lo cual se podría ver por lo tanto como un tabú moral. Pero luego Patrick habla de esas transgresiones que a través de la música y del baile por ejemplo, también constituyen formas de descargar ese exceso. Lo cual podría ser útil para el Hombre. Explica como para Bataille habría

formas de hacerlo, de sobrellevarlo, sin tener que transformar la estructura social y que en el caso de Artaud aquellas necesitan ser radicalmente transformadas.

*Supongo que escribir, la creatividad, no necesariamente a través de la escritura sino con todo tipo de creatividad, y desde mi experiencia, es como una cuestión de orgullo, en cierto sentido. Por ello si yo escribo algo, pongamos como un poema, yo puedo no querer enseñárselo a nadie, tal vez piense que no quiero hacerlo porque creo que no es demasiado bueno y pienso, ya sabes, me sentiré avergonzado, y eso bloqueará mi creatividad. Esto si pienso en la creatividad como expresión de mí mismo. La creatividad es más un proceso, una transformación, en la cual puedo involucrarme de una manera que pueda decirme a mí mismo: sí, yo puedo hacerlo. Pero no soy realmente yo el que se ha involucrado, es más como una corriente de pensamiento en la cual voy trabajando y en la cual más bien me voy entrenando, a través de un ejercicio mental o espiritual o algo, un proceso (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

Y pensando más allá del ego, Patrick considera que la *resiliencia* puede ser muy poderosa en términos de creatividad, para la persona creativa.

*“El proceso: no conducido por el ego pero que se conduzca por el lenguaje que ya existía antes de ti, porque antes de ti ya estaba totalmente ahí. Eso no es tanto como algo dirigido por el ego. Pienso que eso puede ser muy productivo, ya sabes, como una especie de trascendencia del ego” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Patrick coloca el ‘yo’ aparte, lo aísla precisamente para tratar de trascender el ego. Entonces el proceso creativo se lleva a cabo como fuerza individual, proceso espiritual o entrenamiento en el cual el ‘yo’ no necesariamente tiene que estar presente en la ecuación para crecer, para lograr una cierta *resiliencia* o proceder desde aquella.**

**Quizá debiéramos subrayar que el enaltecimiento y el dominio del Ego se ubique precisamente en los apegos y las identificaciones como explica A. de la Herrán. Quizá esto sea idéntico al hecho de poder llegar a constituirse por mimesis como estriba la teoría de la violencia de René Girard, que analizaremos más adelante. Con lo cual este ejercicio que explica Patrick -desvinculado pero a la vez tan personal- al desarrollarse en estricta intimidad, pueda efectivamente constituirse como fuerza creativa independiente y ajena a cualquier tipo de programa. Quizá sea realmente posibilitadora de *resiliencia* o que pueda proceder a causa de aquella. No obstante, el aspecto de que -aunque íntimamente *resiliente* uno trate de evadirse, escondiéndose del mundo y proyectándose aparte- parece conllevar una trascendencia más bien opaca si no deriva hacia una transformación personal más integral y consciente. Es decir, que implique y trate de reunirse con el prójimo, de alguna manera.**

**Tal vez ello pueda posibilitar tales fines, no lo ponemos en duda y quizá finalmente no quede realmente otra opción. Sin embargo, para lo que aquí nos ocupa entendemos que ello también puede resultar en muchas otras cosas, como por ejemplo posibilitar creaciones menos adecuadas o humanamente cuestionables. Incluso proceder a la evocación masiva del ego precisamente, o ser constitutiva de paranoias y otros desquicios. Con gran probabilidad no proceder a la necesaria contribución a la evolución humana, como finalmente sería deseable.**

**Aunque la creación propuesta por Patrick se realice partiendo de las organizaciones y reglas aportadas de antemano -como sería el caso del lenguaje cumplimentado- y sin necesidad de generar objetos más personales como habría hecho Artaud. Si se tratase básicamente de un proceso en el cual el sujeto se**

**entrena, un proceso tan solo para que la inhibición no haga mella en su posible inclusión social, estaríamos tan solo hablando de parte de la cuestión. Un medio para alcanzar algo... Algo acerca de lo cual tratamos en el tema *cuadernos escolares*.**

Entonces Patrick sigue pensando acerca del cuerpo individual de Artaud y tratando de evitar el ego que a él le parece tan evidente en Artaud, reflexiona acerca de un hipotético cuerpo-colectivo-sin-órganos... *estar sin órganos es estar sin organización*, comenta. *Lo cual no tiene porque ser algo necesariamente individual*. Pero abandona la idea para decantarse por el análisis de Artaud no solo desde el arte.

Explica que Artaud y su legado corresponde al hecho de que Artaud no esté solo. De que siga habiendo mucha gente trabajando con relación a lo que hizo y a cómo vivió. Y precisamente por no tratarse solo de arte o literatura sino por ser transversal. En el ámbito del arte sería mucho más fácil de abordar, pero acercándolo a lo social se percibe el peligro inminente.

“Es por ello que resulta tan interesante pensar en él en estos términos” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Al tratar de conectar directamente a Artaud con la universidad, Patrick analiza la situación y las reglas por las cuales se rige la institución, y dice que no podríamos como objetivos poner que: *queremos que los alumnos transformen sus vidas o la sociedad*, los objetivos suelen ser más en el sentido de conocer mejor el lenguaje o escribir mejor.

Por tanto siempre hay una distancia de cierta manera entre la educación y la vida. De todas maneras, en mi enseñanza y en la enseñanza de otras personas también hay algunos contenidos con ideas muy interesantes, ideas que tienen una especie de fuerza emocional y afectiva (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Esgrime el ejemplo de las películas francesas que enseña y analiza con sus alumnos. Explica como los alumnos algunas veces se sienten muy perturbados con algunas especialmente violentas y como luego intenta hacer con que reflexionen acerca de lo que vieron. Qué piensen acerca de su propio choque, *¿qué podrá ello significar?* Y hacerlo acerca de su propia psicología pensando más allá de los límites.

*Pienso que enseñar puede afectar mucho y ser muy poderoso si tratas con el cómo las personas se conectan con su propio lado emocional afectivo, si ellos quieren pensar en ello. / Es como una especie de terapia en cierto modo. De la experiencia que tengo de ello, de enseñar personas como tratar con sus propios problemas, con ellas mismas. Tal vez haya personas que lo entiendan y personas que no entiendan nada sobre ellas mismas. Puedes proponer diferentes estructuras o diferentes módulos o explicaciones o metáforas para expresar algo que alguien te contó. Si piensas en la enseñanza como una forma de intentar posibilitar la inteligibilidad a la gente, promocionando el entendimiento de qué es lo que están buscando en un libro, o en una pieza de arte, o lo que sea, entonces eso de cierta manera es ir más allá del tipo de objetivos de este, 'llamado curso' (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

Entonces explica que en la universidad, sería cuando los alumnos estuviesen realmente concentrados que se podría llegar más hondo. En este caso, concentrados en algo que no utilizaran propiamente en su vida real. Es ahí cuando se puede apelar al lado más emocional o a sus pensamientos. Y explica que de todos modos, al tratarse de alumnos universitarios, esto también se podría aprender sin que para ello se tuviese que hacer un curso o tratando de alcanzar un grado. Qué hay inúmeras ofertas en la sociedad en

dónde uno puede desarrollarse en estos términos si así lo desea y que ello no debería de pensarse únicamente como monopolio de la escuela.

**Los objetivos de la escuela son precisamente cumplir el currículo y en ello podemos constatar una enorme ausencia respecto a otros objetivos esenciales que conformarían una verdadera *Formación Integral Humana* para los individuos que a ella acuden. La cual alarmantemente se descuida hasta puntos insospechados. Precisamente por esa distancia entre la escuela y la vida que señala ffrench y que afecta la inclusión de determinados objetivos fundamentales en la sociedad desde la escuela, se erige esta investigación entre otros de sus motivos.**

**Acerca de este asunto discutiremos más profundamente en el apartado *Política* y en el de *Ética*, por tratarse de un tema transversal y ser menos específico.**

**En el ejemplo de la experiencia de ffrench como profesor -al tratarse de educación universitaria- es probable que haya cuestiones que abordamos que no sean tan urgentes o tratables de la misma manera que para otras etapas escolares. No obstante su manera personal de abordar esa introspección que surge durante los escasos periodos de profunda concentración nos parece subrayable. Estamos convencidos que muchos docentes practican algo similar. Evidentemente ello nos parece mejorable, incluso para la universidad.**

■ 3. A Víctor Borrego no se le puso esta cuestión propiamente dicha, no obstante en su entrevista hay una pregunta suya que consideramos significativa y que quisimos incluir en este apartado por venir a colación de lo que dice ffrench. Se trata también de una cuestión de fondo y que en el transcurso del discurso de Borrego, reflexiona, entre otros temas, a propósito de la creatividad:

“¿Se puede normalizar (institucionalizar) lo que surge del esfuerzo de enriquecimiento... de salida de lo simbólico?” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

**Y pensamos precisamente que quizá esta cuestión entrañe el motivo por el cual la institución -que supuestamente trata de educar / formar a seres humanos- no permita que las excepciones entren a funcionar perfectamente en el engranaje -que dirían Deleuze & Guattari- porque eso supondría permitir otro tipo de engranaje completamente diferente al capitalista, incluso probablemente opuesto.**

**No sabemos si todas las instituciones funcionan de la misma forma pero definitivamente la escuela debería funcionar en pro de la Creación del Ser y no trabajar con personas como potencial producto. Debería apelar a la integración de la diferencia y educar en el sentido de la Consciencia sobre la Realidad y los Maleficios de la Normalización. Lo cual naturalmente necesita un programa y una debida formación asociada, como explica A. de la Herrán:**

*Podría aceptarse que la creatividad es una 'aptitud educable'. Pero esta concepción aparentemente aceptable será errónea si se entiende como una capacidad desarrollable de un modo aislado o separada de la formación. De este modo apenas tendrá sentido su cultivo. Será como entrenar sin conciencia, sin ética, sin teleología, sin norte. Además, la creatividad puede no estar asociada a formación (A. de la Herrán, 2008b, 2009b) y la formación puede favorecer una creatividad más avanzada y madura, útil además para el desempeño y la mejora de uno mismo (2010b: p. 150).*

4. Saturnino de la Torre en su acepción de *resiliencia* en varias ocasiones se refiere a una característica de aquella que coincide con lo que aquí vinimos a nombrar y advertimos como parte intrínseca de la *Creatividad Personal*:

*Desde un punto de vista educativo y didáctico la resiliencia descansa sobre tres dimensiones: la existencial o necesidad de resistir y subsistir de la manera más satisfactoria; la constructiva o capacidad de transformar problemas, crisis, errores o desgracias en situaciones de aprendizaje; y crecimiento personal, cuando no creativo” (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**Por tanto, la *Creatividad Personal* también provendría de esa construcción que permite la *resiliencia* y de alguna forma incluso podríamos, así visto, estar tratando conceptos parcialmente sinónimos y que se nutren mutuamente.**

Saturnino sigue explicando que la formación de la *resiliencia* requiere una actitud positiva por parte del docente y de que la escuela disponibilice los mecanismos que potencien el ‘yo’. A lo cual se refiere después de Forés y Grané, como *construcción en la adversidad*.

**¿Qué otra cosa podría ser la potenciación del ‘yo’, diferente de la creatividad personal que aquí tratamos de analizar?**

5. Manuel Almendro entiende que la primera regla de la didáctica es la aceptación de lo nuevo y la positivación de lo psicológico como motor de transformación.

*Perder el miedo al cambio y ser capaz de percibir los fractales heredados así como adentrarse en el silencio interno y la detención del pensamiento. Entrar en la auto-observación consciente sin juicio que nos enseña el zen. Esto produce una resiliencia que hubiera sido de ayuda inestimable al pionero Artaud (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Esta transformación a la que se refiere Manuel Almendro nos interesa también como idea parcialmente sinónima de la *Creatividad Personal*. Idea que podría desarrollarse bajo las premisas de una Educación para la Consciencia y Evolución Humana como acierta A. de la Herrán, como veremos más adelante.**

Almendro explica que el proceso que él defiende para alcanzar la catarsis o la *abreacción* -debidamente orientadas con la ayuda de un profesional por no ser un proceso simple de llevar en soledad- *ayudan a cremar viejas estructuras inservibles*.

La comunicación tiene valor en dos momentos: el del hallazgo bifurcativo y al final cuando el paciente agradece al profesional. Explica que con voluntad y constancia por parte del paciente, es en el punto de máxima inestabilidad que se produce una expansión de consciencia, que proporciona:

- *Máxima agitación. El problema emerge con toda su viveza.*
- *Se rompen las resistencias y se resuelven las fluctuaciones. Aparece una desinhibición y se va más allá: se produce un <no control> y el paciente se abre a la transformación, todo su mundo subjetivo se abre hasta llegar a la ruptura bifurcativa.*
- *Ampliación de la memoria referente a esa ruta.*
- *Aparece el calor y la cremación / disipación de viejas estructuras*
- *Cuando esto se consigue el individuo manifiesta un vacío en paz.*
- *En este momento los Coex se desanudan y liberan información*

■ *La vivencia de trascender el molde personal-humano se desarrolla de una forma transitoria. (Almendro, 1998 y Almendro 1998 Ed.) Esto se hace evidente en contextos no ordinarios de consciencia aunque se hace evidente una preparación previa.*

■ *Después de este paso, a través del dolor, aparece un espíritu de servicio, junto a una inexplicable comprensión del sentido del mundo; un sentimiento de haber sido tocado por lo real, en un entendimiento que va de lo temporal a lo intemporal (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Entendemos que el proceso que aquí explica Almendro y que requiere la ayuda de profesionales cualificados, no es pasible de ser adaptado a la escuela o ser llevado a cabo por los docentes como tal. Pero quizá proceda una aplicación didáctica que vehicule algunos de los procesos por los cuales se accede a la *Transformación Personal* como forma de *Creación Personal*.**

**Las comunicaciones que esclarecen de la importancia del desapego podrían permitir una mayor introspección, reubicación de prioridades, identificación de otros intereses, etc. Sobre todo si alientan y ayudan a perder el miedo al cambio, como explica Almendro.**

**En otro apartado el Psicólogo alerta para el hecho de no patologizar ciertos comportamientos que por no adaptarse a la norma merezcan menos respecto. O cuando estima la importancia de saltar el control neurótico del qué dirán. Que podría conseguirse como anteriormente también exponía ffrench. Bien como a través de otras técnicas procedentes de éste área de la salud que pudiesen posibilitar una reunión efectiva con lo más íntimo -a fin de superar obstáculos en la creación de un ‘yo’ acorde con las expectativas soñadas por el propio.**

■ 6. Rosario Ortega-Ruíz considera importante enseñar a reflexionar, a tomar nota de los sentimientos propios y ajenos. Y considera que la creatividad es siempre un arma de construcción moral.

**No podemos estar del todo de acuerdo con estas palabras de Ortega-Ruíz visto que consideramos que no siempre la creatividad está al servicio de la moral o de la ética. Tal afirmación podría convertirse en un arma de doble filo si quisiéramos investigar de qué moral se trata y moral para quiénes. No obstante su consideración de la enseñanza de la reflexión se coaduna perfectamente con lo que dicen -o se subentiende- del discurso de todos los entrevistados. Respecto a lo cual podemos añadir que es asunto de la escuela promoverla, como cita A. de la Herrán en *neuronilla.com* a la profesora N. Álvarez Aguilar:**

“La Didáctica, o es en valores, o no es didáctica. Y decía esto precisamente a propósito de que: O la creatividad es evolucionista, o puede considerársela como inferior, superficial, egocéntrica, vulgar, aunque sea excepcional, por sus resultados o por su resonancia” (citada en A. de la Herrán 2003).

■ 7. Agustín de la Herrán, a colación de nuestra pregunta respecto a los *Cuadernos Escolares* que antes comentábamos, considera que para conectar con el propio interior hay que aprender antes a dejar de escribir, de leer, de ser.

**Lo cual semeja enormemente a lo que dice Manuel Almendro cuando habla de adentrarse en el silencio de la observación interna que propone el Zen.**

Agustín alerta para el hecho de que podría haber mucha creatividad que efectivamente no sirviese para nada o que sin orientación apropiada pudiese llegar a hipertrofiarse o distraernos. Como ya afirmaba en su estudio paquidérmico, la creatividad no sería un estudio didáctico de primer orden. Pudiendo serlo, eso sí, si en función de la formación (complejidad de consciencia, madurez personal, educación de la razón, autoafirmación). Y afirmando que fuera de ella, su cultivo no sería más que un disparate pedagógico.

Antonio Bernal Guerrero en su estudio: *El constructo 'madurez personal' como competencia y sus posibilismos pedagógicos*, explica:

*Ese «yo competente», esa estructura de orden superior que se encuentra incardinada en la personalidad del sujeto, podría identificarse con el constructo de «madurez personal». Así entendida, la madurez deviene en determinante de competencia generalizada del sujeto adulto. La «madurez personal» podría entenderse como una competencia superior o de segundo orden (Zacarés y Serra, 1998), pasando a ser un determinante más, no el único, de las distintas competencias específicas del sujeto adulto. Esto significa asumir que una persona madura pudiera ser incompetente respecto de ciertas demandas específicas, pero tendría el potencial necesario para elevar su nivel de competencia gracias a la capacidad adaptativa vinculada a los rasgos que definen la madurez personal (A. Bernal, 2003: p. 6).*

*Estas creencias sobre el desarrollo adulto tienen la capacidad de orientar la conducta del sujeto hacia el logro de unas determinadas metas evolutivas y de determinar el grado en que se autopercebe como activo constructor de su propio desarrollo. Hay que señalar que estas concepciones sobre el cambio adulto podrían reflejar o no cambios objetivos, pero como afirman Heckhausen y Baltes (1991, p. 165), “pueden servir para funciones múltiples y potencialmente en conflicto (...) y son importantes para mantener y lograr adecuados niveles de respeto a uno mismo y de identidad, incluso a expensas de su veracidad” (Zacarés & Serra, 1996).*

**Resumiendo:** Sarah Wilson establece que la intención y la pasión de Artaud configuraron su expresión y que le hizo falta mucha *resiliencia* y ser un artista con gran rendimiento para probar así su valor. De lo cual subentenderíamos que incluso en la proyección de los demás la creatividad es siempre asunto del propio. Sus reflexiones relativas a la transcendía por el dolor físico, nos conectan con los estudios de Marga Íñiguez que dicen de la importancia del propio cuerpo para la creatividad. Cuerpo que singular, expresa siempre algo único, y que se conecta con la singularidad interior. Algo que A. de la Herrán identifica con lo noosférico, la complejidad-consciencia personal que hace la conexión entre la expresión personal y el universo en su todo evolutivo y que podría estar en la base de la creatividad. Patrick French en el transcurso de su reflexión estableció la necesidad de Artaud de hacerse consigo mismo a través de la escritura, no sin dificultad. Dificultad que estribaría en una lucha constante con el propio 'yo', algo muy relacionado con la propia construcción de *resiliencia* y también con este concepto / consciencia de lo noosférico. Método personal que como veríamos, no tiene porqué ser el más apropiado, según Patrick. Y que sin embargo, el proceso por el cual la creatividad existiese escindida del sujeto (como propone) no sería significativo del cambio sincero, consciente y evolutivo que una *Creatividad Personal Integral* iría buscando. Su propio método educativo confiere un cierto grado de reflexión e introspección en una comunicación apelativa.

Víctor Borrego se cuestiona acerca de la institucionalización del *esfuerzo de enrarecimiento* que implica la *creación personal*, con lo cual discutimos la lógica posición que la escuela debería adoptar al respecto e intención del presente estudio.

Los estudios de Saturnino de la Torre y Manuel Almendro respecto a la *resiliencia* y a la realización de la catarsis y la *abreacción* consideramos que, de alguna manera, son parcialmente sinónimos de la *Creatividad Personal* que proponemos para su aplicación desde la escuela. El proceso terapéutico que aporta Almendro, a través del cual se alcanza la catarsis y la *abreacción* ayuda a entrever una suerte de aplicaciones didácticas, que derivan en comunicaciones respecto al establecimiento de la importancia del desapego, mayor introspección, reubicación de prioridades e identificación de otros intereses. Trabajar el aprendizaje de perder el miedo al cambio bien como no tender a patologizar comportamientos que se salen de la norma es clave didáctica de primera orden.

Rosario Ortega-Ruíz le otorga importancia al hecho de enseñar a reflexionar y Agustín de la Herrán explica de la necesidad de un programa de formación que posibilite una *creatividad personal* efectiva. Tanto por su complejidad y dirección de la necesaria toma de consciencia, como por su madurez personal, educación de la razón y autoformación.

**En una entrevista concedida a una revista vasca, Marga Íñiguez responde acerca de lo que entiende por creatividad:**

*Es la capacidad que tenemos de imaginar, transformar, reinventar, resolver, ofrecer soluciones, de tener una visión singular y propia de las cosas. Definir la creatividad es algo complejo ya que es un hecho global en el que participan muchas variables: certezas, incertidumbres, deseos, sentimientos, experiencia...*

*La creatividad es un derecho y una urgencia. Es un derecho que tenemos a tener nuestra singularidad y nuestro modo propio de hacer, de sentir y de pensar. Y es urgente porque se precisan soluciones nuevas a problemas existentes.*

*¿Qué factores externos impiden a alguien poner su creatividad al servicio de los demás?*

*El miedo al error, a equivocarse. Cuando se innova hay un margen grande de riesgo. Muchas personas han sufrido una educastración que no les permite ser quienes son. Todos tenemos una visión personal, propia y singular. A veces esa visión no se desarrolla, quizás porque pocas veces a uno se le pregunta cómo lo ves. Generalmente, se nos cuestiona qué pensamos sobre algo y la respuesta lógica es decir lo ya pensado (M. Íñiguez, 2010: p.23).*



## **Violencia escolar**

Dada la fuerza característica de las invectivas y ejemplo vital de Artaud, el problema de la violencia escolar podría constituir un pertinente desafío a la investigación, por un posible potencial didáctico encriptado en el estudio de Artaud. Ya fuera partiendo de la comprensión del concepto, hacia su vehiculación o posible erradicación.

1. Sarah Wilson, empieza reflexionando ampliamente en voz alta y concreta que el *bullying* implica algo muy perturbador que dice de la regresión, para luego establecer una cierta comparativa con la propia vida de Artaud, que dice haber retrocedido de cierta forma también. Matiza que no como un niño, sino ya como adulto. Y qué tal se relaciona con la idea de *resiliencia*... Sin profundizar en ello enseguida aparta la idea para sumergirse en la educación:

"...incluso hacia los adolescentes hay formas de disfrazar la violencia real del mundo"(S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).

Sarah, aunque no domine perfectamente el asunto establece la frustración que pueden llegar a experimentar los alumnos cuando en clase de historia, por ejemplo, les edulcoran la verdadera violencia imbricada en los temas que estudian.

"Si se enseñase de forma realista tal vez los alumnos pudiesen ser menos violentos, incluso llegar a entender la gracia que puede subyacer en la violencia. Porque evidentemente la violencia no es algo que se aprenda solo fuera del aula" (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).

A raíz de una lluvia de ideas personal, Wilson se desata reflexionando en voz alta sobre un revolucionario programa de historia en el cual se hablase abiertamente sobre la sangrienta historia de España, el colonialismo, el canibalismo y los aztecas. Todo mezclado con los dioses de los hombres, etc. Para terminar hablando de la importancia de una exposición a la que había asistido días antes en la *Tate Modern*. Una exposición de Juan Miró en la cual se exponían unos lienzos quemados suspendidos del techo y que el artista habría expuesto en Francia durante la época franquista.

*Es muy, muy interesante enseñar estos cuadros quemados con agujeros, los cuales aparentemente se relacionan con personas que fueron tomadas por disidentes políticos y fueron capturadas y empujadas por las ventanas. Es fantástico. Tú sabes, las pinturas colgadas en el aire con grandes agujeros, y sus extremidades quemadas. Es algo tan diferente de sus pequeños y personales lienzos de la finca (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Subrayamos el hecho de que a Sarah le parezca adecuado enseñar desde un punto de vista más realista sin atrezos ni maquillajes. Esto podría minimizar la frustración de los alumnos y enseñar la violencia desde otros puntos de vista menos concurridos.**

2. Víctor Borrego alude a que *los cachorros juegan a pelearse*. Algo instintivo que por supuesto es también algo intrínseco a lo humano.

"El juego en el animal es como un sueño despierto, una danza que se sabe a medida que se ejecuta. En el teatro de la crueldad vislumbro ese mismo impulso totémico

que llevará a Artaud a visitar los museos arqueológicos, en el intento de recordar algo esencial” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

Y desarrolla considerando el tema obsesivo de René Girard -la violencia- y sus figuras claves, como son el sacrificio del inocente y del chivo expiatorio.

**René Girard es crítico literario, historiador y filósofo y se destaca por haber desarrollado la *Teoría de la Mimesis*, que en una poliédrica transversalidad investiga desde la psicología, sociología, historia, crítica literaria y antropología:**

*El concepto de mimesis corriente, descrito en la Poética de Aristóteles, y derivado de Platón, excluye dos tipos de conducta que también son sujetos de imitación por parte del hombre: el deseo y la apropiación. Para Girard, el deseo humano es esencialmente mimesis o imitación, es decir, nuestros deseos se configuran gracias a los deseos de los demás (en esto difiere de Freud). (...) En esta mimesis de deseo, los objetos se eligen gracias a la mediación de un modelo. Por otra parte, si un individuo imita a otro cuando este último se apropia de un objeto entonces nos encontramos con la mimesis de apropiación de la cual puede surgir la rivalidad o el conflicto, porque el objeto entra en disputa. En definitiva, el objeto puede caer en el olvido por parte de los antagonistas, entonces se pasa de la mimesis de apropiación a la mimesis de antagonista ya que el deseo mimético del objeto se transforma en obsesión recíproca de los rivales, y una vez que aumenta el número de rivales, los antagonistas tienden a escoger el antagonista del otro. (...) La mimesis de apropiación y la mimesis de antagonista no son exclusivas del hombre, pues también se encuentran presentes en los animales. En ellos se ha observado que, cuando se supera cierto grado de rivalidad, los antagonistas abandonan el objeto que pretendían apropiarse, para entrar en una confrontación. En el hombre este proceso se convierte en una serie de desquites que se pueden definir en términos miméticos o imitativos. La mimesis ha sido considerada tradicionalmente como algo enteramente positivo, tal es el caso de la mimesis estética y educacional. Esta visión mutilada de la imitación se ha visto extendida a diversos campos como la filosofía, psicología, sociología y crítica literaria. La mimesis de la que trata Girard, y que es apenas percibida en Platón, pone énfasis en una mimesis potencialmente divisiva y provocadora de crisis, que se manifiesta en la propagación de la rivalidad mimética. (...) Si bien el deseo mimético es potencialmente provocador de crisis, esto no significa que en sí mismo sea malo, a pesar de ser el responsable de que surja la violencia. Girard afirma que, si nuestros deseos no fueran miméticos, se encontrarían fijados permanentemente en objetos predeterminados, en definitiva constituirían una especie de instintos, de tal manera que no podríamos cambiar de deseo nunca (René Girard, 2014, revisado: 28-10-2014).*

**Como ya veníamos constatando respecto a la necesaria asunción de la singularidad de los individuos en la sección anterior *Creatividad Personal*, la mimesis encuentra así su natural ubicación cuando se manifiesta a través de la violencia. Como decía Sarah Wilson, *el bullying es algo muy perturbador que implica regresión*. Y si al contrario lo que pretendemos es evolucionar, la solución parece estar presentándose por sí sola.**

**El Ego Humano de la teoría de Agustín de la Herrán podría funcionar igualmente como ejemplo mimético, en la teoría desarrollada por Girard. El *ego* del que habla De la Herrán procede de la identificación y del apego, que serían otras formas de explicar la propia mimesis. *Deseos básicos* que no habrían pasado el tamiz de la consciencia en pro de la evolución humana.**

**La didáctica que de los datos parece desprenderse, precisamente debería encargarse de la canalización de ese deseo del que habla Girard y que en los humanos es pasible de ser aprendido, mejorado e incluso sustituido. Al contrario de los instintos puramente animales, esta posibilidad nos remite a la teoría de que probablemente -según los datos que manejamos- pueda existir una inviabilidad en la erradicación de la violencia como tal. Ella es intrínseca a lo humano y por**

**consiguiente inextirpable. No obstante, con tales conocimientos afianzándose entre los datos quizá nos estemos acercando a su paliación o reorganización.**

**Las teorías que afirman de la violencia humana como pulsión instintiva - indiferentes de lo humano- son poderosas y están ampliamente fundamentadas en hechos comprobados. Delante suya, otras, como podría dar el caso de las *Políticas para la Paz* -que aplicadas hoy día en muchas escuelas- subrayan sus escasos resultados.**

Víctor Borrego sigue explicando de las licencias que se toma la psicología apropiándose de hechos que tilda inmediatamente de fatalistas pero para los cuales no ofrece verdaderas soluciones. Vuelve sobre los cuentos antiguos y destaca el hecho de que su moraleja se suela aplicar a modo de antídoto, impidiendo así cualquier aprendizaje proveniente de la experiencia. De donde debería proceder realmente.

“La interpretación ocupa el lugar de la experiencia, impide su natural asimilación y tiende a encajar las cosas en los límites de lo tolerable. La psicología no puede acabar convirtiéndose en una especie de justificación moral” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

Puesto que en su empeño por aislar hechos concretos como el caso del *bulling*, inventan categorías con sus propias narrativas bipolares que, dice, *demandarían más que nuevos modelos éticos, el desarrollo de una sensibilidad más sincera.*

*La tortura y el victimismo son experimentados constante y desapercibidamente en multitud de micro acciones cotidianas. (...) El panorama de las relaciones interpersonales es, como decía Lacan, un puro universo de transferencias o, como decía Artaud, un baile de máscaras entre hechizados y hechizadores (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

**Con un enfoque crítico y filosófico -siguiendo a Artaud- Víctor nos invita a preguntarnos si no estaremos planteándonos algo que ni siquiera exista como tal (el *bulling* como fenómeno aislado en lo humano) al menos como problema específico para el cual pudiera existir una respuesta concreta. Posiblemente su postura ilumine una serie de sectores del conocimiento que por tan sumergidos en la cuestión en sí, no puedan ver más allá de su ombligo, reduciendo así exponencialmente el posible abanico de conocimiento del asunto.**

**El problema de que carece la especialización científica -en determinadas áreas del conocimiento- es precisamente su gran capacidad de retroalimentación y total ineptitud para nutrirse desde otros sectores que pudiesen prestarles otras perspectivas, probablemente más acertadas por ser más acordes con la realidad.**

4. Gabriel Rodríguez se centra en los cuentos clásicos que forman parte del planteamiento de *Violencia Escolar* que le colocamos y establece que desde el sistema educativo se trata de ocultar la realidad de ítems tenidos por delicados como sería el caso de la muerte, la violencia directa o caliente. O el sexo real.

“Esto permite un tipo de violencia fría, distanciada, frente a la que nos hacemos insensibles porque se torna ausente de significado” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

**Los significados a los que parece referirse Rodríguez, suponemos que se tratan directamente de las ausencias temáticas que se promueven dogmáticamente desde la escuela. La cual de modo general y sistemático trata de obviar. Algo lamentable dada su función genérica. Entendemos que lo último que debería hacer la escuela**

sería esconder lo que fuera. No saber algo o no saber cómo contarlo es muy diferente a ocultarlo. La sociedad educada de esta guisa seguirá repitiendo patrones de ignorancia real, y sin una formación adecuada el docente seguirá cometiendo el error de rehuir probablemente lo más importante en la formación de sus alumnos, lo esencial. Agustín de la Herrán, lo colocaría de esta manera:

*Si “enseñar” es “mostrar”, no ha de equivaler jamás a “ocultación”. Por tanto, tiene sentido que la comunicación didáctica se muestre abierta, desde la expresión y comunicación de diversidad de fuentes y opciones que se abran al conocimiento del alumno. “Enseñar” también es “mostrarse uno mismo”, de modo tal que se caiga en la cuenta de que el profesor/a comunica didácticamente “lo que practica, no lo que predica” (Fernández Pérez). Por tanto, la formación docente ha de ser lo suficientemente honda en este sentido como para mutar las ideas en comportamientos interiorizados y vertebrados por la coherencia didáctica (A. de la Herrán & J. Paredes Labra, coord., 2008: p. 163).*

Por otro lado, en las palabras de Gabriel Rodríguez creemos entender también el exceso de violencia consumida de forma indirecta como sería el caso del telediario o el cine de carácter violento -algo así como- *de tanto verlo ya ni lo siento*. Lo cual se coaduna perfectamente con lo que comentaba V. Borrego al respecto. La violencia está en cada mínimo resquicio de lo social y sus infinitas interacciones. Por tanto, y una vez más, se trata de algo tan ineludible que precisamente la escuela no debería pasarlo por alto.

Gabriel Rodríguez nos adjunta a nuestra entrevista un pequeño estudio suyo sobre *mobbing* y ética llevado a cabo en el ámbito de las evaluaciones del *Informe PISA (2008)*. En él explica las razones por las cuales la práctica de la escritura es más beneficiosa y más profunda en la asimilación de los conceptos universales de la ética, que la simple adquisición oral de dichos conocimientos. Beneficios que se traducirían en una mayor responsabilidad por parte de los estudiantes.

*Existe una relación profunda entre escritura y sentido de la responsabilidad. Si el primer gran eje a desarrollar es el de la competencia lectora y escritora, el segundo, íntimamente relacionado, es el de escritura-responsabilidad. El desarrollo de un potente Plan Escritor puede llevar al cumplimiento de dos objetivos fundamentales (que en realidad son el mismo). La adquisición de buenos niveles de competencia en lectura y escritura; y el desarrollo de personas responsables que eviten la “ética mafiosa del chivato”, el mobbing, el acoso escolar, la violencia en las aulas (G. Rodríguez, 2008).*

Una consideración interesante y que si bien encaminada desde ese propuesto Plan Escritor, para comprender la intención de la adquisición ética a través de la escritura, podría resultar altamente beneficioso. Y lo más probable es que sea la articulación de diversos elementos que puedan llegar a promover una escritura que busque reflexionar íntimamente en estas materias, puesto que posibilita una reflexión más profunda y persigue un entendimiento mucho más lato.

*Hay una marginalidad sin fin en todo el universo como las estrellas que chocan y explotan, una experiencia de una indiferencia absoluta, infinita, todo está desangrándose bajo la luz de las estrellas, haciéndose pedazos abajo estrellándose contra las rocas. Entonces la palabra no es sólo enseñarnos a ser solidarios, sino también mostrar esa profunda, esa gran malignidad, su poder de destrucción (...) (S. Sauter, 2006: p.169).*

**La escritura como medio de producción personal en el recogimiento que implica tiene altas probabilidades de ser un medio adecuado a la propia expiación y podría**

**ayudar a la toma de responsabilidad humana. Tema que retomamos en la sección cuadernos personales.**

5. Saturnino de la Torre alerta para el hecho de tener que ver qué patrones se utilizarían en la erradicación de determinados comportamientos de carácter violento. Explica que evidentemente hay situaciones que son controlables con los más variados métodos pero que según qué métodos se utilicen, también podría ser contraproducente.

*Este es el caso de las agresiones infantiles que son interiorizadas como patrones aprendidos y reaparecen en los adultos con conductas violentas. Otro tanto sucede cuando provocamos errores intencionadamente para que los aprendan. Simplemente alerta de acciones que en los más pequeños pueden quedar registradas porque no disponen de criterios ni filtros de selección (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

Y sigue explicando que la utilización de los relatos (como los cuentos clásicos que proponemos) sirve de ejemplo porque en ellos las conductas negativas son sancionadas.

*“La violencia aminora con ejemplos de conductas antiviolentas” (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**Saturnino de la Torre, deja así clara su postura respecto a algo que desde nuestro estudio no resulta tan simple ni evidente. La utilización de los cuentos clásicos de los hermanos Grimm -como veremos más adelante en su respectiva sección- en nuestra acepción trata de ilustrar la realidad tal cual. Desprovista de imposiciones externas y líneas morales por añadidura. Los cuentos solo sirven a este propósito en la medida en que sean los propios alumnos a interpretarlos como adquisición de experiencia personal.**

**Sin la estricta necesidad de su moraleja final -tantas veces adaptados y edulcorados a lo largo del tiempo- quizá se logre entrar en contacto con la esencia de los conocimientos que aquellos cuentos proporcionan, con su enseñanza profunda. Algo más puro que todos entendemos sin necesidad de mediaciones.**

6. Manuel Almendro nos facilita el ejemplo de la *vibración inducida*. Ejercicio psicomotriz en el que una serie de adolescentes conflictivos es incitada a moverse sin control. A los veinte minutos se les invita a ponerse cómodos y que relajen el cuerpo. Al parecer -todos muy contentos por las sensaciones alcanzadas- expresan su parecido a las producidas por muchas drogas consumidas por ellos.

Almendro explica los beneficios de los cuentos y fabulas que con sus posteriores diálogos constituyen formas de estimular la atención y la creatividad y añade:

*Dada la hiperactividad como síntoma de los niños de nuestro tiempo, herencia sin duda de nuestra sociedad desbocada, los ejercicios psicocorporales son muy adecuados para dar salida al estrés. Hemos de recuperar para los niños el cuento de los abuelos frente al fuego y ayudarles a descansar de la pantalla TV (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**M. Almendro, tal y como estima V. Borrego en su crítica, parece echarle la culpa de la violencia a *nuestra sociedad desbocada*. Identifica el síntoma de la hiperactividad en los niños y lanza una solución práctica. Añade la recuperación de un contacto más personal en el ejemplo del cuento de los abuelos junto al fuego para descansar de la tele. Algo que también se articula con lo anteriormente**

referido por Gabriel Rodríguez cuando dice de la *violencia fría y distante* -como la clasifica- *que insensibiliza y le resta significado*.

El significado por lo tanto, a través de los cuentos se puede recuperar de forma directa si utilizados con toda su carga simbólica inherente, y si no se hace uso excesivo de su moraleja final.

Contradictoriamente afirma Almendro:

“No olvidemos que los cuentos antiguamente iban unidos a una enseñanza, una moraleja”, a lo cual añade: “Creo que el teatro de la crueldad iba dirigido a crear una pregunta de tipo existencial” (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

A lo cual añadimos subrayando: **sí, eso -a crear una pregunta. Y no a hacer dogma de sus moralejas.**

7. Rosario Ortega-Ruíz, especialista en violencia escolar fue la tercera persona que intentamos entrevistar especialista en este área. Tuvimos la suerte que después de mucho insistir, finalmente nos concediera la entrevista y así poder contar con información de primera mano a esta cuestión.

Ortega-Ruíz explica que el concepto de violencia es multidisciplinar, puesto que se presenta con un discurso múltiple y su particular parafernalia desde las más variadas disciplinas. Explica que desde la sociología existe una aproximación desde la que sus amigos Debarieux y Blaya son buenos ejemplos, y que miran al fenómeno desde un análisis macro que les permite hablar de microviolencias. Sin embargo desde la psicología se analiza el fenómeno partiendo de las microviolencias.

*Nosotros los psicólogos, nos aproximamos con una lupa precisa a esas microviolencias porque enfocamos a los sujetos, a las personas concretas. Al hacer esto perdemos algo del macro-enfoque, pero ganamos mucho sobre la comprensión del sujeto, su sufrimiento, su felicidad, sus necesidades, etc.- ¿Es mejor una u otra aproximación? No puedo ni deseo tener opinión al respecto (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).*

Explica que ella mira el problema directamente desde el dolor y la inmoralidad que supone el hecho de que alguien haga sistemáticamente daño a otro y que los demás no traten de evitarlo. Pero considera que el discurso sociológico o incluso el económico son perfectamente válidos, aunque no sean el suyo.

*La psicología se ocupa de la aproximación sobre las conductas, las actitudes, los procesos interpersonales, y en esta aproximación, hay una violencia claramente injustificable e inmoral que está siendo asumida por las sociedades y que la investigación que hacemos debe poner en evidencia para que ello no suceda. No me compete tener un discurso ponderativo de hacia dónde va la sociedad en términos de discurso, quiero poner en evidencia que no debe ir hacia la aceptación de la injusticia, la inmoralidad y la desgracia social que es el fenómeno de la violencia (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).*

**La sinceridad de Rosario Ortega-Ruíz -la cual agradecemos profundamente- resulta importante para entender tanto su postura respecto a nuestras exigentes cuestiones como para tener una visión general de lo que podría estar ocurriendo en un ámbito científico tan popular como el de la psicología. La cual entendemos que por norma se dedique a estudiar a los individuos desde un enfoque *micro*, como explica nuestra entrevistada. Algunos de ellos, estudios que seguramente ofrezcan importantes revelaciones para el conocimiento humano. Pero que precisamente -**

por sus propias características- al carecer de la complejidad propia de lo humano como ser social insertado en la evolución de la especie, no puedan llegar mucho más allá a no ser revelando una y otra vez *ad infinitum* lo que ya habían verificado con anterioridad.

El enfoque complejo-evolucionista que antes citábamos y que aporta Agustín de la Herrán, puede ayudarnos a comprender el enriquecimiento -tanto personal como hacia la propia disciplina- que en la natural apertura hacia otras disciplinas y otros conocimientos se complementa. Ahondando y promoviendo un conocimiento más fidedigno. Más que nada porque la complejidad de lo humano así lo requiere. Rosario Ortega-Ruíz no se pronuncia respecto a las ventajas de un modo de acercamiento sobre otro porque no puede y no desea tener esa opinión, sin embargo al hacer esta declaración deja bien patente una postura que entendemos ampliamente extendida en el área de la psicología. Significativamente, postura radicalmente opuesta a la del psicólogo Manuel Almendro, también entrevistado en el marco de nuestra investigación y que desde la propia psicología trata de investigar del modo más transversal posible a fin de contribuir a esta área del conocimiento en concreto. Con el conocimiento complejo que evidentemente demanda, y por ende que aquella pueda así nutrir más fehacientemente a todo el conocimiento. Esto pone de manifiesto el alerta de Víctor Borrego:

“La psicología no puede acabar convirtiéndose en una especie de justificación moral” (V. Borrego, 2013: anexo 0.3, comunicación personal).

Ortega-Ruíz se refiere a los estudios de corte sociológico de sus compañeros Debarbieux y Blaya que en nuestra cuestión citábamos del libro: *Agresividad injustificada, bullying y violencia escolar (2010)*, del cual es coordinadora.

*La investigación internacional revela factores de resiliencia sorprendentes en algunos de los países más pobres del planeta o en las escuelas de varias de las zonas más duras de países emergentes, como Brasil (Debarbieux, 2006). Estas investigaciones demuestran que cuando los padres le encuentran sentido a la escuela, cuando existe un sentimiento de pertenencia conjunto del centro escolar y del barrio, se forma un contexto virtuoso y eficaz en la prevención de la violencia. Así, la comunidad se convierte en la mejor aliada de su escuela (p. 365).*

**Nuestra cuestión:** *Esto es lo que revelan Eric Debarbieux y Catherine Blaya ofreciendo una ráfaga de luz deslumbrante sobre el fenómeno tan difícil de discernir desde un punto de vista occidental y al uso. Si la regla general en estos países tan pobres es la de una violencia atroz y constante, se entiende que el paraíso, debidamente estructurado por figuras afectivas que sufraguen las necesidades más básicas -por las cuales nos apellidamos humanos- pueda hasta ser la escuela.*

Lo anterior es parte de una las cuestiones puestas a Rosario Ortega-Ruíz como coordinadora del libro en dónde encontramos dicho estudio. A lo cual contesta:

*No sé muy bien que dimensión profunda encierra tu interesante pregunta, pero déjame decirte que interpreto los resultados de los estudios de mis amigos sociólogos en los países pobres como expresión de que es necesario un cierto nivel de bienestar para poder discriminar el malestar. Donde más violencia hay ni siquiera tengo derecho a expresar que hay violencia, y en estos lugares estructuralmente afectados por la violencia, la escuela puede ser una esperanza (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).*

En esta comparativa entre los países pobre y los ricos en la cual destaca su grado de violencia altamente opuesto, ¿no deberíamos preguntarnos entonces el porqué de etiquetas como *bulling*, como aseveraba Víctor Borrego? ¿No podríamos estar

ante una posible explicación que justifique la *violencia escolar* (al contrario de lo que taxativamente afirma Ortega-Ruíz una y otra vez como el mismo título del libro por ella coordinado)? ¿La violencia no estaría más que justificada en las escuelas de nuestras sociedades ricas cuando se verifica precisamente su inexistencia en dónde más violencia existe?

¿No tendría que ser exactamente inversa la afirmación de Ortega-Ruíz: “Donde más violencia hay ni siquiera tengo derecho a expresar que hay violencia”? ¿Cómo?

La violencia, propia de lo humano, quizá tenga efectivamente que salir por alguna parte. Y de hecho lo hace constantemente como explica Víctor Borrego. La escuela pues, no solo debería informar de esto y no esconderlo bajo premisas que se sitúan totalmente aparte de la realidad. Debería prestar un servicio efectivo a su canalización si realmente se pretende y desea evitar la regresión del ser humano como tal, impidiendo así su evolución consciente. Contemplantarlo en un programa que cumpla los criterios por los cuales la violencia se fije como realidad patente de lo humano.

Al contrario de lo que se proclama desde los circuitos más populares de la psicología, como la *Violencia Injustificada* de Ortega-Ruíz, René Girard -desde diferentes aproximaciones disciplinares- explica su teoría de la mimesis que origina la violencia en lo humano, ofreciendo una serie de justificaciones suficientemente plausibles como para poner en causa investigaciones, que desde la psicología analizada, se alzan desde presupuestos moralizantes y prejuicios imperativos. Mayormente desde aproximaciones *micro* -como afirma Ortega-Ruíz- y que no le interesaría integrar otras perspectivas que posiblemente permitiesen su necesaria y efectiva ubicación en todo el complejo. Pudiendo así a su vez justificar y estudiar a fondo la cuestión. Pero evidentemente resulta más fácil tildarla de algo obscuro y sin justificación.

El problema no adviene solamente del hecho de que se realicen investigaciones bajo este tipo de prisma reduccionista -enajenado y de fuerte apego a sus estructuras aparentemente inamovibles- sino que después sean precisamente este tipo de estudios, quizá por su simplicidad, que se consideren en la elaboración de contenidos didácticos. Como sería el caso de varias de las teorías de las *Políticas para la Paz*. En el comienzo de *Resolución de conflictos desde la acción tutorial (2003)* coordinado por el profesor Juan Carlos Torrego, podemos leer:

*Uno de los problemas que nos encontramos frecuentemente en el ámbito escolar, a la hora de abordar los conflictos, es que respondemos de forma inmediata e irreflexiva aplicando un esquema de acción-reacción, y a menudo nos faltan recursos para poder interpretarlos, y por tanto, para afrontarlos de una manera diferente que no suponga el uso de la violencia. Aprender a detenernos, analizar detalladamente los conflictos y responder de manera constructiva debería ser una de las principales tareas educativas (J. C. Torrego, coord., 2003: p. 12).*

Efectivamente, puede ser importante detenerse para analizar detalladamente los conflictos que surjan, pero ¿no sería más humano, eficaz y realista que el profesor expusiese en un todo coherente la realidad de los hechos en ese mismo instante? ¿Exactamente cuando estos parecen demandarlo, pedirlo a gritos? ¿No sería más congruente equipar al profesor con conocimientos y estrategias de ejemplificación realista que diesen cuenta de lo que realmente esté sucediendo?



**En el prólogo de *Violencia Injustificada* medio reivindicaba Ortega-Ruíz (2010):**

*Organismos supranacionales y entidades internacionales entre otras, defienden que la escuela se oriente hacia la educación para la paz, la tolerancia y la no violencia. En mi opinión no son las grandes declaraciones las que detendrán los problemas concretos de la violencia escolar, aunque siempre sea un consuelo saber que los organismos orientadores de las políticas escolares realizan grandes proclamas (p. 20).*

**Resumiendo: Manuel Almendro, tal como Víctor Borrego, incide sobre la causa de la cuestión, situándola en la sociedad misma, proponiendo sendas técnicas:**

- 1) La primera psicomotriz de descompresión y canalización de la energía para erradicar la hiperactividad,**
- 2) Y la segunda en la utilización de cuentos clásicos que posibiliten una asimilación de conceptos básicos que -por haber sido acallados y maquillados durante largo tiempo- no estarían ejerciendo el poder revelador que detentan. Proporcionando así la experiencia interpretativa que debieran.**

Saturnino de la Torre por otro lado, explica como los niños replican las conductas aprendidas y alerta para los cuidados a tener en cuenta si se pensara realmente en erradicar el problema. Contrario a la emergencia de nuestros datos, S. de la Torre piensa que la violencia aminora con ejemplos de conductas anti-violentas.

Sarah Wilson reflexiona sobre los posibles beneficios de una comunicación explícita de la violencia en una clase de historia hiperrealista. Y en la misma línea, Gabriel Rodríguez afirma que la escuela oculta este tipo de cuestiones en lugar de ayudarnos a comprenderlas. Lo cual produce resultados nefastos como la insensibilidad ante la violencia indirecta. Además adjunta un documento que desarrollado en el ámbito del *Informe PISA (2008)*, sobre ética y acoso escolar -en dónde procura establecer la diferencia entre la ética adquirida a través de la Escritura y de la Oralidad- y en donde propone que la práctica de la escritura se constituya como fuente de asimilación de la ética de forma más evidente. Produciendo una mayor toma de responsabilidad.

Todos los entrevistados en este ítem son de la opinión de la utilidad de los cuentos clásicos como referentes a implementar en un ámbito de descubierta e interpretación personal. Abierta a su consecuente discusión con el profesor.



## **El Profesor como Atleta Afectivo**

El Atleta Afectivo es una elaboración proveniente del teatro de la crueldad en la figura del actor dotado que lo llevará a cabo. No olvidemos que quién asista a una puesta en escena del Teatro de la Crueldad saldrá curado de todos sus males, aunque duela. Para dicho efecto Artaud explica una suerte de actor cuyo principal músculo de acción sea precisamente su corazón. Como los grandes chamanes, es capaz de curar al público en sus asientos con tan solo una mirada exacta o un adecuado palpamiento de vísceras. Su profundo entrenamiento en el conocimiento interior le proveerá la capacidad de adoptar cualquier personaje que desee, puesto que todos contenemos en nuestro interior a todos los hombres habidos y por haber. Es nuestra información genética la cual desde nuestra singularidad se revela como fuente de universalidad y evolución humana.

Y aunque estas acepciones puedan parecer desproporcionadas o provocadoras de prácticas menos ortodoxas en una adaptación del término a la escuela normal en la figura del Profesor, encontramos que quizá la riqueza que en ello subyace no sea tan desmedida al fin al cabo.

1. Sarah Wilson tantea la hipótesis de verse organizando un teatro de la crueldad en clase y explica que ella piensa más en la enseñanza cuando insiste en una distancia crítica y que teme entrar en la verdadera violencia de un tema violento, o en casos extremos. Entonces lo establece como una cuestión democrática:

*...pienso que estamos rodeados de eventos extremos, y que asistimos a ellos todos los días en la televisión o en la calle, por tanto de hecho apreciamos desde la enseñanza el reto extremo de enseñar aunque sea también muy peligroso para la enseñanza, enseñar es también como tal sobre contención y práctica crítica y distancia (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

Enseñar es siempre una acción emocional. Y en su reflexión, Sarah establece enseguida la línea entre la vida privada y la vida pública. Explica:

*Y ahí reside todo el decoro de la enseñanza y enseñar como práctica, siempre coloca la enseñanza en la posición de no tomarse la responsabilidad, pero... bueno... hay la posibilidad de la amistad, la posibilidad de la transgresión, la posibilidad del peligro, pero también la posibilidad (creo que la más importante de todas) de pensar en la posibilidad de la verdadera comunicación inter-subjetiva. No estamos hablando de posibilidades de indiscreción ni nada de ese tipo, lo cual es obvio, pero la posibilidad de la real comunicación inter-subjetiva (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Llamamos la atención para la idea: *dado su peculiar decoro, la enseñanza también se coloca en la posición de no tomarse la responsabilidad.***

Sarah explica que para ella es un gran privilegio conocer al Otro. Que siente como es privilegiada su posición como profesora para posibilitar esa comunicación inter-subjetiva y a veces el arte:

*“Especialmente si el arte es extremo nos proporciona una especie de tercer lugar desde donde uno puede trabajar a través. Posiciones que no tendrían lugar si simplemente habláramos los unos con los otros” (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

La consecución de su reflexión, lleva a Sarah a afirmar que quizá prefiera aceptar que Artaud sea material peligroso para la enseñanza, puesto que funcionaría siempre como una paradoja de la enseñanza que está siempre institucionalizada y que luego están los padres, etc. Es una paradoja entre una especie de democracia y la inter-subjetividad versus las ataduras institucionales. Por ello considera nuestro proyecto desafiante y un gran reto. Tantea la hipótesis de que quizá pueda haber un mercado para la idea en países de Latinoamérica, en donde la situación política quizá lo requiera, puesto que hay esta idea de una especie de democracia alrededor de Artaud.

Más adelante reflexiona sobre el papel del profesor que infringe crueldad - dolor - placer - y establece que ahí reside -por definición- la posición de hacerlo desde la autoridad y de la distancia (la distancia de la edad y de la experiencia). Entre paréntesis, matiza.

Lo relaciona con la autoridad que desde la religión católica ejerce el cura como mediador. Algo que ella solo conoció mucho más tarde al provenir de un país protestante, religión donde los creyentes hablan directamente con dios sin necesidad de ninguna clase de intermediario.

En su disertación al respecto -y después de cavilar en la relación de los iroqueses y su mediación religiosa que es diferente a ambos credos por centrarse en las festividades agrícolas- llega a pensar que quizá haya algo en Artaud fluyendo desde el modelo inglés. Pero no profundiza.

Al ir leyendo nuestras formulaciones a poco y poco, Sarah no hace de inmediato la relación de paralelismos que vamos persiguiendo en nuestras preguntas generativas -así que después de leer un poco más, en este caso, acerca del *Atleta Afectivo*- le encanta la connotación de *efecto viral* que inferimos de Artaud atribuyéndosela a la figura del Profesor. Lo cual explica como algo potencialmente positivo pero también extremadamente peligroso.

*Quiero decir que la idea de que estás dramatizando la responsabilidad de la enseñanza en tu trabajo es muy, muy importante, porque básicamente, quiero decir en Inglaterra aparte de la universidad estamos bajo una terrible amenaza económica y presión capitalista en este momento. El estado de la enseñanza en las escuelas en Inglaterra desde los últimos 25 años o 30 años ha sido muy bajo. En Francia sigue siendo muy alto (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Comentario que efectivamente no aporta ninguna información pasible de ser analizada en esta sección puesto que la posible dramatización que proponemos no tendría como finalidad restablecer el papel del profesor en esa deferencia perdida, como finalmente parece deducir Sarah.**

**Cuando reflexiona en términos religiosos y afirma que Artaud tal vez pueda tener algo que ver con el modelo inglés en el cual *no* sería necesario un mediador, intuimos una profunda conexión con lo que dice Víctor Borrego. Para Víctor, la acepción de *Profesor Atleta Afectivo* como *Maestro de Ceremonias* (que proponemos en nuestra cuestión) no solamente es susceptible de ser puesto en causa sino que según él debería ser totalmente erradicado de la ecuación. Como comprobaremos más adelante, Víctor dice ser imprescindible prescindir de tal figura.**

**La democracia y comunicación inter-subjetiva que postula S. Wilson como posturas fundamentalmente afectivas por parte del profesor, suscitan ciertas dudas respecto a cómo nuestra pregunta habría encaminado su pensamiento, pero ya cuando establece ese vínculo directo del papel autoritario del profesor con**

## nuestra propuesta de **Atleta Afectivo Docente**, en lo sucesivo nos hizo replantearlas de inmediato.

2. Patrick ffrench, entrevistado a un escaso par de días de diferencia de Sarah Wilson, fue inquirido al respecto de una guisa muy similar a la que acabamos de ver. Por ello empieza por hablar precisamente de esa fuerza colectiva, esa energía que capturaron los grandes líderes de Alemania, Italia y España. La cual luego se corrompería. Pero al contrario de Sarah capta la intención de nuestra propuesta de otra forma y añade que resulta muy interesante precisamente en el punto de la captación de esa fuerza.

“Artaud es muy por la presencia del cuerpo, la presencia del ser en el cuerpo y esto suena a la inmediatez de su cuerpo afectivo. Más que una idea o como debería de ser precisamente, por ello no sé qué otra forma habría de educar la colectividad, es algo así como educar el presente y como educar la presencia” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Reflexión que viene a colación de la idea de Profesor como Atleta Afectivo que se enseñaría en su más íntimo a su grupo de alumnos, como habría hecho Artaud en el escenario. Presencia que explica Patrick a través de la comunicación incisiva para ciertos elementos del currículo pero que de algún modo siente como peligrosa por parecer tratar de forzar el poder en cierto sentido, en un grupo de personas.

Inmediatamente la idea de lo colectivo la remite al cuerpo-sin-órganos de Artaud, *cuerpo sin organización*, dice, que extrapolado no tendría que ser precisamente relativo al individuo.

En este sentido la elaboración de Patrick no va más allá sino que se encamina hacia el mundo del arte, y de como el legado de Artaud traspasó todo tipo de pensamiento. Pero precisamente -en un mundo cuya institucionalidad se sitúa al margen- necesariamente. Considerando la premisa de que el arte que no rompe con lo establecido no es tal.

*Lo que quiero decir acerca de Artaud es que él era escritor y escribía poesía, o pensaba eso como arte, de manera que Artaud sembró sus semillas en la literatura o en el arte pero si te acercas demasiado de lo social, componiendo estas cuestiones políticas y sociales... y es por ello que resulta tan interesante pensar en él en estos términos... / Si piensas en la enseñanza como una forma de intentar posibilitar la inteligibilidad de la gente, promocionando el entendimiento de qué es lo que están buscando en un libro, o en una pieza de arte, o lo que sea, entonces eso de cierta manera es ir más allá del tipo de objetivos de este llamado curso. / Quiero decir, mucho de lo que estás diciendo aquí sobre profesores y la enseñanza, me recuerda mucho al arte performativo, el cual me gusta. Marina Abramoviç por ejemplo. Ella hizo aquella cosa en donde estaba en la galería e invitaba a las personas que entraban, al público... a hacerle cualquier cosa que quisiesen. Así que el público la desnudó, la cortaron, la tocaron de diferentes maneras y al final, el público tuvo que detener la performance porque estaban preocupados por ella... Y por tanto escuchar a alguien que está de cierta manera desnudándose a sí mismo y exhibiendo su cuerpo... Y puedes pensar diversas cosas sobre el arte performantivo... No sé, hay personas que se hacen cirugías... etc. / La enseñanza es siempre como una especie de performance, pero en lo que estoy realmente interesado es en algo muy perceptivo, la relación entre... a ver, todos estos performances que recuerdo, de Marina Abramoviç por ejemplo, piensas en ello como arte por eso puedes descartarlo, puedes decir: interesante, fantástico, me afecta... pero lo puedo descartar como arte, porque no lo necesito... no es parte del mundo real, dónde la educación, la enseñanza, las escuelas, en diferentes partes del mundo real. Y creo que eso es muy importante, pensemos en el significado de ello: Sabes que podemos aceptar perfectamente bien -sé que no es sobre desnudarse- pero es perfectamente bien aceptado que un artista lo haga... Un artista de performance contando una historia de cómo le pegaban y la violencia que subyace a todo ello pero si se trata de un profesor que haga eso en la escuela... En una escuela secundaria, no sé si estamos hablando de niños de 15 años de edad, entonces las personas se chocaran aunque siga siendo una especie de enseñanza en cierto sentido. Y yo supongo que*

*esa especie de enseñanza auto-confesional y catártica de la que hablas es muy impresionante y es muy interesante como... no sé... ¿pero cómo lo harías? ¿Cómo llegarás a ello? (P. ffrench, 2011, anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Una vez más, tal y como habría hecho Sarah, también Patrick muestra las mismas reservas cuando se plantea el Profesor como Maestro de Ceremonias encargado de exponer toda la deflagración de la peste como habría hecho Artaud.**

**Patrick no muestra reservas precisamente con respecto a esto, sino al sitio hacia donde lo proyectamos. E indudablemente respecto a la violencia que ello pudiese llegar a implicar.**

■ 3. Víctor Borrego, después de una evidente reformulación de la cuestión por nuestra parte, lanza ideas sobre posibles formas de entrever algo de factible en ello. Su respuesta se centra más en la posibilidad de posibles estrategias y conocimientos didácticos conducentes a una elaboración como la que posibilitaría el teatro de la crueldad.

■ Empieza por lanzar como posibilidad la idea de la práctica de compartir los sueños como habrían hecho los Senoi, escenificándolos con la mayor literalidad posible. Y lo conecta con algo similar que habría hecho Pearls.

*Los Senoi trabajan pocas horas diarias cultivando sus ricos suelos, y además se dedican a la confección de objetos de bambú y palma, a la creación de nueva música, cantos y danzas, y, principalmente, a la práctica de aquella actividad que les ha permitido levantar su gran cultura: la educación de los sueños, dirigida por chamanes, hechiceros o curanderos poseedores de un desarrollo psíquico y espiritual inhallable en nuestras sociedades avanzadas. / En cierto modo, cada integrante del pueblo de los Senoi es un brujo sabio y respetado, y al mismo tiempo un artista creativo. Si un adolescente aún no lo es, es un aprendiz de ello. / La primera actividad diaria de los Senoi consiste en reunirse en familia para desayunar. Entonces, cada cual cuenta los sueños de la noche. Se relata, se conversa y, finalmente, los mayores indican la forma correcta o incorrecta de conducta tenida en los sueños y, dado el caso, la forma en que deberían haber actuado. Estos guías encauzan sus consejos según una avanzada técnica psicológica, obtenida de la vivencia directa del vivir y transmitida de generación en generación. / Una actitud que debe mantenerse siempre durante un sueño -así lo indica el chamán- es confrontar y superar el peligro. Jamás se debe ser víctima, rol que en nuestras sociedades, con cierto masoquismo, muchos gustan jugar. Si, por ejemplo, un niño se ve atacado por una bestia y ha llegado a ser víctima, se le indica que la próxima vez que se vea en sueños en tal situación, deberá enfrentar a la bestia para domarla o matarla. Si no es capaz, deberá pedir ayuda, lo que acentuará su espíritu solidario. Si el soñante mata a la bestia, el espíritu de ésta se convierte en su aliado, que lo ayudará a vencer otros peligros en otros sueños. De este modo, desde pequeño el ser humano es educado hacia la integración positiva en su personalidad de lo naturalmente violento. / Otro logro es alcanzar la cúspide del bienestar en los sueños placenteros, trátase de comer, beber, volar, tener sensaciones de paz, vivencias místicas, amorosas o sexuales. Por ejemplo, en este último caso, se le dice al soñante que la próxima vez deberá alcanzar el orgasmo, sea cual sea el acto amoroso con que sueña, incluso si éste, por cualquier razón, no fuera adecuado para la realidad (Senoi, s.f.).*

■ Por otra parte el famoso creador de la Psicología Gestáltica, allá por los años cuarenta, Fritz Pearls, para quién:

*Los sueños son vistos como proyecciones de la personalidad del soñante, de su campo experiencial; son partes de su experiencia que se encuentra enajenadas o no asimiladas y que se manifiestan en las imágenes oníricas como mensajes existenciales, todos los elementos del sueño, así representantes a otras personas, a ideas que no son apropiadas o a lugares que no conocemos se vinculan con nuestra*

*experiencia, deben ser vistos como algo propio, como expresiones propias que nos pertenecen, pero que se encuentran desgajadas de nosotros. / Los sueños son evitaciones del contacto con lo que nos ocurre; son experiencias reprimidas "inconscientes" que por diversos motivos no se constituyen en figuras mientras estamos despiertos. / La indagación de los sueños se beneficia con la autoexploración dramática. Los elementos del sueño, sean personas o cosas serán desplegadas sucesivamente. / La psicología de la forma señala que el campo perceptivo es el campo de acción y que esta es capaz de discernir o promover el cambio en ella, la aplicación de este principio es de gran significación ya que desiste del encaminamiento de lo que se observa. Las trabas del desarrollo personal se encuentra íntimamente vinculadas a la Gestalt o formas que no logran su completud a los asuntos inconclusos y que una y otra vez resurgen para lograr su cierre (F. Pearls, s.f.).*

■ Observar los animales y visitar los materos como habría recomendado Elias Canetti -premio nobel de literatura en 1981- es otra de las estrategias propuestas por Víctor.

*"El teatro surge de los combates entre animales, más tarde sustituidos por títeres y finalmente por actores enmascarados, endemoniados o zombis. Como en casi todo, las primeras etapas de una técnica gozan de una vitalidad insospechada y atemporal"* (V. Borrego, 2011, anexo 0.3, comunicación personal).

■ Y luego el experto llama la atención para el trabajo de Fernand Deligny respecto al autismo, puesto que toma al autista como ser humano puro, ajeno al lenguaje. *Importante lección que nos concierne a todos*, afirma. Un trabajo difícil de encontrar sin que sea en su francés poético y plagado de dobles sentidos como explica el catalán, Jordi Planella:

*"Los vagabundos eficaces nos introduce en las nuevas técnicas utilizadas por Deligny en los diferentes centros de readaptación que ha dirigido: centros abiertos a todos – gentes que entran y salen, granujas, defraudadores, fugados- y que pretenden ayudar al adolescente a descubrir la actividad concreta", Deligny no nos habla de técnicas. No habla de técnicas porque su trabajo se basa en una educación sin métodos, es casi una "anti pedagogía" lo que busca, que por encima de todo trata de respetar la subjetividad del otro. Basándose en esta idea no busca "educadores" entre aquellos que ha estudiado (por lo menos no solamente entre quienes que lo han hecho), porque para él el mejor maestro es el único que sabe cómo estar del lado de los adolescentes en la presencia de la luz" (J. Planella, 2008, traducción nuestra).*

**Indicación que según creemos entender, tendría mucho que ver con lo que más adelante propugna Víctor Borrego cuando insiste en que es imprescindible prescindir del Profesor como Maestro de Ceremonias. Estar con presencia ligera, y qué las técnicas a emplear -queremos entender de esta anti-pedagogía que tanto llama la atención- estriben en hacer primar las indicaciones procedentes de los alumnos en su ejercicio de aprendizaje y desde su completa subjetividad. En las siguientes dos citas, Deleuze & Guattari entran en escena para reforzar la idea de esa quiebra con el lenguaje que aquí iríamos buscando, con la finalidad de entrar en contacto con ese 'yo' más profundo y universal al que nos remite el *Atleta Afectivo* de Artaud. Despojándonos de significados y adentrándonos en el mundo del signo puro.**

*Deligny insiste en que la palabra de los niños autistas comporta una dimensión refractaria que le gusta porque refracta el lenguaje. En una carta a Guattari de 1977, Deligny afirma "La no conciencia no se dice: no es un efecto del lenguaje", rompiendo con la concepción lacaniana del inconsciente estructurado como un lenguaje y encontrándose con las críticas formuladas por Guattari en este dominio (Dosse) (...) "Ya no se trata de grandes cortes, sino de microfisuras, como en un plato, mucho más sutiles y más flexibles... Pero, ¿qué ha pasado? Nada asignable ni perceptible en verdad: cambios moleculares, redistribuciones de deseo que, cuando algo sucede, el yo que lo esperaba está ya muerto o el que tendría que esperarlo,*

*todavía no ha llegado... La fisura se produce casi sin que uno se dé cuenta, pero se toma verdaderamente conciencia de ella de repente" (Deleuze & Guattari, citado en Fisurasdelreal, 2008).*

■ La lista de Víctor sigue con algunos espectáculos de la *Societas Raffaello di Sanzio*.

■ Experimentación con mitologías, génesis, cosmogonías en cualquier tipo de contacto, incluso su mera lectura.

■ La percusión como caos participativo.

■ El contacto con materiales primarios como el barro, en una inmersión completa con la materia.

■ Y aparte de todas estas técnicas e ideas que sugiere añade:

“Imprescindible prescindir del ‘maestro de ceremonias’: que sea la propia situación la inductora de las acciones” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

**Gran conocedor de Artaud, en este caso Víctor Borrego no dejó de lanzar las más dispares ideas a fin de poder lograrse ese contacto y profundización íntima que desde la escuela, el Profesor como Atleta Afectivo podría llegar a disponibilizar a través de premisas similares a las del teatro de la crueldad. En un primer vistazo podría dar la impresión que algunas de las técnicas aquí expuestas pudieran ser pasibles únicamente de entrar a formar parte de un currículum de tipo artístico, tal y como refiere Sarah Wilson cuando habla de ese tercer lugar en dónde uno puede hablar a través y Patrick ffrench, considerando al Atleta Afectivo más propio del *arte performativo* que de la educación como tal. No obstante, en una lectura con vistas a la *Formación de Profesores*, ninguna de estas técnicas estaría fuera de lugar, en el sentido en que todas ellas promocionan el conocimiento interior con todo el crecimiento, madurez y creatividad personal que ello implica.**

Como decía Sarah Wilson respecto al modelo inglés que posiblemente fluyese en Artaud relativamente a la negativa de un mediador visto de un punto de vista religioso en la figura del cura, también Víctor subraya lo innecesario de ello en la figura del profesor como *Mediador*, o *Maestro de Ceremonias*.

**Entendemos que el profesor deba facilitar e incluso promover estas iniciativas pero nunca intervenir a expensas de poder coartar la experiencia personal. Que es justamente lo que se va buscando. Algo muy en la línea de las propuestas de pedagogía no directiva propuestas por Carl Rogers:**

*Rogers menciona que la pedagogía tradicional promueve dependencia e inseguridad en el estudiante que se encuentra sometido a la autoridad del maestro, menciona que si los procesos de enseñanza-aprendizaje fuesen no directivos el estudiante poseerá en potencia la competencia necesaria para lograr su desarrollo y que por tanto, la función esencial del educador será solamente propiciar el camino del desarrollo de su alumno (U. Tomas, 2013).*

**En consecuencia del entendimiento por el cual el constructo *Profesor como Atleta Afectivo* pudiese devenir en una teoría para la *Formación de Profesores*, resultaría fundamental la inclusión de este aspecto.**

■ 4. A Gabriel Rodríguez nuestra propuesta le recuerda mucho la purificación o catarsis propia del teatro griego. La cual entiende como una especie de *abreacción* colectiva construida por medio de la identificación y el lenguaje oral.



“Me gusta mucho la idea del atleta afectivo, porque las habilidades pertenecientes al sistema analógico creo que se entrenan más que se aprenden” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

### ¿Cómo ve al profesor como *Atleta Afectivo*?

“No lo sé muy bien. Tal vez tendría que ser una persona en una actitud constantemente receptiva al diálogo, que ofreciera soluciones de formalización para evitar que se perdieran las iniciativas creativas. Algo agotador, un verdadero atleta” (G. Rodríguez, 2011, anexo 0.4, comunicación personal).

**Aunque Rodríguez no desmenuce demasiado la cuestión, su caracterización a través de la catarsis y de la *abreacción* colectiva no nos resulta para nada fuera de contexto y tienen mucho que ver con las propuestas de Víctor Borrego. Otra cosa es decir que aquellas se procesan por medio de la identificación y del lenguaje oral. Gran parte de estos procesos deberían desarrollarse precisamente por una alta necesidad de desidentificación (sobre todo del ego) que luego eventualmente podrán conducir a nuevas identificaciones. El lenguaje oral por su parte puede ser un instrumento importante en el proceso pero *no* de forma ineludible. Que el *Atleta Afectivo* se entrene más que aprende nos resulta una consideración interesante y acorde a las posibilidades que nuestra construcción parece comprender, sin embargo hay aspectos en su proceso de asimilación que tienen que elaborarse a través de la razón y de la consciencia. Con lo cual sería una relación incompleta.**

### 5. Saturnino de la Torre explica que:

“Si atletismo lo entendemos como alto dominio de competencias en ese tipo de actividad deportiva en la que la habilidad, la entrega y la pasión se fusionan, veo equivalencia entre ese sentido de *Atleta Afectivo* y el docente” (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

Manifiesta que el docente además de saber de unas materias y de saber enseñarlas es ante todo un descubridor y estimulador de talentos.

“El atleta afectivo sería ayudar en tal sentido con amor, atrayendo y despertando el interés del alumno por aprender y por superarse; y a diferencia del término del atleta competidor, compitiendo más consigo mismo que con otros” (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal, adaptado).

Entonces presenta una serie de estrategias para la educación emocional:

*el modelo ORA- Observar, Relacionar y Aplicar; el cine como estrategia creativa de educación emocional. La interrogación didáctica creativa En la pregunta cabe todo. Lo que se sabe y lo que se desconoce, lo que existe y lo que aún no es, lo que se piensa y lo que se siente, lo que ya pasó y lo que está por venir, la razón y la fantasía. A través de la pregunta recordamos, comprendemos, nos motivamos, analizamos y sintetizamos, inducimos y deducimos, comparamos, evaluamos. El diálogo analógico creativo. La dramatización, teatro leído, heuridrama, escenarios... Proyectos creativos ecoformadores (S. de la Torre 2011, anexo 0.5, comunicación personal).*

*Tecnología, emoción y cambio son tres conceptos nucleares en nuestra sociedad. Lo emocional es un valor educativo no solo como equilibrio personal sino como bien social que ha de estimularse como contrapeso a los avances tecnológicos y científicos. Erasmo escribió: “La principal esperanza de una nación descansa en la*

*adecuada educación emocional desde la infancia” (S. de la Torre 2011, anexo 0.5, comunicación personal).*

**Las estrategias de educación emocional aportadas por S. de la Torre se constituyen como elementos de trabajo pasible de ser utilizados por cualquier profesor. De hecho se aplican actualmente con un alto grado de aceptación. No obstante la dirección que parece ir emergiendo de los datos -dada nuestra propuesta de Profesor como Atleta Afectivo- parece discurrir hacia un constructo más propio de la Formación de Profesores.**

**Intuimos por lo tanto que la utilización de las estrategias que aporta S. de la Torre, bien como las que aporta V. Borrego, podrían ser empleadas de forma mucho más efectiva en la escuela si los profesionales que las implementasen se formasen antes en estos sentidos.**

6. Manuel Almendro, dice que:

*Más allá del existencialismo depresivo propio de la época de Artaud, -existe también un existencialismo consciente y creativo- sí es posible y está sucediendo que nazcan Hombres Puente entre la sabiduría antigua (permanente) y la ciencia moderna. Estos profesionales podrían ser capaces de guiar como Beatriz a Dante en los oscuros trasiegos del inconsciente personal y colectivo. Digamos que estos personajes serían semillas de una nueva terapia y pedagogía. Hay pedagogos y curadores que han dejado semillas en pequeñas frases, actitudes que posteriormente han fructificado con el tiempo. Las ciencias del ser vivo son ciencias no solo de lo exterior sino del interior del ser humano, la gran asignatura pendiente (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Asignatura que subscribimos por la parte que nos compete y que una vez más en la respuesta de Manuel Almendro implicaría directamente el cultivo de tales semillas en la Formación Docente. Estos personajes serían semillas de una nueva terapia y pedagogía para guiarnos en los oscuros trasiegos del inconsciente personal y colectivo, como dice. Y evidentemente, para tal, antes deben ser los propios profesores a encontrar la forma de iluminar esas oscuridades en su interior. Y desde sus propios cuerpos.**

7. Rosario Ortega-Ruíz opina que:

*El maestro debe ser un ejemplo moral, un ser empático y con capacidad y competencia para asumir las necesidades de afecto, conocimiento y seguridad que le exige su práctica profesional y los escolares concretos que tiene que educar. / El milagro de la buena enseñanza esta en esos docentes que dejan huella, que hacen que el alumno recuerde siempre a su maestro como un gigante moral (R. Ortega-Ruíz, 2013, anexo 0.7, comunicación personal).*

**En la opinión de Ortega-Ruíz quizá el único punto que podríamos llegar a debatir sería esa *seguridad* que se le demanda y se le exige al profesor. Idea de la que no estamos del todo seguros existir en este mundo. Como afirma Samuel Weber respecto a lo que a su entender subrayaba precisamente el teatro de Artaud: *No somos libres y el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas*. Algo para lo cual entendemos que el profesor debería alertar y no todo lo contrario.**

## 8. Agustín de la Herrán explica que:

*El profesor consciente es una figura casi inédita. La Pedagogía y la Didáctica nos ayudan poco a definirlo. Se enfrascan en un discurso sobre la práctica, la reflexión, la acción. Un enfoque radical no se centraría en las hojas o en las flores. Se centraría en las raíces, en la causa del ser y en su parte más vital. Esta parte no se está viendo. La conciencia, el ego, la Humanidad, etc. son parte de ella. Pero un enfoque debe incluir también lo visible. Por eso no basta con que sea radical, sino, además, inclusivo o verdaderamente complejo. El docente ideal es el maestro. Ha habido maestros, muy pocos. Ellos han subido la escalera de la formación. Pero ¿quién puede compartir este conocimiento? Si se ignoran las integrales triples, ¿cómo mostrarlas? La inquietud por este conocimiento no puede provenir de otros maestros que no existen, sino del despertar paulatino de nuestro maestro interior. Entonces se podrá llegar antes, mejor y en mayor medida al centro de la circunferencia (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).*

**Indicaciones que vuelven a colocar nuestra propuesta en el sendero de una Formación de Profesores Integral. La cual incida precisamente en esa toma de conciencia personal, a la que se refiere A. de la Herrán cuando asume esenciales los interrogantes propios de la causa del ser -en su parte más vital. El trabajo de la conciencia, la identificación del ego, la humanidad- son fundamentales en tal Formación.**

**Resumiendo: El constructo que proponemos, según esta acepción de Agustín de la Herrán vuelve a establecerse en su aplicación a la Formación del Profesorado. Formar verdaderos maestros implicaría un conocimiento profundo de sí mismos, y las técnicas y concepciones revisadas desde el *Profesor como Atleta Afectivo* pueden ayudar a enriquecer, fortalecer y posibilitar esta Formación.**

**Tanto Sarah Wilson como Patrick French son de la opinión que de un punto de vista social -como sería la transferencia directa del complejo ofrecido por Antonin Artaud en las figuras del Teatro de la Crueldad y su *Atleta Afectivo* hacia la Escuela Normal- existe una imposibilidad de fondo. Para Sarah *la enseñanza con su particular decoro no se responsabiliza...* Incluye la verdadera comunicación inter-subjetiva y el arte como posibles vías afectivas y formas de actuación del profesor. Pero siempre escindiendo aquellas del complejo de violencia que pudiera implicar el Profesor como Atleta Afectivo. En la misma línea, Patrick lo vincula al mundo del arte y ve peligrosa su inclusión en la escuela como medio social.**

**Víctor Borrego ofrece una serie de estrategias por las cuales se podría proceder a esa toma de conciencia catártica que proporcionaría el teatro de la crueldad desde la escuela, catarsis que Gabriel Rodríguez subrayaría, sin profundizar.**

**También Saturnino de la Torre ofrecería una serie de instrucciones y otros programas por los cuales se haría efectiva la educación emocional en la escuela. Al paso que Almendro, Ortega-Ruiz y De la Herrán definen al profesor como Maestro. Cada uno en su línea -más o menos directamente- postula la importancia de una Formación de Profesores que provea profesionales más conscientes y creativos, más humanos e iluminados. Moralmente sobresalientes, como dice Ortega-Ruiz.**

**En este apartado concluimos por lo tanto que el *Atleta Afectivo* sería una construcción adecuada a la Formación de Profesores en primera instancia -más que de posibles actuaciones a derivar en clase de forma inmediata- en la escuela**

normal. Lo ideal sería poder proyectar esta idea directamente hacia la escuela, pero dado el grado evolutivo en el que se encuentra la cuestión haría falta antes Formar al Profesor en este sentido y entonces recabar más datos para probar la posible inclusión de esta figura teatral tan reveladora, en la escuela.

De subrayar es el hecho que ello solo pudiese tener cabida si despojado de un sentido directivo o terriblemente violento como se llegaría a asociar al constructo. Sin embargo, en una conexión indisociable al apartado anterior *-violencia escolar-* ello no significa que en la resolución de conflictos en la escuela, el profesor no deba proceder a actuaciones más vivas y realistas. Con la finalidad de posibilitar la necesidad de nuevas identificaciones en la canalización de la violencia patente en todo ser humano.

El Maestro de Ceremonias es totalmente prescindible cuando desde la escuela se trate de promover la creación del propio ser.

## **Transmisibilidad**

La transmisibilidad como posible constructo a plantear, es fruto del estudio previo a la primera entrevista llevada a cabo, a Sarah Wilson. Es un término que la expert resaltaría como una de las características fundamentales de Artaud -tanto como ser *resiliente* como creador de sí mismo. Su poder evocador y constituyente de valores próximos a la descubierta de un ‘yo’ forjado y distanciándose de los dictámenes divinos, bien como de toda normalización, provee una didáctica esencial en su acercamiento a los demás. Lo cual posibilita otro punto de vista a la comprensión de nuestra investigación.

1. Sarah Wilson empieza por decir que ha sido una suerte que Artaud tuviese papel para expresarse incluso a través de eso que en francés se dice *le gorré* -que viene a ser esa suerte de *engorronamiento* que en forma de tumulto de palabras y otras maneras de intervenir en el papel, como en sus encantamientos (luego reunidos y arreglados por Paule Thévenin)- constituirían un claro ejemplo de toda su capacidad comunicativa. Artaud lograría expresarse incluso bajo las dolencias más difíciles de entender. Wilson establece que es cierto que no todo el mundo tiene tales ventajas, y que Artaud tuviese esa facultad para escribir incluso de forma incoherente, le sugiere de inmediato la idea de Deleuze del papel como criba del cuerpo.

*Como una especie de magia sustitutiva del cuerpo. Por tanto básicamente la relación entre la compulsión y el deseo de comunicar a través de la escritura. Pienso que es muy interesante, porque escribir no es solamente el sonido de las palabras y su significado, también es la forma de las palabras y su creación física. Por tanto es algo físico lo que él escribía y claro que estoy interesada en su escritura y también en sus dibujos, y en la manera en que la escritura deja sus propias ataduras de letras y palabras o fonemas y puede convertirse en expresión gráfica (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

Luego Sarah se refiere a la manera de interrogar la sociedad que tenía Artaud, situándole en el ejemplo de cuando visitó la exposición de Van Gogh, en *L'Orangine*.

*“(...) la cual obviamente fue como una gran exposición burguesa, la manera en la que él va directo a ello, porque lo que siempre le interesa es que la artísticidad está siempre fuera de moda, su intención y su pasión que precede a la expresión, que puede dar poder a la expresión” (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**En el apartado *creatividad personal* ya comentamos este episodio, pero aquí volvemos sobre él para referirnos concretamente al hecho de la gran capacidad comunicativa de Artaud.**

En el ejemplo de Van Gogh, Sarah explica que justamente a partir de esa exposición nacería el *fauvismo*, como fuerza expresiva hija de Van Gogh, y muy probablemente también a consecuencia del libro de Artaud: *Van Gogh- el suicidado de la sociedad*. Aunque Sarah no se refiera a esta posibilidad en concreto, explica porqué Artaud tenía tanto poder expresivo cuando ponía por palabras algo que sentía tan profundamente como su afiliación con el artista maldito. El cual por su parte nunca habría tenido la posibilidad de entrar a formar parte de los círculos culturales de su época como lo había conseguido Artaud. Y con creces, visto que todo el mundo le prestaba atención

imposible no prestársela, aunque hubiese sido tal y como Van Gogh, igualmente mancillado por aquella.

Sarah destaca el hecho de que ambos fueron artistas que se entregaron profundamente - de cuerpo y alma- y que eso es lo que los diferencia de expresiones menores o tributarias. Su rendimiento es evidente.

**Precisamente este es un ejemplo de la capacidad de Artaud que antes comentábamos. En su enorme capacidad de proyección -que al hacer tan suya la experiencia de Van Gogh combinándola con su propia vivencia- daría incluso la impresión de que la estuviese vistiendo, desde dentro y por osmosis.**

Luego Sarah analizaría las *glosolalias* religiosas y primitivas de Artaud que son afines - de alguna manera- a la gran literatura, como el teatro isabelino y Shakespeare. Explica que ello también es encomiable en su poder transmisor puesto que aunque no supiese inglés ni nada, Artaud se atrevería hasta con la traducción. Porque tenía ese sentido dramático tan apurado con el cual se lo podía permitir todo. Y siendo tan creativo como era supo cruzar la religión con las declinaciones propias del catolicismo en sus innovadoras encantaciones y *glosolalias*.

Y más adelante la experta examina detenidamente la lectura que podemos llegar a hacer de Artaud hoy día:

*El placer que después se relaciona con grandes cuestiones del post-colonialismo, de los hombres dominando las mujeres, de todo, es una cosa en la que él es la voz y él es el sujeto. Y él es la noción de hablar hacia el genio o hacia el escritor, pero él es también la víctima, y el otro. Y él está al otro lado, y es el sujeto dividido y por eso lo leemos en tanto en que su lectura es un acto de proyección. Por un lado leer algo que es el objeto e identificarlo con el productor, quien es el sujeto pero nunca teniendo que someternos al dolor de ese sujeto. Por eso pienso que hay una especie de oscilación imbricada en el proceso de lectura de Artaud, lo cual es muy desestabilizador y muy importante. Y uno también casi podría decir que bordea el hecho de que fuese casi ilegible durante un largo periodo de tiempo, por dos motivos: el primero es que ofrece algo, lo cual es un reto, porque es acerca de lo intolerable, y el otro motivo es porque, como Joyce escribiendo Ulises o algo así, él estuvo escribiendo este momento de lo intolerable durante un largo periodo de tiempo. Y la experiencia no fue leer 2001, o leer 20... Él estaba teniendo un momento así. En el momento que tú escribes, en un cierto momento en el tiempo que nos llega en un texto transmitido. Hay ahí una cuestión divertida sobre el tiempo y la lectura, y la identificación o el proyecto listado de identificación con las palabras y lo intolerable que es lanzado hacia afuera y por el cual no puedes simplemente sentarte y leer Artaud de punta a punta durante un largo periodo de tiempo, necesitas una pausa. Sí. Y pienso que eso es muy interesante (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**El poder de transmisibilidad de Artaud no es por tanto una tarea simple. Exige que en su lectura nos imbriquemos a nosotros mismos. Y aunque no teniendo que pasar exactamente por lo que él pasó nos solidarizamos y asimilamos el suyo como nuestro propio dolor, nuestra propia vida. Y es aquí precisamente dónde se vuelve metafísico. Inmortal. Sylvère Lotringer dijo que quien le conozca es imposible no volverse él, porque en cierta medida nos enseña a volvernos más nosotros mismos.**

■ 2. Víctor Borrego empieza por recoger una cita de María Zambrano que dice que *expresar no es otra cosa que describir lo que pasa*. Y añade que cuando lo que pasa es excepcional y está fuera del lenguaje, surge entonces el intento de quebrar el lenguaje para expresar lo indecible:

“(…) por otra parte lo único auténticamente decible sin caer en la pura tautología-¿Cómo era?, algo así como que la palabra comienza a volverse expresiva justamente al dejar de comprender su significado” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

*Las exactas descripciones de Artaud -y sobre todo en lo relativo a lo más físico- parecen derivar de una actitud frente al lenguaje que deviene en la revelación de otras formas de pensar y percibir, como si el esfuerzo de sacar al lenguaje de su autoreferencialidad, le dotara de una sangrante fisicidad, le transformara en una suerte de exvoto del dolor, de encarnación de las energías errantes que han quedado fuera de “lo que es tal como es”. Hay una fuerte semejanza entre la hiperfisicidad de sus dibujos, que en el afán de ser se autodestruyen en tanto que meras sombras o representaciones –al tiempo que en su autodestrucción se realizan-; y su escritura tan atenta a encontrar los contornos de una objetividad invariablemente aplazada, una objetividad de los signos despojados de los significados... Como si la descripción del dolor solo fuera posible a costa de golpear a quién la recibe. Una palabra isomórfica como lo pueda ser un techo oblicuo, un suelo inestable o una ventana obscenamente abierta al abismo. Palabras que se asimilan muscularmente, contagiando sus tics: conmoviendo sin la asistencia del sentido... Supongo que es justamente eso lo que hace que los escritos de Artaud puedan cerrar o abrir una salida, acorralar la visión o hacernos cambiar definitivamente de itinerario. En ese sentido puede hablarse de “transmisibilidad”, en tanto que ejerce su influencia sobre los medios más que sobre los mensajes (V. Borrego, 2011: anexo 0.3 comunicación personal).*

**Podríamos extraer -interpretando de las sentidas palabras de Víctor- que la transmisibilidad de Artaud al ejercer más influencia sobre los medios que sobre los mensajes, verifica su contagiosa capacidad para ponernos a todos y cada uno de nosotros en la rueda viva de la auto-creación. La producción de nosotros mismos y nuestro propio mundo. Sin más ejercicio de valor que el de *obligarnos* a hacernos con nuestras propias vidas.**

Por otra parte cuando a Víctor se le coloca la cuestión de Artaud escribiéndose a sí mismo, construyéndose a la par del mundo -como si toda esa necesidad de expresar su dolor en busca de una cura solo fuera posible infligiéndole dolor al próximo o haciéndolo de tal manera ostensible que invariablemente cualquiera se identifica con él. Con lo cual Víctor se centra en el concepto de Ego (que manejamos en nuestro planteamiento), y qué explica de esta manera:

*El Ego no deja de ser una construcción consustancial al lenguaje, ineludible para que siga su marcha la maquinaria expresiva (al menos entre los idiomas que necesitan de un sujeto, como el nuestro, y por lo tanto parten de un supuesto sujeto agente: siempre el mismo “yo”, aun en el tú, él, nosotros, vosotros o ellos-). A partir de ahí, Ego es un puro espectro que carece sencillamente de papel cuando se trata del “mundo-mundo”. Dionisio como mundo-mundo, como mundo justo de por sí, como pura voluntad (oxímoron: lococuerdolococuerdo) no contempla la posibilidad de un Ego, ni siquiera del Ego de un Teseo o un Cristo (últimos hombres o hombres que quieren perecer) (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

**Por tanto la aparente dicotomía se desvanece. La pregunta en sí misma se diluye porque simplemente Artaud forma parte como formamos todos los demás. Consideramos por eso que hacer patente a Artaud es tarea de quién trate de hacer de éste un mundo mejor. En el sentido del que lo cultiva y enriquece a base de testimonios como el suyo. O de ahondar en las maneras de hacer el mundo más mundo y menos inmundado, menos ego.**

3. Manuel Almendro -en el entramado de nuestra pregunta respecto a la *resiliencia*- explica que la *abreacción* y la catarsis bien orientadas pueden servir para la cremación de viejas estructuras inservibles y destaca la necesaria ayuda de un profesional para integrar los procesos. Durante aquellos no siempre se está al tanto de todo lo que está ocurriendo. Da indicaciones de como se suceden las diferentes fases del proceso y se refiere a dos momentos comunicativos importantes durante la práctica: Durante el hallazgo bifurcativo y al final, en forma de agradecimiento por parte del paciente.

**Manuel Almendro sitúa nuestra cuestión en una dimensión diferente a las anteriores ofreciendo un punto de vista más práctico. Aquí, la posible transmisibilidad que pudiésemos ir buscando en el aporte de otros ejemplos, se ve condicionada a la importancia que esta tendría para el paciente y necesariamente para el terapeuta encargado de ayudarlo. Algo que llamaría la atención en la respuesta de Agustín de la Herrán que también sugiere una aproximación de corte más práctico, la cual analizaremos más adelante.**

4. Rosario Ortega-Ruíz explica que la capacidad empática es un proceso básico complejo:

*(...) no es solo sentimiento, también es inteligencia, sensibilidad moral, posición ética que esté relativamente mal repartida. Hay personas empáticas, sencillas, sinceras y moralmente muy solidas y hay personas escasamente inteligentes, escasamente honestas, escasamente seguras de sí mismas y hay personas dispuestas a que la dignidad humana triunfe sobre la negligencia, la crueldad, la inmoralidad, etc. (R. Ortega-Ruíz: 2013, anexo 0.7 comunicación personal).*

Y luego se adentra en el tema de la Antipsiquiatría sobre la cual la capacidad transmisora de Artaud habría ejercido gran influencia al exponer las miserias por las que había pasado. Las inhumanas prácticas psiquiátricas de la época. Al respecto explica:

*Cuando el movimiento de la Antipsiquiatría triunfó, seguramente porque fue coherente con otros movimientos de solidaridad humanos -otra vez los aspectos sociológicos e incluso políticos, en los que como sabe no quiero / puedo entrar desde mi propia posición disciplinar, pero entraré brevemente: cuando esto sucedió, fue porque el movimiento de la Antipsiquiatría tuvo la suerte de ser capturado por el discurso social y tuvo éxito -participé en su momento, siendo muy joven- y tuvo su aportación, muy interesante, pero se paso de frenada. En su rigor, quizás no se debieron generalizar tanto ciertas propuestas, que en la dimensión estrictamente personal contribuyeron a dejar a ciertos enfermos mentales sin tener siquiera un estatus social desde el cual reivindicar ser queridos, atendidos, etc. En fin, como sabe, no deseo entrar en este tipo de discurso porque mi trabajo está en otro lado. Por eso amo la psicología, porque nos ocupamos directamente del sufrimiento y el bienestar humano (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).*

**Opinión que disiente substancialmente de lo estudiado y recogido en nuestra investigación. La antipsiquiatría, con toda la exageración y petulancia de una disciplina que se alzó por oposición manifiesta e intolerabilidad hacia prácticas arraigadas como las que se vivían en aquellos días en los hospicios, surgió precisamente porque las formas en que se ocupaban del sufrimiento y del bienestar humanos eran totalmente deplorables. Que algunas de sus prácticas no hayan funcionado como tal no debería restarle la importancia que realmente tuvo. Es un hecho histórico como tal. Mal que pese a muchos, ella y sus denuncias, darían pie a prácticas mucho más humanas por las cuales dichas instituciones dejarían de ser radicalmente lo que habían sido. ¿Podría haberse dado el cambio de otra forma?**



**Ciertamente. Pero de hecho fue esto lo que ocurrió. Y Artaud con su capacidad transmisora indudablemente aportó su grano de arena.**

■ 5. Agustín de la Herrán nota que se puede transmitir de todo. El concepto es demasiado lato para poder explicarse como algo positivo a primeras.

*Nosotros nos ocupamos de la transmisión de conciencia, de la transmisión del ser que somos. La transmisión es imprescindible. Pero hay transmisiones que entierran y otras que avivan. La mejor transmisión es la espontánea, la natural y de conciencia a conciencia. Esa transmisión es profunda. Es un anhelo que no toda persona reconoce y que con frecuencia se confunde con auténticos sistemas doctrinarios, empaquetados y despersonalizantes, cuyo efecto es un vacío que demanda más transmisión en el mismo sentido de su sesgo. En estos casos es preciso que la persona tome conciencia de que el gesto natural podría ser la defecación, el vómito, la eliminación. Es decir, el descondicionamiento del referente de apego y la reidentificación en niveles de complejidad de conciencia en estados más elevados, más ligeros y por tanto más liberados (A. de la Herrán, 2013, anexo 0.8 comunicación personal).*

Agustín piensa que tal y como se le plantea, el poder de la transmisibilidad pueda ser una trampa del ego.

*No se trata de pensar en términos de poder. El camino sería por lo tanto el de descondicionarse y silenciarse: / Entonces a lo mejor se puede transmitir algo. Pero la transmisión de calidad será porque el interlocutor está receptivo, no porque se quiera comunicar nada. Se corre el peligro de poder desarrollar un nuevo plano de adoctrinamiento, más sutil, menos parcial, pero adoctrinamiento al fin. Es preciso redefinir la abreacción como hace Isabel González cuando habla de abre-a-[la]-acción, pero en otro plano y en otro espacio (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).*

**En *El ego docente, punto ciego de la tarea profesional del maestro*, De la Herrán e Isabel González explican por qué la abreacción podría resultar interesante en el desempeño como paso para la mejora de la práctica docente.**

*(...) parece obvio que antes de mejorar puede contemplarse la posibilidad de desempeñarse; y porque se estima que, de manera análoga a la utilidad de la abreacción freudiana, es positivo airear las vivencias negativas que en nuestra memoria se hayan podido acumular, porque de esa manera se paliará en el futuro profesional una actuación espontánea polarizada en ese sentido. Por su parte, un eventual análisis de virtudes de la comunicación didáctica tendría mucha importancia, porque concluiría con destacados vectores de formación y ejercicio docentes, capaces, por convencimiento propio, de actuar activamente como moduladores de la propia preparación, aproximando a la práctica en la medida en que darían luz a algunas repercusiones de las actuaciones del profesor en la afectividad de los futuros alumnos" (A. de la Herrán & I. González, 2004: p.15).*

**Resumiendo: Para Sarah Wilson gran parte del potencial de Artaud radica en su enorme capacidad transmisora. En su poder de proyección como en el ejemplo de Van Gogh. En su gran rendimiento. Y por ser capaz de recurrir inclusive desde rarezas de cierta incoherencia como sus *glosolalias*. Las cuales atestiguan su necesidad imperiosa de comunicarse incluso en las peores situaciones o precisamente por ello. La destaca como capacidad transmisora de alto interés por el hecho de que Artaud se transmita a sí mismo, además porque en la ecuación implica directamente al Otro, 'yo' y el Otro a la vez. Dando voz a quién no la tiene. Al respecto ya habíamos visto como Patrick French también se referiría a la universalidad del poeta, a propósito de su correspondencia con Jacques Rivière.**

Capacidad de transmisibilidad que por otro lado vuelve a subrayar Víctor Borrego cuando afirma que su dolor solo parece hacerse efectivo si lo hace padecer al prójimo. Lo cual nos remite a su vez al hecho de que la transmisibilidad de Artaud sea efectivamente la capacidad de hacernos partícipes de su propia auto-creación y al mismo tiempo contagiarnos -despertándola en nosotros mismos.

Ortega-Ruiz compara el término con la capacidad básica compleja de la empatía y desde un punto de vista más práctico, Manuel Almendro nos explica cómo se procesa la toma de consciencia desde la *abreacción* que posibilitan ciertas transmisiones durante la terapia. Proceso por el cual se hace imprescindible la ayuda de un terapeuta a través de la transmisión en el momento de la bifurcación. Para Agustín de la Herrán el término induce a cierto error puesto que podría verse como una trampa del ego y en consecuencia ser posibilitador de inúmeros sesgos. Especialmente como posibilidad adoctrinante. Esto seguramente se debe a que usamos '*poder de transmisibilidad*', lo cual sugiere discurrir en una única dirección cuando es porque el interlocutor quiere escuchar que realmente pueda existir algo constructivo en una transmisión. Esto se conecta íntimamente con lo que elabora Almendo: *se transmite pues en dos momentos esenciales, durante el proceso de bifurcación y al final en el agradecimiento del paciente.*

Finalmente A. de la Herrán llama la atención para la *abreacción* a la que se refiere Isabel González, que para la Formación de Profesores precisamente, recoge como forma de desempeoramiento. Parte del proceso de toma de consciencia. Imprescindible antes que una comunicación del 'yo' despojada del previo ejercicio de toma de consciencia del mismo.

Esta última idea parece estar contenida en la transmisibilidad de Artaud que sugieren los demás datos. Son ideas compatibles visto que la transmisión de Artaud siempre trata de la creación del 'yo' como toma de consciencia. Transmisión que Artaud desprende en sus escritos hacia el lector, contagiándole. Dando voz a quién no la tiene. Una comunicación que ejerce mayor influencia en los medios que en los mensajes como explica V. Borrego. Por ello, sin intención adoctrinadora.

Con lo cual -de alguna manera- va en una dirección similar a la *abreacción* que sugieren A. de la Herrán & I. González para la Formación Docente. Que podría leerse como: *ejercicio de la construcción del 'yo' para el desempeoramiento.*

Esto indica que, la capacidad (que no poder) de transmisibilidad -a consecuencia de esta capacidad identificada en Artaud- podría ser efectivamente positiva si elaborada para la Formación Docente:

- 1) Como toma de consciencia personal e íntima.
- 2) Construcción del 'yo' para el desempeoramiento.
- 3) Aprender a comunicarse a sí mismo de forma efectiva hacia los demás.

Igualmente se posibilitaría así la eliminación de apegos y vivencias negativas, que en un mayor conocimiento interior funcionaría como base fundamental para la afectividad a desprender hacia los futuros alumnos.

Dado el enfoque quizás más pragmático al que remiten los datos -bien como el hecho de tratarse de un constructo en muchos aspectos semejante a otros que ya se manejan en la investigación- la transmisibilidad que aquí proponemos debería seguir investigándose pero sin el peso que pudiera conllevar el término de manera aislada. Lo cual podría inducir a innecesarios errores. Esto tanto pudiera desarrollarse como ejercicio para la *creatividad personal* o como aspecto constituyente de la *abreacción*.

## **Décimo primero capítulo**

### **Cuestiones de Aplicación Práctica**

*No debo seguir haciéndome preguntas a mí mismo, si es que esas figuras que me impiden de reencontrarme son yo, o serán otro, dos otros, como decía el otro, no, no debo continuar*

(S. Becket, 2002: p. 153, traducción nuestra).

*(...) De todas formas, salir con Bardot habría exigido una fuerza moral muy superior a la que yo poseía, incluso en aquella época. Porque no sólo era fea, sino que también era mala de verdad. Afectada sin paliativos por la liberación sexual (estábamos a principios de los años ochenta, el sida todavía no existía), no podía evidentemente, invocar algún tipo de ética de la virginidad*

(M. Houellebecq, 2006: p. 102).

### **Cuadernos escolares**

Durante el tiempo que pasó en la institución psiquiátrica de Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de la institución mental y los dos años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargaría de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiese la punta del lápiz seguía surcando el papel con la madera. Que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o cuando sentado en la mesa de su café preferido no conseguía detenerse nunca. En sus cuadernos, hoy día, su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de reproducirse a sí misma.

Los cuadernos entran a formar parte de la teoría en juego como técnica de *resiliencia* y expansión creativa. Que pudiera proveer un incremento de la creatividad personal y de la *resiliencia* en quienes los adopten.

1. Sarah Wilson habla de la fluidez que proporciona la página en blanco en un apartado diferente del que se propone esta cuestión en concreto. Cuestión que en su momento evadió como tal -quizá por estar más interesada en otros aspectos del tema o por ya haberse referido a ello con anterioridad- pero lo que dice al respecto de esa fluidez conseguida por Artaud puede resultar bastante iluminador en este apartado.

Atina que la compulsión para escribir resulta extraña debido a que Artaud lo hizo sintiendo ese cáncer que al final de su vida le estaba devorando y que aunque obviamente haya mucha gente en esa posición, lo explica entonando a Becket: *No puedo seguir, debo seguir, seguiré*. Para seguidamente explicar cómo ello en Artaud se expresa a través de eso que en francés se llama *le gorré*, el *engorronamiento*. Ese tumulto de palabras que salen disparadas hacia afuera. Pero Sarah, sobre todo, habla del papel. Papel al que Artaud sí tenía acceso en el hospicio. El papel como criba del cuerpo. Como en esos encantamientos suyos a través de los cuales proyectaba su cuerpo como compulsión y deseo de comunicar.

*Porque escribir no es solamente el sonido de las palabras y su significado, también es la forma de las palabras y su creación física- por tanto es algo físico lo que él escribía- y claro que estoy interesada en su escritura y también en sus dibujos, y en la manera en que la escritura deja sus propias ataduras de letras y palabras o fonemas y puede convertirse en expresión gráfica (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Quizá aquí podríamos aventurar que Sarah pueda estar refiriéndose a una especie de captura plástica como confirmación del individuo. La evidencia física de su necesidad viva, plasmada. Algo que en nuestro parecer podría resultar muy beneficioso como forma o técnica *resiliente*, de *creación del ser*. Una imagen real -física- como prueba fehaciente del proceso de fuerza y resistencia. De evaluación, transmutación y creación personal. Algo que retomaremos más adelante.**

■ 2. Patrick ffrench examina la cuestión analizando el ejemplo del cuaderno personal y piensa en el profesor enseñando su cuaderno personal a sus alumnos. Exponiendo todo su sufrimiento y demás... dice que imagina que se reirían o que incluso pudiese ser algo embarazoso para ellos. Es decir, en lugar de tomar los cuadernos como avatar personal a crear individualmente como se propone -como medio para alcanzar una cierta liberación o superación de la adversidad- se imagina el cuaderno como escenario (lo cual vincula su respuesta con el Atleta Afectivo más que con una hipótesis de desarrollo íntima). Añade luego que los alumnos e incluso las demás personas...:

*Podría ser, ya sabes, no todo el mundo reacciona de la misma manera, pueden pensar que eres tonto, y que reaccionen contra tu ego porque de alguna manera te desprendes de tu ego, entonces será su propio ego defendiéndose contra el tuyo, pienso entonces en la resonancia colectiva de lo que estás haciendo, en lo que con ello podría pasar. Tal vez no para todos. Pero pienso que eso sería bastante peliagudo también porque si se tratase solamente de una persona en el grupo, digamos en un grupo de diez personas, que uno o dos se mantengan críticos, no comprometidos con el proceso (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

“Pienso que es bastante, sobre la fluidez, incluso sobre las migraciones. Por tanto es difícil. Y tal vez de nuevo sea como una lucha que es parte del proceso, lucha con el propio ego” (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

Patrick, pone la hipótesis de ese desgarrón íntimo, ese atentado hacia el ‘yo’ y hacia los demás en una posible exhibición tan íntima y declarada que se le figura la masa de sus alumnos en el primer día de clase. Cuando aún no les conoce, y cuando aún no les ve como individuos en sí, sino como un todo. Y se quiere morir solo de pensarlo.

**Por un lado debemos explicar qué Sarah Wilson evadió esta cuestión ciertamente por no saber cómo manejarla y qué ffrench la reubicó al hilo de la conversación, volviendo sobre la idea del Profesor como Atleta Afectivo. Esto puede deberse a cómo la cuestión estaba formulada. Fórmula que insidia en los aspectos positivos de la utilización de los cuadernos por parte del investigador -quien comentaba ampliamente de la intimidad proporcionada por aquellos pero sin referirse a ese aspecto como propuesta hacia los demás- lo cual generaría confusión en su lectura. No obstante, es interesante percibir entrelíneas como Patrick al proponerse tal ejercicio expositivo *entra en pánico* con tal hipótesis. De alguna manera está expresando su necesidad inherente de mantener su integridad y su intimidad.**

**Esto podría suponer de alguna manera la necesidad de mantener esos cuadernos en secreto, aspecto que sería integrado en la reformulación de la cuestión.**

3. Gabriel Rodríguez señala las ideas sobre escritura creativa de Natalie Goldberg, cuando habla de impedir el censor interior de expresarse. Sin embargo hace una distinción importante:

“En este caso, sin el factor apremiante neurótico” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.3, comunicación personal), refiriéndose a la práctica de ello por parte de Artaud.

**Lo cual nos coloca en la dicotomía de discernir entre el juicio de Rodríguez relativamente a Artaud, y la posibilidad de que efectivamente pueda haber algo contraproducente en esta práctica. Algo que analizaremos más adelante.**

**Indagando sobre la profesora Goldberg, quien en sus propuestas para desarrollar la creatividad se basa en el conocimiento interior que proporciona el zen budista, nos remite de inmediato a otros aspectos del estudio como son el uso de la escritura automática por parte de los surrealistas. Práctica que Artaud llegaría a abominar por no ser suficientemente coherente con el espíritu y demasiado dada a la producción inútil. Algo que se negó a hacer durante sus años surrealistas y motivo de discusiones varias con André Breton.**

**Goldberg nos acerca al conocimiento que cierta profundidad y conocimiento interior pueda llegar a proporcionarnos, lo cual se confirma también en algunos datos aportados por otros expertos.**

**Profundizando en el conocimiento que ofrecen los libros de la autora, constatamos el potencial de ello cuando, *En el gozo de escribir* (s. f.) cuenta que:**

*En 1974 empecé a practicar la meditación sentada. De 1978 a 1984 practiqué Zen formal con Dainin Katagiri Roshi (Roshi es el título que corresponde a un maestro zen) en el Minnesota Zen Center de Minneapolis. Cada vez que iba a verle y le hacía preguntas sobre el budismo, tenía dificultades a la hora de entender la respuesta, hasta que él decía: Mira, es como cuando escribes, y tú... Cuando se refería a escribir entendía. Hace tres años me dijo: ¿Por qué vienes a meditar? ¿Por qué no utilizas la escritura como práctica? Si te comprometes lo suficiente con la escritura, ésta te llevará a donde quieras ir (N. Goldberg, s. f.: p. 4).*

*(...) no basta escribir, ahora hay que hacerlo concentrados, poniendo nuestro cuerpo entero en ello. Sabiendo qué buscamos en la escritura. Es necesario, como una cuestión básica y a priori, aceptarnos en nuestro más profundo yo, porque sólo así podremos valorar los detalles de nuestra existencia que serán los que luego llenarán las líneas de nuestros cuadernos (N. Goldberg, s. f.: p. 1).*

**Y aunque pueda parecer contradictorio y no lo sea por todo lo que pueda llegar a exigir tanto la escritura como el conocimiento personal:**

“Nada debe de conseguirse racionalmente, la razón tan debatida por nuestros filósofos irracionalistas [sic] de principio de siglo, sólo puede producir rigidez. Hay que dejar suelta nuestra vivencia íntima” (N. Goldberg, s. f.: p. 1).

**Por tanto, en los ejercicios propuestos por esta autora, habría momentos de necesaria libertad y cierta ligereza física en el acto de la escritura combinados con otros de mayor razonamiento y lucidez. Lo cual es altamente concordante con la emergencia de nuestros datos.**

4. Saturnino de la Torre parece ser partidario de las ventajas creativas que proporciona esta práctica, sin embargo señala el hecho de que pudiera ocurrir con mentes disfuncionales e hiperactivas que compara con el ejemplo de Artaud, a groso modo.

“Escribir, sin destinatario y sin motivo, frenéticamente, en una especie de brainstorming solitario, libera ideas locas y no tan locas, al tiempo que ejercita el dominio del lenguaje” (S. de la Torre, 2011, anexo 0.5, comunicación personal).

Y finalmente lista una serie de libros sobre lectura y escritura creativa y didáctica que podría funcionar como referente para posteriores indagaciones.

**El abordaje de Saturnino de la Torre nos coloca en una dicotomía parecida a la de Gabriel Rodríguez. ¿Si es propio de mentes disfuncionales, como dice, cómo se puede hacer apología de ello al mismo tiempo?**

5. Manuel Almendro no obstante, parece darnos la respuesta que buscábamos en su contemplación del asunto:

“No es extraño encontrar en personajes como Artaud lo que se llama fases maníacas en los que la hiperactividad está presente compensada con fases llamadas depresivas en las que se descansa. Es cuestión de respetar estos procesos y no patologizarlos porque no se adapten a la norma... mecánica” (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

Almendro clasifica el ejercicio directamente de escritura mecánica y explica que es utilizada por diversos escritores. Tal y como lo son los diarios íntimos para plasmar lo personal. Asevera de este tipo de escritura -bien como de la pintura- que son buenos métodos para que el inconsciente salte el control neurótico del que dirán. Y enfatiza sus beneficios en su utilización por parte de los niños.

“Es el poder del símbolo como comunicación más allá de la mente racionalizadora y dual. Ello abre el campo de la curación, la toma personal de consciencia, clave de la resiliencia y fuente de creatividad” (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

6. Rosario Ortega-Ruíz considera que tomar nota de los sentimientos propios y de los demás puede funcionar como arma de construcción moral. Sin embargo afirma **-quizá demasiado estrechamente-** que:

“...la inteligencia creativa se conecta bien con la más alta posición de la ética” (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).

**Estamos de acuerdo en qué la confección de tales cuadernos personales puede llegar a ayudar a reflexionar profundamente y ayudarnos a alcanzar una moral más consciente si tal se fija previamente como objetivo. Consciencia tanto del ‘yo’ como del prójimo. Pero dudamos que la *inteligencia creativa* se conecte únicamente con altas posiciones de la ética.**

7. Agustín de la Herrán considera este tipo de escritura como posible fase metodológica para conectarse con el propio interior. No obstante alerta para el hecho de que ese interior buscado pueda ser lo exterior de lo interior. Algo aún demasiado superficial. Explica que conectar con el verdadero interior implica dejar de escribir, de leer, de ser.

**Una postura muy budista que se conecta con el ejemplo proporcionado por Gabriel Rodríguez en la figura de Natalie Goldberg. Dice A. de la Herrán:**

“La escritura enloquecida es un grito. Puede servir como desahogo pero sin orientación no lleva a ninguna parte” (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).

Explica que la creatividad desmesurada y sin objetivo concreto puede hipertrofiarse y ser causa de distracción. De un punto de vista pedagógico, dice:

“...la creatividad es un constructo secundario y podría no servir para nada” (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).

**Resumiendo: Por este motivo que expresa A. de la Herrán y teniendo en consideración la opinión de todos los expertos, la implementación de este instrumento por parte de la escuela debería ser orientado solo si subrayando los alertas varios por los cuales pudiese volverse práctica contraproducente. Con un programa que incida sobre sus cualidades y posibles sesgos bien como su guía de adecuada utilización, podría ser un recurso muy adecuado.**

**La mayoría de los expertos son de la opinión que esta práctica es positiva y que puede ayudar a soltar la energía contenida en esa compulsión física y deseo extremo de expresión que explica Sarah Wilson. Dicen proporcionar satisfacción, análisis interior, descubrimiento personal, auto-afirmación. Y también sirve para soltar las amarras de lo racional. Es clave de la *resiliencia* y fuente de creatividad, como afirma Manuel Almendro.**

**Con la necesidad de la pertinente guía orientativa, su máximo apelativo tal vez sea precisamente su carácter secreto, íntimo y personal. Aspecto de la *creación personal* para la cual llamaba la atención Patrick ffrench en la sección relativa a la *creatividad personal*.**





## **Cuentos clásicos**

Aunque muchos aspectos de la investigación se entremezclen entre ellos, este ítem se vincula con el apartado *violencia escolar* de forma directa, porque ofrece una posible medida a adoptar con el fin de paliar aquella. Haciéndose a su vez con la *resiliencia* necesaria, fundamental para la *creatividad personal*.

La idea de la implementación de los *cuentos clásicos* como forma de constituir fuente de *resiliencia* y evitar la violencia escolar, proviene de la entrevista concedida por Víctor Borrego en donde explica la fuerza proyectiva (sin significados añadidos) sin prejuicios del pensamiento lógico (mayormente inculcados) que puede proporcionar este tipo de instrumento.

1. Víctor Borrego explica cómo le cuesta aceptar como deseable el *Informe Delors* que citamos en nuestra pregunta, porque desde la perspectiva de Artaud se pregunta *qué pensaría el poeta de tal ejemplaridad*:

“Frente a las ideas “claras” las representaciones “oscuras” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

Explica que para el efecto de aplicar la experiencia personificada de Artaud a la escuela, no bastarían unos cuantos *ritos* descontextualizados y adaptados al aula. Sino que sería necesaria una crisis más definitiva que desmontase precisamente todas esas certezas y firmes categorías en qué se empeña la pedagogía para reforzar la ilusión de una realidad segura.

Y nos ofrece una idea que le parece adecuada a este fin y que probablemente sería capaz de una fuerza teatral como la de un Artaud en su máximo apogeo de crueldad. La lectura y tratamiento, en clase, de los viejos cuentos infantiles clásicos. Como pudieran ser los de los hermanos Grimm, o el Struwwelpeter (Pedro Melenas) que explica, *hoy sería considerado peligrosamente incorrecto*. Y añade además los mitos -la *Ilíada* o las *Metamorfosis* de Ovidio- como formas de alcanzar el conocimiento del mundo en toda su inabarcable complejidad.

*Algunos cuentos tradicionales –como observa Schiller- poseen un sentido más profundo que la propia experiencia directa, a menudo condicionada por prejuicios, la mayoría de las veces, inculcados. En el sentido de que estos cuentos –como anteriormente ocurría con los mitos- conservan una suerte de proto-lenguaje que la mente comprende sin necesidad de interpretar. Imágenes y relatos que organizan y estructuran una memoria de gestos y situaciones (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

Víctor, tratando de buscar vínculos entre el teatro de la crueldad y la idea de que a través de su lenguaje se pueda quizá solucionar el problema de la violencia escolar añade:

“Los cachorros juegan a pelearse; aunque nunca antes lo hayan visto hacer. Hallan el zarpazo, el grito, la mímica precisa que más adelante –como adultos- aplicaran con ese unívoco “saber estar” del animal” (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).

**Algo muy similar a lo que propone el teatro de la crueldad, no cabe la menor duda. Algo primitivo que subyace a lo humano y que a la vez entra en fuerte**

contradicción con la necesidad de aplacar, tratar, corregir y sobre todo como práctica más común, ocultar: que se practica en la escuela actual.

Estos comportamientos humanos, naturales -que ciertamente no son un fin en sí mismos, o todo a que lo humano aspira- entrarían en esta especie de contradicción aparente, que se puede explicar a través de las teorías de Carl Rogers, Antonio Blay, entre otros.

El famoso psicólogo americano fundador de la Psicología Humanista, Carl Rogers, estriba en que la anormalidad se presenta por la incongruencia del ‘yo’ y del ‘yo real’, y que es por ello que surge la inadaptación psicológica. Cuando el organismo rechaza de la consciencia experiencias sensoriales y viscerales significativas.

Antonio Blay, por su parte -precursor de la psicología transpersonal en España- desarrolló una teoría que asienta más o menos en las mismas premisas que las de Rogers y que encajan perfectamente con la experiencia que se le obstaculiza al alumno, la cual Víctor Borrego demanda a lo largo de toda la entrevista. Blay dice que -siempre desde un punto de vista muy personal- *yo soy exactamente lo resultante de lo que he ejercitado, ni más ni menos, como ser concreto...*

“Y en la medida que el niño acepta que su valor está en el modo de ser, necesita retener el modelo con su mente concreta, provocando la progresiva desconexión de su fondo natural” (A. Blay, 2007, p. 7).

2. Gabriel Rodríguez respecto a la idea de la implementación de los cuentos infantiles, habla de los métodos de educación creadora promovidos por Arno Stern, que son estrictos y extraños aunque no permiten el uso del cuento.

**Arno Stern es el inventor de la *Formulación* que daría origen a una nueva rama científica conocida como la semiología, la cual se interesa por el acto universal de trazar.**

*La primera diferencia que hace Stern para introducir su discurso es la que se da entre el trazo-comunicación, que tiene que ver con producir una obra para un posible receptor, y el trazo-expresión, que es una manifestación que escapa a la intención: no es incoherente ni su función es el desahogo, sino que pertenece a un código con sus propios constituyentes y que funciona según leyes que le son propias. Este código se llama ‘formulación’. La formulación es un código universal: los elementos que la componen son los mismos en todos los seres humanos. Más allá de las diferencias étnicas, sociales o culturales, el trazo que emana de ellos es idéntico. El origen de la formulación está en lo que Stern llama memoria orgánica y que define como un recurso de grabación, distinto del recuerdo, que no está al alcance de ninguna reflexión. / La mayor parte de los adultos no toman en consideración el dibujo de los niños si no detectan algo representable, por eso la pregunta más recurrente ante el dibujo de un niño es ‘¿qué has querido pintar?’ Frente a esto, una premisa fundamental desde la perspectiva de la educación creadora, es que la expresión no es la consecuencia de la impresión (C. García Corrales, 2013).*

Inserto en lo cual se encuentra una de las posibles acepciones del vasto concepto de creatividad. La creatividad que encuentra razones para existir simplemente por el placer que pueda llegar a proporcionar o los beneficios personales que posibilitan ciertos ejercicios. Sin otro motivo. Un hecho universal que encontró su justificación en las investigaciones de Stern relativamente a la pintura condicionada, propuesta a niños de todo el mundo en todo tipo de sociedades.

En cierto sentido esto se solapa con la idea de promocionar a través de los cuentos de los hermanos Grimm esa introspección que presentaría la realidad de una forma más verdadera -sin maquillaje o edulcorantes- a la cual se refiere Borrego.

**Por un lado estaría el grado de sugestión que pudiesen ofrecer los cuentos y por el otro, el encuentro de aquellos con el ‘yo’ en su fehaciente universalidad.**

**Esto también se solapa con los *cuadernos personales* que pueden adquirir un contenido más plástico (como refiere Sarah Wilson al respecto de la fisicidad de la escritura de Artaud y que identificamos como posible prueba tangible del ‘yo’ que se genera). Si abordados de manera profusa -y también plástica- de los *cuadernos* podrían destacarse también beneficios que pudiesen llegar a proporcionarse a través de la acción de dibujar. Y del acto de trazar en sí. Como parecen reclamar los datos.**

Rodríguez señala además el conservadurismo de la clase escolar:

“En nuestro sistema educativo y en nuestra sociedad se intenta ocultar todo lo relativo con la muerte, con la violencia directa o caliente, con el sexo real. Y esto permite un tipo de violencia fría, distanciada, frente a la que nos hacemos insensibles porque se torna ausente de significado” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

**Opinión que ilustra perfectamente la necesidad de volver sobre el primitivismo esencial que aún se puede aprender en estos cuentos, que reside dentro de todos y que ha sido banido de la escuela y manipulado durante tanto tiempo, con sus costes evidentes.**

■ 3. Saturnino de la Torre alerta para los peligros de la erradicación de determinados comportamientos como el caso expuesto de la violencia escolar. Explica de las conductas violentas que son aprendidas por los niños y reproducidas luego cuando adultos.

“Simplemente alerta de acciones que en los más pequeños pueden quedar registrados porque no disponen de criterios ni filtros de selección” (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

Y sigue explicando de los beneficios de la utilización de relatos, cuentos, escenificaciones, heuridramas, películas o documentales siempre y cuando formen parte de un programa o guía en el cual el profesor explicita la evitación de tales conductas - *porque al final se impone la verdad, la justicia y la bondad.*

Después añade que desde el proyecto ADESTE (La Adversidad Esconde Un Tesoro) se sugiere precisamente la utilización de cuentos varios que puedan servir de ejemplo en la superación creativa de la adversidad.

“La adversidad nos llega muchas veces como algo inevitable, pero podemos convertirla en oportunidad gracias a la toma de conciencia. Esta es la clave tanto en los errores como en las desgracias” (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

■ 4. Manuel Almendro aporta un modelo combinado con el ejemplo *vibración inducida*, un ejercicio psicomotriz en el cual adolescentes conflictivos son invitados a moverse sin control. A los veinte minutos se les pide que se pongan cómodos y que relajen el cuerpo. Al parecer, todos muy contentos por las sensaciones alcanzadas, expresan su parecido a las producidas por muchas drogas consumidas por ellos.

Manuel Almendro afirma de las ventajas del estímulo creativo y de atención que proporcionan este tipo de ejercicios tal y como los provenientes de la lectura de cuentos y su posterior diálogo y debate. Una vez que estos vienen cargados de significado, de enseñanzas varias y con su importante moraleja.

“Un ejemplo son las obras medievales como las del libro de Patronio, el Conde de herencia hindú. Se cuenta la historia y se extraen unas consecuencias. Creo que el teatro de la crueldad iba dirigido a crear una pregunta de tipo existencial” (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

“El conde Lucanor es una obra narrativa de la literatura española medieval escrita entre 1330 y 1335 por el infante Don Juan Manuel. Su título completo y original en castellano medieval es Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio” (El conde de Lucanor, 2014, revisado 29-10-2014).

**Resulta significativo observar que Manuel Almendro radica el problema de la violencia propia de la época en que vivimos y estriba en la hiperactividad sin entrar en detalles psicológicos varios. Sin hacer mayores juicios. Respecto a la moraleja del cuento, que subraya como importante, se contradice luego en la búsqueda de una *pregunta* de tipo existencial por parte del teatro de la crueldad, como habíamos visto anteriormente.**

■ 5. Rosario Ortega-Ruíz, no entra profundamente en el debate pero afirma de los beneficios de este tipo de material:

*Es difícil saber qué impacto siguen teniendo los cuentos clásicos en la configuración de la inteligencia y el criterio ético de los niños hoy en día, pero no hay duda de que las grandes pasiones dejan un poso de conocimiento que siempre ha sido útil para la configuración moral. A los niños les gustan los cuentos clásicos porque deben aprender a discriminar lo bueno de lo malo y en los cuentos clásicos están siempre presentes (R. Ortega-Ruíz, 2013, anexo 0.7, comunicación personal).*

■ 6. Agustín de la Herrán no ve motivo porque estos cuentos infantiles no puedan ser utilizados en la escuela.

**En la tercera parte de su acercamiento al concepto de creatividad, *Una aproximación paquidérmica (2010b)*, A. de la Herrán se expresa analizando el mito como parte inclusiva de su aproximación. Lo cual en este caso, junto a los cuentos clásicos propuestos por Víctor Borrego, se articula como ejemplo que dota, si cabe, de más sentido esta idea, haciendo así reverberar la fuerza de lo simbólico. Ejemplo que A. de la Herrán desarrolla así:**

*La crítica al mito viene de la ilustración griega, desde la que el logos se colocaba por encima del mito en valor racional, y eso fue una pérdida. Para Herodoto y Tucídides el mito cuenta historias falsas, y el buen uso de la razón ha de tomar un camino distinto. Desde entonces, el logos ha oprimido al mito, aunque este último no haya desaparecido jamás. Un ejemplo concreto son los tres estados y las tres edades de Comte. El problema para J.L. Pinillos (2003) es que al mito se le ha medido con la vara del logos —y ese es un error fundamental e instrumental, diremos nosotros—. El mito es simbólico, y si no se entiende que es simbólico, no se podrá entender lo que es el mito. Hoy en Occidente, sigue existiendo una ceguera histórica o un daltonismo con lo de los mitos. Ortega y Gasset, y Cassirer decían que pierde la razón cuando se pierden los mitos. En consecuencia, hace falta un equilibrio entre los dos para propiciar el equilibrio del conocimiento, sobre todo en Occidente. Deducimos de lo anterior que desde la perspectiva del conocimiento, la creatividad está a priori alejada de la cerrazón y la rigidez, el apoltronamiento en la seguridad, la ausencia*

*de duda y la falta de anhelo de conocimiento, y por ende y en última instancia, de autoconocimiento y de evolución personal y social. Concretamente, la rigidez o ausencia de duda en el conocimiento lo enferma, deteriora y termina aniquilando (A. de la Herrán 2010b: p. 138).*

**Resumiendo:** En esta sección, los *cuentos clásicos* como forma de alcanzar la superación de la adversidad y ayudar a crear indicaciones que mitiguen la *violencia escolar*, una vez más -tal y como en su sección siamesa *cuadernos escolares*, por la tendencia de ambas secciones a la *aplicación* de lo que venimos estudiando- encontramos que su utilización debe ser efectuada a través de un programa o de una guía didáctica de implementación para que resulten realmente beneficiosos.

La utilización de los cuentos puede proporcionar un encuentro con el lado más primitivo de lo humano sin necesidad de interpretaciones lógicas. Un encuentro con el lado más universal de todos que es así expuesto ante nosotros de forma clara y definitiva.

A la luz de una guía o programa adecuado, en la escuela (una vez que si se descuidara su utilización podría dar origen a confusiones varias e incluso ser contraproducente, innecesario o incluso adoctrinador) puede ayudar a establecer conductas, a encontrar razones y motivaciones. Incluso a conseguir ver un sentido para el infortunio y diferentes tipos de adversidad.

Además proporciona concentración, estímulo creativo y puede establecer nuevas configuraciones éticas o morales. Pero ojo, llamamos la atención para que:

*En la utilización de estos cuentos clásicos como didáctica para la asunción de la resiliencia, la creación personal o profundización del tema de la violencia escolar, debe tenerse en atención un uso excesivo, preponderante o exclusivo de su moraleja.*

La moraleja como finalidad del ejercicio en sí mismo podría significar el óbito prematuro del ejercicio. Puesto que el cuento, quedándose en abierto a la interpretación por parte de los alumnos es lo que posibilita una verdadera asimilación personal del mismo. Una interpretación quizá más rica que la misma experiencia.

Probablemente en el caso de su implementación a alumnos más pequeños esto debe de ir siendo sopesado entre el docente y los niños en una forma de acuerdo tácito. Pero presuponemos que siempre dando preponderancia a la propia interpretación del infante.

De alguna manera esta clase de cuentos nunca dejaron de ser consumidos por niños y adultos. Sin embargo las diversas versiones que a lo largo del tiempo fueron siendo publicadas -como la leche desnatada de vaca *desvacada*- fueron siendo desprovistas de sus nutrientes primordiales. Licuadas de sus propiedades más importantes y significativas.



## **Décimo segundo capítulo**

### **Cuestiones Transversales**

*Ser Dios, desnudo, solar, en una noche de lluvia, en un campo: rojo, divino, abonado, con la majestad de la tempestad, la cara haciendo muecas, destrozado, siendo IMPOSIBLE en lágrimas: ¿quién antes que yo sabía, cual majestad es?*

(G. Bataille, 2001: 76, traducción nuestra).

*Promover el desarrollo pleno de la personalidad, a habitar el pensamiento libre y crítico y a la acción responsable- La verdad tiene que salir de los tugurios, ya que de arriba sólo salen mentiras*

(Louise Michel citada en T. Tomassi, 1988).

### **Política**

En el trabajo desarrollado en el Reino Unido con los dos especialistas que tuvimos ocasión de entrevistar, dimos en entender la importancia del marco político subyacente en nuestras propuestas. No tratándose de un tema de análisis específico sino transversal en lo que aquí proponemos, el carácter **no** institucional de Artaud se examina detenidamente para justificar los resortes de su necesaria cabida en la Formación Docente. Algo que articulamos con la siguiente sección, *Ética*.

1. Sarah Wilson considera que Artaud siempre se dirige al ‘yo’, individual, nunca a nosotros y menos en términos de humanidad con su diversa panoplia de realidades. Señala que no debemos confundir la situación privilegiada que vive el investigador o el escritor académico con situaciones extremas. Las cuales se viven en estos momentos en muchas partes. En el arte conceptual de Andrei Monastyrski, cuyo trabajo compara con Artaud, describe una obra suya que a título de evocación del *GULAG* ruso -aunque sea difícil de contemplar- funciona como recordatorio del dolor. Igual que hace Artaud, que incluso a veces desde la incoherencia y de la ausencia de palabras pacíficas como expresión de su dolor, como tal, podemos sentir cuando pensamos en aquellos que están en posiciones en las que no podemos escucharles.

*Pienso que hay una actualidad del dolor, del aprisionado. Y político y moral también como es la tortura física que está siempre de actualidad. Incluso si diferentes eventos globales ocurren en diferentes momentos temporales, entonces el sentido del tiempo sobre el individuo aprisionado, o el individuo herido, o el individuo torturado, o incluso de una persona desolada filosóficamente... Por tanto pienso que tu idea de transmisibilidad reconcilia dos conceptos de diferencia entre el tiempo político y el tiempo personal, el tiempo existencial, el tiempo filosófico. Pienso que es una cuestión muy interesante. (...) lo interesante en Artaud no es solamente el hecho de que grite en una prisión o en un hospital, pero que grita en el escenario dónde existe una especie de conspiración burguesa del silencio sobre el lugar en el cual hay que expresarse. Estoy pensando en su gran performance, en 1947, que la gente habló del hecho de que era intolerable. Esa cosa que hizo en el teatro del Vieux-Colombier ¿no? Que escenificó en el 47, por tanto, obviamente hay un coste de rabia en ese momento, pero también estoy interesada en el hecho de que haya quebrado el consenso sobre lo que está permitido y en dónde es extraño gritar*

*en relación con lo que ocurría en esa época también (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Si analizados estos extractos de modo transversal respecto a las cuestiones específicas por las cuales desliza justamente nuestra investigación, se revela una contradicción patente en el discurso de Wilson que nos deja de sobre aviso:**

**¡El hecho de que Sarah después de su profunda reflexión respecto al *Profesor como Atleta Afectivo* termine diciendo que quizá no sea la forma más adecuada de hacer a Artaud patente desde la escuela! Algo que a pesar de sopesar en el hecho de que la escuela prefiera eludir cuestiones como aquellas -por ser completamente opuestas a las maneras y al decoro, propios de la institución- guardando siempre su insistencia específica en una distancia crítica. Ello se contradice con la importancia que delega en el hecho de que Artaud diese voz, justamente en *los sitios menos adecuados*, a todos aquellos que no podemos escuchar porque simplemente se les ha destituido de su capacidad humana. Desterrados de sus posibles papeles de relieve en el mundo.**

*Hay una comunidad posiblemente muy receptiva a tu estudio. Y obviamente, presumo, especialmente la situación más revolucionaria está en los países de América latina. La situación política significa que tu estudio podría tener un campo mucho más hermano, en inglés tenemos la palabra 'appeal', pero obviamente en francés es 'appel', el cual significa llamar a algo o a alguien. Por tanto creo que tu estudio podría tener un gran 'appel', y podría llamar mucho. Yo creo que existe esta idea de una especie de democracia alrededor de Artaud, en términos del viejo, del enfermo, del que está a punto de morir, del hambriento, del encerrado. Es muy interesante (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Una vez más aquí, Sarah parece recular en su discurso puesto que subrepticamente explicita el hecho de que la institución escolar sería tan cerrada, que solo podría admitir algo de estas características si las circunstancias políticas así lo demandasen.**

*Claro que por un lado estás diciendo algo como que el profesor puede tener un efecto viral y obviamente es una metáfora y eso. Y es bastante acertado porque existe algo realmente importante que es tu responsabilidad, no es solamente lo que estás diciendo, es el hecho de que tú puedas tener un efecto viral y contagioso. Claro que por un lado si tú te atreveses con mi querido amigo Burroughs o eso, tú también podrías tener un efecto viral porque todo el mundo te va a citar y te va a citar y por otro lado, tú sabes- aquí hay una especie de lado positivo y hay un lado de peligro. Porque obviamente si piensas por otro lado en la colonización islámica... Es extremadamente peligroso el efecto viral hacia el hecho que tú estás de hecho dramatizando (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Efectivamente, ello podría conllevar un efecto totalmente adverso a nuestra propuesta si visto -como sugiere el pensamiento de Sarah- como una dramaturgia del docente totalmente cruda y desprovista de sentido, sin antes hacer patentes los objetivos concretos para que ello se pueda volver transferencia de conocimiento real. Que se agrega al crecimiento, madurez y creación personal, proveyendo así la toma de conciencia. La cual es fuente de creatividad personal y evolución humana.**

Refiriéndose luego al estado de la educación en el Reino Unido:

*Terrible... es terriblemente alto el grado de analfabetismo. Hay muchas, muchas familias que hablan diferentes idiomas en casa y después los niños no pueden leer y son excluidos. Por tanto hay un gran problema. Porque obviamente en Artaud hay la diferencia entre leer y escribir y la 'literacia' y el cuerpo que grita y los sonidos incoherentes y el sonido glosolalico y todo unido como casi se podría decir en un*



*sentido muy de intelectualidad francesa, cuando obviamente, tienes operadores de la disciplina versus los desapoderados ciudadanos iletrados, tienes una situación muy peligrosa. Por eso pienso que Artaud nos da un paraíso para pensar más allá de las ataduras de su propio, siempre literato ser. Porque él siempre estuvo preparado para ser literato y para escribir. Y poderoso, en el sentido de que todo el mundo lo sea probablemente. Pero ahora mismo la situación en Londres deja solos muchos otros sitios en el mundo donde es muy seria la falta de poder con relación a la 'iliteracia' y no estar disponible para escribir. No hacerse con el lenguaje y la relación con la frustración, lo cual es muy problemático. Lo cual también es diferente de ver los cuadros de estos niños islámicos haciendo esto... (Refiriéndose a los niños bomba). Simplemente leer un libro y ningún otro más sobre el mundo es algo muy serio (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Aunque nuestras preguntas generativas en esta fase temprana de la investigación pudiesen haber subrayado -probablemente en exceso- el hecho visceral de un Artaud de apariencia desbocada y escolarmente descontextualizado del punto de vista de toda la violencia que puede llegar a transmitir, debemos considerar que los aportes que recabamos en el Reino Unido dieron pie a profundas reflexiones relativas al ámbito político que de otra manera quizá no se hubiesen producido. Cuando Sarah comenta el alto grado de *iliteracia* en las escuelas de su país. La alta tasa de inmigrantes que pueblan aquellas escuelas y que supone ciertos problemas como la dificultad para conseguir ciudadanos letrados o capaces de acceder a conocimientos más profundos, parece darnos la razón sobre la necesidad de una enseñanza más Afectiva. Una enseñanza que no discorra tanto sobre los rieles de la razón, sino que provea los medios necesarios para hacer aquellos accesibles a todos.**

2. Patrick ffrench, en el transcurso de nuestra conversación, desembocó en la imagen de un hipotético cuerpo-sin-órganos-colectivo, respecto a la noción de cómo se podría -según las premisas a extrapolar de Artaud- educar en clase al grupo entero.

*(...) porque una de las claves, en el sentido en que la sociedad parece operar, la manera en que la sociedad capitalista parece operar y en términos de sociedad como tal, y la sociedad soviética en Rusia como tal para producir individuos humanos tan productivos como consumidores. Por tanto de cierta forma la sociedad produce cosas y luego las consume. Es parte de la economía a través del pensamiento de orientación del mundo social ser útil y productivo y con proyectos a corta escala, ni siquiera en el curso de una vida. Tú tienes tu trabajo, vas al trabajo, tienes que hacerlo durante el día y producir cosas o puedes tener un proyecto de cinco años o algo pero esto no es algo altamente pensado para la economía social, en educación o para las personas en una vida. Hay demasiadas cosas que podríamos asociar al termino vida pero me refiero a la vida como tal. Por tanto el pensamiento de Artaud era sobre la vida, la vida como...*

*-¿Cómo trabajo?*

*-Como trabajo sí, y como un proceso, y como sufrimiento. No funciona realmente como trabajo social y sus estrecheces, porque tal vez en cierto sentido si nos apetece pensar en Artaud e introducir ideas artaudianas en la manera en que uno dirige la sociedad hasta podría ser peligroso. Incluso si esta idea transforma la estructura de las cosas tal y como ellas son. Porque es transformativo, la violencia nos viene al pensamiento y sus cosas de larga duración también. No es como los proyectos de Bataille, que se producirían a corto plazo... La idea de Artaud es demasiado grande. Por tanto es una especie de tiro fallido.*

*-¿O sea que tú piensas que después de todo es demasiado grande en ese sentido?*

*-No, porque... no, no lo pienso. Porque, pienso que, y esta es una idea muy Bataillana también, que el ser humano si es humano de alguna manera... es decir, Bataille define a los humanos a través de su trabajo, los humanos son, a diferencia de los animales, dice, siendo a través de su trabajo y a través de sus límites, imponiéndose límites a sí mismos, por tanto como límite para completar la vida estaría la muerte. O a través de límites a través de la sexualidad o límites en términos de diferentes proyectos, como en el trabajo por ejemplo. Por tanto para*

*Bataille los seres humanos son seres limitados al tener límites, pero al mismo tiempo necesitan suprimir los límites del mundo social, que es muy limitado, una situación discontinua que...*

*-¿Cómo tabú?*

*-Sí, vivimos entre tabús, vivimos dentro de cajas como casas, conducimos cajas como cosas que nos limitan a nosotros mismos dentro de estos límites que nos encierran... pero Bataille también siente esta necesidad, humana necesidad de transgredir, de ir más allá de los tabús y de los límites. Y ahí está toda una industria en cierto sentido sobre cómo negociar con la transgresión, como lidiar con ello.*

*-¿Hacia el todo pero desde el capitalismo?*

*-Sí...*

*-Por tanto... ¿cómo evitarlo?*

*-Como evitarlo, como reprimirlo, como hacerlo de forma segura. Para Bataille, por ejemplo, la guerra entre países era una manera de descargar esa energía, pero eso es moralmente volar demasiado alto. Sería un tabú moral. Y también desde formas aceptables como las que podemos encontrar en nuestra sociedad: a través de la música, del baile, como sea, descargar ese exceso, podría ser útil. Pero en cierto sentido hay maneras de lidiar con él... sobrellevarlo y hacerlo no transforma la estructura social. Y pienso que Artaud, obviamente necesita transformar las estructuras sociales (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Artaud cambió estructuras sociales, de hecho. Sin ir más lejos, el aspecto anteriormente abordado de la emergente Antipsiquiatría. La voz que comentaba Sarah Wilson que en el teatro *Vieux-Colombier* gritaba en dónde no era supuesto gritar. Poniendo a disposición de todo el mundo, en sus desgarradoras denuncias, lo que él mismo vivió en primera persona en los hospicios.**

**Entendemos que en términos comparativos, ffrench pueda recurrir a las posturas del interesante Bataille visando una cierta inviabilidad en las de Artaud, pero entendemos que precisamente por no hacer frente a las estructuras sociales cumplimentadas no va más allá. No evoluciona en la medida en que el ser humano también necesita tantas veces destruir para construir luego mejor. O que -y no siendo tan radicales como desde aquí planteamos- siempre quede la fisura a través de la cual colarse y así permitir un cambio quizá más paulatino. Pero un cambio necesario, al fin al cabo, de esas aparentemente indoblegables estructuras.**

**Como explica Julia Kristeva, quien también escribía en el *Tel Quel*, que tan bien conoce Patrick ffrench:**

*(...) un discurso teórico no puede albergar la pretensión de "dar cuenta" de un funcionamiento signifiante que nuestra cultura no acepta más que a condición de relegarlo al arte, es decir, a las bibliotecas y a los coloquios. Que como mucho podría intentar intervenir en los sistemas conceptuales admitidos y en curso, a partir de la experiencia que el sujeto de la teoría podría tener por sí mismo de dicho funcionamiento (Kristeva en P. Sollers, et al., 1977: p. 35).*

**Algo que se habría verificado precisamente en Artaud en su fulgurante salida del hospicio arrojado por todo el mundo. En el transcurso de nuestra conversación con Patrick:**

*-¿Pero cómo podemos conseguir eso? ¿Cómo podemos educar la colectividad? Porque no es lo que el capitalismo nos dice que hagamos, en la televisión nos dicen qué cosas tenemos que hacer...*

*-Sí, sí... Quiero decir, muchas de las prácticas del Este, como el yoga, la meditación etc. parecen tratar de ir más allá del ego. Y pienso que se trata de ir sobre una especie de repetición. Un proceso en repetición.*

*-¿Cómo en una oración?*

*-Sí... meditación, repetición, entonación y esos tipos de procesos por los cuales podemos ir más allá del ser y del ego o tal vez, imagino, drogas, pero... No sé, también es, mirando a lo que las personas pueden llegar a hacer como colectivos, como por ejemplo en Egipto o en Libia, solo por ver lo que grupos de personas*

*pueden hacer. Por una simple idea o fuerza, lo cual no tiene porque ser necesariamente un ego pero de alguna manera va a través de ellos y entre ellos, y eso es muy poderoso, y para hacer... no sé... es solo una especie de lo que puede lo afectivo sin nombre. Estoy muy interesado en Bataille y él funciona. Él escribió sobre multitudes y en la manera en que el afecto y la emoción son transmitidas entre el cuerpo de uno y el de otro sin que tenga que haber un pensamiento, sin proyecto. Pero una multitud es algo muy volátil y poderoso.*

*-Pero es una especie de empuje orgiástico...*

*-Sí, precisamente. Otra vez allá por los años treinta una especie de fuerza, de fuerza orgiástica que fue capturada por el fascismo. Y hubo en Alemania, Italia y España esa especie de líder y sus militares que capturaron esa fuerza y luego se han corrompido, pero es interesante precisamente en el sentido de la captura de la fuerza, en el sentido en que no sea fascista pero que conduzca a otra cosa. Artaud es además, es muy por la presencia del cuerpo, la presencia del ser en el cuerpo y esto suena a la inmediatez de su cuerpo afectivo. Más que una idea o como debería de ser precisamente, por ello no sé qué otra forma habría de educar la colectividad, es algo así como educar el presente y como educar la presencia. Quiero decir, Yo imagino como las personas... digamos que hay un grupo de niños, no sé, en una escuela, en una clase, entonces les enseño, y yo enseño literatura francesa, ya sabes, y hay cosas que quiero decir, que muy raramente digo: simplemente paremos y pensemos en esto, y pensemos en lo que está ocurriendo aquí ahora mismo, y por qué estamos aquí, pensemos en nosotros mismos, estando en la clase ahora mismo, es siempre sobre esta idea que estaba intentando delinear, mira este libro o lo que sea... por tanto de alguna manera, pienso que sería muy peligroso forzar el poder en cierto sentido, en un grupo de personas.*

*Nosotros estamos aquí ahora, concentrémonos en ser aquí ahora, lo que sea que eso signifique. La resiliencia existe entre cuerpos empezando con la amistad, por tanto yo pensaría que eso sería... no sé por qué extenderlo a lo colectivo, a la colectividad, porque eso es... es una especie de pregunta en clave en cierto sentido (P. ffrench, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*

### **Relativamente a la fuerza orgiástica promocionada por los fascismos a que se refiere ffrench, cavilaría Baudrillard diciendo que:**

*El fascismo es, sin embargo, el único poder moderno fascinante, porque es el único, después del maquiavélico, que se asume en tanto que tal, en tanto que desafío, burlándose de toda verdad de lo político, el único desafío de tener que asumir el poder hasta la muerte (la suya y la de los otros). Es además porque ha aceptado ese desafío por lo que se ha beneficiado de ese consentimiento extraño, de esa ausencia de resistencia al poder. ¿Por qué todas las resistencias simbólicas se han venido abajo ante el fascismo – hecho único en la historia? Ninguna mistificación ideológica, ninguna represión sexual a la Reich puede explicar esto. Sólo el desafío puede provocar una tal pasión de responder, un asentimiento tan insensato en la respuesta, y anular así todas las resistencias. Por otra parte, lo que continúa siendo un misterio es esto: ¿por qué se responde a un desafío? ¿Qué es lo que hace que se acepte el jugar mejor: que uno se sienta obligado apasionadamente a responder a una exhortación tan arbitraria? / Así, el poder fascista es el único que ha sabido volver a jugar con el prestigio ritual de la muerte, pero (y esto es lo más importante aquí) ya de manera póstuma y truncada, proliferante y de puesta en escena, de una forma, como bien ha visto Benjamín, estética – y no ya verdaderamente satisfactoria. (J. Baudrillard, 1986: p. 91-92).*

**Reflexión que se postularía muy en la línea de la progresión del pensamiento de ffrench aunque aquel terminase deteniéndose respecto a ese poder que tan amargos sabores nos ha dejado a lo largo del tiempo. Cuestión delicada dónde las haya -y que como termina anudando- probablemente no tenga efectivamente que extenderse a lo colectivo como tal, al menos no de esta manera.**

**Pero cuestiones como las del ego que aborda ffrench al comienzo de este grupo de extractos (más ser y menos ego sería) una vez más parecen insistir en la dirección que nos indica la emergencia de los datos. La necesidad de esa Formación de Profesores Integral que venimos tanteando a partir de la influencia que pudiese ejercer Artaud en la escuela. Escuela, esa sí, que democráticamente podríamos ver**

## como punto colectivo de tales acepciones. Quién sabe, incluso en el Reino Unido. Decíamos:

-“Yo creo que se trata de la educación, tal vez esa sea una explicación para lo que hacemos. Para ser menos sufrientes o para transformar nuestro dolor en algo bueno, no solamente por nosotros mismos... tal vez esto sea muy religioso para nuestro tiempo o algo así.”

### A lo que Patrick contestaría:

-Sí. ¿Tú piensas que Artaud?... Yo me pregunto si Artaud, ¿si su objetivo era dejarnos en el dolor? Hay una cierta cantidad de dolor envuelta en el proceso de tratar de sufrir menos. Por eso el sufrimiento de tantos -de la multitud- llega a la esencia... Quiero decir, en cierto sentido, no estoy seguro que Bataille estuviese de acuerdo con la idea de que el objetivo del ser fuese ser menos sufriente. Pienso que él diría que el ser humano necesita sufrir, necesita estar en sufrimiento, entre muchas otras cosas... El objetivo para Bataille creo que sería ser Humano, en cierto sentido

-Y ser humano lo incluye todo, claro. Pero tal vez ese conseguir ser menos sufriente no significa salir de todo sufrimiento. No significa librarnos del dolor. Tal vez sea más como convivir con él, como de cierta manera hizo Artaud. Yo creo que Artaud es paradigmático en ese sentido porque se cayó tantas veces, y se frustró con tantas cosas que intentó hacer y que finalmente no pudo. Y solo así nos enseñó como insistir, levantándose: él se libró de su dolor de alguna manera porque se construyó a sí mismo... y había mucho que hacer al respecto... (P. French, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).

3. Durante nuestra visita al Reino Unido, dónde en primera instancia íbamos a entrevistarnos con profundos estudiosos de Artaud que luego no estarían disponibles, le insistimos en varias ocasiones a Richard Crow: artista plástico, músico y *performer* prominente que formó parte de *Antonin Artaud, 100 años de Crueldad*. Macro evento organizado por Edward Scheer en Sídney a propósito del 100° aniversario del nacimiento del poeta.

En uno de nuestros muchos intentos, logramos hablar por Skype con el artista. Quien nos explicó que no sentía apropiado conceder una entrevista en términos académicos cuando él era un verdadero *outsider*. Sin embargo, en el transcurso de nuestra conversación -de lo poco que pudimos recabar a cerca de nuestro tema de estudio- también destacaría el tinte político de su acepción del teatro de la crueldad:

[14:16:20] Richard Crow: *the last work, but not really a theater work but was street action that i saw (and remember that's how Butoh dance emerged in Japan) and I thought this is the theater of cruelty, was the last stand of the protesters at St. Paul's in London, part of the occupy movement, it was televised and the camera was focusing on the last remaining protesters who were refusing to leave a very dangerous structure (part of a temporary barricade) they were standing on, that was kind of collapsing, they were surrounded by riot cops, and perhaps there were just 7 people left, but stayed standing, kind of tempting the police to crush them, very brave and against all odds, I don't know how it ended because the camera cut off back to the studio... but it looked like a kind of stage set (no flames though to signal through)*

[14:16:20] Richard Crow: *el último trabajo, pero no realmente un trabajo teatral fue una acción que vi en la calle (y acuérdate que así emergió el Butoh en Japón) y yo pensé, este es el teatro de la crueldad, fue la última asentada de los manifestantes en St. Paul en Londres por parte del movimiento ocupa, que fue televisado y la cámara enfocaba los últimos manifestantes que se negaban a abandonar una estructura muy peligrosa (parte de una barricada temporal) ahí en pie, una especie de colapso, rodeados de policía antidisturbios, y quizá ya solo quedaban unas siete personas, pero seguían en pie, como tratando de provocar a la policía para que les aplastase, muy valientes y haciendo frente a toda adversidad. No sé como terminaría porque la cámara cortó de pronto hacia el estudio... pero parecía una especie de montaje (no obstante, no hubo llamas atravesando la señal) (R. Crow, 2011, comunicación personal).*

**A pesar de la ausencia de llamas, ahí estaba la deflagración de Artaud reuniéndose otra vez en un puro teatro de la crueldad que no era otra cosa que la mismísima vida real. Vida real que en este testimonio experto se asevera como símil del teatro de la crueldad. Realidad a la que todos asistimos a diario en todas partes y a la cual nos resulta imposible mantenernos ajenos.**

“(…) la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos” (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

**Y para terminar este capítulo de lectura transversal sobre lo que nos ocupa, en su aproximación paquidérmica al término *Creatividad*, recogía Agustín de la Herrán:**

*(…) El primero es el artículo «Revolución en la enseñanza», fechado en El Salvador en 1894, donde escribe: «No es que todos los hombres deban ser labradores, ganaderos o mineros; pero a todos se les debe poner en capacidad de crear, y en el conocimiento de los hechos y facultades que estimulan la creación». El segundo se publicaba el 29 de enero de 1888. Fue un artículo para el diario «La Nación» en el que se podía leer: «Reproducir no es crear, y crear es el deber del hombre». Resulta enormemente interesante esta conceptualización de creatividad como derecho-deber propio o como imperativo ligado a la condición humana. Al radicar en todas las personas, no es un lujo ni una capacidad extraordinaria u ordinaria, sino la consecuencia ética de una opción que ha de nacer de la enseñanza de unos y del descubrimiento asociado al compromiso de todos (J. Martí citado en A. de la Herrán, 2010a: p. 172).*

**Ética que desarrollaremos en el siguiente análisis y que desde aquí, genera inmediata necesidad de abogar por políticas a la altura.**



## Ética

*Porque la belleza, Fedro, fíjate bien, solo es belleza divina y simultáneamente visible, es por ello que también ella es el camino del artista hacia el espíritu. Pero dime ahora, mi querido amigo, ¿crees que se puede alcanzar la sabiduría y el verdadero valor viril cuando se camina hacia lo espiritual por la vía de los sentidos? ¿O crees (y eres libre de decirlo) que ese camino está plagado de atraentes peligros, en realidad un camino de desacierto y de pecado, que necesariamente conduce al error?*

(T. Mann, 1996: p. 124-25, traducción nuestra).

Tal y como en el análisis de la sección anterior, *política*, este ítem no es propiamente de concepción específica sino transversal relativamente a los temas tratados a lo largo de la investigación. Esta sección se lee en complementariedad con la sección anterior. La *ética* que aquí revisamos tiene mucho en común con las cuestiones políticas analizadas.

1. Sarah Wilson, como analizamos con anterioridad, reflexiona acerca del efecto viral del profesor como una de esas acepciones extraídas del constructo *Profesor Atleta Afectivo*. En este apartado volvemos a recoger:

*Claro que por un lado estás diciendo algo como que el profesor puede tener un efecto viral y obviamente es una metáfora y eso. Y es bastante acertado y existe algo realmente importante que es tu responsabilidad, no es solamente lo que estás diciendo, es el hecho de que tú puedas tener un efecto viral y contagioso. (...) aquí hay una especie de lado positivo y hay un lado de peligro. Porque obviamente si piensas por otro lado en la colonización islámica... Es extremadamente peligroso el efecto viral hacia el hecho que tú estás de hecho dramatizando. (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**De alguna manera subyace en toda la investigación la relación ética que existe en nuestra propuesta. Artaud y su cuerpo de pensamiento creador, su mismo ejemplo vital, conllevan una serie de cuestiones que no dejando de ser interesantes, no dejan de resultar polémicas en su misma concepción como posibles acepciones a adoptar o a pensar desde o para la escuela.**

**Como en esta extrapolación de *profesor de efecto viral* que subraya Wilson de una de nuestras cuestiones, la tónica se coloca de forma inmediata en su ética.**

**Como hemos visto en el ítem anterior, sin la *Formación Integral del Profesor* -no es que este efecto viral que conlleva en sí mismo la profesión pudiese llegar a ser peligroso, no hace falta ser tan extremos- sino que a menudo se experimenta como efecto completamente contraproducente. Lo cual nos remite a la ética de ello:**

“El profesor siempre ejerce un efecto viral en sus alumnos” (S. Wilson, anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).

**Por tanto, se entiende como necesidad de orden ética su Formación Integral.**

2. Patrich ffrench, tal y como Sarah Wilson, hablaron distendidamente de las cuestiones de orden ética que conlleva nuestra investigación. A ninguno de los dos se les planteó de forma específica pero evidentemente ello rezumaba del entramado de las cuestiones propuestas de tal manera que la cuestión sería ineludible.

En el siguiente ejemplo, extracto de la conversación con ffrench, tal vez podamos decir que se reflexiona la dependencia ética con los objetivos propuestos:

- ¿por qué queremos que las personas sean mejores?
- Sí, esa es una buena pregunta.
- Somos conscientes o tenemos la pretensión de saber lo que el ser humano es... no lo sé, quiero decir...
- ¿Quieres decir que quizá prefieras que a veces seamos más animales?
- Sí. Depende de cuál sea el objetivo. Y puede haber diferentes objetivos: puede ser el de mejorar la calidad de vida, y claro sería algo problemático porque generalmente la calidad de vida de las personas mejora y otras veces empeora. O todo esto se mueve hacia el objetivo de mejorar el potencial humano para que podamos hacer mejores cosas, ¿pero por qué queremos hacer estas cosas? O para hacer decrecer la injusticia y el sufrimiento...
- Tal vez ese sea un objetivo suficientemente noble
- Sí, a mi me parece un objetivo bastante razonable... (P. ffrench, 2011: anexo 01, comunicación personal, traducción nuestra).

**Analizando esto del punto de vista transversal al que remiten los datos, podríamos hacer hincapié en la necesidad de a veces poder ser o necesitar ser más animales. Más animales para ser más humanos, como se ha intuido por ejemplo en algunas de las propuestas de Víctor Borrego, o durante el proceso *abreactivo* propuesto por Manuel Almendro, etc.**

**Esta paradoja ética puede ayudarnos a comprender el concepto desde un punto de vista más amplio. Hacia una mayor complejidad del ser humano como tal y su comprensión: Si bajo el foco de esta premisa tratáramos de iluminar a un ser cuya toma de consciencia le permitiese verse en su más extensa expresión de complejidad, tendríamos que afirmar que a cierto momento y de acuerdo al objetivo trazado, lo ético sería probar el animal que tenemos dentro.**

■ 3. Víctor Borrego, en los días en que le enviamos la entrevista leía precisamente el *Manifiesto Cíborg* de Donna Haraway (1984), así lo explica:

*(...) el cíborg como criatura modélica en un mundo post genérico. Una metáfora sensible acerca de la identidad fracturada y sus infinitas posibilidades de recreación. El cíborg de Haraway es un cuerpo-sin-órganos en el sentido de responder más a la concreción imaginaria de una fantasía material que a la reflexión en torno a un cuerpo previamente inventado y construido. El cíborg como cuerpo utópico (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

**En esta acepción, que interpretamos como fundamentalmente ética al leer el *Manifiesto Cíborg* de Haraway, nos dimos cuenta del tipo de ética tan dispar que se estaría operando entre los que se asumían en calidad de *cyborgs* y los que negarían rotundamente dicha realidad para sí mismos. En dicho manifiesto, Haraway (1984) se debatiría con afirmaciones tan extremas como:**

*Durante los dos últimos siglos, la biología y la teoría evolucionista han producido simultáneamente organismos modernos como objetos de conocimiento y reducido la línea que separa a los humanos de los animales a un débil trazo dibujado de nuevo en la lucha ideológica de las disputas profesionales entre la vida y la ciencia social. Dentro de este contexto, la enseñanza del creacionismo cristiano debería ser considerada y combatida como una forma de corrupción de menores (p. 4).*

**A Víctor, como a los dos entrevistados en Londres, tampoco le preguntamos específicamente por esta cuestión transversal. En este caso nuestra cuestión tenía más que ver con el proceso de creación del cuerpo-sin-órganos. Pero una vez más, emergiendo de los datos, brotaría como tema en sí. El cual aquí analizamos.**



Para Víctor el cuerpo-sin-órganos sería como la escritura soñada de los antiguos. Como la cosa misma, no solo su representación o su signo. Explica que no solo es posible concebir un cuerpo propio, coincidente con un pensamiento o impulso polimorfo o amorfo, sino que será por su apremiante demanda que un nuevo mundo de posibilidades imprevisibles pueda llegar a surgir.

Las directrices que precisa para abordarlo estarían en los ejercicios espirituales de San Ignacio. Las visualizaciones del budismo tibetano en las que la meditación asume mentalmente la forma de un avatar de concreción hiperreal. O en las visionarias metamorfosis de las iniciaciones chamanicas.

En un gran despliegue, Borrego identifica el cuerpo-sin-órganos de forma larvaria en el género de terror: Poe, Lovecraft, Burns, Ballard, Cronenberg, Lynch, y también en otros sentidos en los viajes imaginarios de Michaux...

*(...) en los modernos gabinetes de monstruos o en la atracción de ciertos artistas por la anatomía patológica y el exhibicionismo de las histéricas. Y para perder el miedo a la no-forma, empaparse de física cuántica y astrofísica (aunque solo sea para estallar de risa con Michel Houellebecq) o de las suculentas metáforas de la entomología, como el concepto de "biomasa" (V. Borrego, 2011: anexo 0.3, comunicación personal).*

*La obra de Michaux surge de las sensaciones del poeta frente al mundo exterior, pero pronto investiga también las transformaciones de ese mundo y de sus propias sensaciones: del viaje exterior al fantástico, y de éste al viaje interior, a la experiencia con la droga, a la que ha dedicado libros inolvidables, como *L'infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres*, *Misérable miracle* y *Les grandes épreuves de l'esprit*. La droga ampliaba los límites del viaje y los de la experiencia misma (...). Francés desde 1954, obtuvo el Gran Premio Nacional de las Letras una década después. En los últimos años le acosaban la edad y la enfermedad, le fascinaban la pintura oriental y los ideogramas chinos y japoneses. De ello ha dejado también constancia *Ideogrammes en Chine*-, así como de la pintura de los alienados, en *Les Ravagés*, o del mundo de los sueños, en *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Al final, el poeta se ha ido en silencio, tras dar su testimonio de esa catástrofe que es el mundo. Sus imprecaciones, su extrema y sobria violencia, sus metáforas descabelladas imponen como amarga realidad lo que en principio parece una pesadilla. Es, por tanto, fantástico, soñador y profundamente realista, y su obra resulta ser revelación y testimonio. ¿Sus maestros? El Bosco, Lautréamont, Goya, William Blake, pero también los superrealistas y Alfred Jarry. En el fondo, oscila entre el patetismo y el sarcasmo; va de la ironía distanciadora al largo lamento. Ha muerto uno de los grandes poetas del siglo (R. Conte, 1984).*

**De la suculenta panoplia de ejemplos, de posibles visitas que recomienda Víctor para hacernos partícipes de la dimensión sobre la cual se podría llegar a desarrollar esta verdadera máquina de creación personal que sería un cuerpo-sin-órganos -siempre personal- no dejaremos de hacer hincapié en Donna Haraway y su cibernético como alto ejemplo ético.**

**La ética entendida desde el punto de vista de la actualidad más que de la conservación de lo humano en paradigmas de inmutabilidad, o estáticos.**

**El cibernético sí, porque gran parte de la sociedad camina de la mano con la tecnología, asumiendo así su papel de gran dependencia. Y ética en el sentido de la asunción necesaria de lo que somos realmente, como conocimiento de nosotros mismos en nuestro innegable entorno. El cibernético como el cuerpo utópico que dice Víctor pero también el cibernético como ejemplo de quién solo se puede mover con ayuda de una silla-de-ruedas, del que solo sobrevive a base de sesiones-continuadas-de-diálisis o de sucesivas-inyecciones-de-insulina. El que lleva un marcapasos-o-un-corazón-artificial, y también el que sin-su-ordenador-estaría-solo. El que desconectado del**

complejo mundo con toda su actual tecnología simplemente no sería -al menos quien es.

Asumir nuestro verdadero cuerpo cibernético es por lo tanto un acto ético de alta importancia en la medida que tratamos de entendernos en nuestra más lata realidad, hacernos con nosotros mismos tal cual y sin prejuicio de ello.

El cuerpo-sin-órganos, aunque diferente en el sentido en qué lo proyectamos a nuestra medida, sería igualmente un ejemplo de ética humana, puesto que como citaba A. de la Herrán a J. Martí: *Reproducir no es crear, y crear es el deber del hombre. Lo cual subrayamos como: crearse a sí mismo en primera instancia. Puesto que mandan las leyes de la ética humana no reproducirse en identificaciones vanas, sino hacerse a sí mismo como individuo total.*

4. Gabriel Rodríguez entiende que los límites del cuerpo y del sí-mismo siempre han sido motivo de reflexión en el marco de la entidad sexual y la extrañeza ante la propia diferencia. Y añade que los planteamientos de Haraway son reflexiones lúcidas sobre la identidad, que siente como genial provocación feminista.

Tal vez esa extrañeza ante la propia diferencia que dice Rodríguez, en este contexto, más que extrañeza debería considerarse como gran victoria. Se trataría precisamente de alabar, promocionando y posibilitando la singularidad del individuo. Lo que nos llevaría una vez más a una formación docente que permitiese una concienciación en este sentido.

*La ética, en cuanto normativa, creo que es un constructo dependiente del lenguaje. Para hablar de ética me parece imprescindible hacer una distinción básica. La ética como normativa, las normas éticas, siempre expresables (construidas en lo simbólico). Y el impulso ético de cumplimiento, el sentimiento que lleva a una actitud, a una acción o a otra, siempre en última instancia inexpressable porque, como acabamos de decir, es un sentimiento (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

La opinión dual y escindida que aporta Rodríguez, se revela como una concepción pobre porque en lugar de enriquecer el concepto lo reduce a dos únicas acepciones que ni siquiera se pueden comunicar entre sí. Lo cual consideramos del todo equivocado como cuando analizamos el hecho de que el lenguaje debe de estar precisamente al servicio de lo que se supone indecible, porque lo decible ya estaría más que trillado. Si desde el marco ético epistemológico utilizado se considerase un trato más humano y personal entre investigadores, no estaría demás mostrar los sentimientos que desde la ciencia emergen en ese sentido. Pudiendo por lo tanto ser más ético afirmar: *Expresamos aquí mismo el terrible sentimiento de frustración que nos invade al analizar de esta manera la respuesta que nos fue entregada con tanta simpatía, etc.*

5. Saturnino de la Torre precisa que el concepto de ética tiene que abordarse en varios niveles, como por ejemplo el de la historia:

*Tenemos la historia de vida de cada uno, la historia local, regional, nacional, de civilizaciones o la historia universal. Cada una de ellas incluye sin duda a las otras, pero su punto de mira es distinto en cada caso. E. Morin nos habla de la ética planetaria, la ética medioambiental, la ética social y humana, la ética profesional y por supuesto la ética personal que va acompañada de los valores propios y los*

*dominantes en el entorno sociocultural. La ética proporciona los referentes para una convivencia pacífica, salvaguardando la libertad, la independencia, la autonomía, la justicia, el respeto a los otros y a la naturaleza. / La corrupción a la que nos hemos habituado a soportar, es una falta de ética al abusar del cargo y del poder al disponer de los recursos públicos con fines propios. / Pero si hablamos de ética humana, propia de todo ser en tanto que miembro de la comunidad humana, ésta debería regular los límites de la ciencia, de la política, de las religiones, de la educación. Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su Elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente. / Tanto los niños y adolescentes, como los jóvenes y muchos adultos son "ciborgs culturales", personalidades artificiales, sin yo propio, construidas a base de productos de consumo, de anuncios de TV, de demandas e imposiciones externas, de aceleración de actividades y gestos repetidos (o sea muertos a decir de Artaud) por no hablar de una alimentación a base de sintéticos, hormonas animales, macrobióticos, y sustancias químicas propias de una medicina sustentada en el medicamento. Los escolares son productos diseñados por sistemas cerrados, alimentados a través de conocimientos envasados, sin pensamiento crítico ni creatividad para enfrentar situaciones adversas o difíciles. No se trabaja la conciencia, la crítica de la información recibida. En tal sentido es una escuela, en general, al servicio del modelo industrial productivo y consumista, falto de la ética del Ser. De ser uno mismo, con limitaciones y potenciales. La ética de la escuela consistiría en ayudar a encontrar el ser auténtico en convivencia con los otros. Porque los otros forman parte de nuestro yo como influencia y como receptores de nuestra creatividad. / El proceso y resultado más grande de la creatividad sería la creación de uno mismo, de la propia personalidad al servicio del otro. Porque no hay que olvidar que la creatividad no acaba en lo personal, sino que es esencialmente social (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**O por lo menos debería de serlo, tal y como aquí planteamos.**

**Evidentemente que la extensión que añade S. de la Torre al concepto de *cíborg* contiene un sentido opuesto al que le otorga Haraway y que aquí quisimos expresar. No obstante es cierto que dichas terminologías, poco navegadas aún (esta procede del universo de la ciencia-ficción) pueden contener acepciones para las cuales en primera instancia no nos fijemos. Aquí dejamos la acepción del término original como se recoge en wikipedia:**

*Un cíborg o cyborg (del acrónimo en inglés cyborg: cyber (cibernético) + organism (organismo), 'organismo cibernético') es una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología. / El término lo acuñaron Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline en 1960 para referirse a un ser humano mejorado que podría sobrevivir en entornos extraterrestres. Llegaron a esa idea después de pensar sobre la necesidad de una relación más íntima entre los humanos y las máquinas en un momento en que empezaba a trazarse la nueva frontera representada por la exploración del espacio. Diseñador de instrumentación fisiológica y de sistemas de procesamiento de datos, Clynes era el director científico del Laboratorio de simulación dinámica de Rockland State Hospital, en Nueva York. De acuerdo con algunas definiciones del término, la conexión física y metafísica de la humanidad con la tecnología, ya ha empezado a influir en la evolución futura del ser humano, al empezar a convertirnos en cíborgs. Por ejemplo, una persona a la que se le haya implantado un marcapasos podría considerarse un cíborg, puesto que sería incapaz de sobrevivir sin ese componente mecánico. Otras tecnologías médicas, como el implante coclear, que permite que un sordo oiga a través de un micrófono externo conectado a su nervio auditivo, también hacen que sus usuarios adquieran acceso a un sentido gracias a la tecnología, aproximando su experiencia a la de un cíborg. A finales del siglo XX, la imagen del cíborg como ser que no es ni humano ni máquina, ni hombre ni mujer, fue recuperado por autoras ciberfeministas, como Donna Haraway en su Manifiesto Cyborg. / El término se suele utilizar erróneamente en numerosos escritos al confundirlo con robot del tipo androide (Cíborg, 2014, revisado 29-10-2014).*

**Todavía, parece verosímil asumir que el término se pueda extender como propone Saturnino de la Torre hacia posibilidades menos felices. Además su reflexión desemboca precisamente en lo que aquí defendemos: Dependientes o no de la máquina, esencialmente se busca una ética que promueva la creación del 'yo' a través de la escuela:**

*Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su Elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente. (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**6. Manuel Almendro piensa que la ética marcha pareja a la consciencia y a la libertad, así lo explica:**

*Creo que el símbolo del cuerpo sin órganos tiene que ver con la búsqueda del vacío del que hablan tanto las tradiciones en el campo psicológico y en el campo de las tradiciones espirituales. De ahí el teatro de la crueldad que implica un esfuerzo duro, titánico, por desasirse de la rémora del pasado oscuro, de las fuerzas del inconsciente. Creo que Artaud fue pionero y víctima de todo ello. Hemos conocido en clínica muchos Artaud. Este sufrimiento está más allá de la metáfora de la comodidad intelectual de la que Artaud no quería formar parte. La vida de Artaud no se resume a una charla de café en la que unos a otros se intentan sorprender con paridas intelectuales. Artaud fue directo al duro territorio y no se quedó en la comodidad de los mapas. / La marcha hacia el vacío pleno del que la sabiduría antigua habla lleva consigo una ética que ha de estar en el que enseña y transmite. El vacío curativo, forma parte de la curación totalizadora del ser humano y de la pedagogía; y la ética se basaría en alcanzar enseñantes dignos y sinceros, nada de impostores en el mercado de la New Age. Es evidente que lleva consigo una responsabilidad: capacidad de responder, autonomía imprescindible para poder ser. Salir de la estupidez automática del mundo, dejar de ser un ciborg programado y alocado por el exceso imposible de integrar información en avalancha dada la potencia mercantil de que el medio es el mensaje. En realidad la base de la programación y el defecto de consciencia. La ética marcha pareja a la Consciencia y a la Libertad (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Si por entre los viajes y ejemplos propuestos por Víctor Borrego de ese cuerpo-sin-órganos ya podíamos divisar algunas de las ilustraciones provenientes del universo budista, aquí Almendro deja bien claro cual sería el camino más adecuado a tomar hacia esa toma de consciencia fundamental.**

**Como S. de la Torre, Almendro también identifica un posible exceso (o desvío de dirección) en el ejemplo del ciborg -que no serviría completamente a lo que nos atañe- alertando para los posibles maleficios de programación que explica en la opuesta y enorme necesidad de autonomía para lograr un ser ético completo, por lo tanto consciente y libre.**

**Advertimos que aparte del excesivo mercantilismo desarrollado alrededor de estas cuestiones elementares, pueda referirse también a la abusiva extrapolación que se puede haber llegado a hacer del término ciborg cuando explica que vende el medio como mensaje. Tal y como vimos en la acepción del término que llega a derivar hacia cuestiones metafísicas y sus problemas potenciales, no obstante -entendemos que como en todo- puedan conllevar un lado bueno y otro malo. Y visto lo visto, ¿quién sabe?, una otra forma de llegar a la ética:**

*Más allá del imaginario de la ciencia ficción, Kevin Warwick es tal vez la figura más importante en el desarrollo de una verdadera unión entre el humano y la máquina. El 24 de agosto de 1998 Warwick llevó a cabo el experimento Cyborg 1.0, en el cual se le implantó debajo de la piel un chip RFID (usando exclusivamente anestesia local) con el cual fue capaz de controlar puertas, luces, calentadores y computadoras sólo*

con la señal emitida por el chip. / Un segundo experimento, todavía más importante, fue el Cyborg 2.0 el 14 de marzo de 2004, en el cual un chip de mayor complejidad fue implantado en el sistema nervioso de Warwick por medio del cual se conectó a Internet en la Columbia University de Nueva York y logró mover un brazo robótico situado en la University of Reading del Reino Unido. Además, se le implantó también a su esposa un microchip (con el objetivo de crear alguna clase de telepatía o empatía) permitiendo así la primera comunicación puramente electrónica entre dos sistemas nerviosos humanos. Después de los experimentos no se encontraron ninguna clase de daños o interferencias en el sistema nervioso, lo cual determinó su éxito (Ciborg, 2014, revisado 29-10-2014).

## 7. Rosario Ortega-Ruíz estriba en que:

*La agresividad injustificada y toda violencia lo es, es inmoral, y denigra la dignidad humana. A la víctima porque nadie merece ser despreciado, insultado, ignorado, atacado, maltratado. Al agresor, porque destruye lo que deben ser sus principios éticos, lo que lo haría humano. Y pierde -siendo niño mucho más- la oportunidad que la sociedad le brinda de elevarse hacia la dignidad, cuando ataca a otro sin justificación alguna, por simple maldad.*

*Consciente de que tu pregunta era más compleja, también lo soy de que mi respuesta es la adecuada: la agresión injustificada -violencia interpersonal- es inadmisibles, inmoral e injusta (R. Ortega-Ruíz, 2013: anexo 0.7, comunicación personal).*

**En este caso, aunque la entrevistada se circunscriba tan solo a su elemento de estudio en concreto y no profundice relativamente a la *creación del ser* como proponíamos en nuestra cuestión, Ortega-Ruíz deja bien claro -como habría hecho Manuel Almendro- que la ética es cuestión de consciencia. Además añade, tratarse de lo que nos hace precisamente ser humanos.**

**La violencia -que ya Sarah Wilson entendía como una regresión y tapón para un desarrollo más pleno de los individuos- vuelve una vez más, en palabras de Ortega-Ruíz, a no poder tener cualquier tipo de justificación.**

**Con lo cual por un lado tenemos esta opinión taxativa y por otro tenemos la hipótesis de que en su posible justificación, la ética por la cual debería de ser entendida la *violencia escolar*, se produzca cuando el individuo identifique los porqués de su actuación y a través de una adecuada estimulación proceder a la desidentificación con sus probables causas. Esto de acuerdo con Víctor Borrego, y lo que sugiere el estudio transdisciplinar de la mimesis de René Girard. Quien a su vez nos lleva también al estudio de Agustín de la Herrán acerca del ego y la consciencia.**

**Lo ético sería por lo tanto, asumir la realidad de lo humano antes de proceder a su transformación.**

## 8. Agustín de la Herrán explica la ética en un sentido evolutivo partiendo de la toma de consciencia del individuo al desidentificarse de sus apegos, de su ego:

*Los antiguos griegos llamaban a lo ético lo decente. Lo decente es cultivarse, madurar, contribuir a la evolución humana. El ser ya existe, no hay que crearlo. Pero no se reconoce, vive en la superficie de sí mismo, no se conoce. Esto no es decente, es el mayor fracaso educativo o formativo no reconocido por la Pedagogía. Cuando se enseñe el camino del autoconocimiento en la educación ordinaria -entendiendo por autoconocimiento la respuesta a la pregunta ¿quién soy yo?, no ¿cómo soy yo?, como hace la Psicología-, se habrá iniciado el camino hacia la respuesta más importante y clave de la vida. Pregunta con la que la Pedagogía, siamesa entonces de la Filosofía, nació en la India, China y Grecia de hace al menos 26 siglos (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).*

**Obviamente que si la ceguera persiste y si desde la escuela se siguen promoviendo robots pre-programados -que produzcan y consuman a la par que el capitalismo siga por ello relamiéndose- podrán pasar otros tantos siglos más hasta que la *decencia* empiece a dar señales de vida.**

**Resumiendo: Aunque como vimos, la *ética* se pueda aplicar de distintas formas, siempre se encamina a la promoción de la consciencia, del crecimiento personal y por ende de la evolución de la humanidad en sí misma. Algo que lindaría directamente con la creación del 'yo' personal a manos del propio. Algo para lo cual las estructuras sociales cumplimentadas no están por la labor, no les interesa. Aunque bien se maquillen y digan tener incluida en sus programas políticos plagados de buenas intenciones, *la ética* -desde un punto de vista global- *no existe*. No existe a no ser en las orillas utópicas de quienes tratan de alertar para su necesaria y urgente aplicación, o sino quizá dentro de otros 26 siglos, con suerte...**

**La *ética* es lo que nos hace humanos, como decía Rosario Ortega-Ruíz, y en el reino de los humanos, no existe.**

## **Panteísmo y ciencia**

*Om es el arco, la flecha es el alma,  
Brame es la diana de la flecha  
Hacia la cual se apunta firmemente*

*(H. Hesse, 1982, p. 14).*

*Si Dios existe, yo soy un hombre,  
- si Dios no existe, yo soy un hombre completamente diferente*

*(R. Brandão, 1991: p. 63, traducción nuestra).*

La cuestión relativa al *panteísmo* imbricada en el cuerpo de nuestra investigación procede en el sentido en que desde el anterior estudio efectuado a Antonin Artaud, haya una clara profundidad alcanzada procedente de su fuerte inclinación religiosa. Tanto en su trabajo como en su vida. Religión a la cual volvió incontables veces para abandonar y *para terminar con el juicio de dios*, nunca definitivamente. Lo cual identificamos como una construcción de tipo panteístico dado el carácter *total* de sus planteamientos.

Del punto de vista de la creatividad, en el subcapítulo referente a los rasgos del individuo creativo, aludíamos a la tristeza y a la poca difusión de que aquella se haría diana. A lo negativo inmerso en todo individuo y que sin embargo tendería a ser denostado. Hay no obstante una plausible solución en las palabras del neurocirujano António Damásio, que en la figura de Spinoza nos conecta directamente con el panteísmo:

*Georg Hegel proclamo que para ser filósofo hay que ser antes espinosista: si no se tiene espinosismo no se tiene filosofía (...) El individuo debe remover estos estímulos-emocionalmente-incompetentes y substituirlos por otros, por estímulos-emocionalmente-competentes capaces de desencadenar emociones positivas. Para facilitar el resultado, Espinosa recomienda el ensayo mental de los estímulos negativos de forma a construir una tolerancia para las emociones negativas y crea, gradualmente, una mayor disponibilidad para las emociones positivas (A. Damásio, 2003: p. 59).*

Utilizamos *Religión* como término originalmente proveniente del latín *Re-ligare*, que vendría a significar *unir lo que antes estaba separado*.

A modo de colofón a nuestra indagación, esta pregunta se colocó a nuestros entrevistados de diferentes maneras, sobre todo insistiendo en los aspectos por los cuales la ciencia pudiera no dar cuenta de ciertos aspectos de nuestro acercamiento, que por discurrir en terrenos más metafísicos pudieran estarle entredichos.

1. Sarah Wilson aunque no haya sido indagada a este respecto precisamente, establece en más de una ocasión las coordenadas religiosas por las que se habría movido Artaud atestiguando así su opinión respecto al hecho de que la *resiliencia* se pueda aprender:

*Oh pero claro que pienso que la resiliencia puede aprenderse. Y pienso que es como una oración. Y el concepto de repetición. Y claro que hay una diferencia entre la oración, la repetición mecánica y el significado de algo como lo que hace el pianista cuando hace escalas, y... no sé cómo decirlo... porque hay un argumento muy*

*interesante aquí sobre Burroughs. Sí. Pienso que hay una analogía entre lo religioso ritual y la reproducción mecánica y pienso... Sabes, pienso que hay un tiempo litúrgico, y natural como la edad, quiero decir, obviamente un árbol da hojas cada primavera y la Pascua ocurre, quiero decir que hay un tiempo litúrgico, hay un calendario que se relaciona con ello pero también seres que viven y mueren, árboles también, y pienso que me viene esta idea de una especie de tiempo mecánico y repetitivo. Es como intentar alejar la dimensión del cuerpo si quieres, de la relación entre naturaleza y tiempo, el cuerpo y el tiempo, por tanto yo creo que la resiliencia puede aprenderse. (S. Wilson, 2011: anexo 0.1, comunicación personal, traducción nuestra).*

**Al establecer estas prácticas religiosas que refiere junto con el tiempo sucesivo de las estaciones -esa idea de tiempo mecánico y repetitivo que compara con la oración- Sarah se adentra por una fisura por la cual la propia idea de oración como medio para alcanzar la *resiliencia* se hace científica, una vez que podría considerarse como dato pasible de ser analizado en el entramado complejo de nuestro estudio.**

**Asimismo, en el transcurso de la recolección de datos, una noticia en la televisión acerca de la obra de Bob Wilson en el Teatro Real de Madrid *Vida y Muerte de Marina Abramoviç*, nos llamaría poderosísimamente la atención. En aquella, aparecía Abramoviç contando el efecto que las infinitas horas de ensayo por las que el famoso director de escena le había hecho pasar, habían producido en ella. En la obra autobiográfica -en la cual se interpretaba a sí misma- Marina tenía que revisitar toda su vida. Y sobre todo momentos clave y de mayor referencialidad, algunos de los cuales evocadores de gran dolor. Pero la experiencia obtenida de esas interminables horas de ensayo habría advenido en una especie de purga liberadora. Al repetir tantas veces los sucesos, su significado se habría ido disipando paulatinamente al punto de dejar de sentir cualquier dolor al respecto. Por otro lado, identificamos una cita de William Burroughs a la que podría estar aludiendo Sarah, como:**

*“Never do business with a religious son-of-a-bitch. His word ain't worth a shit -- not with the Good Lord telling him how to fuck you on the deal” (W. S. Burroughs, s. f.).*

**Que vendría a ser algo así como: *Nunca hagas negocios con un hijo puta religioso. Su palabra no vale una mierda. No con el Buen Señor diciéndole como joderte en el negocio.* Lo cual obviamente establece los peligros eminentes relativos a la religión como construcción simbólica imbricada en el subconsciente común, con toda la carga histórica que ello conlleva. Para bien o para mal hay que cuidarse de ello, con lo cual estamos totalmente de acuerdo. Frase, la de Burroughs, que va un poco en la línea de la emergencia de los datos que aquí analizamos.**

**2. Patrick ffrench, el cual casualmente también se habría referido a la artista antes mencionada -Marina Abramoviç- extendería su reflexión relativamente a la necesaria exclusión del ego en nuestra ecuación propuesta.**

*-Sí, sí... Quiero decir, muchas de las prácticas del Este, como el yoga, la meditación etc. parecen tratar de ir más allá del ego. Y pienso que se trata de ir sobre una especie de repetición. Un proceso en repetición.*

*-¿Cómo en una oración?*

*-Sí... meditación, repetición, entonación y esos tipos de procesos por los cuales podemos ir más allá del ser y del ego o tal vez, imagino, drogas, pero... (P. ffrech, 2011: anexo 0.2, comunicación personal, traducción nuestra).*



Una vez más -tratando de alcanzar la forma de construcción propicia del ser creado por sus propias manos- Patrick hace apología de la oración, la entonación y todo ese proceso repetitivo para alcanzar tal fin. Incluso llega a referir las drogas, en una posible evocación a Artaud.

Notemos que puede que parezca que estuvimos reunidos con Sarah y Patrick a la vez -pero aunque trabajen a escasos metros en la misma calle de Londres, y se conozcan entre ellos- ni uno ni otro tenían ni idea de que ambos iban a ser entrevistados por nosotros. Con ello queremos dar cuenta de la enorme coincidencia en sus respuestas. Que ambos contemplasen precisamente las mismas posibles soluciones, *no* tan comunes.

■ 3. Gabriel Rodríguez reflexiona acerca de la posibilidad de ilustrar el conjunto de lo hasta aquí tratado como gozne. Como fórmula para definir esa creatividad dual que defiende en su teoría de los dos sistemas:

*Podría ser una manera de expresarlo (refiriéndose al panteísmo). He utilizado, más que la idea de ligazón o atadura, la de encuentro o gozne entre los dos grades sistemas de procesamiento de la información, como lugar específico en el que se produce la creatividad. / Tal vez hubiera sido mejor utilizar la idea de capacidad de modificación de ese gozne, capacidad de gestionar la articulación entre sistemas (G. Rodríguez. 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

Necesariamente y una vez más, alertamos para el hecho que el concepto dual que aporta Rodríguez, sea reductor si aplicado a la *creatividad* o en este caso a la *religión* -que aquí pretendemos analizar, si *total*- desde el *panteísmo*. Su gozne no puede llegar a comprender el concepto en su totalidad. En la exclusión y unión de uno y otro lado de la ecuación no llegan a comprenderse todas sus posibilidades de necesaria interdependencia y tampoco contempla la necesaria evolución a la que dichos términos remitirían. Por tanto es cierto que quizá tenga más que ver con esa capacidad de gestión que reconoce no haber contemplado, pero solo si incluidos los demás factores de que sigue acaeciendo.

Claramente hacemos en este análisis un paralelismo entre *creatividad* y el concepto de *panteísmo* propuesto, y que aquí analizamos. Matizamos que aquí, esto se trata tan solo de una opinión en el proceso de análisis que llevamos a cabo, y que no tiene porqué conllevar un resultado final afín.

■ 4. Saturnino de la Torre empieza por hacer unas aclaraciones respecto al término *ciencia* que en nuestra cuestión entroncamos con una frase del cineasta, Aleksandr Sokurov:

*Como cirujano tengo que operar con los instrumentos que están a mi disposición. A veces hago lo posible por no utilizar los instrumentos normales, el bisturí, las agujas, los hilos... Tal vez eso explique la diferencia entre aquello que yo hago y lo que hacen otros cineastas (...) Al contrario de la ciencia, el arte existe a partir del principio de la síntesis, y no del análisis. La ciencia tiende al análisis; para entender el conjunto descompone las cosas en partes autónomas y mira cada una de ellas separadamente. El arte existe de una manera completamente diferente; une todo, creando una imagen. (...) Una de las dificultades del arte es que muchos intentan entenderlo de un modo fragmentario, no comprenden una obra de arte como un ser único: entran en la imagen y la analizan y la matan... y después no perciben nada (A. Sokurov, 2003).*

*El principal problema del cambio, tanto en la educación como en la ciencia y en la construcción de conocimiento es atreverse a romper modelos, estructuras*

*consolidadas, patrones que al tiempo que nos permiten actuar sin pensar demasiado, nos inmovilizan como si fueran armaduras. Es como el “tacatá” del niño, que si bien puede ayudarlo a dar los primeros pasos, pretender mantenerlo cuando ya sabe andar, es coartar los movimientos e incluso impedir que aprenda a caminar enfrentándose a las dificultades. / La ciencia del paradigma positivista nos ha enseñado a analizar, separar, disgregar para encontrar causas, pero en ese proceso terminó perdiendo el sentido, los vínculos, las relaciones entre las partes y el todo. Eso mismo sigue pasando en la fragmentación de las disciplinas en la formación. Es el mismo modelo en el que el ser humano como un todo, con todas sus potenciales, queda reducido a partes que no dan cuenta del funcionamiento del conjunto. La medicina de los medicamentos es un claro ejemplo de esa súper-especialización que ignora el origen psicológico sobre determinadas dolencias. / En el nuevo paradigma emergente (denominado ecosistémico por M. C. Moraes) pone su mirada en integrar, conectar, complementar, trascender. Y en tal sentido podemos aprender mucho del arte en tanto que proyección armónica, coherente, integradora de vivencias, emociones, saberes cuya finalidad última es el placer de sentir la vibración de algo que nos toca, que nos eleva y transforma. El arte, en general, es la mejor expresión del alcance de esa nueva mirada sobre la realidad. / Ahora bien, llevar a la práctica este pensamiento representa enfrentarse a estructuras de poder y de rutina que dificulta el proceso. Pero el proceso de cambio no solo es necesario y posible, sino que está avanzando en todos los ámbitos de manera acelerada. Hay que pasar de la acción individual a la colectiva y comunitaria. Es preciso crear conciencia y esta se va extendiendo como las ondas generadas por una piedra en el estanque. Cada vez son más las redes y comunidades que comparten esta visión ecosistémica en la ciencia, el arte, la educación, la salud... En el 2007 se realizó por primera vez en España un Congreso sobre Transdisciplinariedad. En cierto modo rompía con la tradición, pero fuimos sorprendidos con la representación de todas las universidades de Cataluña en el acto inaugural. El día 17 de marzo, Laszlo y otros conferenciantes atrajeron a más de 300 personas para oír hablar de la Evolución de la conciencia, en Barcelona. El mensaje de todos ellos era unánime. “Pensar con el corazón”. La onda expansiva de la conciencia va resonando en los sectores científicos y educativos con insistencia. / Dificultades, sí, porque aun siguen arraigados los modelos mecanicistas y productivos. En la academia es donde más resistencia se percibe, pero pronto será como el muro de Berlín ante la evidencia de a dónde nos puede llevar un modelo positivista basado en la fragmentación. La crisis que vivimos es una consecuencia de ese modelo cuyo eje central es “tener”. El que proponemos es un modelo que “ayude a Ser” (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).*

**Refiriéndose al rumbo que parece ir tomando la ciencia -esa integración de saberes y subrayados varios sobre la necesaria toma de conciencia por parte de las estructuras de creación del conocimiento, Saturnino de la Torre parece estar abriendo los brazos en esa especie de abrazo mítico y total que demanda la inclusión de los mensajes más esenciales. Y por ello tendríamos que afirmar que dentro del apartado al que nos remitimos -estas afirmaciones pueden sonar muy panteístas- desde la acepción religiosa de totalidad que pretendimos darle. Sin querer extraer elaciones precipitadamente preocupantes o peligrosas, sigamos:**

A razón de las similitudes que en la mecánica cuántica encuentra Saturnino de la Torre con la creatividad y en contraposición al panteísmo que proponemos, explica:

*Si la fragmentación y la obsesión por el análisis nos pueden conducir a perder el sentido de realidad en su totalidad, la tendencia al holismo, a fijarnos en el todo sin atender a sus componentes podría situarnos en la nube, en el conceptualismo de Locke, en el lenguaje sin referentes. En otras palabras hacer de la creatividad un sermón en el que se exalta su bondad, necesidad y presencia en todo. Por ello soy partidario de situarnos en las tres acepciones o niveles que a mi entender circundan al concepto de creatividad:*

*1- **La creatividad como don inherente** que viene dado ya sea por una entidad superior o determinado genéticamente. Las ciencias que lo sustentan son la filosofía, antropología, teología y genética. Una cualidad ligada a la especie al igual que la inteligencia o la sociabilidad. Estamos ante un concepto pre-científico.*

2- *La creatividad como atributo específicamente humano*, ya sea individual, grupal, colectivo o social que arraiga en la persona o colectividad. En tal categoría entraría la creatividad comunitaria, como organizaciones, ciudades, colectivos o épocas de la historia. Psicología, Sociología, Pedagogía, son algunas de las ciencias que fundamentan científicamente este concepto.

3- *Como cualidad extensible a la naturaleza y al cosmos en su evolución diversificadora*. En tal sentido puede hablarse de naturaleza y cosmos creativo como hacen Binnig o Laszlo. La creatividad como energía vibracional conectiva o campo psíquico sería un modo particular de concebir y explicar la creatividad humana en términos de la física cuántica. Si bien escapa esta acepción a los tradicionales conceptos y acercamientos a la creatividad, es la que tiene más proyección de futuro siendo avalada por científicos y premios Nobel de física y química. Falta, sin embargo, mucho que trabajar e investigar, dada su reciente aparición, para hacerla visible en la práctica de las actividades humanas como la educación, la salud, la psicología, la publicidad o la empresa. / Una vez situados podemos hablar de creatividad sabiendo a qué acepción nos estamos refiriendo. Cuando hablo de creatividad cuántica o vibracional la concibo como una realidad invisible que posibilita y hasta explica la emergencia de las ideas innovadoras. En tal sentido comparto las tres leyes universales: evolución, armonía y vibración. Pero eso no significa que sean fenómenos equivalentes a otros como la inteligencia, las emociones, los impulsos, etc. Cada uno de ellos responde a un tipo de vibración y resonancia, tal como ocurre con las palabras. / En resumen, creatividad cuántica, sí; panteísmo no. / Espero que estas reflexiones sean de tu ayuda. Eso me compensaría de las horas dedicadas (S. de la Torre, 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

**Reflexiones que agradecemos profundamente al maestro Saturnino de la Torre y que gratamente podemos afirmar que sí nos sirven, y de mucho. En sus palabras advertimos el peligro de entrar por estos dominios que de tan trillados históricamente -como decíamos- efectivamente podrían conducir a la mala praxis, al fundamentalismo y otros apegos. A los cuales es tan propicio el ego humano.**

**Probablemente sean indisociables ciertos símbolos de lo que aquí nos permitimos construir con el *panteísmo* propuesto. Un concepto nunca viene solo y despegado de toda su historia. Sería imprudente aislarlo tanto en su totalidad holística y sin referentes -como comenta S. de la Torre- como de todos los referentes que pueda traer de serie.**

**Nos congratulan enormemente las palabras de Saturnino cuando *confiante* afirma de una ciencia que se encamina hacia un conocimiento cada vez más total y consciente. De una creatividad inclusiva y con objetivos evolutivos.**

■ 5. Manuel Almendro, como haría Saturnino de la Torre en la anterior entrada, también se referiría a los dos conceptos, *ciencia* y *panteísmo*:

*El descenso al caos subterráneo de la consciencia ha sido a lo largo de la historia antigua un elemento de encuentro con la sabiduría profunda y el misterio de la vida. Este viaje ya se daba en culturas mesopotámicas, griegas con los misterios de Eleusis a los que Platón tuvo acceso, posteriormente en el cristianismo con un ejemplo claro en Jonás y la Ballena. Este Mito –entendido no como una producción de la mente humana -sino como un descenso del espíritu según lo define la sabiduría antigua estuvo en los albores de nuestra civilización y es impresionante como después de que la civilización griega impusiese una sabiduría racional, material y mecánica, hoy Eleusis está emergiendo como un caos que rompe la linealidad que concibe a la realidad como automática y replicable. La ciencia en sus nuevos paradigmas ha de ponerse de forma urgente a entender los interiores humanos, improgramables y únicos. Y que el conocimiento no caiga en el oscurantismo. / Es necesario e imparable retomar la sabiduría antigua que trata más de la transformación que de la acumulación de conocimientos. Artaud fue pionero en intuir que los tarahumaras como otras etnias guardan preciosos conocimientos para los que la mente occidental no ha sido preparada pero sabiendo que en las entrañas del ser humano sí existe capacidad para lo inaudito. Requisito: hay que formarse o*

*mejor transformarse, parece que la Naturaleza está demandando esto a través del caos generalizado: una civilización, la nuestra, que agoniza. / Las Ciencias del Ser Vivo necesitan de una muerte y un renacimiento. Una muerte en el mundo del tener y un renacimiento en el mundo del Ser. Para educar esto previamente se requiere de personas que hayan recorrido este camino. No se puede enseñar lo que no se es. De lo contrario la enseñanza se confunde con un almacenaje, un disco duro, demasiado duro para ser moldeado por la evolución necesaria. En este sentido la Psicología del Caos es puente fundamental hacia la vía de la Consciencia, la sincronicidad capaz de hacer vivir el todo en la parte. Necesitamos como Artaud buscar la curación como símbolo de conocimiento. Pero hacerlo bien y no caer en la locura. Ya Teresa de Jesús proclamaba una vía purgativa previa. Y desde una ciencia del ser vivo, con rigor y validación empírica, esto puede hacerse (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

Y hablando a propósito de la *resiliencia* se referiría así al *panteísmo* en nuestra acepción de religión, del latín, *re-ligare*:

*Digamos que el dolor se puede verdaderamente ir disipando si se va bifurcando hacia nuevas regiones del propio psiquismo. Es decir se ha de producir una transformación generada por la propia sombra, el propio sufrimiento, que implica siempre una reorganización del caos personal y por lo tanto de una curación. Una integración de la sombra aireada ya hacia una nueva luz en el camino. Ha de haber elaboración y en absoluto una terapia de represión de lo emergente. Aquí hay ya un Yoga, un religare, un Sutra, una sutura entre la sombra personal y su curación. No hay sombra sin luz. Nosotros hablamos de CRISIS EMERGENTE y que toma todo un capítulo en Psicología del Caos para explicar este proceso, que considero la clave de la evolución. Una forma tan antigua como moderna así como intemporal para salir de nuestros atribulados momentos (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

**Conceptos que según los revistamos con tal o cual intención también pueden adquirir o perder significado. Sentidos -todos ellos- que se encaminan en direcciones que parecen evidenciarse similares o concordantes a nuestra construcción.**

6. Agustín de la Herrán contempla las acepciones que proponemos desde el punto de vista de la educación:

*La educación que tenemos y la formación que atendemos son epidérmicas, superficiales. La sociedad es una sinfonía de egos, personales y colectivos. La mayor parte de la humanidad vive dormida. A veces incluso sueña que despierta, pero los despertares son contenidos del sueño. La Pedagogía es la ciencia de la educación por antonomasia. Por eso debería ser la ciencia del despertar y la ciencia del ponerse en marcha para construir. Hay que insistir, pero no perimétricamente, sino profundamente, radicalmente, hacia la construcción de una Pedagogía Radical. Últimamente estoy investigando sobre esto. Ésta es nuestra posición. El cambio radical es el único camino, porque o la formación y el despertar asociado es radical, o no habrá formación. Siempre vale la pena insistir. Nuestro trabajo consiste en eso. Mitad barqueros, mitad carpinteros, léase martilleadores. Pero -esta es la novedad-, en nombre de nadie, en nombre de ningún ismo. Este proceder debería ser natural o pedagógico, sencillamente educativo. / Oriente es metodología. Occidente y los monoteísmos son ficciones, adoctrinamientos autoinducidos e intensivos que no asocian apenas comprensión. Mi opinión es que, por ósmosis o vía complejidad de conciencia, el futuro llamará a más y a más conocimiento. Entonces se dejará de hablar de Oriente y de Occidente y, simplemente, se avanzará en conocimiento autoformativo. En este nuevo Renacimiento la Pedagogía Radical que defendemos y construimos puede tener un importante papel. / Creo que la escuela debería ocuparse de educar la razón, comprendiendo por tal lo que somos: sentimiento, emoción, conocimiento, conciencia, ego, etc. Una parte importante de ello creo que es enseñar a ver. Hoy casi todo se ve mirando al fondo de la caverna. Podría mirarse directamente, pero preferimos ver en diferido. Si de religión o de Dios se trata, basta ver un poco -no hace falta mucho- la historia. Los dos son creaciones*

*humanas. El ser humano, desde su recalcitrante ego, les ha dado la forma que ha querido. Por tanto, son a la vez racionalizaciones y ficciones. Son contenidos del sueño formativo del ser humano y con frecuencia, desde sus condicionamientos sociales, institucionales, políticos, etc., evitan despertar (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).*

**Con lo cual, una vez más, se evidencia que la elaboración propuesta no se puede separar y aislar de sus condicionantes históricos -inherentes a la propia simbología que se desprende del término- a expensas de poder resultar peligrosa su utilización, como veníamos viendo.**

**El lenguaje se elabora a la medida de nuestras necesidades pero lamentablemente en su constitutiva forma de manifestarse, en ocasiones acarrea consecuencias de no tan noble reflejo. Lastres por los cuales puede llegar a facilitarse la comunicación, como su fin último. Lastres que de sus estrecheces resulta evidente estela irguiéndose cual baluarte de lo muerto.**

**Baluarte cuyo estandarte, no obstante -a través de una ciencia que se ocupe verdaderamente del hombre- podrá quizá resucitar con connotaciones de mayor lucidez y visión:**

*Un día en que estaba meditando, se durmió (o sea, se descuidó, cayendo en el estado de conciencia ordinaria). La falta le pareció tan grave que se cortó los parpados, que cayeron al suelo. De ellos acabaría naciendo, según la leyenda, la primera planta del té, por lo que se dice que el gusto del té y el gusto del zen son parecidos (A. de la Herrán, 1998, p. 328).*



## **Décimo tercer capítulo**

### **Líneas teóricas a triangular**

Esta es vuestra casa, señora, exclamó, inclinándose en una profunda venia. Nada cambió. El fallecido señor mi padre le acompañará.

*Mientras así hablaba, sonó la primera campanada de medianoche. La fresca brisa del presente le acarició la faz con su imperceptible soplo de miedo. Orlando sondó ansiosamente el cielo. Ahora cargado de nubes. El viento rugía en sus oídos. Pero en el rugido del viento escuchó el rugido de un avión cada vez más próximo*

(V. Woolf, 1994: p. 240, traducción nuestra).

En la última parte de nuestro estudio, 4 *focus-group* a profesores de cada etapa escolar, se incide y se discute acerca de las líneas teóricas previas a la constitución de nuestra teoría en proposiciones condicionales, como su lógica triangulación adscribe.

Teniendo en cuenta el carácter del siguiente abordaje, que se llevaría a cabo con grupos de dos personas -en lo que se pretendió fuesen discusiones amenas y proficuas- se buscó el grado de aplicación que pudieran tener nuestras líneas teóricas en cada una de las etapas escolares a considerar: a) educación infantil, b) educación primaria, c) educación secundaria, d) educación universitaria. Y las opiniones de los docentes, respecto a la Formación Docente Integral que proponemos. Es por ello que las líneas teóricas expuestas se presentan en forma de pregunta abierta a debate.

Dada la cantidad de material a gestionar y la importancia de unos temas sobre otros, tratamos de forma sucinta sintetizar los temas más apremiantes y excluir otros que -por ser transversales o encontrarse incluidos en otros aspectos del debate- pudieran igualmente venir a colación sin necesidad de un planteamiento exclusivo. Estos serían *Política, Ética, Ciencia y Panteísmo*. Y también la *Transmisibilidad*, que por encontrarse incluida de forma tácita en otras acepciones no necesitaría de un apartado de discusión propio.

### **Resiliencia**

Desde nuestra investigación se verifica que la *resiliencia*, como fuente ejemplar de *creatividad personal* en el transcurso de la vida de Artaud funciona como dato extrapolable a la escuela. Se destaca la vía de la repetición, la meditación y diversas formas de adquisición de consciencia como pasibles formas de alcanzarla.

Por tanto, rescatando la aportación de Saturnino de la Torre al respecto podríamos considerar que **Si la resiliencia posibilita:**

**1) Confianza en sí y en los otros; 2) Autoestima como fruto de la acción; 3) Introspección como arte de preguntarse; 4) Independencia y distancia emocional, fijando límites entre uno y los problemas; 5) Capacidad de relacionarse y**

establecer vínculos; 6) Iniciativa y capacidad de ponerse a prueba; 7) Humor para relativizar lo inevitable; 8) Creatividad como capacidad de transformar y transformarse, abriendo la mente a otras posibilidades; 9) Moralidad y ética, adoptando compromisos con los valores; 10) Pensamiento crítico frente a pensamiento único (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

¿No debería la escuela encargarse de ello? Y si ya lo hace ¿Cómo lo hace? Y si no lo hace ¿Porqué no lo hace?

### **Creatividad Personal**

Se verifica que la *creatividad personal* también puede proceder de la *resiliencia* como en el caso de Artaud. Ella procede de la intención y de la pasión, de la importancia dada al cuerpo y a la singularidad de cada uno. Puede por lo tanto proceder de una lucha interna en la necesidad de hacerse con el 'yo' soñado, aparte de los posibles dictámenes de la sociedad.

Para su constitución se requiere un alto grado de reflexión e introspección. Y se subrayan la importancia del desapego, la reubicación de prioridades, la identificación con otros intereses, perder el miedo al cambio y no patologizar comportamientos que se salgan de la norma.

Ello se podría traducir en mayor consciencia, madurez personal, educación de la razón y autoformación.

**Si la *creatividad personal*, tal y como la *resiliencia* parecen construcciones tan importantes como esenciales en la formación de nuestros educandos, ¿porqué la escuela como base social formativa parece insistir en la normalización de sus alumnos?**

### **Violencia Escolar**

De nuestra investigación emerge la necesidad de probar la *violencia escolar* como comportamiento propio de lo humano. Al parecer en los países más pobres en dónde existe una elevada tasa de violencia social (por lo menos más visible), la escuela funciona como refugio, paraíso en dónde cualquier violencia es impensable.

Entre otras acepciones, esto nos lleva a pensar que las actuales *Políticas para la Paz* no estén dando en el blanco, cuando afirman que el profesor responde a veces de forma irreflexiva aplicando esquemas de acción-reacción, cuando debería aprender a detenerse y analizar detalladamente los conflictos para responder de manera constructiva.

**Si el profesor actúa de manera irreflexiva ante estas cuestiones ¿no será por carecer de una Formación Más Integral que le enseñe a actuar Inmediatamente? Convengamos que en muchas situaciones de estas características es totalmente irrealista pensar siquiera en la posibilidad de poder detenerse a analizar lo que sea.**

**¿Qué se desprende de la idea de que el Profesor en su Formación aprenda a Enseñar / Escenificar, la cara más cruda de la violencia y la verdadera regresión que ello supone?**



## **Profesor como Atleta Afectivo**

El *Atleta Afectivo* es una elaboración que procede del *Teatro de la Crueldad* de Artaud y que desde la asunción de que todos contenemos a todos los hombres habidos y por haber en nuestro código genético, si debidamente entrenados, podemos disponer de ellos a modo de personaje siempre que las circunstancias lo requieran. Su objetivo es la curación a través del corazón, del afecto.

En nuestra investigación tal elaboración procura situarse en la figura del Profesor. Como tal, se verificó que para llevarlo a cabo, el Profesor debería antes Formarse en la adquisición de Consciencia y Maduración Personal.

Para ello se implementarían una serie de estrategias por las cuales se procede al desmejoramiento en la eliminación de vivencias negativas y la possibilitación de comunicaciones inter-subjetivas. Lo cual requiere sumergirse de lleno en el propio 'yo'.

Estas estrategias se podrían traducir como Educación Emocional o *Atletismo Afectivo* a través de:

1) La interrogación didáctica creativa: Que es una pregunta en la que cabe todo. Lo que se sabe y lo que se desconoce, lo que existe y lo que aún no es, lo que se piensa y lo que se siente, lo que ya pasó y lo que está por venir, la razón y la fantasía. / 2) Comunicación y escenificación de los sueños de forma vivida. / 3) Experimentar el autismo como forma de conocimiento personal y puro desligado del lenguaje. / 4) Experimentar con mitologías, génesis y cosmogonías aunque sea solamente a través de la simple lectura. / 5) Probar el contacto con la materia primordial como podría ser el barro, pero impregnándose completamente en la materia. / 6) Y en cuanto Profesor, aprender a estar con presencia ligera dejando que sean los alumnos a aportar.

Esto último podría ser realmente fundamental porque al parecer es uno de los fallos cometidos más comúnmente. El ego y sus diversos apegos se manifiestan constantemente no dejándonos despertar para la verdadera consciencia, para el otro.

Nuestro ego se puede encontrar en todos los *ismos* a los que nos sentimos y decimos pertenecer. Como podría ser nuestro partido político, nuestro equipo preferido, nuestra religión, e incluso nuestra familia, o nuestras pasiones más afines, que inevitablemente nos apartarían de alguna manera de los demás y por ende, del todo.

Uno de los expertos indagados a este respecto diría con relación al *Profesor como Atleta Afectivo*, como verdadero Maestro: *Estos personajes serían semillas de una nueva terapia y pedagogía para guiarnos en los oscuros trasiegos del inconsciente personal y colectivo (M. Almendro 2012: anexo 0.6 comunicación personal).*

**Si efectivamente como se desprende de nuestra investigación, para ayudar en la Construcción Emocional, en la Creación Personal y Resiliente de nuestros alumnos son necesarias estas inmersiones y elaboraciones personales previas. En la Formación Docente, ¿cuáles podrían ser los obstáculos que lo impedirían? ¿Resulta tan inverosímil formar los profesores en este sentido?**

## **Cuadernos escolares**

Dos años antes de su muerte, Artaud empezó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. En esa explosión casi febril, vertiginosa y de pura expresión, plasmaría su fuerza vital en inúmeros cuadernos de manera vibrante y repleta de vida.

Es práctica común de mucha gente llevar un diario personal o utilizar cuadernos como refugio o saco de boxeo dónde plasmar frustraciones, como forma de desahogo. Ciertamente es también que si utilizados sin cualquier tipo de orientación aquellos podrían no servir para nada.

Pero los cuadernos escolares si personales, íntimos, y propuestos a nuestros alumnos como fuente de superación personal. Si bien utilizados en este sentido pueden producir satisfacción, análisis interior, descubrimiento personal, auto-afirmación. En ocasiones podrán servir para soltar amarras de lo racional y desde las palabras liberarse hacia el dibujo, y al acto de trazar libremente. Son fuente de *resiliencia* y *creatividad personal*.

**Teniendo en cuenta que se trata de un producto totalmente personal, de carácter secreto ¿cuáles podrían ser las instrucciones más adecuadas en su implementación?**

## **Cuentos clásicos**

En el marco de estrategias y soluciones a aplicar desde nuestra investigación surgen los cuentos de los hermanos Grimm, por contener esa fuerza expresiva y esencial que a lo largo del tiempo se vino suavizando en sucesivas adaptaciones para hacerlos permisibles en los límites de lo tolerable, de lo políticamente correcto.

El uso masivo y a veces casi exclusivo de su moraleja, no permite la utilización de los mismos como fuente de sabiduría primordial. En la cual la interpretación se debería hacer como experiencia personal.

**Si estos cuentos y otras estrategias similares se aplican a modo de dogma cumplimentado, ¿cómo pretendemos que nuestros alumnos se formen como seres completos, léase: críticos, éticos, políticos, responsables, realmente implicados?**

## **Metodología de los Mini-Focus-Groups**

*No debo seguir haciéndome preguntas a mí mismo, si es que esas figuras que me impiden de reencontrarme son yo, o serán otro, dos otros, como decía el otro, no, no debo continuar*

*(S. Becket, 2002: p. 153, traducción nuestra).*

Como método de triangulación de lo expuesto hasta aquí -forma de aseveración fehaciente de las propuestas y opiniones expertas recogidas relativamente a nuestro estudio- la realización de 4 focus-groups muy concretos se presentó casi de modo natural a nuestras necesidades. Varios motivos nos impulsaron a elaborarlos en modo reducido a fin de sacarles el máximo provecho, pero principalmente esta elección se prendió con el hecho de querer incidir en la profundidad que los datos mismos reclamaban. Diría Richard A. Krueger (1991):

*Con frecuencia las características del guión de entrevista y los participantes nos darán una pista de las dimensiones ideales que debe de tener el grupo. Aquellos formados por especialistas de los que se intenta extraer información de una mayor profundidad serán generalmente grupos reducidos. Asimismo, son preferibles los grupos de discusión reducidos cuando los participantes tienen gran cantidad de cosas que decir o cuando han tenido experiencias intensas o prolongadas con el tema de discusión. En otras discusiones en las que el investigador desea descubrir el rango de opiniones en unos términos más generales, interesará más tener grupos mayores (p. 97).*

De cierta manera descubrir el rango de opiniones, como explicita Krueger, fue una tentación que se llegaría a sopesar visto que una ilustración más alargada siempre cuenta de una verdad más completa -sin embargo como el dicho que alerta *no meter la carreta delante de los bueyes*- nos detuvimos hacia tales derroteros. En este momento de la investigación, los conocimientos que traemos a reflexión y debate aún se encuentran poco desarrollados e importa mucho más tener una visión más profunda de aquellos que una cantidad considerable de voces que atestigüen lo que sea. Son preferibles ahora, testimonios más personales que desde el punto de vista del profesional educativo no habituado a plantearse estas cuestiones, reflexione, tratando de ir más allá e imaginándose las posibilidades contenidas en nuestras propuestas. Esto resulta mucho más verosímil, práctico y adecuado, que una cantidad específica de suscriptores y detractores de tales o cuales propuestas.

*Un concepto como el de inconsistencia social, surgido en el pensamiento fenomenológico aplicado a los comportamientos sociales y cuyo principal representante es el profesor Grathoff (1970), subraya el desconocimiento de la situación por parte de los sujetos como base, una especie de punto cero, para hacerla consistente a través de la interacción. Paulatina construcción social de la situación a través de la construcción social del objeto investigado y de los sujetos entre sí (...). Uno de los principios fundamentales de esta práctica, como el de evitar participantes expertos en grupos de discusión, cobra así su sentido. Se necesita el desconocimiento de la situación (J. Callejo, 2001: p. 45).*

Aparte del posible desconocimiento de la situación también se trataría siempre de posibilitar la mayor objetividad posible. La mayoría de los estudios metodológicos consultados apuntan también en este sentido, ya sea relativamente a la ejecución de grupos de discusión -en el seno de una entrevista- o en una mera observación:

*La observación trata de registrar de manera “precisa y sistemática”, objetivamente, “las actividades a las que se entregan las personas en su marco normal”. Pero como señala justamente Moscovici (1984), “las personas afectadas por esta investigación saben las más de las veces que se les observa. No hablan ni se comportan como harían de modo habitual entre sí” (A. Blanchet, R. Ghiglione, J. Massonnat y A. Trognon, 1989: p. 16).*

*¿Sería quizá preciso en ciencias sociales reemplazar una epistemología de los estados por una epistemología de los procesos? (...) “En psicología (...) los descubrimientos no se hacen en el laboratorio sino mediante la observación fortuita o sistemática”, escribe Paul Fraisse en un artículo titulado “En el principio de la observación (...) En consecuencia, es una teoría de la interacción la que permite comprender lo que sucede en estos diferentes procesos” (A. Blanchet, R. Ghiglione, J. Massonnat y A. Trognon, 1989: p. 23-24).*

Teniendo esto en cuenta, en nuestro caso -que el foco de los *focus-groups* realizados incidiría en el conocimiento docente- habría que sacar partido de la situación, sobre todo no exigiendo más de lo estrictamente necesario como en el caso anterior de nuestras entrevistas generativas. Docencia entendida en el sentido más lato posible, puesto que cualquier profesor -siendo un profesional educativo- estaría de inmediato en la posición de poder ser un candidato idóneo a participar en uno de nuestros *focus-groups*. Entiéndase que los *especialistas* en educación consultados, lo son simplemente por su misma calidad de docentes. Pero no son de hecho especialistas en las cuestiones que estamos tratando alumbrar junto a ellos. Así que el equilibrio entre lo que más conocen y lo que desconocen o les suena tan solo de oídas, se constituye como indicador de alta importancia a lo que aquí venimos investigando. Un consejo que nos ayudaría bastante a la hora de agilizar nuestro cometido:

*“El minero cava a la suficiente profundidad para descubrir si hay mineral y entonces saca una muestra. Si el mineral es pobre, puede proseguir con rapidez; pero cuando encuentra un filón rico sigue profundizando, con pausas para explorar nuevas vetas que merezcan la pena probarse” (H. Morgan & J. Cogger, 1977: p. 40).*

El hecho de que las personas consultadas puedan dar pistas sobre la práctica educativa de los temas que proponemos -tan conectados con el conocido como currículo oculto- es de gran ayuda al esclarecimiento de la preponderancia teórica que investigamos. Pero evidentemente, también es esencial aseverar su desconocimiento al respecto y lo que ello pueda llegar a suponer.

En *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*, recogería Javier Callejo (2001) de Bajtjn:

*Imaginemos un diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten de tal manera que el sentido general no se altera. El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que habla sólo una persona sentimos que se trata de una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona extrañamente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena pronunciada (p. 54).*

Un imaginario diálogo de dos únicos intervinientes que contiene justamente todos los ingredientes de que podría llegar a acaecer un grupo de discusión mayor -dadas tanto las características del susodicho guión, como la natural dispersión a la que podrían tender reflexiones de calado más profundo- incluso si dirigidas en un cierto entorno de intimidad. Fue por ello que el imaginario diálogo se transformó en real diálogo en cuatro sesiones de *mini-focus-groups* acondicionadas para tales efectos. Dos profesores de cada una de las cuatro etapas escolares: preescolar / primaria / secundaria / universidad, acompañados únicamente por el conductor / entrevistador.

Históricamente, los *focus-group* o grupos de discusión, se han probado como una verdadera fuente de conocimiento. El cual tratando de ser recabado por otros medios no se verificaría tan fructífero en lo que a hondura y toma de consciencia social se refiriese. Siguiendo el estudio que propone Javier Calleja al respecto -desde el punto de vista de la operatividad del presente- el *focus-group* exige la observación de posibilidades y el grupo se convierte así en una especie de máquina utópica. Una máquina que genera espacios simbólico / reales, posibles pero aún no existentes.

*El interés de los focus group en las ciencias sociales han fluido y discurrido a través del transcurso de los años sesenta y así. En muchos aspectos, el primer uso visible de los focus group por la conducción de una investigación de ciencia social puede probablemente verificarse en el trabajo de Paul Lazarsfeld y Robert Merton. Sus acercamientos a los focus group surgió en 1941 como una pareja embarcada en un proyecto financiado por el gobierno para acceder a los efectos de los media en las actitudes hacia el involucimiento de América en la segunda guerra mundial (N. K. Denzin, & S. Lincoln, (ed.), 2005: p. 899).*

Morgan (1991), Ibañez (1979) y Goldman y McDonald (1987) señalan la psicoterapia como origen del grupo de discusión, además de la investigación de mercados (J. Callejo, 2001: p. 32).

Mucchielli justifica el grupo de discusión acudiendo a la psicología humanista, aludiendo a la capacidad creativa de la gente cuando está en grupo. En este autor, el grupo de discusión se constituye en una notable base de apoyo para el trabajo publicitario, que creará sobre el imaginario de los grupos (J. Callejo, 2001: p. 36).

Sin que ninguna sea excluyente de su precedente, una vez que inevitablemente las disciplinas humanas suelen tocarse de una u otra manera, los antecedentes del *focus-group* como herramienta de investigación social no son tanto lo que verdaderamente importa aquí. En verdad, simplemente podríamos argumentar que está claro que hablando se entiende la gente y que además, en muchos casos, tan solo de ahí se puede derivar hacia caminos menos concurridos.

Los *focus-groups*, si bien realizados, constituyen una de las herramientas más efectivas de recoger datos sobre los cuales no existen aún definiciones demasiado acentuadas. El hecho que se proponga directamente la discusión de los temas que se van investigando -ya sea en grupos mayores o más reducidos- proporciona una especie de tercer punto de vista que averigua sobre la marcha. Un punto de vista que enaltece las cualidades de todas las opiniones e hipótesis producidas. Que puede generar información que no estaba prevista y que manifiesta el estudio en su concreto acercamiento de la teoría a su posible y más inmediata forma práctica. Como decía Krueger (1991):

La meta de los grupos de discusión es la comprensión de la realidad. Debido a la naturaleza inductiva de la investigación con grupos de discusión, se presta mayor atención a descubrir la manera en que los participantes perciben el problema. En consecuencia, el investigador tiene una idea más clara de cómo ha sido comprendido un tema por las personas que tiene ante sí. Si la investigación mediante grupos de discusión ha sido cuidadosamente guiada y analizada correctamente, entonces el usuario debería poder generalizar sobre otras personas con similares características (p. 49).

Los científicos sociales generalmente desarrollan un esfuerzo considerable para asegurarse de que están midiendo realmente lo que pretenden medir. Realizarán pruebas piloto de los procedimientos bajo varias condiciones, desarrollarán protocolos para administrar las pruebas, y en ocasiones insertarán preguntas para evaluar la sinceridad del encuestado (R. A. Krueger, 1991: p. 46).

Como habríamos advertido anteriormente en lo relativo a las entrevistas generativas, verificar las cuestiones propuestas con antelación, se volvió una tarea totalmente imposible dadas sus particulares características. Fue por ello que aquí partimos directamente para el terreno.

Planteadas de una guisa muy similar a las entrevistas generativas, las preguntas realizadas en estos *mini-focus-groups* siguieron constando de una serie de ejemplos -a modo de guías de reflexión y acercamientos más o menos acentuados- a fin de posibilitar una panoplia más amplia de opciones y posibles líneas de desarrollo del pensamiento por parte de los pequeños grupos consultados.

Se podría argüir que junto a un grupo de personas que supuestamente no conocen íntimamente los temas que sugieren nuestras cuestiones -que habría que validar de antemano ese guión- como requisito imprescindible. No olvidemos no obstante, que se trata de un acercamiento de tal forma innovador que igualmente sería recibido por quién a ello se dispusiese a prestar su validación.

La comprensión, interés y entrega por parte de los participantes de los varios grupos de discusión es por tanto el indicador exacto de su real validez.

Aparte de no haber sentido necesidad de cambiar ninguna línea de razonamiento implícita o explícita en las preguntas en sí -su ubicación a lo largo del texto durante el transcurso de las reuniones- o incluso su planteamiento expuesto en forma de lectura cuidadosa junto a los participantes. Todos y cada uno de ellos respondería con brío y esmero, incluso entrando muchas veces por terrenos menos explícitos, por libre iniciativa. Con lo cual determinamos que la cualidad persuasora del cuestionario nos indica una vez más su correcta validez.

Otro de los indicadores de validez -y que además sirven para ahondar alrededor de lo dicho- son todos los gestos, muecas, impases, titubeos, etc. con los que una conversación directa se ve complementada. Expresivos, todos nuestros participantes, dieron pruebas más que concluyentes de su empeño y sinceridad en sus respuestas.

Sus silencios, para los cuales bien alerta la literatura metodológica al respecto, fueron altamente sustanciales y reveladores. Y sin que hubiese sido necesario registrar el brillo de sus ojos, sus palabras a todo ello nos consignan ineluctablemente.

Sin embargo no debemos dejar de tener en consideración que este método es prolijo en validez subjetiva, con lo cual hay que prestar especial atención a los indicadores que puedan forzar ciertas conclusiones en el ulterior análisis.

En la tercera edición del extenso y fabuloso, *The Sage Handbook of Qualitative Research (2005)*, George Kamberelis & Greg Dimitriadis, se explayan sobre las posibilidades que ofrece este método de investigación:

A través de nuestros análisis de métodos de convergencia y divergencia y la utilización de los *focus group* en estos tres dominios o funciones (pedagógicas, políticas y de investigación), concluimos que los *focus group* son formaciones únicas y de gran importancia para la investigación colectiva en donde la teoría, la investigación, la pedagogía y la política convergen. Como tal, ellos nos ofrecen importantes *insights* y estrategias para una mejor comprensión y trabajo a través de prácticas y efectos señalados por el “séptimo momento” de la investigación cualitativa (Lincoln & Denzin, 2000) con el énfasis en la práctica, en el sincretismo metodológico, en las relaciones dialógicas de campo, la producción de textos poli vocales, y el cultivo de lo sagrado en nuestras vidas diarias (N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (ed.), 2005: p. 888).

Sin quizá llegar de forma inmediata a lo sagrado que tramita la anterior cita, deberíamos destacar el hecho de que muchas de las líneas argumentales expuestas por nuestros participantes hayan discurrido precisamente por otras instancias que no eran precisamente las más obvias y llamativas en nuestras cuestiones. Precisamente, sobre las que en la parte anterior de nuestra investigación tildamos como *cuestiones transversales*: la ética, la política e incluso la transmisibilidad, que habíamos decidido dejar aparcadas en este momento de la investigación. O por no cargar las reuniones por exceso temático, o porque se habrían verificado no tan apremiantes como otras cuestiones, o simplemente porque quedarían implícitas a lo largo de las preguntas elaboradas. Y no obstante, como explicaban arriba Kamberelis & Dimitriadis, en *focus-group, articulaciones estratégicas de pedagogía, política e investigación*, esta es una de las ventajas más sobresalientes de la utilización de este método.

Al confrontarse con su interlocutor -pero además teniendo el apoyo / responsabilidad de su compañero o compañera al lado- el individuo se expone preponderantemente de forma pro-activa y ello implica posturas políticas acentuadas y una gran consciencia a la hora de tocar temas relacionados con la ética o la moral. O incluso haciendo alarde de aquellas sin motivo aparente. Todo lo que se diga es *on the record*, aparentemente *no hay nada que esconder*, pero hay mucho que decir. Incluso qué reivindicar.

No obstante Javier Callejo, alerta para posibles desvíos relativos a la consistencia de la situación ficticia que produce la entrevista y que podría afectar igualmente un método grupal que conlleva características idénticas:

*La situación de la entrevista aparece como "normal": "En cuanto situación de interacción social, la situación de entrevista tiende a interpretarse a partir del modelo de otras relaciones (confidencias, recriminación, discusión amistosa, etc.), cuyos modelos pueden diferir de un grupo a otro (...) la relación con un sociólogo no es sino un caso particular de la relación con extraños, ante quienes el honor impone no dejar traslucir los sentimientos o las opiniones más íntimas: por eso, la situación de la entrevista puede poner de manifiesto toda la moral de un grupo" (J. Callejo, 2001, p: 37).*

Que no ha sido nuestro caso. Probablemente haya a lo largo del transcurso de estas sesiones indicadores que digan lo contrario, pero de un modo general la sensación ha sido de extrema simpatía y desenfado por parte de los participantes. Incluso cuando el calor de la discusión requirió mayor audacia, persistencia o agudeza, ello no pareció hacer mella en el trato y se siguió ahondando con el cuidado previo. Los sentimientos destacaron de forma natural a lo largo de todas las sesiones. Quizá por la naturaleza misma de las cuestiones propuestas. Dice Krueger (1991) que:

*La gente necesita escuchar opiniones de otros antes de formarse su propio punto de vista personal. Mientras que algunas opiniones pueden ser desarrolladas rápidamente y sostenidas con absoluta firmeza, otras opiniones son maleables y dinámicas. La evidencia observada en los grupos de discusión sugiere que las personas sí que se influyen unas a otras con sus comentarios, y que en el discurso grupal puede de ese modo descubrir más sobre cómo ha ocurrido ese cambio y sobre la naturaleza de los factores de influencia (p. 28).*

Elemento imprescindible que tendríamos en consideración a la hora de analizar los datos recabados junto a los grupos de docentes consultados. En ocasiones incluso transcribiendo o describiendo todo un debate. Evidenciando los gestos más alusivos y subrayando las posturas más incómodas o contradictorias. Todo ello recaería en una evitable invalidez de no tomarse en consideración. Como sabiamente también recogería Callejo de Roland Barthes:

“El análisis vertical propone salirse del texto y entrar en las posibilidades negadas por el texto. Claro está, ello invita a la imaginación analítica” (citado en J. Callejo, 2001: p. 159).

Y el segundo tipo de análisis pasa de lo global a lo particular, en dónde no deja de analizarse nada:

“...en el orden del discurso, lo que aparece notado es; por definición, notable: aun cuando un detalle aparece irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejará de tener el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene sentido o nada lo tiene” (R. Barthes, 1985: p. 172).



## **Caracterización de los docentes**

Como venimos advirtiendo, para los efectos expuestos, en este caso se trataría más bien de dejar actuar la casualidad y que la muestra se presentase lo más arbitrariamente posible. Sin querer condicionar el estudio en este punto, cualquier profesional de la educación con mayor conocimiento de los temas propuestos no sería el más adecuado pero tampoco es que -si diese la casualidad de así ser- hubiese supuesto un problema de mayor. En la diversidad se buscarían precisamente los síntomas, actitudes y sensaciones propias de profesores de la más variada índole.

■ Es por ello que entre los consultados existen cuatro profesoras del mismo colegio religioso, dos de preprimaria y dos de primaria. Las profesoras de preprimaria llevan varios años ejerciendo y las de primaria apenas llevan cuatro.

■ Los dos profesores de secundaria, que curiosamente resultaron impartir ambos de la disciplina de filosofía: ella justo a principio de carrera y él ya jubilado.

■ Y los dos profesores de universidad también en desigualdad de circunstancias relativamente a los años que llevan ejerciendo. Un profesor de Álgebra con muchos años de servicio y un profesor de Óptica recién estrenado en estas labores. Disciplinas que aparentemente no tienen nada que ver con lo que aquí tratamos pero que precisamente por ello confieren una dimensión más plural, si cabe, a estas problemáticas que estudiamos.

Para no condicionar la ilustración de datos no desvelamos las identidades de los intervinientes. Se adscribe la necesidad de un análisis producto de opiniones mantenidas en abstracto. En los bloques que siguen y que recogen las opiniones y los resultados de nuestros *mini-focus-groups* se identifican solamente como profesor 1 y 2.

Asimismo, los bloques constan de una sucesión lógica de unidades que van del más pequeño al mayor relativamente a la franja etaria que comprende. Así, primero aparece la opinión de las profesoras de preprimaria **PP**, y luego las de primaria **P**, seguidos de los de secundaria **S** y los universitarios **U**.

En lo sucesivo presentamos los resultados de los *mini-focus-groups* efectuados, bien como su análisis en lo que dimos en llamar *el tercer lado del triángulo*. Este apartado - que se renueva a lo largo de los seis temas a debate- trata de establecer un puente preciso entre lo recabado junto a los expertos de la primera parte de la investigación y al otro lado -las opiniones concretas de los docentes consultados durante las cuatro sesiones de *mini-focus-group* que presentamos. Opiniones que analizamos así, a la luz del conjunto de todo lo recabado.

Para una lectura adecuada presentamos en cada uno de los seis temas a discusión:

1. ■ La pregunta efectuada en el *mini-focus-group*.
2. ■ Ordenadas- las respuestas efectuadas en cada uno de los 4 grupos de docentes.
3. ■ Pequeño resumen de la aportación experta, anterior a los *mini-focus-groups*.
4. ■ *El tercer lado del triángulo*, o triangulación de ambos conjuntos de datos.



## **Décimo cuarto Capítulo**

### **Triangulación**

*Allí, en un bosquecillo rodeado de flores, duerme el hermafrodita, sumido en profundo sopor, sobre la hierba empapada en llanto. La luna ha desprendido su disco de la masa de nubes y acaricia, con sus pálidos rayos, ese dulce semblante de adolescente. Sus rasgos expresan la más viril energía junto a la gracia de una virgen celestial. Nada parece natural en él, ni siquiera los músculos de su cuerpo que se abren paso a través de los armoniosos contornos de formas femeninas. / Tiene el brazo doblado sobre la frente, apoyada en el pecho la otra mano, como para contener los latidos de un corazón cerrado a todas las confidencias y abrumado por el pesado fardo de un secreto eterno. Cansado de la vida y avergonzado de caminar entre seres que no se le parecen, la desesperación ha transido su alma y se va, solo, como el mendigo del valle*

*(Lautréamont, 1988: p. 63, traducción nuestra).*

### **Resiliencia**

Desde nuestra investigación se verifica que la *resiliencia*, como fuente ejemplar de *creatividad personal* en el transcurso de la vida de Artaud funciona como dato extrapolable a la escuela. Se destaca la vía de la repetición, la meditación y diversas formas de adquisición de consciencia como pasibles formas de alcanzarla.

Por tanto, rescatando la aportación de Saturnino de la Torre al respecto podríamos considerar que: **Si la resiliencia posibilita:**

**1) Confianza en sí y en los otros; 2) Autoestima como fruto de la acción; 3) Introspección como arte de preguntarse; 4) Independencia y distancia emocional, fijando límites entre uno y los problemas; 5) Capacidad de relacionarse y establecer vínculos; 6) Iniciativa y capacidad de ponerse a prueba; 7) Humor para relativizar lo inevitable; 8) Creatividad como capacidad de transformar y transformarse, abriendo la mente a otras posibilidades; 9) Moralidad y ética, adoptando compromisos con los valores; 10) Pensamiento crítico frente a pensamiento único (anexo 0.5).**

**¿No debería la escuela encargarse de ello? Y si ya lo hace ¿Cómo lo hace? Y si no lo hace ¿Porqué no lo hace?**

**1PP.** Las educadoras de pre-escolar consideran que los golpes que niños tan pequeños suelen sufrir se podrían traducir en las pequeñas frustraciones diarias. Como que no les dejen jugar a algo, que no les compren lo que quieren o porque no sepan hacer bien un trabajo determinado. Pero evidentemente hay problemas mucho más duros que los pre-escolares tienen que superar. Algo que estas educadoras dicen tratar de solventar representando los patrones familiares que permiten cierta seguridad y que son de alguna manera repetidos en la escuela ayudando así a fomentar la autoestima del niño.

Los divorcios, cada vez más frecuentes, son apuntados como un factor altamente desestabilizador que provoca gran inseguridad en estos niños, que en su mayoría ya cumple los seis años de edad en primaria.

El único mundo que conocían de repente se les desmorona y pueden llegar a vararse en una confusión sin precedentes en sus cortas vidas. A perder todos los referentes más cercanos y que creían más seguros. Algunos niños llegan a preguntar a las educadoras porqué papá y mamá no pueden estar juntos. Las educadoras a su vez, como una especie de segunda mamá, están necesariamente para darles apoyo, cariño. E igualmente para inculcarles la necesidad de cambiar de observador, quitándole máxima importancia al hecho tan tremendo que están viviendo.

Los estímulos para que aprendan autonomía. Que descubran la manera de solucionar sus propios problemas, como por ejemplo que vayan y le pidan perdón al niño que se enfadó con ellos y ese tipo de cosas, resultan en acciones que les permiten darse cuenta de su potencial y capacidades inherentes, de su valía.

Notan las educadoras que lo ideal de las parejas que se separan sería permanecer con suficiente comunicación para que el niño no asimile malas conductas, porque enseñada se dará cuenta de a quién pueden apretar y a quién no. Suele ser el papá el que les lleva al parque y con el que se van de fin de semana a divertirse y la mamá a lo largo de la semana suele ser la encargada de que hagan los deberes y de todo lo que exige la rutina, que no es tan divertida.

Las educadoras hacen su observación interviniendo en la medida de sus posibilidades - pero dado que tienen que encontrar un acuerdo mutuo y previamente consensuado con los padres- encuentran que hay casos en los que aquellos siguen las pautas sugeridas por ellas para causarle el menor daño al niño. Pero que hay otros que llegan a quitarles autoridad. Incluso delante de los propios niños. Con lo cual el trabajo de confianza logrado, en ellas y en sí mismos se ve seriamente afectado.

**2P.** A primeras una de las profesoras de primaria expresa el hecho de que la educación de la *resiliencia* sea una cuestión que surge de forma natural. Algo inherente a la condición humana y que se manifiesta de forma casi innata. Además que, al tratar con niños aún tan pequeños, el apoyo se les presta de forma completamente espontánea. Asertiva, dice que le resultaría forzado no estar siempre pendiente de los estados de ánimo e historia reciente de sus alumnos.

Sin embargo la segunda profesora -no estando en desacuerdo con la primera- muestra su postura de gran descontentamiento esclareciendo que las profesoras están para enseñar, para transmitir el conocimiento. Porque lo que se propone en la pregunta va más allá de lo que se considera propio de la profesión en sí. Y que esos rasgos serán característicos de tal o cual docente pero que se tendrá que leer como un factor independiente. No se trata de una cuestión de obligatoriedad aprender a actuar de tal forma con los niños sino una cuestión puramente personal.

En estas duras declaraciones se encierra el hecho para el cual ambas profesoras están totalmente de acuerdo. Sienten que de alguna manera no fueron debidamente preparadas para ello, pero:

*"Tenemos que encargarnos y cada vez más. Porque claro, los padres cada vez más dejan sus deberes en nosotras (profesora 2, 2014: anexo 1.2, comunicación personal)".*

A pesar de la sensación de falta de preparación en este asunto, la profesora 1, considera que al aprendizaje le faltaría algo si no se actuase desde una fuerte base de afecto. Que ‘el apego a su seño’ es fundamental para todo, hasta para que los niños aprendan los contenidos de forma productiva. Y la segunda profesora vuelve a reafirmar:

*...yo pienso que la mayoría de las asignaturas que nos enseñan en magisterio te sirven para conseguir un papel para trabajar, no te forman para trabajar... porque no trabajamos con papeles, trabajamos con niños y no nos ayudan a trabajar con ellos. Eso luego va a depender de la personalidad de cada uno. Porque las programaciones nos las dan hechas. Nosotras tenemos que poner el resto (profesor 2, 2014: anexo 1.2, comunicación personal).*

**3S.** En la misma línea de pensamiento, el profesor 1 de secundaria empieza por explicar el problema de los contenidos prefabricados que envía el magisterio a sus trabajadores. Y de la dificultad de salirse de los mismos porque al final los alumnos entrando en la facultad tienen que rendir cuentas de lo aprendido en secundario. Desarrolla explicando como él mismo realizó un trabajo para el ministerio de educación en el que se implementaba la educación sexual en las escuelas sin salirse de la materia ni de los contenidos obligatorios.

Una vez que no podía aumentar el currículo, ya de por sí extenso, ni el número de horas lectivas, el programa de educación -ideado a lo largo de dos años con un grupo de trabajo adecuado- mostró que efectivamente es totalmente posible su aplicación desde cualquier disciplina. Tan solo hay que ir cambiando los ejemplos y sugiriendo de alguna manera los objetivos paralelos de esta propuesta. En este caso, altamente apelativos para la comunidad escolar.

Relativamente al apoyo necesario a cualquier proceso *resiliente*, el profesor 1 matiza que ya no solamente se trata de echar una mano al alumno que provenga de un medio de gran soledad, sino que en el caso de los profesores de secundaria -al tratar sobre todo con adolescentes, personas que están en pleno proceso de ruptura del cordón umbilical- se le asocia la necesidad de referentes como el profesor que les pueda ser más afín. Quien le escuche con todos sus sentidos alerta y sin viejas emociones de por medio. Algo que se vuelve fundamental porque el profesor tiene que ejercer como tabla de salvación precisamente en ese proceso tan doloroso.

*"Para expresar esto con ejemplos muy corrientes, a mí ha llegado a venir un padre a decirme: ¿por qué mi hijo te quiere tanto? Y yo le he respondido: Será porque yo le quiero a él. Y es que no hay otra vuelta de tuerca. Nosotros tenemos la suerte de tener unas edades en la que los niños son más difíciles" (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

La profesora 2, explica que siempre existen varios ‘yos’ en juego pero que son más acentuados, quizá incluso más visibles, durante esa etapa de crecimiento: El ‘yo’ de la familia, el ‘yo’ del grupo de amigos, el ‘yo’ con el profesor son diferentes vestimentas que -a lo largo de este proceso de identificaciones y formación personal- el individuo va experimentando. Siendo en cada ocasión diferente. La profesora 2 considera que desde el grado afectivo que se establece con el profesor -se vincula más al ámbito social pero desde un punto de mayor intelectualidad. En dónde se posibilitan y se reciben mejor las hipótesis de crecimiento expuestas. El profesor como referente tiene que ayudar a posibilitar recursos para que uno se pueda formar como uno mismo. Sin cualquier tipo de prejuicio. No dictando nunca caminos -aunque en dado momento pueda parecer lo

más sensato- sino presentando la panoplia de caminos disponibles y que sea el propio alumno -el verdadero interesado- quien elija finalmente.

■ **4U.** Cogiendo el ejemplo de frustración a que la *resiliencia* puede llegar a hacer frente, el profesor universitario 1-algebrista- explica como el algebra ya de por sí va por delante de todas las frustraciones del alumno que trata de aprenderla. Se trata de un ejercicio de construcción de pensamiento abstracto que puede resultar sumamente difícil, lo cual se traduce en un fracaso constante. Sobre todo al comienzo de estos estudios, dónde se explican las reglas básicas que construye el propio alumno y que luego tiene que seguir al pie de la letra. Una cuestión de pensamiento lógico que encierra dificultades constantes y que hay que ir superando progresivamente. La creatividad en esta lógica de pensamiento -donde son los propios alumnos que dictan sus propias reglas- implica una resolución de problemas constante que les dota de gran flexibilidad.

El profesor 2 considera que *lo que no te mata te hace más fuerte*, es decir, que al ser tan difícil su disciplina de óptica, que no merece ni la pena hablar del asunto. Hay que superar un sin fin de obstáculos y no queda otra opción. Los que no superen los retos que entrañan las tareas propuestas se quedan en el camino. Además dar clase a cien alumnos al mismo tiempo relega totalmente cualquier posibilidad de trato más personal. Relativamente a estos mismos alumnos -que al ser de primero lo tienen muy complicado- una vez logran entender el mecanismo de la disciplina, al llegar a cuarto ya son ellos quienes piden retos de mayor calado.

El profesor 1 explica que también tiene precisamente gente de primero y de cuarto y que lo que hace es poner gente con más conocimiento en grupo con los que no saben tanto. Lo cual le facilita el trabajo porque se ayudan entre ellos. No obstante, la cruda realidad nos remite de inmediato al hecho de que en instituciones como esta se destacan las inhumanas condiciones de trabajo de que dependen los educandos -y que se expresa en el ejemplo del profesor 2, el cual perturba el razonamiento lógico / flexible del debate, puesto que cuando tiene que dar clase a tres grupos a la vez: uno de treinta, otro de cuarenta y otro de 100 alumnos- con lo cual relativamente a la cuestión de ponerles en grupos como expresa el profesor de álgebra, dice:

"Sí, pero en cuatro meses de clase. No. ¿Cómo sabes en quién puedes confiar?"...  
(Profesor 2, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).

No hay por tanto, cualquier tipo de ocasión particularmente humana o lugar para cuestiones de ámbito más personal.

### **Resumen de la aportación experta al respecto**

Haciendo memoria, recordamos como Sarah Wilson y Patrick French referenciaban las prácticas de Este como propicias a la visualización de soluciones en momentos de crisis. La oración, la meditación y la repetición como formas de ir más allá del ego sumergido en sus obsesiones.

Saturnino de la Torre, experto en *resiliencia*, explicó que su implementación y cultivo dependen de la actitud docente y de la intención de la escuela para generar mecanismos de potenciación del yo. Lo cual nos remitió tanto a Patrick French como a Víctor Borrego, quienes parecieron no creer demasiado en las posibles políticas que pueda llegar a ofrecer la institución escolar en este sentido.

De la Torre explicó que Forés y Grané hablan de una *Construcción en la adversidad*, que adaptado a la terminología utilizada en nuestra investigación sería algo así como *resiliencia* sinónimo de 'creatividad personal'. Y apuntó los 10 conceptos básicos para construirse en la adversidad:

1) *Confianza en sí y en los otros*; 2) *autoestima como fruto de la acción*; 3) *Introspección como arte de preguntarse*; 4) *Independencia y distancia emocional, fijando límites entre uno y los problemas*; 5) *Capacidad de relacionarse y establecer vínculos*; 6) *Iniciativa y capacidad de ponerse a prueba*; 7) *Humor para relativizar lo inevitable*; 8) *Creatividad como capacidad de transformar y transformarse, abriendo la mente a otras posibilidades*; 9) *Moralidad y ética, adoptando compromisos con los valores*; 10) *Pensamiento crítico frente a pensamiento único* (S. de la Torre 2011: anexo 0.5, comunicación personal).

A su vez, el psicólogo Manuel Almendro, nos ofreció una aproximación especializada desde el punto de vista del proceso psicológico que acarrea la *resiliencia*, explicando que el dolor se disipa si se bifurca hacia nuevas regiones del psiquismo. Se ha de producir una sombra generada por el propio sufrimiento, lo cual conlleva una reorganización del yo y por tanto la curación.

*"Una integración de la sombra aireada ya hacia una nueva luz en el camino. Ha de haber elaboración y en absoluto una terapia de represión de lo emergente. Aquí hay ya un Yoga, un religare, un Sutra, una sutura entre la sombra personal y su curación. No hay sombra sin luz. Nosotros hablamos de CRISIS EMERGENTE y que toma todo una capítulo en Psicología del Caos para explicar este proceso, que considero la clave de la evolución"* (M. Almendro 2012: anexo 0.6 comunicación personal).

Anteriormente concluimos como haciéndonos eco de estas dos aportaciones expertas pudimos probar la pertinencia de la *resiliencia* en nuestro proyecto. Apuntamos que aunque no la tratemos como en el ámbito clínico como explica Manuel Almendro, la *resiliencia* es fundamental en los más variados momentos de la vida y nos es necesaria a todos. Pese a las consideraciones de Patrick ffrench y de Víctor Borrego, sembrando la duda respecto a la necesaria implementación de aquella desde la escuela -con un programa o incluso sin él- argüimos que probablemente este sea uno de esos casos de que da fe la evolución humana.

Entendimos las dudas localizadas por algunos entrevistados respecto a su viabilidad dentro de la institución precisamente por ser aquellas totalmente contrarias al desarrollo del individuo como tal. Entendimos que la institución suele ser profundamente arrisca al cambio, pero una vez más consideramos que exactamente de eso trata nuestra empresa.

### **El tercer lado del triángulo**

El triángulo que se establece entre las opiniones expertas y las proporcionadas por los docentes consultados en cada una de las cuatro etapas escolares designadas, se completa con nuestro propio puente de enlace que se traduce en el análisis sistemático de todos los datos recabados. Un punto de vista que reformula la problemática destacada y establece posibles líneas de resolución.

En este caso destaca de manera muy llamativa el hecho de que ninguno de los profesores consultados (4 mini-focus-groups) hubiesen tan siquiera oído hablar del término: *Resiliencia*.

Aunque la educación de la *resiliencia* pueda ser una práctica bastante común y practicada con mayor o menor ahínco por los docentes en las escuelas, existe una laguna evidente. Una carencia formulada no solamente por el conocimiento que los estudios que la avalan pudiesen posibilitar a estos profesionales, sino porque seguramente el docente en su quehacer diario puede llegar a sentirse abrumado con hechos para los cuales no ha sido tan siquiera alertado en su formación.

Según la pequeña muestra de opiniones y pareceres docentes de que disponemos, la *resiliencia* que se aplica educativamente en las escuelas no se diferencia enormemente de los patrones sobre los cuales su implementación debería de tratarse -según los estudios desarrollados en su nombre- como práctica natural, ejercida de forma espontánea y con el grado de afecto que requiere. Sin embargo, el carácter vocacional que puede llegar a adquirir debería de ser subrayado como alerta máximo (porque

evidentemente como requisito para una docencia integral debería de ser considerada práctica esencial -ya que tratamos la mismísima formación humana como tal, para la cual nunca estamos suficientemente preparados). Al no destacarse su preponderancia en los currículos formativos se podría llegar a considerar práctica menor. Añadidura de segunda. O incluso apéndice de un aprendizaje de tipo facultativo. Léase arriba a la profesora de primer ciclo como irónicamente explica que eso no es de su incumbencia una vez que para ello no ha sido tan siquiera alertada y mucho menos formada.

1. ■ Incluso dando ejemplos, las educadoras de pre escolar destacaron la necesidad de tratar la autoestima de sus alumnos, el valor del cambio de observador, ayudar a quitar importancia a hechos terribles y a establecer un fuerte lazo de confianza con los alumnos. Cuestiones importantísimas de la educación básica de cualquier ser humano y todas ellas constituyentes de los altos estándares por los cuales se rige la enseñanza precisa y fructífera de la *resiliencia*.
2. ■ Las profesoras de primaria también hablaron del hecho humano de no poder permanecer insensibles a los problemas de sus niños y a la naturalidad con la que suelen prestar su ayuda. Una de ellas incluso llegó a hacer el emotivo gesto con la mano al pecho mientras hablaba, un gesto de afectividad totalmente desinteresado. Y la otra profesora de primaria señaló el hecho innegable de que era algo para lo cual no habían sido del todo formadas. La dualidad en su intervención gravitó entre la indignación y la impotencia.
3. ■ Los profesores de secundario expresaron la enorme necesidad de tratar el tema por la importancia que adquiere en sus escuelas dadas las edades de profundo cambio que viven sus alumnos. La necesidad de revisar el currículo paralelo haciendo hincapié en cuestiones de tanta importancia y la preparación de los profesores como posibilitadores de apoyo y de vías de actuación (dejada a la elección de sus alumnos) fue algo que dejaron patente. Algo para lo cual tampoco han sido preparados.
4. ■ Relativamente a los profesores universitarios consultados podemos señalar la ausencia e imposibilidad en un trato más cercano y más humano al cual sus reales condiciones de trabajo no contribuyen. Estos profesionales aparte de no encontrar conexiones directas de la educación de la *resiliencia* con su trabajo, se limitaron a destacar paralelismos encontrados en el mismo seno de sus asignaturas debido a las dificultades que aquellas encierran.

Seguramente esta realidad universitaria no sea suficiente para explicar toda la problemática que podría llegar a suscitarse, pero quizá resulte sintomático que dos de los especialistas consultados al respecto (aunque no siendo especialistas en *resiliencia* concretamente) mostrasen sus reticencias con resultados muy similares a los profesores universitarios consultados. Patrick ffrench y Víctor Borrego, ambos cavilando en la paradoja que podría llegar a suponer institucionalizar algo tan puramente personal.

De los diversos *mini-focus-groups* efectuados, los profesores mostraron un interés relativamente idéntico en los tres primeros grupos y justamente en el análisis de la reunión de profesores universitarios el resultado se coaduna con el pensamiento de los dos expertos señalados.

Sin dejar de exigir un estudio más profundo en este punto -aparte de las imposibilidades inherentes al mismo sistema universitario en sí- posiblemente la complejidad que encierra esta cuestión tenga directa relación con el grupo etario del que hablamos. A groso modo, Patrick ffrench decía que si alguno de sus alumnos pudiese tener algún problema a ser superado por la *resiliencia* que seguramente habría sitios más adecuados que su sala de aula para tratarlos. Lo mismo sucedió con la opinión de ambos profesores universitarios consultados en el *mini-focus-group*: *quién no supere las tareas propuestas en la asignatura se quedará en el camino*. Hechos coherentes con el estado de las cosas. Con la frenética esquizofrenia capitalista que dirían Deleuze & Guattari. Y diametralmente alejados de las propuestas inmersas en nuestra cuestión.

Aplicando reticencias al respecto, se prende a los resultados de un estudio más profundo saber si realmente se debería cesar la enseñanza de la *resiliencia* una vez llegados a la



universidad, ¿tendría ello algún sentido? Evidentemente que existen otras formas y otros organismos. Otros caminos también aptos para alcanzar este fin fuera de la universidad. Pero la cuestión estriba en que una vez alcanzada aquella etapa escolar la relación profesor / alumno no se detiene como tal. Aunque el sistema universitario en ciertos aspectos pueda imposibilitar, como vimos, una relación más personal entre sus diferentes actores, esto no significa ni mucho menos que sea lo más adecuado.

Pese a ello, el tono de la profesora de primaria no conforme con su formación respecto a estas cuestiones tan apremiantes se hace de subrayar. En lo que aquí tratamos y de todas las opiniones expresadas en esta línea de pensamiento, quizá sea el *grito* más extendido y más parejo a todas las declaraciones recogidas. La educación de la *resiliencia*, como todos los aspectos necesariamente más humanos a tener en consideración a la hora de tratar con nuestros educandos -atendiendo a una formación más integral- se hace no solamente necesaria sino que está claramente en demanda.

En trazos largos, en otro apartado, la citada profesora declaraba que la dificultad no estribaba en enseñar el mundo de los mamíferos (que se repite ad infinitum a lo largo de toda la instrucción primaria) que si los alumnos así lo querían podrían buscarlo en google. La dificultad estaría más bien en saber si el trato entre ellas y sus alumnos estaría siendo el más adecuado, léase, el más provechoso.

“Y para eso no nos enseñan nada en la universidad” (Profesora 2, 2014: anexo 1.2, comunicación personal, adaptada).

Las gradaciones que adquieren las diferentes opiniones expresadas a lo largo de las 3 primeras reuniones varían desde la natural aceptación y aplicación tácita por parte de las educadoras de preprimaria, con un gran conocimiento del asunto y una preparación (aunque no en términos y sistematizaciones específicas de los estudios de la *resiliencia*) bastante acorde con las necesidades de sus alumnos.

Una constante dedicación, afectiva y de estrategias probadas a lo largo de los años que posibilitan la evidente necesidad de tener la enseñanza de la *resiliencia* siempre presente.

Esta gradación se acentúa en las demandas más exacerbadas y reivindicativas por parte de las profesoras de primaria, que sintomáticamente reconocen sus carencias profesionales abogando por un estudio sobre la *resiliencia* fundamental en su formación docente. Porque a pesar de sentir ellas mismas que como personas prestan el afecto necesario a tal labor, la vocación dudosa de muchas de sus compañeras coloca en jaque su real formación como profesores.

Y finalmente se subraya todo lo anterior en la reunión de profesores de secundario en dónde se estima no solamente la necesidad de estimular a los futuros profesores a indagar en estas cuestiones, sino que se concreta en acciones que les enseñen a ayudar a los adolescentes que frecuentan estos cursos. De forma recursiva, expansiva y exploradora de la propia personalidad de cada alumno y nunca dictado desde el marco legal tal o cual, sino desde las hipótesis infinitas que cada uno de en considerar.

De las posibles gradaciones o diferentes aplicaciones aportadas conforme a las etapas escolares de que hablamos, podrían ser leídas con mayor incidencia o mayor necesidad de aplicación de la *resiliencia* en las edades más cortas y verse más atenuadas en las más elevadas, pero evidentemente los datos aportados por las profesoras de primaria y las educadoras infantiles por un lado y las declaraciones de los profesores de secundario por otro, confieren totalmente lo opuesto. El hecho de que los profesores universitarios consultados no consideren la aplicación de la *resiliencia* como parte integrante de su

labor como profesionales de la educación, no sugiere otra cosa que el estado de este tipo de instituciones. Quizá por una posible desvinculación (profesional) con personas que están entrando en la edad adulta, por ejemplo. Lo cual podría sugerir un evidente prejuicio dado que las adversidades no se interrumpen al llegar a la edad adulta y que el profesional educativo lo es siempre -de una u otra manera- con personas. Pero evidentemente para atestiguar tal afirmación el estudio se haría necesariamente más extenso de lo que aquí podemos alcanzar.

De las sugerencias de Patrick French y Sarah Wilson relativas a las prácticas orientales, como la oración, la meditación o la repetición, formuladas a modo de ejemplo en la pregunta efectuada a razón de los *mini-focu-group*, ninguno de los profesores consultados se pronunció al respecto.

## **Creatividad Personal**

Se verifica que la *creatividad personal* también puede proceder de la *resiliencia* como en el caso de Artaud. Ella procede de la intención y de la pasión, de la importancia dada al cuerpo y a la singularidad de cada uno. Puede por lo tanto proceder de una lucha interna en la necesidad de hacerse con el 'yo' soñado, aparte de los posibles dictámenes de la sociedad. Para su constitución se requiere un alto grado de reflexión e introspección. Y se subrayan la importancia del desapego, la reubicación de prioridades, la identificación con otros intereses, perder el miedo al cambio y no patologizar comportamientos que se salgan de la norma. Ello se podría traducir en mayor consciencia, madurez personal, educación de la razón y autoformación.

**Si la *creatividad personal*, tal y como la *resiliencia* parecen construcciones tan importantes como esenciales en la formación de nuestros educandos, ¿porqué la escuela como base social formativa parece insistir en la normalización de sus alumnos?**

**1PP.** Las profesoras de pre escolar explican como de alguna manera la cuestión suscita una especie de conflicto tácito con la institución. Se habla de favorecer la creatividad del niño a través de las artes plásticas, del teatro, etc. pero cuando se nota en la clase un niño que destaca -que por así decir- es diferente de los demás, se tiende a frenar. Ya no solo porque en una clase de treinta alumnos se dificulta el estímulo directo que pueda prestar la educadora sino porque ello obstaculiza la labor diaria.

Aunque las educadoras dicen hacer un esfuerzo por estar lo más posible con cada niño hay un temario que hay que cumplir y por lo tanto no hay lugar para mucho más. Los temarios son muy concretos y los niños se suelen ceñir a lo que se les pide. Se rigen por una serie de libros designados por el ministerio pero a poco y poco estas profesionales en concreto, han ido reduciendo el apoyo de manuales y centrándose más en las actividades producidas en la misma clase.

Señalando una serie de marionetas que hay colgadas en la sala de infantil -en dónde realizamos la reunión- explican que los alumnos las realizaron en casa con la ayuda de sus padres, cada uno con su estilo y bajo las premisas sugeridas por las educadoras. Explican que el teatro y otro tipo de actividades similares también suelen ser bastante exploradas a fin de despertar su expresividad. Que empiezan ahora a bajar al laboratorio de química para hacer experimentos y que los resultados son muy enriquecedores para los niños.

Los niños que han realizado las marionetas en casa con los padres pueden haber puesto más o menos de sí mismos. Claro que si los padres han estado atentos a las sugerencias de los pequeños la tarea resultará mucho más placentera y finalmente más rica para el propio niño como persona.

Estas educadoras en concreto dicen salirse un poco de la norma en su modo de abordar la educación -y pese a trabajar en un colegio de corte católico y demás- las normas básicas se circunscriben a lo entendido por lo normal de convivencia: bajar en silencio, ser aseado, etc. pero que en realidad las monjas no les inducen a educar bajo tal o cual precepto.

Salen mucho al jardín a dibujar o se van de merienda, cosas que otros colegios probablemente no puedan permitirse. Sin embargo los niños suelen disfrutar mucho de las actividades manuales como la pintura o trabajar con plastilina etc. pero si deciden hacer un trabajo más engorroso tienen que tener en cuenta la dificultad de conseguir agua y que los niños se puedan limpiar en condiciones. Con lo cual a veces no es que falten ideas sino condiciones para llevarlas a cabo. En todo caso a veces tampoco hay material suficiente. Pero dentro de lo que cabe las profesoras suelen sacarle partido a las condiciones que tienen. Durante la sesión de *mini-focus-group* realizada, se lo estaban pasando muy bien preparando la función de fin de curso. Lo cual permite una bonita incursión por las expresiones corporales. Por navidad, todos los años preparan la función y este mismo año empezaron a aprender relajación. La cual al transmitirla dicen notar muy buenos resultados en la aceptación de los niños, porque logran mantenerles mucho más tranquilos.

■ **2P.** Los programas no contemplan el zumo de la cuestión. Las profesoras de primaria siguen preguntándose porque nadie las alertó para estas cuestiones en su formación. Ellas por libre iniciativa son las que tienen que empeñarse en el tema.

Suponen que lo más importante para que la creatividad personal pueda florecer es posibilitar el hecho de que los alumnos se sientan a gusto, con ellas y con ellos mismos. Con tal de que eso pase, ya los niños dirán en casa que tienen ganas de ir a la escuela y los padres se quedan contentos. Lo contrario sería escandalizarles con alguna actividad más exagerada.

Ambas intentan -en previo acuerdo con los padres, o explicando a posteriori el porqué de determinadas decisiones a los padres- posibilitar un ambiente desprejuiciado en el cual los niños se sientan cómodos los unos con los otros y con ellas. Además, explican que los niños de estas edades no suelen tener los prejuicios tan acentuados como los mayores y terminan aprendiendo la tolerancia esencial para cualquier círculo social que sea mínimamente plural. Dentro de la clase al menos, que sientan que puedan ser ellos mismos.

Una de las profesoras señala que hasta los adolescentes de una manera general suelen ser también más tolerantes que muchos adultos. Y que una vez que se les hable en su *idioma* y que no se les diga que NO, tienen toda su atención.

Con el paso del tiempo, las profesoras consideran que un alumno que sea excesivamente egocéntrico irá aprendiendo por sí mismo que no es el centro del mundo. De forma tan simple como sentir que se va quedando aislado.

"Yo si veo esas actitudes en un alumno mío le ayudo. Yo cuando veo eso en un grupo, por ejemplo, que no quiere trabajar con los demás, les digo: *Mira que al final os vais a quedar solas*. Uno no es como un bolsillo que se diga: *ya lo tengo lleno*. Para los amigos no hay cupo. *Vale que tu tengas esta amiga y que sea la mejor, pero cuántos más*"... (Profesora 2, 2014: anexo 1.2, comunicación personal).

El problema de los treinta alumnos en clase y gestionar toda su enorme diversidad -sobre todo en lo relativo a la creatividad personal de cada alumno- una vez más desemboca en los escasos 4 meses de prácticas reales a las que tiene acceso un profesor de primaria en formación. Quien a su vez es lanzado al ruedo sin la preparación necesaria. *Aprender a enseñar se tiene que hacer sobre la marcha, como aprender a conducir, ya sin el instructor al lado*, explica una de las profesoras.

■ **3S.** La profesora 2 del grupo de secundaria, empieza por señalar que eso que suena tan bien en la nueva ley, y que se tilda de atención a la diversidad, en realidad parece no pasar de un nuevo estandarte disfrazado de no más que buenas intenciones. Aunque no tiene del todo claro su real objetivo. A favor de la igualdad, la profesora explica que a veces ciertas normas son contraproducentes por cómo se conducen. Porque hay que prestar mucha atención a como la normalización se propaga -a veces- a través de discursos poco claros. Cuando lo que se debería potenciar en todo caso es la singularidad de cada individuo, en dónde se encuentra la verdadera riqueza humana. Y no en fomentar leyes que estandaricen procesos para personas que son particularmente muy distintas. Personas esencialmente diferentes que buscan cosas diferentes y tienen los más diversos intereses.

La profesora explica que quizá el texto que describe la ley vaya en esta dirección, aunque no sea del todo claro. Especifica que probablemente la alineación más importante sería de que el alumno tenga derecho a auto-determinarse.

El profesor 1 opina que el problema reside precisamente en que aún no se educa, que pese a todo, se sigue adoctrinando. Y que ese es todo el problema. Existen una serie de tópicos que parecen repetirse desde hace años, *ad infinitum*, y que nadie parece tener interés en desdramatizar. Con el ejemplo de uno de sus libros publicados, este profesor explica como la desdramatización de la dificultad de las matemáticas es mayormente motivo de risa o de enfados por parte de los eruditos del tema. Que cierta gente parece respirar a través de su estatus y que el hecho de restarle mayor importancia a su conocimiento podría ser suficientemente denigrante como para conllevar un real motivo de enfado.

El profesor insiste en que todos los años les tiene que decir a sus alumnos que no se aprendan Heráclito de memoria que eso es una barbaridad. La creatividad es su trabajo. Saber encontrar lo necesario es un importante requisito, pero aprender de memoria es una auténtica barbaridad, esgrime, lo importante es saber construir el pensamiento.

*"Tú lo que tienes que mirar es lo que te sugiere a ti mismo Heráclito"* (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

Es la única forma de crearte a ti mismo, explica. No hay otra. Cita el libro de Eric Fromm *El miedo a la libertad* para ejemplificar como las personas realmente le temen a la libertad y como políticamente este conocimiento se explota hasta límites intolerables. La profesora 2 siguiendo la línea de razonamiento del profesor 1 explicando que también ella se siente coartada a trabajar su libertad porque otros dependen de ella. Y que es una carrera existencial ya de por sí muy difícil, más que no sea por la inmensa soledad que implica. Si no te llaman loco te quitan importancia diciéndote lo gracioso que eres. Y en el germen de ello subyace un miedo inmenso a avanzar hacia la libertad.

*"Pero la creatividad que es lo que estamos tratando, es otra cuestión que -como decía la profesora 2- que incluso la psicología pretende normalizar. Y yo creo que cada cual es diferente. Y lo bueno es que somos distintos"* (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

*"Pero es muy complejo atender bien a los diferentes también. Quizás, a lo mejor no hay que buscar solamente motivos políticos (que los hay seguro) sino motivos pragmáticos incluso. ¡Qué complejo es que nos reconozcamos todos distintos! Porque luego no sabemos muy bien encontrar patrones entre nosotros"* (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

Si nos limitamos a repetir lo que siempre se ha dicho nunca llegaremos a crear nada. Eso está clarísimo. El creador más que el creativo es aquel que se atreve a hacer algo que los demás no han hecho (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

Y una vez más la profesora 2 vuelve a levantar la cuestión de tener más de veinte alumnos. La dificultad de poder llegar a conocerles suficientemente como para poder ayudarles a encontrar sus propios caminos.

**4U.** El profesor 2 del grupo de profesores universitarios empieza por declarar que no tuvo formación alguna para la docencia. El profesor 1 lo confirma diciendo que los universitarios son profesores de forma natural. Que les enseñan *el qué* tienen que enseñar pero no *el cómo*. Siempre piensa en la docencia en términos de *ejemplo*. Si quiere enseñar algo, antes tiene que sabérselo muy bien. Y no ve posible otra forma de lograrlo. Su mayor preocupación no es como tiene que hacerlo, como tiene que enseñar al alumno tal o cual materia, sino sabérsela y luego a través del ejemplo enseñarle su modo de pensar. El otro profesor opina que depende bastante del grado de apertura hacia las cosas. Con el mínimo prejuicio se llega, dice. Y el profesor 1 arguye:

Yo creo que los pedagogos en este sentido, están más interesados en cómo enseñar que en saber lo que se enseña. Yo soy de la opinión de qué quizás (profesor 1, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).

A lo que el profesor 2 interrumpe, esclareciendo que:

*Yo no estoy del todo de acuerdo. Porque he sido alumno y ahora soy profesor y ahora son compañeros míos los que fueron mis profesores. Y ahora sé perfectamente que tengo profesores que saben mucho pero no saben comunicar. En cambio he tenido otros profesores que me han encantado. He aprendido con ellos un montón y ahora conociéndolos sé que no saben tanto. Sino que lo que saben es comunicar muy bien y saben un poco hacer que cada uno se plantee las preguntas o se plantee las respuestas (profesor 2, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).*

Después de la pequeña disputa acerca de la necesidad de la auto-evaluación como comunicador, quién se auto-cuestiona más que quién, etc. los profesores finalmente llegan a conclusiones diversas. Uno necesita consultar otros profesionales que le apoyen en su quehacer docente y lo hace tanto como puede. Y el otro se atañe a los resultados esclareciendo no creer necesitar de ayuda suplementar.

A modo de ejemplo el profesor 2 dice tener que llamar la atención a sus alumnos a cada cuanto tiempo (que según los psicólogos por él estudiados, parece ir acorde con la edad la capacidad de tiempo de escucha atenta). El profesor 1 dice que su problema es justamente todo lo opuesto, la anarquía. Que no necesita llamarles la atención jamás porque durante una clase es capaz de cambiar de tema cincuenta veces. Que es más metódico a la hora de explicar la acción pero muchísimo más caótico a la hora de hacerles pensar por sí mismos.

Como vimos en el tema anterior, la relación más personal con los alumnos es cosa que no se verifica por parte de ambos profesores porque nunca llegan a entablar una relación más próxima. Más allá de la materia que tratan. Hay alumnos que destacan y que parecen naturalmente propensos a lo que están aprendiendo, pero poco más allá se llega en relación a sus aptitudes personales o crecimiento individual.

En términos etarios da la impresión que los alumnos menos jóvenes atienden mejor a las clases de óptica, y que se muestran mucho más dispuestos e interesados en cuarto de carrera. Mientras que a los más jóvenes -aún un poco perdidos- se les hace muchísimo

más difícil. Justamente todo lo contrario se verifica en álgebra, que los prejuicios no son aún tan acentuados y por eso la plasticidad requerida para un pensamiento más ecléctico como el que demanda la disciplina se verifica en edades menores.

“(…) Además eso es un problema interno de vacío legal. No sé si de motivación o de captar su interés. El problema no es de aprender a pensar, o ser abierto, o ser... El problema es que quiera aprender eso” (profesor 2, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).

### **Resumen de la aportación experta al respecto**

En este apartado Sarah Wilson explicó como la intención y la pasión de Artaud configuraron su expresión y que hizo falta mucha *resiliencia* y ser un artista con gran rendimiento para probar así su valor. Incluso en la proyección de los demás la creatividad es asunto del propio. En el transcurso de su reflexión, Patrick French subrayó la necesidad de Artaud de hacerse consigo mismo a través de la escritura, no sin dificultad. Dificultad que estribaría en una lucha constante con el propio ‘yo’. Un método creativo personal que como veríamos no sería el utilizado por el propio Patrick, el cual no se coadunaría así con nuestra teoría -visto que el proceso por el cual la creatividad existiese despegado del sujeto no sería significativo del cambio sincero que una creatividad personal va buscando. Su método educativo no obstante, podría traducirse como un cierto grado de reflexión e introspección en una comunicación apelativa.

Víctor Borrego se cuestiona acerca de la institucionalización del esfuerzo de enriquecimiento que implica la creación personal, con lo cual discutimos la lógica posición que la escuela debería adoptar al respecto e intención del presente estudio.

Los estudios de Saturnino de la Torre y Manuel Almendro respecto a la *resiliencia* y a la obtención de la catarsis y *abreacción*, señalamos que contenían partes que consideramos de alguna manera sinónimas de la creatividad personal que proponemos para su aplicación en la escuela.

El proceso terapéutico que aporta Almendro, a través del cual se alcanza la catarsis y la *abreacción* podría ayudar a crear una suerte de aplicaciones didácticas que posibilitasen comunicaciones respecto al establecimiento de la importancia del desapego. Una mayor introspección, reubicación de prioridades e identificación de otros intereses. Enseñar a perder el miedo al cambio bien como no tender a patologizar los comportamientos que se salen de la norma.

Rosario Ortega-Ruiz le otorgaría importancia al hecho de enseñar a reflexionar y Agustín de la Herrán explicaría la necesidad de un programa de formación que posibilitase una creatividad personal efectiva por su complejidad de consciencia, madurez personal, educación de la razón y autoformación.

### **El tercer lado del triángulo**

A esta cuestión, una de las palabras más repetidas a lo largo de las respuestas ofrecidas -ya fuera por parte de expertos como por parte de los demás docentes consultados con motivo de nuestros *mini-focus-groups*- fue: DIFÍCIL. *Dificultad*, que habría sido una de las acepciones acuñadas por Artaud para explicar su compleja definición de crueldad.

Sin duda ello se vincula considerablemente con otra de las expresiones también muy usadas, *la libertad para ser*. Para disponerse a ser y para posibilitarlo a los demás. Como decía el profesor de secundaria consultado, *la realidad es que aún no se enseña, sino que se sigue adoctrinando*. En el sentido de que lo que realmente importa enseñarse se pasa completamente por alto.

Sin riesgo de equivocarnos podríamos afirmar que todas las personas consultadas de una u otra manera consideraron la importancia de esta dificultosa hazaña. Difícil, ya sea por el medio en dónde dé en desarrollarse la creación del ‘yo’. O bien por las dificultades que entrañan las expresiones singulares de quienes se salen de la norma. O también por las posibles represalias en forma de soledad, menosprecio o la tilde puesta en la locura, que a veces en ello aflora. Quizá esto se deba al simple hecho de ir de alguna manera en contramano de un sistema muy bien medido en cuanto a casos excepcionales se refiere. Sistema -en este caso el escolar- que ampliamente podría llegar

a considerar -para su gran equivocación- que precisamente cuestiones como esta no son de su incumbencia.

De cierta manera los datos también reflejan -en alguna de las posiciones adoptadas por los participantes- ciertas reflexiones que se podrían tomar como más superficiales acerca de lo que puede llegar a denotar la suma de nuestra cuestión. Algo llamativo si tenemos en cuenta otras afirmaciones o meros guiños sugeridos en el mismo seno de las respuestas. Da la impresión de que los profesores en general detectan las causas de tan dificultosa tarea pero en cierto modo temen mojarse. Tal vez por tratarse de aguas demasiado profundas se escudan en la masificación que el término referente, *creatividad*, ha adquirido en las escuelas como sinónimo de producción de objetos creativos. Algo para lo cual alertaba Agustín de la Herrán cuando se refiriese al hecho de que se haya tratado muy poco el estudio de la creatividad personal en concreto. Y que muchos de los acercamientos a la creatividad se queden en muestras irrisorias de su potencial personal.

1. ■ Si las educadoras de infancia consultadas al respecto, derivaron sus respuestas en el mecanismo propio de sus clases, en sus dificultades y en como sacan partido de lo que tienen, no fue sin antes dejar bien claro que lo que ellas (a veces) intentan hacer con sus niños -sensibilizadas por la importancia de la creatividad personal del individuo- se sale un poco de la norma. Es decir, que aunque no existan unas directrices claramente establecidas por dónde tienen que ir y en dónde deberían de incidir, hay una consciencia tácita de lo que pueden y de lo que no pueden hacer. Y quizá **no** en el mejor de los sentidos. El énfasis lo colocan en tener acceso a una mayor disponibilidad para estar individualmente con los niños. Algo fundamental para poder potenciar sus aspectos más excepcionales, sus personalidades.
2. ■ En cuanto que las profesoras de primaria pondrían el énfasis más en el bien estar del alumno, el consenso con los padres y la generación de un ambiente lo más desprejuiciado posible. No sin señalar antes que de todas formas los niños más pequeños tienden a ser muchos menos prejuiciosos que los adultos. Un ambiente desprejuiciado ayuda sin duda a que el niño se desinhiba, posibilitando que se muestre tal cual es delante de los demás, deviniendo así en la descubierta de las definiciones que le caractericen.
3. ■ Los profesores de secundaria por su parte desconfían del material insertado en la nueva ley al respecto por no ser suficientemente claro e insisten en que de hecho aún no se ha empezado a educar, sino que se sigue adoctrinando. Subrayan el egocentrismo de algunos profesores (cerrados a la posibilidad) cuando todo siempre debería estar abierto a debate y que el miedo a la libertad es práctica que se promueve de una forma más incisiva de lo que aparenta. La opinión de que la psicología como disciplina trata de normalizar a los diversos individuos es compartida por ambos profesores. Y aunque pueda dar miedo y ser muy difícil, también consideran que la creatividad personal es para los que se atreven a ello. Algo para lo que todos deberíamos aprender a atrevernos.
4. ■ Los profesores de universidad, dados los condicionantes que describíamos anteriormente, tampoco entran mucho más allá en este tema. Sugieren la capacidad de comunicación como fuente de enseñanza y se ensalzan en un debate que no incide directamente en la cuestión, centrándose casi exclusivamente en sus aptitudes docentes. Por un lado está el profesor que invita al pensamiento anarquista a sus alumnos para explicar una creatividad subyacente a su propia disciplina y por el otro - atento a los recursos prestados por terceros- el profesor que confía sus conocimientos en un método de comunicación lo más efectivo posible, independientemente de la *cantidad* de conocimiento que pueda o no manejar.

*La creatividad es asunto del propio*, que nos hacía subentender Sarah Wilson respecto a Artaud, algo que de alguna manera estos dos profesores de universidad consultados en el *mini-focus-group* emulan. Probablemente sin la menor intención, ambos abundaron precisamente en uno de los aspectos no tan evidentes pero quizá de cierto relieve al respecto.

Aunque se ciñeron a lo que saben y a describir sus prácticas más o menos elaboradas, más o menos desarrolladas -conscientes de su único y exclusivo deber de pasar la



materia y hacérsela aprender al alumno- evitarían de alguna manera sumergirse en el lodazal que pudiese suponer una cuestión con tantos ángulos y aristas. El centro de su particular discusión nos remite necesariamente a una de las cuestiones transversales que finalmente habíamos descartado como cuestión a profundizar: *la transmisibilidad*.

El término que Sarah Wilson sacó a colación se habría resaltado como una de las características fundamentales de Artaud tanto como ser *resiliente* como creador de sí mismo. Su poder evocador y constituyente de valores próximos a la descubierta de un 'yo' forjado -distanciándose de los dictámenes divinos bien como de toda normalización- proveería una didáctica esencial en su acercamiento a los demás.

La capacidad de transmisibilidad de Artaud no es una tarea simple. Exige que en su lectura nos imbriquemos a nosotros mismos y aunque no teniendo que pasar exactamente por lo que él pasó nos solidarizamos y asimilamos el suyo como nuestro propio dolor, nuestra propia vida. Y es aquí precisamente dónde se vuelve metafísico. Inmortal. Sylvère Lotringer dijo que el que le conozca es imposible no volverse él, porque en cierta medida nos enseña a volvernos más nosotros mismos.

De alguna manera la cuestión surgida a razón de nuestra pregunta sobre la creatividad personal y que los profesores de universidad consultados -tan férreamente debatirían a capa y espada- vuelve a hacerse eco en estos datos.

Resulta evidente que la comunicación tiene un papel fundamental a la hora de educar. Pasar valores. Y apasionar el alumno. La capacidad de transmisibilidad se encuentra en la argumentación de ambos profesores universitarios. Ambos con puntos de vista diferentes al respecto.

Si uno se decanta más por la expresión del *ejemplo* garantizando que en su propio conocimiento los alumnos se reflejaran absorbiendo lo que de ahí devenga, el otro profesor asegura que no siempre los profesores que mayor conocimiento puedan tener, tienen por ello asegurada la capacidad de transmitirlo a sus educandos.

Quizá podríamos decantarnos más por una opinión que por otra -y quizá la más inmediata tal vez pudiese ser precisamente esta última. Que por mucho saber no significa que lo sepamos transmitir. Pero en la argumentación anterior prevalece uno de los condimentos esenciales por el cual Sarah Wilson pondría precisamente el término encima de la mesa. La cuestión del Ser, *la creatividad es siempre cosa del propio*, y saber transmitirla también.

Reflexionemos: Si efectivamente es necesario tener la capacidad de transmitir. Esencial para efectos didácticos como decíamos, no lo es menos hacerlo desde la pasión y entrega total como explicaba Wilson respecto a Artaud. Pasión y entrega solo posibles en el seno de un 'yo' que se dilata en plena expansión de su transmisión. O sea, que se podría leer esta exposición del 'yo' como posibilitadora de esta forma de transmisibilidad. No obstante, atendiendo a las llamadas de atención de Agustín de la Herrán respecto a los maleficios del ego humano, queremos acentuar el hecho de que de forma descontrolada (sin una guía de coherencia) quizá esto podría derivar precisamente en el enaltecimiento del ego, siempre tan volátil. Pensamos que sin control por parte de una conciencia madura, el ego se hace altamente propenso a asumir el mando, con lo cual habría que subrayar la necesidad de indagar más acentuadamente respecto al uso que se pueda llegar a hacer de las susodichas *pasión y entrega* para una transmisión de calidad.

Por otro lado las profesoras de preprimaria darían inúmeros ejemplos de cómo tratan de ejercitar e incluso despertar la necesidad natural de que los alumnos se hagan consigo

mismos. Pero naturalmente también dejarían entrever el funcionamiento constrictivo al que estas escuelas están sujetas. No es fácil hacerlo hacia el conjunto de la clase porque se tiende a generalizar. Lo diverso dificulta la marcha de la clase. Las condiciones materiales y del medio tampoco son las más propicias en muchos casos. Los innúmeros manuales y toda la materia vienen con una propuesta de trabajo que es difícil esquivar y todo ello, una vez más, normaliza en lugar de propiciar la creación personal.

Las profesoras de primaria destacan la necesidad de generar el ambiente propicio para que sus alumnos se sientan a gusto. Subscriben la necesidad de desprejuiciar tanto como sea posible para que los niños se puedan desinhibir y que den rienda suelta a su propio 'yo'.

Los niños no tienen tantos prejuicios -los adolescentes tampoco- sin embargo los profesores de secundario señalan precisamente el arraigamiento de la normalización en conductas de los propios profesionales educativos. Los cuales en muchos casos se muestran como víctimas y verdugos de su propio conocimiento. Prejuicios implícitos que los propios no han aprendido a identificar. Comentan la dificultad que subyace en la sociedad si uno se aventura por vías menos concurridas, *d'el miedo a la libertad*. Y en una de las frases más contundentes de todo el conjunto de los *mini-focus-groups*, señala el profesor 1 de secundaria que *aún no se ha empezado a enseñar, que se sigue adoctrinando*.

Todos estos profesionales son sensibles a la necesidad de promocionar una educación más personalizada que derive en la asunción del propio 'yo' de cada alumno. No se aprende Heráclito de memoria porque simplemente es una barbaridad. No obstante muchos profesionales de la educación siguen esa tendencia. En todo caso, por el simple hecho de que como tradición así siga implantado desde hace tiempo. O porque los condicionantes varios no han variado desde entonces. Porque el alerta no ha sido efectivamente instituido. Porque la formación integral pueda ser entendida como algo totalmente extravagante.

Y todo ello muy probablemente se deberá al interés que alimenta la maquinaria kafkiana, la cual engrasada y puesta a punto parece no detenerse jamás. Tal y como explicábamos al principio relativamente a la esquizofrenia capitalista, como desbrozada por Deleuze & Guattari.

## **Violencia Escolar**

De nuestra investigación emerge la necesidad de probar la *violencia escolar* como comportamiento propio de lo humano. Al parecer en los países más pobres en dónde existe una elevada tasa de violencia social (por lo menos más visible), la escuela funciona como refugio, paraíso en dónde cualquier violencia es impensable.

Entre otras acepciones, esto nos lleva a pensar que las actuales Políticas para la Paz no estén dando en el blanco, cuando afirman que el profesor responde a veces de forma irreflexiva aplicando esquemas de acción-reacción cuando debería aprender a detenerse y analizar detalladamente los conflictos para responder de manera constructiva.

**Si el profesor actúa de manera irreflexiva ante estas cuestiones ¿no será por carecer de una Formación Más Integral que le enseñe a actuar Inmediatamente? Convengamos que en muchas situaciones de estas características es totalmente irrealista pensar siquiera en la posibilidad de detenerse a analizar lo que sea.**

**¿Qué se desprende de la idea de que el Profesor en su Formación aprenda a Enseñar / Escenificar, la cara más cruda de la violencia y la verdadera regresión que ello supone?**

**1PP.** Después de veinte años dando clases, las educadoras de preescolar dicen notar que los niños son ahora menos empáticos que antes. Cada vez más egoístas. Los problemas de hace veinte años parecen no ser los mismos que los que se observan ahora. Ahora son más violentos. Y ya no solamente respecto a la violencia física sino a la violencia verbal. Hacer daño. Vetar a compañeros y convencer al grupo de que veten todos por igual.

Cuando un niño amenaza otro con no invitarle al cumple, o por no querer compartir sus juguetes, etc., las educadoras por medio de charlas tratan de entrar en razón con ellos. O ejemplificando con un juego en el que se pone al líder (malo) en la situación de niño oprimido. *Qué sienta en sus propias carnes el dolor de ser apartado por los demás.*

“Ponerte en el puesto de... No hay otra solución. Que un niño que no recibe un bocado no sabe lo que duele un bocado” (profesora 1, 2014: anexo 1.1, comunicación personal).

Las profesoras manifiestan la aparente crueldad del trato pero afirman que la situación - pese a que algunos padres no les parezca la mejor- ha sido la solución más efectiva que han encontrado a lo largo de los años. Un niño solo puede aprender lo que duele si experimenta ese mismo dolor, y entonces ya lo considerará antes de actuar.

Dado el caso de que un niño se ponga excesivamente exigente -llorando sin parar porque no consigue lo que quiere- suele resultar que si lo imitas se siente ridiculizado y se da cuenta. Toma consciencia de sí mismo y no quiere parecerse a lo que insinúa sobre él. Pero esto se aplica tanto a las conductas negativas como a las positivas. Un niño al que nunca han perdonado tampoco aprende a perdonar.

Las profesoras explican la existencia del programa *Duados* en su centro, en el cual están implicados algunos de sus alumnos. Se trata de emparejar alumnos de preprimaria con

otros mayores. Una vez que la escuela es de estructura integrada y tiene hasta alumnos de secundario, no es difícil generar el tándem conveniente.

Cuando se detectan casos particularmente difíciles se encuentran parejas adecuadas: niños mayores que ayudan a los más pequeños. Tanto en los deberes como en el patio de recreo. La simbiosis suele ser altamente positiva para ambos. Los niños mayores suelen ser elegidos por su historial problemático para así poder compartir experiencias con el pequeño que pueda estar viviendo ciertas situaciones menos fáciles de asimilar. Y la compensación suele ser mutua. El grande suele sentirse muy agradecido de ayudar al más pequeño. Y con tal responsabilidad añadida entre manos suele volverse más consciente de sí mismo. El pequeño a su vez, se siente mucho más arropado, aprendiendo de las experiencias de quién realmente le entiende.

Hacer grupos entre los alumnos mejores con alguno que no es tan bueno también ayuda a hacer con que la complementariedad generada pueda ser proficua a ambas partes. El bueno se suele descubrir que no es tan bueno en todo y el malo aprende lo que le faltaba. Cuando el grupo que termina antes ayuda al más retrasado, etc. -todo ello suele ayudar a contribuir al espíritu de equipo y la empatía se restaura. Sin olvidar jamás las alabanzas cuando lo hacen bien.

Cuando ensayan alguna obra teatral o leen un cuento, las profesoras explican como adoptan ciertas maneras para exagerar la acción. Sus expresiones y sus sentimientos se abren de manera a captarles la atención. Con tanta sollicitación visual -tantos estímulos constantes a lo largo del día- si no exagerasen sus poses, sus voces y todos sus gestos, los niños ni siquiera les prestarían atención. Es necesario perder el miedo a hacer el ridículo. E incluso delante de los padres seguir bailando sin cualquier prejuicio. Los niños no están habituados a ver a los adultos hacer ciertas payasadas y muchas veces a principio de curso suelen decirles que son muy graciosas o que están locas. Evidentemente que a veces también son ellos quienes se dan cuenta que la profesora no está en uno de sus mejores días y le apoyan en gran medida. El cariño mutuo suele ser siempre la solución.

**2P.** Normalmente cuando en primaria abordan el tema de la violencia, las profesoras entrevistadas dicen partir de algún suceso que haya ocurrido en ese momento.

En ocasiones tal y como las educadoras de infancia, estas profesoras explican lo difícil que puede resultar incitar a un acto violento, pero que en ocasiones no queda otra opción. Puesto que procuran que el niño se percate de cuánto puede llegar a doler su acto violento solo pueden ilustrarlo a través de su misma reproducción. Y a pesar de que puedan resultar chocantes estas acciones, las profesoras dicen surtir efecto. Que los niños en estas situaciones no han vuelto a provocar a los demás en este sentido.

Explican que por suerte el centro en el cual trabajan no es excesivamente violento. En las clases, los niños suelen estar más o menos controlados, pero que el tema se trata en el momento del suceso y más o menos por las mismas lindes del ejemplo anterior. A veces tan solo ponerlo por palabras puede tener un efecto positivo, pero cuando dejan de tratar a algún compañero o lo excluyen masivamente, la única solución es que lo sientan en su propia piel. Y aún relativamente a estos ejemplo de corte verbal, las profesoras admiten que suelen funcionar más con los niños que de por si son buenos y que han tenido un desliz. Pero que con los que sistemáticamente están tratando de generar mal ambiente la cosa se complica. Si no sienten en su piel el daño que le han hecho al otro pronto se les olvidan las buenas palabras.

Respecto a la idea de que la profesora actúe como en un escenario de duro ejemplo - ejerciendo en ocasiones, hasta incluso una especie de chantaje emocional- las profesoras creen que sí podría funcionar pero que probablemente en casa a los padres no les pareciese tan bien. Sin embargo, ambas están de acuerdo en la utilización de acciones más realistas. Afirmando que si la violencia está presente en el ser humano debería utilizarse en provecho de la paz. Lo cual solo se consigue si el agresor recibe una reprimenda de igual calado.

Una vez más, la profesora 2 entiende que lo que no le haría tanta falta aprender a sí misma encuanto profesional serían las leyes sobre las que tuvo que examinarse para su licenciatura, sino aprender a tratar situaciones como la planteada, para las cuales no tienen la más mínima preparación.

**3S.** La profesora 2 del grupo de secundaria (recién graduada) empieza por decir que la resolución de conflictos no fue para nada abordada en su formación. Y que los dos únicos artículos de dos páginas que tuvieron que leer eran textos muy infantiles que no proporcionaban absolutamente ningún material a este fin. Jamás se desarrolló absolutamente ninguna forma de intervenir dado el caso.

*Artículo 124. Normas de organización, funcionamiento y convivencia.*

*1. Los centros elaborarán un plan de convivencia que incorporarán a la programación general anual y que recogerá todas las actividades que se programen con el fin de fomentar un buen clima de convivencia dentro del centro escolar, la concreción de los derechos y deberes de los alumnos y alumnas y las medidas correctoras aplicables en caso de su incumplimiento con arreglo a la normativa vigente, tomando en consideración la situación y condiciones personales de los alumnos y alumnas, y la realización de actuaciones para la resolución pacífica de conflictos con especial atención a las actuaciones de prevención de la violencia de género, igualdad y no discriminación.*

*2. Las normas de convivencia y conducta de los centros serán de obligado cumplimiento, y deberán concretar los deberes de los alumnos y alumnas y las medidas correctoras aplicables en caso de incumplimiento, tomando en consideración su situación y condiciones personales. / Las medidas correctoras tendrán un carácter educativo y recuperador, deberán garantizar el respeto a los derechos del resto de los alumnos y alumnas y procurarán la mejora en las relaciones de todos los miembros de la comunidad educativa. / Las medidas correctoras deberán ser proporcionadas a las faltas cometidas. Aquellas conductas que atenten contra la dignidad personal de otros miembros de la comunidad educativa, que tengan como origen o consecuencia una discriminación o acoso basado en el género, orientación o identidad sexual, o un origen racial, étnico, religioso, de creencias o de discapacidad, o que se realicen contra el alumnado más vulnerable por sus características personales, sociales o educativas tendrán la calificación de falta muy grave y llevarán asociada como medida correctora la expulsión, temporal o definitiva, del centro. / Las decisiones de adoptar medidas correctoras por la comisión de faltas leves serán inmediatamente ejecutivas (BOE, Boletín Oficial del Estado, 2013, p. 47).*

*Ciento dos. Se añade una nueva disposición adicional cuadragésima primera con la siguiente redacción:*

*«Disposición adicional cuadragésima primera. Prevención y resolución pacífica de conflictos y valores que sustentan la democracia y los derechos humanos.*

*En el currículo de las diferentes etapas de la Educación Básica se tendrá en consideración el aprendizaje de la prevención y resolución pacífica de conflictos en todos los ámbitos de la vida personal, familiar y social, y de los valores que sustentan la democracia y los derechos humanos, que debe incluir en todo caso la prevención de la violencia de género y el estudio del Holocausto judío como hecho histórico» (BOE, 2013, p. 57).*

Su lectura entonces, es que si se diera una situación violenta, el profesor no tendría por qué intervenir para nada. Si se dispusiera a ello quizá podría incluso llegar a solucionarlo. Pero por libre iniciativa, -que a primeras- con los pocos datos dispensados,

da la impresión que no sería problema suyo. Y respecto a las mencionadas *Políticas para la Paz*, el profesor 1 afirma:

"Eso no sirve absolutamente para nada. La escuela no es violenta, lo que es violenta es la sociedad y las escuelas son el reflejo de la sociedad (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

El profesor considera que antes, cuando empezó a dar clase en el año 1972, la violencia no estaba en la clase. No se manifestaba, al menos de forma evidente. Que Gandhi decía que terminaríamos todos ciegos si utilizásemos lo del ojo por ojo diente por diente. La escuela entonces no sería la cuestión. *La cuestión es la sociedad*, afirma.

La profesora 2 explica que muchos padres no le tienen suficiente respecto a la institución escolar y que así lo beben sus hijos. Que si se sienten con derecho a no estar en clase, no van a poder estar más que explotando constantemente.

Respecto a la escenificación por parte de los profesores para enseñar la cara más cruda de la violencia y su fin altamente ridículo, el profesor 1 la considera más adecuada para los ciclos anteriores, para primaria y preescolar. Porque es justamente cuando se están formando, afirma. Encontrar la manera desde el comienzo de hacerles conscientes de este hecho podría solucionar el problema social en sí. Claro que habría que mirar el hecho de alta importancia que para ello representarían los padres. Y la profesora 2 dice que:

*Respecto a lo de la escenificación. Como que te obligan siempre a ponerte en el papel de otro o incluso en tu propio papel pero siendo consciente de lo que conlleva y de la situación social que provoca. Es una forma de reflexionar sin decir: vamos a reflexionar sobre esto. Porque los niños desde un primer momento son muy reacios a la reflexión programada. Si que representarlo puede funcionar (...) Es como sacar el conflicto de contexto pero poniéndolo en un contexto en el que tienen que reflexionar (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

**4U.** El profesor 1, de universidad, considera dos tipos de violencia, la física -que en su caso nunca verificó en sus clases- y la del segundo tipo, que es cuando los alumnos más listos empiezan a mofarse de los otros que no lo son tanto. Él no suele intervenir en esas situaciones simplemente porque está a lo que tiene que estar... Y entre compañeros, afirma que es el pan nuestro de cada día. El departamento al parecer lleva todo enfrentado desde hace años y otras cosas terribles por el estilo. Problemas de cuya solución resta únicamente analizarlos como un hecho más de la vida, del día a día.

*Una cosa es en el ambiente con los compañeros y otra cosa en la relación con los alumnos. Son cosas muy distintas. De la violencia que pueda haber en clase yo suelo abstraerme. Te digo que la violencia que hay en mi casa con mis hijos, con mi mujer, igual... porque yo creo que la violencia, las personas lo tienen que arreglar entre ellos. No creo en los guías espirituales (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

El profesor 2 considera que exigirle al docente además que ejerza de mediador de conflictos -con todo lo que tiene ya- sería una exigencia exagerada. Algo para lo cual no fueron formados pero que de alguna manera con su forma de estar y su actitud, tampoco es que eche en falta.

## **Resumen de la aportación experta al respecto**

Al contrario de lo que se proclama desde los circuitos más populares de la psicología, como la *Violencia Injustificada* de Ortega-Ruiz, René Girard -desde diferentes aproximaciones disciplinares- explica su teoría de la mimesis que origina la violencia en lo humano. Ofrece una serie de justificaciones, suficientemente plausibles como para poner en causa investigaciones que desde la psicología comentada se alzan desde presupuestos moralizantes y prejuicios imperativos. Siempre desde una aproximación micro, como afirma Ortega-Ruiz. Y que no le interesa atender otras perspectivas que posiblemente permitiesen su necesaria y efectiva ubicación en el complejo para así poder estudiar a fondo la cuestión.

El problema no adviene solamente del hecho de que se realicen investigaciones bajo este tipo de prisma reduccionista -enajenado y de fuerte apego a sus estructuras inamovibles- sino que después sean precisamente este tipo de estudios -quizá por su simplicidad- que se consideren en la elaboración de contenidos didácticos. Como sería el caso de varias de las teorías de resolución de conflictos y políticas para la paz.

Manuel Almendro -tal como Víctor Borrego- incide sobre la causa de la cuestión, situándola en la sociedad misma y propone sendas técnicas. La primera psico-motriz de descompresión y canalización de la energía para erradicar la hiperactividad. Y la segunda la utilización de cuentos clásicos que posibiliten una asimilación de conceptos básicos que por haber sido acallados y maquillados durante largo tiempo, no estarían ejerciendo el poder revelador que contienen. Al paso que Saturnino de la Torre explica como los niños replican las conductas aprendidas y alerta para los problemas subyacentes a considerar -si se pensara realmente en erradicar el problema. S. de la Torre es de la opinión que la violencia aminora con ejemplos de conductas anti-violentas.

Sarah Wilson reflexiona sobre los posibles beneficios de una comunicación explícita de la violencia en una clase de historia hiperrealista. Y en la misma línea, Gabriel Rodríguez afirma que la escuela oculta este tipo de cuestiones en lugar de ayudarnos a comprenderlas. Lo cual produce resultados nefastos como la insensibilidad ante la violencia indirecta. Además adjunta un documento: *Informe PISA*, sobre ética y acoso escolar. En dónde establece la relación entre la ética escrita y la ética oral -explicando por qué la práctica escrita se constituye como fuente de asimilación del concepto bien como toma de responsabilidad.

Todos los entrevistados opinan de la utilidad de los cuentos clásicos como referentes a implementar en un ámbito de descubierta e interpretación personal. Y posiblemente abierta a su consecuente discusión con el profesor.

## **Tercer lado del triángulo**

En este apartado curiosamente las opiniones se dividen drásticamente entre los que apoyan, por así decir, los métodos de ejemplo directo y a los que les parecen fatales este tipo de aplicaciones. De hecho en la bipolaridad de estos dos puntos de vista antagónicos existe un foco preciso que seguramente condiciona la opinión. Cuando analizados los discursos de los varios profesores -están por un lado los que dan la opinión basándose en sus propias vivencias en el aula- y por el otro los que abordan el asunto desde un punto de vista más global, desde las causas sociales que subyacen sin ceñirse al entorno escolar específicamente. Algo en lo cual Víctor Borrego y Manuel Almendro también habrían hecho hincapié.

Y la verdad es que la violencia forma parte de la existencia humana desde que se tiene memoria. Asistir al atroz espectáculo ofrecido en el circo romano seguro que no costaría un ojo de la cara porque siempre estaba lleno. Y si ahora ir al cine es casi imposible no es porque se haya dejado de consumir semejante cantidad de violencia. Miles de ejemplos podríamos dar del cine más violento -el que está en pro de la llamada estética de acción y que probablemente sea el más consumido- pero incluso el cine que de hecho hace su apología *en contra* de la violencia, a través de sus varios recursos (subráyese los emocionales) el cual si careciese de la susodicha omnipresente, estaría totalmente obliterado en sus líneas argumentales y simplemente no existiría. Es por ello que al beber también del manantial de tan fundamental aspecto humano no deja de ser en sí mismo otro más de los posibles aspectos representantes que de la violencia emergen.

Si queremos ser preciosistas podríamos llegar a afirmar que sin violencia de algún tipo no existiría trama en lo que a Vida en sí se refiere. Sin un enredo potente, ni la más religiosa de las historias podría tan siquiera ser contada porque simplemente no hubiera sido posible vivirla. Es por eso que la dualidad del *ojo por ojo diente por diente versus la no violencia de Gandhi* -que varios profesores señalan a lo largo de los *mini-focus-groups*- es tan importante como no carente de polémica.

Estamos convencidos de que Gandhi no hizo otra cosa que dar un paso más allá en la dirección de la evolución humana, pero tratando de no dejar que las posibles falsas morales nos turben: ¿Será efectivamente este el paso más adecuado cuando al parecer a la condición humana es inherente la violencia, fijada a cal y canto en nuestro mismo código genético? Y si no estuviera así adherida y fuera producto de los sucesivos memes consumidos desde el nacimiento -aprendida y elaborada por mimetismo como diría René Girard- ¿sería por ello más asumible su posible erradicación?

Víctor Borrego ilustra el tema con los cachorros que juegan a morderse de forma instintiva y totalmente natural. Algo que también se manifiesta naturalmente en lo humano y que mucho nos gustaría afirmar que pertenece mayormente al ámbito de los humanos más jóvenes, de los más pequeños. Tanto las educadoras de preprimaria como las profesoras de primaria mostraron en sus intervenciones -que no dejan margen para dudas- respecto a lo que funciona y a lo que no, en sus clases al menos.

Se trata de una cuestión de corte ético que no debería por qué subyugarse a primeras, porque estrictamente la complejidad del asunto no permite criterios base de posicionamiento preliminar. Aquellas profesionales concretamente, al margen de cualquier tipo de calificación a la que puedan ser sometidas, mostraron exclusivamente la necesaria fuerza empática sobre la que se equilibra su labor. Explicaron en varias de sus intervenciones la necesidad de una afectividad activa en su quehacer diario con los niños. De hecho, la dieron a entender en varias ocasiones como el propósito fundamental de la propia educación. El propósito también de los métodos utilizados en este apartado y que seguramente podrán parecerles a muchos algo grotescos.

1. ■ En preprimaria las educadoras notan que ahora los niños son menos empáticos que hace algunos años. Suelen hacer charlas cuando ocurre algún tipo de agresión y tratan de poner al agresor en la piel del oprimido tanto como la situación lo requiera. No queda otra opción que hacer sentir el dolor causado reproducido en la piel de uno para saber cuánto puede llegar a doler. A veces también los ridiculizan de manera a ayudarles a tomar consciencia de sí mismos. Explican como el programa *Duados* -que se lleva a cabo en su centro- enlaza a niños de etapas escolares superiores con niños más pequeños, para que así se ayuden mutuamente en la integración. La formación de grupos de trabajo con niños diversos también suele dar buenos resultados. Y respecto a la teatralización de las acciones violentas como forma de toma consciencia, explican como cierta exageración por su parte resulta esencial dado que los niños son ampliamente solicitados hoy día con todo tipo de imagería. Aconsejan por lo tanto a perder el miedo al ridículo como fuente fundamental de comunicación con los niños.
2. ■ Las profesoras de primaria explican que sus intervenciones al respecto suelen hacerse inmediatamente después de la ocurrencia violenta. Utilizan intervenciones de corte verbal pero admiten que aquellas suelen funcionar solamente con los niños que tuvieron un desliz ocasional. Porque hacia los que sistemáticamente perturban el funcionamiento del aula este método suele probarse totalmente ineficaz. Por eso también abogan por una intervención más incisiva haciéndoles sentir en la propia piel los dolores, vejaciones y exclusiones por las que han hecho pasar a los demás. Respecto a posibles intervenciones teatralizadas de las ocurrencias de corte violento a modo de ejemplificación *cruel* -ridiculizando así la misma manifestación de la violencia- se muestran algo reticentes, dada la posible aceptación negativa por parte de los padres. Algo altamente innovador que probablemente temerían a primeras.
3. ■ Los profesores de secundaria por su parte mostraron mayormente no haber recibido cualquier tipo de preparación para semejante tarea. Las políticas para la paz mencionadas en la pregunta fueron tildadas por ellos de superficiales por no dirigirse al meollo del problema. El cual fue a su vez colocado en el mismo



centro de la sociedad. *La escuela no es violenta lo que es violenta es la sociedad y la escuela su reflejo.* Según estos profesores la escuela como ente aislado no consigue sufragar este problema en su propio seno por lo cual surge la opinión de que quizá en primaria y preprimaria se debería de incidir más con los métodos proyectados desde nuestra investigación. Pero también se baraja la posibilidad de que las intervenciones teatralizadas de los sucesos violentos por parte de los profesores, podrían contribuir como una potente forma de reflexión para estos alumnos.

4. ■ Uno de los profesores de universidad se distendió respecto a la violencia en general. La violencia vivida en su propia piel e incluso entre sus compañeros de departamento. Curiosamente el método adoptado por aquel se solapa de alguna manera con la mención a Gandhi del profesor de secundario. De hecho explica como él mismo ante las diversas manifestaciones de violencia -incluso en su propia casa con su propia familia- se mantiene totalmente apartado y ajeno a toda suerte de ocurrencias. La no intervención es su manera de estar al respecto. De acuerdo con la adopción de este método, el otro profesor universitario daría a entender que estas tareas en el ámbito académico no son cuentas de su rosario. Ya tienen más en qué pensar para encima tener que tratar la resolución de conflictos, según él.

Como posibilidad de superación de la violencia en las escuelas, Sarah Wilson reflexionaba a cerca de una clase de historia en la cual los alumnos pudiesen percatarse de la nefasta inhumanidad inherente al propio transcurso de los hechos históricos, llamados *de la humanidad*. Una clase desgarradora que si los hechos se describiesen tal cual ocurrieron y sin adornos o paliativos -sin prejuicios de ningún tipo- podría resultar realmente instructiva.

Un poco en este sentido, se efectuaron las cuestiones junto a los profesionales de la educación consultados. Ser más o menos radical en la implementación de los métodos mencionados siempre tenderá a depender de la persona que los aplique. Como vimos en el apartado anterior -la riqueza humana en la variedad estriba- no obstante resulta evidente que el actual sistema educativo no incide, o nada o no suficientemente, en este apartado. Estos profesionales se limitan a aplicar criterios de su propia cosecha haciéndolo lo mejor que saben y pueden (dada su mayor o menor experiencia) pero sin cualquier tipo de guía ni reflexión de mayor calado previa (es decir, sin formación). Al criterio personal de los educadores de secundaria y de universidad es dejada la cuestión -también desde un punto de vista formativo- totalmente sin resolver. Llegando al extremo de no haber cualquier tipo de concienciación al respecto.

Una vez superadas obvias reticencias por miedo a posibles represalias, las educadoras de preprimaria atestiguaron totalmente sus pareceres de apariencia más radical. Las profesoras de primaria con opiniones similares a las educadoras de preprimaria, abogaron también por métodos más incisivos. Conscientes de la evidente polémica que podrá resultar de sus intervenciones vuelven no obstante, en ambos grupos, a subrayar el hecho de que en ciertos casos son los únicos métodos que conocen que efectivamente funcionan. Podrán parecer crueles o inhumanos pero de hecho son métodos que sufragan el problema.

Resulta suficientemente esclarecedor que ambas facciones de la polémica detectada podrían llegar a complementarse en la aportación efectuada desde nuestra investigación. La falta de estudios al respecto no significa que **no** sea un aporte válido ni mucho menos. El teatro de la crueldad de Artaud dolía en el mismo corazón de sus espectadores -que en realidad somos todos- y no dejará de doler mientras se ejerza en la debida curación de los males humanos. Mientras se trate de hacer evolucionar la especie y teniendo en cuenta todo lo que queda por hacer.

Quizá la solución pueda pasar por ser estudiada más detenidamente junto a los grupos etarios menores, pero ello tampoco implica que en secundaria o en la universidad ello

sea considerado materia de interés nulo. En dónde este asunto puramente humano no cesa solamente porque ya sean adultos nuestros alumnos.

Debemos considerar la enseñanza de Gandhi como aporte de corte superlativo en el entramado de nuestros datos. Pero siendo realistas, no podemos atajar el camino por el cual se pueda llegar a considerarlo como tal. Algunas posturas al respecto podrían leerse como demasiado futuristas o fuera de la realidad y por ello son críticamente asimiladas en nuestra lectura de coherencia. Que el fin deseado lo conozcamos de antemano no implica que no se tenga que andar paso a paso por los únicos senderos que efectivamente conozcamos o nos podamos permitir, a expensas de poder extraviar la empresa o redundar no haciéndola nada al respecto.

La NO intervención es una de las posiciones adoptadas que juegan otro de los posibles papeles en la suma de nuestros datos. Y no obstante, corriendo el riesgo de ser maniqueos, consideramos la teoría de la mimesis de René Girard preponderante al respecto. Si los humanos reproducimos estos memes violentos no podemos ni pensar que podría ser de nuestros alumnos (universitarios como ejemplo más candente) si se aboliesen totalmente ciertas medidas. Medidas por las cuales la mimesis se pasase a hacer entonces desde la invalidada intervención por parte del cuerpo docente.

La violencia no interventora es posiblemente -de las muchas formas que aquella pueda adoptar- una de las más peligrosas. Puesto que puede tender a significados oscuros. Está claro que el profesor por el puesto que ocupa en la sociedad sigue siendo referente. Sin importar fechas de nacimiento de los diversos actores del proceso, preferentemente sería un referente de alta claridad y grata transparencia, que no transparente.

La pereza o el exceso de trabajo por parte del cuerpo docente tampoco puede ser entendida como motivo suficiente para obviar directamente tan importante labor.

La callada por respuesta en dadas circunstancias puede ser la más dura, incluso la más adecuada. Pero muchas otras circunstancias requieren una atenta mirada. Atención. Y una intervención más fina por parte de quienes día a día dan ejemplo con su propia presencia en clase.

## **Profesor como Atleta Afectivo**

El *Atleta Afectivo* es una elaboración que procede del *Teatro de la Crueldad* de Artaud y que desde la asunción de que todos contenemos a todos los hombres habidos y por haber en nuestro código genético -si debidamente entrenados- podemos disponer de ellos a modo de personaje siempre que las circunstancias lo requieran. Su objetivo es la curación a través del corazón, del afecto.

En nuestra investigación tal elaboración procura situarse en la figura del Profesor. Como tal, se verificó que para llevarlo a cabo, el Profesor debería antes Formarse en la adquisición de Consciencia y Maduración Personal.

Para ello se verifican una serie de estrategias por las cuales se procede al desmejoramiento. En la eliminación de vivencias negativas y la posibilidad de comunicaciones inter-subjetivas. Lo cual requiere sumergirse de lleno en el propio 'yo'.

Estas estrategias se podrían traducir como Educación Emocional o *Atletismo Afectivo* a través de:

1) La interrogación didáctica creativa: Que es una pregunta en la que cabe todo. Lo que se sabe y lo que se desconoce, lo que existe y lo que aún no es, lo que se piensa y lo que se siente, lo que ya pasó y lo que está por venir, la razón y la fantasía. / 2) Comunicación y escenificación de los sueños de forma vivida. / 3) Experimentar el autismo como forma de conocimiento personal y puro desligado del lenguaje. / 4) Experimentar con mitologías, génesis y cosmogonías aunque sea solamente a través de la simple lectura. / 5) Probar el contacto con la materia primordial como podría ser el barro, pero impregnándose completamente en la materia. / 6) Y en cuanto Profesor, aprender a estar con presencia ligera dejando que sean los alumnos a aportar.

Esto último podría ser realmente fundamental porque al parecer es uno de los fallos cometidos más comúnmente. El ego y sus diversos apegos se manifiestan constantemente no dejándonos despertar para la verdadera consciencia, para el otro.

Nuestro ego se puede encontrar en todos los ismos a los que nos sentimos y decimos pertenecer, como podría ser nuestro partido político, nuestro equipo preferido, nuestra religión, e incluso nuestra familia, o nuestras pasiones más afines, que inevitablemente nos apartarían de alguna manera de los demás y por ende, del todo.

Uno de los expertos indagados a este respecto diría con relación al *Profesor como Atleta Afectivo*, como verdadero Maestro:

“Estos personajes serían semillas de una nueva terapia y pedagogía” (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

**Si efectivamente como se desprende de nuestra investigación, para ayudar en la Construcción Emocional, en la Creación Personal y Resiliente de nuestros alumnos son necesarias estas inmersiones y elaboraciones personales previas. En la Formación Docente, ¿cuáles podrían ser los obstáculos que lo impedirían? ¿Resulta tan inverosímil formar los profesores en este sentido?**

**1PP.** Las profesoras de preprimaria están de acuerdo a que ser un profesor *especial* va con la persona. Notan que se llega mucho mejor a los niños cuando se les trata individualmente, pero que hay otros profesores para los cuales los niños son como

números y dan su materia y ya está. Para ser profesor hay que tener una verdadera vocación, y no porque sea la nota más baja exigida a la hora de elegir carrera.

Lo más cercano a los ejemplos que ilustra nuestra cuestión en sus propias formaciones docentes, fue una asignatura optativa de teatro que pocos elegían. Y en el caso de ambas -encuanto educadoras- consideran que mucha suerte tendrían relativamente a los docentes de ciclos más avanzados, porque al menos recibieron algo de formación- aunque no pasase de un simple primer contacto.

Los docentes de primaria y de secundaria tienen que tener en consideración su materia en primer lugar y luego en un mes aprenden lo básico en forma de prácticas. Pero la verdad, admiten, la didáctica y la psicología que se aprende en estas formaciones en realidad no les sirven de gran cosa. Tiene que ser en la práctica en la cual aprendan a ser profesionales maduros y conscientes del alumnado.

Todo el Profesor como Atleta Afectivo puede advenir de la práctica. De la calidad de ser de cada uno pero nunca desde la formación, explican. En todo caso las profesoras pueden decidir ir haciendo acciones de formación. De corporalidad, de teatro, de música, etc., pero por libre iniciativa y porque realmente les gusta su menester. En lo relativo a su práctica afectiva con los niños dicen:

*Su historial. Es como un médico. Y tenemos su expediente. Nosotros por ejemplo -la ternura de tener unos niños con una edad- que dependen más de ti, que son más indefensos, es que te vuelves más humano y vuelves a empatizar con ellos más. Cuando una persona es más independiente entre comillas, como que ya no nos necesita (profesora 1, 2014: anexo 1.1, comunicación personal).*

**2P.** También de acuerdo la una con la otra, las profesoras de primaria explican que efectivamente no se forma en ese sentido pero que debería ser una prioridad. La vocación tiene que estar patente en la esencia del profesional educativo. Y aunque pueda costar más esfuerzo actuar de tal o cual manera, es algo que ni se llega a valorar. Como es algo que sale espontáneamente, a los profesores que no lo son de vocación se les identifica a la legua.

La sociedad también ha priorizado la cantidad de libros que el niño lleva completados. La cantidad de todo lo que ha aprendido. Cuando la era de la información nos induce a actuar de otra manera. Que busquemos otros apartados y temáticas, probablemente, más urgentes para enseñar lo que realmente importa. El buen profesor se valora por la cantidad de cosas que ha aprendido el niño. Por eso les resulta evidente que quien establece este tipo de leyes *quiere tenernos a todos controlados*.

*Pero yo creo que depende de eso. De que los que ponen las normas vean un poco más allá. Que se planteen que trabajamos con los niños día a día, vengan y vean. Y digan: ey... esto hay que cambiarlo. Los que se dedican a pasar unas pruebas de escala, unas pruebas que hemos pasado pero que no sirven para nada. Y ahí están los resultados porque en España somos de los países en los que peor va la educación. Pues ellos son los que se tienen que poner. (profesora 1, 2014: anexo 1.2, comunicación personal).*

**3S.** La profesora de secundario explica como las premisas expuestas en nuestra cuestión para una formación más integral en la asunción del profesor como Atleta Afectivo resultan totalmente ajenas a la formación de profesores actual. Sobre todo para los profesores de secundaria- todo lo que puedan llegar a hacer como forma preparatoria en este sentido resulta anecdótico- puesto que al ser especialistas en su materia ya tienen asegurado el puesto. Lo importante al parecer es un poco de psicología adolescente -que en realidad no aporta nada- pero eso sí, las leyes educativas y los contenidos.

“Esto es lo que necesitas para ser profesor de secundaria. No tiene nada que ver con estar con la persona y educar a la persona. Es algo completamente distinto” (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).

El profesor 1-completamente de acuerdo con estas afirmaciones- entiende que sería ideal formar a los profesores en este sentido pero que realmente se trata de algo altamente utópico y por tanto muy difícil de alcanzar. Ha cambiado el hecho de que ahora se aprenda legislación, antes eso no había que saberlo. Pero por norma el profesor lo que siempre tuvo que aprender fue su materia y no más que eso. Y todos estos estudios tienen cierta relevancia pero no sirven finalmente para nada porque te dicen que es muy interesante pero luego nadie se atreve a llevarlos a la práctica. Explica desde su experiencia vital. A lo que añade la profesora 2 que:

*El problema está en pensar precisamente que los niños tienen que saber matemáticas, tienen que saber física, tienen que saber historia, y no se trata de eso. Por supuesto que es importante pero se trata en que todo el tiempo, todos esos niños pasan juntos y que pasan con los profesores -y que al fin al cabo es el 35% de su tiempo durante muchos años- que ello les sirva para formarse como persona (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

**4U.** El profesor 1 de universidad, considera la necesidad de formarse en el sentido del profesor como *Atleta Afectivo* pero matiza diciendo que inevitablemente existe la necesidad de recapacitar e ir formándose naturalmente en ello. Arguye que simplemente somos personas pero que otra intervención muy distinta sería la necesidad de guías o de querer dar cursos para formar a las personas en ese sentido. Se trataría de una formación personal que a algunos les vendría muy bien y a otros menos bien. Sin embargo aplicarlo como ley... a partir del momento en que esto se aplicase como ley seguro que se desvirtuaría porque ‘lo propio’ no pertenece a la institución. Las cuestiones políticas envueltas suelen embadurnarlo todo al punto de que una vez más otros intereses sobresaldrían por encima de una práctica que debería ser totalmente desinteresada. Se trataría por tanto de un cúmulo de poderes en el cual la intención desinteresada jamás fructificaría. En lo cual están de acuerdo ambos profesores.

Los intentos de estos profesores por mejorar ciertas situaciones de la situación académica en sus facultades -sus utopías frustradas- les hacen perder el brillo en los ojos y finalmente uno de ellos afirma, contundente:

“Sí, la verdad es que esto de la universidad al final... La sensación es un poco de descorazonamiento” (profesor 2, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).

### **Resumen de la aportación experta al respecto**

Vimos que tanto Sarah Wilson como Patrick French fueron de la opinión que de un punto de vista social, la transferencia directa del complejo ofrecido por Antonin Artaud en el Teatro de la Crueldad en la figura de su *Atleta Afectivo* hacia la escuela normal existiría una imposibilidad de fondo como tal:

Para Sarah la enseñanza con su particular decoro no se responsabiliza. Incluye la verdadera comunicación intersubjetiva y el arte como posibles vías afectivas y formas de actuación del profesor. Pero siempre escindiendo aquellas del complejo de violencia que podría suponer el Profesor como *Atleta Afectivo* -construcción mucho más afilada. En la misma línea, Patrick lo vincula al mundo del arte y ve peligrosa su inclusión en la escuela.

Víctor Borrego ofrece una serie de estrategias por las cuales se podría proceder a esa toma de consciencia catártica que proporcionaría el teatro de la crueldad, desde la escuela, catarsis que Gabriel Rodríguez subrayaría.

También Saturnino de la Torre ofrecería una serie de instrucciones y otros programas por los cuales se haría efectiva la educación emocional en la escuela. Al paso que Almendro, Ortega-Ruiz y Herrán definirían al profesor como Maestro. Cada uno en su línea -más o menos directamente- se explicaría de la importancia de una formación de profesores que proveyese profesionales más conscientes y creativos, más humanos e iluminados. Moralmente sobresalientes como diría Ortega-Ruiz.

En aquel apartado concluimos por lo tanto que el Atleta Afectivo sería una construcción adecuada a la Formación de Profesores más que de posibles actuaciones a derivar en clase directamente.

### **Tercer lado del triángulo**

En la base de la Formación Integral para el Profesor como Atleta Afectivo que discutimos, está querer hacer del profesor un profesional mucho más atento y volcado con los problemas propios de sus alumnos. Un profesional de corazón. Consciente de su propia importancia como representante de alto relieve en las vidas de sus educandos.

En el calor de la discusión mantenida en los 4 *mini-focus-groups* llevados a cabo se destaca la importancia de reconocer los fallos y lagunas que como profesionales sienten prácticamente todos nuestros entrevistados. De alguna manera en la secuencia de las preguntas efectuadas, aquellos se repiten en las respuestas dadas anteriormente en este punto, ratificándose una vez más la necesidad de acopio que en los símbolos sugeridos, los profesores señalan como de alta importancia y poco o nada desarrollados a lo largo de sus formaciones.

La utopía referida tanto por un profesor de universidad como por el de secundaria en lo que al Profesor como Atleta Afectivo se refiere, se presenta como una nueva disyuntiva dado que uno de ellos la señala con poco ánimo (por lo dificultoso de la tarea) y el otro le otorga la máxima importancia (sin quitarle su rigor de dificultad tampoco).

Las dificultades por las cuales las utopías son de hecho utopías pasan precisamente por el vigor con el cual se infunden sus intenciones y la necesidad de hacer vigentes sus propósitos. Por lo tanto podríamos decir que al referirse a la utopía como algo inalcanzable -aparte de mantener en letargo la memoria de todo lo existente que un día no pasó de utopía- quién así a ello se refiere parece no tener demasiadas ganas de contribuir al proyecto de la evolución.

1. ■ Para las educadoras de preprimaria la vocación profesional juega un papel perentorio. Dado el tipo de formación y las escasas prácticas, la maduración docente solo se puede hacer precisamente durante el ejercicio diario en el propio terreno. Destacan el deseo de algunos compañeros de hacer acciones de formación de música, de teatro, etc. pero por supuesto, siempre por libre iniciativa.
2. ■ Las profesoras de primaria explican como se prioriza la cantidad de libros completados por los niños, resultado que luego se traduce también en sus pruebas de escala y que obtienen ellas como profesionales. Declaran que nada de aquello sirve para hacerles mejores profesionales y que a la vista está con los resultados que presenta España como uno de los países peor situados a nivel educativo.
3. ■ En la formación real de los profesores de secundaria no se verifica absolutamente nada de lo propuesto a nivel formativo. Los únicos puntos que pueden llegar a hacer algún tipo de mención al tema no pasan de apuntes anecdóticos o inservibles. Y una vez más se enfatiza el conocimiento de la materia por encima del medio y de la realidad social inherente. La sensación de utopía que subyace en la pregunta le hace sonreír tristemente al profesor de secundaria consultado que declara que le gustaría mucho ver algún día los resultados reales de la presente investigación.
4. ■ Por su parte, los profesores de universidad reflexionan a cerca de una recapacitación profesional a nivel individual y dudan mucho de sus posibles aplicaciones a través de un programa cumplimentado -por la dificultad que presenta una programación política de contenidos puramente desinteresados. Además agregan que a algunos les vendría bien y a otros no tanto. Que como ley se desvirtuaría porque *lo propio* no pertenece a la institución.

Por lo general todos los profesores están de acuerdo en los beneficios que podría suponer este tipo de formación. No obstante, concretamente el profesor 1 de universidad parece no tener muchas esperanzas puestas en este tipo de iniciativas. Incluso de entrever los posibles beneficios que podrían suponerle a sí mismo. *Para algunos sí les vendría bien pero a otros no tanto* -se lee- porque no les haría falta. Porque estarían

inmiscuyéndose en su práctica. Porque una vez más resultaría en mera anécdota. O simplemente porque no se podría hacer bien dado los factores políticos que seguramente terminarían desvirtuándola.

La cuestión reside en que tanto para los expertos Víctor Borrego, Sarah Wilson o Patrick French que señalaban este problema -como para el profesor 1 de universidad- este tipo de intervenciones -en apariencia- de un calado tan personal, no podrían llegar fácilmente a su institucionalización. Y no obstante todos ellos, en mayor o menor medida, en diversos puntos, marcan los grandes beneficios que podrían llegar a suponer. Reflexionando a cerca de la posibilidad de poder llevar una Formación más Integral a la práctica (con programa incluido) algunos de nuestros expertos incluso llegarían a confeccionar listas de posibles intervenciones que pudiesen engrosar las miras de los docentes. Para facilitar así una maduración más efectiva, más afectiva.

Entendemos perfectamente estas posturas y no dejamos de hacerlas constar con toda la carga de cuidados y alertas varios a los que remiten, pero tampoco debemos dejar caer en saco roto las palabras de las profesoras de primaria y preprimaria cuando afirman de la vocación inherente que debería anteceder a toda práctica docente. A que las únicas oportunidades para practicar realmente la docencia suele ser durante el ejercicio, en el mismo terreno. Y a que se sigue valorando mucho más la cantidad de materia dada en la era de la información, sustrayendo así totalmente la calidad de la propia enseñanza.

Evidentemente que la maduración profesional como el mismo término indica, necesita tiempo y mucha práctica, algo que solo se consigue con los años de servicio y el contacto directo con el medio. Sin embargo -sin una formación integral de base- cualquier profesional de la educación puede pasarse toda una vida repitiendo patrones equivocados sin jamás llegar a darse cuenta de que la *madurez* que piense haber podido estado desarrollando, no es otra cosa que pura *inmadurez*.

En las palabras de nuestros entrevistados existe el anhelo por una formación más profunda a nivel humano, de la cual sienten que carecen. Y aunque por ejemplo el profesor 1 de universidad haya propuesto esta necesidad pero a modo de reflexión íntima y personal -*de recapitación*- en sus propias palabras, debemos considerar que este es precisamente el motivo por el cual todo ello se plantea y se analiza como un problema. Si dejamos que cada uno de los profesionales educativos simplemente recapite por su cuenta podríamos esperar sentados ¿no es esto lo que viene ocurriendo desde siempre? Por supuesto que la auto-formación es fundamental para este tipo de capacitación, pero si **no** se contempla desde la misma formación docente es probable que nunca se ejerza.

Remarcamos aquí, que el aprendizaje de la necesaria Auto-Formación es una de las partes fundamentales de la Formación Integral. Y pese a que existan muchos profesionales conscientes de ello -quienes toman las riendas de su propio conocimiento, incluso relativamente al desarrollo de su propia madurez personal- pensamos que no por ello estaría de más contemplar estos aprendizajes que entendemos como realmente necesarios.

Si hay voces alzándose en la demanda de una Formación Integral para poder convertirse en profesionales Conscientes -preparados para una Maduración efectiva en la cual la reflexión profunda de sí mismos sea una realidad a alcanzar- quizá la utopía antes o después pueda dejar de serlo.

La vocación puede tener su importancia, pero no puede ser el único requisito. De hecho no debería de serlo del todo, una vez que muchos de los profesionales educativos que no lo sean de vocación, no por ello abandonarían sus puestos de trabajo.

Probablemente la Formación Integral para un Profesor como Atleta Afectivo pueda ayudar a muchos docentes a definirse como tales. A hacer florecer su vocación. O en su defecto, a estar al menos de forma más completa y entregada con sus alumnos. Aunque no les guste completamente lo que hacen.

Ser mejores humanos y por tanto mejores profesores no es una exigencia tan absurda.



## **Cuadernos escolares**

Dos años antes de su muerte, Artaud empezó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. En esa explosión casi febril, vertiginosa y de pura expresión, plasmaría su fuerza vital en inúmeros cuadernos de manera vibrante y repleta de vida.

Es práctica común de mucha gente llevar un diario personal o utilizar cuadernos como refugio o saco de boxeo dónde plasmar frustraciones, como forma de desahogo. Ciertamente es también que si utilizados sin cualquier tipo de orientación estos podrían no servir para nada.

Pero los cuadernos escolares, si personales, íntimos, y propuestos a nuestros alumnos como fuente de superación personal. Si bien utilizados en este sentido pueden producir satisfacción, análisis interior, descubrimiento personal, auto-afirmación. En ocasiones podrán servir para soltar amarras de lo racional y desde las palabras liberarse hacia el dibujo, y al acto de trazar libremente. Son fuente de *resiliencia* y *creatividad personal*.

**Teniendo en cuenta que se trata de un producto totalmente personal, de carácter secreto ¿cuáles podrían ser las instrucciones más adecuadas en su implementación?**

■ **1PP.** Una de las educadoras explica la importancia del dibujo para tener en cuenta el estado de ánimo del niño. Al tratarse de niños tan pequeños y que aún no escriben, la propuesta del cuaderno como fuente de *resiliencia* y *creatividad personal* se ve sustraída de su base más inmediata, la escritura. El dibujo no obstante podría funcionar como suerte de pareceres más íntimos. Pero tampoco resulta verosímil una vez que los niños de estas edades lo cuentan todo sin pudor. No conciben su vida íntima desligada del mundo adulto que les rodea.

Algunos niños en preescolar aprenden a escribir, pero evidentemente se trata del ejercicio motriz en sí, más que de abstracción de pensamientos o sentimientos. Expresar algo a sí mismos es algo que no tiene cabida en niños tan pequeños puesto que se expresan mejor verbalmente. Y por supuesto con la necesaria aprobación constante del interlocutor adulto, atento.

■ **2P.** La profesora 2 de primaria, propone exponer el cuaderno por etapas. En primer lugar pidiéndoles que escriban lo más importante que les ha ocurrido a lo largo del día. Y al hacer la aplicación del aliciente secreto y del intimismo que esta herramienta proporciona -ejemplificar con su propio caso- como a ella le han servido de mucho y que ahora los encuentra muy interesantes cada vez que los ojea. En una segunda etapa propone anotar problemas encontrados a lo largo del día y como solucionarlos.

A los niños de estas edades también les ocurre un poco como a los de preprimaria - prefieren exponer sus problemas más candentes a alguien que les proporcione un inmediato *feed-back*, en todo caso, con los debidos ajustes- sería así más aplicable el recurso propuesto.

■ **3S.** La profesora 2 de secundario invitaría a sus alumnos a que releyeran todas las posibles anotaciones y reflexiones hechas de esta guisa, como regla general de este

quehacer. Porque ella misma siempre ha desarrollado sus propios cuadernos, pero al parece nunca encontró el momento de revisarlos, piensa que esto podría ser un requisito importante. Ya que considera que de otra manera sería como un ejercicio solo a medias. Teniendo todo ese material en caja debería de potenciarse.

Al profesor 1 le parecen interesantes las ideas pero él mismo nunca ha utilizado este tipo de recurso. Y la segunda profesora añade como hipótesis:

*Estoy pensando ahora, que si se les incentivarán a todos los alumnos a tener este cuaderno podría ser una actividad periódica, cada dos semanas o así... que aunque el cuaderno sea secreto, se haga una reflexión sobre el cuaderno o se comparta con los compañeros. O sea, una reflexión, te callas todo lo que quieres que siga siendo secreto y expones algo sobre lo que has estado escribiendo (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

**4U.** El profesor 2 de universidad explica que él sí que empezó a utilizar un cuaderno personal cuando empezó a dar clases y sigue haciéndolo. El problema, dice, es que no sabe muy bien cómo utilizarlo después. Y el profesor 1, como en la respuesta anterior, insiste en que para algunos será un buen recurso, para otros no tanto:

“Escribir está muy bien para pensar. Forma parte del ejercicio del pensamiento abstracto y mis alumnos tienen que recurrir a ello necesariamente. Así ya a nivel personal no sé” (profesor 1, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).

### **Resumen de la aportación experta al respecto**

En su respuesta al respecto Agustín de la Herrán diría que:

“La escritura enloquecida es un grito. Puede servir como desahogo pero sin orientación no lleva a ninguna parte” (A. de la Herrán, 2013: anexo 0.8, comunicación personal).

Explicaría que la creatividad desmesurada y sin objetivo concreto puede hipertrofiarse y ser causa de distracción. De un punto de vista pedagógico, diría, *la creatividad es un constructo secundario y podría no servir para nada.*

Por este motivo que habría expresado De la Herrán y teniendo en cuenta la opinión de todos los expertos, la implementación de este instrumento por parte de la escuela debería ser orientado solo si haciendo los alertas varios por los cuales pudiese volverse práctica contraproducente. Constando de un programa definitorio que estableciese sus cualidades, bien como su guía de adecuada utilización, podría servir como útil recurso.

La mayoría de los expertos fueron de la opinión que esta práctica sería positiva porque puede ayudar a soltar la energía contenida en esa compulsión física y deseo extremo de expresión que explica Sarah Wilson. Dicen proporcionar satisfacción, análisis interior, descubrimiento personal, auto-afirmación, y también sirve para soltar las amarras de lo racional. Pueden ser clave de la *resiliencia* y fuente de creatividad, como habría afirmado Manuel Almendro.

Con la necesidad de la pertinente guía orientativa, su máximo apelativo tal vez fuese precisamente su carácter secreto, íntimo y personal. Aspecto de la *creación personal* para la cual llamaría la atención Patrick French en la sección relativa a la *creatividad personal*.

### **Tercer lado del triángulo**

A diferencia de las anteriores temáticas analizadas -en las cuales de una u otra manera todas las cuestiones en juego tenderían a abrir un abanico más o menos denso sobre la totalidad de la constelación escolar- aquí sí se verifican gradaciones exactas por las cuales la utilización de los cuadernos puede resultar muy beneficiosa en ciertas etapas escolares y no tanto en otras.

Precisamente, si dirigido hacia preprimaria, la utilización de este utensilio -del modo en qué lo proponemos- pierde todo su sentido desde el principio. Los niños tan pequeños -aparte de aún no escribir- son tan dependientes que de un modo general no tienden naturalmente a hacer de sus averiguaciones y trayectorias personales sortilegios de secreto. Al contrario, a medida que van avanzando en sus cortas vidas, necesitan de inmediata aprobación de sí mismos por parte del adulto. De lo que van descubriendo adviene una necesidad de apoyo ineluctable que les ayudará a conocerse.

Como decíamos, esto se verifica así de un modo general, lo cual no significa que no existan niños en edad preescolar que no puedan llevar a cabo incursiones de carácter más individual -pero no suele ser esa la tendencia. No obstante si se verificase tales excepciones tal vez el cuaderno pudiese funcionar como soporte de algún tipo, como dicen las educadoras de preprimaria.

1. **■** Aunque la mayoría de los niños de estas edades aún no escriban, la importancia que toma el dibujo a estas edades -tal y como estas educadoras aprendieron a identificar- les ofrece un barómetro muy fiable de los estados de ánimo de los niños y por tanto una atención de cómo deben actuar. Eso sí, con este matiz obviamente perdería su carácter secreto.
2. **■** Las profesoras de primaria sugieren que a estos niños -también aún tan pequeños- aparte de explicarles como aliciente -como el cuaderno íntimo siempre fue tan beneficioso para ellas mismas- deberían de escalonarse las sugerencias para trabajar con tan íntima herramienta. En primer lugar podrían empezar por escribir cosas como lo más importante del día, a modo de diario típico. Luego ir derivando en posibles problemas encontrados y tratar de solucionarlos, por ejemplo. Todo en la intimidad que proporcionan los cuadernos sugeridos. No obstante, tal y como a los niños de preprimaria, en primaria también suelen necesitar de una cierta aprobación de sus observaciones porque en estas edades la intimidad aún no empieza a despuntar. Con lo cual podría derivar finalmente en la elección de algún que otro pensamiento para exponer en clase, si así el niño lo desease.
3. **■** La reflexión por parte de los alumnos que adopten el recurso es precisamente lo que destaca la profesora 2 de secundario. Explica que su mayor problema a la hora de llevar ella misma su propio cuaderno es que nunca se dispone a revisarlo después. Que esa podría ser una pista ventajosa a la hora de guiar su implementación. Y sugiere igualmente que quizá el recurso podría completarse y ser más proficuo una vez expuesto. Los alumnos podrían elegir un texto, una idea -extraerla del cuaderno y contarla o leérsela al grupo.
4. **■** Exactamente el mismo problema que la profesora de secundaria expresaría el profesor 2 de universidad. No saber exactamente cómo utilizarlo después. Efectivamente los cuadernos pueden constituir una guía de reflexión pero tan solo a modo de apoyo al pensamiento. No necesariamente estableciéndose en todo su esplendor, con líneas de resolución expresas como tal. El profesor 1, sin embargo, lo establece como posible recurso facultativo pero no se adentra en la cuestión.

De un modo u otro, a prácticamente todos los profesores consultados les parece interesante e incluso importante explorar la fluidez del pensamiento para conocerse mejor a uno mismo. El recurso de los cuadernos sugerido fue bien recibido entre nuestros entrevistados y casi todos les prestaron la debida atención pese a los resultados desiguales que presentaron, conforme a la etapa escolar consultada.

Así: para preprimaria sería un recurso poco adecuado dadas las circunstancias específicas de aquellos educandos. El hecho de aún no escribir y de necesitar apoyo constante y la aprobación del adulto, imposibilitaría esta práctica. Sin embargo es destacada la importancia del dibujo, que en sustitución puede funcionar con un fiable barómetro del estado de ánimo del niño. Algo para lo cual ya advertía Manuel Almendro.

Para primaria las guías sugeridas para que la implementación del recurso no desemboque en una creatividad irresponsable -o sin efectos prácticos de cierta

importancia- parecen adecuadas. Las aproximaciones sugeridas insinúan una posible línea de trabajo en este sentido. Los niños de primaria, un poco en la línea de los de preprimaria, también mayormente necesitan la aprobación adulta de sus hallazgos pese a poder estar empezando ya a coquetear con lo secreto. Al estar empezando a escribir podrían llevarlo a cabo -no sin una cierta supervisión por parte del profesor.- Quizá en exposiciones esporádicas y siguiendo las líneas exploratorias propuestas por el profesor pueda funcionar como un trabajo provechoso. Aparte de poder ser asistida su conducción -sin ánimo de control- claro está.

En secundario y en universidad quizá sea cuando este recurso pueda empezar a tomar más forma y a proporcionar mejores resultados. Es cuando se empieza a bucear más profundamente en las cuestiones filosóficas que conforman el ser y por tanto parece más acentuada la exploración íntima.

El recurso podría ser entendido como ejercicio libre en el cual -como sugerencia- se apreciaría la revisión de las reflexiones formuladas. Y también alguna que otra exposición en clase que pudiese resultar significativa para el grupo.

Como explica Agustín de la Herrán este tipo de escritura funcionaría como posible fase metodológica para conectarse con el propio interior. Pero alerta para el hecho de que ese interior buscado pueda ser lo exterior de lo interior. Algo aún demasiado superficial. Subraya que para conectar con el verdadero interior hay que dejar de escribir, de leer, de ser.

Quizá habría que considerar este instrumento propicio durante la etapa formativa del Profesor como Atleta Afectivo. De entre la literatura metodológica consultada, nos llamarían enormemente la atención estas palabras del Dr. Antonio Medina Rivilla al respecto:

*Entre las modalidades de reflexión creadora desde el estudio de la práctica docente, que posibilitan el avance permanente del profesorado, destacamos "la autobiografía crítico-comprensiva" que implica situar a cada educador como autor narrativo de su propia línea profesional (...)*

*-Narración libre de los núcleos especiales representativos.*

*-Valoración del recuerdo*

*-Elaboración de una matriz de análisis de la experiencia.*

*-Análisis de contenido.*

*-Contraste de la visión personal con la de los colegas.*

*-Selección de elementos claves del modelo.*

*La reflexión autobiográfica ha logrado encontrar un lugar propio entre los abundantes trabajos de formación del profesorado, llegando a ser más que una metodología, una propuesta abierta para elaborar el sentido transformador a cada realización profesional (Medina Rivilla en E. López-Barajas Zayas, coord., 1996: p. 95-97).*

Lo cual en una visión más aproximada a nuestros presupuestos se prendería de manera íntima con la calidad del docente en cuanto persona. Profesor como Atleta Afectivo que requerirá análisis y reflexiones más profundas que el mero ejercicio de su trabajo profesional como entendido comúnmente.

## **Cuentos clásicos**

En el marco de estrategias y soluciones a aplicar desde nuestra investigación, surgen los cuentos de los hermanos Grimm, por contener esa fuerza expresiva y esencial que a lo largo del tiempo se vino suavizando en sucesivas adaptaciones para hacerlos permisibles en los límites de lo tolerable, de lo políticamente correcto.

El uso masivo y a veces casi exclusivo de su moraleja, no permite la utilización de los mismos como fuente de sabiduría primordial en la cual la interpretación se debería de hacer como experiencia personal.

**Si estos cuentos y otras estrategias similares se aplican a modo de dogma cumplimentado, ¿cómo pretendemos que nuestros alumnos se formen como seres completos, léase: críticos, éticos, políticos, responsables, realmente implicados?**

**1PP.** En el cursillo de enseñanza a través del cuento que están haciendo las educadoras, les proponen utilizar el cuento a través de preguntas inferenciales / valorativas y literales. En las valorativas es dónde el niño tiene que dar su opinión, y en acuerdo con la clase decidir cuál es la mejor solución. Las inferenciales le ayudan a profundizar en lo dicho -pero solo a medias- por tratarse de elaciones elaboradas durante la lectura. Y en lo literal les ayuda a diferenciar los varios componentes del cuento y todas las lecturas posibles a las que puedan llegar. Respecto a lo valorativo siempre se traduce por preguntas de tipo personal *¿tú lo harías? ¿A ti te parece bien?*

La segunda profesora señala que funciona muy bien pero que evidentemente si al llegar a primaria cortan esta dinámica puede que no llegue a fructificar como debiera. Las profesoras de primaria de su centro **sí** lo están implementando, pero quizá debería de aplicarse de forma más amplia, explican. Trabajando con una idea que tildan como pionera, comentan la existencia de un buzón de sugerencias en el cual los profesores cogen ideas unos de otros para dinamizar este tipo de iniciativas. Además existe un gabinete de orientación formado por una psicóloga y una abogada que ayudan en la resolución de conflictos.

Estos formatos, a modo de realización de las ideas y avatares proporcionados por el cuento -trabajado como explicaban anteriormente- se llevan naturalmente a cabo. Sin embargo los cuentos de los hermanos Grimm que proponemos, **no** los trabajan. Cuentan que les explicaron que una de las bases más importantes para educar a través del cuento es la elección de los mismos, y que precisamente los de los hermanos Grimm son cuentos que tienen una carga sexista muy acentuada. Algo que los padres critican por su violencia tan extrema, etc. Explican que ellas tratan de proteger a sus niños de la crueldad y no al revés.

**2P.** El mecanismo por el cual se aplica el cuento en primaria suele ser en primer lugar por cuestiones prácticas, como instrumento de introducción a la lectura. Que a primeras cuando el niño lo lee por sí mismo no lo entiende, pero que paulatinamente, con la práctica, va logrando asimilar y tratando de descifrar su significado durante la lectura. La cual se va mecanizando poco a poco.

Una vez que aprenden a pensar el cuento, ya empiezan las preguntas por parte de la profesora. Tratando de ahondar más y más en sucesivas inmersiones.

A la cuestión de la crudeza y realismo de los cuentos de los hermanos Grimm, la profesora 2 explica que a lo mejor tan crudo no se lo presentaría sino más bien -leyendo la otra parte del enunciado- que trataría de descartar por completo la moraleja, para que ellos la descubran por sí mismos. La profesora 1 no obstante, hace una llamada de atención para el hecho de que a lo mejor no existe tradición de ir por el realismo más descarnado del cuento, pero que si hay alguna noticia de relieve en el telediario -sobre la cual ellos puedan levantar ciertas cuestiones- que ellas no tienen ningún reparo en aclarar sus dudas y dar sus puntos de vista. Hacer que ellos se planteen la moral de tal o cual historia. Añade a título de ejemplo que la escuela en la que trabajan -de corte católico- tiene en varios países niños africanos apadrinados, y que sus alumnos preguntan por los *niños negritos pobres* y sobre sus modos de vida. Tan extremos y diferentes de los suyos. Así, los niños tienen la oportunidad de desarrollar su lado más crítico, explican.

Ambas profesoras tienen la sensación de que quizás antes se escondían más las cosas crudas de la vida. Ahora tratan de hablar de ello con más naturalidad, por ejemplo cuando se mueren los abuelos, etc.

**3S.** El profesor 1 de secundaria explica la necesidad de que sean los propios alumnos a elaborar sus propios cuentos. Las reglas y los valores parecen revestirse de nuevas caras cuando lo que hacen es repetirse y volver sobre lo mismo. A lo que la profesora 2 responde, considerando que el marco legal al que parecen tener que ceñirse los profesores, que señalan los valores como *dados inmutables*. Como valores establecidos de antemano:

*“¿Pero por qué tengo que transmitir un valor y no dar las herramientas para que ciertas cosas se valoren pero de forma crítica por parte de los propios alumnos? Sería ideal que luego eso se transformase en un debate, una construcción entre todos”... (profesora 2, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

A lo que el profesor 1 que no está para nada de acuerdo con estas palabras -porque él nunca lo vio de esa manera- explica que los valores para él son lo que vale y lo que vale se equipara a la norma. Para que todos podamos vivir unos con otros. El valor fundamental es el respeto y de ahí se debería de partir, dice. Los alumnos deberían entender el valor y el porqué del valor. *Por qué se le valora.*

*El libro de Bruño de ética es mío -somos dos- y el de la educación para la ciudadanía también es mío. El de la educación para la ciudadanía ha sido muy valorado ¿por qué? Porque es totalmente aséptico. Desde el primer momento nos juntamos los dos, y dijimos ¿qué tenemos que hacer aquí? Una cosa es lo que a mí me gustaría poder decir y otra cosa es lo que hay que poner en un libro. A mí me gustaría hablar de sexualidad porque es lo mío pero eso no es educación para la ciudadanía. Ser ciudadano está en los derechos humanos y en la constitución española. Esos son los únicos textos en los que se basa el libro de educación para la ciudadanía. Es verdad que nuestra constitución será como sea pero es la que tenemos. Es el marco legal dentro del cual estamos y yo personalmente creo que la democracia es una de las muchas palabras que se han pervertido y claro cuando se pervierte lo bueno se convierte en lo peor como por ejemplo esto de llamar democracia a esto que tenemos, ¿no? Aquí se perdió una oportunidad muy buena, cuando*

*murió Franco y se hicieron los pactos de la constitución. Resulta que antes de morir Franco todos éramos franquistas y sin serlo. Y al morir Franco todos éramos demócratas sin serlo. La democracia es una actitud. Si hubiesen sido capaces aquellos políticos -igual que hicieron una constitución que más o menos vale- hubiesen dicho: vamos a hacer una ley de educación dónde los niños desde el momento en que empiezan a chupar la teta de la madre, sea una teta democrática y que el niño en el jardín de infancia aprenda que tiene que respetar a los otros niños y a las niñas. Pero por lo que fuera -como veníamos de un estado completamente dictatorial- entonces se pretendió que la democracia fuese lo que a cada cual le saliese de sus pelotas. Aquí es donde van las cosas, por eso se repiten los esquemas y se repite todo. Pues yo sigo insistiendo en que ojala tengas mucha suerte con tu tesis y que dentro de unos años haya unas leyes que empiecen a disfrutarlas. (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

Y añade:

*¿Qué harías tú si tu madre te manda a llevarle una cestita a tu abuela? De eso se trata, que los cuentos se cuenten pero no digas el final que si no lo has jodido (profesor 1, 2014: anexo 1.3, comunicación personal).*

**4U.** Los profesores de universidad consultados, por los motivos que señalamos anteriormente, no tienen gran cosa a decir al respecto. No obstante uno de ellos señala:

*“Yo cuento la historia de “Alicia- al otro lado del espejo”, para explicar una parte de mi temario y se ve que tiene grandes resultados. Me felicitaron una vez y todo en una conferencia porque hacía la suma de todo lo que no se entendía de otras maneras. El cuento tiene esa capacidad. Porque es algo muy común. Que nos es cercano a todos. Y sirve de gran ejemplo” (profesor 1, 2014: anexo 1.4, comunicación personal).*

### **Resumen de la aportación experta al respecto**

En esta sección, los cuentos infantiles como forma de alcanzar la superación de la adversidad y ayudar a crear indicaciones que mitiguen la violencia escolar, una vez más -tal y como en su sección siamesa *cuadernos escolares*- encontramos que su utilización debe ser efectuada a través de un programa o de una guía didáctica de implementación de los mismos, para que sean realmente beneficiosos.

La utilización de los cuentos puede proporcionar un encuentro con el lado más primitivo de lo humano sin necesidad de interpretaciones lógicas. Un encuentro con el lado más universal de nosotros mismos que es así expuesto ante nosotros de forma clara y definitiva. A la luz de una guía o programa adecuado, en la escuela -una vez que si se descuidara su utilización podría dar origen a confusiones varias e incluso ser contraproducente- puede ayudar a establecer conductas. A encontrar razones y motivaciones. Incluso a conseguir ver un sentido para el infortunio y solucionar diferentes tipos de adversidad. Proporciona concentración, estímulo creativo y establece nuevas configuraciones éticas o morales.

En la utilización de los cuentos clásicos como didáctica para la asunción de la *resiliencia*, la creación personal o la mejora entre los conflictos escolares, debe tenerse en atención el uso excesivo, preponderante o exclusivo de su moraleja. La moraleja como finalidad del ejercicio en sí mismo podría significar su óbito prematuro. Puesto que el cuento, quedándose en abierto a la interpretación -por parte de los alumnos- es lo que posibilita una verdadera toma de asimilación personal del mismo.

### **El tercer lado del triángulo**

En los entresijos de casi todas las respuestas ofrecidas al respecto de este tipo de cuento -como instrumento de vivencia y experimentación personal desprovista de tabúes y prejuicios varios- se deja entrever una línea muy delgada que establece una tenue separación entre lo que podríamos clasificar como lo moralmente *correcto*, y lo moralmente *adecuado*. Dónde lo moralmente correcto sería lo aceptado por una mayoría que se tiene por ampliamente informada pero que -de una u otra manera- se podría ver altamente afectada por prejuicios de orden varia. Prejuicios que se reproducen *ad infinitum* en nuestra sociedad y de una manera tan subrepticia como imperceptible. Y lo

moralmente adecuado, que sería exactamente lo que críticamente se pida que cada uno analice a la luz de su propia consciencia. Desde la recolección de la propia experiencia y muy próximo a lo ético.

Quizá no exista una actitud mejor que otra, vivimos en sociedad y habrá casos en los cuales la propia consciencia no sea tan despierta como debiera. Y otros en que los prejuicios hacen estragos demasiado acentuados como para poder seguir con tal decoro. Pero quizá por ello mismo la implementación de los cuentos que sugerimos sea tan importante.

1. ■ Las educadoras de preprimaria explican como el cuento puebla sus días como instrumento fundamental para el aprendizaje y la educación de sus niños. Como las pistas de actuación más adecuadas parecen subyacer a la elaboración ofrecida desde el cursillo que hace poco hicieron, ese conocimiento les sirve para un análisis más profundo y efectivo de la riqueza que proporciona dicho instrumento. Sin embargo explican por qué los cuentos de los hermanos Grimm podrían no ser lo más adecuados: hubo quejas de padres porque algunos de los cuentos utilizados eran sexistas y demasiado violentos.
2. ■ Las profesoras de primaria atestiguan que el cuento sirve al principio de esta etapa escolar como instrumento de adquisición lectora y como paulatinamente se va volviendo más abstracto y más significativo para la educación de sus alumnos. No les parece la crudeza de los hermanos Grimm demasiado adecuada para sus niños. Sin embargo explican cómo no les privan de sus opiniones respecto al mundo real por crudo que pueda resultar. Alguna noticia que hayan visto en el telediario, o realidades tan dispares como la pobreza extrema o la muerte de algún familiar, **no** constituyen motivo de silencio por parte de ellas y les hacen frente. Tratando así de ayudar a los niños en la construcción de una actitud crítica.
3. ■ Los profesores de secundario discuten abiertamente acerca de *valores* impuestos de forma preestablecida sin dejar licencia para posibles nuevos abordajes de los mismos y de *valores* entendidos como base de la convivencia en sociedad. El cuento se establece como fuente de indagación al respecto. Se sugiere que sean los alumnos quienes escriban sus propios cuentos como forma de establecer la inclusión de *valores* entendidos desde sus propias perspectivas. Sus propias interpretaciones.
4. ■ A título de ejemplo, uno de los profesores de universidad explicó como el cuento -por ser un instrumento tan común y ampliamente divulgado- funciona perfectamente como avatar educativo en sus propias clases.

Quizá al fin al cabo la delgada línea que separa los vértices -aparentemente rombos- de esta ecuación, quizá no pase de un tenue holograma. Espejismo, fruto de años de presión y represión. De un temor subrepticio. Tal vez simplemente, *al qué dirán*.

Se deduce de las opiniones de los profesores entrevistados durante los *mini-focus-groups* que todos son conscientes de los innúmeros estímulos violentos que vive nuestra sociedad. Que de una u otra manera, los cuentos desgarrados y crudos a los que hacemos referencia en nuestra cuestión, sirven para trazar importantes líneas en la construcción de la consciencia y en la maduración de nuestros educandos. Sin embargo no todos lo pueden asumir a primeras, directamente como tal.

Si las educadoras de infancia dicen estar para proteger a sus educandos de la crueldad y no al revés, también declaran en otros puntos de la entrevista como ayudan a superar los baches y otras adversidades que viven sus pequeños. O en la posibilitación de la construcción de sus propias personalidades. O como reaccionan ante la violencia.

Todo ello forma parte de un hacer propio que han adquirido con el tiempo de trabajo y que procura ayudar a situar a sus niños en el mundo real. Para que adquieran estrategias y para potenciar cualidades que no solamente les haga singulares y críticos sino que les ayuden a comportarse en sociedad sin subyugar nunca al prójimo. Entonces, tal protección respecto a la implementación de los cuentos que proponemos a modo de experiencia personal, no tendría suficiente coherencia en el complejo de su quehacer didáctico.



Tal y como las profesoras de primaria que declaran abiertamente no dejar de dar su opinión respecto a los niños pobres de África. O haciendo referencia a la niña que murió del programa de televisión: *La voz kids* (2014). O como hablan del tema de la muerte cuando se muere alguno de los abuelos de los niños. Es evidente que el trabajo se hace, tal vez porque no quede otra opción, pero quizá no del todo por las vías más adecuadas. Porque la idea sería precisamente dejar que los niños aprendiesen a opinar ellos mismos. Facilitándoles materiales que les ayudasen a experimentar la realidad por sí mismos, quizá el Profesor como Atleta Afectivo pudiese ir empezando a hacerse más efectivo. Por aquello de aprender a estar con paso ligero y prescindiendo totalmente de su papel como maestro de ceremonias.

Lo mismo ocurrió en la discusión entre los profesores de secundario, ambos cavilando en formas de dar relieve a los valores. Discutiendo por lo mismo de las más variadas formas como variadas fueron las propias perspectivas que recogemos en la larga cita en donde se explaya el profesor 1 de secundario. Perspectivas que encuentran respuestas bebiendo precisamente de la fuente de la reflexión a la que el cuento de la misma pregunta invita. Perspectivas que en el ejercicio personal pueden llegar a despuntar.

Una consciencia realmente importante que se adquiere cuando del cuento surge la importancia del Otro, y por tanto de todos los valores.

De alguna manera en la abstracción en la cual desembocaría la cuestión -desarrollada por los profesores de secundario- se podría hacer la suma de todos sus puntos y por comparación ir haciendo la distribución de significados. Los cuales tan solo por una mera cuestión de enfoque parecerían distanciarse en distintos puntos de vista. Pero que finalmente no serían tal. Por tanto, como decíamos, el tema estriba entre lo moralmente aceptable y lo moralmente correcto. Existe la necesidad de poner la maquinaria en funcionamiento, pero a la vez se tiene cierta consciencia de que no va a ser tan simple. Por eso un temor tácito empieza a alimentar todas y cada una de estas opiniones.

No se trata simplemente de erradicar la moraleja del cuento para que el alumno pueda dibujar así su experiencia, sino más bien de una actitud por parte del profesor. Una actitud que lleve en el cuento impregnada, la vida real como tal. Algo para lo cual la sociedad se encargó de encontrar mil excusas para velar. Como expresaba Rodríguez al respecto:

“En nuestro sistema educativo y en nuestra sociedad se intenta ocultar todo lo relativo con la muerte, con la violencia directa o caliente, con el sexo real. Y esto permite un tipo de violencia fría, distanciada, frente a la que nos hacemos insensibles porque se torna ausente de significado” (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).

Evidentemente que aquí la línea sutil de separación entre las dos morales que expresábamos, se evidencia de tal forma que se transfigura en moraleja de alto calado.

Podemos guardarnos de entrar por tal o cual linde, pero sabemos que el coste no será insignificante. Antonio Blay -que recogíamos anteriormente- explicaba como la incongruencia surge cuando el ‘yo’ pretendido se diferencia del ‘yo real’.

Lo que se le pueda exigir al niño, adolescente o joven adulto, si implantado desde dulcificados preceptos, podrá resultar en anomalías e inadaptaciones psicológicas varias. Podríamos estar invitando al alumnado a evitar a la consciencia experiencias que pudieran ser altamente significativas en su propio proceso de maduración.

Somos exactamente la suma de las cosas que hemos experimentado. Pero si se nos veda la experiencia a la realidad, seguramente no podremos ser y desarrollar quién realmente habite en nosotros mismos.



## **Conclusiones**

*Nuestra situación nos parecería ahora casi tan horrible como cuando nos habíamos considerado sepultados para siempre. Delante de nosotros había solamente la hipótesis de ser muertos por los salvajes o de vivir entre ellos una miserable existencia de cautiverio. Claro que por un tiempo, podríamos escondernos por entre los recodos de los montes o, en última instancia, en el hoyo en la tierra de dónde acabábamos de salir, pero moriríamos de hambre y de frío durante el largo invierno polar, o terminarían descubriéndonos*

*(E. Allan Poe, s. f.: p. 129, traducción nuestra).*

Si tuviéramos que concluir con una frase, definitivamente haríamos una pequeña descripción de la cara de la profesora de primaria entrevistada, quién parecía totalmente indignada ante nuestras cuestiones. Como si cada una de nuestras preguntas fuese una especie de afronta a su labor. Su sorpresa y exasperación dejarían bien patente el estado de la cuestión. Garantía más que evidente de la necesidad de trabajar lo expuesto en un programa de Formación de Profesorado adecuado a esta demanda.

Aquí no podemos presentar tal documento, puesto que aún queda mucho que investigar antes de saber a ciencia cierta si efectivamente todas y cada una de nuestras propuestas cuentan con la validez necesaria para su puesta en práctica. Harían falta investigaciones experimentales que avalasen cada uno de los puntos sobre el cual se desarrolla nuestra teoría. Aquí presentamos una investigación de carácter teórico -que siempre discutiendo política y éticamente las cuestiones a juego- se expresa en las líneas de lo emergente. Con lo cual, la eminente posibilidad de su puesta en práctica se constituiría naturalmente como su próximo paso, aún a verificar.

Relativamente a la discusión entre la nuestra y otras teorías, consideramos que sí sería posible discutir puntos concretos de nuestro abordaje con otros que contradijesen o que compartiesen resultados similares en otras investigaciones -algunas de las cuales procedentes de instancias relativamente cercanas a nuestro estudio- como por ejemplo el caso del enfoque complejo-evolucionista o radical e inclusivo en Pedagogía de Agustín de la Herrán. Sobre el cual nos basamos para la constitución de una parte importante de nuestra propia teoría. Conocimiento que propiciaría así, la confirmación de parte esencial de nuestro acercamiento.

Su trabajo relativo a la Formación Integral del Profesorado contiene varios paralelismos con ciertas conclusiones a las que nuestros datos remiten. Sin embargo, la alta especificidad de nuestro objeto de estudio -partiendo de las inferencias efectuadas desde la biografía de Antonin Artaud- y la ausencia contrastada de investigaciones comparables con resultados científicos discutibles, tan solo podría permitirnos la comparación y discusión a otros estudios a título parcial. Resultando consecuentemente poco esclarecedoras, por incompletas.

Tengamos en cuenta que como afirma E. Morin (1984):

*Una teoría no es el conocimiento; permite el conocimiento. Una teoría no es una llegada; es la posibilidad de una partida. Una teoría no es una solución, es la posibilidad de tratar un problema. Dicho de otro modo, una teoría sólo cumple su papel cognitivo, sólo adquiere vida con el pleno empleo de la actividad mental del sujeto. Y es esta intervención del sujeto, la que le confiere al término de 'método' su papel indispensable (p. 376).*

Para la confección de una teoría, se parte de un sistema lógico-deductivo o inductivo específico -en la elaboración de términos constitutivos relativos a los objetivos que se persiguen- y que finalmente derivaran en las hipótesis que eventualmente logre abrir. Con lo cual, su comprensión y posible asimilación, tan solo se pueden constatar plenamente en su entramado intrínseco. Nunca partiendo simplemente de sus líneas conclusivas o de partes de la misma, aparentemente destacables de su contexto.

En nuestra tesis en primer lugar expusimos la biografía de Antonin Artaud en la cual pertinentemente fuimos destacando y discutiendo cuestiones que desarrollaríamos más ampliamente en el transcurso de la investigación. Pero también otras, que por ser altamente ilustrativas de su periplo, no quisimos dejar de comentar en cada una de sus correspondientes secciones. Así, temas como el ego y la consciencia, el viaje espiritual o la antipsiquiatría fueron desarrollados mayormente en el cuerpo de la biografía propiamente dicha. Proporcionando una perspectiva fiel de los datos recabados bien como constituyéndose como posibles líneas de indagación posterior.

Una vez llegados al séptimo capítulo avanzamos la proliferación que el legado de Artaud daría de sí en el mundo del teatro. De las arte plásticas y demás manifestaciones artísticas como la música, la danza, el performance o los happenings. De las políticas de contracultura y toda una suerte de pensamientos que nos encaminarían luego a la discusión de su creatividad entendida como posible *metacreatividad*.

En el octavo capítulo discutimos la teoría del esquema triangular desarrollado por Csikszentmihalyi para que se pruebe la existencia de la creatividad. Postura altamente defendida desde la Psicología, y responsable de muchas de las líneas de investigación en el tema.

Apoyándonos en las premisas de evaluación (estima) disponibilizadas por Saturnino de la Torre, y dada la emergente necesidad de verificar la *metacreatividad* identificada en Artaud, junto a aquellos argumentos hicimos los correspondientes alertas y expusimos nuestras procedentes críticas.

De aquella discusión surgieron varias inferencias extraídas del ejemplo vital y obra de Artaud que trasladamos a la segunda parte de nuestra investigación, aproximación de cariz empírico.

En la segunda parte del trabajo expresamos la importancia de la metodología utilizada en la recolección y análisis de los datos a manejar. La teoría fundamentada como fuente de posibilitación teórica en la evidencia directa expresa en los propios datos. La cual se nutriría a su vez de tantos métodos y apoyos teóricos como fuesen necesarios. Y a todo ello aludimos en la intención de hacer falsable nuestro acercamiento.

Utilizando una suerte de entrevista en profundidad que tildamos de *generativa*, nos adentramos en conocimiento experto para desarrollar las inferencias efectuadas de la biografía y de la obra de Artaud y verificar así su pertinencia, en la posibilidad realista de su traslado efectivo a la escuela normal.

Finalmente, para asegurar las opiniones expertas analizadas, triangulamos nuestro estudio junto a 4 grupos de profesores, en la realización de 4 *mini-focus-groups* -cada uno correspondiente a cada una de las etapas escolares.

Como conclusión a cada uno de los temas analizados en la investigación, antes nos gustaría hacer un inciso relativo a cuestiones que se prenderían con nuestros objetivos y que luego por una u otra razón -sin que se les desestimara- ya no volveríamos a incidir más sobre ellos. Como por ejemplo el necesario diálogo entre arte y ciencia que tan vehementemente defendimos en el capítulo octavo.

Aunque a ello no nos referimos como tema de alto contenido o posibilidad inmanente a extraer de datos recabados en este sentido, nótese que en el intervalo de establecimiento de nuestro temario, aquella idea se perfilaría y luego prevalecería de modo tácito a lo largo de toda la investigación.

Son las fuerzas de responsabilidad poética y la síntesis artística, que diría Sokurov, las que se van persiguiendo a lo largo de toda nuestra investigación de carácter científico. Son asimismo aquellas las discusiones mantenidas en virtud de una ética y de una política acorde con un dialogo abierto hacia la posibilidad que las anteriores detentan y que desde la ciencia se tratan de aseverar.

Se verificó, por lo tanto, que el diálogo entre la síntesis y el análisis no solo es posible sino que tiene razones para su renovación constante y defensores que avalan dicha cuestión. No se trata tan solo de una posibilidad sino que a través de esta investigación se prueba su urgencia. Sobre todo por la necesidad de analizar la parte y el todo a la vez -no solamente la parte o el todo por separado- que sería, en palabras de Saturnino de la Torre, *un lenguaje sin referentes*. Cuestión que se vincula con el carácter complejo de lo que se investiga y que separado, descuartizado, perdería totalmente su vigencia.

Otra cuestión, simétrica a la anterior, que quizá pudiera dar la impresión de haberse quedado demasiado en abierto, también fluiría de forma tácita y diría de la importancia de la transdisciplinabilidad. Nótese que esta investigación transmite ampliamente la idea de que lo social se puede nutrir del arte y del teatro. Y por supuesto, ello permitió varias discusiones al respecto. Mayormente aquellas discurrirían sobre las cuestiones políticas y éticas que las atañen en el traslado de ciertos modelos a la institución. Cuestiones de las cuales finalmente también se verificaría su real necesidad de permeabilidad, en una toma didáctica de calidad para la Formación Integral que los propios datos determinarían.

Como pudimos constatar, gran parte de lo que aquí se investigó se revistió de un halo utópico, difícil de divisar tanto por parte de algunos expertos consultados como por parte de ciertos docentes a raíz de la triangulación efectuada. Y sin embargo los datos no dejarían de dar pruebas de una cierta exigencia en la demanda efectuada por la mayoría de los docentes entrevistados. En la pasión delineada por algunos de los expertos consultados que se entregarían a la reflexión profunda de estas cuestiones.

■ **La resiliencia**, cuyo abordaje se plantearía partiendo de su inclusión o no en la institución, finalmente emergería con fuerza en las listas de ideas suministradas por los mismos expertos para una posible facilitación de aquella desde la escuela. Sus ventajas para la evolución del ser humano se reflejan de forma expresa en los testimonios de algunos de los expertos consultados. Y aunque los problemas verificados junto a los docentes universitarios consultados certificasen un problema de fondo en la práctica de una labor de este tipo desde la universidad, nada indicaría que no debiera procederse a estudiarse su puesta en práctica incluso en tales establecimientos.

*Si se verificase una verdadera toma de consciencia, de voluntad política y ética humana pro-activa en lo que de ventajas pueden llegar a suponer sus premisas. La aplicación de la resiliencia -llevada a cabo desde la escuela normal- podría suponer un importante avance en la calidad de vida del alumnado, del profesorado, y por ende, de la propia humanidad, en su natural evolución.*

■ **La creatividad**, estudiada desde la Psicología en gran parte de las propuestas analizadas, se evidenciaría en su frágil concepción del término. El cual, desde nuestro estudio daría en considerarse incompleto por obviar un tipo de creatividad constatado como de alta importancia. Como diera en ser el caso de la *metacreatividad*. La cual finalmente nos encaminaría al estudio de la creatividad personal. De la cual también carecen este tipo de estudios.

El estudio de la creatividad como objeto genérico, demanda estructuras complejas de análisis y no deberían darse por sentadas -de buenas a primeras- teorías que no incluyan toda la cuestión. Sobre todo, se subraya lo que al término se adhiere de transdisciplinar y también de lo que aún no está en la realidad. Como característica propia de un porvenir que no se puede medir.

■ **La creatividad personal** se probaría exactamente como proyección de la evolución humana a través de la consciencia si llevada a través de las premisas propuestas. En la intención y la pasión, e incluso en la proyección personal hacia los demás -*es siempre asunto del propio*- como habría sugerido Sarah Wilson. Para desarrollarla de un punto de vista didáctico se recalcaría la importancia del desapego, una mayor introspección, reubicación de prioridades e identificación de otros intereses. Enseñar a perder el miedo al cambio bien como no tender a patologizar comportamientos que se salgan de la norma. Una creatividad personal es efectiva por su complejidad de consciencia, madurez personal, educación de la razón y autoformación.

Aunque la dificultad patente a su desarrollo planeó entre los docentes consultados, el miedo a las represalias de que suelen ser diana muchos ejemplos de *seres libres* -que a veces se ven abocados a la soledad, o que resultan en motivo de escarnio, incluso pudiendo ser tildados de locos- a pesar de ello, ninguno de aquellos docentes encontró de menor importancia el desarrollo de la creatividad personal desde la escuela.

Concerniente a su aplicabilidad, la creatividad personal y la *resiliencia* podrían ser entendidas como términos sinónimos al nutrirse mutuamente. La *resiliencia* busca una

reconstrucción del 'yo' a raíz de la adversidad. Y la creatividad personal, al demandar reflexiones más profundas, también beberá inevitablemente de la adversidad, entre otras cosas.

*Si las políticas desarrolladas desde una ética humana responsable adoptasen las premisas de la creatividad personal expuestas, probablemente estaríamos contemplando la posibilidad de un tipo de enseñanza aún inédito en nuestras escuelas. Posibilidad próxima a la demanda verificada en las propias escuelas, por una educación del alumnado mucho más acorde con la realidad y los deseantes presupuestos de singularidad del ser humano.*

■ **La violencia escolar** fue tema de polémica entre los apologistas del *ojo por ojo, diente por diente* y los valedores de Gandhi. Con lo cual se verificaría **-no** de forma deductiva- la posibilidad de aplicación de nuestra propuesta de una puesta en escena de la violencia por parte del profesor. Subrayando la ridiculez que supone toda violencia.

Las vigentes políticas para la paz patentes en la escuela no darían cuenta de esta cuestión transversal que comprende todo el complejo humano. La teoría de la mimesis de René Girard se alzaría sobre los presupuestos prejuiciosos y moralizantes que desde las anteriores no lograrían atajar el problema.

*Si realizada bajo presupuestos realistas, la puesta en escena dramatizada de la violencia por parte del profesor concienciado, podría poner fin a un problema de fondo de nuestra sociedad. Desmantelar una polémica que se verifica plagada de prejuicios y moralizantes posturas. Cuyas políticas aplicadas al respecto -en la actualidad- no han logrado atajar el problema.*

■ **El profesor como Atleta Afectivo**, figura inferida del teatro de la crueldad de Artaud, también generaría más de una polémica dada la dificultad debida a la posible inclusión de este elemento en un medio social institucionalizado, como es la escuela. La cual con todo su decoro no suele responsabilizarse por según qué tipo de iniciativas.

Por ello, nuestra propuesta podría haber sido finalmente desestimada. No obstante, enfocado hacia una Formación Integral de Profesorado, este elemento fue productivamente patentado desde la más variada panoplia de estrategias e iniciativas. Pudiendo entrever una elevación de la calidad docente al actualizar la importancia de la afectividad en su labor.

*Si se destacase la importancia de una Formación de Profesores Integral que proveyese profesionales más conscientes y maduros. Más humanos e iluminados. -De corazón- Si se verificasen las estrategias apuntadas por nuestros expertos en la constitución del 'Verdadero Maestro', podríamos concluir efectivamente, que el Profesor como Atleta Afectivo sería una figura indispensable en una escuela de corte realista y sensibilizada con la evolución humana.*

■ **La transmisibilidad**- capacidad altamente subrayable en Artaud -sería analizada junto a los expertos sin mayor consecuencia a su desarrollo dentro de las premisas a elaborar en el transcurso de nuestra investigación. A no ser a través de la catarsis y de la

*abreacción* como posibilitadoras de un fin idéntico, aquella se mostraría realmente útil desde nuestro planteamiento, pero ya sin las constricciones del lenguaje que le atañen naturalmente. No obstante, a raíz de la ejecución de uno de los *mini-focus-groups* realizados, este tema se reavivaría en una discusión relativamente intensa acerca de su importancia en el ejercicio docente. Con lo cual volveríamos a incidir sobre ella -puesto que esta capacidad evocadora, constituyente de valores próximos a la descubierta de un 'yo' forjado a manos del propio- podría proveer una didáctica esencial en su acercamiento a los demás.

*Si estudiados sus presupuestos atentamente, la capacidad de transmisibilidad que evocamos, podría constituirse parte fundamental en la construcción de la figura del Profesor Atleta Afectivo, durante esa Formación de Profesores Integral, tan necesaria.*

■ **Los cuadernos escolares** como recurso educativo personal e íntimo tan solo se verificaría posible a partir del secundario en su máximo esplendor. Puesto que en primaria y preprimaria los niños necesitan aprobación constante por parte del adulto y el secreto aún no forma parte de su mundo. En la exploración de sí mismos, a estas edades, el dibujo podría ser un buen sustituto, sobretodo porque funcionan como un excelente barómetro para el adulto. A partir de ahí, con una guía de utilización adecuada, el cuaderno originalmente propuesto podría ser un instrumento viable como fuente de *resiliencia* y creatividad personal.

*Si de los cuadernos propuestos se extrajesen pensamientos, reflexiones desarrolladas en la intimidad y luego, facultativamente, se expusiesen en clase, podría ser destacable la importancia que aquellos adquiririesen en quienes los produjesen. Y también a quienes a aquellos atendiesen.*

■ **Los cuentos clásicos** de los hermanos Grimm no fueron bien vistos como fuerte elección por parte de las profesoras de preprimaria y de primaria consultadas. No obstante, varios motivos nos llevarían a afirmar que detrás de sus testimonios existe un miedo latente y subrepticio a aceptarlos -de buenas a primeras- por como aquellos están inmersos en nuestra cultura. Sobre todo como referentes de violencia, y pudiendo dar la impresión de ser ese su fin en sí mismo.

Sin embargo los cuentos clásicos que trajimos a discusión pueden despertar una intensa necesidad de exploración de los recovecos del 'yo'. Y pueden constituirse como fuente de experiencia para quienes los consuman.

*Si haciendo uso de los cuentos clásicos a través de indicaciones precisas -no haciendo para ello un uso exclusivo de sus supuestas moralejas- aquellos podrían proveer la experiencia personal necesaria para el crecimiento de alumnos críticos, éticos, políticamente implicados y responsables.*

■ **La política y la ética**, aunque serían abordadas en una sección particular dando pie a varias e interesantes discusiones, no constituirían finalmente respuestas particulares en vista a nuestros objetivos concretos. Ambas transitarían a lo largo de toda la investigación apuntándose en cada uno de los temas desarrollados como necesidad de



cambio esencial. Como asunción de una realidad humana responsabilizada con la perspectiva de la evolución natural de lo humano.

■ **La ciencia y el panteísmo**, como temas específicos tampoco se establecerían junto a los objetivos concretos de la investigación. Pero ayudarían a la toma de decisiones de nuestros acercamientos concretos. Sobre todo los relativos a la transdisciplinaredad imbricada en nuestra aproximación científica, dado su carácter complejo.

De la posible visión panteísta derivada del estudio de Artaud finalmente se probaría no ser significativamente productiva por el lastre que supusiesen posibles significancias adheridas irrevocablemente al término. La carga histórica del panteísmo, no obstante, no debería obstaculizar el estudio de algunas prácticas -que en la misma línea de nuestro estudio- podrían probarse de gran utilidad. Nos referimos a las enseñanzas orientales que subrayarían tanto Patrick ffrench como Sarah Wilson y que se destacarían en un apelativo ejemplo formulado por Marina Abramoviç. Las cuales evidentemente necesitarían un acercamiento de mayor profundización que aquí no pudimos darles.

Si los presupuestos desarrollados en forma de proposiciones condicionales aquí expuestos pueden resultar obvios e incluso redundar en ciertos aspectos, nos gustaría clarificar una vez más que no siempre es fácil tener por seguro que no hay nada seguro. Es por ello que la insistencia se hace de máxima importancia. Y ese quizá sea el aprendizaje más destacable de nuestra investigación. Porque nunca está de más recordar que:

*...el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas.*



## **Conclusões**

*A nossa situação parecia-nos agora quase tão horrível como quando nos tínhamos considerado sepultados para sempre. À nossa frente havia apenas a hipótese de sermos mortos pelos selvagens ou de vivermos entre eles uma miserável existência de cativo. Claro que, por um tempo, poderíamos esconder-nos por entre os recantos dos montes ou, em última instância, no buraco do solo de onde acabávamos de sair, mas viríamos a morrer de fome e de frio durante o longo inverno polar, ou acabaríamos por ser descobertos*

*(E. Allan Poe, s. f.: p. 129).*

Se tivéssemos que concluir com uma frase, definitivamente faríamos uma pequena descrição da cara da professora de instrução primária entrevistada, quem parecia totalmente indignada ao ser confrontada com as nossas questões. Como se cada uma das nossas perguntas fosse uma espécie de afronta ao seu desempenho laboral. A sua surpresa e exasperação deixariam bem patente o estado da questão. Garantia mais que evidente da necessidade de trabalhar o exposto num programa de Formação de Professores adequado a esta requisição.

Aqui não podemos apresentar tal documento, posto que ainda falta muito que investigar antes de saber com certeza se efetivamente todas e cada uma das nossas propostas contam com a validade necessária para serem levadas à prática. Seriam necessárias investigações experimentais que aferissem cada um dos pontos sobre os quais se desenvolve a nossa teoria. Aqui apresentamos uma investigação de carácter teórico -que sempre discutindo política e eticamente as questões em jogo- se expressa em linhas emergentes. Por tanto, a iminente possibilidade da sua posta em prática constituir-se-ia naturalmente como o seu próximo passo, ainda a verificar.

Relativamente à discussão entre a nossa e outras teorias, consideramos que sim seria possível discutir pontos concretos da nossa abordagem com outras que contradissem ou que partilhassem resultados similares noutras investigações -algumas das quais procedentes de instâncias relativamente próximas ao nosso estudo- como por exemplo, o caso da focalização Complexo-Evolucionista ou Radical e Inclusiva em Pedagogia de Agustín de la Herrán. Sobre a qual nos baseamos na constituição de uma parte importante da nossa própria teoria. Conhecimento que proporcionaria assim, a confirmação de uma parte essencial da nossa aproximação.

O seu trabalho relativo à Formação Integral de Professores contem vários paralelismos com certas conclusões a que os nossos dados remitem. Não obstante, a alta especificidade do nosso objeto de estudo -partindo das inferências efetuadas desde a biografia de Antonin Artaud- e a ausência contrastada de investigações comparáveis com resultados científicos discutíveis, somente poderiam permitir a comparação e discussão a outros estudos a título parcial. Resultando, por conseguinte, pouco esclarecedoras, por ser incompletas.

Tenhamos em conta que como afirma E. Morin (1984):

*Uma teoria não é o conhecimento; permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada; é a possibilidade de uma partida. Uma teoria não é uma solução, é a possibilidade de tratar um problema. Dito de outro modo, uma teoria só cumpre o seu papel cognitivo, só adquire vida com a plena execução da atividade mental do sujeito. E é esta intervenção do sujeito que confere ao termo 'método' o seu papel indispensável (p. 376, tradução nossa).*

Para a confecção de uma teoria, parte-se de um sistema lógico-dedutivo ou indutivo específico -na elaboração de termos constitutivos relativos aos objetivos que se perseguem- e que finalmente derivam nas hipóteses que eventualmente consiga abrir. Por tanto a sua compreensão e possível assimilação somente se podem constatar plenamente na sua trama intrínseca. Nunca partindo simplesmente das suas linhas conclusivas ou de partes da mesma, aparentemente destacáveis do seu contexto.

Na nossa tese, em primeiro lugar expusemos a biografia de Antonin Artaud, na qual pertinentemente fomos destacando e discutindo questões que desenvolveríamos mais amplamente no decurso da investigação. Mas também outras, que por serem altamente ilustrativas do seu périplo, não quisemos deixar de comentar em cada uma das suas correspondentes seções. Assim, temas como o ego e a consciência, a viagem espiritual ou a anti-psiquiatria foram desenvolvidos, sobre tudo no corpo da biografia propriamente dita. Proporcionando assim uma perspectiva fiel dos dados recolhidos bem como constituindo possíveis linhas de indagação posterior.

Uma vez chegados ao sétimo capítulo, avançamos a proliferação que o legado de Artaud irradiaria no mundo do teatro. Das artes plásticas e noutras manifestações artísticas como a música, a dança, a performance ou nos happenings. Das políticas de contracultura e toda uma assombrosa gama de pensamentos que nos encaminhariam finalmente à discussão da sua criatividade entendida como possível *metacriatividade*.

No oitavo capítulo discutimos a teoria do esquema triangular desenvolvido por Csikszentmihalyi para que se prove a existência de criatividade. Postura altamente defendida desde a Psicologia, e responsável por muitas das linhas de investigação levadas a cabo no assunto.

Apoiando-nos nas premissas de avaliação (estima) disponibilizadas por Saturnino de la Torre, e dada a emergente necessidade de verificar a *metacriatividade* identificada em Artaud, junto a aqueles argumentos fizemos os correspondentes alertas e expusemos as nossas procedentes críticas.

Daquela discussão surgiriam várias inferências extraídas do exemplo vital e obra de Artaud que trasladamos à segunda parte da nossa investigação, aproximação de carácter empírico.

Na segunda parte do trabalho expressamos a importância da metodologia utilizada na recolha e análise dos dados a manejar. A teoria fundamentada como fonte de possibilidade teórica na evidência direta expressa nos próprios dados. A qual se nutriria então, de tantos métodos e apoios teóricos quanto fossem necessários. A todo aquele processo faríamos menção no intuito de fazer refutável a nossa aproximação.

Utilizando uma nova versão da entrevista em profundidade, que adjetivamos como sendo *generativa*, adentramo-nos em conhecimento especializado para desenvolver as inferências trasladadas da biografia e da obra de Artaud e verificar assim a sua pertinência, na possibilidade realista da sua permuta efetiva à escola normal.

Finalmente, para asseverar as opiniões especializadas analisadas, triangulamos o nosso estudo junto a 4 grupos de professores, na realização de 4 *mini-focus-groups* -cada um deles correspondente a cada uma das etapas escolares.

Como conclusão a cada um dos temas analisados na investigação, antes gostaríamos de destacar certas questões que se prenderiam com os nossos objetivos e que depois, por uma ou outra razão -sem que se desestimasse- já não voltaríamos a incidir mais sobre elas. Como por exemplo, o necessário diálogo entre arte e ciência que tão veementemente defendemos no oitavo capítulo.

Apesar de não nos referirmos a esse aspecto como tema de alto conteúdo ou possibilidade imanente a extrair dos dados recolhidos neste sentido, note-se que no intervalo de estabelecimento do nosso temário, aquela ideia perfilar-se-ia e prevaleceria de modo tácito ao longo de toda a investigação.

São as forças da responsabilidade poética e da síntese artística, que diria Sokurov, as quais se perseguem ao longo de toda a nossa investigação de caráter científico. São também aquelas, as discussões mantidas em virtude de uma ética e de uma política dialogantes e abertas à possibilidade, que as anteriores contêm e que desde a ciência tratam de afiançar-se.

Verificou-se, por tanto, que o diálogo entre a síntese e a análise não só é possível, mas que tem razões para a sua atualização constante e defensores que credenciam dita questão. Não se trata somente de uma possibilidade porque através desta investigação prova-se a sua urgência. Sobre tudo pela necessidade de analisar a parte e o todo ao mesmo tempo -não somente a parte e o todo por separado- que seria, em palavras de Saturnino de la Torre, *uma linguagem sem referências*. Questão que se vincula com o caráter complexo do que se investiga e que separado, desmembrado, perderia totalmente a sua vigência.

Outra questão, simétrica à anterior, que talvez pudesse dar a impressão de ter ficado demasiado em aberto, também fluiria de forma tácita e diria da importância da transdisciplinaridade. Note-se que esta investigação transmite amplamente a ideia de que o âmbito social se pode nutrir da arte e do teatro. E naturalmente, isso permitiu varias discussões relativas ao assunto. Aquelas, sobre tudo discorreriam sobre as questões políticas e éticas que lhes competem no traslado de certos modelos à instituição. Questões das quais finalmente também se verificariam as suas reais necessidades de permeabilidade numa assunção didática de qualidade, para a Formação Integral que os próprios dados determinariam.

Como pudemos constatar, grande parte do que aqui se investigou revestiu-se de uma aura utópica, difícil de entrever tanto por parte de alguns especialistas consultados como por parte de certos docentes como consequência da triangulação efetuada. E, no entanto, os dados não deixariam de dar provas de uma certa exigência na requisição auscultada junto à maioria dos docentes entrevistados.

Foi na paixão delineada por alguns dos especialistas consultados que se entregariam as reflexões mais profundas relativamente a estas questões.

■ **A resiliência**, cuja abordagem focar-se-ia partindo da sua inclusão ou não na instituição, finalmente emergiria com força por entre as listas de ideias proporcionadas pelos próprios especialistas para uma possível facilitação daquela desde a escola. As suas vantagens para a evolução do ser humano refletem-se de forma expressa nos testemunhos de alguns dos especialistas consultados. E apesar dos problemas verificados junto aos docentes universitários consultados, certificando um problema de base na adoção de uma tarefa destas características desde a universidade, nada indicaria que não se devesse proceder ao estudo da sua prática, inclusivamente em tais estabelecimentos.

*Se se verificasse uma verdadeira tomada de consciência, da vontade política e ética humana proativa no que se refere às vantagens que possam chegar a supor as suas premissas... a aplicação da resiliência -levada a cabo desde a escola normal- poderia supor um importante avanço na qualidade de vida dos alunos, dos professores, e finalmente, da própria humanidade, na sua natural evolução.*

■ **A criatividade**, estudada desde a Psicologia em grande parte das propostas analisadas, evidencia-se na sua frágil concepção do termo. O qual, desde o nosso estudo daria em considerar-se incompleto por obstar um tipo de criatividade constatado como de alta importância. Como deu em ser o caso da *metacreatividade*. A qual finalmente nos encaminharia ao estudo da criatividade pessoal. E da qual também carecem este tipo de estudos.

O estudo da criatividade como objeto genérico, exige estruturas complexas de análise e não deveriam assumir-se premissas -do pé pra mão- em teorias que não incluam toda a questão. Sobre tudo, sublinha-se o que ao termo se anexa de transdisciplinar e também do que ainda não está na realidade. Como característica própria de um porvir que não se pode medir.

■ **A criatividade pessoal** provar-se-ia exatamente como projeção da evolução humana através da consciência se levada a cabo através das premissas propostas. Na intenção e na paixão, e inclusivamente na projeção pessoal dirigida aos outros *-é sempre assunto do próprio-* como haveria sugerido Sarah Wilson. Para desenvolvê-la de um ponto de vista didático recalcar-se-ia a importância do desapego, a necessidade duma maior introspeção, realocação de prioridades e identificação de outros interesses. Ensinar a perder o medo à mudança bem como não tender a patologizar comportamentos que saíam da norma. Uma criatividade pessoal é efetiva pela sua complexidade de consciência, maturação pessoal, educação da razão e auto-formação.

Apesar da dificuldade patente ao seu desenvolvimento, planou por entre os docentes consultados o medo às represálias de que costumam ser alvo muitos exemplos de *seres livres* -que às vezes se vêm abocados à solidão, ou que são motivo de escárnio, até podendo chegar a ser apontados como loucos- apesar disso, nenhum daqueles docentes

encontrou de menor importância o desenvolvimento da criatividade pessoal desde a escola.

Com respeito à sua aplicabilidade, a criatividade pessoal e a *resiliência* poderiam ser entendidas como termos sinônimos ao nutrisse mutuamente. A *resiliência* pretende uma reconstrução do 'eu' em circunstâncias de adversidade. E a criatividade pessoal, ao exigir reflexões mais profundas, também beberá inevitavelmente da adversidade, entre outras coisas.

*Se as políticas desenvolvidas desde uma ética humana responsável adotassem as premissas da criatividade pessoal expostas, provavelmente estaríamos contemplando a possibilidade de um tipo de ensino ainda inédito nas nossas escolas.*

*Possibilidade próxima às requisições verificadas nas próprias escolas, que apelam a uma educação dos alunos muito mais próxima à realidade e aos desejantes pressupostos de singularidade do ser humano.*

■ **A violência escolar** foi tema polemico entre os apologistas do *olho por olho, dente por dente* e os defensores de Gandhi. Com o qual se verificaria **-não** de forma dedutiva a possibilidade da aplicação da nossa proposta de *mise en scène* da violência por parte do professor. Sublinhando o ridículo que supõe toda violência.

As vigentes Políticas para a Paz patentes na escola, não dariam conta desta questão transversal que compreende todo o complexo humano. A teoria da mimese de René Girard alçar-se-ia sobre os pressupostos preconceituosos e moralizantes que desde as anteriores não conseguiram atalhar o problema.

*Se realizada sob pressupostos realistas, a mise en scène dramatizada da violência por parte do professor consciente, poderia pôr fim a um problema de base na nossa sociedade. Desmantelar uma polemica que se verifica pejada de preconceitos e moralizantes posturas. Cujas políticas aplicadas ao respeito -na atualidade- não conseguem prevenir o problema.*

■ **O professor como Atleta Afetivo**, figura inferida do teatro da crueldade de Artaud, também geraria mais de uma polemica tendo em conta a dificuldade devida à possível inclusão deste elemento num meio social institucionalizado, como o da escola. A qual com todo o seu decoro não costuma responsabilizar-se por certo tipo de iniciativas.

Por isso, a nossa proposta poderia ter sido finalmente desestimada. Não obstante, enfocado a uma Formação Integral de Professores, este elemento seria produtivamente apresentado desde a mais variada panóplia de estratégias e iniciativas. Podendo entrever-se uma elevação na qualidade docente ao atualizar a importância da afetividade no exercício educativo.

*Se se destacasse a importância de uma Formação de Professores Integral que possibilitasse profissionais mais conscientes e maduros. Mais humanos e iluminados. – Com o coração- Se se verificassem as estratégias apontadas pelos nossos especialistas na constituição do 'Verdadeiro Mestre', poderíamos concluir efetivamente, que o Professor como Atleta Afetivo seria uma figura indispensável numa escola de características realistas e sensibilizada com a evolução humana.*

■ **A transmissibilidade** -capacidade altamente destacável em Artaud- seria analisada junto aos especialistas sem maior consequência ao seu desenvolvimento dentro das premissas a elaborar no decurso da nossa investigação. A não ser através da catarse e da *abreacção* como possibilidades com uma finalidade idêntica, aquela mostrar-se-ia realmente útil desde o nosso ponto de vista, mas já sem as constrações próprias da linguagem que a compõem naturalmente. No entanto, como consequência da execução de um dos *mini-focus-groups* realizados, este tema reavivar-se-ia numa discussão relativamente intensa acerca da sua importância durante o exercício docente. Por isso voltaríamos a incidir sobre ela -posto que esta capacidade invocadora, constituinte de valores próximos à descoberta de um 'eu' forjado a mãos do próprio- poderia prover uma didática essencial na aproximação aos outros.

*Se estudados os seus pressupostos atentamente, a capacidade de transmissibilidade que evocamos, poderia constituir-se como parte fundamental na construção da figura do Professor Atleta Afetivo, durante a Formação de Professores Integral, tão necessária.*

■ **Os cadernos escolares** como recurso educativo pessoal e íntimo somente se verificariam passíveis de utilização a partir do secundário no seu máximo esplendor. Posto que durante a instrução primária e pré-primária as crianças necessitam aprovação constante por parte do adulto e o segredo ainda não forma parte de seu mundo. Na exploração de si mesmos, a estas idades, o desenho poderia ser um substituto ideal, sobre tudo porque funciona como um excelente barómetro para o adulto. A partir daí, com uma guia de utilização adequada, o caderno originalmente proposto poderia ser um instrumento viável como fonte de *resiliência* e criatividade pessoal.

*Se dos cadernos propostos se extraíssem pensamentos, reflexões desenvolvidas na intimidade e depois, facultativamente, se expusessem na aula, poderia ser destacável a importância que aqueles adquirissem em quem os produzisse. Y também a quem a eles atendesse.*

■ **Os contos clássicos** dos irmãos Grimm não foram bem vistos como forte eleição por parte das professoras de pré-primária e de primária consultadas. No entanto, vários motivos nos levariam a afirmar que detrás dos seus testemunhos existe um medo latente e sub-reptício a aceitá-los -de mão beijada- por como aqueles estão imersos na nossa cultura. Sobre tudo como sendo referentes de violência. E podendo dar a impressão de ser essa a sua própria e última finalidade, em si.

No entanto, os contos clássicos que trouxemos a debate podem despertar uma intensa necessidade de exploração das esquinas e becos do 'eu'. E podem constituir-se como fonte de experiência para quem os consuma.

*Se fazendo uso dos contos clássicos através de indicações precisas -não fazendo por isso um uso exclusivo das suas supostas morais da história- aqueles poderão prover a experiência pessoal necessária para o crescimento de alunos críticos, éticos, politicamente implicados e responsáveis.*



■ **A política e a ética**, embora tenham sido tratadas numa seção particular dando origem a várias e interessantes discussões, não constituiriam finalmente respostas particulares em vista aos nossos objetivos concretos. Ambas transitariam ao longo de toda a investigação apontando-se em cada um dos temas desenvolvidos como necessidade de mudança essencial. Como assunção de uma realidade humana responsabilizada com a perspectiva da evolução natural do ser humano.

■ **A ciência e o panteísmo**, como temas específicos também não se estabeleceriam junto aos objetivos concretos da investigação. Mas ajudariam a tomar decisões relativas às nossas aproximações em concreto. Sobre tudo com relação à transdisciplinaridade imbricada na nossa aproximação científica, dado o seu caráter complexo.

Da possível visão panteísta derivada do estudo de Artaud, finalmente provar-se-ia não ser significativamente produtora por causa do lastre que pudessem suportar possíveis significâncias inevitavelmente anuídas ao termo. A carga histórica do panteísmo, apesar de tudo, não deveria obstaculizar o estudo de algumas práticas -que na mesma linha do nosso estudo- poderiam provar-se de grande utilidade. Referimo-nos aos ensinamentos orientais que frisariam tanto Patrick ffrench como Sarah Wilson e que se destacariam num apelativo exemplo formulado por Marina Abramoviç. Ensinaamentos que evidentemente necessitariam uma aproximação de maior profundidade que aqui não pudemos dar-lhes.

Se os pressupostos desenvolvidos em forma de proposições condicionais aqui expostos podem parecer óbvios e inclusivamente redundar em certos aspetos, gostaríamos de clarificar uma vez mais que nem sempre é fácil ter por seguro que não há nada seguro. É por isso que a insistência se faz de máxima importância. E esta tal vez seja a aprendizagem mais destacável da investigação. Porque nunca é excessivo lembrar que:

*...o céu ainda pode esfacelar-se sobre as nossas cabeças.*



## **Anexos**

*Se levantó Zenón sin responder. Y Enrique Maximiliano, entonces, escupiendo hacia el camino los últimos huesos, dijo:*

*-La paz está por la hora de la muerte, hermano Zenón. Los príncipes se disputan las tierras como los borrachos en las tabernas se disputan la comida. Aquí en la Provenza, este bizcocho de miel; allá, el Milanés, una empanada de anguila. De todo esto caerán algunas migajas en mi boca.*

*-Ineptissima vanitas – se volvió seco el joven clérigo. – ¿Aún dais tanta importancia al aliento salido de la boca de los demás?*

*(M. Yourcenar, 1988: p. 11, traducción nuestra).*

## **Consentimiento de los expertos**

**Sarah Wilson**, relativamente a la utilización de su nombre en la tesis diría que: *Por supuesto que puedes citarme, pero solamente con la condición que después me envíes un ejemplar aparte de tus intereses académicos. Saludos y suerte con tu ‘viva / jury’ (comunicación personal, 2014, traducción nuestra).*

**Patrick ffrench** respondería a dos cuestiones: *Por supuesto que puedes citar la entrevista. Mi nombre debería de escribirse con dos letras minúsculas, como en Patrick ffrench (comunicación personal, 2014, traducción nuestra).* Y también desearía mucha suerte.

**Richard Crow**, experto en Artaud que no habría querido conceder una entrevista en términos académicos, se quedaría muy contento por ser citado a partir de una conversación mantenida por skype, de tal manera que incluso llegaría a arreglar algunas imperfecciones de redacción contenidas en la cita recogida: *Gracias por preguntar, no hay problema (comunicación personal, 2014, traducción nuestra).* Y luego en un consentimiento más formal: *A quien pueda interesar: Doy mi total consentimiento y me hace muy feliz que Carlos utilice cualquier cita mía en su tesis. Atentamente, Richard Crow, Londres, 1º enero 2015 (Comunicación personal, traducción nuestra).*

**Víctor Borrego**: *Ninguna objeción a aparecer en tu tesis, todo lo contrario. Es un honor. Un fuerte abrazo (comunicación personal, 2014).*

**Gabriel Rodríguez**: *Estimado Carlos, ninguna objeción, encantado. Mucha suerte (comunicación personal, 2014).*

**Saturnino de la Torre**, que ya no se acordaba del contenido de la entrevista, pidió releerla. Respondiendo luego de esta guisa: *Apreciado Carlos, al leer el documento adjunto, me situó en la entrevista. Y sí, se corresponde con mi pensamiento. Puedes incorporarla en tu tesis si eso contribuye a darle mayor realce y veracidad (comunicación personal, 2014).*

**Manuel Almendro**: *Hola Carlos, aunque no recuerdo el contenido de nuestro encuentro claro que puedes utilizar las citas, supongo que están en línea con el trabajo que desarrollamos en oxígeme a niveles nacionales e internacionales, básicamente en español e inglés, que pueden encontrarse en internet. Saludos (comunicación personal, 2014).*

**Rosario Ortega-Ruíz**, quién pasado tanto tiempo tampoco se acordaba exactamente del contenido de la entrevista respondería después de revisarla: *No. Está bien así, es que no lo recordaba. Tienes mi permiso. Saludos (comunicación personal, 2014).*

**Agustín de la Herrán**: *Estimado profesor: No tengo ningún inconveniente, le felicito por su original y muy útil trabajo, no sólo en el campo superficial de las aplicaciones prácticas, sino en la tarea mucho menos atendida de ampliación de las fronteras del conocimiento no sólo del exterior de lo exterior, sino del exterior de lo interior, un gran abrazo (comunicación personal, 2014).*

## **Entrevistas a los expertos**

(Las transcripciones y traducciones de las dos primeras entrevistas son nuestras).

### **0.1 Entrevista a Sarah Wilson 11 de junio de 2011**

Veo a Antonin Artaud y su legado como una máquina detenida que casi maliciosamente tortura y me seduce al punto de no poder evitar intentar ponerla en funcionamiento. Me da la impresión de que siempre parece tener que arrancarse como a un motor.

#### **Pregunta 1: Políticamente comprometido**

Como dice usted en el texto del catálogo de la exposición *Artaud* curada para La Casa Encendida de Madrid, con lo que algunos artistas de entre guerras estaban comprometidos no era simplemente una cuestión de innovación o para estar “in”. Era en cambio una cuestión de actitud política hacia la inminente amenaza. Usted dijo que:

“El realismo mágico de Balthus no era vanguardista en modo alguno y la oscura sexualidad de sus temas, tomados de la novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas*, era malévola: “*la inspiración de una época enferma en la que el artista que conspira no se sirve de lo real más que para crucificarlo mejor*”. Unas palabras muy duras: Artaud ocuparía el mismo espacio en la galería con sus desgarradores retratos en 1947” (M. González Orbeagozo, S. Wilson, A. Mason, G. Fau, Á. González García, M. Izquierdo, 2009: p. 27).

Tal vez el tiempo disruptivo que se vivía en aquella época era la justificación exacta de la maravillosa y no obstante agresiva obra de Artaud. El rechinar de sus dientes, tan inmediato, es a la vez inaguantable e inolvidable. Tal vez la paradoja que rezuma de toda su fuerza vital sea como la cualidad que parece que Marc Fumaroli compara con los ciceronianos, con el orden clásico y con el contrato social, rebatiendo lo trágico. Aquella de la transmisibilidad. Loco como cualquiera en aquellos años, como dijo, pero tal vez mucho más comunicativo que otros.

**¿Qué puede decir que sea preciso y que esté presente en sus formas relativamente a las circunstancias políticas que vivimos hoy día? ¿Qué podemos subrayar y rescatar de él? Hay tantas cosas ocurriendo hoy día, pero ser tan profundamente comprometido al punto de hacer de su propio cuerpo escenario... quizás sin tantos ‘deberíamos’ como ‘deberíamos de hacer esto de esta manera y ahora mismo, con toda la honestidad, urgencia y rigor como demanda la realidad que hagamos’...**

*-Pienso que cuando dices las circunstancias en las que vivimos hoy día estás asumiendo que somos todos similares, y que no estamos pensando en prisioneros políticos, personas que nacen en Libia, los otros prisioneros Chinos. Pienso que es un gran “nosotros” en términos de humanidad, pero hay muchos pequeños, pequeños “yo”, y pienso que Artaud se dirige a sí mismo. Hacia el “yo” y no hacia el “nosotros”... individual. Yo pienso eso, individual como caso ejemplar. Y que luego están todas estas individualidades que anulan el “nosotros” en nuestra privilegiada posición como estudiantes, escritores, académicos. De muchas maneras al decir “nosotros”, y lo que dices extrañamente me hace pensar en el pabellón de Rusia en la bienal de Venecia, donde para mi incredulidad, en lugar del tema que era supuesto estar el arte conceptual de Andrei Monastyrski -que tuvo lugar en el nevado Moscú de los años 70 y principios de los 80- hay una enorme instalación de bancos de madera que evocan el GULAG en derredor. No es un pabellón agradable de visitar, pero es una especie de recordatorio. Y pienso que Artaud -incluso en la incoherencia y la ausencia de palabras pacíficas en su expresión de dolor como tal- podemos sentir cuando pensamos también en estas otras personas que están en posiciones en las que no podemos escucharles, o expresar el dolor en lenguajes que podamos entenderles. Pienso que hay una actualidad del dolor, del aprisionado. Y político y moral también como es la tortura física que está siempre de actualidad. Incluso si diferentes eventos globales ocurren en diferentes momentos temporales, entonces el sentido del tiempo sobre el individuo aprisionado, o el individuo herido, o el individuo torturado, o incluso de una persona desolada filosóficamente... Por tanto pienso que tu idea de transmisibilidad reconcilia dos conceptos de diferencia entre el tiempo político y el tiempo personal, el tiempo existencial, el tiempo filosófico. Pienso que es una cuestión muy interesante. Digo. ¡Pienso que es una cuestión muy interesante!*

*-Lo que pretendo es ir hacia la creación del ser a través de las escuelas. Con la visión de Artaud, de su transmisibilidad etc. Creo que podemos crear algo desde la escuela.*

*-¡Sí, sí! En términos no de la construcción de tu propia existencia, pero entiendo, porque pienso que el entendimiento tiene que ser profundo, por la resistencia de ser informado. ¿Entiendes lo que quiero decir? De manera que la resistencia no tiene que ver solamente con lo físico ni con el habla, estoy pensando en el trabajo tan importante de Elaine Scarry sobre el “cuerpo bajo dolor” el cual es sobre como los principios de la tortura se relacionan con el habla y las preguntas, obviamente la idea, si tienes un secreto de resistencia, aunque seas un luchador ellos te torturan hasta el punto en qué hablarás. Además estoy hablando de que pienso que Artaud puede darnos esa clave de profundidad intelectual de la interioridad y la posibilidad de resistencia, más compleja y honda que la simple idea de aplicación de dolor al punto en el cual hablamos. Lo cual no es una idea simple. Pero no solo para hablar. Yo creo que podemos sacar hacia afuera de nosotros mismos, a veces a través de gestos y de gritos, algún tipo de expresión que podamos liberar de nosotros mismos. Y lo interesante en Artaud no es solamente el hecho de que grite en una prisión o en un hospital, pero que grita en el escenario dónde existe una especie de conspiración burguesa del silencio sobre el lugar en el cual hay que expresarse. Estoy pensando en su gran performance, en 1947, que la gente habló del hecho de que era intolerable. Esa cosa que hizo en el Vieux-Colombier ¿no? Que escenificó en el 47. Por tanto lo interesante en Artaud no es solo el hecho de que grite en una prisión o en un hospital sino que lo haga en el escenario. Lo cual conlleva un coste porque quiebra el consenso sobre lo que está permitido y en dónde resulta extraño o inadmisibles gritar en relación con lo que ocurría en esa época también, pienso que es muy interesante.*

## **Pregunta 2: Transmisibilidad**

Entre tantas otras características que pudiéramos enfatizar en Artaud, en primer lugar podríamos echar una mirada a su enorme resistencia y su forma de luchar contra la adversidad de modo tan particular. Señor de sí mismo contra todo el mal. No obstante, Artaud en dado momento se nos figura una especie de *bombista-suicida*: nunca fue una marioneta a manos de ciertas creencias o ideologías y de ninguna manera se hubiera suicidado por su propia voluntad, al contrario.

A Soulié de Morant, Artaud habría dicho que su dolor era como estar en perpetuo estado de aplastamiento y que a la compresión física seguían las neuralgias faciales, “...un vacío activo que se traduce por una imaginación vertiginosa de la parte delantera de la cara” (citado en J.L. Brau, 1972: p. 15).

**Descifrar un dolor como el suyo es algo que resulta muy complicado. ¿Qué pudo haber sido antes, su capacidad de entrever las palabras correctas para decirlo y hacer saber exactamente lo que estaba sintiendo o por otro lado, la mayor necesidad de tener que hacer tales descripciones en busca de una emergente cura? ¿Cuál habrá sido la fuerza originaria: su motivación de extrema necesidad o su empuje intrínseco, su habilidad para comunicarlo, su transmisibilidad?**

*-Un hombre-bomba-suicida... me gusta esta idea en Artaud. Artaud como un hombre-bomba-suicida, es muy buena idea. He estado precisamente mirando unos dibujos de Nancy Sparrow, ya sabes, de una mujer-bomba. Ella estaba muy influenciada por Artaud, creo. Por tanto creo que la tuya es una idea muy creativa.*

*No sabemos cómo es sentirse como si estuviéramos siendo devorados por un cáncer interior, como tanta gente siente. Por tanto creo que es bastante complejo. Esto es, creo, un tema muy extraño sobre la compulsión para escribir. Obviamente mucha gente está en la posición de no tener esta compulsión para escribir. Y es bastante contemporáneo de Samuel Becket el cual decía: “No puedo seguir, debo seguir, seguir” De hecho son palabras que Becket escribió. Ahí reside algo muy frágil de Artaud llamada “le gorré” (el engorronamiento): que es una especie de tumulto de palabras que salen hacia afuera. Y el milagro es obvio, que Paule Thévenin se las haya arreglado para recuperar estas palabras. Y además de que él haya tenido papel para escribirlas porque obviamente, muchas personas en su misma situación no tienen dónde escribir. Básicamente él tenía la capacidad de escribir, incluso cuando escribía de esa manera incoherente, por tanto eso nos lleva detrás de la idea del papel como criba del cuerpo que decía Deleuze. Me gusta la idea del cuerpo tamizado. Y la forma en que utiliza el papel en sus encantamientos. Como una especie de magia sustitutiva del cuerpo. Por tanto básicamente se trata de la relación entre la compulsión y el deseo de comunicar a través de la escritura. Pienso que es muy interesante. Porque escribir no es solamente el sonido de las palabras y su significado, también es la forma de las palabras y su creación física. Por tanto era algo físico lo que él escribía, y claro que estoy interesada en su escritura y también en sus dibujos, y en la manera en que la escritura deja sus propias ataduras de letras y palabras o fonemas y puede convertirse en expresión gráfica.*

*Pienso que la manera en que Artaud interrogaba a la sociedad es extremadamente interesante, y la manera en que la ve. De manera a poder decir a otras personas que consideren o que se hagan con su propia rabia. Quiero decir, hay un sentido de solidaridad, y también de transmisibilidad como tal, a través del tiempo, la identificación con Van Gogh es bastante interesante. Y claro, si piensas en la exposición de L'Orangerie -la cual obviamente fue como una gran exposición burguesa- la manera en la que él va directo a ello, porque lo que siempre le interesa es que la artísticidad está siempre fuera de moda, su intención y su pasión que precede a la expresión, que puede dar poder a la expresión. Porque a las personas les gusta mirar las cosas que ya han sido hechas y hablar al respecto de cómo van a ser recibidas por el público y obviamente con la idea de que el espectador completa el objeto -lo cual es una idea muy Duchampiana y tal pero... a mí me gusta ir detrás de la piel, detrás del papel, si te parece. Como digo, lo cual no es tanto teorizar la postura como una pérdida del arte de la escritura contemporánea, y pienso que Artaud nos da la postura para pensar eso. Y este momento de Artaud / Van Gogh es un momento en donde él está haciendo lo mismo. Y obviamente es una relación proyectiva tal y cómo habla además de la proyección del alma en el cuerpo, la proyección del ideal 'cœur' o algo así, un trabajo realmente impresionante. Existe la sensación donde las personas, me refiero a los artistas, cambian la práctica de la escritura proponiendo que hay una objetividad y hay que tener distancia crítica en lo que un historiador del arte hace cuando es imposible escribir sin cierto grado de proyección. Es una especie de coartada a la proyección débil. Pero en el caso de Artaud podemos observar una identificación muy fuerte en su proyección de Van Gogh.*

*-Mayor que la que hizo Van Gogh en su época.*

*-Bueno, es bastante interesante. No lo sé porque Van Gogh no la tuvo, no estuvo en la misma sociedad e hizo un trabajo bastante impresionante en términos de liberación de las cosas. Si piensas en los fauvistas, ellos provienen directamente de él. Y evidentemente los fauvistas estaban también al principio de su revolución en el arte del siglo XX. Y la exposición de Van Gogh en 1901, cuando las personas empezaron a ver su trabajo por primera vez, porque anteriormente como sabes ni siquiera vendió nada, o solamente dos cuadros aquí y allá. Esta exposición de Van Gogh es un gran golpe y realmente inició el movimiento fauvista, en mi opinión. Por lo tanto pienso que es un momento muy especial y muy interesante, el cual tiene que ver con hablar a través del tiempo, la transmisibilidad, sentidos de filiación y sentimientos de enfado. Y también del poder de la pintura y del arte gráfico para transmitir cosas. Por tanto pienso que fue un gran momento.*

### **Pregunta 3: Resiliencia y creatividad, su enseñanza.**

Directo testigo de un maltratado Van Gogh a las manos de una sociedad al punto de encubrir su asesinato, Artaud cantó la misma canción que Van Gogh. Poniéndose al trabajo, Van Gogh habría creado un mundo mejor que el mismísimo dios antes que él. Y Artaud en aquel periodo mostraría su plena capacidad para levantarse de las innumerables caídas sufridas. Y siempre saliendo con la frente bien levantada, sabiendo perfectamente como describir los frutos de su propia caída, reciclándose ineluctablemente:

*Artaud., invirtiendo radicalmente la falacia patética, crea un Van Gogh que no sólo indaga su propia sociedad, sino que también habla a través del tiempo. El propio retrato de Van Gogh reaparece, como un palimpsesto brillante en la obra de Artaud Retrato de Minouche Pastier; con sus trazos violentos en rojo y naranja, el Van Gogh de Artaud le habla a nuestra época, en la que no han cambiado ni la injusticia, ni la inercia burguesa, ni la crueldad extrema (M. González Orbeagozo et al, 2009: p. 33).*

Después de todo, tal vez exista una explicación lógica a su determinación a levantarse de tantas caídas con tanta dignidad: En los estudios sobre *resiliencia* se confirma y se establece que las personas resistentes tienen un gran sentido del compromiso, una fuerte sensación de control sobre los acontecimientos y que son más abiertos a los cambios en la vida. A la vez tienden a interpretar las experiencias dolorosas y estresantes como otra parte más de la existencia. Para nutrir y conseguir fuerza se necesita apoyo social y disponibilidad de recursos. Oportunidades y alternativas de equilibrio como factores de protección. Dice Cyrulnik que: *El oxímoron revela el contraste de aquel que, al recibir un gran golpe, se adapta dividiéndose. La parte de la persona que ha recibido el golpe sufre y produce necrosis, mientras que otra parte mejor protegida, aún sana pero más secreta, reúne, con la energía de la desesperación, todo lo que puede seguir dando un poco de felicidad y sentido a la vida (citado en A. Melillo, 2005).*

“El golpe ha sido recibido por un sujeto que desde su subjetividad lo integra y lo elabora” (Cyrulnik citado en Quiñones Rodríguez, 2006: p. 72).

**Si fue la integridad singular de Artaud, su intrínseca creatividad, la manera en que sigue mirado hacia delante para transformar sus dolores en otras cosas, muchos de nosotros podríamos sentirnos desafortunados... tal vez mucha gente nunca alcance la solución a sus propios problemas simplemente por no tener este tipo de habilidades. Pero dicen que la resiliencia se puede aprender. ¿Qué piensa al respecto?**

*Hay una distinción entre los artistas con gran rendimiento y los artistas con pequeño rendimiento. Evidentemente el trabajo artístico de Artaud no estaría a salvo si no hubiese tenido 23 o... Es un trabajo completo el que tenemos, y nosotros no lo veríamos si no fuese una persona con un gran rendimiento. Por tanto, él es alguien con un enorme rendimiento, como Van Gogh, y yo creo que el rendimiento de Van Gogh es muy importante.*

*A Cyrulnik no le conozco pero realmente quiero saber qué hace porque parece muy interesante. A mí me gustan los oxímoron. Y lo que es interesante en mi texto que has leído con tanta atención es que hay mucho sobre drama Isabelino y Jacobino, y querrás saber que yo cuando estuve en Oxford me gustaba la literatura extrema que es algo así como los deportes de riesgo. Pero para mí era solo literatura, y estudié muchísimo teatro Isabelino y Jacobino, lo cual sabemos ahora lo importante que fue para Artaud. Y este es el momento en qué llega Shakespeare. Y los artistas están extremadamente interesados en el oxímoron, pero yo nunca he leído nada realmente interesante sobre oxímoron. Porque es realmente un lenguaje violento en el espacio de dos palabras. Si dices nieve negra, sabes, estás provocando una gran violencia al concepto de nieve, provocando gran violencia al concepto de negro. Simplemente poniendo las dos palabras juntas. Entonces me gusta el hecho que hayas seleccionado este concepto de oxímoron. Y esta comprensión también, en términos de... no cualquiera violencia -es un poco inimaginable- o por lo menos puedes intentar imaginarlo pero está más allá de los poderes de la proyección normal de la imaginación tridimensional.*

*-Pero puedes sentirlo. Incluso si es tan solo en tu cabeza.*

*-Sí, estoy de acuerdo contigo. Es una especie de "sentirlo"... Porque la cuarta dimensión no es una cosa que se pueda ver. Claro que puede visualizarse -claro que la nieve es negra por la noche- por tanto hay ahí toda una maraña moviéndose pero es algo muy interesante que has encontrado.*

*-Pero dime, ¿crees realmente que la resiliencia se puede aprender?*

*-Oh pero claro que pienso que la resiliencia puede aprenderse. Y pienso que es como una oración. Y el concepto de repetición. Y claro que hay una diferencia entre la oración, la repetición mecánica. Y el significado de algo como lo que hace el pianista cuando hace escalas, y... no sé como decirlo... hay un argumento muy interesante aquí sobre Burroughs. Sí. Pienso que hay una analogía entre lo religioso ritual y la reproducción mecánica y pienso... Sabes, pienso que hay un tiempo litúrgico y natural como la edad. Quiero decir, obviamente un árbol da hojas cada primavera y la Pascua ocurre. Existe un tiempo litúrgico, hay un calendario que se relaciona con ello pero también seres que viven y mueren. Árboles también. Y me viene esta idea de una especie de tiempo mecánico y repetitivo. Es como intentar alejar la dimensión del cuerpo de la relación entre naturaleza y tiempo -el cuerpo y el tiempo- por tanto yo creo que la resiliencia puede aprenderse. Y es como la idea de Foucault de la práctica del ser. Por un lado está esta idea de disciplina y de castigo en la relación entre individuos e instituciones y el modo en que la sociedad está organizada como sistema. Un sistema disciplinario. Pero por otro lado hay un contra sentido, viniendo de España debes de estar interesado en los ejercicios leales de espiritualidad, la idea de ejercicio espiritual.*

*La diferencia entre la pobre idea utópica del ejercicio espiritual y la idea negativa y atada del cuerpo como unidad disciplinar en la sociedad, la cual controla por castigo y por sistemas, que es una idea que proviene de Foucault. Quien por otra parte se volvió bastante loco al final de su vida, por tanto ahí hay una divertida relación entre una especie de idea distópica, la idea negativa del control y la repetición y la idea pobre de...*

*-¿Y a dónde nos puede encaminar esos pensamientos?*

*-Sí, a la liberación a través de ejercicios espirituales. Me gusta verlo de forma dialéctica y ciertamente la resiliencia puede ser aprendida. Claro que lo pienso. Incluso si lo imagino con Ferdière, el cual conocí, Gaston Ferdière...*

*-¿Conociste a Ferdière?*

*-Sí, le invité dos veces a Londres y fui a su casa. Y yo simpatizaba mucho con su postura, porque él había sido muy abusado por las personas que decían que torturaba a Artaud, cuando no entendían que el electrochoque era el más sofisticado de los tratamientos disponibles. Esta era una situación muy compleja. Cuando pienso que él le daba a Blake para leer, o le daba a los poetas metafísicos ingleses como Robert Southwell, pienso que traducido por...*

*- Y a Lewis Carrol, también.*

*-Carrol es diferente porque era una especie de aspecto divertido de ello, pero obviamente Artaud tenía la capacidad de leer brillantemente gran literatura. Quiero decir, de un modo muy refinado, con un*



entendimiento muy refinado. Incluso sin que su inglés fuese suficientemente bueno. No puedes -es como esta cuestión de los ejercicios espirituales- tú no puedes de hecho comprender gran literatura sin cualquier entrenamiento. Por tanto hay una forma en la que hay una cierta especie de res..., no quiero decir respeto hacia la literatura en lo que él hizo, que no se lo tenía de hecho, pero al menos podías estar disponible para escribir perfectamente y de una forma muy poderosa. Y él estaba en esas condiciones... tal vez tan solo para colapsar su propia escritura, por tanto pienso que...

-Sí, yo creo que él de-respetaba la literatura precisamente por ser "tan" literario...

-Sí, exacto. El punto es que tienes que tener a alguien que entienda literatura y que esté entre literatura - y evidentemente literatura dramática en primer lugar- antes de poder resquebrajarla. Porque no es como un bebé haciendo bla bla bla. Su glosolalia está declinada con todas las ideas de la glosolalia religiosa, y la santidad y el martirio. Por eso evidentemente, está también la forma en que los artistas franceses son muy católicos. Quiero decir católicos en el sentido religioso, porque ocurre que en mi mundo académico anglo-americano de historia del arte, se aprende el catolicismo después de todo el arte europeo y por tanto, para reinscribir ese sentido de catolicismo como una de las cosas que a veces hago en mis escritos no es fácil. Creo por tanto que viene después de esta idea de los ejercicios espirituales y de una apreciación de la literatura antes de que sea decompuesta en su glosolalia. La cual por otro lado parece declinada por el primitivismo de los indios tarahumara y por tanto, en lo sagrado también. Quiero decir, esta es una experiencia sagrada también. Incluso en su relación con el cuerpo y las cuestiones de la transcendencia del dolor. Tú utilizas palabras como resiliencia aquí, pero también de transcendencia es la práctica, si quieres, de ejercicio espiritual. Por tanto pienso que esto sería muy interesante.

#### **Pregunta 4: Resiliencia y educación**

Una de las muchas cosas en las que parece que estamos de acuerdo radica en los datos consultados de cuando Artaud salió de Rodez. Después de leer las *Cartas desde Rodez*, siendo conscientes del gran entusiasmo con el cual sus amigos le ayudaron a salir de allá, es algo que siempre me conmociona... En el catálogo que cité antes, usted dice que: *El fue querido -venerado- por el enorme regalo con el que obsequió a su generación en Francia, un legado inquietante que puso en cuestión todas las grandes narrativas: en concreto, un legado que incluye el trauma, la voz gritando más allá del lenguaje y la sintaxis, el alma en una ósmosis constante con un cuerpo y una memoria corporal destrozados paulatinamente, un cuerpo dolorido pero constantemente actuando y escribiendo, atractivo y visible. Artaud había corrido todos los riesgos con una experiencia al límite reproducida en papel a la que sus exégetas jamás pudieron ni siquiera acercarse con sus propios intelectos ni sentidos. Artaud ofrecía a su público la última 'joissance' a través del dolor de los otros en la misma piedra angular de la deconstrucción (M. González Orbezo et al., 2009: p. 35).*

El Informe Delors de la UNESCO (1996) especificó como elementos imprescindibles de una política educativa de calidad, la necesidad de abarcar 4 aspectos: a) aprender a conocer, b) aprender a hacer, c) aprender a convivir con los demás y d) aprender a ser. Los 2 primeros aspectos son los que se enfatizan tradicionalmente y tratan de medir para justificar resultados. Los 2 últimos son los que hacen la integración social y la construcción de ciudadanía.

La construcción de la *resiliencia* en la escuela implica introducir los siguientes 6 factores (Henderson y Milstein, 2003):

1. *Brindar afecto y apoyo proporcionando respaldo y aliento incondicionales, como base y sostén del éxito académico.*
2. *Establecer y transmitir expectativas elevadas y realistas para que actúen como motivadores eficaces.*
3. *Brindar oportunidades de participación significativa.*
4. *Enriquecer los vínculos pro-sociales con un sentido de comunidad educativa.*
5. *Es necesario brindar capacitación al personal sobre estrategias y políticas de aula que trasciendan la idea de la disciplina como un fin en sí mismo.*
6. *Enseñar "habilidades para la vida".*

Paule Thévenin, hablaría de como Artaud le habría enseñado a ella -y quizá esto nos pueda dar algunas pistas con relación a qué tipo de técnicas deberíamos utilizar- "(...) Yo tenía que aprender a gritar, a mantener el grito hasta el aniquilamiento, a pasar de lo más agudo a lo más grave, a prolongar una sílaba hasta perder el aliento. En el curso de estas sesiones, creo haber comprendido lo que era el teatro de curación cruel" (citada en J.L Brau, 1972: p. 188).

**Al respecto me gustaría pensar en posibles técnicas y en un instructor como en cualquier tipo de terapia. La ayuda del terapeuta parece esencial si la consideramos como hacia la cura de una enfermedad. O una crisis. Que no hechos puntuales. Pero como algo que nos es común a todos en la vida. En dado momento la resiliencia parece que se hará necesaria y quizá el instructor más indicado sea el profesor. Al respecto, como profesora en contacto con el proceso de**

**aprendizaje... ¿cómo podemos pensar en extender esas capacidades a la formación del profesorado?**

*-Uau, son afirmaciones magníficas las mías. Uau, quiero decir que creo en lo que he escrito. No me había releído antes de que vinieras. Por tanto, pienso lo que digo en la última afirmación: Artaud se vuelve público, el último "grito", el dolor del otro. Y en el mismo fulcro de la destrucción. Es algo muy complicado de decir porque es muy ambiguo, en términos del placer que la persona obtiene en el otro. El placer que después se relaciona con grandes cuestiones del post-colonialismo, de los hombres dominando las mujeres, de todo, es algo en lo cual él es la voz y él es el sujeto. Y él es la noción de hablar hacia el genio o hacia el escritor, pero él es también la víctima, y el otro. Y él está al otro lado, y es el sujeto dividido y por eso le leemos en tanto que su lectura es un acto de proyección. Por un lado leer algo que es el objeto e identificarlo con el productor, quien es el sujeto pero nunca teniendo que someternos al dolor de ese sujeto. Por eso pienso que hay una especie de oscilación imbricada en el proceso de lectura de Artaud, lo cual es muy desestabilizador y muy importante. Y uno también casi podría decir que bordea el hecho de que fuese casi ilegible durante un largo periodo de tiempo, por dos motivos: el primero es que ofrece algo, lo cual es un reto porque se acerca a lo intolerable, y el otro motivo es porque, como Joyce escribiendo Ulises o algo así, él estuvo escribiendo este momento de lo intolerable durante un largo periodo de tiempo. Y la experiencia no fue leer 2001, o leer 20... Él estaba teniendo un momento así. En el momento que tú escribes en un cierto momento en el tiempo que nos llega en un texto transmitido. Existe ahí una cuestión divertida sobre el tiempo y la lectura, y la identificación o el proyecto listado de identificación con las palabras y lo intolerable que es lanzado hacia afuera y por el cual no puedes simplemente sentarte y leer Artaud de punta a punta durante un largo periodo de tiempo, necesitas una pausa. Sí. Y pienso que eso es muy interesante.*

*-Esta es de las cuestiones principales de la investigación, porque creo en eso que dijiste, que la resiliencia puede ser aprendida. Y puede ser enseñada, claro. Pero ¿cómo podemos llegar ahí? Es por ello que recojo el Informe Delors.*

*-Pero claro que en 1970, en ese momento en que las personas empezaron a leer Artaud, es el momento de la antipsiquiatría y de la terapia del grito primordial. Y evidentemente sería muy interesante mirar la relación entre los comienzos de la terapia del grito primordial y de como eso ayudaba a la gente. Suena como muy buena idea.*

*-Pero esa idea funciona, y lo sabemos exactamente por los ingleses Laing & Cooper.*

*-Sí precisamente, pues claro. Laing & Cooper -y ellos fueron traducidos al francés y fueron muy importantes para Deleuze & Guattari.- Claro que Guattari entró en una clínica. Lo sé por cierta tesis que había con relación a los artistas que estaban trabajando en esta época, estoy bastante al tanto de las fechas de la traducción y de todos estos trabajos. Y la manera en la cual la práctica inglesa impresionantemente afectó a la práctica francesa. Pero claro que no se trataba solamente de la terapia del grito primordial, había algo llamado protesta sucia -cuando ponías tu mierda por todas partes.*

*Quiero decir, obviamente hay una idea del grito terapéutico y obviamente con Ferdière y sus hospitales... Artaud estaba en un ambiente constante de curación terapéutica combinado con diversas ataduras, lo cual es muy extraño. Obviamente él estaba entre una comunidad de personas institucionalizadas y su gran habilidad fue la de seguir resistiendo la institucionalización -porque ese era uno de los grandes peligros. Como tenía acceso al papel y a la propia expresión y era resiliente a aquello pudo mantenerse esta situación para poder seguir expresándose. Porque realmente estaba rodeado de personas que desistían. Le he conocido en Lion, al doctor que cito en un texto mío, el cual era un doctor que escribía sobre la enfermedad mental. Debemos considerar que estaban muertos de hambre en Francia y él era un médico muy osado. Cito su tesis porque, tú sabes, Francia fue una comunidad que tuvo muchas personas institucionalizadas y a veces lo eran porque simplemente habían dejado a su chica preñada y eran pobres y tenían quince años de edad cuando eran institucionalizados. En el siglo IX podías institucionalizar personas por toda la vida porque robaban una rebanada de pan tan solo porque querían alimentar a sus hijos. Quiero decir que esto era lo que realmente estaba en la apreciación de Artaud, aunque no necesariamente solo en la de Artaud. Me refiero a la colaboración de Artaud en la carta a los jefes de medicina de los asilos de locos que escribió en 1925. Porque si miras hacia 1925, la población era como la del siglo IX. Camille Claudel, la amante de Rodin que decían que se enfadó cuando él la obligo a tener varios abortos y eso, ella era una gran escultora. Y ella estaba en un asilo de locos cuando Artaud escribió eso. Y ella moriría en 1943, habiendo así estado institucionalizada durante décadas. Entonces ahí reside lo terrible, cuando Artaud está disponible a practicar resiliencia. No siempre silenciosa. Lo cual es muy importante...*

*-¿No siempre silenciosa?*

*-Sí. Estamos hablando de este ambiente terapéutico, una especie de paradoja de prisión versus terapia. Siempre es una postura dialéctica. Y claro que cuando tú dices que todo el mundo sufre crisis... y lo que*

es muy importante es que cuando esta gente es institucionalizada para el resto de sus vidas en el momento de la crisis, quiero decir, aquí es como si tú democratizases la crisis de alguna manera...

### **Pregunta 5: Una obra de crueldad**

Artaud identificaría su propia enfermedad en toda la sociedad. Enfermedad que sigue vistiendo hoy día. Tal vez él encontró la forma de hacernos reconocer a nosotros mismos precisamente al punto en que los seres humanos pueden volverse una especie de animales. Como con la peste que nos transforma en otros completamente diferentes de lo que habíamos sido antes. Y tal vez ahora tengamos la posibilidad de hacer de la ruina histórica su adecuada y contemporánea versión, quiero decir, en exposiciones, en museos y galerías para el mundo ilustrado.

Pero con referencia a la tragedia social que seguimos viviendo, sus acercamientos de gran importancia por su inmediatez -encontrándose con el medio de la enseñanza- podrían ayudarnos de forma eficaz relativamente a lo que queda por resolver desde la escuela. Los conflictos en la escuela están al orden del día, la violencia entre niños como el *bullying*, por ejemplo.

Brillantemente testificado por Anaïs Nin en su diario, le citaré de esta guisa: (...) *quieren oír una conferencia objetiva sobre el Teatro y la Peste: y yo quiero darles la propia experiencia, la propia peste, para que ellos se aterroricen y despierten. Quiero despertarlos. Ellos no se dan cuenta de que están muertos. La muerte de ellos es total, tal y como la sordera, la ceguera. Esta fue la agonía que yo he retratado. La mía, sí, y la de todos los que están vivos* (Artaud citado en A. Nin, 1983: p. 173-174, traducción nuestra).

O directamente d' *El Teatro y su doble*: "...la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos" (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

**De lo que sugiere su propio trabajo, su propia vida, ¿podemos entrever algunos indicadores, pistas para informar, para cautivar a los profesores en este sentido?**

*Ummm Soy una buena persona que pide desde este punto de vista. No sé que puedo decir. Pienso más en la enseñanza en particular cuando insiste en una distancia crítica y teme entrar en la verdadera violencia de un determinado tema violento y en casos extremos, y pienso que solamente hablamos en esta cuestión en democracia. Pienso que estamos rodeados de eventos extremos y que asistimos a ellos todos los días en la televisión o en la calle, por tanto de hecho apreciamos desde la enseñanza el reto extremo de enseñar aunque sea también muy peligroso para la enseñanza, enseñar como tal es también sobre contención y práctica crítica y distancia.*

*-Pero siempre está presente el factor emocional, siempre.*

*-Claro, si estas enseñando estás tratando con personas emocionales todo el tiempo. Tú tienes una vida privada como tienes una vida pública. Y ahí reside todo el decoro de la enseñanza y enseñar como práctica, siempre coloca la enseñanza en la posición de no tomarse la responsabilidad, pero... bueno... hay la posibilidad de la amistad, la posibilidad de la transgresión, la posibilidad del peligro, pero también la posibilidad (creo que la más importante de todas) de pensar en la posibilidad de la verdadera comunicación inter-subjetiva. No estamos hablando de posibilidades de indiscreción ni nada de ese tipo, lo cual es obvio, pero la posibilidad de la real comunicación inter-subjetiva.*

*-Por eso hay que conocer al otro.*

*-Es un gran privilegio. Quiero decir que es por eso que me gusta mucho mi trabajo, porque siempre se trata de una posición tan privilegiada la de posibilitar la comunicación inter-subjetiva. Y a veces el arte. Especialmente si el arte es extremo nos proporciona una especie de tercer lugar desde donde uno puede trabajar a través. Posiciones que no tendrían lugar si simplemente habláramos los unos con los otros. Y por tanto pienso que por ello prefiero, incluso aceptar que Artaud es material peligroso para la enseñanza que siempre es una paradoja de la enseñanza siempre institucionalizada, como por los padres. Hay estas formas de enseñar y los padres, y por tanto es una paradoja entre una especie de democracia de la inter-subjetividad versus las ataduras institucionales las cuales están ampliamente jerarquizadas en la subjetividad, por tanto creo que tu proyecto es muy desafiante. Traer Artaud a ello, quiero decir, explícitamente en una teoría, que envuelva la teoría de la educación es extremadamente interesante porque es un gran reto.*

*Hay una comunidad posiblemente muy receptiva a tu estudio. Y obviamente, presumo, especialmente la situación más revolucionaria está en los países de América latina. La situación política significa que tu estudio podría tener un campo hermano -en inglés tenemos la palabra 'appeal'- pero obviamente en francés es 'appel', lo cual significa llamar a algo o a alguien. Por tanto creo que tu estudio podría tener un gran 'appel', y podría llamar mucho. Yo creo que existe esta idea de una especie de democracia alrededor de Artaud, en términos del viejo, del enfermo, del que está a punto de morir, del hambriento, del encerrado. Es muy interesante.*

## **Pregunta 6: Crisis**

En el campo de la educación, el profesor / educador es el responsable por el apoyo en el proceso de paz, en la resolución de conflictos en clase. Si prestamos atención a las políticas para paz aplicadas hoy día en las escuelas -parecen provenir de profundos pensamientos- pero las soluciones son tan someras que podemos ver los resultados con tan solo mirar la tele. Los niños de hoy día no son diferentes de aquellos que fuimos nosotros. Y esta es toda la cuestión.

El teatro como ingrediente fundamental para la puesta en escena de los conflictos y su depuración/ reversión/ amplificación a otras intenciones -tal vez a través de un gesto exclusivo aprovechando el preciso momento del conflicto. En la intervención *cruel* por parte del profesor entrenado para tal: Atleta Afectivo capaz de lanzar la más devastadora de las pestes en una entrega exclusiva.

*Pero Artaud no actúa solo como una figura que desbloquea los traumas contenidos y explícitos de los años en los que vivió, sino que también su espíritu en los textos, en las imágenes, su interminable y desquiciada œuvre y su invocación constante de lo sagrado y de la salvación -Para terminar con el juicio de dios- pueden servir para analizar nuestra era: el cuerpo digitalizado en la era de la peste y el terror global y el reciente hundimiento del capitalismo (M. González et al., 2009: p. 35).*

**Y su cuerpo digitalizado podría ser el cuerpo -si queremos- que tácitamente nos llama a arrancarlo como a una máquina... más allá del análisis del estado de crisis en el que estamos inmersos. Tal vez exista la asunción de su constancia como mil soluciones encriptadas que debemos forzar hasta que salgan a la luz.**

*Respecto al bulling, de hecho es muy perturbador lo que implica. Y lo que implica es sobre regresión y obviamente Artaud retrocede en cuanto adulto, no como un niño. Si quieres da un ejemplo de regresión adulta que se relaciona con la idea de resiliencia. Supongo que incluso, no lo sé realmente, incluso hacia los adolescentes hay formas de disfrazar la violencia real del mundo. Bueno, yo pienso que en las clases de geografía, historia o lo que sea que hagamos, incluso cuando enseñas guerras en historia, enseñas William el conquistador o Felipe segundo de España o algo así pero realmente no lo haces de forma cruda y tal vez los niños se sientan frustrados. Tal vez exista una relación entre la violencia que ellos sienten y la manera como se enseña. Donde tal vez, no sé esto, si hay una relación más comprometida con la violencia en la enseñanza de la geografía y de la historia, incluso de la cocina...*

*-En todo.*

*-En todo. Si se enseñase de forma realista tal vez los alumnos pudiesen ser menos violentos, incluso llegar a entender la gracia que puede subyacer en la violencia. Porque evidentemente la violencia no es algo que se aprenda solo fuera del aula. Pegando a alguien que es más pequeño que tú... Claro que también se relaciona con los iroqueses -entre los cuales son los niños grandes que se sublevan sobre los niños pequeños- y cosas como estas. Como que hay formas en que ellos copian a los iroqueses de maneras muy patéticas fuera del aula. Obviamente en España en particular con toda su historia de violencia particularmente sangrienta y también con relación al otro... Nociones como el canibalismo y quien es el salvaje y mezclarlo todo con los dioses de los hombres, quiero decir que es de lo más increíble. Sabes que Artaud fue a Latinoamérica para estar con los aztecas. Quiero decir que ahí hay un camino. Estoy segura que las personas no enseñan a los niños acerca de los aztecas y del canibalismo y acerca del problema con los demás cuando el mayor pega al otro más pequeño, etc. Es decir, no solamente cuando ellos son pequeños. Me gustaría saber como la historia de España con toda su sanguinolencia y también con todas sus derrotas habrá encauzado sus victorias para enseñar en la escuela. Uno puede llegar a pensar en una especie de (no necesariamente en una pedagogía inspirada en Artaud) pero se puede pensar en un gran y aventurero programa de historia que deba de proporcionar el currículum escolar que lo envuelva. Un pensamiento realmente crítico sobre el colonialismo y el tratamiento de otras personas. Volviendo sobre el Informe Delors, sobre la coexistencia. Uno puede imaginar cosas muy aburridas sobre como todos nosotros -ciudadanos europeos- como debemos ser políticamente correctos para llevarlo a cabo y por otro lado, tienes las bombas en el metro de Madrid. Sabes, sobre la indignación. El primer mundo, el tercer mundo, ellos podrían estar lejos o haciendo algo realmente imaginativo y contemporáneo, incluso de niños. La canalización de parte de esa energía. Y no sé si eso ocurre, pero presumo que no. Presumo que la perspectiva de los cursos que los niños hacen en historia y geografía debe ser aburridísima.*

*-Pienso que tal vez necesitamos tocar las cosas y sentir cómo actúan en nuestros propios cuerpos. Tal vez desde la escuela cuando y en el calor del momento... Yo creo que sería lo mejor. Cuando algo ocurra en el patio del colegio, les podemos ilustrar lo que realmente ha ocurrido.*

*-Puedes enseñarles lo que está ocurriendo. Exponiéndolo quizá, con ejemplos incluso. La exposición de Miró que está en la Tate Modern la encontré bastante decepcionante políticamente hablando excepto al final. Quiero decir que al final, se exhiben unos lienzos que fueron quemados y que Miró suspendió en el*

aire... cuando hizo esta exposición en 1974, y que realizó durante la época de Franco. Yo creo que fue en 1974 en Francia. Y es muy, muy violento. Son unos magníficos lienzos que él debe de haber destruido. Si piensas en la pintura usual o incluso en enseñársela a gente. Enseñar a los niños los cuadros de Miró de la pequeña finca, lo del principio -con su burro y ciertamente otros trabajos- y después les enseñas esto: Es muy, muy interesante enseñar estos cuadros quemados con agujeros, los cuales aparentemente se relacionan con personas que fueron tomadas por disidentes políticos y fueron capturadas y empujadas por las ventanas. Es fantástico. Tú sabes, las pinturas colgadas en el aire con grandes agujeros, y sus extremidades quemadas. Es algo tan diferente de sus pequeños y personales lienzos de la finca.

### **Pregunta 7: Cuadernos personales**

Hace tiempo empecé a trabajar en cuadernos escolares, después de Artaud. Siento que es durante el flujo -la fluencia de la fluidez- que se da como una especie de magia. Y hablar de estas cosas puede ser peligroso. Pero sin embargo si no hablamos de ellas simplemente no hablamos de esta dimensión en Artaud que quizá sea inevitable. Si evitamos el hombre visionario que fue estamos negando toda posibilidad como siempre nos señaló: gritando, rechinando sus dientes.

De mi experiencia con mis cuadernos, lo que siento es una especie de generación de memoria que se cristaliza. Lo que hago, siguen siendo pensamientos, sentimientos, necesidades... pero solamente para mí mismo. Son fragmentos de la vida que estoy seguro que no le interesan a nadie más, porque están incompletos. Pero darme cuenta de ellos a mí me ayuda a mantenerme en proceso aunque puedan no ser propios para consumo ajeno.

Al parecer en esos diminutos gestos que vienen a mí. En esas partículas de expresión -existe como una especie de clarividencia que se alcanza. Y más importante aún, funciona como un catalizador.

**En estos términos quizá podríamos llamarle *abreacción*. Aquellas urgencias del periodo final de la vida de Artaud -los esquemas y los diagramas sobre su cuerpo-sin-órganos- y más que nada, la rápida expresión del pensamiento que camina parejo a las *glosolalias*, a sus gestos apasionados: Tal vez ahí exista una solución que mirar de cerca. No solamente en busca de revelaciones, pero también como el gesto único que ofrece el teatro de la crueldad.**

*-A ver déjame pensar, ok. No puedo ver que haya una pregunta para mí aquí.*

*-Tal vez si lees conmigo. Cuando empezamos la entrevista dijiste algo sobre cuando no podemos parar de escribir.*

*-Sí, sí, eso era 'La Gorré'.*

*-Creo que a través de los cuadernos podemos hacer algo así. Como Gilles Deleuze & Félix Guattari hacían.*

*-Sí, ya sé. Esas personas aprendieron tanto de Artaud. Y básicamente Artaud fue un milagro que podría no haber ocurrido. Es muy fácil pensar que Artaud podría no haber ocurrido. Y es una forma muy impersonal de ponerlo. No es como, oh dios mío, Artaud es un genio. Yo veo el fenómeno de Artaud como algo extraordinario porque muy fácilmente podría no haber ocurrido. Podía haber muerto en 1938, o con su drogadicción haber dado un vuelco, lo que sea. Es simplemente algo extraordinario. Y está realmente relacionado con tu bella idea, creo, de resiliencia. Creo que será muy interesante, ahora mismo, sería muy interesante que Artaud hablase sobre un nuevo tipo de escritura. De un nuevo texto sobre Artaud. Sobre resiliencia y otras cosas, si te pones a ti mismo en la postura del profesor que infringe crueldad. Pero claro, infligir crueldad y placer, y dolor, lo cual evidentemente es por definición hacerlo desde la posición de autoridad y distancia, la distancia de la edad y de la experiencia entre paréntesis...*

*-¿La gran verdad?*

*-Sí, sí, sí... Oh sí, con un gran interrogante. Pero obviamente, especialmente en la sociedad católica ¿cómo será trabajar en Francia? Allí hay una herencia de la idea de la función del cura y la iglesia y él es quien media entre el mundo y la práctica de la liturgia y las personas y está todo enfocado en la figura autoritaria del cura. En el protestantismo, los individuos hablan directamente con dios, y hay una relación diferente entre los Iroqueses y la mediación también. Y encontré esto en Francia, dónde hay una especie de rechazo a los Iroqueses que afecta la enseñanza en la universidad, como el comportamiento por ejemplo. Lo cual es muy diferente de una relación mucho más libre como la que tienes en Inglaterra o en Estados Unidos. Pero obviamente en América el modelo es siempre muy contenido y diferente. Impregnado de americanismo. Ya las personas en Europa nunca piensan que Inglaterra pueda ofrecer un modelo alternativo de tal importancia, pero de algunas maneras, incluso si volvemos a Artaud y a los isabelinos y a los jacobinos, en ello hay algo fluyendo del modelo Inglés. Y claro que España e Inglaterra tiene una larga relación, es muy interesante (se ríe). ¡Uau! El Atleta Afectivo en disponibilidad de lanzar la más devastadora de las pestes... ¡Te voy a citar en esto! ¡Tu definición del profesor Afectivo, que no Efectivo, sino Afectivo... ¡me encanta!*

*Me gustan las miles de soluciones encriptadas porque es muy buena idea. Porque obviamente hay miles de soluciones pero están todas encriptadas. Oh y estoy tan a gusto conmigo misma que encuentro que esto puede ser posible. Porque estuve tan atormentada con su imposibilidad (refiriéndose a Artaud). Agarrándote a ese texto y a cosas que ahora pienso, tú sabes. Hay un personaje -Jacques de Bruins en Inglaterra- quien postuló contra Ferdière y que decía que las ideas locas venían de Ferdière. Quiero decir, la idea es que Lewis Carrol se supone que es matemático y proveniente del mundo de la enfermería y la combinación de aquel con Artaud sería en contra de la absoluta locura.*

*-¿Pero qué piensas de esta última cuestión?*

*-Pienso que es bastante interesante pensar sobre las miles de soluciones encriptadas. Claro que por un lado estás diciendo algo como que el profesor puede tener un efecto viral y obviamente es una metáfora y eso... Y es bastante acertado porque existe algo realmente importante que es tu responsabilidad -no es solamente lo que estás diciendo- es el hecho de que tú puedas tener un efecto viral y contagioso. Claro que por un lado si tú te atreveses con mi querido amigo Burroughs o eso, tú también podrías tener un efecto viral porque todo el mundo te va a citar y te va a citar y por otro lado, tú sabes. Aquí hay una especie de lado positivo y hay un lado de peligro. Porque obviamente si piensas por otro lado en la colonización islámica... Es extremadamente peligroso el efecto viral hacia el hecho que tú estás de hecho dramatizando.*

*-Podríamos sacar afuera los hombres-bomba-suicidas...*

*-Exactamente. Quiero decir que la idea de que estés dramatizando la responsabilidad de la enseñanza en tu trabajo es muy, muy importante, porque básicamente, quiero decir en Inglaterra aparte de la universidad estamos bajo una terrible amenaza económica y presión capitalista en este momento. El estado de la enseñanza en las escuelas en Inglaterra desde los últimos 25 años o 30 años ha sido muy bajo. En Francia sigue siendo muy alto. En Francia, sabes, sigues teniendo la idea de Jean-Paul Sartre quien enseñaba en el liceo e iba a 'L'École normale supérieure' y después volvía al liceo a enseñar francés. Ellos siguen teniendo una especie de nobleza en la posición del profesor de liceo. Y en Inglaterra ha sido muy devaluado también porque toda el aula ha sido perturbada, hay más niños de diferentes procedencias y con diferentes idiomas. Existe esta corriente en este preciso instante por culpa del alto estandarte de iliteracia en Londres.*

*-¿Sí?*

*-Terrible... es terriblemente alto el grado de analfabetismo. Hay muchas, muchas familias que hablan diferentes idiomas en casa y después los niños no pueden leer y son excluidos. Por tanto hay un gran problema. Porque obviamente en Artaud hay la diferencia entre leer y escribir y la 'literacia' y el cuerpo que grita y los sonidos incoherentes y el sonido glosolalico y todo unido como casi se podría decir en un sentido muy de intelectualidad francesa, cuando obviamente, tienes operadores de la disciplina versus los desposeídos ciudadanos iletrados, tienes una situación muy peligrosa. Por eso pienso que Artaud nos da un paraíso para pensar más allá de las ataduras de su propio, siempre literato ser. Porque él siempre estuvo preparado para ser literato y para escribir. Y poderoso, en el sentido de que todo el mundo lo sea probablemente. Pero ahora mismo la situación en Londres deja solos muchos otros sitios en el mundo donde es muy seria la falta de poder con relación a la 'iliteracia' y no estar disponible para escribir. No hacerse con el lenguaje y la relación con la frustración, lo cual es muy problemático. Lo cual también es diferente de ver los cuadros de estos niños islámicos haciendo esto... (Refiriéndose a los niños bomba). Simplemente leer un libro y ningún otro más sobre el mundo es algo muy serio.*

## **0.2 Entrevista a Patrick ffrench 14 de junio de 2011**

### **Pregunta 1: Morales ambos: Bataille tal y como Artaud**

Mientras Bataille intenta librarse del *Yo* en la búsqueda de la sinceridad que ofrece el *Múltiple Yo*, Artaud nunca hizo más que subrayarse a sí mismo como el abajo firmante, convencido de su verdadera universalidad. Podríamos subrayar la lucha mantenida con Rivière a raíz de la publicación de su correspondencia. Rivière diría que sin firmar la correspondencia acertaría en la universalidad de su compromiso una vez que aquellas cartas discutían precisamente el primer problema del arte y por extensión de todos los artistas. Artaud se enfadaría por ese exacto motivo, una vez que se trataría precisamente de una cuestión personal, por eso las cartas deberían salir firmadas con sus nombres. Porque no dejamos de ser nosotros mismos aunque seamos universales.

Su creación y la necesidad de hacerlas ostensibles al Otro, haría de ellos *generativistas*. Y Artaud diría “para ir a dónde ni siquiera nos hemos permitido ir aún”. Por eso, coherentemente, declara que es su padre, su madre, su hijo y él mismo como señor creador de su propio ser.

Bataille reflexionando a cerca de Artaud y el movimiento surrealista, se recoge en *A critical reader* (2004):

*‘Yo empecé en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir nada en absoluto; fue cuando tuve algo que decir o escribir que mi pensamiento más me rechazaba. Nunca tuve ideas, y dos libros pequeños, cada uno de 17 páginas, se transformaron en esta profunda (desgranada y endémica) ausencia de ideas’. Comentando estas líneas escribiría Blanchot: es muy difícil ver qué podría añadirse a tales palabras, porque tienen la franqueza de una navaja y sobrepasan en clarividencia cualquier cosa que un escritor pueda alguna vez escribir sobre sí mismo, enseñando lo que una mente lúcida, al querer libertarse, sobrepasa la prueba de su misma maravilla. ‘Para mí, (dice Bataille) esta última frase de Maurice Blanchot parece ser el epílogo preciso para la aventura surrealista como un todo, considerando el momento en qué niega la articulación de su ambición. Pienso que Maurice Blanchot está en lo cierto utilizando estas últimas palabras que implican el principio de un movimiento que a menudo ha evitado la rencilla del espectacular hundimiento de los últimos años de vida de Artaud que nos enseña un brillante desastre (citados en E. Scheer (ed.), 2004: p. 109, traducción nuestra).*

**¿Piensa que aquí Bataille pueda estar reconociendo el hecho de que la vida de Artaud y su trabajo hayan tenido más impacto o notoriedad que todo el movimiento, por su innegable verdad? ¿Podemos interpretar esto como que puede más un hombre solo que todo un grupo?**

*-Supongo que en primer lugar, en la primera pregunta mencionas la correspondencia con Jacques Rivière, la cual encuentro fascinante. La noción de que Rivière antes de nada empieza diciéndole que no quiere publicar ninguno de sus poemas pero que hay algo en ellos de lo cual me gustaría preguntarte y Artaud dice: Mi problema es... básicamente, mi problema es que mi pensamiento se me escapa... Y esa simple frase es muy iluminadora porque indica muy bien dos cosas en una sola mano, y el ‘yo’ en la otra, es decir, el ser y el pensamiento como si se tratara de una especie de corriente o pasaje o fuerza que existe aparte del sujeto. Yo, yo mismo como Artaud, o el que sea el nombre. Por lo tanto el pensamiento es como una corriente o energía o fuerza desplazada del sujeto. El sujeto no está en control del pensamiento... pero más bien sujeto a él. En inglés la palabra “sujeto” tiene esta idea del ser pero también se lee como víctima del pensamiento. Por lo tanto Artaud dice que el pensamiento se le escapa, ‘mi pensamiento está en otro lugar, y a veces yo no estoy allá’. ‘No lo puedo alcanzar’. ‘Va sin mí, como le place’. Y Rivière fue muy inteligente identificando eso como una llave. Por eso Rivière quiere hacer de ello un problema universal como tú has identificado.*

*El sujeto posiblemente intente agarrar toda esa fuerza del pensamiento del cual ellos son sus víctimas, y quizá esto sea una digresión (huida del sujeto), moviéndonos en un área diferente. Pero Gilles Deleuze empieza por decir que para Proust todo es como una violencia hacia el pensamiento. Lo que ello significa para Deleuze es que se trata de un encuentro. El pensamiento es algo que no proviene tanto del interior del sujeto. Es inventado por el sujeto pero es algo que se encuentra. Con lo que se topa. Y el sujeto de esa manera encuentra el pensamiento, o un pensamiento, e intenta luchar para cogerlo. Esta es la cuestión que Artaud propone aquí. En otro punto esto se vuelve cine, Deleuze habla de Artaud escribiendo películas y lo compara con otros teóricos cinematográficos. Lo que Artaud dice es que la película puede chocar al espectador hasta hacerle pensar (...) Y Deleuze dice que para Artaud, esto se trata de una idea mucho más específica, sobre qué es lo que en el espectador se choca con el pensamiento. Y se trata de una clase de parálisis del propio pensamiento. Una especie de imposibilidad del pensamiento. Una especie de hiato como dice Artaud: tal y como se me escapa mi pensamiento a mí.*

*Lo cual es una manera de decir que se trata del hiato de ese espacio vacío en el que la creatividad surge. Y encuentro esta idea fascinante. La idea de que la creatividad, la creación empiece en un espacio vacío -Como en el vacío...*

*-Como en el vacío, la ausencia de pensamiento. Lo cual está de alguna manera en el corazón del sujeto... Por tanto hay una especie de cuestión Universal precisamente sobre lo que tú has identificado aquí como una lucha entre nosotros mismos, en lo personal. Porque como dices no podemos parar de ser nosotros mismos. Y aquí está Artaud diciendo que no puede dejar de ser él mismo, y se siente como él mismo, pienso, esa es la guerra del pensamiento. Esta es su lucha y el pensamiento se le escapa en ciertos puntos y su tensión se dirige hacia la universalidad, o para salpicar esa fuerza, ese pensamiento y que quizá, permíteme, esto me interesa en la noción de Deleuze sobre la esquizofrenia, lo cual lo escupe hacia afuera y así se transforma en su madre, su padre y su propio hijo, etc... un ser auto-generativo.*

*-Y la diferencia entre Artaud y Bataille. Para mí resulta muy apelativa, porque Bataille, me consta que intenta reunir a cada uno de sus amigos en su propio ser para hablar desde el todo o algo así...*

*-Sí. Con una noción similar a la del todo, a la totalidad.*

*-El ser múltiple.*

*-Sí, sí. No tanto con el ser múltiple como digo en un libro como con su experiencia. La experiencia interior. Todo ser humano, parte de hacerse a sí mismo humano como el deseo de ser todas las cosas y la totalidad. Por tanto ¿qué diferentes formas tendríamos de conseguirlo? Como seres humanos ¿cómo podríamos aproximarnos a la totalidad?: Está el trabajo, y el trabajo no funciona realmente porque te pones a ti mismo proyectos limitados, ya sabes, por dinero o para terminar una tarea y por tanto hay trabajos que son limitados y simplemente no puedes. Como el propio término indica son proyectos limitados. Por otra parte tienes un amor, estás enamorado a través del erotismo y de la sexualidad. A través del que podemos llamar amor, o el amado. Y tal vez no sea el ser total, el amor total. Y el amor lo representa todo, sexualmente. Y ahí hay una especie de...*

*-Sexo, ¿puede ver el sexo como un dios?*

*-Sí. Bataille realmente trabaja en esa conexión entre el origen del misticismo y el erotismo a lo largo de todo su trabajo. Pero para Bataille ese amor también es limitado en el sentido de alcanzar la totalidad porque es solo una persona. Es una pareja y una pareja no lo es todo para Bataille. Y después está la poesía, él dice que es una manera de experimentar y sentir la totalidad pero que siempre está mediada por el lenguaje y eso es muy interesante y también complica la cuestión con relación a la vastedad de Bataille. Está la escrita en prosa, y luego la poesía. La prosa es comunicativa por tanto puede proyectar. Y su objetivo es comunicar una idea, por ejemplo. Mientras que la poesía implica un cierto grado de transgresión, del punto de vista del lenguaje. E incorpora de alguna manera el silencio en sí misma.*

*-Más religiosa, si queremos...*

*-Sí, todo esto en cierto modo se tratan de humores religiosos de acceder a la totalidad pero si no eres religioso, si somos ateos, si no creemos que hay un dios, ¿qué importa otro? Por tanto, todos sus trabajos están muy próximos a la religión, pero investiga después de Nietzsche, después de la muerte de dios.*

*-Tal y como hizo Artaud realmente.*

*-Sí. Poesía, erotismo, trabajo... La ciencia no vale porque separa, ya sabes, el tratamiento del objeto es distante. Entonces él postula el Mito. Mito como una forma de acceder a la totalidad. Un mito más bien pagano. Dijo precisamente, en los años treinta, que era lo que necesitaba precisamente, de manera a acabar con la amenaza del fascismo, era una especie de inversión de ese líder único (y el hecho de que necesiten poder) 'necesitamos un mito contemporáneo' ¿Y qué especie de mito no es religioso, ni facha? Por eso inventó este mito del hombre descabezado: Acéfalo. Un hombre sin cabeza representando. Y por tanto hay muchas similitudes entre Bataille y Artaud. Ambos envueltos en esa tensión de deseo de totalidad. En términos de pensamiento tienen una gran cercanía y se relacionan pero no obstante, en lo relativo al tono de sus voces, tal vez Artaud sea más violento... y Bataille más ordenado.*

*Pienso que incluso que Bataille intenta constantemente, en todos sus libros, introducir una especie de sistema y trabaja con la filosofía, una especie de filosofía herética. Pero su expresión por lo general es bastante clara, lo aprovecha todo. Su motivo de escritura es a menudo bastante didáctico y discursivo. Y tal vez a excepción de la 'Historia del Ojo' o cosas como esa, raramente permite que el caos del pensamiento afecte su escritura en la manera en que Artaud hacía, de alguna manera, con lo cual es diferente. En términos de pensamiento tal vez. Tienen un pensamiento muy cercano y relacionado, pero en términos del tono de sus voces, tal vez Artaud sea más violento... y Bataille más karma, más ordenado.*

*-No sé, tal vez Artaud haya pasado por cosas realmente horribles, y todos sus dolores y un montón de cosas que le fueron afectando. Tal vez sea por eso que él se rebela de esa manera... No conozco la historia de Bataille, pero tal vez pueda ser ese un motivo...*



-Hay una historia del mismo tipo, pienso, que mencionas en dado momento. Sugieres que él escribió poesía por prescripción de su médico. Si pensamos en Bataille, que estaba haciendo psicoanálisis y que su doctor le dijo: ¿por qué no escribes?... Y la 'Historia del Ojo' es el resultado.

-¿Ah sí?

-Por tanto él escribió la 'Historia del Ojo' como una especie de expresión de su patología, de su enfermedad, a modo de terapia. Y ahí está una interesante relación entre Artaud y Bataille. Bataille y sus doctores y su enfermedad. Y claro, Artaud que fue institucionalizado durante ocho años. Por supuesto con tratamientos de choque que Bataille nunca sufrió.

También hay otra relación interesante entre Artaud y el surrealismo y Bataille y surrealismo. Bataille nunca fue un miembro del grupo surrealista y siempre fue crítico con relación a André Breton, incluso después, pero, bastante pronto en cierto sentido. Artaud espera antes que se caduque. Ambos eran críticos con el surrealismo. Pero en cierto sentido yo protejo a Artaud y a Bataille porque hice mi doctorado acerca de la publicación de los años 60 y 70 llamada *Tel Quel*, la cual era una publicación gratis de vanguardia, muy crítica con el surrealismo. Generación previa, por tanto se centraban en las figuras de Artaud y de Bataille en los años 60, antes de que Artaud y Bataille se volvieran... quiero decir, ellos eran conocidos obviamente, pero se volvieron prominentes y sus trabajos estaban disponibles para su lectura y se volvieron un poco marginales comparados con lo que hizo Sartre con los surrealistas. En parte debido a las publicaciones de *Tel Quel* de Phillip Solers, Julia Kristeva, etc....

Los trabajos completos de Bataille fueron publicados y después fueron las conferencias entre Bataille y Artaud en 1972. Y fue a través de ello que llegué a Bataille y luego a Artaud también. Por tanto a través de esta especie de rejuvenecimiento de esta crítica, de esta corriente que criticaba el surrealismo. En 1946, después de la guerra, fue cuando el surrealismo fue sigilosamente desplazado y que Sartre y su existencialismo se habían vuelto verdaderamente dominantes, por tanto, Bataille en ese punto es bastante afirmativo del surrealismo en 1947. Cuando Artaud graba 'Para terminar con el juicio de Dios'.

#### **Pregunta 2: Deleuze & Guattari y su discurso generativo**

Respecto a la traducción del *Jabberwacky* de Carrol, Artaud ni siquiera mostró un poco de simpatía por el hombre, dijo que su escritura era la de un señor bien alimentado para llamarle superficial. Cogió su poema a sugerencia de su doctor porque parecía asemejarse a lo que intentaba hacer con sus glosolalias. Lo cogió y literalmente lo convirtió. A partir del tercer verso la traducción se vuelve absoluta recreación.

Estoy interesado en la importancia de una tarea como aquella, una vez que Artaud sabía muy poco de inglés y porque eso no le detuvo -al contrario- le impulsó a hacer un poema totalmente nuevo y probablemente no solo a raíz de su falta de conocimientos respecto a la lengua inglesa.

Y por otro lado también me provoca fascinación el modo en que dos de sus más leales seguidores siguiesen provocando esta especie de voracidad por la página en blanco como lo que hicieron Gilles Deleuze & Félix Guattari.

**Explorando las diferentes aproximaciones al *Jabberwacky*, Deleuze & Guattari dirían que tener una idea es francamente difícil. Pero "tener una idea" imagino que no es la misma cosa que ser creativo. Tener los recursos para hallarla y desarrollarla finalmente. ¿Como la escritura generativa de Deleuze & Guattari, deberíamos de hacernos con un *modus operandi*?**

-Conoces el poema del *Jabberwacky* de Carrol y el otro que hizo Artaud?

-El de Carrol sí, pero el de Artaud no lo conozco. Quiero decir, supongo que hay un par de cosas en juego aquí, tener una idea y ser creativo. Quiero decir que pienso que Artaud llega con la idea de su pensamiento por un lado, su pensamiento que se le escapa. De cualquier manera la creatividad siempre trafica con lo que ya existe en cierto sentido, y yo no sé si esto es algo que haya sido muy subrayado en la teoría de literatura del *Tel Quel*, de que la escritura está siempre relacionada con lo que ya había sido escrito. Pero Artaud, sin necesariamente saberlo, sin que fuera necesariamente consciente de estar haciéndolo, deliberadamente estaba relacionado con otros escritores, o haciéndole algo al lenguaje.

-Él no menciona otros poemas, pero podemos estar seguros que los conocía. Pero no sabía inglés.

-Coger un texto inglés cuando no conoce la lengua inglesa y hacerle algo supongo que es un acto de violencia que implica esa noción de creatividad como una especie de encuentro con algo diferente. Una transformación de ello, pienso, y exactamente eso es lo que se mueve más allá de la idea del autor, creando e inventando completamente su propio mundo desde la nada. Digamos por ejemplo que Roland Barthes considera la idea sobre como pensamos la literatura de un modo cliché. El significado de un trabajo escrito es más lo que el autor desea que signifique, él es crítico con esta idea. Dice que el significado surge, y que no viene de la nada. Esta sería la manera de pensar en el autor como un dios. Dios es el que inventa las cosas de la nada y nosotros tenemos que volver al autor para entender lo que quería significar con su texto. Pero de hecho Barthes dice que cuando leemos un libro o un poema o lo

que sea, creamos significado en nuestra interacción con lo que estamos leyendo, y sabes que el escritor está haciendo lo mismo. Está creando significado después de su interacción con el lenguaje, y ahí existe una especie de proceso. La idea de creatividad, es decir, como la transformación del lenguaje que ya existía previamente. Por tanto Artaud estaba trabajando en el lenguaje y a veces lo trabaja de tal forma que lo hace completamente nuevo, como sabes. Son una especie de experimentos con sonidos, lenguaje sonoro y lenguaje silábico. Es muy interesante porque él crea un sonido, no es una lengua que ya exista. Cada uno de sus sonidos debe de tener una especie de elemento de significado que no es simplemente un distintivo de significado, no es una palabra distinta, como 'Table' significa mesa. Suena a que tiene un elemento de significado. La creatividad es una especie de compromiso con ello, a lo que deberíamos llamar significado pre-verbal. Y si pensamos en que el pensamiento pre-verbal tiene algo asociado al cuerpo, y al significado del cuerpo y a los sonidos y hasta a las vibraciones del cuerpo. El cuerpo que interactúa con todo lo físico. Pero no solamente con lo físico, hasta con el mundo fabricado por el hombre, o sea, el cuerpo encierra muchísimas posibilidades de las que podemos disponer. Todo lo relativo al cuerpo ha estado en interacción con máquinas, ritmos, con la tierra, hasta con el propio cosmos, y ha estado manteniendo una especie de lenguaje pre-verbal o vibraciones o pedazos de emotividad, fragmentos de emoción. / Y el gran combate de Artaud es para trans-separar su propio lenguaje o el lenguaje de su cuerpo-sin-órganos, como podríamos afirmar, desde los significados institucionalizados y fijos y desde el lenguaje que dios colocó dentro de él. Por tanto es un combate violento como tal, porque no es fácil hacer eso que tú dijiste al principio, no podemos parar de ser nosotros mismos

-Sí. Es verdad. Pero ¿por qué desarrolla eso? Sería porque se sentía mal consigo mismo. Y necesitaba drogarse todo el rato y eso. Pero se sentía tan mal con todos sus achaques y supo comunicarlo tan bien que podemos sentir su dolor. Sabemos por lo que pasó a través de su escritura. Hasta podemos tocarle.

-Por eso ha surtido efecto comunicando ese cuerpo, su cuerpo. Él estaba enfermo y se sentía mal consigo mismo, yo me pregunto si no será esa la respuesta a esta cuestión: ¿Se sentía mal porque esa era su manera de ser, la manera de ser de su cuerpo? ¿Su cuerpo estaba mal y por ello su mente era así?

-¿Cómo sus genes o algo así?

-Sí, sí. Me refiero a eso. O por alguna razón él no podía soportar estar mal consigo mismo a modo de cliché. O se sentía mal por culpa de su lucha con el lenguaje. Era el discurso de su lenguaje motivo para... ¿Para hacerle sentirse mal?

-Para alcanzar la creatividad. ¿Piensas que tal vez se ponía a sí mismo en mala posición para sentir estos dolores. ¿Crees que es como si pudiéramos mirar hacia otro lado y evitarlos o intentar evitarlos?

-Sí, esta es la pregunta clave. ¿Se sentía mal por su creatividad o era creativo porque se sentía mal? ¿Cuál es la relación entre su patología y su lenguaje corporal y su creatividad?

-Pero de todas formas, ahí está la respuesta. Su trabajo, su trabajo y su vida.

-Sí, todo concuerda.

-Con su vida nos enseñó como pasar por todo ello. Y por ello es resiliente. Es resiliente habiendo sabido pasar por todo ello y continuar escribiendo como tal, dibujando y todo lo demás.

- Hizo un gran trabajo. Por tanto su enfermedad se podría decir que es bienvenida en cierto sentido

-Sí. Pero todos estamos enfermos en cierto sentido. Y dicen que la resiliencia se puede aprender. Y tal vez podamos alcanzar ese punto. Tal vez consigamos alcanzar ese punto como lo hizo Artaud.

### **Pregunta 3: Resiliencia y educación**

La paradigmática resiliencia de Artaud es uno de los temas principales de este proyecto. Su capacidad de sobrepasar innumerables dolencias y las frustraciones a las que se vio abocado me dirigen directamente a la escuela:

El Informe Delors de la UNESCO (1996) especificó como elementos imprescindibles de una política educativa de calidad, la necesidad de abarcar 4 aspectos: a) aprender a conocer, b) aprender a hacer, c) aprender a convivir con los demás y d) aprender a ser. Los 2 primeros aspectos son los que se enfatizan tradicionalmente y tratan de medir para justificar resultados. Los 2 últimos son los que hacen la integración social y la construcción de ciudadanía.

La construcción de la resiliencia en la escuela implica introducir los siguientes 6 factores (Henderson y Milstein, 2003):

1. Brindar afecto y apoyo proporcionando respaldo y aliento incondicionales, como base y sostén del éxito académico.
2. Establecer y transmitir expectativas elevadas y realistas para que actúen como motivadores eficaces.
3. Brindar oportunidades de participación significativa.
4. Enriquecer los vínculos pro-sociales con un sentido de comunidad educativa.
5. Es necesario brindar capacitación al personal sobre estrategias y políticas de aula que trasciendan la idea de la disciplina como un fin en sí mismo.

## 6. Enseñar "habilidades para la vida".

Paule Thévenin, hablaría de como Artaud le habría enseñado a ella -y quizá esto nos pueda dar algunas pistas con relación a qué tipo de técnicas deberíamos utilizar.- "(...) Yo tenía que aprender a gritar, a mantener el grito hasta el aniquilamiento, a pasar de lo más agudo a lo más grave, a prolongar una sílaba hasta perder el aliento. En el curso de estas sesiones, creo haber comprendido lo que era el teatro de curación cruel" (J.L Brau, 1972: p. 188).

**Al respecto me gustaría pensar en posibles técnicas y en un instructor como en cualquier tipo de terapia. La ayuda del terapeuta parece esencial si consideramos la resiliencia respuesta a una enfermedad. O a una crisis. No como hechos puntuales. Pero que nos es común a todos en la vida. En dado momento la resiliencia parece que se hará necesaria y quizá el instructor más indicado sea el profesor.**

**Al respecto, como profesor en contacto con el proceso de aprendizaje... ¿cómo podemos pensar en extender esas capacidades a la formación del profesorado? ¿Podríamos intentar formular una serie de posibles técnicas?**

*-Pienso que existen diferentes maneras de negociar con esto. Estoy muy interesado en la forma en que tú conectas -la especie de cuestión de la que estamos hablando- con la educación y la integración social. La ciudadanía etc. Porque de la manera en que funciona la contemporaneidad social es bastante, bastante improbable. En cierto aspecto no se parece mucho a Artaud. Al mundo de Artaud, y de alguna manera lo social tuvo que trasladar a Artaud y apartarlo para protegerse o para protegerle a él del mundo.*

*Si. Llevas razón. Estamos todos enfermos de cierta manera. Todos sentimos estas corrientes de afectada emoción, sufrimiento. Todos sufrimos en nuestro cuerpo y emocionalmente. Y vemos como las personas tienen diferentes maneras de tratarlo. Hay una vieja cultura de terapia. Ese sufrimiento en muchos sentidos pienso que reprime. Pero el sufrimiento es puesto al margen porque existe el ideal de que tenemos que hacerlo. La idea de conseguirlo y de atrapar esa energía y transformarla en otra cosa. Porque una de las claves, en el sentido en que la sociedad parece operar -la manera en que la sociedad capitalista parece operar- y en términos de sociedad como tal, y la sociedad soviética en Rusia como tal para producir individuos humanos tan productivos como consumidores... Por tanto de cierta forma la sociedad produce cosas y luego las consume. Es parte de la economía a través del pensamiento de orientación del mundo social, ser útil y productivo y con proyectos a corta escala, ni siquiera en el curso de una vida. Tú tienes tu trabajo, vas al trabajo, tienes que hacerlo durante el día y producir cosas o puedes tener un proyecto de cinco años o algo pero esto no es algo altamente pensado para la economía social, en educación o para las personas en una vida. Hay demasiadas cosas que podríamos asociar al término vida pero me refiero a la vida como tal. Por tanto el pensamiento de Artaud era sobre la vida, la vida como...*

*-¿Cómo trabajo?*

*-Como trabajo sí, y como un proceso, y como sufrimiento. No funciona realmente como trabajo social y sus estrecheces, porque tal vez en cierto sentido si nos apetece pensar en Artaud e introducir ideas artaudianas en la manera en que uno dirige la sociedad hasta podría ser peligroso. Incluso si esta idea transforma la estructura de las cosas tal y como ellas son. Porque es transformativo, la violencia nos viene al pensamiento y sus cosas de larga duración también. No es como los proyectos de Bataille, que se producirían a corto plazo... La idea de Artaud es demasiado grande. Por tanto es una especie de tiro fallido.*

*-¿O sea que tú piensas que después de todo es demasiado grande en ese sentido?*

*-No, porque... no, no lo pienso. Porque, pienso que, y esta es una idea muy Bataillana también, que el ser humano si es humano de alguna manera... es decir, Bataille define a los humanos a través de su trabajo, los humanos son, a diferencia de los animales, dice, siendo a través de su trabajo y a través de sus límites, imponiéndose límites a sí mismos, por tanto como límite para completar la vida estaría la muerte. O a través de límites a través de la sexualidad o límites en términos de diferentes proyectos, como en el trabajo por ejemplo. Por tanto para Bataille los seres humanos son seres limitados al tener límites, pero al mismo tiempo necesita suprimir los límites del mundo social, que es muy limitado, una situación discontinua que...*

*-¿Cómo tabú?*

*-Sí, vivimos entre tabús, vivimos dentro de cajas como casas, conducimos cajas como cosas que nos limitan a nosotros mismos dentro de estos límites que nos encierran... pero Bataille también siente esta necesidad, humana necesidad de transgredir, de ir más allá de los tabús y de los límites. Y ahí está toda una industria en cierto sentido sobre como negociar con la transgresión, como lidiar con ello.*

*-¿Hacia el todo pero desde el capitalismo?*

*-Sí...*

*-Por tanto... ¿cómo evitarlo?*

-Como evitarlo, como reprimirlo, como hacerlo de forma segura. Para Bataille, por ejemplo, la guerra entre países era una manera de descargar esa energía, pero eso es moralmente volar demasiado alto. Sería un tabú moral. Y también desde formas aceptables como las que podemos encontrar en nuestra sociedad: a través de la música, del baile, como sea, descargar ese exceso, podría ser útil. Pero en cierto sentido hay maneras de lidiar con el exceso... sobrellevarlo no transforma la estructura social. Y pienso que Artaud, obviamente necesita transformar las estructuras sociales

-Sí, y yo diría que tal vez Artaud lo haya hecho, de hecho. Pero a lo mejor mi propuesta no se adhiere a esos patrones de violencia extrema y tal. No a ese nivel. Tal vez por ello su resiliencia, que hace de ello inmediatamente una cuestión plausible. Tal vez la resiliencia que ya está en las escuelas se pueda mejorar y dirigir a la creación del ser con él como ejemplo. Tal vez sea algo en contra del capitalismo, claro, pero quizás sea importante hacerlo de esta manera... No tan lejos como Artaud pretendió ir.

-Tal vez podamos encontrar un cierto equilibrio en todo ello.

-Eso creo, pienso que es muy interesante. Supongo que escribir -la creatividad- no necesariamente a través de la escritura sino con todo tipo de creatividad, y desde mi experiencia, es como una cuestión de orgullo, en cierto sentido. Por ello si yo escribo algo, pongamos como un poema, yo puedo no querer enseñárselo a nadie, tal vez piense que no quiero hacerlo porque creo que no es demasiado bueno y pienso, ya sabes, me sentiré avergonzado, y eso bloqueará mi creatividad. Esto si pienso en la creatividad como expresión de mí mismo. La creatividad es más un proceso, una transformación, en la cual puedo involucrarme de una manera que pueda decirme a mí mismo: sí, yo puedo hacerlo. Pero no soy realmente yo el que se ha involucrado, es más como una corriente de pensamiento en la cual voy trabajando y en la cual más bien me voy entrenando, a través de un ejercicio mental o espiritual o algo, un proceso. Entonces, en lugar de pensar en Mi escritura, la cual es... ya sabes...

-Cosa del ego.

-Yo pienso más allá del ego. Pienso que la resiliencia puede ser muy poderosa en términos de creatividad, de la persona creativa.

-Para conseguir resiliencia se dice que es necesario tener apoyo y quizá haya ciertos pilares fundamentales que pueden comprometerse a ello, podrían ser nuestros padres, pero si no tenemos padres quizá necesitemos de un profesor, un mentor...

-Sí. Si vas a una tienda de libros por ejemplo, verás una serie de novelas de todos tipos y que cada una de ellas tiene el nombre de un autor. Y está la cultura mediática del autor. Por ejemplo, pongamos Martin Amis, que es un novelista inglés. Hay historias en el periódico sobre él y sobre su vida, por tanto sigue estando en el mundo literario. Centrado en el individuo, en el ego de alguna manera. Pero si piensas más allá de ello, si pensamos en la creatividad, en la creatividad literaria, en la creatividad artística. No tanto en lo que hacer con el ego, expresarte a ti mismo pero como proceso colectivo.

-¿Como Deleuze & Guatari o algo así? O tal vez como Bataille y su múltiple-ser, no sé...

-Sí, sí, sí. Sí. El proceso: no conducido por el ego pero que se conduzca por el lenguaje que ya existía antes de ti, porque antes de ti ya estaba totalmente ahí. Eso no es tanto como algo dirigido por el ego. Pienso que eso puede ser muy productivo, ya sabes, como una especie de trascendencia del ego.

-¿Pero cómo podemos conseguir eso? ¿Cómo podemos educar la colectividad? Porque no es lo que el capitalismo nos dice que hagamos. En la televisión nos dicen qué cosas tenemos que hacer.

-Sí, sí. Quiero decir, muchas de las prácticas del Este, como el yoga, la meditación etc. parecen tratar de ir más allá del ego. Y pienso que se trata de ir sobre una especie de repetición. Un proceso en repetición.

-¿Cómo en una oración?

-Sí. Meditación, repetición, entonación y esos tipos de procesos por los cuales podemos ir más allá del ser y del ego o tal vez, imagino, drogas, pero... No sé, también es, mirando a lo que las personas pueden llegar a hacer como colectivos, como por ejemplo en Egipto o en Libia, solo por ver lo que grupos de personas pueden hacer. Por una simple idea o fuerza, lo cual no tiene porque ser necesariamente un ego pero de alguna manera va a través de ellos y entre ellos, y eso es muy poderoso, y para hacer... no sé... es solo una especie de lo que puede lo afectivo sin nombre. Estoy muy interesado en Bataille y él funciona. Él escribió sobre multitudes y en la manera en que el afecto y la emoción son transmitidas entre el cuerpo de uno y el de otro sin que tenga que haber un pensamiento, sin proyecto. Pero una multitud es algo muy volátil y poderoso.

-Pero es una especie de empuje orgiástico...

-Sí, precisamente. Otra vez allá por los años treinta una especie de fuerza, de fuerza orgiástica que fue capturada por el fascismo. Y hubo en Alemania, Italia y España esa especie de líder y sus militares que capturaron esa fuerza y luego se han corrompido, pero es interesante precisamente en el sentido de la captura de la fuerza, en el sentido en que no sea fascista pero que conduzca a otra cosa. Artaud es además muy por la presencia del cuerpo, la presencia del ser en el cuerpo y esto suena a la inmediatez de su cuerpo afectivo. Más que una idea o como debería de ser precisamente, por ello no sé qué otra forma habría de educar la colectividad, es algo así como educar el presente y como educar la presencia. Quiero

decir. Yo imagino como las personas... digamos que hay un grupo de niños, no sé, en una escuela, en una clase, entonces les enseño -y yo enseño literatura francesa- ya sabes, y hay cosas que quiero decir, que muy raramente digo: simplemente paremos y pensemos en esto, y pensemos en lo que está ocurriendo aquí ahora mismo, y por qué estamos aquí, pensemos en nosotros mismos, estando en la clase ahora mismo. Es siempre sobre esta idea que estaba intentando delinear, mira este libro o lo que sea... por tanto de alguna manera, pienso que sería muy peligroso forzar el poder en cierto sentido en un grupo de personas. Nosotros estamos aquí ahora, concentrémonos en ser aquí ahora, lo que sea que eso signifique. La resiliencia existe entre cuerpos empezando con la amistad, por tanto yo pensaría que eso sería... no sé por qué extenderlo a lo colectivo, a la colectividad, porque eso es... es una especie de pregunta en clave en cierto sentido

-Podría ser.

-En el pensamiento de Artaud. ¿Qué sería? ¿Un cuerpo colectivo sin órganos?

-Cuerpo colectivo sin órganos. ¡Uau!

-¿Cómo sería eso? Porque un cuerpo-sin-órganos parece ser identificable con lo individual. Por tanto ello parecería ir en contra de la idea de cuerpo-sin-órganos. Estar sin órganos es estar sin organización. Lo que digo es que no tiene porque ser necesariamente individual. Quiero decir, tal vez se parece a un individuo pero... Yo he citado partes de su transmisión 'Para finalizar con el juicio de dios', en parte por el hecho que es interesante imaginar qué la multitud hacia la cual estaba gritando Artaud. ¿Cómo reaccionarían a ello? ¿Qué les pasaría a esos gritos?

-Entrando en otros cuerpos. Y tal vez ellos podrían alcanzar, intentar alcanzar el punto de evitar sus propios organismos. Tal vez fuera contagiosa su voz con esos sonidos, esos gestos... todo a la vez...

-Yo creo, pensando en el legado de Artaud, que lo que pasó a través del arte, y en performance, que hay una serie de cosas que queremos apuntar para así continuar en cierto sentido. Lo que Artaud hizo de hecho -creo que Stephen Barber ha trabajado sobre ello mediando con artistas accionistas.- Lo que ocurre es que Artaud no está solo. Hay por ello una forma por la cual sus prácticas continúan. Tal vez lo que le hace accesible, en cierto sentido no le coloca solamente en la literatura o en el arte. Pero los accionistas de Viena puedes decir que hacen arte. Podemos vivir con ello, porque es arte y podemos dejarlo ahí mismo. Lo que quiero decir acerca de Artaud es que él es escritor y escribía poesía -o pensaba eso como arte- de manera que Artaud sembró sus semillas en la literatura o en el arte pero si te acercas demasiado a lo social, componiendo estas cuestiones políticas y sociales... y es por ello que resulta tan interesante pensar en él en estos términos...

-Tal vez sea por eso que Artaud sigue tan vivo. Lo sentimos tan lleno de vida porque toca muchas cosas y tal vez deberíamos dirigir esas cosas a la escuela en cierta medida.

-Yo creo que en la escuela como la que tenemos aquí, escuelas y universidades, algunas cosas al respecto, no sé. En la universidad los estudiantes hacen grados y como en muchas partes... como francés, inglés, todo ello -para completar módulos. Por tanto todo está más que compartimentado. Y cuando presentamos un nuevo curso tenemos que rellenar los objetivos y los motivos. Y tú quieres que los estudiantes quieran hacerlo hasta el final del curso. Los objetivos pueden ser en términos de conocer mejor el lenguaje... o escribir mejor. Tener un conocimiento más profundo de este o aquel asunto. No puedes poner como objetivo, queremos transformar sus vidas o queremos transformar la sociedad o lo que sea... Por tanto siempre hay una distancia de cierta manera entre la educación y la vida. De todas maneras, en mi enseñanza y en la enseñanza de otras personas también hay algunos contenidos con ideas muy interesantes, ideas que tienen una especie de fuerza emocional y afectiva.

Como por ejemplo, yo también enseño sobre películas francesas contemporáneas. Con lo cual, algunas de estas películas son bastante violentas. Hay imágenes muy chocantes y los estudiantes a menudo se sienten muy perturbados con ellas. No solamente porque sean gore o haya mucha sangre, nada de eso, pero por su forma. Después intento que los alumnos piensen en ello, que piensen acerca de su propio choque y qué significa y la cuestión de su propia psicológica. Tratar de pensar más allá de los límites. Pienso que enseñar puede afectar mucho y ser muy poderoso si tratas con el cómo las personas se conectan con su propio lado emocional afectivo. Y a lo mejor podríamos enseñar a profesores en ese sentido.

-Sí, sí.

-De alguna manera es como una especie de terapia. Y el terapeuta es -por lo que yo entiendo o de la experiencia que tengo de enseñar personas- como tratar con sus propios problemas con ellas mismas. Tal vez haya personas que lo entiendan y personas que no entiendan nada sobre ellas mismas. Puedes proponer diferentes estructuras o diferentes módulos o explicaciones o metáforas para expresar algo que alguien te contó. Si piensas en la enseñanza como una forma de intentar posibilitar la inteligibilidad a la gente, promocionando el entendimiento de qué es lo que están buscando en un libro, o en una pieza de arte, o lo que sea. Entonces eso de cierta manera es ir más allá del tipo de objetivos de este 'llamado curso'.

*Mi idea puede ser equivocada pero en la universidad, estudiando algo como esto, es cuando realmente las personas están intensamente concentradas que podemos hacerlo. Bueno, digamos que estás haciendo un curso en humanidades o en artes, eso significa que estas aprendiendo algo más, pero si hago un curso en inglés o sobre películas francesas o sobre arte, es cuando ellos están realmente concentrados que realmente no utilizaran directamente el mundo social. Un momento propicio a afectarles en términos emocionales, su pensamiento etc. Y después consiguen el grado y se van de la universidad. Consiguen un trabajo y claro que leen libros y ven películas, pero eso no lo puedo saber...*

*-Pero eso es ya algo. Incluso sin saberlo, incluso sin esa pretensión, tal vez mientras pudimos hacer algo por las personas en ese sentido. Ayudándolas a ser resilientes. A ser creativas con ellas mismas. O críticos con la sociedad.*

*-Sí, eso es algo muy poderoso, sí. Muy importante. Pero tal vez hay otras formas de pensar igualmente sobre ello. Tener tiempo al comienzo de tu vida y más o menos huyendo a la universidad y hacer estas cosas. Quiero hacer un curso sobre películas francesas o tenemos un trabajo o lo que sea. Podemos robarle tiempo a nuestro trabajo y hacerlo sin necesariamente tener que hacer un grado. Sin necesidad de pagar una gran cantidad de dinero y tal vez, (esto es utopía) pero tal vez tu jefe te de tiempo para ir a la universidad a hacer este curso, el cual no tiene nada que ver con tu trabajo. Pero te hace más crítico. Supongo que la cuestión es un grande punto de interrogación. ¿Si eso fuera posible eso nos haría mejores capitalistas, productores? Quiero decir, como persona saludable. Por qué... es una cuestión que también deberíamos ponernos ¿Por qué queremos que las personas sean mejores?*

*-Sí, esa es una buena pregunta.*

*-Somos conscientes o tenemos la pretensión de saber lo que el ser humano es... no lo sé, quiero decir...*

*-¿Quieres decir que quizá prefieras que a veces seamos más animales?*

*-Sí. Depende de cuál sea el objetivo. Y puede haber diferentes objetivos: puede ser el de mejorar la calidad de vida. Y claro sería algo problemático porque generalmente la calidad de vida de las personas mejora y otras veces empeora. O todo esto se mueve hacia el objetivo de mejorar el potencial humano para que podamos hacer mejores cosas, ¿pero por qué queremos hacer estas cosas? O para hacer decrecer la injusticia y el sufrimiento...*

*-Tal vez ese sea un objetivo suficientemente noble*

*-Sí, a mi me parece un objetivo bastante razonable...*

*-Yo creo que se trata de la educación, tal vez esa sea una explicación para lo que hacemos. Para ser menos sufrientes o para transformar nuestro dolor en algo bueno, no solamente por nosotros mismos... tal vez esto sea muy religioso para nuestro tiempo o algo así*

*-Sí. ¿Tú piensas que Artaud?... Yo me pregunto si Artaud, ¿si su objetivo era dejarnos en el dolor? Hay una cierta cantidad de dolor envuelta en el proceso de tratar de sufrir menos. Por eso el sufrimiento de tantos -de la multitud- llega a la esencia... Quiero decir, en cierto sentido, no estoy seguro que Bataille estuviese de acuerdo con la idea de que el objetivo del ser fuese ser menos sufriente. Pienso que él diría que el ser humano necesita sufrir, necesita estar en sufrimiento, entre muchas otras cosas... El objetivo para Bataille creo que sería ser Humano, en cierto sentido.*

*-Y ser humano lo incluye todo, claro. Pero tal vez ese conseguir ser menos sufriente no significa salir de todo sufrimiento. No significa librarnos del dolor. Tal vez sea más como convivir con él, como de cierta manera hizo Artaud. Yo creo que Artaud es paradigmático en ese sentido porque se cayó tantas veces, y se frustró con tantas cosas que intentó hacer y que finalmente no pudo -y solo así nos enseñó como insistir- levantándose: él se libró de su dolor de alguna manera porque se construyó a sí mismo... y había mucho que hacer al respecto...*

#### **Pregunta 4: Una clase de crueldad**

Hasta dónde sé, en la única entrevista concedida por Bataille a la televisión, a cierto momento el periodista le pregunta de la infantilidad en la literatura. Rápidamente responde que si no miramos la literatura como a una especie de juguete con el cual podamos jugar como si fuéramos niños, difícilmente sacaremos algo de ello. Dijo que la literatura es como una travesura, como algo que no podemos consentir al niño que haga. Los padres no quieren que sus niños se conviertan en escritores porque tienen que asegurar sus vidas. Y creo que aquí existe una inmensa crueldad. Probablemente un gran error también.

El trabajo y la vida de Artaud me sugieren que debemos mirarle como a una especie de máquina para crear, motor que podemos arrancar. El hecho es que Artaud encontró a través de su propia enfermedad la enfermedad de toda la sociedad. Enfermedad que sigue vistiendo hoy día.

Tal vez él encontró la forma de hacernos reconocer a nosotros mismos precisamente al punto en que los seres humanos pueden volverse una especie de animales. Como con la peste que nos transforma en otros completamente diferentes de lo que habíamos sido antes.

Y tal vez ahora tengamos la posibilidad de hacer de la ruina histórica su adecuada y contemporánea versión, quiero decir, en exposiciones, en museos y galerías para el mundo ilustrado.

Pero con referencia a la tragedia social que seguimos viviendo, sus acercamientos de gran importancia por su inmediatez -encontrándose con el medio de la enseñanza- podrían ayudarnos de forma eficaz relativamente a lo que queda por resolver desde la escuela. Los conflictos en la escuela están al orden del día, la violencia entre niños como el *bulling*, por ejemplo.

Brillantemente testificado por Anaïs Nin en su diario, le citaré de esta guisa: (...) *quieren oír una conferencia objetiva sobre el Teatro y la Peste: y yo quiero darles la propia experiencia, la propia peste, para que ellos se aterroricen y despierten. Quiero despertarlos. Ellos no se dan cuenta de que están muertos. La muerte de ellos es total, tal y como la sordera, la ceguera. Esta fue la agonía que yo he retratado. La mía, sí, y la de todos los que están vivos* (Artaud citado en A. Nin, 1983: p. 173-174, traducción nuestra).

O directamente d'El Teatro y su doble: "...la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos" (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

**De lo que sugiere su propio trabajo, su propia vida, ¿podemos entrever algunos indicadores, pistas para informar, para cautivar a los profesores en este sentido?**

*Imagino a un profesor mostrándose a sí mismo como una especie de persona cruel que enseña la realidad. La realidad tal cual. La realidad por la que pasamos de verdad. No una especie de actuación o de montaje teatral. Exactamente el modo en que vive pero enseñándolo. Enseñando su dolor a través de sí mismo delante de sus alumnos precisamente para que ellos exploren otras partes de sí mismos. Quiero decir, mucho de lo que estás diciendo aquí sobre profesores y la enseñanza, me recuerda mucho al arte performativo, el cual me gusta. Marina Abramoviç por ejemplo. Ella hizo aquella cosa en donde estaba en la galería e invitaba a las personas que entraban, al público... a hacerle cualquier cosa que quisiesen. Así que el público la desnudó, la cortaron, la tocaron de diferentes maneras y al final, el público tuvo que detener la performance porque estaban preocupados por ella... Y por tanto escuchar a alguien que está de cierta manera desnudándose a sí mismo y exhibiendo su cuerpo... Y puedes pensar diversas cosas sobre el arte performantivo... No sé, hay personas que se hacen cirugías... etc.*

*-Cómo Orland...*

*-Sí. Y otras cosas. Siempre que el performance sea sobre la exhibición del cuerpo. Por tanto, eso existe. Otra vez es performance o tú puedes pensar en ese tipo de enseñanza. No es de lo que tú estás hablando puesto que el profesor está institucionalizado, en la escuela, en la universidad. Esto es bastante descarnado, es como estar desnudo.*

*-Bueno quizá sería algo así como contar la historia de tu propio sufrimiento.*

*-Sí, ese tipo de desnudo. Es como hacer performance, o ser un performer. Y tal vez haya cosas que podamos conseguir de los performers... La enseñanza es siempre como una especie de performance, pero en lo que estoy realmente interesado es en algo muy perceptivo, la relación entre... a ver, todos estos performances que recuerdo, de Marina Abramoviç por ejemplo, piensas en ello como arte por eso puedes descartarlo, puedes decir: interesante, fantástico, me afecta... pero lo puedo descartar como arte, porque no lo necesito... no es parte del mundo real dónde la educación, la enseñanza, las escuelas, en diferentes partes del mundo real. Y creo que eso es muy importante, pensemos en el significado de ello: Sabes que podemos aceptar perfectamente bien, sé que no es sobre desnudarse, pero es perfectamente bien aceptado que un artista lo haga... Un artista de performance contando una historia de cómo le pegaban y la violencia que subyace a todo ello pero si se trata de un profesor que haga eso en la escuela... En una escuela secundaria, no sé si estamos hablando de niños de 15 años de edad, entonces las personas se chocaran aunque siga siendo una especie de enseñanza en cierto sentido. Y yo supongo que esa especie de enseñanza auto-confesional y catártica de la que hablas es muy impresionante y es muy interesante como... no sé... ¿pero cómo lo harías? ¿Cómo llegarás a ello?*

#### **Pregunta 5: Cuadernos personales**

Hace tiempo empecé a trabajar en cuadernos escolares, después de Artaud. Siento que es durante el flujo -la fluencia de la fluidez- que se da como una especie de magia. Y hablar de estas cosas puede ser peligroso. Pero sin embargo si no hablamos de ellas simplemente no hablamos de esta dimensión en Artaud que quizá sea inevitable. Si evitamos el hombre visionario que fue estamos negando toda posibilidad como siempre nos señaló: gritando, rechinando sus dientes.

De mi experiencia con mis cuadernos, lo que siento es una especie de generación de memoria que se cristaliza. Lo que hago, siguen siendo pensamientos, sentimientos, necesidades... pero solamente para mí mismo. Son fragmentos de la vida que estoy seguro que no le interesan a nadie más, porque están incompletos. Pero darme cuenta de ellos a mí me ayuda a mantenerme en proceso aunque puedan no ser propios para consumo ajeno.

Al parecer en esos diminutos gestos que vienen a mí. Esas partículas de expresión existen como una especie de clarividencia que se alcanza. Y más importante aún, funcionan como un catalizador. En estos términos quizá podríamos llamarle *abreacción*.

**Aquellas urgencias del periodo final de la vida de Artaud -los esquemas y los diagramas sobre su cuerpo-sin-órganos. Y más que nada, la rápida expresión del pensamiento que camina parejo a las glosolalias, sus gestos apasionados. Tal vez ahí exista una solución que mirar de cerca. No solamente en busca de revelaciones, pero también como el gesto único que ofrece el teatro de la crueldad.**

*-No lo sé. Estoy intentando imaginármelo, descubrirlo. ¿Cómo puedo hacerlo? Tal vez tengamos alguna pista, los cuadernos de los que habla Stephen Barber. Esto podría ser como una especie de conclusión. No sé. Una idea. Lo catártico. Lo cual significa esa palabra por reacción. Pero es una especie de pensamiento catártico solamente para el propio ¿no? Solamente para el propio ser. No una especie de catarsis colectiva. Como dices, imagino la cara de una multitud de estudiantes de quince años. Enseñándoles tus cuadernos de notas y enseñándoles cómo has puesto cada una de las cosas en cada una de las páginas. Tu sufrimiento y todo lo demás. Imagino que su primera reacción será reírse o sentir una especie de embarazo...*

*-¿Por sus edades?*

*-Bueno sí, pero no. Pienso en las demás personas y podría ser, ya sabes, no todo el mundo reacciona de la misma manera, pueden pensar que eres tonto, y que reaccionen contra tu ego porque de alguna manera te desprendes de tu ego, entonces será su propio ego defendiéndose contra el tuyo. Pienso entonces en la resonancia colectiva de lo que estás haciendo, en lo que con ello podría pasar. Tal vez no para todos. Pero pienso que eso sería bastante peliagudo también porque si se tratase solamente de una persona en el grupo, digamos en un grupo de diez personas, que uno o dos se mantengan críticos, no comprometidos con el proceso.*

*-Tal vez pudiesen desencaminar o distraer a los demás.*

*-Sí. Pienso que es bastante sobre la fluidez, incluso sobre las migraciones. Por tanto es difícil. Y tal vez de nuevo sea como una lucha que es parte del proceso, lucha con el propio ego. Quiero decir, solo pienso en esto: a menudo, sé que sonará extraño -pero a menudo cuando empiezo a enseñar los estudiantes y no sé ni sus nombres, y tengo sus nombres escritos en un papel pero por el modo en qué la enseñanza está organizada y el hecho de que enseñe alumnos de post-grado a menudo- la mayor parte de las veces no enseñe alumnos de grados inferiores, a veces tengo los estudiantes delante y no conozco a ninguno de ellos y es muy extraño, tú sabes. Hay una masa de personas en un gran grupo de veinte personas, y no conozco a ninguno de ellos individualmente. Y algunos de ellos destacan por encima de otros pero no los individualizo a menudo y pienso en la masa.*

*-¿Y utilizas alguna clase de técnica?*

*-Supongo que en parte sí. Y pienso que cuenta como técnica. Hago muchas preguntas y provocho cuestiones. O sea, en el curso de cine, ellos ven la película y después, al día siguiente, tenemos clase y discutimos y les digo: ¿Tenéis cosas relacionadas con la película? Estas son el tipo de cuestiones que debemos hacer: ¿Qué pensáis? Y a menudo pongo la cuestión y después les empujo. Por ejemplo como para la película que vimos este año llamada 'Mirar el mar' de François Ozon. Es una película muy poderosa, una película corta: Dos mujeres. Una de ellas está en una casa en una Isla en Francia y simplemente está mirando la costa de Francia todo el día en casa. Y la otra es una mochilera autoestopista que viene para quedarse. Planta la tienda de campaña en el jardín. Es todo sobre interacciones entre las dos mujeres y una es muy hospitalaria y muy educada, y la otra muy bruta. La mujer de la tienda de campaña es muy ruda e intrusiva y cuando se conocen no dice gran cosa y da un poquito de miedo también. Y la ves vigilando la otra mujer con su bebé, porque tiene un bebé. O sea, al final de la película lo que ocurre es que la mujer está durmiendo con su bebé en la cama y en cierto momento la otra mujer había sido invitada a entrar en la casa y tal... La mujer está durmiendo con su bebé y la otra entra en medio de la noche y mira a la mujer durmiendo y a su bebé y empieza a llorar y de repente cortan la imagen. Al día siguiente el marido vuelve del trabajo y no puede encontrar a su mujer. Va a la tienda de campaña en el jardín, mira en el interior de la tienda y encuentra al cuerpo de su mujer, asesinada y atada con una cuerda. Es una imagen muy chocante. ¿Qué ocurre aquí? Es difícil decir lo que sea al respecto. Es tan fuerte y chocante. Y por tanto, pensar acerca de esto y pensar en lo que estamos haciendo es como decir... ¿Cómo ha sido nuestra reacción? ¿Cómo reaccionamos a esto? Reaccionamos asquerosamente y nos choca. ¿Cómo nos sentimos pensando en esto? Por eso yo intento introducirlos en ello. Es una especie de concentración en esos puntiagudos pedazos de película.*

*-Pero entonces ese tipo de gestos y gritos los ministras a tus alumnos a través de películas.*

*-Sí, sí. De alguna manera. Yo mismo no grito. Y quizá debería trabajar en la modulación de mi voz que me dicen que hablo de forma muy monótona. Pero intento pensar en la relación entre decir algo y pensarlo y muy pocas en cómo es la reacción emoción afectiva hacia ello. Pienso que es una cuestión muy artaudiana realmente, la relación entre el pensamiento y el choque que provoca una imagen.*



### **0.3 Entrevista a Víctor Borrego 18 de septiembre de 2011**

Artaud no fue un superviviente, Artaud se hizo consigo mismo. Él fue su propio padre, su madre, su hijo y él mismo, todo en uno. Y eso hace de él un ser singular, especial y un modelo a seguir.

La normalización...

*¿Se puede normalizar (institucionalizar) lo que surge del esfuerzo de enrarecimiento... de salida de lo simbólico?*

...acecha y aunque en apariencia muchas nuevas realidades surjan y sigan surgiendo a lo largo del tiempo, da la impresión de que surgen ya con un patrón de medida asignado. Los individuos siguen alzándose por imitación (contagio).

#### **Pregunta 1: Transmisibilidad y resiliencia**

De las peculiares características que podamos destacar de Artaud, quizás en primer lugar nos debamos fijar en su resistencia y su forma de luchar ante la adversidad.

A Soulié de Morant, Artaud diría que sus achaques eran como un estado de aplastamiento y de compresión física acompañados de neuralgias faciales, “un vacío activo que se traduce por una imaginación vertiginosa de la parte delantera de la cara” (J.L. Brau, 1972, p. 15).

**Descifrar un dolor como el suyo es harto complicado... esas neuralgias que solo él supo describir tan bien... ¿Pero porqué las describió así? ¿Qué habrá sido antes, esa enorme capacidad suya de visionar y describir y designar esos movimientos de cara hacia delante, cara que se le iba a la par del pensamiento... o la necesidad de tener que hacer tales descripciones en busca de la emergente curación?**

**¿Cuál habrá sido su fuerza primigenia? ¿La motivación en la necesidad extrema, o su empuje intrínseco, su capacidad de comunicarse? ¿Su transmisibilidad?**

*Describir: María Zambrano decía que expresar no es otra cosa que describir lo que pasa. Cuando lo que pasa es excepcional, en el sentido de que está fuera de lo convencional, es decir: fuera del lenguaje, surge espontáneamente el intento de quebrar el lenguaje para que exprese lo indecible -por otra parte lo único auténticamente decible sin caer en la pura tautología- ¿Cómo era?, algo así como que la palabra comienza a volverse expresiva justamente al dejar de comprender su significado. Las exactas descripciones de Artaud -y sobre todo en lo relativo a lo más físico- parecen derivar de una actitud frente al lenguaje que deviene en la revelación de otras formas de pensar y percibir, como si el esfuerzo de sacar al lenguaje de su autoreferencialidad, le dotara de una sangrante fisicidad, le transformara en una suerte de exvoto del dolor, de encarnación de las energías errantes que han quedado fuera de “lo que es tal como es”. Hay una fuerte semejanza entre la hiperfiscidad de sus dibujos, que en el afán de ser se autodestruyen en tanto que meras sombras o representaciones -al tiempo que en su autodestrucción se realizan-; y su escritura tan atenta a encontrar los contornos de una objetividad invariablemente aplazada, una objetividad de los signos despojados de los significados... Como si la descripción del dolor solo fuera posible a costa de golpear a quién la recibe. Una palabra isomórfica como lo pueda ser un techo oblicuo, un suelo inestable o una ventana obscenamente abierta al abismo. Palabras que se asimilan muscularmente, contagiando sus tics: conmoviendo sin la asistencia del sentido... Supongo que es justamente eso lo que hace que los escritos de Artaud puedan cerrar o abrir una salida, acorralar la visión o hacernos cambiar definitivamente de itinerario. En ese sentido puede hablarse de “transmisibilidad”, en tanto que ejerce su influencia sobre los medios más que sobre los mensajes.*

#### **Pregunta 2: Resiliencia y creatividad, su aprendizaje**

De los estudios efectuados sobre *resiliencia* se confirma y se estableció que las personas resistentes tienen un gran sentido del compromiso. Una fuerte sensación de control sobre los acontecimientos. Y que están más abiertos a los cambios en la vida -a la vez que tienden a interpretar las experiencias estresantes y dolorosas como una parte más de la existencia.

Para nutrirse y fortalecerse se requiere del apoyo social y de la disponibilidad de recursos. Oportunidades y alternativas de ajuste como factores protectores. Si bien la *resiliencia* comprende una serie de características y habilidades de ajuste propias del individuo, por lo general se evidencia en situaciones adversas o de riesgo.

*El oxímoron revela el contraste de aquel que, al recibir un gran golpe, se adapta dividiéndose. La parte de la persona que ha recibido el golpe sufre y produce necrosis, mientras que otra parte mejor protegida, aún sana pero más secreta, reúne, con la energía de la desesperación, todo lo que puede seguir dando un poco de felicidad y sentido a la vida (Cyrulnik citado en A. Melillo, 2005).*

En una cita de Eugenio Triás, leemos que: “Reside en nosotros los humanos, la capacidad de elaborar como placer lo que es dolor, tal el humanitarismo del arte, hijo del miedo” (E. Triás, 2001: p. 81).

**A la luz del impar empuje de Artaud, que con su creatividad intrínseca seguiría incansable en busca de formas de superar sus males, quizá muchos de nosotros podríamos sentirnos desdichados... Quizá mucha gente nunca llegue a poder alcanzar soluciones a sus problemas simplemente porque no tiene tal capacidad ¿Pero la resiliencia se puede aprender?**

*Cito por lo “literal” de la imagen, una nota de Malabou: “El concepto de “resiliencia” recuperado por Boris Cyrulnik, viene a confirmar nuestra propuesta. La resiliencia es claramente una lógica de la formación de uno mismo a partir de la eliminación de la forma (y en este punto aclara en nota a pie de página: “el concepto de “resiliencia” viene de la física de materiales. “Resiliente” significa que resiste los choques en más o menos grado... “Resiliencia”: Cantidad de energía cinética necesaria para producir la rotura de una probeta de metal mediante el choque de una maza estandarizada”). Aparece como un concepto psíquico de construcción o más bien de reconstrucción y reconfiguración de uno mismo que se desarrolla, a la vez, contra la amenaza de destrucción y con ella...”, y continúa diciendo: “la posibilidad de un devenir a partir de la supresión de todo porvenir, de una transformación o huella o de la marca, de una transdiferenciación histórica. Como si para reencontrarse a sí mismos, después de las situaciones destructoras que habían sufrido, (los niños de los que se trata) hubieran podido crear su constancia, autoengendrar su homeostasis [...] estos conceptos límite nos conciernen a todos. Tenemos derecho a considerar que la formación de toda identidad es una forma de resiliencia, es decir de construcción contradictoria, síntesis de memoria y olvido, de constitución y anulación de formas.” Con / contra: ¿oxímoron?*

*En todos los casos entiendo que la resiliencia no es precisamente un comportamiento o una acción (el Sí nietzscheano) que se pueda aprender (algo parecido ocurriría con la creatividad), es más: que lo característico de la resiliencia podría ser justamente cierta espontánea obstinación en no hacerlo en ningún caso. Nada que ver con la “adaptación” a las circunstancias, o el “ser flexible” –actualmente tan sobrevalorado- que son el caldo de cultivo de toda “buena educación”. Estamos hablando de lo imprevisible, del tiro por la culata, del cazador cazado, del tormento de los metales: Pura Alquimia.*

*¿Y quién podría erigirse en educador / tirano / dispensador de semejantes traumatismos en este ejercicio de represión institucionalizada? Artaud hablaba de la saludable acción del “flagelo”, de la desintegración social como requisito y, a falta de una epidemia, como poco el esfuerzo por atinar a nombrarla, a teatralizarla. Haría falta una conciencia absolutamente desinteresada, como la de un buen adivino, como la de un verdadero terapeuta.*

*Pasolini es tajante al afirmar a través de uno de sus personajes: “las sociedades represivas lo reprimen todo, entonces los hombres pueden hacerlo todo; las sociedades permisivas permiten alguna cosa y ya solo se puede hacer esa cosa” (pensemos también en “dogville” de Lars Von Trier). La educación se ha convertido en el catálogo del régimen de lo tolerable. Solo puedo concebir la resiliencia en un cara a cara con lo desconocido, un cuerpo a cuerpo como el que se genera en el juego, en el sueño o en la pesadilla. También en los viejos cuentos de hadas.*

*(Me puedo “permitir” cierta exaltación al no ejercer de pedagogo –entiendo que ser profesor de escultura me libera de muchas contradicciones implícitas en la acción educativa-)*

### **Pregunta 3: Resiliencia y educación**

*El Informe Delors de la UNESCO de 1996 especificó como elementos imprescindibles de una política educativa de calidad, la necesidad de abarcar 4 aspectos: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a convivir con los demás y aprender a ser. Los 2 primeros aspectos son los que se enfatizan tradicionalmente y se trata de medir para justificar resultados. Los 2 últimos son los que hacen la integración social y la construcción de ciudadanía.*

La construcción de la *resiliencia* en la escuela implica introducir los siguientes 6 factores (Henderson y Milstein, 2003):

- 1. Brindar afecto y apoyo proporcionando respaldo y aliento incondicionales, como base y sostén del éxito académico.*
- 2. Establecer y transmitir expectativas elevadas y realistas para que actúen como motivadores eficaces.*

3. Brindar oportunidades de participación significativa.
4. Enriquecer los vínculos pro-sociales con un sentido de comunidad educativa.
5. Es necesario brindar capacitación al personal sobre estrategias y políticas de aula que trasciendan la idea de la disciplina como un fin en sí mismo.
6. Enseñar "habilidades para la vida".

Paule Thévenin, contando lo que Artaud le había enseñado quizás pueda darnos una pista de las técnicas a utilizar: (...) *Yo tenía que aprender a gritar, a mantener el grito hasta el aniquilamiento, a pasar de lo más agudo a lo más grave, a prolongar una sílaba hasta perder el aliento. En el curso de estas sesiones, creo haber comprendido lo que era el teatro de curación cruel (J.L Brau, 1972: p. 188).*

**Si consideramos que el mal, la enfermedad y la crisis no son hechos puntuales, sino que nos son comunes a todos nosotros y que en dado momento la resiliencia nos será necesaria en la vida. El instructor / terapeuta más adecuado sería el profesor.**

**¿Cómo podríamos pensar en extender estas capacidades al profesorado, apoyándonos en el ejemplo de Artaud? ¿Un mago de ceremonias de un teatro / clase de crueldad en el aula?**

*De entrada, me cuesta aceptar, como una práctica incuestionable y deseable, el informe Delors, aunque puedo comprender sus bondades y su posible utilidad –en este caso para fundamentar la incorporación del “ejemplo” de Artaud a la escuela. Me pregunto ¿qué pensaría, o mejor: que diría el “anarquista coronado” sobre esa “ejemplaridad”? Frente a las ideas “claras” las representaciones “oscuras”.*

*Si de lo que se trata es de afectar a nuestros actuales procedimientos pedagógicos con la experiencia personificada en Artaud, como una especie de preparación para los infortunios potenciales que sin duda nos depara el destino; creo que no bastaría con la aplicación de algunos “ritos” descontextualizados y adaptados al aula, sería necesario entrar en una crisis más definitiva, en una desesperanza radical y en un desmontaje de toda esa trama de certezas y firmes categorías en la que se apoya el supuesto éxito de una pedagogía empeñada en reforzar la ilusión de una realidad segura. Los mejores cuentos de los hermanos Grimm, lo son por el desasosiego que generan, porque escenifican –igual que una buena pesadilla- el mundo en toda su inabarcable complejidad. Algunos cuentos tradicionales –como observa Schiller- poseen un sentido más profundo que la propia experiencia directa, a menudo condicionada por prejuicios, la mayoría de las veces, inculcados. En el sentido de que estos cuentos –como anteriormente ocurría con los mitos- conservan una suerte de proto-lenguaje que la mente comprende sin necesidad de interpretar. Imágenes y relatos que organizan y estructuran una memoria de gestos y situaciones. Cuentos, algunos tan intempestivos como Struwwelpeter, predilecto de Balthus, que el médico Heinrich Hoffmann escribió e ilustró en 1844 para su hijo de 3 años; en su tiempo todo un ejemplo de “cuento didáctico o preventivo” que hoy sería considerado como peligrosamente incorrecto. También los mitos... (¡si no la Ilíada, al menos leamos las metamorfosis de Ovidio!), y la imagen del animal que Bataille contempla como: “agua sobre agua”.*

*Los cachorros juegan a pelearse; aunque nunca antes lo hayan visto hacer. Hallan el zarpazo, el grito, la mímica precisa que más adelante –como adultos- aplicaran con ese unívoco “saber estar” del animal. El juego en el animal es como un sueño despierto, una danza que se sabe a medida que se ejecuta. En el teatro de la crueldad vislumbro ese mismo impulso totémico que llevará a Artaud a visitar los museos arqueológicos, en el intento de recordar algo esencial.*

#### **Pregunta 4: Atleta afectivo**

*El actor dotado descubre, por instinto, como captar e irradiar ciertos poderes; pero, sin duda, se quedaría estupefacto si le revelasen que estos poderes que tienen un trayecto material, no solo a través, pero también en los órganos, existen en realidad, pues nunca tuvo conciencia de que pudiesen existir de hecho. / Para utilizar su afectividad, tal como el luchador utiliza sus músculos, el actor tiene que considerar el ser humano como un doble... espectro plástico, para siempre inacabado, cuyas formas son auténticamente macaqueadas por el verdadero actor, y al cual impone también las formas y la imagen de su sensibilidad propia. / Es sobre este doble que el teatro ejerce influencia, es esta efigie que el teatro moldea, y, tal como todos los espectros, este doble es de larga memoria. La memoria del corazón resiste y es, sin duda con el corazón, que el actor piensa; aquí es el corazón que domina (A. Artaud, 1996: p.129-131, traducción nuestra).*

**Las ideas que generan sus presupuestos podrían quizá objetivarse en una serie de técnicas didácticas... en la asunción del profesor / actor / terapeuta...**

**¿Qué técnicas se le ocurren a usted que se pudiesen trasladar desde el teatro de la crueldad a la enseñanza general?**

*Si se trata de lanzar ideas, lo de la calavera en la mesa del profesor, así para empezar, no está mal. Otra buena práctica sería compartir los sueños –como hacen los Senoi- escenificarlos con la mayor literalidad posible (Pearls hizo algo parecido). Observar a los animales (Elias Canetti recomendaba especialmente visitar los mataderos). El teatro surge de los combates entre animales, más tarde sustituidos por títeres y finalmente por actores enmascarados, endemoniados o zombis. Como en casi todo, las primeras etapas de una técnica gozan de una vitalidad insospechada y atemporal. Revisaría también las propuestas de Deligny respecto al autismo: el autista como ser humano puro ajeno al lenguaje; hay una importante lección ahí que nos concierne a todos. Imprescindible prescindir del “maestro de ceremonias”: que sea la propia situación la inductora de las acciones. También algunos espectáculos de la Societàs Raffaello di Sanzio. La experimentación con mitologías, génesis, cosmogonías, cualquier contacto, hasta el simple hecho de releerlas. La percusión como caos participativo. El contacto con materiales primarios como el barro; no la pella domesticada, sino la inmersión completa en la plasticidad de la materia...*

#### **Pregunta 5: Objetivo: yo - el mundo**

*La capacidad de pensamiento crítico es un pilar de segundo grado, fruto de las combinación de todos los otros y que permite analizar críticamente las causas y responsabilidades de la adversidad que se sufre, cuando es la sociedad en su conjunto la adversidad que se enfrenta. Y se propone modos de enfrentarlas y cambiarlas. A esto se llega a partir de criticar el concepto de adaptación positiva o falta de desajustes que en la literatura anglosajona se piensa como un rasgo de resiliencia del sujeto (Melillo, 2002).*

Duro y coherente, en busca de la solución a sus males, Artaud se trazó desde su línea íntima hacia el exterior. A la par de sus dolencias se volvió hacia el exterior en busca de soluciones a sí mismo bien como a la narcotizada sociedad -una de las posibles causas de su mal íntimo- y también posible reajuste de su persona para la salvación del mundo. Su insistencia y exteriorización, su complejidad y visión integral son transversales.

**¿En su opinión, cómo comunicar o hacer patente la fundamental integración del 'yo' en el mundo a través de la construcción de uno mismo? ¿Cómo enfatizar la importancia de uno en el mundo sin caer en los meandros del Ego?**

*El Ego no deja de ser una construcción consustancial al lenguaje, ineludible para que siga su marcha la maquinaria expresiva (al menos entre los idiomas que necesitan de un sujeto, como el nuestro, y por lo tanto parten de un supuesto sujeto agente: siempre el mismo “yo”, aun en el tú, él, nosotros, vosotros o ellos-). A partir de ahí, Ego es un puro espectro que carece sencillamente de papel cuando se trata del “mundo-mundo”. Dionisio como mundo-mundo, como mundo justo de por sí, como pura voluntad (oxímoron: lococuerdolococuerdo) no contempla la posibilidad de un Ego, ni siquiera del Ego de un Teseo o un Cristo (últimos hombres o hombres que quieren perecer). Entonces, el problema planteado se diluye en la pregunta, como en el poema de Cirlot: “Ven, dame la mano -¿qué mano?”*

#### **Pregunta 6: Cuerpo-sin-órganos**

Por hacerse nacer con sus propias manos, incluso cambiando todo lo que de su equipamiento de serie (genético) o dictamen divino, Artaud es paradigma de creatividad personal.

Las ideas que podrían habernos llegado directamente de su cuerpo-sin-órganos hoy día ya pueden llevarse a cabo por todo lo que ha avanzado la ciencia. Todo lo que la medicina ha conseguido, por ejemplo. Pero el cuerpo-sin-órganos es mucho más que todo lo que la ciencia ha logrado hasta ahora. En los ámbitos de las ciencias sociales, por ejemplo, todavía queda mucho por hacer...

Él dijo: “Sin desconocer la sugestión colectiva, creo que la Revolución verdadera es asunto del individuo” (Artaud citado en G. Durozoi, 1975: p. 98).

**¿Cómo podría uno dedicarse a la construcción de un cuerpo-sin-órganos sin precedentes? ¿Será posible encontrar una serie de directrices que nos posibiliten educar la creación del cuerpo-sin-órganos, por ejemplo, desde las ciencias de la educación?**

*Leo estos días el “Manifiesto Ciborg” de Haraway. El ciborg como criatura modélica en un mundo post genérico. Una metáfora sensible acerca de la identidad fracturada y sus infinitas posibilidades de recreación. El ciborg de Haraway es un cuerpo sin órganos en el sentido de responder más a la concreción imaginaria de una fantasía material que a la reflexión en torno a un cuerpo previamente inventado y construido. El ciborg como cuerpo utópico.*

*De la misma manera que los antiguos soñaban con una escritura que fuera la cosa misma, no solo su representación o su signo; es posible concebir un cuerpo propio, en todo coincidente con un pensamiento*

o un impulso polimorfo (o a-morfo). Es más, a menudo, será precisamente la apremiante demanda de ese cuerpo la que lleve aparejada un mundo nuevo de posibilidades imprevisibles.

Pienso que si se trata de buscar “directrices”, para abordar este tema con verdadera amplitud se debería profundizar en ciertas prácticas religiosas como: los ejercicios espirituales de San Ignacio (tan brillantemente analizados por Barthes); las visualizaciones del budismo tibetano, en las que el meditador asume mentalmente la forma de un avatar con una concreción hiperreal; o las visionarias metamorfosis de las iniciaciones chamanicas –como el propio Artaud intuía- que larvariamente sobreviven en cierta obras del género de terror (Poe, Lovecraft, Charles Burns, Ballard, Cronenberg, Lynch) y, en un sentido distinto, en los viajes imaginarios de Michaux, en los modernos gabinetes de monstruos o en la atracción de ciertos artistas por la anatomía patológica y el exhibicionismo de las histéricas. Y para perder el miedo a la no-forma, empaparse de física cuántica y astrofísica (aunque solo sea para estallar de risa con Michel Houellebecq) o de las suculentas metáforas de la entomología, como el concepto de “biomasa”.

### **Pregunta 7: Conflicto - crueldad y creatividad**

Nacer: es en sí misma la primera de las crueldades por la que todos pasamos. Todos tenemos una fecha para esa extremada crueldad que a la vez es sinónima de Vida.

Y uno de los principales motivos de nuestra tesis resulta de la idea de que la crueldad es inherente a todas las cosas.

Pensamos que quizás a través de la asunción de una extrema y rigurosa crueldad aplicada a través de profesores debidamente formados -en el ámbito de la sala de aula- se podría quizás apaciguar, revertir, ecológicamente aprovechar... la energía dirigida hacia el conflicto. Quizás existan una serie de estrategias *cruelles* a poner al servicio del crecimiento y de la concienciación a alcanzar. El *bulling* en las escuelas sigue estando al orden del día.

**¿Se podrá en estos términos definir alguna clase de ejercicios propios de la despresurización del conflicto? ¿Por ejemplo, revirtiéndolo en producción y creatividad?**

*Es el tema obsesivo de René Girard: el sacrificio del inocente, el chivo expiatorio tan frecuente en toda mitología antigua, fundamento del sistema de justicia de las sociedades llamadas primitivas y elemento vertebrador de sus culturas.*

*La psicología entre nosotros parece querer asumir esa visión desinhibida y fatalista de los hechos, ese ojo pan-óptico que ve sin juzgar. Pero como a toda ciencia que se precie (incluida la pedagogía) se le exigen conclusiones (es decir: juicios) y aplicaciones (es decir: resultados productivos). La moraleja de los antiguos cuentos es sin duda un añadido posterior, un implacable antídoto. En ese sentido, podemos plantear situaciones de aprendizaje siempre que prescindamos de la “obligada” interpretación de cierre. La interpretación ocupa el lugar de la experiencia, impide su natural asimilación y tiende a encajar las cosas en los límites de lo tolerable. La psicología no puede acabar convirtiéndose en una especie de justificación moral.*

*Por otra parte la construcción de categorías como “bulling” propicia, si no inventan, el fenómeno mismo que se empeñan en aislar. Incorporando a las narrativas bipolares del lenguaje, situaciones de una complejidad y una sutileza que demandarían, más que nuevos modelos éticos, el desarrollo de una sensibilidad más sincera. La tortura y el victimismo son experimentados constante y desapercibidamente en multitud de microacciones cotidianas. A través de estos hechos nimios podemos vivenciar en carne propia los personajes más extremos. Atender, como si se tratara de algo importantísimo, a acciones como: cortar el pan, tender la ropa, ver televisión, defecar, doblar la servilleta, abrir el cubo de la basura, cerrar una ventana -por referirme únicamente a un tipo de acciones solitarias; el panorama de las relaciones interpersonales es, como decía Lacan, un puro universo de transferencias o, como decía Artaud, un baile de máscaras entre hechizados y hechizadores.*



## **0.4 Entrevista a Gabriel Rodríguez Pascual 17 de noviembre de 2011**

### **Pregunta 1: La creatividad personal**

De su libro *-El arco creativo (2005)*, en dónde trata de unificar las diversas teorías de creatividad conocidas del mundo científico, escudriña también algunas ideas que se alejan, por así decir, de las normas oficiales y estandarizadas de conocimiento.

*Más que unificar, recoger todo lo que hay de congruente con la teoría de los dos sistemas (que sería una teoría unificada).*

Presenta su *diferencia* en la figura abstracta (en el sentido más estricto y profundo de cierta intangibilidad) en la figura de lo perteneciente al ámbito de lo *analógico*. Produciendo así una *diferencia* respecto a lo estrictamente objetivo y racional. Es decir, a lo más comúnmente aceptado en el mundo académico. Y lanza asimismo su propio puente entre lo concebido en los derroteros de lo propio, personal e íntimo -y el mundo.

**¡Qué extrañeza la producida por la creatividad cuando tratamos de escrutarla desde la ciencia y la percibimos como algo que va más allá de lo instituido! ¡Quizá por no dejar encerrarse entre las normas de lo que es por naturaleza la institución, precisamente exista!**

*Creo que los avances científicos, los descubrimientos desde la neurobiología, tan sorprendentes desde el punto de vista de la teoría del conocimiento tradicional, son congruentes con la teoría de los dos sistemas. Por ejemplo, la descripción del proceso de visión significativa en neurobiología es congruente con el de la percepción simbólica.*

*El inconveniente principal, desde el ámbito académico, se puede resumir, muchas veces, en esta escena que, en esencia, se repite de distintas maneras:*

*-Dice usted que existe un sistema de procesamiento de la información no verbal, que no puede ponerse en palabras ¿Podría darme un ejemplo?*

*Ante lo que te quedan dos opciones, las dos malas: callarte o contestar. Si te callas, otorgas. Si contestas, te dirán que no llevas razón, ya que lo has puesto en palabras.*

*“Un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido” (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra). Y esta probablemente sea una de las frases más célebres y de las más complejas de entre las afirmaciones / invectivas de Antonin Artaud.*

*Es literal. Acierta. Y se sabe por el aprendizaje de los lenguajes gestuales para sordomudos, auténticos idiomas. El gesto metafórico se convierte en simbólico por medio de la repetición. Lo mismo que la metáfora repetida se convierte en metáfora muerta, sin poder de evocación. Pierde su poder de evocación para ganar en poder de **significación**. La metáfora repetida se convierte en signo.*

**Acerquémonos más. Usted afirma que:** “una persona creativa sería la que tiene la capacidad para recorrer esas vías de comunicación verticales regresando de su viaje con objetos valiosos de conocimiento” (G. Rodríguez, 2005, p. 28).

**Sujeto en el pulgar -su lápiz alzado sacando medidas- entrecerrando los ojos mientras dibuja su arco. Recoge por ejemplo que el planteamiento de Boden es muy similar a la definición que usted utiliza de la creatividad,** como la capacidad para generar una actividad que entre en contacto y transforme los límites de las formas de conocimiento (en G. Rodríguez, 2005: p. 20).

**Y citando a Rogers nos introduce en la dificultad de encontrar unas condiciones específicas para que se proporcione la creatividad. Dice:** *Las condiciones para la creatividad, para que se dé un acercamiento a los límites de las formas de conocimiento, pueden ser descritas de diferentes maneras, como permeabilidad a las fronteras conceptuales, tolerancia a la ambigüedad, apertura a la experiencia; reconociendo paralelamente la dificultad inherente al tema, según la cual: “no podemos esperar una descripción exacta del acto creativo, ya que por su misma naturaleza es indescriptible. Es algo desconocido, que debemos reconocer como incognoscible hasta el momento que ocurre” (citado en G. Rodríguez, 2005: p. 22).*

Y yo me pregunto, intentando alumbrar mi pensamiento a los ojos de la ciencia. Para describir el acto probablemente *más extremo* para el que estamos dotados los humanos -el de cambiar lo existente etc.- se han hecho los más complicados malabares a fin de disecarlo y encontrarle quizá un denominador común que se aproxime lo más posible a la totalidad -para aprenderlo. En ese intento constato que son tantos los gestos acuñados que se repiten una y otra vez, *ad infinitum...* y me pregunto, le pregunto:

De tantos enfoques producidos por la ciencia tratando de sistematizar la creatividad, ¿en su opinión qué parte del estudio científico de la creatividad se deberá a la propia creatividad? ¿No podríamos estar tratando algo tan universal que se distinga precisamente por su origen, es decir, por cada e ínfima peculiaridad de su creador? / Quiero decir: que si entendemos que lo que nos hace realmente universales es precisamente nuestra unicidad, y en tal caso, a expensas de poder incurrir en contra de la cultura americana (y me refiero a la de la aceptación de jueces y de la inteligencia y del reconocimiento) ¿no andará la ciencia buscando algo para lo cual no está del todo dotada? De ser así, a su entender ¿de qué debería encargarse entonces?

*Creo que es todo mucho más sencillo. El ser humano construye su forma de entender el mundo. A esa capacidad constructiva le llamamos creatividad. Un niño, cuando hace un avance constructivo, es capaz de resolver un problema que, con las herramientas cognitivas anteriores, no era capaz de resolver. La creatividad es la capacidad de gestionar nuestra forma de conocimiento. Esto coincide perfectamente con la definición matemática de M. Boden: un ordenador será creativo cuando **pueda** resolver un problema que, con sus sistemas de partida, **no hubiera podido** resolver. Y aquí es donde se hace imprescindible distinguir entre creatividad individual (capacidad de gestionar las propias estructuras de conocimiento) y cultural (capacidad de incidir en las estructuras de conocimiento de una cultura).*

**Citando a Torrance una vez más lo volvemos a constatar:** “(...) hay otro motivo, otra contradicción interna, estructural, que afecta a la labor de hablar de creatividad, ya que muchos aspectos de la creatividad: ‘son de naturaleza no verbal e inconsciente. Incluso si supiéramos qué es exactamente la creatividad, no podríamos definirla con palabras’” (Torrance citado en G. Rodríguez, 2005: p. 27).

*Tal vez sea una falta de precisión en los objetivos. Otras veces, ya me había dado cuenta de este problema. En “El arco”, como le decía, no he intentado en absoluto unificar las teorías existentes para formular una nueva. La teoría ya estaba perfectamente encauzada en “Una teoría de la creatividad”. Sino buscar los múltiples síntomas, las múltiples emergencias, los reflejos que la situación real había tenido en otras teorías.*

### **Pregunta 2: Creatividad: el cibernético y la ética**

Una de las creaciones más impresionantes de Artaud conviene en la creación del ejemplar *cuerpo-sin-órganos* con el cual podemos sentirnos totalmente identificados, una vez que sería íntegramente generado por nuestras propias manos. Por un lado están sus idas y venidas metafísicas: de creyente acérrimo pasando a un radical ateísmo en el cual considera la creación divina siempre inconclusa. Siempre deficiente. Y que deberá a toda costa ser contestada, conjurada y rebatida a las manos de los verdaderos creadores. Del propio, en todo caso. En su controvertida lectura radiofónica: *Para terminar con el juicio de Dios* deja bien clara esta postura de creación límite e inexcusable con su *cuerpo-sin-órganos* que más tarde retomarían Deleuze & Guattari en sus *Mil mesetas* y en *Antiedipo*.

A lo largo de esta investigación nos topamos con formas de conocimiento que podríamos considerar bastante fuera de los límites del conocimiento cumplimentado. Y quizá de ello precisamente se nutra la ciencia: encontrar la pertenencia y pertinencia a / de todo tipo de conocimiento, incluidos los realmente innovadores. Metodologías extrañas que provocan gran controversia y que son juzgadas por tribunales científicos altamente cualificados. Entre ellas, a razón de este imprescindible *cuerpo-sin-órganos* -a través del cual Artaud sigue viviendo a día de hoy- se nos fue revelada la existencia del *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway:

Haciendo ciencia social, Haraway (americana ella) hace hincapié en la necesidad de incluir en los parámetros de la ciencia post-moderna la *pura realidad*. Y curiosamente, para hablarnos de su pura realidad se nutre de la cultura de la ciencia-ficción que siempre reflexiona profundamente sobre la existencia humana. Al igual que las mujeres, los negros o los gays -que fueron relegados del pensamiento durante tantísimo tiempo- manifiesta que es hora de que nos percatemos que hoy día ya podemos seguir viviendo con una máquina de oxígeno gracias a la ciencia. Que podemos conectarnos los unos con los otros sin que la distancia tenga la más menor importancia. Y que de haber escrito el manifiesto a día de hoy, diría que no podríamos ser quienes somos sin nuestros ordenadores y conexiones a internet. Haraway al fin al cabo, politiza el hecho de que a gran parte de la sociedad aún le cueste asumir que en realidad somos ciborg. Y que al cerrarse a este hecho inapelable no estamos actuando dentro de la pura realidad.

El *cuerpo-sin-órganos* de Artaud, a nuestro entender difiere en parte -aunque tiene mucho en común con esta perspectiva de Haraway: Artaud se refiere a la creación de *uno mismo* mientras que Haraway asume la ‘im’pureza de nuestros propios cuerpos imbricados en el mundo. Quizá inevitablemente



manipulados por la realidad. Pero al final su alerta máxima está en el control de ello. Tratar de ser dueños de nosotros mismos tanto cuanto podamos, a expensas de poder ser totalmente robotizados.

Quizá todo ello no pase de un problema de expresión. Quizá cómo decía Artaud no pase del hecho de que tenemos siempre las mismas palabras para expresar cosas que ellas inmediatamente no pueden contener.

Generando su arco creativo usted afirma que: *Frente a las teorías que se centran en el acto divergente, o las que lo hacen en el proceso de asimilación por un sistema normativo, creemos que se debe enfocar la mirada hacia el análisis de los nexos de unión, como lugar específico de la creatividad, y valorar las aportaciones, la concurrencia necesaria de ambos sistemas para que la actividad creativa sea posible* (G. Rodríguez, 2005: p. 36-37).

Yo diría que se trata de una cuestión ética ir sumergiendo las nuevas ideas con las anteriormente existentes. Usted dice que: “Si perdemos el juicio, perdemos la condición humana, el sentido crítico, la labor de simbolización propia de uno de los hemisferios, la mitad de nuestra forma de pensar. Percibir ya es juzgar” (G. Rodríguez, 2005: p.87).

Pero insisto, si como pienso se trata de una cuestión ética, **¿sería posible la existencia humana sin nuestra propia elaboración personal, la de nuestro propio cuerpo-sin-órganos inigualable (más o menos comunicable) incluso si para su construcción tuvimos que aislarnos del mundo exterior? Es decir: ¿No será también la ética un constructo móvil? O quizá debiéramos preguntarnos: ¿ética para quién?**

*No entiendo bien la idea de Artaud del cuerpo-sin-órganos. Tal vez haga referencia a la misma capacidad constructiva de que hablábamos antes. Los límites del cuerpo y del sí-mismo siempre han sido motivo de reflexión en el marco de la identidad sexual: la extrañeza ante la propia diferencia. Los planteamientos de Haraway siempre me han parecido una genial provocación feminista y una reflexión lúcida sobre la identidad.*

*La ética, en cuanto normativa, creo que es un constructo dependiente del lenguaje. Para hablar de ética me parece imprescindible hacer una distinción básica. La ética como normativa, las normas éticas, siempre expresables (construidas en lo simbólico). Y el impulso ético de cumplimiento, el sentimiento que lleva a una actitud, a una acción o a otra, siempre en última instancia inexpressable porque, como acabamos de decir, es un sentimiento.*

### **Pregunta 3: Educación de la creatividad como terapia**

La vida de Antonin Artaud podría ser motivo de censura por diversos motivos (su drogadicción, su pesimismo, su inconformismo, etc.) sin embargo -sobre otras consideraciones y teniendo en cuenta los estudios llevados a cabo en nombre de la *resiliencia* (que se dice en física de la cualidad de ciertos metales para no romperse / adaptado a los seres humanos como capacidad para resistir ante la adversidad) deberíamos considerar a Artaud- en palabras de la especialista en historia del arte de entreguerras, Sarah Wilson, *¡Un milagro!*:

En los años que sucedieron a sus creaciones más extremas y no entendidas en la época (posteriormente ampliamente loadas y adoptadas por tantos) vino la guerra -que él conoció desde las entrañas mismas de la institución psiquiátrica. Ocho años encerrado, en los cuales le administraron una enorme cantidad de electrochoques y todo tipo de vejaciones. No obstante, nos ha afirmado Sarah Wilson- quién ha tratado personalmente con su controvertido psiquiatra, el doctor Gastón Ferdière - que por todo lo que pasó Artaud debemos alzar un canto al cielo de que se haya podido mejorar y salvar de las innúmeras afrentas de que fue diana- de todo a cuanto estuvo expuesto. De no haber sido su implacable *resiliencia*, lo más lógico sería que no hubiese resistido para contarlo. Y contó tan bien toda su experiencia, que de su poderosa transmisibilidad (la cual Wilson subraya incontables veces) al cabo de los años surgiría de la mano de los ingleses Laing & Cooper, la disciplina conocida como Antipsiquiatría, que con sus urgentes denuncias cambiaría radicalmente la vida en este tipo de instituciones.

En su *Arco creativo* usted se refiere a algo muy parecido a esta enorme capacidad de resistencia: *El concepto psicoanalítico de abreacción, como proceso curativo que implica una descarga de afecto al poner en palabras un suceso traumático, de tal modo que hace desaparecer la carga patógena y los síntomas asociados, se puede considerar como un caso particular del proceso general que somete los sentimientos y lo analógico, a lo lógico-verbal, por medio de construcciones creativas* (G. Rodríguez, 2005: p. 184).

Y haciendo uso de estas técnicas de concienciación personal, cita a Rogers: “el individuo es consciente del momento existencial tal y como éste es, percibiendo así muchas experiencias que caen fuera del campo de las categorías normales (...) Cuanto más se abra el individuo a todas las fases de

su experiencia más seguros podemos estar de que su creatividad será personal y socialmente constructiva” (citado en G. Rodríguez, 2005: p. 185).

**¿En su opinión, si nos proponemos hacer ostensibles estas terapias al aula, qué impresiones le surgen? En la vida, en dado momento, todos sufrimos adversidades varias, luego, lo más sensato sería que nos pudiéramos preparar para tales eventualidades. ¿Quién mejor que el profesor para iniciarnos desde la escuela?**

*Una de las funciones centrales del sistema lógico-verbal, que se aprende en la escuela en su dimensión escrita, es la de controlar lo sentido: todo aquello que procede de los sentidos y de los sentimientos. Artaud tiene el inmenso mérito de realizar su propio proceso de curación por la palabra, de abreacción. Creo que desde la escuela se puede mantener la flexibilidad entre sistemas, se puede entrenar la posibilidad de mantener abierta la puerta para las relaciones con el sistema analógico, la capacidad de cambio, las estrategias de renovación cognitiva que se van perdiendo a lo largo de la vida. Los dos procesos, aparentemente de signo contrario, **no** son incompatibles.*

*Empatía, y autoconocimiento y control, son parcialmente antagónicos, ya que la educación, el proceso de socialización lógico-verbal, lleva a sustituir sentir por saber, conduciendo a una represión de los sentimientos. De ahí se deriva la dificultad de encontrar una alta inteligencia emocional, pues implica la coordinación de factores antagónicos, o pertenecientes a los dos hemisferios cerebrales (G. Rodríguez, 2005: p. 186).*

**Pero hay quien afirme que la resiliencia se enseña y se aprende. Que es algo para lo cual estamos naturalmente dotados si se dan ciertas condiciones, particularmente si nos sentimos apoyados. ¿Podría enumerar algunas técnicas que conozca para lograrlo?**

*Desgraciadamente, no. La resiliencia está directamente relacionada con la motivación interna, que es un asunto bastante difícil de tratar. Autoestima, ganas de vivir, sexualidad, impulso vital. Y, muchas veces, el curioso sentimiento de tener que cumplir una **misión**.*

#### **Pregunta 4: La educación y la creatividad (los sueños y la violencia)**

Una de las hipótesis que desencadena esta investigación, considera que la presencia de las ideas y de la obra de Artaud en las escuelas podría tener un efecto paliativo de la violencia, o del conocido *bulling*, practicado por los niños.

Artaud y su puesta en escena -sus ideas del teatro de la crueldad que serían algo así como ir al dentista para extraer una muela: *duele pero salimos curados*- nos inducen a pensar que quizá la educación de ciertas *tendencias* debería ser más incisiva. Y que quizá ciertas ideas caídas en desuso podrían ser recuperadas con esta finalidad en concreto.

En una entrevista realizada hace poco a otro gran especialista en Artaud: su opinión arraigada de que probablemente se debiera reconsiderar en la enseñanza la adjudicación de un papel más reconocido a los famosos cuentos tradicionales alemanes: los de los hermanos Grimm o del Pedro Melenas, etc. como modo representativo de una moral que al parecer se fue perdiendo con el tiempo -por considerarlos demasiado agresivos e inadecuados para según qué edades- podría ser imprescindible a este fin.

*Usted considera que: La Educación Creadora está basada en el regreso al estadio y a los procesos de las identificaciones imaginarias, enfrentados a los rigores normativos y represores, a la dureza del desarrollo del dominio de lo simbólico. Es probable que el problema sea que esta defensa del territorio analógico, incontaminado, esa posibilidad de inmersión, sólo se pueda llevar a cabo desde una intransigencia protectora (G. Rodríguez, 2005: p. 87).*

Y parafraseando a Krishnamurti afirma que: “La contradicción, el problema, el conflicto, son el resultado de acentuar demasiado el yo (...) Cuando eso está ausente, el pensamiento mismo cesa, y hay un estado de ser en el cual la creatividad puede surgir” (citado en G. Rodríguez, 2005: p. 87).

**¿A qué se refiere cuando dice de la inmersión en lo analógico a través de una intransigencia protectora? ¿Puede tener algo que ver con el despotismo que percibimos en algunos sueños -que como en los cuentos de los hermanos Grimm parecen estar y persistir con su moraleja de fondo que tanto nos afecta y condiciona- aunque a veces no demos en entenderla del todo?**

*Al hablar de la intransigencia protectora me refería a los métodos concretos de la educación creadora promovidos por Arno Stern, muy estrictos en su normativa, verdaderamente extraños. Por ejemplo, no se permite llevar ninguna ropa con letreros, está totalmente prohibido hablar de la pintura que se está haciendo, etc.*

*La utilización educativa de Artaud, que usted propone, me recuerda mucho a la purificación o catarsis propia del teatro griego. En mi opinión personal, la catarsis es una especie de abreacción colectiva construida por medio de la identificación y el lenguaje oral. Creo recordar que Freud empezó a utilizar el término “catarsis” antes de proponer un nuevo nombre, “abreacción”. Sobre el mobbing le adjunto un artículo que publiqué hace tiempo y que podría ser de su interés.*

**A lo mejor esta elaboración no tiene un sentido lógico-verbal como en los sueños... pero pudiera ser que usted viese relación entre la enseñanza de la conciencia y los nepotismos del ego como en la cita de Krishnamurti y las agresiones que los niños manifiestan desde una ancestralidad, quizá inescrutable.**

**Usted afirma que:** *La finalidad no debería ser que consiguieran realizar todos los alumnos las mismas figuras esenciales, la expresión canónica de un código biológico, sino crear un marco con virtudes terapéuticas y, sobre todo, un marco único de acceso a un territorio analógico puro, lo que, en principio, no garantiza, sin duda, a hacer practicables esos tránsitos verticales que son lugar de la creatividad (G. Rodríguez, 2005: p. 89).*

Y según Arno Stern: “En nuestra vida cotidiana, hay un abandono casi completo de uno de los extremos relacionables por medio de los tránsitos verticales: la vivencia de ese espacio primitivo, e incontaminado por las estructuras verbales, al que es necesario regresar para poder ponerse en contacto con lo original” (citado en G. Rodríguez, 2005: p. 89).

**¿Le parece procedente pensar en tales regresos (los violentos cuentos de los hermanos Grimm, por ejemplo) si lo justifican tales objetivos (erradicar o lograr canalizar la energía dispensada a la violencia infantil)?**

*Los regresos que propone Arno Stern son a lugares en los que no puede haber cuentos. Creo que lleva toda la razón. En nuestro sistema educativo y en nuestra sociedad se intenta ocultar todo lo relativo con la muerte, con la violencia directa o caliente, con el sexo real. Y esto permite un tipo de violencia fría, distanciada, frente a la que nos hacemos insensibles porque se torna ausente de significado.*

#### **Pregunta 5: La creatividad y la escritura**

Usted reflexiona ampliamente sobre el papel preponderante de la escritura a la hora de crear. De su importancia constitutiva en la expresión de gran parte de lo que entendemos por creación -para hacer el pasaje de testigo- comunicarla. Para enseñarla, etc. E incluso habla del propio acto físico que esta conlleva. Acto que personalmente experimentamos a diario a modo de terapia íntima ¡lenitivo saludable para la psique dónde los haya!

Recoge usted que: *una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice” (Faulcault 1986). Éste es el caso en que el aprendizaje, y la asimilación del signo riguroso, influye en lo postural, es coercitivo de otras formas de comunicación no verbales, y tiene un reflejo físico en las contracturas musculares crónicas (Faulcault citado en G. Rodríguez, 2005: p. 175).*

Con Goleman, Kaufman y Ray afirma que es tan importante: “esta concepción de la continuidad entre los niveles de lo psicológico y lo corporal para la actividad creativa que por eso, nos dicen que hay que: alentar la idea de que la mente y el cuerpo constituyen un solo depósito de nuestro espíritu creativo” (citados en G. Rodríguez, 2005: p. 176).

Durante el tiempo que pasó en Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de la institución mental y los dos años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargó de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiera la punta de su lápiz seguía surcando el papel con la madera del mismo. Y que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o sentado en la mesa de su bar preferido sin conseguir parar de hacer fluir su manantial. Sin detención, en sus cuadernos, hoy día, su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de reproducirse a sí misma.

Mucho se teorizó a raíz de sus sorprendentes cuadernos de pura acción, pero lo que a nosotros nos interesa ahora mismo es que de la experiencia de haber rescatado esta forma de expresión como propia, quizá podamos sacar algunas ideas.

La única regla en estos cuadernos que proponemos sería la de dar rienda suelta a todo pensamiento. Son íntimos y personales -morfológicamente siempre inacabados- mejor: en proceso... y en ellos todo es posible.

### **¿Qué le alude esta idea como posible forma de aprendizaje / ejercicio terapéutico?**

*Me recuerda a las ideas de Natalie Goldberg, cuando nos habla de la necesidad de escribir en cualquier lado, sin pensar mucho, dejar salir las ideas, impedir la actuación del censor interior. En este caso, sin el factor apremiante neurótico. Los libros de Natalie Goldberg sobre escritura creativa están bastante bien.*

#### **Pregunta 6: Creatividad e infancia**

*Es en la infancia cuando se desarrolla una más intensa labor creativa, si nos atenemos a la definición de creatividad que hemos adoptado, como aquella actividad que entra en contacto y modifica las estructuras de conocimiento (...) Podemos distinguir entre los individuos con tendencia a optar por miedo a la libertad, y los creativos, que prefieren la sincronía, que la asumen, que son capaces de elegir una cierta marginalidad (G. Rodríguez, 2005: p. 222 y 226).*

¿De estas dos afirmaciones quizá pudiéramos inferir que está en nuestras manos, como profesores, la necesidad de presentar su posibilidad -la posibilidad de la creatividad- pero deberíamos subentender que garantizar sus frutos se trataría de otro menester?

Nosotros guardamos la idea de que el profesor que se haya tomado en serio las invectivas de Artaud. El que las haya hecho suyas y las adopte acérrimamente, probablemente no pararía hasta lograr de sus alumnos eso que Artaud daría en llamar de sus actores: *Atletas afectivos*. Que viene a ser algo así como un atleta de alta competición pero en una corrida de fondo hacia la afectividad.

**No obstante, el hecho de que el profesor persistiese tampoco garantizaría nada... Pese a toda dificultad, ¿cómo imagina usted un profesor de estas características, preocupado a tal punto? ¿Un atleta afectivo de la enseñanza? ¿Enseñaría cómo?**

*Me gusta mucho la idea del atleta afectivo, porque las habilidades pertenecientes al sistema analógico creo que se entrenan más que se aprenden.*

*No lo sé muy bien. Tal vez tendría que ser una persona en una actitud constantemente receptiva al diálogo, que ofreciera soluciones de formalización para evitar que se perdieran las iniciativas creativas. Algo agotador, un verdadero atleta.*

#### **Pregunta 7: Creatividad / tiempo: panteísmo**

*“Y la palabra discurrir (maravillosa sabiduría del lenguaje) significa andar, caminar, también transcurrir del tiempo y también reflexionar, pensar” (G. Rodríguez, 2005: p. 303).*

Convengamos que para andar / caminar hay que aprender a desequilibrarse naturalmente: no podemos colocar un pie delante del otro sin antes dejar nuestro cuerpo en falso. Soltarnos y aprender que no hay nada seguro también sería una buena metáfora de ello. Afirmaba Samuel Weber, que el teatro de Artaud trataba precisamente de subrayar el hecho de que no somos libres: *de que el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas (en E. Scheer (ed.), 2002: p. 9, traducción nuestra).*

Merecerá quizá una pequeña reflexión más metafísica lo anteriormente aquí expuesto: Los especialistas que entrevistamos en el Reino Unido concurren en la opinión de que, haciéndonos con una cierta repetición y persistencia en el pensamiento -cómo los ejercicios de meditación de ciertas religiones- a algo más hondo llegaremos, sin duda. Quizá se nos presente nuevamente la dificultad de la comunicación de ello, pero usted escribe cosas tan bellas como que: *El amor y la creación son lugares adecuados para esos arrebatos, formas apasionadas de locura, de búsqueda obstinada de lo esencial, en las que se produce la desaparición del conjunto de lo accesorio, la profundización en el intento absorbente e imposible de fusión con el otro, o con lo otro, tarea, gracias a la cual, el autor se consume en una llamarada mantenida, siempre solitaria, más solitaria en cuanto más apasionada sea esa necesidad de encuentro con el otro (G. Rodríguez, 2005: p. 315).*

**¿Podríamos estar dibujando aquí una idea de creatividad que fuera de alguna manera ese *nexo de unión*? ¿Una forma de amalgamar correctamente lo existe, cómo precisamente la palabra *religión* indica: *Re-ligare*, volver a unir lo anteriormente separado?**

*Podría ser una manera de expresarlo. He utilizado, más que la idea de ligazón o atadura, la de encuentro o gozne entre los dos grades sistemas de procesamiento de la información, como lugar específico en el que se produce la creatividad.*

*Tal vez hubiera sido mejor utilizar la idea de capacidad de modificación de ese gozne, capacidad de gestionar la articulación entre sistemas.*

## **0.5 Entrevista a Saturnino de la Torre 22 de marzo de 2012**

### **Pregunta 1: La ciencia y el arte**

Si echamos un rápido vistazo a la terminología utilizada para explicar la mecánica cuántica, de inmediato nos damos cuenta del enorme hiato que nos habita. Hiato que nos separa tanto de un tipo de conocimiento como de una serie de posibles técnicas de acercamiento por las cuales se podrían procesar nuevos conocimientos...

Como perdidos en medio de la inmensidad discernible, nos tranquiliza al respecto la explicación del cineasta Aleksandr Sokurov: *Como cirujano tengo que operar con los instrumentos que están a mi disposición. A veces hago lo posible por no utilizar los instrumentos normales, el bisturí, las agujas, los hilos... Tal vez eso explique la diferencia entre aquello que yo hago y lo que hacen otros cineastas (...) Al contrario de la ciencia, el arte existe a partir del principio de la síntesis, y no del análisis. La ciencia tiende al análisis; para entender el conjunto descompone las cosas en partes autónomas y mira cada una de ellas separadamente. El arte existe de una manera completamente diferente; une todo, creando una imagen. (...) Una de las dificultades del arte es que muchos intentan entenderlo de un modo fragmentario, no comprenden una obra de arte como un ser único: entran en la imagen y la analizan y la matan... y después no perciben nada (A. Sokurov, 2003).*

Tratando de hacer ciencia -y aunque el menester sea la ciencia social en particular- el grado de dificultad parece incrementarse exponencialmente cuando nos proponemos hacer uso de instrumentos innovadores. Nosotros no sabemos nada de física ni de mecánica cuántica y podremos sentirnos abrumados al intentar comprenderla. También podremos constatar su importancia desde la premisa que Saturnino de la Torre ofrece para subrayar la necesidad de abrirse a los campos de energía como nueva dimensión de las relaciones entre las personas, cómo simple metáfora.

Cuando proponemos un cambio considerable al modo de hacer las cosas al que estamos habituados, el atrito suele ser considerable: Si la meta es devolver a nuestras aulas el componente emocional del que carecen, estoy de acuerdo en que debemos de echar mano de todo este arsenal que usted enumera: el rigor científico, la física cuántica, la neurociencia, la biología, la transpersonalidad, la ética, la antropología, la convivencia, la solidaridad, la ciudadanía planetaria- *para poder transitar sin conflictos y en paz.*

En alguna parte recogí que para usted, la innovación (didáctica) deja de ser instrumental o metodológica y pasa a ser conceptual. Una forma de innovar que representa no una manera de hacer sino de pensar y sentir, un nuevo paradigma.

Quizá de aquí podamos intuir posibles cruces entre: la ciencia y el arte. La ciencia y la metafísica. En suma, posibilidades de *analizar* las partes sin descuidar la totalidad, parafraseando a Sokurov. Pero dígame: A lo largo de su cruzada por reinscribir los sentimientos al aula. Hacer de la escuela un sitio más acorde a la complejidad que nos compone. Para iluminar mejor los poliédricos planos en los cuales vivimos: **¿qué dificultades se le han presentado más a menudo?**

*El principal problema del cambio, tanto en la educación como en la ciencia y en la construcción de conocimiento es atreverse a romper modelos, estructuras consolidadas, patrones que al tiempo que nos permiten actuar sin pensar demasiado, nos inmovilizan como si fueran armaduras. Es como el "tacetá" del niño, que si bien puede ayudarlo a dar los primeros pasos, pretender mantenerlo cuando ya sabe andar, es coartar los movimientos e incluso impedir que aprenda a caminar enfrentándose a las dificultades.*

*La ciencia del paradigma positivista nos ha enseñado a analizar, separar, disgregar para encontrar causas, pero en ese proceso terminó perdiendo el sentido, los vínculos, las relaciones entre las partes y el todo. Eso mismo sigue pasando en la fragmentación de las disciplinas en la formación. Es el mismo modelo en el que el ser humano como un todo, con todas sus potenciales, queda reducido a partes que no dan cuenta del funcionamiento del conjunto. La medicina de los medicamentos es un claro ejemplo de esa súper-especialización que ignora el origen psicológico sobre determinadas docencias.*

*En el nuevo paradigma emergente (denominado ecosistémico por M. C. Moraes) pone su mirada en integrar, conectar, complementar, trascender. Y en tal sentido podemos aprender mucho del arte en tanto que proyección armónica, coherente, integradora de vivencias, emociones, saberes cuya finalidad última es el placer de sentir la vibración de algo que nos toca, que nos eleva y transforma. El arte, en general, es la mejor expresión del alcance de esa nueva mirada sobre la realidad.*

*Ahora bien, llevar a la práctica este pensamiento representa enfrentarse a estructuras de poder y de rutina que dificultan el proceso. Pero el proceso de cambio no solo es necesario y posible, sino que está*

avanzando en todos los ámbitos de manera acelerada. Hay que pasar de la acción individual a la colectiva y comunitaria. Es preciso crear conciencia y esta se va extendiendo como las ondas generadas por una piedra en el estanque. Cada vez son más las redes y comunidades que comparten esta visión ecosistémica en la ciencia, el arte, la educación, la salud....En el 2007 se realizó por primera vez en España un Congreso sobre Transdisciplinariedad. En cierto modo rompía con la tradición, pero fuimos sorprendidos con la representación de todas las universidades de Cataluña en el acto inaugural. El día 17 de marzo, Laszlo y otros conferenciantes atrajeron a más de 300 personas para oír hablar de la Evolución de la conciencia, en Barcelona. El mensaje de todos ellos era unánime. “Pensar con el corazón”. La onda expansiva de la conciencia va resonando en los sectores científicos y educativos con insistencia.

Dificultades, sí, porque aun siguen arraigados los modelos mecanicistas y productivos. En la academia es donde más resistencia se percibe, pero pronto será como el muro de Berlín ante la evidencia de a dónde nos puede llevar un modelo positivista basado en la fragmentación. La crisis que vivimos es una consecuencia de ese modelo cuyo eje central es “tener”. El que proponemos es un modelo que “ayude a Ser”.

## **Pregunta 2: Creatividad: la ética del cibernético**

“Un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido” (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra).

Probablemente una de las frases más célebres y más complejas de entre las afirmaciones / inyectivas de Antonin Artaud. De mayor exigencia pero también de mayor rigor. Y uno de sus gestos -quizá de los más ejemplares- sea la creación de su fabuloso y personalísimo *cuerpo-sin-órganos*.

En la génesis de aquel están sus idas y venidas metafísicas -de creyente acérrimo pasando a un radical ateísmo en el cual considera la creación divina siempre inconclusa. Siempre deficiente. Y que deberá a toda costa ser contestada, conjurada y rebatida a las manos del verdadero creador- el propio.

En su controvertida lectura radiofónica: *Para terminar con el juicio de Dios* deja bien clara su postura de creación *in extremis*. Germen del pensamiento de Deleuze & Guattari entre tantos otros, el *cuerpo-sin-órganos* de Artaud se podría definir como la creación sobre uno mismo elevada a la enésima potencia. La creación del *Ser* equiparada y contrapuesta a la negada creación divina (con todo lo que conlleva el concepto a nivel simbólico, tan arraigado en nuestro mundo).

Damos cuenta que salvo algún que otro psicólogo estudioso de la creatividad, que las investigaciones mantenidas en su nombre casi siempre se prodigan sobre senderos poco concurridos por la ciencia al uso, o llamada ciencia normal.

Y gran parte de nuestro mundo -tal cual lo conocemos hoy día- se hizo a través de metodologías que provocaron gran controversia y que fueron juzgadas por tribunales científicos altamente cualificados- como por ejemplo el que nos fue revelado a razón del *cuerpo-sin-órganos*, el *Manifiesto Cibernético* de Donna Haraway:

Haciendo ciencia social, Haraway hizo hincapié en la necesidad de incluir de una vez por todas en los parámetros de la ciencia post-moderna la *pura realidad*. Y curiosamente, para hablarnos de ella, se nutrió de los términos de la ciencia-ficción que reflexionaría profundamente sobre la existencia humana, aunque pudiera parecerse a cuento chino. Las mujeres, los negros o los gays, relegados del pensamiento durante tantísimo tiempo, manifestaría: *es hora de asumir que ya estamos todos embarcados*. Y afirmando que muchos no viviríamos sin nuestras prótesis de auténticos hombres biónicos. Sin insulinas, diálisis y demás medicinas proporcionadas por la ciencia. Máquinas de oxígeno etc. Y hoy día conectados inexorablemente sin que la distancia tenga la menor importancia. Haraway al fin al cabo, estaría politizando el hecho de que a gran parte de la sociedad le costase asumir que todos somos *ciborgs*. Y que al cerrarse a este hecho inapelable no estaríamos actuando dentro de la pura realidad.

El *cuerpo-sin-órganos* en parte difiere del *ciborg* -aunque tengan mucho en común: Artaud se refiere a la creación de *uno mismo* mientras que Haraway asume la ‘im’pureza de nuestros propios cuerpos imbricados en el mundo, quizá inevitablemente manipulados por la realidad. Pero al final su alerta máxima está en el control de ello -tratar de ser dueños de nosotros mismos tanto cuanto podamos- a expensas de poder ser totalmente robotizados / manipulados.

**En la compleja aceptación de nosotros mismos dentro del mundo real en el cual vivimos, no solo existe la urgencia de hacernos con nuestro propio ser y nuestra propia existencia (y entiéndase que quizá estemos hablando de la más alta expresión de la creatividad) de la creación de nosotros mismos a nuestras propias manos. Sino también de experimentar directamente la parte de nosotros mismos colindante con el prójimo.**

**Éticamente hablando quizá lo más prudente sería permear esta urgente necesidad a través de la escuela. ¿Qué le sugiere esta cuestión?**

*El concepto de ética es preciso abordarlo en varios niveles, como el de la Historia. Tenemos la historia de vida de cada uno, la historia local, regional, nacional, de civilizaciones o la historia universal. Cada una de ellas incluye sin duda a las otras, pero su punto de mira es distinto en cada caso. E. Morin nos habla de la ética planetaria, la ética medioambiental, la ética social y humana, la ética profesional y por supuesto la ética personal que va acompañada de los valores propios y los dominantes en el entorno sociocultural. La ética proporciona los referentes para una convivencia pacífica, salvaguardando la libertad, la independencia, la autonomía, la justicia, el respeto a los otros y a la naturaleza. La corrupción a la que nos hemos habituado a soportar, es una falta de ética al abusar del cargo y del poder al disponer de los recursos públicos con fines propios.*

*Pero si hablamos de ética humana, propia de todo ser en tanto que miembro de la comunidad humana, ésta debería regular los límites de la ciencia, de la política, de las religiones, de la educación. Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su Elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente.*

*Tanto los niños y adolescentes, como los jóvenes y muchos adultos son “ciborgs culturales”, personalidades artificiales, sin yo propio, construidas a base de productos de consumo, de anuncios de TV, de demandas e imposiciones externas, de aceleración de actividades y gestos repetidos (o sea muertos a decir de Artaud) por no hablar de una alimentación a base de sintéticos, hormonas animales, macrobióticos, y sustancias químicas propias de una medicina sustentada en el medicamento. Los escolares son productos diseñados por sistemas cerrados, alimentados a través de conocimientos envasados, sin pensamiento crítico ni creatividad para enfrentar situaciones adversas o difíciles. No se trabaja la conciencia, la crítica de la información recibida. En tal sentido es una escuela, en general, al servicio del modelo industrial productivo y consumista, falto de la ética del Ser. De ser uno mismo, con limitaciones y potenciales. La ética de la escuela consistiría en ayudar a encontrar el ser auténtico en convivencia con los otros. Porque los otros forman parte de nuestro yo como influencia y como receptores de nuestra creatividad.*

*El proceso y resultado más grande de la creatividad sería la creación de uno mismo, de la propia personalidad al servicio del otro. Porque no hay que olvidar que la creatividad no acaba en lo personal, sino que es esencialmente social.*

### **Pregunta 3: Educación de la Resiliencia**

La vida de Antonin Artaud podría ser motivo de censura por diversos motivos (su drogadicción, su pesimismo, su inconformismo, etc.) sin embargo -sobre otras consideraciones y teniendo en cuenta los estudios llevados a cabo en nombre de la *resiliencia* (que se dice en Física de la cualidad de ciertos metales para no romperse / adaptado a los seres humanos como capacidad para resistir ante la adversidad) deberíamos considerar a Artaud: *¡Un milagro!*, en palabras de la especialista en historia del arte de entreguerras, Sarah Wilson.

En los años que sucedieron a sus creaciones más extremas y no entendidas en la época (posteriormente loadas y adoptadas por tantos) vino la guerra -que él conoció desde las entrañas mismas de la institución psiquiátrica. Ocho años encerrado, en los cuales le administraron una enorme cantidad de electrochoques y todo tipo de vejaciones. No obstante, nos ha afirmado Sarah Wilson -quién ha tratado personalmente con su controvertido psiquiatra, el doctor Gastón Ferdière- que por todo lo que pasó Artaud debemos alzar un canto al cielo de que se haya podido mejorar y salvar de las innúmeras afrentas de que fue diana -de todo a cuanto estuvo expuesto. De no haber sido su implacable *resiliencia*, lo más seguro sería que no hubiese resistido para contarlo. Y supo contar tan bien toda su experiencia, que de su poderosa transmisibilidad (la cual Wilson subraya incontables veces) al cabo de los años surgiría de la mano de los ingleses Laing & Cooper, la disciplina conocida como Antipsiquiatría, que con sus urgentes denuncias cambiaría radicalmente la vida en este tipo de instituciones.

Uno de los especialistas en creatividad consultados explica que: *El concepto psicoanalítico de abreactión, como proceso curativo que implica una descarga de afecto al poner en palabras un suceso traumático, de tal modo que hace desaparecer la carga patógena y los síntomas asociados, se puede considerar como un caso particular del proceso general que somete los sentimientos y lo analógico, a lo lógico-verbal, por medio de construcciones creativas (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

Y haciendo uso de estas técnicas de concienciación personal, cita a Rogers: *“el individuo es consciente del momento existencial tal y como éste es, percibiendo así muchas experiencias que caen fuera del campo de las categorías normales (...) Cuanto más se abra el individuo a todas las fases de su experiencia más seguros podemos estar de que su creatividad será personal y socialmente constructiva (citado en G. Rodríguez, 2005).*

**En su opinión, de toda su experiencia formadora, si nos proponemos hacer ostensibles estas terapias al aula, ¿qué impresiones le surgen?**

Y es que en la vida, todos sufrimos adversidades varias, luego, lo más prudente sería que nos pudiéramos preparar para tales eventualidades. Luego: *¿Quién mejor que el profesor para iniciarnos desde la escuela?* Además, hay quien afirme que la *resiliencia* se enseña y se aprende. Que es algo para lo cual estamos naturalmente dotados si se dan ciertas condiciones. Particularmente si nos sentimos apoyados. **¿Conoce usted algunas técnicas para lograrlo?**

*El término Resiliencia, tomado de la física y la ingeniería, ha sido utilizado por Stefan Vanistendael en 1998 para significar la capacidad para superar dificultades y proyectarse en la vida. Es decir, lo trasladó al ámbito psicopedagógico. Estamos ante un concepto reciente que ha despertado gran interés en los ámbitos educativos y la salud. De las varias maneras de reaccionar ante situaciones adversas, dolorosas, de acontecimientos desestructurantes, una de ellas es la de resistir, adaptándose sin quebrarse, sin desmoronarse sacando partido de esa situación. Ello significa que el ser humano de igual modo que es moldeable para ser educado conforme a determinados conocimientos y valores, también puede ser formado para enfrentar situaciones dolorosas, tan habituales en una sociedad en cambio, sumida en la crisis, donde los conflictos, la violencia, el desempleo y las relaciones emocionales se destruyen con tanta facilidad.*

*“Desde un punto de vista educativo y didáctico la resiliencia descansa sobre tres dimensiones: la existencial o necesidad de resistir y subsistir de la manera más satisfactoria; la constructiva o capacidad de transformar problemas, crisis, errores o desgracias en situaciones de aprendizaje y crecimiento personal, cuando no creativo” (Torre 2011).*

*La formación en resiliencia, es una forma de educar para la vida que no requiere de contenidos específicos, sino que puede estar en todos ellos o mejor en ninguno de ellos. Ha de provenir de la actitud docente y de la intención de la escuela para generar mecanismo que potencien el yo. Estamos, pues, dentro de esa propuesta de Autoconstrucción de la que hablaba antes. En este caso hablamos de “Construcción en la adversidad”, concepto con el que describen la resiliencia Forés y Grané.*

*Más que de técnicas específica prefiero hablar de estrategias y prácticas que favorecen esta fortaleza interior. Forés y Grané proponen un modelo basado en la autoconfianza, reconocimiento, ayuda y capacitación. Gráficamente lo representan así, siguiendo el modelo de la ventana de cuatro alas de Johari.*

<i>YO SOY</i> <i>Fuerza interior</i>	<i>YO TENGO</i> <i>Apoyo y reconocimiento social</i>
<i>YO ESTOY</i> <i>Disposición a actuar</i>	<i>YO PUEDO</i> <i>Formación y habilidades</i>

*Estos mismos autores Forés y Grané (2008:95) nos hablan de diez pilares o conceptos clave de la resiliencia, entendida como construirse en la adversidad: 1) Confianza en sí y en los otros; 2) autoestima como fruto de la acción; 3) Introspección como arte de preguntarse; 4) Independencia y distancia emocional, fijando límites entre uno y los problemas; 5) Capacidad de relacionarse y establecer vínculos; 6) Iniciativa y capacidad de ponerse a prueba; 7) Humor para relativizar lo inevitable; 8) Creatividad como capacidad de transformar y transformarse, abriendo la mente a otras posibilidades; 9) Moralidad y ética, adoptando compromisos con los valores; 10) Pensamiento crítico frente a pensamiento único.*

#### **Pregunta 4: La educación y la creatividad (los sueños y la violencia)**

Una de las hipótesis que desencadena nuestra investigación, considera que la presencia de las ideas y de la obra de Artaud en las escuelas podría tener un efecto paliativo de la violencia, o del conocido *bulling*, entre los niños.

Artaud y su puesta en escena, sus ideas del *teatro de la crueldad* -que en palabras suyas sería algo así como ir al dentista para extraer una muela: *duele pero salimos curados*- nos inducen a pensar que quizá la educación de ciertas *tendencias* debería ser más incisiva y que quizá ciertas ideas caídas en desuso podrían ser rescatadas.

En una entrevista realizada hace poco a otro gran especialista en Artaud, nos llamaría la atención su opinión arraigada de que probablemente se debiera reconsiderar en la enseñanza la adjudicación de un papel más reconocido a los famosos cuentos tradicionales alemanes: los de los hermanos Grimm o del Pedro Melenas, etc. como modo representativo de una moral que al parecer se fue perdiendo con el tiempo por considerarlos demasiado agresivos e inadecuados -para según qué edades.



Usted también afirma que precisamente: “la escuela es la principal causa de abandono de la imaginación y pensamiento creativo durante la escolaridad debido al predominio excesivo de los contenidos cognoscitivo con prejuicio de las habilidades, actitudes y valores” (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2005: p. 123).

Dice que: *Cuando el profesorado afirma que no tiene tiempo para desarrollar la creatividad de los alumnos es que no ha entendido su concepto por cuanto ella está presente en cualquier contenido porque se infiltra en toda propuesta curricular, desde los objetivos a las estrategias, actividades de evaluación. No está en el contenido, sino como se plantean los aprendizajes del alumnado* (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2005: p. 123).

Aquí quizá podríamos volver a plantear la cuestión desde una postura ética: **¿Le parece procedente además pensar en regresos tales como el de los cuentos si lo justifican objetivos como la posible erradicación de la violencia, o lograr canalizar la energía dispensada a aquella?**

*Es preciso vigilar los patrones utilizados en la erradicación de determinados comportamientos de carácter violento. Si bien es cierto que las vacunas o situaciones de estrés debidamente controlados pueden reforzar el sistema preparándolo para posibles ataques, también lo es que inducir determinados comportamientos en personas sin control de sí, pueden quedar registrados en el subconsciente y aparecer en determinados momentos. Este es el caso de las agresiones infantiles que son interiorizadas como patrones aprendidos y reaparecen en los adultos con conductas violentas. Otro tanto sucede cuando provocamos errores intencionadamente para que los aprendan. Simplemente alerta de acciones que en los más pequeños pueden quedar registrados porque no disponen de criterios ni filtros de selección.*

*Dicho esto, los relatos o cuentos, escenificaciones, heuridramas, películas o documentales en los que las conductas negativas son sancionadas, pueden funcionar si van reforzadas por parte del docente o guía con mensajes de evitación de tales conductas porque al final se impone la verdad, la justicia o la bondad. La violencia se aminora con ejemplos de conductas antiviolentas.*

*La investigación que estamos realizando en el proyecto ADESTE apunta precisamente a sugerir relatos e historias de creadores en los campos más variados (literatura, artes, ciencia, ingeniería, informática, empresa, pedagogos y pensadores,...) que puedan servir de ejemplo de superación creativa de la adversidad. La adversidad nos llega muchas veces como algo inevitable, pero podemos convertirla en oportunidad gracias a la toma de conciencia. Esta es la clave tanto en los errores como en las desgracias.*

#### **Pregunta 5: La creatividad y la escritura**

“(…) un pueblo cuyas jóvenes generaciones posean iniciativa y creatividad y encuentren apoyo en su país para desarrollar sus proyectos, difícilmente caerá en la esclavitud. Sencillamente porque la creatividad hará críticos a sus ciudadanos frente a cualquier tipo de sometimiento” (S. de la Torre & V. Violant, coord., 2006: p. 104).

Durante el tiempo que pasó en la institución psiquiátrica de Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de la institución mental y los dos años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargó de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiese la punta del lápiz seguía surcando el papel con la madera. Y que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o sentado en la mesa de su bar preferido sin conseguir detenerse nunca. En sus cuadernos, hoy día, su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de reproducirse a sí misma.

Mucho se teorizó a raíz de estos sorprendentes cuadernos de pura acción, pero lo que a nosotros nos interesa ahora mismo es que de la experiencia de haber rescatado esta práctica como propia podamos atestiguar su importancia.

Aprender a ser crítico requiere reflexión. Requiere conciencia. Algo que podemos constatar que la escritura nos posibilita. Perseverancia quizá.

Proponemos que la única regla en estos cuadernos que colocamos a modo de hipótesis sea la de dar rienda suelta a todo pensamiento. La creación de unos cuadernos íntimos y personales, morfológicamente siempre inacabados, mejor: en proceso... y que en ellos todo sea posible.

En uno de los volúmenes para *Evaluar la creatividad*, coordinados por usted y Verónica Violant, Inmaculada Bordas y Carmen Oliver de la Universidad de Barcelona, postulan sobre algo parecido:

*El portafolio es una colección selectiva deliberada y variada de los trabajos del estudiante donde se refleja sus esfuerzos, progresos y logros en un periodo de tiempo y en alguna área específica (Villarini, 1996). Como estrategia se le define 'como alternativa de evaluación y autoevaluación' que da lugar a una valoración de los aprendizajes positivos, las situaciones-problema, las estrategias utilizadas en la ejecución de tareas, la evolución de la capacidad creativa del alumnado y su proyección (S. de la Torre & V. Violant, 2005: p. 159).*

**Pero ¿por qué no podrían permitirle al alumno unos cuadernos estrictamente personales e intransmisibles, donde todo esté permitido, más que nada porque nadie tendría por qué verlos? ¿Qué le alude esta idea como posible forma de ejercicio resiliente y creativo? Pasando esa idea de velocidad, de voracidad por la página en blanco, de flujo...**

*Estas reflexiones que conectan los escritos imparables de Artaud con las prácticas creativas me hacen pensar en los diarios como vehículo y expresión de la creatividad. No son pocos los escritos al respecto. Los trabajos de Desrosiers (creatividad verbal en los niños) sobre la escritura creativa o el diario creativo, los de J. Mallart en Manual de la Creatividad, Timbal en Escritura creativa referida a numerosos escritores o los diarios creativos (Capacchione). El diario creativo: el arte de encontrarte día a día. De Gaia ediciones. En fin la idea de estimular la creatividad a través del escrito está avalada además de tener otras posibilidades como la terapéutica. Escribir sobre los problemas nos permite exteriorizarlos y en cierto modo descargarlos sobre el papel. Escribir, sin destinatario y sin motivo, frenéticamente, en una especie de brainstorming solitario, libera ideas locas y no tan locas, al tiempo que ejercita el dominio del lenguaje. No tiene por qué ser pautado ni sistemático y menos aun rutinario. Se escribe cuando uno siente la necesidad de expresar de descargar la vibración mental. Y esto tal vez es lo que ocurriera con Artaud, con aquellas mentes inquietas y con mentes disfuncionales e hiperactivas. La escritura es una vía de comunicación creativa.*

#### **Creatividad en lengua, literatura e idiomas**

- Agüera, I. (1990) *Curso de creatividad y lenguaje*. Madrid: Narcea.
- Beauchat, C. (1993) *Creatividad y lenguaje: Talleres literarios para niños*. S. Chile: Andrés Bello
- Castillos, E. y otros (1995) *Dinamizar textos*. Madrid: Alhambra Longman.
- Desrosiers, R. (1978) *La creatividad verbal en los niños*. Barcelona: Oikos Tau.
- Estébanez, C. (1983) *Educación y creatividad en la enseñanza de las segundas lenguas*. Bordon. n° 247 pp.193-203.
- González, Motos, Tejado (1995) *Expresión escrita*. Madrid: Alhambra Longman
- Lacau, M.H. (1966) *Didáctica de la lectura creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Logan y Logan. L. y V. (1980) *Estrategias para la enseñanza creativa*. Barcelona: Oikos Tau. (cap.11: Creatividad a través de las palabras, pp.253ss)
- Mallart, J. (1991) *Creatividad en la expresión escrita*. En Marín, R. y Torre, S. (Coord.) *Manual de la creatividad*. Barcelona: Vicens Vives
- Marín, R. y Torre, S. (Coord.) (1991) *Manual de la creatividad*. Barcelona: Vicens Vives (Area de lenguaje, pp. 370- 412)
- Merlino, R. (1981) *Cómo jugar y divertirse con palabras*. Madrid: Altalena
- Miravalles, L. (1986) *El desarrollo de la creatividad en el ciclo superior de E.G.B. Lengua y Literatura*. Salamanca: ICE Universidad de Salamanca.
- Moret, Z. (1981) *Palabras, Juego creatividad*. Buenos Aires: PAC.
- Pardo, M.L. (1991) *Lenguaje y creatividad*. Caraca: Equinoccio.
- Prado, D. (1988) *Técnicas creativas y lenguaje total*. Madrid: Narcea
- Rodari, G. (1987) *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Avance.
- Santiago E. (1990) *Programación de actividades creativas en lengua y literatura*. Madrid: Escuela E.
- Timbal, L. (1993) *Escritura creativa*. Madrid; EDAF.
- Torre, S. de la y Violant, V. (Dirs) (2006) *Comprender y evaluar la creatividad*. Málaga: Aljibe
- Torre, S. de la (2005) *Diálogos con el mar*. Barcelona: alertes.

#### **Pregunta 6: A cada edad...**

Para evaluar la creatividad atendiendo a la edad del sujeto usted constata que: *En el periodo infantil la creatividad está relacionada con la senso-percepción, la corporeidad, la espontaneidad, la fantasía. En educación primaria o escolar la creatividad se viste de imaginación, de expresividad, de espontaneidad. En cambio en la adolescencia se da un cruce entre inteligencia y creatividad y destaca el pensamiento divergente, la solución de problemas, la aventura y los retos. En la juventud y formación superior se manifiesta en forma de proyectos innovadores, de iniciativas y retos de cambio. En la edad adulta se manifiesta en forma de creatividad productiva e innovadora para*

*reaparecer en la tercera etapa de la vida de formas tan variadas como pudieran ser los sueños no cumplidos desde la infancia (S. de la Torre & V. Violant, 2005: p. 495).*

Dice que: “Edad y formación guardan, pues, cierta relación con la creatividad a tener en cuenta en la estimulación y evaluación” (S. de la Torre & V. Violant, 2005: p. 495).

Y además, existe un factor transversal a toda edad -imprescindible: La idea de que el profesor que se tome en serio las inectivas de Artaud. El que las haga suyas y las adopte acérrimamente, probablemente no parará hasta lograr de sus alumnos eso que Artaud daría en llamar a sus actores: *Atletas afectivos*, que viene a ser algo así como un atleta de alta competición pero en una corrida de fondo hacia la afectividad.

A modo de aleph borgiano, Artaud nos comunica algo parecido: que dentro de cada uno de nosotros residen todos los hombres habidos y por haber, como los fractales o la teoría del caos, etc... Y que por lo tanto, sería una cuestión de aprender a sacar el ‘yo’ procedente en el momento adecuado.

**Teniendo en cuenta cada estadio etario ¿cómo imagina usted el profesor como el Atleta Afectivo de la enseñanza? ¿Enseñaría cómo?**

*Si atletismo lo entendemos como alto dominio de competencias en ese tipo de actividad deportiva en la que la habilidad, la entrega y la pasión se fusionan, veo equivalencia entre ese sentido de Atleta Afectivo y el docente. El docente no es solo quien sabe de unas materias y las sabe enseñar. Es ante todo descubridor y estimulador de talentos. Cada alumno rinde en un campo específico de forma más elevada porque tiene habilidades e inclinaciones y es reconocido por ello. El atleta afectivo entiendo que es la metáfora para comprender mejor la función principal de un educador que es ayudar con amor, atrayendo y despertando su interés por aprender, por superarse. La calve está en lo afectivo. En eso creo que Artaud supo expresarlo muy bien, si desligamos la vertiente competitiva del deporte. Competir consigo más que con otros.*

*Algunas de las “estrategias creativas para la educación emocional” quedan descritas en la obra “Estrategias en el aula. Buscando la calidad y la innovación (UNED) coordinado por mí. Algunas de las que se mencionan son:*

**Modelo ORA- Observar, Relacionar, Aplicar**

**El cine como estrategia creativa de educación emocional**

**La interrogación didáctica creativa.** *En la pregunta cabe todo. Lo que se sabe y lo que se desconoce, lo que existe y lo que aún no es, lo que se piensa y lo que se siente, lo que ya pasó y lo que está por venir, la razón y la fantasía. A través de la pregunta recordamos, comprendemos, nos motivamos, analizamos y sintetizamos, inducimos y deducimos, comparamos, evaluamos.*

**El diálogo analógico creativo.**

**La dramatización, teatro leído, heuridrama, escenarios...**

**Proyectos creativos ecoformadores**

*La educación emocional es un tema sustantivo de la sociedad actual. Tecnología, emoción y cambio son tres conceptos nucleares en nuestra sociedad. Lo emocional es un valor educativo no sólo como equilibrio personal sino como bien social que ha de estimularse como contrapeso a los avances tecnológicos y científicos. Erasmo escribió: “La principal esperanza de una nación descansa en la adecuada educación emocional desde la infancia”.*

**Pregunta 7: Creatividad=Panteísmo**

“Más que de juzgar, cuanto de valorar, prefiero hablar de ‘estimar’, que en catalán significa ‘amar’. Se trata, pues de amar, reconocer, dar valor a cuanto tuvo lugar” (S. de la Torre & V. Violant, 2005: p. 104, adaptado).

Además afirma algo que experimentamos todos cuantos hayamos practicado la docencia desde el amor: “Es importante que el lenguaje del docente sea rico en estímulos emocionales si queremos atraer y entusiasmar en el aprendizaje. Porque su palabra y su gesto contribuye más a la formación que los propios contenidos que enseña” (S. de la Torre & V. Violant, 2005: p. 366).

Parece ser que al final, *bailar* es lo más importante que existe. Soltarnos, y también tener en cuenta que no hay nada seguro. Como afirmaría Samuel Weber respecto a lo que trataba de subrayar precisamente el teatro de Artaud, que no somos libres: *que el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas (en E. Scheer (ed.), 2002: p. 9, traducción nuestra).*

Los especialistas que entrevistamos en el Reino Unido son de la opinión que haciéndonos con una cierta repetición y persistencia en el pensamiento -como la meditación en ciertas religiones- a algo más hondo llegaremos, sin lugar a dudas.

**¿Piensa que podríamos estar delineando aquí un concepto de creatividad que fuera de alguna manera el *nexo de unión*. Cómo precisamente indica la palabra *religión*: *Re-ligare*, volver a unir lo anteriormente separado. ¿Podríamos quizá entender lo cuántico situado a estos niveles?**

*Si la fragmentación y la obsesión por el análisis nos pueden conducir a perder el sentido de realidad en su totalidad, la tendencia al holismo, a fijarnos en el todo sin atender a sus componentes podría situarnos en la nube, en el conceptualismo de Locke, en el lenguaje sin referentes. En otras palabras hacer de la creatividad un sermón en el que se exalta su bondad, necesidad y presencia en todo. Por ello soy partidario de situarnos en las tres acepciones o niveles que a mi entender circundan al concepto de creatividad:*

*a) **Creatividad como don inherente** que viene dado ya sea por una entidad superior o determinado genéticamente. Las ciencias que lo sustentan son la filosofía, antropología, teología y genética. Una cualidad ligada a la especie al igual que la inteligencia o la sociabilidad. Estamos ante un concepto pre-científico.*

*b) **Creatividad como atributo específicamente humano**, ya sea individual, grupal, colectivo o social que arraiga en la persona o colectividad. En tal categoría entraría la creatividad comunitaria, como organizaciones, ciudades, colectivos o épocas de la historia. Psicología, Sociología, Pedagogía, son algunas de las ciencias que fundamentan científicamente este concepto.*

*c) **Como cualidad extensible a la naturaleza y al cosmos** en su evolución diversificadora. En tal sentido puede hablarse de naturaleza y cosmos creativo como hacen Binnig o Laszlo. La creatividad como energía vibracional conectiva o campo psíquico sería un modo particular de concebir y explicar la creatividad humana en términos de la física cuántica. Si bien escapa esta acepción a los tradicionales conceptos y acercamientos a la creatividad, es la que tiene más proyección de futuro siendo avalada por científicos y premios Nobel de física y química. Falta, sin embargo, mucho que trabajar e investigar, dada su reciente aparición, para hacerla visible en la práctica de las actividades humanas como la educación, la salud, la psicología, la publicidad o la empresa.*

*Una vez situados podemos hablar de creatividad sabiendo a qué acepción nos estamos refiriendo. Cuando hablo de creatividad cuántica o vibracional la concibo como una realidad invisible que posibilita y hasta explica la emergencia de las ideas innovadoras. En tal sentido comparte las tres leyes universales: evolución, armonía y vibración. Pero eso no significa que sean fenómenos equivalentes a otros como la inteligencia, las emociones, los impulsos, etc. Cada uno de ellos responde a un tipo de vibración y resonancia, tal como ocurre con las palabras.*

*En resumen, creatividad cuántica, sí; panteísmo no.*

*Espero que estas reflexiones sean de tu ayuda. Eso me compensaría de las horas dedicadas.*

## **0.6 Entrevista a Manuel Almendro 20 de septiembre de 2012**

*El Chamán, sin negar las estrategias y habilidades oportunas frente a la adversidad, propondría como metodología del proceso terapéutico un descenso a la oscuridad del caos, salir de las estructuras conocidas, de las estructuras cerradas, de la enfermedad, para poder entrar en el mundo de las fuerzas subterráneas de Deméter, entrar en contacto con el material caótico enterrado en el subconsciente a fin de acceder a la auto-organización psíquica. Quizás acceder a esa identificación a la que se refiere una vieja frase de un indígena americano. "Yo soy todas las fuerzas con las que entro en contacto, yo soy el viento, los árboles, los pájaros y la oscuridad" (M. Almendro, 2002: p. 140).*

### **Pregunta 1: De los conocimientos ancestrales**

En gran medida, Artaud se movería creativamente en busca de soluciones a sus dolencias más arraigadas. Probablemente como fruto de una meningitis mal curada habría sido internado en diversas clínicas a lo largo de su vida, en las cuales habría adquirido hábitos de drogadicción que le acompañarían siempre. Por tanto su *leitmotiv* sería la búsqueda de una cura a su enfermedad que desdoblara pareja en su visión universal -de la propia enfermedad que padecería la *narcotizada sociedad*.

Una de las misiones más visionarias en las que Artaud se embarcaría estaría en la base de sus patentes frustraciones vividas en el seno de la sociedad occidental que carecía de los más altos *designios poéticos* para una vida plena. Fue con estos *sui generis* argumentos que Artaud consiguió un visado especial del gobierno -y que, en calidad de poeta- embarcó hacia Méjico para rescatar los conocimientos de la ancestral cultura de los indios Tarahumara.

Cuentas hechas, pensaría sacar dividendos de las conferencias que prestase en la Ciudad de Méjico bien como de los artículos publicados en la prensa local. Pero antes tendría que costearse el viaje, y para tal se nombraría como el exclusivo *encargado de una misión* a manos de Jean Marx, supervisor de las actividades francesas en el extranjero.

Pese a que Marx se mostrase desde un principio reticente con el pedido, le encaminaría al *Ministerio de Educación*, en dónde le cederían un título más o menos oficial de *misión*. Artaud redactaría sendas cartas al Ministro de Educación Nacional y al Ministro de Asuntos Exteriores con su *extraña* petición.

El subdirector de Educación Nacional le respondería el 9 mayo de 1936 que: *Usted recordará, sin duda, la dificultad con la que el carácter misión oficial ha sido concedido a su viaje de estudios. Los asuntos exteriores ponían muchas objeciones por motivos que ignoramos... Pensamos que esta respuesta sería la consecuencia de que Artaud le habría entrado al Ministro de Asuntos Exteriores en estos términos: Ninguna teogonía es más ardiente y eficaz que la de los tres grandes dioses: TEZCATLIPOCA- HUICHILBOCH- QUETZALCOATL. Quiero decir que un país donde se mueven al desnudo las fuerzas del subsuelo, donde el aire henchido de pájaros vibra en un tono más alto que en otras partes, crea, por ese mismo hecho, y por la fuerza de las cosas, dioses (J.L. Brau, 1972: p. 137).*

Estamos hablando de mediados de los años treinta y sin embargo a día de hoy resultaría aún más impensable que cualquier gobierno financiase una visita de estudio bajo semejantes pautas. Entre otros argumentos, Artaud esgrimía la falta de conocimientos de los científicos de la época y la necesidad imperiosa de rescatar lo que se sabía realmente efectivo y que había sido relegado al olvido. Y esos principios podían encontrarse aún -vírgenes- entre los tarahumaras, los cuales visitó de primera mano. Antes que Huxley y la prole de los beatniks... todos ellos influidos y fervientes seguidores de sus alegatos e invectivas.

Anteriormente a esta misión ya Artaud había explicado en su *teatro de la crueldad* como el actor dotado puede adquirir el conocimiento del chamán de manera a evocar y hacer patentes las fuerzas de la naturaleza, en escena. Actor encarnado en chamán con el propósito de mitigar el dolor del público en sus butacas. Convengamos que asistir al *teatro de la crueldad* sería algo así como hacerle una visita al dentista: la extracción de una muela no resulta indolora, pero a la larga el enfermo, sale curado.

De las dificultades y reticencias que encontró usted haciendo este tipo de indagaciones con vistas a la curación natural de la mente. En hacer ostensibles conocimientos ancestrales como los que podemos encontrar aún a día de hoy entre ciertas tribus de América-latina... Dada la esquizofrénica sociedad capitalista -que dirían Deleuze & Guattari- la cual nos traspasa en todos los aspectos -como siempre negando soluciones difícilmente mercantilizables, etc.- todo ello nos coloca ante el dilema de

preguntarnos si exactamente en este momento de la historia -dado el colapso y el descalabro en la figura de la presente crisis mundial y con todo lo que conocemos a día de hoy- si no sería este el momento ideal...

**¿No se estará produciendo en este momento la obviedad de tener que recurrir sin apelación a una ciencia realista, no interesada, y por lo tanto, global? ¿No será evidente la necesidad de un retorno a los conocimientos ancestrales cómo innegable panacea? En su opinión, ¿qué queda para una unanimidad relativa a la idea de unas Ciencias del Ser Vivo?**

*El descenso al caos subterráneo de la consciencia ha sido a lo largo de la historia antigua un elemento de encuentro con la sabiduría profunda y el misterio de la vida. Este viaje ya se daba en culturas mesopotámicas, griegas con los misterios de Eleusis a los que Platón tuvo acceso, posteriormente en el cristianismo con un ejemplo claro en Jonás y la Ballena. Este Mito –entendido no como una producción de la mente humana- sino como un descenso del espíritu según lo define la sabiduría antigua estuvo en los albores de nuestra civilización y es impresionante como después de que la civilización griega impusiese una sabiduría racional, material y mecánica, hoy Eleusis está emergiendo como un caos que rompe la linealidad que concibe a la realidad como automática y replicable. La ciencia en sus nuevos paradigmas ha de ponerse de forma urgente a entender los interiores humanos, improgramables y únicos. Y que el conocimiento no caiga en el oscurantismo.*

*Es necesario e imparable retomar la sabiduría antigua que trata más de la transformación que de la acumulación de conocimientos. Artaud fue pionero en intuir que los tarahumaras como otras etnias guardan preciosos conocimientos para los que la mente occidental no ha sido preparada pero sabiendo que en las entrañas del ser humano sí existe capacidad para lo inaudito. Requisito: hay que formarse o mejor transformarse, parece que la Naturaleza está demandando esto a través del caos generalizado: una civilización, la nuestra, que agoniza.*

*Las Ciencias del Ser Vivo necesitan de una muerte y un renacimiento. Una muerte en el mundo del tener y un renacimiento en el mundo del Ser. Para educar esto previamente se requiere de personas que hayan recorrido este camino. No se puede enseñar lo que no se es. De lo contrario la enseñanza se confunde con un almacenaje, un disco duro, demasiado duro para ser moldeado por la evolución necesaria. En este sentido la Psicología del Caos es puente fundamental hacia la vía de la Consciencia, la sincronicidad capaz de hacer vivir el todo en la parte. Necesitamos como Artaud buscar la curación como símbolo de conocimiento. Pero hacerlo bien y no caer en la locura. Ya Teresa de Jesús proclamaba una vía purgativa previa. Y desde una ciencia del ser vivo, con rigor y validación empírica, esto puede hacerse.*

## **Pregunta 2: Del poder de la transmisibilidad**

En su notable *Psicología del Caos* explica como Ronald Laing parte de una crítica a la sociedad moderna, una vez que esta niega el ser y la experiencia. De alguna manera, esta sería una de las líneas germinales de lo que advendría -desde las ciencias del caos- en su revolucionaria manera de entender la psicología.

La vida de Antonin Artaud podría ser motivo de censura por diversos motivos (su drogadicción, su pesimismo, su inconformismo, etc.) sin embargo, sobre otras consideraciones y teniendo en cuenta los estudios llevados a cabo en nombre de la *resiliencia*, deberíamos considerar a Artaud: ¡Un Milagro! En palabras de la especialista en historia del arte de entreguerras, Sarah Wilson.

En los años que sucedieron a sus creaciones más extremas y no entendidas en la época (posteriormente loadas y adoptadas por tantos) vino la guerra, que él conoció desde las entrañas mismas de la institución psiquiátrica como sometido paciente. Ocho años encerrado, en los cuales le administraron una enorme cantidad de electrochoques y todo tipo de vejaciones. No obstante, nos ha afirmado Sarah Wilson -quién ha tratado personalmente con su controvertido psiquiatra, el doctor Gastón Ferdière- que por todo lo que pasó Artaud debemos alzar un canto al cielo de que se haya podido mejorar y salvar de las innúmeras afrentas de que fue diana -de todo a cuanto estuvo expuesto. Y de no haber sido su implacable *resiliencia*, su grandísima capacidad *abreactiva*, lo más seguro sería que no hubiese resistido para contarlo. Y resulta que supo contar tan bien toda su experiencia, que de su poderosa *transmisibilidad* (la cual Wilson subraya incontables veces) al cabo de los años surgiría de la mano de los ingleses Laing & Cooper, la disciplina conocida como Antipsiquiatría, que con sus urgentes denuncias cambiaría radicalmente la vida en este tipo de instituciones. Los lacerantes testimonios de Artaud en libros como la recopilación: *Cartas desde Rodez* y su galardonado: *Van Gogh- el suicidado de la sociedad* fueron de lo más leído entre los círculos ilustrados de la época.

Uno de los especialistas en creatividad consultados, Gabriel Rodríguez, explica que: *El concepto psicoanalítico de abreacción, como proceso curativo que implica una descarga de afecto al poner en palabras un suceso traumático, de tal modo que hace desaparecer la carga patógena y los síntomas*

*asociados, se puede considerar como un caso particular del proceso general que somete los sentimientos y lo analógico, a lo lógico-verbal, por medio de construcciones creativas (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

**De su experiencia como psicólogo en activo, ¿qué podría destacar de ciertas comunicaciones efectuadas en este sentido? ¿Qué podría mencionarnos de entre los desahogos de sus pacientes como cargado o cargándose de un verdadero “poder de transmisibilidad”? O colocándolo de otra manera: ¿Qué le impactó que sea digno de tomar de ellos como resorte didáctico? Es decir, cuando el todo complejo del ser en crisis desemboca en la formación de un nuevísima vía de existencia -de un nuevo fractal, ¿qué puede llegar a transmitir que nos pueda servir de lección a todos?**

*La primera regla didáctica es la aceptación de lo nuevo y la positivación de lo patológico como motor de transformación. Perder el miedo al cambio y ser capaz de percibir los fractales heredados así como adentrarse en el silencio interno y la detención del pensamiento. Entrar en la auto observación consciente sin juicio que nos enseñan el zen. Esto produce una resiliencia que hubiera sido de ayuda inestimable al pionero de Artaud.*

*Es cierto que la abreacción y la catarsis bien orientadas profesionalmente pueden servir de cremación de viejas estructuras inservibles. Para ello es necesario un profesional que ayude a integrar los procesos porque las maletas también viajan pero no se enteran de nada y actualmente está muy revuelto el parque psicológico.*

*El valor de comunicación tiene dos momentos:*

*1º El que se da en el momento del hallazgo bifurcativo puesto de manifiesto en el libro *Psicología del Caos*.*

*En el punto de máxima inestabilidad a partir de un proceso que requiere de voluntad y constancia por parte de los participantes se produce una expansión de consciencia que propicia:*

**■** *Máxima agitación. El problema emerge con toda su viveza.*

*Se rompen las resistencias y se resuelven las fluctuaciones. Aparece una desinhibición y se va más allá: se produce un <no control> y el paciente se abre a la transformación, todo su mundo subjetivo se abre hasta llegar a la ruptura bifurcativa.*

**■** *Ampliación de la memoria referente a esa ruta.*

*Aparece el calor y la cremación / disipación de viejas estructuras.*

*Cuando esto se consigue el individuo manifiesta un vacío en paz.*

*En este momento los Coex se desanudan y liberan información.*

**■** *La vivencia de trascender el molde personal-humano se desarrolla de una forma transitoria. (Almendro, 1998 y Almendro 1998 Ed.) Esto se hace evidente en contextos no ordinarios de consciencia aunque se hace evidente una preparación previa.*

**■** *Después de este paso, a través del dolor, aparece un espíritu de servicio, junto a una inexplicable comprensión del sentido del mundo; un sentimiento de haber sido tocado por lo real, en un entendimiento que va de lo temporal a lo intemporal.*

*2º La transmisión en forma de agradecimiento por parte del paciente.*

### **Pregunta 3: Creatividad personal, la ética del cibernético**

*“Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente” (S. de la Torre, 2012: anexo 0.4, comunicación personal).*

*Estas son palabras de Saturnino de la Torre, sobre las cuales la *Psicología del Caos* se relaciona íntimamente:*

*Sin tener que establecer el proceso terapéutico de cara al paciente como un proceso de adaptación al medio puesto que la terapia no puede quedarse en esa estrechez de miras y no puede tampoco reducirse al concepto de vida-terapia como supervivencia sino en poder ayudar a que el paciente desarrolle sus más altas potencialidades (M. Almendro, 2002: p. 317).*

*Decía Artaud que: “Un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido” (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra). Y su cuerpo-sin-órganos realmente refleja la misma idea, es decir: Trata de rebatir el concepto de un dios / creador todo poderoso en la creación de sí mismo, a sus propias manos. Al punto de desistir de los órganos de su cuerpo y de sus funciones (a modo de metáfora).*

Una *organización* que Artaud rechaza porque apremia la creación de uno mismo como ética fundamental y urgente en un mundo narcotizado y *normalizante*.

Por otro lado está la idea mantenida en el *Manifiesto Cíborg* de Donna Haraway sobre la necesidad de incluir de una vez por todas en los parámetros de la ciencia post-moderna la *pura realidad*. Para hablarnos de aquella, Haraway se nutrió de términos de la ciencia-ficción que reflexiona profundamente sobre la existencia humana. Las mujeres, los negros o los gays, relegados del pensamiento durante tantísimo tiempo, manifestaría *-es hora de asumir que ya estamos todos embarcados-*. Y afirmaría con contundencia que muchos no viviríamos sin nuestras prótesis de auténticos hombres biónicos. Sin insulinas, diálisis y demás medicinas proporcionadas por la ciencia. Máquinas de oxígeno etc.; Y hoy día conectados inexorablemente sin que la distancia tenga ya la menor importancia. Haraway al fin al cabo, estaría politizando el hecho de que a gran parte de la sociedad le costase asumir que todos somos *cíborgs* y que al cerrarse a este hecho inapelable no estaríamos actuando dentro de la pura realidad.

El *cuerpo-sin-órganos* en parte difiere del *cíborg* aunque tengan mucho en común: Artaud se refiere a la creación de *uno mismo* mientras que Haraway asume la 'im'pureza de nuestros propios cuerpos imbricados en el mundo, inevitablemente manipulados por la realidad. Pero al final su alerta máxima está en el control de ello -tratar de ser dueños de nosotros mismos tanto cuanto podamos- a expensas de poder ser totalmente robotizados / manipulados o rechazados / estigmatizados.

En la compleja aceptación de nosotros mismos dentro del mundo real en el cual vivimos, no solo existe la urgencia de hacernos con nuestro propio ser y nuestra propia existencia (y entiéndase que quizá estemos hablando de la más alta expresión de creatividad -de la creación de nosotros mismos a nuestras propias manos) sino también de experimentar directamente la parte de nosotros mismos colindante con el prójimo -si el otro es diferente, también nosotros lo somos.

Éticamente hablando quizá lo más prudente sería permear esta urgente necesidad de la creación de uno mismo directamente a través de la escuela, como dice De la Torre. Respecto a lo cual se cuestiona usted: *Quizás la pregunta surge por sí sola ¿las terapias condicionadoras, las terapias farmacológicas, respetan la responsabilidad del individuo? ¿Podría un individuo elaborar respuestas, inmerso en esas terapias? ¿Se aborda la sensibilidad emergente en las terapias controladoras de los comportamientos? Si se ejerce un control será sobre lo disociado, el suborden lineal; es decir, sobre lo emergente (M. Almendro, 2002: p. 281).*

...Y por tanto, precisamente, sobre esa parte del Ser en vías de desarrollo, de plena creación.

**Es decir: Si consideramos la necesidad ética y por lo tanto general, de la creación del cuerpo-sin-órganos tanto como aceptemos el hecho de que todos, de una u otra manera, somos cíborgs -debemos añadir a la ecuación la naturaleza emergente del hecho creativo personal. Ayudar a Ser implicaría también informar del desequilibrio necesario que la metáfora: Aprender a Andar, implica.**

**¿Qué podría comentarnos respecto a esta cuestión ética?**

*Creo que el símbolo del cuerpo sin órganos tiene que ver con la búsqueda del vacío del que hablan tanto las tradiciones en el campo psicológico y en el campo de las tradiciones espirituales. De ahí el teatro de la crueldad que implica un esfuerzo duro, titánico, por desasirse de la rémora del pasado oscuro, de las fuerzas del inconsciente. Creo que Artaud fue pionero y víctima de todo ello. Hemos conocido en clínica muchos Artaud. Este sufrimiento está más allá de la metáfora de la comodidad intelectual de la que Artaud no quería formar parte. La vida de Artaud no se resume a una charla de café en la que unos a otros se intentan sorprender con paridas intelectuales. Artaud fue directo al duro territorio y no se quedó en la comodidad de los mapas.*

*La marcha hacia el vacío pleno del que la sabiduría antigua habla lleva consigo una ética que ha de estar en el que enseña y transmite. El vacío curativo forma parte de la curación totalizadora del ser humano y de la pedagogía; y la ética se basaría en alcanzar enseñantes dignos y sinceros, nada de impostores en el mercado de la New Age. Es evidente que lleva consigo una responsabilidad: capacidad de responder, autonomía imprescindible para poder ser. Salir de la estupidez automática del mundo, dejar de ser un cíborg programado y alocado por el exceso imposible de integrar de información en avalancha dada la potencia mercantil de que el medio es el mensaje. En realidad la base de la programación y el defecto de consciencia. La ética marcha pareja a la Consciencia y a la Libertad.*

#### **Pregunta 4: El profesor, Atleta Afectivo**

Desde su *teatro de la crueldad*, Antonin Artaud nos explica cómo llevar a cabo lo que en alguna parte llamaría *teatro de curación cruel* -crueldad que entre otras acepciones subrayaba como cualidad inherente a todo lo que supone verdadera novedad- "nacer de por sí, es ya la primera de las crueldades" diría: *El actor dotado descubre, por instinto, como captar e irradiar ciertos poderes; pero, sin duda, se quedaría estupefacto si le revelasen que estos poderes que tienen un trayecto*



*material, no solo a través, pero también en los órganos, existen en realidad, pues nunca tuvo conciencia de que pudiesen existir de hecho. / Para utilizar su afectividad, tal como el luchador utiliza sus músculos, el actor tiene que considerar el ser humano como un doble... espectro plástico, para siempre inacabado, cuyas formas son auténticamente macaqueadas por el verdadero actor, y al cual impone también las formas y la imagen de su sensibilidad propia. / Es sobre este doble que el teatro ejerce influencia, es esta efigie que el teatro moldea, y, tal como todos los espectros, este doble es de larga memoria. La memoria del corazón resiste y es, sin duda con el corazón, que el actor piensa; aquí es el corazón que domina (A. Artaud, 1996: p.129-131, traducción nuestra).*

Entendemos que desde el enclave que admite y proporciona la profundidad y complejidad de la Psicología del Caos se encuentran -quizá encriptados- los mecanismos que activarían este tipo de conocimiento avanzado y sobre el cual Artaud expresaría la posibilidad de evocar y hacerse con todos los hombres habidos y por haber, desde dentro de cada uno de nosotros. Algo que entendemos muy similar a la idea de los fractales.

*Creemos que la "complejidad" como síntesis sería una característica inherente a las "ciencias de la totalidad" que parten de la realidad como un proceso emergente, múltiple y diverso; y que además incorpora lo transdisciplinar, lo transcultural, abordando el mundo de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo singular y de lo plural, de lo finito y de lo infinito, de las certezas y de las incertidumbres, de lo establecido como verdad y de lo abierto a nuevos planteamientos del conocimiento (M. Almendro, 2002: p. 199).*

*Si entendemos bien estamos en el camino de una ciencia de la interioridad humana, una ciencia que se atreve a abrir la caja negra que resulta ser un sistema inmensamente complejo como si holográficamente el ser resumiera en sí mismo todo un microcosmos. La edad media profunda y olvidada parece revivir con esto (M. Almendro, 2002: p. 235).*

**Considerando esta nueva terminología rescatada al léxico de Artaud, tal y como explica del actor capacitado para curar al espectador con su *teatro de la crueldad*, ¿qué le suscita la idea de un profesor / terapeuta excepcional, el cual como un verdadero Atleta Afectivo se ponga al servicio de lo más oscuro del prójimo? Un chamán, profesor de alta competición cuyo principal músculo de actuación sea precisamente su corazón.**

*Más allá del existencialismo depresivo propio de la época de Artaud, -existe también un existencialismo consciente y creativo- sí es posible y está sucediendo que nazcan Hombres Puente entre la sabiduría antigua (permanente) y la ciencia moderna. Estos profesionales podrían ser capaces de guiar como Beatriz a Dante en los oscuros trasiegos del inconsciente personal y colectivo. Digamos que estos personajes serían semillas de una nueva terapia y pedagogía. Hay pedagogos y curadores que han dejado semillas en pequeñas frases, actitudes que posteriormente han fructificado con el tiempo. Las ciencias del ser vivo son ciencias no solo de lo exterior sino del interior del ser humano. La gran asignatura pendiente.*

#### **Pregunta 5: Escritura en el proceso resiliente**

Durante el tiempo que pasó en la institución psiquiátrica de Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de esa institución y los 2 años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargó de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiese la punta del lápiz seguía surcando el papel con la madera. Y que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o sentado en la mesa de su bar preferido sin poder detenerse nunca. En sus cuadernos, hoy día, su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de reproducirse a sí misma.

Mucho se teorizó a raíz de estos emergentes cuadernos de pura acción -pero lo que a nosotros nos interesa ahora mismo es que de la experiencia de haber rescatado esta práctica como propia podamos atestiguar su importancia. Es por ello que nos ronda la idea de proponer aquellos a modo de auto-terapia. Que la única regla sea la de dar rienda suelta a todo pensamiento. La creación de unos cuadernos íntimos y personales -morfológicamente siempre inacabados- en proceso, y que en ellos todo sea posible.

**¿Ha encontrado algo de este tipo en sus investigaciones? ¿Qué le alude esta idea de plasmar todo cuanto ocurra en la mente en cuadernos personales, íntimos -como posible forma de ejercicio resiliente y creativo? Pasando esa idea de velocidad, de voracidad por la página en blanco, de flujo...**

No es extraño encontrar en personajes como Artaud lo que se llama fases maníacas en los que la hiperactividad está presente compensada con fases llamadas depresivas en las que se descansa. Es cuestión de respetar estos procesos y no patologizarlos porque no se adaptan a la norma.....mecánica.

Es lo que se ha dado en llamar la escritura mecánica y que es utilizada por numerosos escritores. Los diarios íntimos también se acercan a estas formas de plasmar la realidad personal.

Utilizo la escritura y la pintura, también la palabra sin juicio detentivo. Es buen método para que el inconsciente salte el control neurótico del qué dirán. Los niños son enormemente creativos cuando se les deja ser, hacer, hablar sobre temas filosóficos como qué es la vida, la muerte....

En varios libros míos podéis encontrar dibujos y escritos que aluden a este asunto. He recogido a veces dibujos verdaderamente enigmáticos y que resumen episodios ocultos de la vida de la persona. Ha sido necesario descifrarlos conjuntamente. Es el poder del símbolo como comunicación más allá de la mente racionalizadora y dual. Ello abre el campo de la curación, la toma personal de consciencia, clave de la resiliencia y fuente de creatividad.

#### **Pregunta 6: La educación y la creatividad (Analogías: cuentos / sueños / violencia)**

Una de las hipótesis que desencadena nuestra investigación, considera que la presencia de las ideas y de la obra de Artaud en las escuelas podría tener un efecto paliativo de la violencia, o del conocido *bulling*, entre los niños.

Artaud y su hiperrealista puesta en escena, sus ideas del *teatro de la crueldad* nos inducen a pensar que quizá la educación de ciertas *tendencias* debería ser más incisiva y que quizá ciertas ideas caídas en desuso podrían ser rescatadas.

En una entrevista realizada hace poco a otro gran especialista en Artaud, nos llamaría la atención su opinión arraigada de que probablemente se debiera reconsiderar en la enseñanza la adjudicación de un papel más activo a los famosos cuentos tradicionales alemanes -los de los hermanos Grimm o del Pedro Melenas, etc. como modo representativo de una moral que al parecer se fue perdiendo con el tiempo por considerarlos demasiado agresivos e inadecuados- para según qué edades. Víctor Borrego, profesor de la Universidad de Granada, afirma que las analogías encontradas en estos cuentos, bien como en ciertos sueños, a veces resultan mucho más reveladoras y efectivas al respecto...

A través de la Psicología del Caos usted explica que: *Para nosotros aparece con singular importancia la inestabilidad inherente al modelo de ser humano y de realidad que aquí estamos considerando, proceso que va a posibilitar la creatividad, a través de una inestabilidad que conlleva continuas sensibilidades transformadoras del individuo que así rompe con el orden imperante en un proceso delicado que le va a permitir evolucionar a partir de rupturas irreversibles con su propia vida en una senda hacia la diferenciación y la creación de su propia individualidad. Esa inestabilidad y sus consecuencias es lo que ha hecho que nos adentremos en los modelos del caos e investigar su particular sentido en los fenómenos psicológicos (M. Almendro, 2002: p. 250).*

Si la finalidad última es precisamente la de adquirir una mayor Consciencia, tenemos que concordar con Ferrer i Guardia cuando designa que “*La violencia no es otra cosa que la razón de la ignorancia (s. f., p. 25).*” Y aunque el trabajo del terapeuta, del psicólogo o del profesor sea justamente ayudar a encontrar coherencia dentro del caos natural que pueda habitar en cada uno de nosotros -aunque a mucha de la violencia natural se le pueda adjudicar sus porqués-... usted afirma que:

*A partir de aquí el síntoma es un hecho impredecible, en absoluto mecánico, pues ahí ofrece un margen a la creación de la curación, una complejidad propia de lo humano en el que se mueven infinitas situaciones que comprometen lo mental, lo emocional, lo corporal, etc., de cara a que el individuo pueda ser, a partir de la disipación curativa dueño de sí mismo en un proceso auto-organizado de la propia vida en un acoplamiento con el medio (M. Almendro, 2002: p. 311).*

**¿Le parece procedente pensar en posibilidades como la implementación de los cuentos de los hermanos Grimm si lo justifican objetivos como la posible erradicación de la violencia -o lograr canalizar la energía dispensada a aquella? ¿En su opinión, podría ser esta u otra forma similar un medio pertinente para alcanzar esa inestabilidad necesaria a la creación?**

*En un seminario pedido por una psicóloga del proceso Oxígeme, y dirigido a adolescentes conflictivos de familias desestructuradas y con un buen porcentaje de ellos con proceso criminales de robos, violencia etc., hicimos el siguiente trabajo. Se les propuso un trabajo psico corporal creado por nosotros llamado vibración inducida, que consiste explicado de forma rápida en dejar mover el cuerpo sin controlarlo. Después de unos veinte minutos se les dijo que se pusieran cómodos y que dejaran el cuerpo relajarse. De inmediato en la relajación estalló un murmullo de chicos contentos con las imágenes que aparecían sin necesidad de drogas, -como ellos mismos comentaban- drogas a la que la mayoría estaban acostumbrados.*

*Creo que este tipo de ejercicios así como lecturas amenas de cuentos, fabulas con posteriores diálogos son muy buenos para estimular la atención y la creatividad. Dada la hiperactividad como síntoma de los niños de nuestro tiempo, herencia sin duda de nuestra sociedad desbocada, los ejercicios psico corporales son muy adecuados para dar salida al estrés. Hemos de recuperar para los niños el cuento de los abuelos frente al fuego y ayudarles a descansar de la pantalla TV.*

*No olvidemos que los cuentos antiguamente iban unidos a una enseñanza, una moraleja. Un ejemplo son las obras medievales como las del libro de Patronio, el Conde Lucanor de herencia hindú. Se cuenta la historia y se extraen unas consecuencias. Creo que el teatro de la crueldad iba dirigido a crear una pregunta de tipo existencial.*

### **Pregunta 7: Panteísmo: oración, repetición, totalidad**

Aunque quizá lejana, la idea de un fin de la ciencia atrae tanto como asusta: *Más interesante y realista aparece el fin de la ciencia desde las teorías del caos marcado por el hecho de que la ciencia empírica llegaría en su evolución a un punto límite a partir del cual nada podría predecir, puesto que la realidad a partir de ese nivel se escaparía a la prueba de la verificación. Esta posición no está lejos del teorema de Gödel en el sentido de que ciertas teorías a partir de una complejidad básica ni pueden ser confirmadas ni refutadas (M. Almendro, 2002: p. 26).*

Los especialistas que entrevistamos en el Reino Unido, tanto Sarah Wilson como Patrick French, son de la opinión que haciéndonos con una cierta repetición y persistencia en el pensamiento -como en la oración y la meditación practicada en ciertas religiones- a algo más hondo llegaremos.

En una entrevista concedida por Marina Abramović a razón del estreno de *Vida y muerte de Marina Abramović* en el Teatro Nacional de Madrid, aquella se refería a las horas de duro ensayo propuesto por el director teatral Bob Wilson -explicando cómo al revivir tantas veces el dolor intenso por el que había pasado en determinados episodios de su vida, este se iría disipando después de esa casi eterna letanía de ensayo- repetición cuasi infinita -hasta convertirse en un imagen distante de lo vivido- como si de una cura se tratase.

Muchas de las personas que pasan por procesos de crisis profunda en sus vidas se refieren a dios como gran soporte en momentos de mayor desaliento e incomprensibles adversidades.

Y quizá más que una cuestión de encontrar un fundamento científico para lo que por naturaleza no lo tendría, podríamos tomar las diversas creencias manifestadas y pensar en ellas como parte del *todo* al cual pertenecemos. Tener presente la ecuación en la cual se incluye que *el cielo todavía puede destartarse sobre nuestras cabezas (Weber en E. Scheer (ed.), 2002: p. 9, traducción nuestra)* que decía Weber respecto a lo que trataba de subrayar el teatro de Artaud.

**Puede resultar descabellado pero buscando el nexo de unión a todo lo anterior (como precisamente indica la palabra *religión*: del latín *Re-ligare*: volver a unir lo anteriormente separado) y haciendo alusión al caos general en el cual estamos inmersos -creatividad, resiliencia, abreacción- quizá el Panteísmo (entendiendo a dios como todo lo que existe) ¿en su opinión, podríamos estar tratando de analizar las partes de un todo natural del cual la ciencia y sus férreos paradigmas no haya querido encargarse de mirar por según qué prismas?**

*Digamos que el dolor se puede verdaderamente ir disipando si se va bifurcando hacia nuevas regiones del propio psiquismo. Es decir se ha de producir una transformación generada por la propia sombra, el propio sufrimiento, que implica siempre una reorganización del caos personal y por lo tanto de una curación. Una integración de la sombra aireada ya hacia una nueva luz en el camino. Ha de haber elaboración y en absoluto una terapia de represión de lo emergente. Aquí hay ya un Yoga, un religare, un Sutra, una sutura entre la sombra personal y su curación. No hay sombra sin luz. Nosotros hablamos de CRISIS EMERGENTE y que toma todo un capítulo en Psicología del Caos para explicar este proceso, que considero la clave de la evolución. Una forma tan antigua como moderna así como intemporal para salir de nuestros atribulados momentos.*



## **0.7 Entrevista a Rosario Ortega-Ruiz 2 de mayo de 2013**

*Organismos supranacionales y entidades internacionales entre otras, defienden que la escuela se oriente hacia la educación para la paz, la tolerancia y la no violencia. En mi opinión no son las grandes declaraciones las que detendrán los problemas concretos de la violencia escolar, aunque siempre sea un consuelo saber que los organismos orientadores de las políticas escolares realizan grandes proclamas (R. Ortega-Ruiz coord., 2010: p. 20). Así explica usted en *Agresividad Injustificada*, lo que de una u otra manera se afianza con el paso del tiempo si los resultados obtenidos con tales políticas no son propiamente los más notables. Quizá no nos saldríamos de tono si añadiéramos que si fuese por proclamas...*

### **Pregunta 1: Estado de la cuestión**

Decía Artaud que asistir a una obra del teatro de la crueldad sería algo así como ir al dentista -que uno podía entrar con el mayor de los dolores, y que la intervención no sería simple, pero que al final el enfermo saldría curado. Aprender a convivir con los demás a veces también se puede semejar a esta práctica. Lo que no sabemos es si a la larga, se podría afirmar que se sale curado de la escuela.

Al recorrer los diversos estudios que recoge *Agresividad injustificada* (2010) damos cuenta no solamente de la pluralidad de propuestas realizadas sino que participamos de la dificultad que genera la primera de las cuestiones en sí misma. Tal y como procede el título mismo del libro -coincidimos en que el *bullying* se trata de un comportamiento irracional que solo una mente muy retorcida podría tratar de justificar- que diría Ferrer i Guardia “La violencia no es otra cosa que la razón de la ignorancia (s. f., p. 25)”. Y no obstante, hacia el final del libro, el estudio tan revelador como sorprendente de Eric Debarieux y Catherine Blaya acerca de las sociedades pobres, dónde la violencia desborda realmente la vida cotidiana haciendo de la escuela el posible oasis... después de todo -tal vez esto pueda sugerir que la violencia esté simplemente contestando a algo intrínseco-propio de lo humano. Por derroteros menos transitados, quizás esta realidad nos pueda también dar una pista hacia nuevas soluciones.

El título que da Artaud a su teatro, así a primeras, nos puede inducir en cierto error, consideremos su explicación en una carta a Rollinant del 16 de noviembre de 1931: *Le confieso no comprender ni tan poco admitir las objeciones que fueron puestas a mi título. Pues me parece que la creación y la propia vida solo se definen por una especie de rigor, y por tanto, por una crueldad fundamental, que conduce las cosas hacia una finalidad ineluctable, al precio que sea. / El esfuerzo es crueldad, la existencia en el esfuerzo es crueldad. Saliendo del reposo, y distendiéndose en el ser, Brama sufre de un sufrimiento que produce, por ventura, jubilosos armónicos, pero que, en el fatal extremo de la curva, se puede apenas expresar por un terrible crujir. / Hay en la llama de la vida, no apetito por la vida, no impulso irracional de la vida, una especie de perversidad inicial; el deseo de Eros es crueldad, pues se alimenta de contingencias. La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, porque, en todos los sentidos de un mundo circular y cerrado no hay sitio para la muerte verdadera, porque la ascensión es una dilaceración y porque el espacio cerrado se alimenta de vidas, y las vidas más posantes pasan a través de las demás, deglutiéndolas en un masacre que es la transfiguración y la bienaventuranza. En el mundo manifestado, metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente y el bien el esfuerzo e, por consiguiente, más una crueldad. / No entenderlo es no entender ideas metafísicas. Y que, de ahora en adelante, nadie me vuelva a decir que mi título es muy limitado. Es por la crueldad que se coagulan las cosas, que se forman los varios planos de lo creado. El bien está siempre en el exterior, la faz interior es un mal. Mal que al final será minorado, en el instante supremo en que todo lo que antes era forma esté a punto de retornar al caos (A. Artaud, 1996: p.101-102, traducción nuestra).*

*San Agustín considera que todas las cosas fueron creadas por Dios, que es bueno y cuya bondad se refleja en los seres humanos. El mal no es obra de Dios, sino que radica en la voluntad humana. Se manifiesta en el pecado y no es otra cosa que la privación o disminución del ser. El santo afirma que no existe el mal en sí ni el bien en sí. Si existiese, sería la nada perfecta (San Agustín, 2008, adaptado).*

El *bullying* y todos los abusos de que hablamos nos remiten sin lugar a dudas a esa privación o disminución del ser que se manifiesta de manera injustificada. La tragedia escolar vivida por algunos escolares. Por sus compañeros -quienes de manos atadas son testigos silenciosos y sufren igualmente. El agresor que probablemente no encuentra otra manera de actuar para ‘ser’ -probablemente por todas las carencias que cargará. Familias que no entienden por qué les está sucediendo a ellos. Profesores que no saben cómo proceder.

**Como la crueldad de Artaud, que dista radicalmente de la primera concepción del término, tal vez podamos localizar otra paradoja interesante en lo injustificado de la violencia...**

**Desde las políticas para la paz -que pese a sus grandes declaraciones y sus buenas intenciones- nunca hicieron por investigar desde otros prismas, quizá menos antagónicos. Pero son treinta años ya los que se lleva investigando este fenómeno ¿en qué punto diría usted que estamos ahora mismo?**

Creo que estamos en un punto en que hay que asumir que el concepto de violencia es multidisciplinar en el sentido en que las perspectivas disciplinares elaboran un discurso desde su minara que presenta el objeto de conocimiento envuelto en su propia parafernalia disciplinar. Así, pienso que -ignorante como soy de la filosofía o aproximación teórica de Artaud, pero algo menos de la de Deleuze & Guattari,...- la sociología tiene una aproximación -mis amigos Debarbieux y Blaya son buenos ejemplos- que mira el fenómeno desde un análisis macro que les permite hablar de micro-violencias. Nosotros los psicólogos nos aproximamos con una lupa precisa a esas micro-violencias porque enfocamos a los sujetos, a las personas concretas, al hacer esto perdemos algo del macro-enfoque, pero ganamos mucho sobre la comprensión del sujeto, su sufrimiento, su felicidad, sus necesidades, etc.- ¿Es mejor una u otra aproximación? No puedo ni deseo tener opinión al respecto. Yo miro el problema directamente desde el dolor y la inmoralidad que es que alguien haga daño sistemáticamente a alguien y los demás no intenten evitarlo. Pero creo que el discurso sociológico o incluso económico es perfectamente válido -no es el mío, pero me parece válido. Creo que ha pasado ya el tiempo de la ciencia social única, hay variedad de aproximaciones desde las ciencias sociales. La psicología se ocupa de la aproximación sobre las conductas, las actitudes, los procesos interpersonales, y en esta aproximación, hay una violencia claramente injustificable e inmoral que está siendo asumida por las sociedades y que la investigación que hacemos debe poner en evidencia, para que ello no suceda. No me compete tener un discurso ponderativo de hacia dónde va la sociedad en términos de discurso, quiero poner en evidencia que no debe ir hacia la aceptación de la injusticia, la inmoralidad y la desgracia social que es el fenómeno de la violencia.

## **Pregunta 2: El poder de la transmisibilidad**

La vida de Antonin Artaud podría ser motivo de censura por diversos motivos (su drogadicción, su pesimismo, su inconformismo, etc.) sin embargo -sobre otras consideraciones y teniendo en cuenta los estudios llevados a cabo en nombre de la *resiliencia* (en física propiedad de resistencia de ciertos metales, aplicado a las personas como capacidad de resistencia ante la adversidad)- deberíamos considerar a Artaud: ¡*Un Milagro!* En palabras de la especialista en historia del arte de entreguerras, Sarah Wilson.

En los años que sucedieron a sus creaciones más extremas y no entendidas en la época (posteriormente loadas y adoptadas por tantos) vino la guerra -que él conoció desde las entrañas mismas de la institución psiquiátrica como sometido paciente. Ocho años encerrado, en los cuales le administraron una enorme cantidad de electrochoques y todo tipo de vejaciones. No obstante, nos ha afirmado Sarah Wilson -quién ha tratado personalmente con su controvertido psiquiatra, el doctor Gastón Ferdière- que por todo lo que pasó Artaud debemos alzar un canto al cielo de que se haya podido mejorar y salvar de las innúmeras afrentas de que fue diana -de todo a cuanto estuvo expuesto. Y de no haber sido su implacable *resiliencia*, su grandísima capacidad abreactiva, lo más seguro sería que no hubiese resistido para contarlo. Y resulta que supo contar tan bien toda su experiencia, que de su poderosa transmisibilidad (la cual Wilson subraya incontables veces) al cabo de los años surgiría de la mano de los ingleses Laing & Cooper, la disciplina conocida como Antipsiquiatría, que con sus urgentes denuncias cambiaría radicalmente la vida en este tipo de instituciones. Los lacerantes testimonios de Artaud en libros como: *Cartas desde Rodez* y su galardonado: *Van Gogh- el suicidado de la sociedad* fueron de lo más leído entre los círculos ilustrados de la época.

Uno de los especialistas en creatividad consultados, explica que: *El concepto psicoanalítico de abreacción, como proceso curativo que implica una descarga de afecto al poner en palabras un suceso traumático, de tal modo que hace desaparecer la carga patógena y los síntomas asociados, se puede considerar como un caso particular del proceso general que somete los sentimientos y lo analógico, a lo lógico-verbal, por medio de construcciones creativas (G. Rodríguez, 2011: anexo 0.4, comunicación personal).*

Y en *Agresividad Injustificada* Christina Salmivalli y Kätlin Peets, exponen acerca de la empatía que: *Por ejemplo, la empatía afectiva (es decir, la capacidad para sentir de forma indirecta el estado emocional de otra persona) incrementa la probabilidad de defender la víctima (Caravita y otros, 2008) (...) Más concretamente, los niños que piensan que es fácil apoyar y defender a la víctima tienen más probabilidades de hacerlo que aquellos otros a quienes les parece difícil. Este hallazgo subraya la importancia de enseñar a los niños estrategias seguras para apoyara los compañeros victimizados (R. Ortega-Ruiz, coord., 2010: p. 88).*

Para lo cual entendemos que la capacidad de transmisibilidad se hace fundamental. Sobre todo tratando de poner encima de la mesa los sentimientos, a veces tan huidizos como difíciles de transmitir. Hay tanto en juego y a tener en cuenta al mismo tiempo... Y si para algunos puede que fluya como algo natural, para otros se hace una larga y densa travesía plagada de dificultades.

**Desde su situación como investigadora, conocedora de estos procesos sobre los cuales educar y ser educado puede hacerse una verdadera pendiente, ¿qué nos podría comentar al respecto? ¿Es el poder de transmisibilidad más de unos que de otros? ¿Cómo educarlo?**

*La empatía, como la estima propia y el respeto por el otro está debajo de todo proceso interpersonal, y el bullying lo es. Pero la empatía y la capacidad de sentir con el otro sus sentimientos y ponerse en su lugar de víctima es un proceso básico complejo, no es solo sentimiento, también es inteligencia, sensibilidad moral, posición ética que está relativamente mal repartida. Hay personas empáticas, sencillas, sinceras y moralmente muy solidas y hay personas escasamente inteligentes, escasamente honestas, escasamente seguras de sí mismas y hay personas dispuestas a que la dignidad humana triunfe sobre la negligencia, la crueldad, la inmoralidad, etc.*

*Cuando el movimiento de la antipsiquiatría triunfó, seguramente porque fue coherente con otros movimientos de solidaridad humanos -otra vez los aspectos sociológicos e incluso políticos, en los que como sabe no quiero / puedo entrar desde mi propia posición disciplinar, pero entraré brevemente: cuando esto sucedió, fue porque el movimiento de la antipsiquiatría tuvo la suerte de ser capturado por el discurso social y tuvo éxito -participé en su momento, siendo muy joven- y tuvo su aportación, muy interesante, pero se paso de frenada. En su rigor, quizás no se debieron generalizar tanto ciertas propuestas que en la dimensión estrictamente personal contribuyeron a dejar a ciertos enfermos mentales sin tener siquiera un estatus social desde el cual reivindicar ser queridos, atendidos, etc. En fin, como sabe, no deseo entrar en este tipo de discurso porque mi trabajo está en otro lado. Por eso amo la psicología, porque nos ocupamos directamente del sufrimiento y el bienestar humano.*

### **Pregunta 3: Creatividad personal: la ética del cibernético**

“Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente” (S. de la Torre, 2012: anexo 0.4, comunicación personal).

Si extendemos estas palabras de Saturnino de la Torre hacia lo que suponen los duros trances que provocan las situaciones conflictivas para todos los involucrados, se puede ver claramente que el sometimiento y el dominio -sea de la parte que sea- juegan un papel totalmente opuesto a lo pretendido. Todo por lo cual debería luchar la escuela como formadora de seres informados y deseosos de mejores conocimientos -para crecer y aprender a ser- se ve así truncada sin poder avanzar hacia logros más profundos y cabales. Coartada de su verdadera y principal función.

Decía Artaud que: “*Un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido*” (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra). Y su *cuerpo-sin-órganos* realmente refleja la misma idea, es decir: Trata de rebatir el concepto de un dios / creador todo poderoso en la creación de sí mismo, a sus propias manos. Al punto de desistir de los órganos de su cuerpo y de sus funciones (a modo de metáfora). Una organización que Artaud rechaza porque apremia la creación de uno mismo como ética fundamental y urgente en un mundo narcotizado y normalizante.

Por otro lado está la idea mantenida en el *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway sobre la necesidad de incluir de una vez por todas en los parámetros de la ciencia post-moderna la pura realidad. Para hablarnos de aquella, Haraway se nutrió de términos de la ciencia-ficción que reflexiona profundamente sobre la existencia humana. Las mujeres, los negros o los gays, relegados del pensamiento durante tantísimo tiempo -manifestaría: *es hora de asumir que ya estamos todos embarcados*. Y afirmaría contundente que muchos de nosotros no viviríamos sin nuestras prótesis de auténticos hombres biónicos. Sin tratamientos de insulina, diálisis y demás medicinas proporcionadas por la ciencia. Máquinas de oxígeno etc. Y hoy día conectados inexorablemente sin que la distancia tenga ya la menor importancia. Haraway al fin al cabo, estaría politizando el hecho de que a gran parte de la sociedad le costase asumir que todos somos ciborgs y que al cerrarse a este hecho inapelable no estaríamos actuando dentro de la pura realidad.

El *cuerpo-sin-órganos* en parte difiere del *ciborg* -aunque tengan mucho en común: Artaud se refiere a la creación de *uno mismo* mientras que Haraway asume la ‘im’pureza de nuestros propios cuerpos imbricados en el mundo, inevitablemente manipulados por la realidad. Pero al final su alerta máxima está en el control de ello. Tratar de ser dueños de nosotros mismos tanto cuanto podamos, a expensas de poder ser totalmente robotizados / manipulados o rechazados / estigmatizados.

En la compleja aceptación de nosotros mismos dentro del mundo real que habitamos, no solamente existe la urgencia de hacernos con nuestro propio ser y nuestra propia existencia -entiéndase que hablamos de la más alta expresión de creatividad- la creación de nosotros mismos a nuestras propias manos. Sino también de experimentar directamente la parte de nosotros mismos lindante con el prójimo.

La escuela, pese a que su ética sea fuente de gran voluntad para muchos, es motivo de desvíos conceptuales atroces para muchos otros. Cuando no se impone el gallito de turno se impone el profesor o la política del centro. Se impone la necesidad de cesar toda violencia al precio que sea. Y seguramente a fuerza de circunstancias varias como las condiciones en las cuales se genera la enseñanza -que no son las más propicias y afines a los ejercicios que permitirían las fundaciones del Ser- Demasiados alumnos en clase. Diagnósticos equívocos en la identificación de conflictos prejudiciales a este fin. Dificultad en la creación de grupos cuyos miembros permitan permutas de valores y conocimientos realmente enriquecedores, etc.

**Éticamente hablando quizá lo más prudente sería permear la urgente necesidad de la creación de uno mismo directamente a través de la escuela, como afirma De la Torre. Quizá no estaría mal pensar en soluciones para hacerlo. Necesariamente recogiendo las mismas circunstancias personales de cada uno -estén o no- en situación conflictiva. Sean o no estos conflictos violentos y fruto de una injustificada conducta. Si se colectara todo ello de manera ecológica y si se utilizara como materia prima para la creación del ser. ¿Qué piensa de esta cuestión ética?**

*Me he perdido en el entramado de tu pregunta, pero para que tengas una respuesta clara: la agresividad injustificada y toda violencia lo es, es inmoral, y denigra la dignidad humana, a la víctima porque nadie merece ser despreciado, insultado, ignorado, atacado, maltratado. Al agresor, porque destruye lo que deben ser sus principios éticos, lo que lo haría humano, y pierde -siendo niño mucho más- la oportunidad que la sociedad le brinda de elevarse hacia la dignidad, cuando ataca a otro sin justificación alguna, por simple maldad.*

*Consciente de que tu pregunta era más compleja, también lo soy de que mi respuesta es la adecuada: la agresión injustificada -violencia interpersonal- es inadmisibles, inmoral e injusta.*

#### **Pregunta 4: El profesor: Atleta Afectivo**

En el capítulo 12 de *Agresividad injustificada: Construir la convivencia para prevenir la violencia-un modelo ecológico*: usted, Rosario del Rey y Francisco Córdoba, explicáis los fundamentos de un modelo democrático:

*Los pilares en los que se basa el modelo para conseguir futuros ciudadanos y ciudadanas competentes socialmente, tratando de prevenir el fenómeno complejo que hemos denominado VSB, son: a) una gestión democrática de la vida en el centro; b) el fomento de una concepción cooperativa del proceso de enseñanza-aprendizaje; y c) el trabajo educativo de las emociones, las actitudes y los valores como partes del proceso instruccional y educativo (R. Ortega-Ruiz, coord., 2010: p.310).*

“Hemos propuesto (Ortega y Córdoba, 2008) hacer uso de historietas, cortometrajes y piezas dramáticas, que estimulen un cierto posicionamiento ético y que vayan enfocadas a favorecer una actitud activa ante situaciones moralmente injustas del tipo del acoso” (R. Ortega-Ruiz, coord., 2010: p. 311).

Tanto la capacidad afectiva como el hecho de perder la cabeza en dado momento o volverse borde e incluso violento, nos es común a todos los mortales. Lo que ocurre es que el profesor en clase tiene que dar ejemplo. Y en muchos casos actuar incluso en el sentido opuesto a sus propios instintos. Desde las políticas para la paz se instituye la necesidad de prescindir del *calor del momento* y se promueve la reflexión razonable.

Afianzando esta postura, en el comienzo de *Resolución de conflictos desde la acción tutorial* (2003) coordinado por el profesor Juan Carlos Torrego, podemos leer: *Uno de los problemas que nos encontramos frecuentemente en el ámbito escolar, a la hora de abordar los conflictos, es que respondemos de forma inmediata e irreflexiva aplicando un esquema de acción-reacción, y a menudo nos faltan recursos para poder interpretarlos, y por tanto, para afrontarlos de una maneja diferente que no suponga el uso de la violencia. Aprender a detenernos, analizar detalladamente los conflictos y responder de manera constructiva debería ser una de las principales tareas educativas (J. C. Torrego, coord., 2003: p. 12).*

Pero quizá el planteamiento de vuestro programa democrático pueda ir más en este sentido:

*El actor dotado descubre, por instinto, como captar e irradiar ciertos poderes; pero, sin duda, se*



*quedaría estupefacto si le revelasen que estos poderes que tienen un trayecto material, no solo a través, pero también en los órganos, existen en realidad, pues nunca tuvo conciencia de que pudiesen existir de hecho. / Para utilizar su afectividad, tal como el luchador utiliza sus músculos, el actor tiene que considerar el ser humano como un doble... espectro plástico, para siempre inacabado, cuyas formas son auténticamente macaqueadas por el verdadero actor, y al cual impone también las formas y la imagen de su sensibilidad propia. / Es sobre este doble que el teatro ejerce influencia, es esta efigie que el teatro moldea, y, tal como todos los espectros, este doble es de larga memoria. La memoria del corazón resiste y es, sin duda con el corazón, que el actor piensa; aquí es el corazón que domina (A. Artaud, 1996: p.129-131, traducción nuestra).*

El atleta afectivo de Artaud -esta suerte de actor de alta competición capaz de curar, en plena escena, al público en sus butacas- requiere de unos conocimientos que deben ser asimilados de antemano. A título ejemplificativo, Artaud explica como los chamanes logran entender la complejidad de los diversos elementos en el mundo y su función específica en él. El psicólogo Manuel Almendro nos lo explica de esta manera:

*Es necesario e imparable retomar la sabiduría antigua que trata más de la transformación que de la acumulación de conocimientos. Artaud fue pionero en intuir que los tarahumaras como otras etnias guardan preciosos conocimientos para los que la mente occidental no ha sido preparada pero sabiendo que en las entrañas del ser humano sí existe capacidad para lo inaudito. Requisito: hay que formarse o mejor transformarse, parece que la Naturaleza está demandando esto a través del caos generalizado: una civilización, la nuestra, que agoniza (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).*

Quizá ya de por sí haya algo de actor en el profesor: la puesta en escena didáctica transporta a los alumnos al meollo de la cuestión si aquella así lo requiere. Esa es la ventaja de estar *in situ* y tener a una audiencia de soporte:

Pongamos que hay algunos alumnos perturbadores en clase. Por el motivo que sea prefieren estar jugando o desestabilizar la clase con chistes o chinchando a los demás que quieren escuchar al profesor. Si ese resulta ser el momento idóneo para *actuar* porque las circunstancias así lo demandan ¿no debería el profesor estar preparado para intervenir con las armas más eficaces de que se tiene conocimiento -exactamente en ese instante?

Probablemente si estuviéramos en pleno poder de los conocimientos ancestrales a los que nos remiten tanto Artaud como Almendro, podríamos actuar de inmediato -en el calor del momento- que sería precisamente el más indicado para una enseñanza activa. Más sólida y eficaz. ¡Seguramente más dentro de la realidad y más humana!

**¿Qué le suscita esta idea de un profesor excepcional, el cual como un verdadero Atleta Afectivo se pone al servicio del prójimo? ¿Un profesor de alta competición, cuyo principal músculo de actuación sea precisamente su corazón?**

*De nuevo pido disculpas porque sus preguntas van más allá de lo que yo puedo estar aportando. En mi opinión el maestro debe ser un ejemplo moral, un ser empático y con capacidad y competencia para asumir las necesidades de afecto, conocimiento y seguridad que le exige su práctica profesional y los escolares concretos que tiene que educar. El milagro de la buena enseñanza esta en esos docentes que dejan huella, que hacen que el alumno recuerde siempre a su maestro como un gigante moral.*

#### **Pregunta 5: Escritura en el proceso resiliente**

Durante el tiempo que pasó en la institución psiquiátrica de Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de esa institución y los 2 años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargó de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiese la punta del lápiz seguía surcando el papel con la madera. Y que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o sentado en la mesa de su bar preferido sin poder detenerse nunca. En sus cuadernos, hoy día, su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de reproducirse a sí misma.

Mucho se teorizó a raíz de estos emergentes cuadernos de pura acción, pero lo que a nosotros nos interesa ahora mismo es que de la experiencia de haber rescatado esta práctica como propia podamos atestiguar su importancia. Es por ello que nos ronda la idea de proponer aquellos a modo de auto-terapia. Que la única regla sea la de dar rienda suelta a todo pensamiento. La creación de unos cuadernos íntimos y personales -morfológicamente siempre inacabados- en proceso. Y en los cuales todo sea posible.

**¿Qué le alude esta idea de plasmar todo cuanto ocurra en la mente en cuadernos personales, e íntimos, como posible forma de ejercicio *resiliente* y creativo? Pasando esa idea de velocidad, voracidad por la página en blanco, de flujo. En la creación de uno mismo.**

*Creo que la reflexión, enseñar a reflexionar, a tomar nota de los sentimientos propios y de los demás, la creatividad es siempre un arma de construcción moral, quizás en eso si estoy totalmente de acuerdo con sus propuestas y de su admirado Artaud: la inteligencia creativa se conecta bien con la más alta posición de la ética.*

#### **Pregunta 6: La educación y la creatividad (Analogías: cuentos-sueños-violencia)**

Otra de las apuestas de nuestra investigación desembocó en esta cuestión complementaria -que no menos importante que las anteriores- y que quizá logre iluminar de manera más completa toda la problemática.

Artaud y su puesta en escena hiperrealista, sus ideas del teatro de la crueldad -nos inducen a pensar que quizá la educación de ciertas *tendencias* debería ser más incisiva y que quizá ciertas ideas caídas en desuso podrían ser rescatadas.

En una entrevista realizada a otro gran especialista en Artaud, nos llamaría la atención su opinión arraigada de que probablemente se debiera reconsiderar en la enseñanza la adjudicación de un papel más activo a los famosos cuentos tradicionales alemanes: los de los hermanos Grimm o del Pedro Melenas, etc. como modo representativo de una moral que al parecer se fue perdiendo con el tiempo por considerarlos demasiado agresivos e inadecuados para según qué edades. Víctor Borrego, profesor de la Universidad de Granada, afirma que las analogías encontradas en estos cuentos, bien como en ciertos sueños, a veces resultan extremadamente reveladoras y efectivas al respecto.

**¿Le podría parecer procedente la implementación de los cuentos de los hermanos Grimm y sus fuertes moralejas si lo justificaran objetivos como la erradicación de la violencia, o lograr así canalizar la energía dispensada a aquella?**

*Es difícil saber qué impacto siguen teniendo los cuentos clásicos en la configuración de la inteligencia y el criterio ético de los niños hoy en día, pero no hay duda de que las grandes pasiones dejan un poso de conocimiento que siempre ha sido útil para la configuración moral. A los niños les gustan los cuentos clásicos porque deben aprender a discriminar lo bueno de lo malo y en los cuentos clásicos están siempre presentes.*

#### **Pregunta 7: Panteísmo: oración, repetición, totalidad**

*La investigación internacional revela factores de resiliencia sorprendentes en algunos de los países más pobres del planeta o en las escuelas de varias de las zonas más duras de países emergentes, como Brasil (Debardieux, 2006). Estas investigaciones demuestran que cuando los padres le encuentran sentido a la escuela, cuando existe un sentimiento de pertenencia conjunto del centro escolar y del barrio, se forma un contexto virtuoso y eficaz en la prevención de la violencia. Así, la comunidad se convierte en la mejor aliada de su escuela (E. Debardieux y C. Blaya en R. Ortega-Ruíz, coord., 2010: p. 365).*

Esto es lo que revelan Eric Debarbieux y Catherine Blaya ofreciendo una ráfaga de luz deslumbrante sobre el fenómeno tan difícil de discernir desde un punto de vista occidental y al uso. Si la regla general en estos países tan pobres es la de una violencia atroz y constante, se entiende que el paraíso -debidamente estructurado por figuras afectivas que sufraguen las necesidades más básicas, por las cuales nos apellidamos humanos- pueda hasta ser la escuela.

En un encarnizado párrafo d'*El Teatro Y Su Doble*, Artaud justifica así una de las funciones profundas de su teatro: "(...) la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos" (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

Los especialistas en Artaud que entrevistamos en el Reino Unido, tanto Sarah Wilson como Patrick French, opinan que haciéndonos con una cierta repetición y persistencia en el pensamiento -como en la oración o la meditación practicada en ciertas religiones- a algo más hondo llegaremos...

En una entrevista reciente concedida por Marina Abramović a razón del estreno de *Vida y muerte de Marina Abramović* en el Teatro Nacional de Madrid, aquella se refería a las horas de duro ensayo propuesto por el director teatral Bob Wilson, explicando cómo al revivir tantas veces el dolor intenso por el que había pasado en determinados episodios de su vida -aquel se iría disipando después de esa

casi eterna letanía de ensayo, repetición cuasi infinita- hasta convertirse en un imagen distante de lo vivido, como una cura.

**Buscando el nexo de unión a todo lo anterior (como precisamente indica la palabra religión: del latín *Re-ligare*: volver a unir lo anteriormente separado) nos surge el Panteísmo (entendiendo a dios como todo lo que existe) ¿en su opinión, podemos estar tratando de analizar las partes de un todo natural del cual la ciencia no haya querido encargarse de mirar por según qué prismas?**

*No sé muy bien que dimensión profunda encierra tu interesante pregunta, pero déjame decirte que interpreto los resultados de los estudios de mis amigos sociólogos en los países pobres como expresión de que es necesario un cierto nivel de bienestar para poder discriminar el malestar. Donde más violencia hay ni siquiera tengo derecho a expresar que hay violencia. Y en estos lugares estructuralmente afectados por la violencia, la escuela puede ser una esperanza.*



## **0.8 Entrevista a Agustín de la Herrán 18 de septiembre 2013**

*Un día en que estaba meditando, se durmió (o sea, se descuidó, cayendo en el estado de conciencia ordinaria). La falta le pareció tan grave que se cortó los párpados, que cayeron al suelo. De ellos acabaría naciendo, según la leyenda, la primera planta del té, por lo que se dice que el gusto del té y el gusto del zen son parecidos (dicho Zen citado en A. de la Herrán, 1998: p. 328).*

Esta cita que extraemos de su trabajo: *La conciencia humana- hacia una educación transpersonal*, y que obedece a la gran llamada: *Despierta, hombre despierta*, es también la historia de la condición humana que sin crueldad en sus emprendimientos -sin ese inmenso esfuerzo añadido- nunca lograría evolucionar realmente.

Por lo que pudimos recabar en este trabajo suyo, las enseñanzas del zen -del budismo en particular y demás experiencias meditativas y de conocimiento profundo de fundación oriental- se podrían considerar totalmente acordes con el pensamiento de Antonin Artaud. De hecho, cuándo a raíz de uno de sus múltiples fracasos teatrales para despertar a la narcotizada sociedad occidental, decide emprender viaje en busca del germen puro de la verdadera cultura y termina yéndose a Méjico con los tarahumaras -con el mismo propósito, durante algún tiempo- sopesa la hipótesis de viajar a Nepal.

El título que da Artaud a su teatro, así a primeras, nos puede inducir en cierto error -por eso como preámbulo a la entrevista propiamente dicha- consideremos su explicación al respecto en una carta a Rollinant del 16 de noviembre de 1931: *Le confieso no comprender ni tan poco admitir las objeciones que fueron puestas a mi título. Pues me parece que la creación y la propia vida solo se definen por una especie de rigor, y por tanto, por una crueldad fundamental, que conduce las cosas hacia una finalidad ineluctable, al precio que sea. / El esfuerzo es crueldad, la existencia en el esfuerzo es crueldad. Saliendo del reposo, y distendiéndose en el ser, Brama sufre de un sufrimiento que produce, por ventura, jubilosos armónicos, pero que, en el fatal extremo de la curva, se puede apenas expresar por un terrible cruír. / Hay en la llama de la vida, no apetito por la vida, no impulso irracional de la vida, una especie de perversidad inicial; el deseo de Eros es crueldad, pues se alimenta de contingencias. La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, porque, en todos los sentidos de un mundo circular y cerrado no hay sitio para la muerte verdadera, porque la ascensión es una dilaceración y porque el espacio cerrado se alimenta de vidas, y las vidas más posantes pasan a través de las demás, deglutiéndolas en un masacre que es la transfiguración y la bienaventuranza. En el mundo manifestado, metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente y el bien el esfuerzo e, por consiguiente, más una crueldad. / No entenderlo es no entender ideas metafísicas. Y que, de ahora en adelante, nadie me vuelva a decir que mi título es muy limitado. Es por la crueldad que se coagulan las cosas, que se forman los varios planos de lo creado. El bien está siempre en el exterior, la faz interior es un mal. Mal que al final será minorado, en el instante supremo en que todo lo que antes era forma esté a punto de retornar al caos (A. Artaud, 1996: p.101-102, traducción nuestra).*

### **Pregunta 1: Estado de la cuestión**

Al amparo de este mundo extremadamente cambiante -de cuyos resortes evolutivos se confirma la tendencia a acercarse al centro de la espiral y al minuto siguiente a distanciarse inconmensurablemente de dicho eje, -produciendo así una abisal y vertiginosa diferencia- podríamos llegar a pensar en la posibilidad de que -incluso en nuestros días- podamos ser testigos de una escuela denostada al punto de su abolición total.

De hecho, si miramos los orígenes de la institución como tal, allá por los finales del siglo VII, no parecerá tan disparatada la idea sobre lo que tenemos de apego al hecho concreto en sí. Que a primeras pudiera parecer inviolable. Pero que dada la vorágine tan evidente, quizás podamos suponer que no sería tan descabellado poner a consideración: *todo lo que nace, si no se cuida debidamente...*

En *La consciencia humana (1998)* usted afirma, en contra de las líneas de pensamiento que promueven una escuela orientadora para la vida, que a su entender: “no se trata de preparar o adaptar las personalidades para acrecer o engrosar lo que ya hay, sino de creer en que es posible reorientar cambiar el estado de cosas actual (vida), para favorecer una más sólida evolución humana. Me gusta más entender por educación una “orientación para cambiar la vida” (A. de la Herrán, 1998: p. 407).

Para abordar el estado de la cuestión propongo acercarnos desde la realidad actual con un pequeño apunte de cariz político -quién sabe esto podría resultarnos esclarecedor o a lo mejor- tan solo la pescadilla que se muerde la cola, veamos:

Dada la terrible situación económica actual, puede que esta sea una plataforma algo incómoda desde la cual acceder hacia el marco de conciencia desprovista de ego. -Alzarnos con una mirada profunda y sincera sobre la totalidad desde la escuela.- Sin embargo tal vez así, sin salirnos de la realidad,

podamos identificar, matizar algunos de los problemas por los cuales se hace tan ardua la implementación de tan fundamentales y humanas medidas, *¿el nudo gordiano?*

La permanencia de ese gran ego argumental que se alza con sus *ismos* desde sus escuelas de pertenencia. El cual parece existir desde siempre uniendo a las masas y así separando irremediamente nuestras vidas, ¿no será acaso ésta, una de las más destacadas características de la condición humana? Quizás luchar contra ello, en cierta medida, podría semejar un sinsentido, ¿no?

Aunque también exclusiva de esta condición sea la utopía -en su más extensa y prolija acepción- mucha gente parece no estar dispuesta a tales hazañas. Quizás debido al coste, el trabajo que ello implicaría. O la crisis de fe, si nos atenemos a ciertos hechos históricos. La crueldad necesaria para ultrapasas las barreras de la posibilidad es aquí -como en todo lo que se crea realmente de raíz- cuestión patente. Como deja bien claro Artaud cuando explica de lo que se crea de raíz y lo que no puede dejar de considerarse obra en proceso, que bebe de una crueldad inmensa. Algo que al tratar de pasarlo a la sociedad, Artaud vio fracasar una y otra vez a lo largo de toda su vida.

Todos esos enormes egos / enfrentados que a modo de panacea luchan *por salvar a la humanidad entera* con sus creencias más a la izquierda o más a la derecha. Y la humanidad (en las sociedades más desarrolladas o del primer mundo), esclava de la casi omnipresencia de los partidos. En sus ideales aparentemente restauradores. En sus ilusionados progresos, socialmente comprometidos, democráticos, filantrópicos, etc. La humanidad que puede opinar, opina, se alista, se divide, se pone de acuerdo con tal o cual parte y se alza en protesta, disputa, trifulcas y demás voceríos cuando las cosas no parecen ser conformes a lo acordado. Cuando las promesas de sus líderes no parecen cumplirse. Probablemente, en muchos casos, cuando hacia el suelo de la realidad los párpados no llegaron tan siquiera a abrirse -al menos del todo.

Y yo pregunto: ¿si a la humanidad se le permitiese opinar respecto a los maleficios del ego contrapuestos a los beneficios de la conciencia, se unirían todos a tan dispar novedad o seguirían víctimas de la misma escisión pretérita? Porque estoy convencido que argumentos no faltarían a la hora de un buen y jugoso debate al respecto. No olvidemos que se trataría de un corte radical y bien profundo respecto a la realidad vivida en sus carnes hasta ahora. Debate que los legítimos órganos de gobierno no dejarían pasar sin más -en virtud de poder hacer peligrar sus propias creencias.

**¿Será realmente adecuado seguir insistiendo por esta vía tan abrupta, angosta y repleta de tan tortuosas contingencias cuando lo que la humanidad parece demandar -pidiendo a gritos, diría- tendría más que ver con un giro radical e inmediato? Lo pongo de esta manera porque Artaud insistía en la idea de que a la gente no le interesaba escuchar la verdad. Sintomáticamente el estudio bibliográfico realizado por Stephen Barber respecto al poeta lleva por subtítulo *Blows and Bombs*, que alude al estado de ánimo de un Artaud harto y amargado respecto a la sociedad occidental. A la cual solo el rugir de las bombas y los cañonazos harían despertar.**

*La educación que tenemos y la formación que atendemos son epidérmicas, superficiales. La sociedad es una sinfonía de egos, personales y colectivos. La mayor parte de la humanidad vive dormida. A veces incluso sueña que despierta, pero los despertares son contenidos del sueño. La Pedagogía es la ciencia de la educación por antonomasia. Por eso debería ser la ciencia del despertar y la ciencia del ponerse en marcha para construir. Hay que insistir, pero no perimétricamente, sino profundamente, radicalmente, hacia la construcción de una Pedagogía Radical. Últimamente estoy investigando sobre esto. Ésta es nuestra posición. El cambio radical es el único camino, porque o la formación y el despertar asociado es radical, o no habrá formación. Siempre vale la pena insistir. Nuestro trabajo consiste en eso. Mitad barqueros, mitad carpinteros, léase martilleadores. Pero -esta es la novedad-, en nombre de nadie, en nombre de ningún ismo. Este proceder debería ser natural o pedagógico, sencillamente educativo.*

**¿Dada la situación actual de la enseñanza, tan desfasada respecto al conocimiento ancestral proporcionado por oriente -que posibilitaría el conocimiento profundo del ser- si no se toman medidas en este sentido, hasta qué punto podríamos estar asistiendo al desmoronamiento de la institución?**

*Oriente es metodología. Occidente y los monoteísmos son ficciones, adoctrinamientos autoinducidos e intensivos que no asocian apenas comprensión. Mi opinión es que, por ósmosis o vía complejidad de conciencia, el futuro llamará a más y a más conocimiento. Entonces se dejará de hablar de Oriente y de Occidente y, simplemente, se avanzará en conocimiento autoformativo. En este nuevo Renacimiento la Pedagogía Radical que defendemos y construimos puede tener un importante papel.*

#### **Pregunta 2: El poder de la transmisibilidad**

Contenida en su obra, que venimos citando: *La conciencia humana*, la cita de P. Teilhard de Chardin podría ilustrar perfectamente lo que aquí nos gustaría profundizar: *Cada una de nuestras vidas está*

como trenzada por estos dos hilos: el hilo del desarrollo interior, siguiendo el cual se forman nuestras ideas, afectos, actitudes humanas y místicas; y el hilo del éxito exterior, siguiendo el cual nos hallamos en cada momento en un punto preciso en donde convergerá, para producir en nosotros el efecto esperado por Dios, el conjunto de las fuerzas del universo (citado en A. de la Herrán, 1998: p. 318).

La vida de Antonin Artaud podría ser motivo de censura por diversos motivos (su drogadicción, su pesimismo, su inconformismo, etc.). Sin embargo, sobre otras consideraciones y teniendo en cuenta los estudios llevados a cabo en nombre de la *resiliencia* (en física propiedad de resistencia de ciertos metales / aplicado a las personas como capacidad de resistencia ante la adversidad), deberíamos considerar a Artaud: ¡*Un Milagro!* -en palabras de la especialista en historia del arte de entreguerras, Sarah Wilson.

En los años que sucedieron a sus creaciones más extremas y no entendidas en la época (posteriormente loadas y adoptadas por tantos) vino la guerra, que él conoció desde las entrañas mismas de la institución psiquiátrica como sometido paciente. Ocho años encerrado, en los cuales le administraron una enorme cantidad de electrochoques y todo tipo de vejaciones. No obstante, nos ha afirmado Sarah Wilson -quién ha tratado personalmente con su controvertido psiquiatra, el doctor Gastón Ferdière- que por todo lo que pasó Artaud debemos alzar un canto al cielo de que se haya podido mejorar y salvar de las innumerables afrentas de que fue diana, de todo a cuanto estuvo expuesto. Y de no haber sido su implacable *resiliencia*, su grandísima capacidad *abreactiva*, lo más seguro sería que no hubiese resistido para contarlo. Y resulta que supo contar tan bien toda su experiencia, que de su poderosa *transmisibilidad* (la cual Wilson subraya incontables veces) al cabo de los años surgiría de la mano de los ingleses Laing & Cooper, la disciplina conocida como Antipsiquiatría -que con sus urgentes denuncias cambiaría radicalmente la vida en este tipo de instituciones. Los lacerantes testimonios de Artaud en libros como: *Cartas desde Rodez* y su galardonado: *Van Gogh- el suicidado de la sociedad* fueron de lo más leído entre los círculos ilustrados de la época.

Uno de los especialistas en creatividad consultados, Gabriel Rodríguez, explica que: *El concepto psicoanalítico de abreactión, como proceso curativo que implica una descarga de afecto al poner en palabras un suceso traumático, de tal modo que hace desaparecer la carga patógena y los síntomas asociados, se puede considerar como un caso particular del proceso general que somete los sentimientos y lo analógico, a lo lógico-verbal, por medio de construcciones creativas (G. Rodríguez, 2012: anexo 0.4, comunicación personal).*

Como en estos ejemplos o cuando alguno de los filósofos orientales mencionados en *La conciencia Humana*, narra una de sus parábolas para explicar algo realmente profundo -la mente parece detenerse en busca del truco- no solamente se detiene en el sentido estricto de la reflexión acerca de lo que se acaba de escuchar, de leer. Sino que busca la artimaña y solo poco después se entiende que no la había, sino que la asimilación ya es un hecho consumado.

Las dotes de transmisibilidad, el gran poder que ello representa y que alguien pueda llegar a alcanzar -como en el caso de Artaud o del misterioso Teilhard de Chardín- tal vez puedan no residir plenamente en el uso adecuado de las palabras (representaciones redundantes de lo previamente existente) sino quizás en la intensidad de su empleo. Tal y como podemos llegar a contemplar en los textos de los sabios orientales. Y no me refiero exclusivamente a la simple yuxtaposición que lo sería todo como lo es tantas veces el montaje en una narración cinematográfica. Tal vez ello trate de una cuestión más física que metafísica, tal vez sea perfectamente tangible.

La necesidad de pulir la capacidad de transmisibilidad se hace fundamental si se quiere llegar al fondo de la cuestión. Al propio ser y más aún en la didáctica de lo anterior. Si se quisiera tratar de poner encima de la mesa los sentimientos, por ejemplo -a veces tan huidizos como difíciles de comunicar. Hay tanto en juego y a tener en cuenta al mismo tiempo. Y si para algunos puede que fluya como algo natural, para otros se hace larga y densa travesía.

**Desde su situación como investigador de la conciencia. Conocedor de estos procesos sobre los cuales educar y ser educado puede hacerse una verdadera pendiente, ¿qué nos podría comentar al respecto? ¿Es el poder de transmisibilidad más de unos que de otros? ¿Cómo educarlo, cómo aprenderlo?**

*Se puede transmitir de todo: estupidez, lucidez, etc. Nosotros nos ocupamos de la transmisión de conciencia, de la transmisión del ser que somos. La transmisión es imprescindible. Pero hay transmisiones que entierran y otras que avivan. La mejor transmisión es la espontánea, la natural y de conciencia a conciencia. Esa transmisión es profunda. Es un anhelo que no toda persona reconoce y que con frecuencia se confunde con auténticos sistemas doctrinarios, empaquetados y despersonalizantes, cuyo efecto es un vacío que demanda más transmisión en el mismo sentido de su sesgo. En estos casos es preciso que la persona tome conciencia de que el gesto natural podría ser la defecación, el vómito, la eliminación. Es decir, el descondicionamiento del referente de apego y la reidentificación en niveles de*

complejidad de conciencia en estados más elevados, más ligeros y por tanto más liberados. Mi opinión es que el 'poder de transmisibilidad', tal y como creo que se plantea, es una trampa del ego. No hay que desear ni este ni ningún otro poder. El camino más seguro o más fiable es a mi juicio descondicionarse y silenciarse. Entonces a lo mejor se puede transmitir algo. Pero la transmisión de calidad será porque el interlocutor está receptivo, no porque se quiera comunicar nada. Se corre el peligro de poder desarrollar un nuevo plano de adoctrinamiento, más sutil, menos parcial, pero adoctrinamiento al fin. Es preciso redefinir la abrección como hace Isabel González cuando habla de abre-a-[la]-acción, pero en otro plano y en otro espacio.

### **Pregunta 3: Creatividad personal: la ética del cibernético**

*Si educar es ayudar a Ser, significa acompañar en esa búsqueda de la autoconstrucción, de la autenticidad, de reconocimiento de potenciales, de encontrarse consigo mismo para descubrir su elemento, su pasión por la vida. Y esta debería ser la ética profunda de la escuela y del docente (S. de la Torre, 2012: anexo 0.5, comunicación personal).*

Si extendemos estas palabras de Saturnino de la Torre hacia lo que suponen los duros trances que continuamente provocan las situaciones conflictivas en los centros educativos (parte indisoluble del cometido de esta investigación) se puede ver claramente que el sometimiento y el dominio -sea de la parte que sea o respecto a quién sea- juegan un papel totalmente opuesto a lo pretendido. Todo por lo cual debería luchar la escuela como formadora de seres informados y deseosos de mejores conocimientos -para crecer bien y aprender a ser- se ve así truncada sin poder avanzar hacia logros más profundos y cabales. Perdida en las niñerías propias de seres de egos altamente desarrollados y totalmente desprovistos de cualquier conciencia.

Aprender a ser es por tanto aprender a *ser con el otro*. Además de profundizar en el gusto por la vida y las apetencias particulares de cada uno -como en la transmisibilidad- existe la necesidad de hacerlo desde adentro hacia afuera y contextualizar los aprendizajes en entornos a veces no tan propicios como sería deseable.

Como métodos de profundización en el ser, usted explica una serie de vías de conciencia que siempre tenderán a adaptarse a la personalidad de quién la practique. El maestro debería ayudar al aprendiz a encontrar su vía -pero finalmente sería el aprendiz quien decidiese la que mejor le conviniese:

*Siempre habrá prácticas que jamás se hayan seguido como vía. Sin embargo, todo sujeto, todo aprendiz es un individuo, y por tanto es diferente a cualquier otro. La variedad de prácticas susceptibles de adaptación como vías es una condición de individualización, y debe imperar sobre su tradicional eficacia. Sin embargo, a priori o en una primera fase, es preferible practicar las más fiables (A. de la Herrán, 1998: p. 313).*

Decía Artaud que: *“Un gesto, una vez ejecutado, no puede ser repetido”* (A. Artaud, 1996: p. 74, traducción nuestra). Y su *cuerpo-sin-órganos* realmente refleja la misma idea, es decir: Trata de rebatir el concepto de un dios / creador todo poderoso, en la creación de sí mismo -a sus propias manos. Al punto de desistir de los órganos de su cuerpo y de sus funciones (a modo de metáfora). Una *organización* que Artaud rechaza porque apremia la creación de uno mismo como ética fundamental y urgente en un mundo narcotizado y *normalizante*.

Por otro lado está la idea mantenida en el *Manifiesto Cibernético* de Donna Haraway sobre la necesidad de incluir de una vez por todas en los parámetros de la ciencia post-moderna la pura realidad. Para hablarnos de aquella, Haraway se nutrió de términos de la ciencia-ficción que reflexiona profundamente sobre la existencia humana. Las mujeres, los negros o los gays, relegados del pensamiento durante tantísimo tiempo -manifestaría: *es hora de asumir que ya estamos todos embarcados*. Y afirmaría contundente que muchos no viviríamos sin nuestras prótesis de auténticos hombres biónicos. Sin insulina, diálisis y demás medicinas proporcionadas por la ciencia. Máquinas de oxígeno etc. Y hoy día conectados inexorablemente sin que la distancia tenga ya la menor importancia. Haraway al fin al cabo, estaría politizando el hecho de que a gran parte de la sociedad le costase asumir que todos somos cibernéticos. Y que al cerrarse a este hecho inapelable no estaríamos actuando dentro de la pura realidad.

El *cuerpo-sin-órganos* en parte difiere del *cibernético* -aunque tengan mucho en común: Artaud se refiere a la creación de *uno mismo* mientras que Haraway asume la 'im'pureza de nuestros propios cuerpos imbricados en el mundo, inevitablemente manipulados por la realidad. Pero al final su alerta máxima está en el control de ello -tratar de ser dueños de nosotros mismos tanto cuanto podamos- a expensas de poder ser totalmente robotizados / manipulados o rechazados / estigmatizados.

En la compleja aceptación de nosotros mismos dentro del mundo real que habitamos, no solamente existe la urgencia de hacernos con nuestro propio ser y nuestra propia existencia -entiéndase que hablamos de la más alta expresión de creatividad- la creación de nosotros mismos a nuestras propias manos. Y también de experimentar directamente la parte de nosotros mismos lindante con el prójimo.



La escuela, pese a que su ética sea fuente de gran voluntad para muchos, es motivo de desvíos conceptuales atroces por parte de muchos otros. Cuando no se impone el gallito de turno se impone el profesor o la política del centro. Se impone la necesidad de cesar toda violencia al precio que sea. Y seguramente a fuerza de circunstancias varias -como las condiciones en las que se genera la enseñanza, que no son las más propicias y afines a los ejercicios que permitirían las fundaciones del Ser.- O por haber demasiados alumnos en clase. Diagnósticos equívocos en la identificación de conflictos. Dificultad en la creación de grupos cuyos miembros permitan permutas de valores y conocimientos realmente enriquecedores, etc.

Éticamente hablando quizá lo más prudente sea permear la urgente necesidad de la creación de uno mismo directamente a través de la escuela, como afirma De la Torre. Quizá no estaría mal pensar en soluciones para hacerlo -necesariamente, recogiendo las mismas circunstancias personales de cada uno- estén o no en situación conflictiva. Si se colectara todo ello de manera ecológica y si se utilizara como materia prima para la creación del ser...

#### **¿Qué le sugiere esta cuestión ética?**

*Los antiguos griegos llamaban a lo ético lo decente. Lo decente es cultivarse, madurar, contribuir a la evolución humana. El ser ya existe, no hay que crearlo. Pero no se reconoce, vive en la superficie de sí mismo, no se conoce. Esto no es decente, es el mayor fracaso educativo o formativo no reconocido por la Pedagogía. Cuando se enseñe el camino del autoconocimiento en la educación ordinaria -entendiendo por autoconocimiento la respuesta a la pregunta ¿quién soy yo?, no ¿cómo soy yo?, como hace la Psicología-, se habrá iniciado el camino hacia la respuesta más importante y clave de la vida. Pregunta con la que la Pedagogía, siamesa entonces de la Filosofía, nació en la India, China y Grecia de hace al menos 26 siglos.*

#### **Pregunta 4: El profesor, Atleta Afectivo**

Tanto la capacidad afectiva como el hecho de perder la cabeza en dado momento o volverse borde e incluso violento, nos es común a todos los mortales. Lo que ocurre es que el profesor en clase tiene que dar ejemplo. Y en muchos casos actuar incluso en el sentido opuesto a sus propios instintos. Desde las políticas para la paz se instituye la necesidad de prescindir del *calor del momento* y se promueve la reflexión razonable. Afianzando esta postura, en el comienzo de *Resolución de conflictos desde la acción tutorial* (2003), coordinado por el profesor Juan Carlos Torrego, podemos leer: *Uno de los problemas que nos encontramos frecuentemente en el ámbito escolar, a la hora de abordar los conflictos, es que respondemos de forma inmediata e irreflexiva aplicando un esquema de acción -reacción, y a menudo nos faltan recursos para poder interpretarlos, y por tanto, para afrontarlos de una manea diferente que no suponga el uso de la violencia. Aprender a detenernos, analizar detalladamente los conflictos y responder de manera constructiva debería ser una de las principales tareas educativas* (J. C. Torrego, coord., 2003: p. 12).

Pero quizá fuese un planteamiento más adecuado y más dentro de la realidad si se pudiese ir más en este sentido -si consideramos el profesor como un actor a toda prueba: *El actor dotado descubre, por instinto, como captar e irradiar ciertos poderes; pero, sin duda, se quedaría estupefacto si le revelasen que estos poderes que tienen un trayecto material, no solo a través, pero también en los órganos, existen en realidad, pues nunca tuvo conciencia de que pudiesen existir de hecho. / Para utilizar su afectividad, tal como el luchador utiliza sus músculos, el actor tiene que considerar el ser humano como un doble... espectro plástico, para siempre inacabado, cuyas formas son auténticamente macaqueadas por el verdadero actor, y al cual impone también las formas y la imagen de su sensibilidad propia. / Es sobre este doble que el teatro ejerce influencia, es esta efigie que el teatro moldea, y, tal como todos los espectros, este doble es de larga memoria. La memoria del corazón resiste y es, sin duda con el corazón, que el actor piensa; aquí es el corazón que domina* (A. Artaud, 1996: p.129-131, traducción nuestra).

El atleta afectivo de Artaud, esta suerte de actor de alta competición capaz de curar, en plena escena, al público en sus butacas -requiere de unos conocimientos que deben ser asimilados de antemano. A título ejemplificativo, Artaud explica como los chamanes logran entender la complejidad de los diversos elementos en el mundo y su función específica en él. El psicólogo Manuel Almendro nos lo explica de esta manera: *Es necesario e imparable retomar la sabiduría antigua que trata más de la transformación que de la acumulación de conocimientos. Artaud fue pionero en intuir que los tarahumaras como otras etnias guardan preciosos conocimientos para los que la mente occidental no ha sido preparada pero sabiendo que en las entrañas del ser humano sí existe capacidad para lo inaudito. Requisito: hay que formarse o mejor transformarse, parece que la Naturaleza está demandando esto a través del caos generalizado: una civilización, la nuestra, que agoniza* (M. Almendro, 2012: anexo 0.6, comunicación personal).

Quizá ya de por sí haya algo de actor en el profesor: la *puesta en escena* didáctica transporta a sus participantes al meollo de la cuestión si aquella así lo requiere. Esa es la ventaja de estar *in situ* y

tener a una audiencia de soporte. Pongamos que hay algunos alumnos perturbadores en clase. Por el motivo que sea prefieren estar jugando o desestabilizar la clase con chistes o chinchando a los demás que quieren escuchar al profesor. Si ese resulta ser el momento idóneo para *actuar* porque las circunstancias así lo demandan ¿no debería el profesor estar preparado para intervenir con las armas más eficaces de que se tiene conocimiento -exactamente en ese instante?

Probablemente si estuviéramos en pleno poder de los conocimientos ancestrales a los que nos remiten tanto Artaud como Almendro -podríamos actuar de inmediato, en el calor del momento- que sería precisamente el más indicado para una enseñanza activa. Más sólida y eficaz. ¡Seguramente más dentro de la realidad y más humana!

**¿Qué le suscita esta idea de un profesor excepcional -el cual como un verdadero Atleta Afectivo se pone al servicio del prójimo? ¿Un profesor de alta competición, cuyo principal músculo de actuación sea precisamente su corazón? De hecho, el profesor consciente de su “conciencia humana” (siempre con un grado de conciencia más elevado que el de sus discípulos) también va en este sentido, ¿verdad?**

*El profesor consciente es una figura casi inédita. La Pedagogía y la Didáctica nos ayudan poco a definirlo. Se enfrascan en un discurso sobre la práctica, la reflexión, la acción. Un enfoque radical no se centraría en las hojas o en las flores. Se centraría en las raíces, en la causa del ser y en su parte más vital. Esta parte no se está viendo. La conciencia, el ego, la Humanidad, etc. son parte de ella. Pero un enfoque debe incluir también lo visible. Por eso no basta con que sea radical, sino, además, inclusivo o verdaderamente complejo. El docente ideal es el maestro. Ha habido maestros, muy pocos. Ellos han subido la escalera de la formación. Pero ¿quién puede compartir este conocimiento? Si se ignoran las integrales triples, ¿cómo mostrarlas? La inquietud por este conocimiento no puede provenir de otros maestros que no existen, sino del despertar paulatino de nuestro maestro interior. Entonces se podrá llegar antes, mejor y en mayor medida al centro de la circunferencia.*

#### **Pregunta 5: Escritura en el proceso resiliente**

Durante el tiempo que pasó en la institución psiquiátrica de Rodez, Artaud se habituó a escribir en cuadernos escolares sin detenerse jamás. A su salida de esa institución y los 2 años sucesivos antes de su muerte física, Artaud se encargó de plasmarse a sí mismo en una cantidad enorme de cuadernos. Dicen los diversos testimonios al respecto que su escritura era tan veloz que pese a que se rompiera la punta del lápiz seguía surcando el papel con la madera. Y que su cuerpo adoptaba la forma de la alienación pura cuando viajaba en metro o sentado en la mesa de su bar preferido sin poder detenerse nunca. En sus cuadernos, se puede seguir atestiguando como su letra cambiante confirma el signo preciso de la urgencia. La necesidad hecha cuerpo viviente. Como una máquina que no cesa de producirse a sí misma.

Mucho se teorizó a raíz de estos emergentes cuadernos de pura acción -pero lo que a nosotros nos interesa ahora mismo es que de la experiencia de haber rescatado esta práctica como propia podamos hacer un guiño a su importancia. Es por ello que nos ronda la idea de proponer aquellos a modo de auto-terapia. Que la única regla sea la de dar rienda suelta a todo pensamiento. La creación de unos cuadernos íntimos y personales -morfológicamente siempre inacabados- en proceso. Y que en ellos todo sea posible.

**¿Qué le alude esta idea de plasmar todo cuanto ocurra en la mente en cuadernos personales, íntimos como posible forma de ejercicio resiliente y creativo? Pasando esa idea de velocidad, voracidad por la página en blanco, de flujo en la creación de uno mismo.**

*Creo que la escritura puede ser una fase metodológica. Puede servir para conectar con el propio interior. Pero ese interior suele ser el exterior de lo interior. Para conectar con el interior de lo interior hay que aprender a dejar de escribir, de leer, de ser. La escritura enloquecida es un grito. Puede servir como desahogo pero sin orientación no lleva a ninguna parte. La creatividad puede hipertrofiarse de un modo similar a como antes algunos enfermos con infección en la hipófisis crecían sin parar hasta morir. La creatividad es, desde un punto de vista pedagógico radical, un constructo secundario. Nos puede distraer. Desde esta perspectiva decía en una reciente conferencia sobre 'creatividad y formación radical' que la creatividad podría no servir para nada.*

#### **Pregunta 6: La educación y la creatividad (Analogías: cuentos-sueños-violencia)**

Otra de las apuestas de nuestra investigación desembocó en esta cuestión complementaria -que no menos importante que las anteriores- que quizá logre iluminar de manera más completa toda la problemática.

Artaud y su puesta en escena hiperrealista -sus ideas del *teatro de la crueldad* nos inducen a pensar que quizá la educación de ciertas *tendencias* debería ser más incisiva y que quizá ciertas ideas caídas en desuso podrían ser rescatadas.

En una entrevista realizada a otro gran especialista en Artaud, nos llamaría la atención su opinión arraigada de que probablemente se debiera reconsiderar en la enseñanza la adjudicación de un papel más activo a los famosos cuentos tradicionales alemanes: los de los hermanos Grimm o del Pedro Melenas, etc. como modo representativo de una moral que al parecer se fue perdiendo con el tiempo por considerarlos demasiado agresivos e inadecuados para según qué edades. Víctor Borrego, profesor en la Facultad de Bellas Artes de Granada, afirma que las analogías encontradas en estos cuentos, bien como en ciertos sueños, a veces resultan extremadamente reveladoras y efectivas al respecto.

**¿Le podría parecer procedente la implementación de los cuentos de los hermanos Grimm y sus fuertes moralejas si lo justificaran objetivos como la erradicación de la violencia, o lograr así canalizar la energía dispensada a aquella?**

*¿Por qué no?*

#### **Pregunta 7: Panteísmo, oración, repetición, totalidad**

*La investigación internacional revela factores de resiliencia sorprendentes en algunos de los países más pobres del planeta o en las escuelas de varias de las zonas más duras de países emergentes, como Brasil (Debardieux, 2006). Estas investigaciones demuestran que cuando los padres encuentran sentido a la escuela, cuando existe un sentimiento de pertenencia conjunto del centro escolar y del barrio, se forma un contexto virtuoso y eficaz en la prevención de la violencia. Así, la comunidad se convierte en la mejor aliada de su escuela (R. Ortega-Ruíz, coord., 2010: p. 365).*

En *Agresividad Injustificada, Bullying y Violencia Escolar* -coordinado por Rosario Ortega-Ruíz: Eric Debarbieux y Catherine Blaya ofrecen una ráfaga de luz deslumbrante sobre el fenómeno tan difícil de discernir desde un punto de vista occidental. Si la regla general en estos países tan pobres es la de una violencia atroz y constante, se entiende que el paraíso, debidamente estructurado por figuras afectivas que sufraguen las necesidades más básicas, pueda hasta ser la escuela.

En un encarnizado párrafo d'*El Teatro Y Su Doble*, Artaud justifica así una de las funciones profundas de su teatro: "(...) la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento, desafío tal espectador a entregarse de veras, una vez haya salido del teatro, a pensamientos de guerra, motines y a soeces asesinatos" (A. Artaud, 1996: p. 80, traducción nuestra).

Los especialistas en Artaud que entrevistamos en el Reino Unido, tanto Sarah Wilson como Patrick French -sin saberlo- opinarían de forma unánime que una cierta repetición y persistencia en el pensamiento -como en la oración o la meditación practicada en ciertas religiones- a algo más hondo conduce, a alguna solución nos eleva. En la entrevista que nos concedió French, el nombre de Abramović volvió a resonar imprescindible. Notablemente, en una entrevista reciente concedida por la artista post-moderna Marina Abramović a razón del estreno de *Vida y muerte de Marina Abramović* en el Teatro Nacional de Madrid, aquella se refería a las horas de duro ensayo propuesto por el director teatral Bob Wilson -explicando cómo al revivir tantas veces el dolor intenso por el que había pasado en determinados episodios de su vida- este se iría disipando después de esa casi eterna letanía de ensayo, repetición cuasi infinita, hasta convertirse en un imagen distante de lo vivido, como una cura.

**Buscando el nexo de unión a todo lo anterior (como precisamente indica la palabra *religión*: del latín *Re-ligare*: volver a unir lo anteriormente separado) nos surge el Panteísmo (entendiendo a dios como todo lo que existe) ¿en su opinión, debería, o podría la institución escolar encargarse de estos asuntos aparentemente tan metafísicos?**

*Creo que la escuela debería ocuparse de educar la razón, comprendiendo por tal lo que somos: sentimiento, emoción, conocimiento, conciencia, ego, etc. Una parte importante de ello creo que es enseñar a ver. Hoy casi todo se ve mirando al fondo de la caverna. Podría mirarse directamente, pero preferimos ver en diferido. Si de religión o de Dios se trata, basta ver un poco -no hace falta mucho- la historia. Los dos son creaciones humanas. El ser humano, desde su recalcitrante ego, les ha dado la forma que ha querido. Por tanto, son a la vez racionalizaciones y ficciones. Son contenidos del sueño formativo del ser humano y con frecuencia, desde sus condicionamientos sociales, institucionales, políticos, etc., evitan despertar.*



## **Mini-Focus-groups**

(Todas las transcripciones son nuestras).

### **1.1 Reunión con Profesoras de Preprimaria 3 junio 2014**

#### **Pregunta 1: Resiliencia**

**Profe. 1:** Yo pienso que en nuestro ciclo que es el infantil -que son niños tan pequeños- que esa resistencia a los golpes que le da la vida, ahora mismo son por las pequeñas frustraciones del día a día. El que no se encuentren afectados por sus compañeros. Que no les dejen jugar a algo. Que no le compren un regalo, por ejemplo. O porque no hagan bien un trabajo. Porque no sepan hacerlo.

**Entre:** ¿Hasta qué edad los tenéis?

**Profe. 1:** Hasta los cinco años. Algunos cumplen aquí los seis. Pero vamos, por lo general ya cumplen los seis en primaria. Entonces esas pequeñas frustraciones son las que les crean alguna inseguridad. La autoestima tan baja y tal. Y yo creo que nosotros en la escuela repetimos un poco... en la edad infantil, tenemos que repetir el patrón de la familia. Y este patrón es darles seguridad. Que ellos se sientan seguros. Y que se sienten queridos.

**Profe. 2:** Y se han dado muchos casos en que se han dado muchos divorcios.

**Entre:** Ah claro, eso debe de producir mucha inseguridad.

**Profe. 1:** Si que les crea mucha inseguridad. Era su mundo que estaba estable y que de pronto se les desmorona.

**Profe. 2:** Entonces hay niños que el hecho de irse con el padre, o irse con la madre... te vienen y te preguntan ¿por qué papá y mamá no pueden estar juntos? Y todo eso.

**Entre:** Entonces ya ahí entraréis vosotras para decirles...

**Profe. 1:** Les das cariño, les da apoyo.

**Profe. 2:** En infantil es que somos como su segunda mamá.

**Entre:** Ah claro, pasan tanto tiempo con vosotras que es que no puede ser de otra manera.

**Profe. 2:** Y a veces se equivocan y nos llaman mamá, o abuela.

**Profe. 1:** Es que pasan mucho tiempo con los abuelos también, por las tardes.

**Profe. 2:** Y hay alumnos que para ellos ese problema es un mundo.

**Profe. 1:** Lo que pasa es que para ellos es un mundo. Para ellos es un problemón. Entonces tienes dos maneras de actuar, o bien le quitas importancia. Intentas que cambien de observador, que vean que no es tan importante. O intentas que ellos solucionen sus mismos problemas, ¿no? Por ejemplo, tienen un conflicto con un compañero, pues a ver: *habla con él, o pídele perdón o tal*. Entonces que ellos se sientan también capaces de solucionar sus mismos problemas.

**Entre:** Esto de cambiar el punto del observador puede posibilitar ver otras soluciones...

**Profe. 1:** Claro que no ven en el momento.

**Entre:** *El papá no está con mamá pero fíjate que puedes ver a tu papá los fines de semana.*

**Profe. 2:** *O que te va a llevar al parque. O que con mamá tienes que hacer los deberes.* Porque claro, es que con papá suele parecer que es solo para pasear y pasárselo bien.

**Profe. 1:** Mamá es la que pone el orden.

**Profe. 2:** Entonces intentamos... Y cuando hablamos con los padres lo mismo.

**Profe. 1:** Lo que pasa es que los niños son muy inteligentes. Y saben a quién pueden apretar y de quién se pueden aprovechar. Lo fundamental que nosotros vemos es que el padre y la madre tienen que tener mucha comunicación.

**Entre:** Estar de acuerdo el uno con el otro. Y a veces no lo estarán.

**Profes. 1 y 2:** No, no... en muchos casos no lo están.

**Profe. 2:** Y el niño es la manera que tienen de hacerse daño el uno al otro.

**Profe. 1:** Esto está creando muchos problemas. Y lo estamos viendo en niños que sus padres se llevan bien, como funciona.

**Entre:** Y vosotras hacéis esto a través de una comunicación más o menos directa, enseñándoles las ventajas y desventajas y tal.

**Profe. 1:** Si. Tienes que consensuarlo con la familia también. Y llegar a acuerdos. Lo que no puede ser es que tú hagas aquí una cosa y luego en casa no lo sigan. Claro. Que no hagan lo mismo. Hay que haber una coherencia entre la escuela y la familia. Depende mucho de los padres. Hay muchos padres muy colaboradores y sobre todo que depositan en ti la confianza de decir que lo que tú hagas está bien hecho.

Y otros que delante de los niños nos quitan autoridad. Entonces la confianza que estamos intentando que el niño aprenda -que confíe en nosotros y tal-... pues se dispersa.

## **Pregunta 2: Creatividad personal**

**Profe. 1:** Aquí es que entramos en conflicto con la institución establecida. Hay ya muchas escuelas que intentan cumplir eso ¿no? Bueno nosotros conocemos el patronato de escuelas municipales de Granada y se suele trabajar con ese patronato. De favorecer la creatividad del niño, la espontaneidad. Se trabaja mucho en las cuestiones plásticas.

**Entre:** Pero se trata de la creatividad personal. ¿Diferenciamos nuestros alumnos los unos de los otros? Que suele ser precisamente la dificultad que tiene un profesor, a veces, con treinta alumnos.

**Profe. 1:** Claro, treinta alumnos y que cada uno sea diferente para el profesor es mucho. Muchas veces es mucho trabajo y es muy difícil. Al niño que es creativo, que se sale de la norma, lo frenan. ¿Por qué? Porque eso te está obstaculizando la labor diaria...

**Profe. 2:** Aunque lo intentamos. Porque estamos viendo que también es necesario estar con ellos más. Pero necesariamente hay que cumplir unos objetivos. Tenemos que cumplir el temario.

**Entre:** Pero a ver ¿está el temario tan divorciado de esta necesidad?

**Profe. 1:** Las actividades son muy dirigidas. Entonces si en la ficha dice colorear tal y cual, entonces todos colorean tal y cual. Intentamos cada día utilizar menos libros. Nosotras hemos quitado este año ¿Cuántos hemos quitado? Por lo menos tres o cuatro ¿no?

**Profe. 2:** Y con los del año pasado...

**Profe. 1:** En total por lo menos nueve libros.

**Entre:** Hacéis vosotras las actividades.

**Profe. 1:** Hacemos nosotras e hacemos por ejemplo... Mira lo que hay colgado en las ventanas.

**Entre:** Ah son títeres, qué bonitos.

**Profe. 1:** Basados en unas actividades que tenemos. Son unas marionetas que han hecho con los padres. Son calcetines y cada uno es un animal diferente. Lo que pasa es cada uno en su casa con sus padres, cada uno lo ha elaborado de una manera diferente. Intentamos hacer teatro con ellos. Que se expresen.

**Profe. 2:** Este año estamos también ya bajando al laboratorio.

**Entre:** ¿Laboratorio de?

**Profe. 1:** Laboratorio para experimentar. Para hacer experimentos. Hacer cosas científicas.

**Profe. 2:** Hemos hecho jabón de sosa.

**Profe. 1:** Los niños mayores nos han enseñado cristalizaciones y esas cosas.

**Entre:** Pero más que ese tipo de actividades, me refiero a todo lo que se le pueda pedir al niño. Que pueda salir directamente de él. Aquí probablemente hay mucho de eso (señalando las marionetas).

**Profe. 2:** En su casa, habrá hecho como él quiso.

**Entre:** Si sus padres están atentos harán como le pida el niño. Pero es la dificultad de cómo son tantos y hay tanto que hacer y tenemos que cumplir...

**Profe. 1:** Y un horario y unos objetivos.

**Profe. 2:** En infantil nos solemos salir un poco de la norma.

**Entre:** ¿Creéis que aquí con las monjas y tal, podéis? Esto es un colegio católico.

**Profe. 1:** No. Nosotras aquí con las monjas no tenemos problemas. La mayoría de las *señoras* somos libres. Hay una dirección y las monjas son la institución pero nos dejan libertad. Por lo menos en nuestra congregación. Tenemos esta libertad para trabajar. A mí nunca se han metido las monjas en clase a decirme lo tengo que hacer, de esta manera o de otra manera. Hay unas normas que cumplir porque son ochocientos alumnos y hay que cumplir a nivel de colegio. A nivel de silencio, bajar en fila, el aseo y tal.

**Entre:** Pero son unas reglas totalmente comprensibles.

**Profe. 1:** Son las reglas normales de convivencia.

**Entre:** No hay ninguna exigencia por parte de ellas, entonces.

**Profe. 1:** No. Y si yo por lo ejemplo los saco mucho al jardín -porque creemos que tenemos que potenciar lo que tenemos a nuestro alcance y aprovecharlo- pues los sacamos al jardín. Nos vamos con un papel y un lápiz y ellos pintan al aire libre. Eso en otros colegios por ejemplo, no tienen la oportunidad de hacerlo. O nos vamos a tomar la merienda ahora que hace buen tiempo.

**Profe. 2:** También les gusta mucho la pintura. El mancharse y todo eso.

**Profe. 1:** La plastilina.

**Entre:** Potenciar toda la expresión que pueda salir directamente de ellos ¿no?

**Profe. 2:** Pero es que a veces falta sitio. Porque tú tienes ideas pero...

**Entre:** O materiales.

**Profe. 2:** O materiales muchas veces.

**Entre:** Pero por ejemplo plastilina podéis usar, pero barro y así ya debe de ser más difícil.

**Profe. 2:** Sí. Pero más así cuando es para un regalo del día del padre o hacer algún tipo de manualidad, pero a diario no. Ten en cuenta que no tenemos baño en las clases. Tienen que ir al baño común. Y el problema es que tenemos que ir por el pasillo y molestamos a las demás clases.

**Profe. 1:** Si tuviéramos nosotros esa facilidad como tienen otros colegios de infantil que tienen su baño, su lavabo en la clase, haríamos más cosas. Entonces es cuestión de infraestructuras muchas veces. Pero bueno, nosotras lo que tenemos intentamos aprovecharlo. Ahora estamos también preparando el baile de fin de curso. Ellos también se expresan mucho a nivel corporal. Hacemos teatro en navidad. Pero a final de curso están muy cansados, entonces les gusta ya meneo y baile y tal.

**Profe. 2:** *Pues mira y este paso también lo podemos hacer... ha mira...*

**Entre:** Esto pasa mucho aquí con los niños del sur ¿no?

**Profe. 1:** A ellos les gusta mucho moverse. Expresarse con el cuerpo.

**Entre:** Creo que tiene mucho que ver con el calor. Como los brasileños...

**Profe. 1:** Los brasileños son un pasito más para arriba, pero sí. Que tiene que ver con el clima.

**Profe. 2:** Pues esto parece carácter o que lo llevan en la sangre. Tenemos aquí este año a dos negrillos y si los vieras. Es que son maravillosos. Es que lo llevan en la sangre.

**Profe. 1:** Y este año hemos empezado a hacer relajaciones. Que otros años no las hacíamos. Nos están enseñando técnicas de relajación. Son unas prácticas de psicología para orientación. Han bajado varias veces a enseñarnos a hacer relajación. Y si haces relajación con los niños lo notas mucho a la hora de trabajar.

### **Pregunta 3: Violencia escolar**

**Profe. 1:** Eso tiene mucho que ver con la empatía. Nosotros cada vez notamos que los niños tienen menos empatía con los demás. Ahora no son capaces de ponerse en el puesto de los demás. Cada vez son más egoístas. Esto lo notamos porque nosotros llevamos dando clase 20 y tantos años. Y los problemas que tenemos ahora no son los mismos de cuando empezamos a dar clases. Los niños tienen más violencia ahora en el colegio.

**Profe. 2:** Y no solo violencia de pegar, no. Sino verbal. Y de hacer daño. De intentar convencer a otro grupo para que ese niño se excluya y así.

**Profe. 1:** Y además desde edades menores. Más pequeños.

**Profe. 2:** Esto es difícil para nosotras. Porque yo es que de verdad -yo es que esto de que a un niño lo pongas aislado.- Yo tengo uno así. Hay un grupillo que el líder está intentando convencer a los demás- y claro ¿estos niños cómo se convencen? *Pues no te voy a invitar al cumple, no te voy a dar mis cartas.*

**Entre:** Claro con cosas pequeñitas pero que lo son todo para ellos.

**Profe. 2:** Entonces lo que intentamos hacer es por medio de charlas...

**Entre:** ¿Y con escenificaciones hacéis algo? Lo digo **no** en el sentido de que os pongáis a hacer teatro sino haciéndolo de manera más desgarrada. *Fíjate que tremendo que es esto que estáis haciendo.*

**Profe. 2:** ...de ponerlo en su lugar. Por ejemplo a este líder... -intentas hacer una especie de cuentecillo en el que él sea el que sufre todas esas consecuencias.- *Seño a mi ese juego no me gusta.*

**Entre:** ¿Y cómo podría ser ese juego?

**Profe. 2:** Como en este caso el más guapo es el líder, es como el cuentecillo del patito feo. *¿Y quién va a ser ahora el patito feo? Nadie quiere ser el patito feo.*

**Entre:** Y tú eliges precisamente...

**Profe. 2:** Precisamente.

**Entre:** Entonces en este caso sería una escenificación entre ellos.

**Profe. 1:** Ponerte en el puesto de... No hay otra solución. Que un niño que no recibe un bocado no sabe lo que duele un bocado.

**Entre:** Hacerle vivir eso. Hacerle sentir eso.

**Profe. 2:** Claro. Y hay algunos padres que no lo han entendido. Yo estuve muchos años entrenando y la única manera que encontré de un niño que tirara a todo el mundo -fue que sintiese- Entonces yo le tiraba ese bocado y a ver tú...

**Profe. 1:** Y el otro no era capaz. No era capaz de tirar el bocado.

**Profe. 2:** *Venga ahora te toca a ti. No, no... (Titubeando) No. No. -Si yo no te voy a regañar... Es para que él vea lo que duele. -No, no... -Aprieta. El otro -ai ai ai ai...*

**Profe. 1:** A lo mejor parece una forma cruel de que se den cuenta pero es que cada día...

**Entre:** No queda otra ¿no?

**Profe. 2:** ¡Cómo no lo vivan! Esto es por niveles. Por su vida. Por todo lo que ellos sienten.

**Entre:** La consciencia es siempre hacia el otro. Esto que decías de la empatía... Es precisamente ahí dónde está el eje ¿no?

**Profe. 1:** Pero tanto para los sentimientos positivos como para los negativos. Los negativos ya sabemos: niño que pega, niño que aísla a los demás. Hasta que él no se sienta aislado no entiende. Entonces lo que intentamos es hacerlos más conscientes. Siempre preguntar *¿a ti te gustaría que te hicieran eso?*

**Entre:** ¿Y hacéis esto alguna vez a través de esa escenificación que estábamos hablando? Como algo más exagerado. Casi como chantaje emocional, quizás.

**Profe. 1:** Cuando por ejemplo están llorando por un capricho, si la *seño* se pone y exagera el llanto, ellos se sienten ridiculizados. Ellos sienten como que *te estás riendo de mí...* Y piensan, *¿esta es la imagen que yo estaré dando?* Entonces si les exageras el sentimiento se dan cuenta. Pero luego por ejemplo también en los sentimientos positivos. También hay que hacerlo porque el niño que nunca ha sentido que le han perdonado, es incapaz de perdonar. El niño que nunca ha sentido que le han querido es incapaz de querer. Yo tengo el ejemplo de este año -un niño que en su casa no tiene una estructura desestabilizada ni nada- pero no sé... es una situación rara ¿no? Es un niño que empezó muy rebelde y tenemos un programa que se llama 'Duados', que gestionan los niños mayores de segundo de bachiller. Es un programa para ayudar a los pequeños. El que le ha tocado este niño, de segundo de bachiller, es un niño muy tremendo. Entonces hemos "duado" al grande con el pequeño y ha habido una simbiosis que les ha hecho muy bien a los dos. ¿Y por qué? Porque entre ellos dos se entienden, tienen los mismos sentimientos. El grande estaba desplazado y era un niño que no se sentía entendido por sus compañeros y por sus profesores y el pequeño también. Entre ellos han hecho una simbiosis y les ha ido fenomenal. Una vez le dije al grande *-no sé quien está haciendo más bien a quién, tú al pequeño o el pequeño a ti. -Seño los dos.* Porque claro, el grande lo que hacía al pequeño era darle refuerzo porque era un niño que hablaba con dificultad, tenía problemas de pronunciación, y así reforzaba la lectura. Y los cogen una vez a la semana. Entonces por eso te digo, independientemente de los años que tengan cada uno, los sentimientos eran los mismos. Era uno grande y otro pequeño pero era el mismo sentimiento.

**Entre:** Y lo de poner el bueno con el malo...

**Profe. 2:** Bueno, el bueno hace bien al otro y el malillo lo hace peor. Por eso lo intentas de manera que el que es inferior le tenga que ayudar.

**Profe. 1:** Nosotras cuando ellos terminan de trabajar, ponemos los que terminan antes con los que terminan después. Se crea un espíritu de colaboración. Trabajo en equipo.

**Profe. 2:** Y el que es supuestamente inferior puede ayudar al otro. Es el líder pero también tiene fallos.

**Profe. 1:** Y luego fomentarlo mucho también cuando lo hacen bien. Alabarle mucho en el momento en qué lo hacen bien.

**Entre:** Y ahora pensando en vosotras en escena como yo digo. Cuando estáis hablándole a toda la clase (que quizá sea diferente con los pequeños porque es siempre mucho más personal y tal) Pero no sé, quizá cuando les leáis el cuento o así. Cuando vosotras subís hacia esa exageración que decíais ¿no?

**Profe. 2:** Claro que exageramos.

**Profe. 1:** Cuando estás haciendo el cuento y esas cosas y haciendo la dramatización, exagerando los sentimientos, los hechos, la manera de movernos. Es que es la manera de captarles la atención. Porque ellos están viviendo en un mundo en el que tienen muchos estímulos y como no tengan un estímulo fuera de lo normal no les llama la atención.

**Profe. 2:** O cosas de ellos y que nosotras disfrutamos lo mismo que ellos. Nos ponemos a su altura.

**Profe. 1:** Ellos no están acostumbrados a ver a los adultos así. Muchas veces cuando un niño a principio de curso o a mitad de curso y tal nos dice *-seño es que eres muy graciosa-* o *-seño estás loca.-*

**Profe. 1:** Pero precisamente, es cuando ya te dicen, *-es que estás loquilla* o tal, que te das cuenta que has llegado al objetivo que tenías.

**Profe. 2:** Y también se dan cuenta de cuando estás deprimida. *-Seño hoy parece que está un poquito tristecilla, ¿a que sí?*

**Entre:** Qué ellos también te ayudan mucho, claro.

**Profe. 1:** Qué al final de curso nos venimos como unas castañuelas de contentas. Tenemos nuestros días. Y ellos lo detectan.

#### **Pregunta 4: Profesor como Atleta Afectivo**

**Profe. 1:** Pues yo creo que eso va con la persona. Creo que va con la formación de cada persona. Aquí estamos viendo todos los días que hay profesores que llegan a los niños porque los tratan individualmente.

**Profe. 2:** Si los tratas individualmente se abren a ellos.

**Profe. 1:** Intentan solucionarlo, con ellos. Y hay otros que van a dar su materia y los niños son números.

**Entre:** Pero yo me refiero, a ver... Tú dices que eso va con la persona ¿no? Pero si en vuestra formación, cuando hicisteis vuestra carrera...

**Profe. 1:** No, eso no se forma.



**Entre:** Pero si fueseis formados en este sentido probablemente los que ven a los niños como números...

**Profe. 2:** Es que el profesor tiene que ser gente que le gusta. No. Porque muchos hacen la carrera porque es la nota más baja. Y no es así el estar con niños...

**Entre:** Es algo muy importante como para tenerlo como última opción. Pero a ver, enfoquemos más hacia vosotras cuando os formasteis. ¿Qué es lo que creéis que impide una formación de estas características? ¿Qué vuestros profesores de cuando os formasteis no os llevasen de la mano a soñar? ¿O a estudiar cosmogonía o a meteros de lleno en el barro?

**Profe. 2:** Había quien elegía la optativa de teatro, pero...

**Entre:** Y era la única que había ¿no? Pero a ver, si esto se sabe desde hace tanto tiempo, se sabe que te va a liberar y a volverte creativo y crítico y a ayudarte a madurar. ¿Por qué no se hace esta formación así? ¿Cuál será el impedimento? ¿Será una cuestión política?

**Profe. 2:** Yo no sé si será política o lo que sea, pero es que están las reglas como muy establecidas. Entonces...

**Profe. 1:** Y no es lo mismo estar preparándote para un ciclo de infantil que para uno de primaria. O para secundaria ya menos. Porque cada profesor está estudiando su carrera y luego tiene una formación pedagógica para dar clase. Hacen un curso de unos meses, hacen unas prácticas pero realmente no se forman. Por lo menos nosotras, durante tres años sí hemos estado aprendiendo pedagogía o psicología - que aparte, entre comillas- no te sirve para nada.

**Profe. 2:** Sí. Porque no te ponen apenas nada de práctica. Y lo que te hace falta es practicar.

**Profe. 1:** Un maestro que no se presenta delante de la clase el primer día... antes no te puedes considerar maestro. Tienes que considerarte maestro cuando ya te has puesto delante de una clase. Y cuando aplicas lo que has estudiado. Y lo otro que tú dices poco se da en la facultad.

**Profe. 2:** Y nosotras porque teníamos las prácticas y teníamos teatro, teníamos corporalidad.

**Profe. 1:** Pero era optativa. Las principales eran las troncales, pues biología, psicología.

**Profe. 2:** Nosotros por ejemplo en clase, yo me acuerdo que éramos súper tímidas. Y ahora con los niños ni te das cuenta. Nosotras ahora por ejemplo con el teatro... Yo ahora estoy abajo y estoy bailando y estoy actuando y no estoy pensando lo que piensen los papás. Si ahora lo pienso fríamente digo *pero qué era lo que estabas haciendo. Qué vergüenza*. Y es que si pierdes el sentido del ridículo... Lo estamos haciendo porque nos gusta. Con gusto.

**Entre:** Entonces proviene más de la personalidad que de la formación.

**Profe. 1:** Efectivamente. Y también porque nosotras hemos procurado hacer cursillos de formación como expresión corporal, música, otro de tal...

**Entre:** Pues entonces lo veis como algo necesario. Algo que tendría que existir.

**Profes. 1 y 2:** Por supuesto.

**Entre:** Porque lo que veis en algunas compañeras, algunas.

**Profe. 2:** No. Sobre todo las de ciclos mayores. Nosotras tenemos un contacto más directo con los niños y un contacto más personal. Vemos que si por ejemplo hoy no rinde es porque ayer estuvo malo... vas tratando con ellos a nivel individual.

**Entre:** Claro, sabes sus historias.

**Profe. 2:** Su historial. Es como un médico. Y tenemos su expediente. Nosotros por ejemplo -la ternura de tener unos niños con una edad- que dependen más de ti, que son más indefensos. Es que te vuelves más humano y vuelves a empatizar con ellos más. Cuando una persona es más independiente entre comillas, como que ya no nos necesita. Y menos los adolescentes.

**Entre:** A lo mejor son quienes más lo necesitan, que están locos con las hormonas y todo eso...

**Profe. 2:** Hasta que no se centren. Pero de todos modos, cada día más se trabaja la educación emocional y ahora hasta tienen sus cuadernillos con sus cuentos, sus preguntas.

### **Pregunta 5: Cuadernos escolares**

**Profe. 1:** De hecho el dibujo muchas veces es un instrumento fundamental para saber que sentimiento está teniendo ese niño. Para detectar algún problema. Alguna vez ha pasado poder detectar algún niño que sufra maltrato.

**Entre:** Y vosotras en vuestra formación aprendisteis a leer dibujos, a interpretarlos.

**Profe. 1:** Yo sí. Hice un cursillo cuando terminamos la carrera. Cómo interpretar dibujos infantiles. (La profe. 2 pasa un papel al entrevistador: *Seño he trabajado mucho. Gracias por enseñarnos. Te voy a echar de menos.*)

**Profe. 2:** Ahora es cuando ellos están empezando a escribir. Intentan escribir y si no saben piden. Este le pidió ayuda a su madre.

**Profe. 1:** Y es una manera de expresarle gratitud.

**Profe. 2:** Estos alumnos son muy gratos. Es también algunas cosas que hacemos nosotras.

**Profe. 1:** Es mucho trabajo porque son niños que necesitan mucha atención pero es una etapa muy gratificante. Y después hay un día que te llegan con un dibujo. Con un corazón, con dos lazos arriba. Porque el rato que esa niña está poniendo toda su atención en el dibujo nosotras lo valoramos el doble. *¿Por qué?* Porque está intentando expresar lo que te quiere y lo que te admira.

**Profe. 2:** Y te hacen regalos constantemente y hacen pulseras...

**Entre:** ¿Y a nivel íntimo? Para que ellos hagan estas elaboraciones en su foro íntimo... pongamos que están en casa solitos en su cuarto...

**Profe. 1:** Sí, pero también colorean en su cuarto. En su casa también se expresan.

**Entre:** Pero yo me refiero a estas cosas más íntimas que pudieran hacer a través de la escritura, pero como aún no escriben.

**Profe. 2:** A través de los dibujos.

**Entre:** ¿Pero veis posible que niños tan pequeños puedan llegar a hacer dibujos solo para sí mismo, como entrenamiento para que el siguiente dibujo salga mejor y todo esto?

**Profe. 2:** Para ellos a lo mejor es más difícil expresar las cosas de esa manera. Los niños lo expresan más verbalmente.

**Profe. 1:** Por ejemplo lo de los sueños que decías antes. Tenemos unos programas de justificación de conducta, y uno de ellos es la pesadilla ¿no? Cuando tienen una pesadilla, lo que recomendamos a los padres que hagan es que en el momento en que tengan la pesadilla es cuando hay que abordar el problema. Tienes que estar a su lado cuando se despierta y te explican porque venía el monstruo que tal que cual... *¿Qué le podemos hacer? ¿Qué le podemos hacer al monstruo? Ahora lo vamos a atar y lo vamos a tirar y tal.* Qué ellos inventen otro final feliz que les quite el miedo.

**Entre:** Claro. Solución pero siempre con la ayuda del otro. Aquí no cabe que sean ellos mismos a encontrar solución. Y es que sabemos de las ventajas de elaboración íntima e individual pero claro ellos...

**Profe. 2:** Es que para ellos eso... ellos vienen y lo cuentan.

**Profe. 1:** Claro. Además no tienen prejuicios ni tienen miedo ni sentido del ridículo. Entonces ellos lo cuentan. Nosotros somos muy pudorosos pero ellos no. Ellos se desinhiben muy fácilmente. Y pues claro, por la edad que tienen, en el momento en que lo cuentan... Nosotros lo guardamos y se vuelve prejuicio.

### **Pregunta 6: Cuentos infantiles**

**Profe. 1:** Nosotras estamos haciendo un cursillo ahora acerca de la aplicación de los cuentos y se pretende precisamente eso. O sea, al cuento que se nos plantea -o que nosotras buscamos para trabajar en la clase- nos enseñan a sacarles las preguntas inferenciales, valorativas y literales. Lo que aparece en el cuento son las literales. Eso está dicho en el cuento. Las inferenciales aparecen en el cuento pero un poco tupido. Y las valorativas sirven ya para que el niño de un poco su opinión. *¿Tú lo harías? ¿A ti te gustaría?* Siempre una pregunta personal.

**Profe. 2:** La verdad es que nos está viniendo muy bien. Pero claro, esto es empezar desde aquí. Nosotras ahora empezamos en infantil con este tema de los cuentos pero si luego llegan a primaria y lo cortan... Las compañeras de aquí sí lo están haciendo, las de primaria. Este año hemos estado de pruebas y ya el año que viene empezamos.

**Profe. 1:** Pero si no se llevase al siguiente ciclo, lo que es de educación emocional se quedaría coja. Y además nosotras trabajamos de una manera pionera -no sé si en Andalucía- pero en Granada sí. Y es que tenemos un buzón de mediación.

**Profe. 2:** Y también un grupo de mediación. Para primaria y secundaria. Y así nosotras podemos aportar esta idea -por ejemplo la de los cuentos- para que se siga implementando en siguiente ciclo. Y también sirve para un niño que tenga una queja o un problema. El papel lo echa en el buzón y el gabinete de orientación (que son unas niñas que están para solucionar problemas entre iguales. Que fueron formadas para eso y son una abogada y una psicóloga...). Y luego ellas les ayudan a solucionar el problema entre ellos. *Es que ella me chilla, no me deja trabajar* Y esa es mi queja...

**Entre:** Ah! Entonces supongo que esto tendría más que ver con las políticas para la paz.

**Profe. 2:** Claro, porque de aquí (del buzón) sacas muchos tipos de preguntas, tanto buenas como malas. Como la del cuento que está a modo de ejemplo.

**Profe. 1:** Y con el cuento, tú lo cuentas y el niño lo recibe o no lo recibe, pero de esta manera el niño es el protagonista. Intentan sacar todo lo que hay en el cuento, y además basándose en sus experiencias previas.

**Profe. 2:** Por eso también nos dijeron que era muy importante elegir el cuento.

**Entre:** Como estos de los hermanos Grimm.

**Profe. 1:** No esos ya no. Porque tienen una carga sexista y de violencia de género y tal y los padres no están por la labor. Sí. Porque el otro día leímos pinocho y me vino un padre diciendo que era muy cruel. Estamos intentando proteger a nuestros niños de la crueldad. Y no lo vemos como un instrumento que puede ser útil.

## **1.2 Reunión con Profesoras de Primaria 24 de junio de 2014**

### **Pregunta 1: Resiliencia**

**Profe. 1:** Pues yo creo que nos sale. Es innato. No tomamos consciencia de qué tenemos que hacer sino que el apoyo se lo damos a los niños en la clase de forma natural.

**Entre:** Pero con ese gesto que es como que sale con amor o algo así. Algo que tengo ya dentro ¿no?

**Profe. 1:** Y además que tenemos niños que son de primero de primaria. Que son niños muy pequeños y siempre les damos el apoyo. Siempre estamos pendientes.

**Entre:** Las dos de primero. Ah, tú de primero y tú de segundo.

**Profe. 1:** Entonces yo creo que nos sale solo... como el agua.

**Profe. 2:** Yo creo que la escuela está para transmitir conocimiento, nada más. La educación tiene que ser eso. Esto que propones es una cosa más afectiva. Entonces tú vas fuera de lo que se llama ser profesora. Y eso va a depender de la persona. Porque nosotras dos somos profesoras muy afectivas.

**Entre:** Pero no es obligatorio entonces. No es obligatorio que todos sean afectivos.

**Profe. 2:** No es que no sea obligatorio, es que va a depender de la persona.

**Entre:** Claro, claro. Si todos somos un mundo ¿no? Pero entonces ¿crees que esto es algo de lo que la escuela no debería encargarse? ¿En vuestra formación no debería haber estudiado nada por el estilo?

**Profe. 2:** No. Tenemos que encargarnos y cada vez más. Porque claro, los padres cada vez más dejan sus deberes en nosotras.

**Entre:** Pero si lo pensamos de otra manera -tú dices cada vez más- pero ¿cómo era antes? Porque evidentemente tiene que ver también con la educación de los padres. Y si antes había menos educación porque ahora todos los niños van a la escuela... Ahora supuestamente estamos todos más educados. Pero seguramente seguirá habiendo padres que no tienen *la educación* que necesitan. La escuela existe en la sociedad para la transmisión de conocimientos -para aprender a contar, a leer y todo esto- pero a lo mejor también...

**Profe. 1:** Hombre no nos quedamos en eso. Yo creo que al aprendizaje le faltaría algo. Porque por ejemplo, a los niños que tenemos -quizá para los más grandes sea diferente- pero a los niños pequeños si no le tienen ese afecto o ese cariño a su *seño*, creo que les costaría más trabajo adquirir los conocimientos.

**Entre:** ¿Y entonces qué ocurre con los profesores que no son tan afectivos? -vosotras porque lo sois naturalmente- ¿pero los que no lo son?... Es como un fallo del sistema ¿no? Porque en la formación profesional que vosotras tenéis no está contemplada esta necesidad. Convengamos que estamos formando a seres humanos ¿no?

**Profe. 2:** Pienso que la mayoría de las asignaturas que nos enseñan en magisterio sirven para conseguir un papel para trabajar, que no te forman para trabajar. Porque no trabajamos con papeles, trabajamos con niños y no nos ayudan a trabajar con ellos. Eso luego va a depender de la personalidad que tengamos cada una de nosotras. Porque las programaciones nos las dan hechas. Nosotras tenemos que poner el resto.

### **Pregunta 2: Creatividad personal**

**Profe. 2:** Eso quisiera saber yo. No tengo más que decir.

**Entre:** Ajajaja, es cierto. Porque es verdad que estamos formando personas y si son personas tendrán forzosamente que ser diferentes unos de otros.

**Profe. 1:** Quien rige las leyes dice: *esto tiene que ser así*. Es lo tradicional. El método tradicional de siempre. Esto es así porque sí.

**Profe. 2:** Yo creo que es una cuestión política.

**Entre:** Como guiar a los ovejas... ¿no?

**Profes. 1 y 2:** Sí. Yo pienso que sí.

**Entre:** Y no obstante, vosotras como profesoras no lo aplicáis como os dicen. Si os dicen: *el programa es este y de aquí no podéis salir...*

**Profe. 1:** Nos salimos. Nosotras nos salimos pero dentro de... Porque claro, llama la atención que tengamos que hacerlo nosotras por libre iniciativa.

**Entre:** ¿Y cómo os salís? ¿Cómo es este salir sin armar escándalo? ¿Cómo sería esa educación extra que ahora no se hace?

**Profe. 2:** No sé si es buena respuesta pero yo pienso que teniendo a los niños contentos, disfrutando contigo y diciéndoles a sus padres -que normalmente nuestros niños lo dicen-: *tengo ganas de ir al colegio...* Y así ya los tienes a todos contentos, los padres, etc... Aunque te saques un poco los pies del plato. Lo que no puedes hacer a día de hoy es escandalizar a las familias porque son las que van a

protestar y son las que van a venir luego a ver porque estás sacando los pies. Si tu sacas los pies tienes sacarlos con sigilo y mirando que esté dando resultado. Que el niño está contento... Y mientras hagas eso no hay problema.

**Entre:** Si os viene por ejemplo un niño maquillado o si se quiere maquillar. Eso sería salirse del tiesto. Quiero decir ¿cómo contentaríais a la familia en estas circunstancias? Será complicado, porque si es lo que el niño quiere...

**Profe. 2:** Pues no debe de ser complicado. Es lo que el niño quiere y es con lo que se encuentra a gusto.

**Entre:** ¿Y qué les dices a los padres en la reunión?

**Profe. 1:** ¿A qué padres? ¿A los de los demás?

**Entre:** A todos. A los de los demás y a los suyos. Porque imagínate que el niño en la escuela se libera más porque se siente más cómodo que en casa -porque normalmente el padre no le deje, y que en la escuela, o porque es el día de carnaval o lo que sea-... se quiera disfrazar de niña...

**Profe. 2:** Yo lo veo normal. Primero habría que hablar con esos padres. Qué lo vayan aceptando. Porque es bueno para su hijo.

**Entre:** Pero es considerado algo raro en la sociedad.

**Profe. 1:** Si en la sociedad injustamente es raro, pero es injusto.

**Entre:** Entonces habría que consultar antes a esos padres ¿no? Para no levantar resquemor.

**Profe. 1:** Yo no lo consultaría. Consultar no. Sino informarles de qué estamos viviendo. Yo tenía un niño, Raúl, -que lo tuvo ella y después lo tuve yo- que se ponía cosas en la cabeza porque quería tener el pelo largo. Porque quería ser una niña. Y además como se ve normal dentro de la clase, los niños no juzgan.

**Profe. 2:** Lo bueno es que sus padres le apoyan.

**Profe. 1:** Sí. Lo apoyan.

**Profe. 2:** Es visto como algo totalmente normal. Y es que es así. Igual que yo soy morena.

**Entre:** Mi ejemplo venía por lo del choque. Que hay miles de ejemplos. Los niños también se pueden comportar de tal forma que sean más difíciles de tratar.

**Profe. 1:** Yo creo ese ambiente en la clase para que sean ellos mismos. Eso es lo que queremos conseguir. Que dentro de la clase sean ellos mismos.

**Profe. 2:** Nosotras lo tenemos más fácil porque son niños más pequeños. A lo mejor... a lo mejor no -seguro... Con diez años más sería más difícil. Por los compañeros.

**Entre:** Estás hablando de un grupo social con más prejuicios. Porque a medida que crecemos adquirimos más prejuicios.

**Profe. 2:** Creo que los niños pequeños y los adolescente, en general, son bastante mejores que los adultos. Hay que hacerse amigo de ellos. Hay que hablarles como hablan ellos y acabarán comprendiéndote. Lo que no puedes es decirles que **no**. Pienso yo. Cómo les digas que no...

**Entre:** Ya te da a ti la patada. ¿Por qué no me dejas ser?... Pero también existe el otro punto. El punto ético. Si un alumno se está desviando hasta tal punto que (no es que sea una amenaza para la sociedad) pero que no sea algo inmediatamente bueno, quiero decir, que solo piense en sí mismo. Que actúe solo de acuerdo con lo que le venga bien a él. *Es su personalidad*, diría. Pero su 'yo' también tendrá que ceñirse a unas reglas. (Las profesoras suspiran). ¿Es complicado, verdad? Pero veamos: el niño cuanto más pequeño más 'yo'. Después se va dando cuenta de que no existe solo él y de que no está todo el mundo pendiente de él. Y de todas formas la creatividad personal tiene mucho que ver con este proceso ¿no? Existe esta escisión entre el 'yo' y los demás. Porque a veces uno quiere hacer manifiesto el 'yo' por ser diferente y ya está. Sin ningún otro motivo.

**Profe. 2:** Yo creo que uno mismo va aprendiendo. Porque es que nada más piense en él... ¡Al principio! Hasta que le funcione... Pero conforme va pasando el tiempo se tiene que ir viendo cada vez más solo, porque los demás a lo mejor no son egocéntricos.

**Entre:** ¿Y si ves esas actitudes en un alumno tuyo?

**Profe. 2:** Yo si veo esas actitudes en un alumno mío le ayudo. Yo cuando veo eso en un grupo -por ejemplo que no quiere trabajar con los demás- les digo: *mirad que al final os vais a quedar solas*. Uno no es como un bolsillo que diga *ya lo tengo lleno*. Para los amigos no hay cupo. Vale que tú tengas esta amiga y que sea la mejor, pero cuántos más...

**Profe. 1:** Yo pienso que a tus alumnos, como personas más pequeñas que tú -o más inexpertas en algo aunque sean mayores- tienes que darles tu consejo. Otra cosa sería cuánto les llega de tu consejo.

**Entre:** Debe de depender mucho como se lo digas. Y debe ser difícil de gestionar, porque también está la cuestión de la creatividad personal en una clase de treinta alumnos. Algo que nos sobrecoge solo de pensarlo. ¿Cómo voy a estar con los treinta y ayudarles a encontrar su camino a cada uno a la vez? A lo mejor esto tiene de nuevo que ver con la esfera política que fue generada para amansarnos. Dan treinta alumnos a una profesora y que se las arregle.

**Profe. 2:** Exactamente. Y que nadie viene a decirte como tienes que hacerlo. Sino que ahí los tienes. Ahí los tienes y tienen que aprender esto.

**Entre:** Pero tenéis practicas ¿no? En el magisterio... ¿más o menos un año de prácticas?

**Profe. 1:** Sí, pero... cuando nosotras lo hicimos eran tres o cuatro meses. Cuatro meses seguidos.

**Profe. 2:** Yo lo hice en tres años pero el mismo tiempo dividido.

**Profe. 1:** Es como el carné de conducir. Conducir se aprende ya conduciendo, no conmigo al lado. Pues dar clases es igual.

### **Pregunta 3: Violencia escolar**

**Profe. 1:** Yo creo que siempre partimos de algún acto de violencia que haya habido en el grupo para que se ponga de ejemplo y sirva de aprendizaje al resto.

**Entre:** ¿Pero en el momento? ¿En el momento en que ocurre ese acto?

**Profe. 1:** Sí, sí.

**Entre:** ¿Y cómo lo hacéis? Dame un ejemplo.

**Profe. 1:** Pues haciendo que la otra persona se ponga en el lugar de... Haciéndoles conscientes de lo que han hecho. Si un niño ha insultado a otro, pues haciéndole que... (Entre risas) Algunas veces, aunque suene... el otro día en el comedor un niño le había tirado un bocado a otro. Y como ya estábamos cansados y nos parecía una barbaridad, al final al niño que había recibido los bocados ya varias veces hicimos que le diera él el bocado al otro. A nosotras, pues claro... te choca mucho porque asistir e incitar a un acto violento es muy difícil.

**Entre:** Y darle el mismo trato... Pero puede ser educativo ¿no?

**Profe. 1:** Sí. Ha surtido efecto y ya no ha vuelto a hacerlo más.

**Entre:** Es algo que no está bien visto pero que, vamos...

**Profe. 2:** Yo no sé. De veras que estamos en un centro que, gracias a dios, no hay mucha violencia. Por lo menos entre escolares. Todo son disputas así... pero bueno suele ser ligero porque en clase están más controlados y nada más ocurrir se trata el tema, pues igual que ella. Imaginaros que yo soy tú que eres el que lo ha hecho mal... Yo voy a ser tu compañero, ahora yo llego y te hago esto, *¿a ver qué te parece?*

**Entre:** Tú lo pones más como ejemplo. Como algo ejemplificador. *Pégale ahora tú el bocado a él.*

**Profe. 1:** Pero eso fue un caso excepcional...

**Entre:** Ya, vale. Quizá porque esté mal visto. Pero podría ser la regla si realmente funciona. Antes se utilizaban las reglas -te daban reglazos- era la práctica más común del mundo. Era lo que se creía que funcionaba. Ahora se ha visto que así no vamos mucho más allá.

**Profe. 2:** Hombre, sinceramente, lo de los ejemplos funciona mucho con niños que son buenos y que han tenido un desliz... porque son niños. Pero con los más pícaros no funciona porque se les olvida. *Sí, sí. Te hago caso y luego pues...* Pienso que tal vez esto sí funcionaría porque es cruel pero se están llevando ellos el mismo daño que le han hecho al otro. Porque yo lo ejemplifico puede que piensen y que razonen, pero no sienten en ningún momento lo que le han hecho sentir al otro. Porque es solo un ejemplo.

**Entre:** Claro. Porque si solo lo dices... Este señor, Artaud, en una ponencia que dio en la Sorbona sobre la peste, escenificó de hecho la peste. Explicó como en *una situación de peste* -de caos generalizado- como las personas pierden el norte. Decía que el cura que era súpercasto era el que fornicaba todo lo que se encontraba por delante. El avaro que quería siempre más y más empezaba a darlo todo. Todos los papeles se cambiaban. Y lo interesante de esta exposición fue que al parecer encarnó la mismísima cara de la peste. Como era actor, encarnó de tal forma la peste que el público empezó a irse porque no lo aguantaba. Tan intenso era pensar la hipótesis de que todo el mundo estuviese a punto de morir. De pronto sentir que todo va a desaparecer tal cual existe. Y lo estás viendo delante de tus ojos, en ese momento. Alguién dice que su teatro subraya el hecho de que "el cielo todavía puede caerse sobre nuestras cabezas". *¿Quién nos decía a nosotros que iba a empezar la tormenta cuando entrásemos aquí?* Y es que es así, no hay nada seguro. A cualquier momento podemos dejar de existir. Artaud esto lo lleva al máximo exponente en el escenario. Y de alguna manera vosotras también tenéis un escenario ¿no? Y lo utilizáis. Y mi pregunta es: *¿Si subo al escenario esa violencia y si la transmito de una forma real o casi real, que realmente de miedo? No profesionales, pero todos somos algo actores ¿no?*

**Profe. 2:** Funcionaría más. Vamos, yo creo que no tengo dudas, pero ¿qué pasaría? Qué retomamos la primera pregunta. Nos saldríamos de la norma. Eso sí sentaría mal en la casa, eso sí ya vendría el colegio y eso si ya quema la profesora.

**Entre:** Bueno, no necesariamente. Si fuese una regla aplicada desde el ministerio.

**Profe. 2:** Exactamente.

**Entre:** Las cosas tienen que hacerse bien.

**Profe. 2:** No, si es que ya estamos como burros, y a seguir el camino. Como lo que dice ella. Si me tira el bocado a mí y que si funciona... Hombre, pues claro que funciona. *Si lo vuelvo a hacer va a venir la señora a decirme que me lo hagan a mí. / Que no hemos querido jugar con ella y la hemos dejado apartada. Pues vale, pues ahora nos vamos a divertir todos y te vas a quedar tú ahí viéndolo.*

**Profe. 1:** Sí. Esas cosas sí las hacemos.

**Profe. 2:** Hombre es muy lo del ojo por ojo diente por diente, pero yo creo que funciona. Yo por ejemplo ahora por lo del telediario. Viendo los hombre que matan a sus mujeres y todo eso, yo pienso que si al primero que hubiesen cogido le hubieran cortado la mano.

**Entre:** No, no... los huevos.

**Profe. 2:** Es lo primero que he pensado... ajajaj Porque si lo piensas... Y es lo primero que va a perder. Ahora como ven que el castigo que tienen es, bueno... un castigo de cárcel o lo que sea pero... Pues se la quitan del medio. Y a lo mejor habrá alguien que me llame retrograda pero yo pienso que debería ser así. Porque la sociedad iría mejor. La violencia ya que está habría que utilizarla bien.

**Profe. 1:** Yo hablo del caso de estos niños, que eran niños pequeños, pero creo que cuánto más adultos...

**Profe. 2:** Igual. Porque se lo pensarían. *Si yo es que como haga esto me van a hacer a mí lo mismo.*

**Entre:** Es muy básico ¿no? Y si funciona para los niños también tendría que funcionar para los adultos... pero quizá no funcionase tanto eso de lo físico ¿no? Lo de que le incites a que pegue un bocado quizá sea aparentemente más duro, pero quizá duela más lo de apartarlo. *Y ahora no puedes venir a jugar con los demás.* Que quizá sea un procedimiento que se suele utilizar más con los adultos. Pero en magisterio, si aprendiéramos a exponer la violencia como en un escenario. Sacando todo el horror afuera.

**Profe. 1:** Eso sería el verdadero aprendizaje. Sí.

**Profe. 2:** Lo que no me entra es que me hagan aprender la ley. La LOMCE (Ley Orgánica de Mejora de la Calidad Educativa). Eso no lo necesito. Porque si algún día necesito saber algo me meto en internet y la saco. Y eso nos lo hemos tenido que aprender todas de p a pa. ¿Para qué me sirve aprender a mí eso? Y me ponen a hacer bases matemáticas y de dónde viene esto y lo otro ¿para qué? A mí me tienes que enseñar cómo le transmito yo a un niño las matemáticas o como le ayudo a solucionar sus problemas. Igual que la vida misma. ¿Qué voy a encontrar en un colegio? Niños que van a tener maltrato o abandono de sus padres ¿Cómo actúo con ellos? A mí nadie me ha enseñado eso.

**Profe. 1:** Volvemos a lo mismo. Que nos falta formación.

**Profe. 2:** Claro qué van a ser violentos. Padres que nos intentan denunciar -¿Cómo actúo yo? Pues me voy a un abogado. Pues no. En el magisterio me tienen que enseñar cosas que yo voy a necesitar para mi trabajo. Psicología... el desarrollo del niño desde los cero años hasta que no sé qué... ¡bueno! Yo me meto en internet y lo encuentro. En cambio yo tengo que resolver un problema de estos y en internet no me viene.

#### **Pregunta 4: Profesor como atleta afectivo**

**Profe. 1:** Yo creo que ya lo hemos contestado. Creo que sí. Que no se forma pero que sí se debería.

**Entre:** ¿Y cuáles crees que son los obstáculos? ¿Por qué crees que la sociedad sigue cerrándose a ello?

**Profe. 1:** Porque no les interesa.

**Profe. 2:** Yo creo que es todo lo mismo.

**Entre:** ¿Y no creéis que pueda ser por el trabajo que da?

**Profe. 2:** Es que ser profesor tiene que ser un trabajo de vocación. Entonces tú no tienes que pararte a pensar esto cuesta más y esto cuesta menos. Tú si eres profesor de vocación, te sale solo...

**Entre:** Pero una vez más. No serán todos los profesores de vocación.

**Profe. 2:** Y los que no lo son se les ve a la legua. Pero es que ahí tendría ya que estar alguien diciendo: *este no lo está haciendo, pues para otro sitio.* Porque trabajamos con adolescentes, con niños. Donde lo fundamental, más que saber que 2+2 son cuatro, es lo que llevan dentro. Porque para eso hay una calculadora que te dice cuanto es dos más dos.

**Profe. 1:** Yo creo que el abordaje al conocimiento debe de cambiar porque anteriormente no teníamos tanto conocimiento. No había este conocimiento que tenemos ahora, tan rápido. Ahora a un niño le dices qué río pasa por no sé dónde, y hace (con el dedo y el móvil)... Creo que se tiene que enfocar la educación, a partir de ahora, hacia otro lado.

**Profe. 2:** Es como en primero, que empiezan a aprender el tema de los mamíferos. Y en segundo más mamíferos. Llegan al tercero y el tema de los mamíferos... Llegan a selectividad y les preguntaran por los mamíferos... ¿Pero es que nadie se para a pensar en lo válida que es la persona, o en sus habilidades?

**Profe. 1:** Hay que enfocar a otras habilidades. Pero es que también la sociedad ha establecido que un profesor es mejor cuanto más aprenden los niños -cuantos más libros rellenos llevan, cuántas más cosas llevan aprendidas- y no se valora la otra parte. Pero es la sociedad y lo que está establecido.

**Entre:** Está establecido, pero si te acuerdas del ejemplo de la regla... que ya está establecido justo lo contrario, que la regla no se utiliza.

**Profe. 1:** Porque somos muy cómodos y no se cambia, ¿no?

**Entre:** Yo creo que tal vez vaya por ahí la cosa... tal vez tenga mucho que ver con comodidad.

**Profe. 1:** Y hay cosas sociales que decimos: *pero cómo es que no se levanta la sociedad contra no sé qué...* y es que vemos que no se levanta. Antiguamente sí, hubo unos años más reivindicativos.

**Entre:** A lo mejor porque ya sabemos las consecuencias y no queremos sufrir. Pero la verdad es que también tenemos otras técnicas que nos podrían llevar a una revolución mucho más profunda.

**Profe. 2:** Yo pienso que los políticos, quienes establecen las leyes, por lo que parece, quieren tener a los demás controlados. Y creo que depende de eso. De que los que ponen las normas vean un poco más allá. Que se planteen que trabajamos con los niños día a día, vengan y vean. Y digan: *ey... esto hay que cambiarlo*. Los que se dedican a pasar unas pruebas de escala, unas pruebas que hemos pasado pero que no sirven para nada. Y ahí están los resultados porque en España somos de los países en los que peor va la educación. Pues ellos son los que se tienen que poner.

### **Pregunta 5: Cuadernos escolares**

**Profe. 2:** Yo podría proponerles que contasen lo más importante que les ha pasado en el día. Los nuestros son un poco los primeros que empiezan ya a componer texto. Pues que tienen todos los días que pensar que eso va a ser un diario secreto y que solo ellos lo pueden ver y que se lo guarden y en un futuro, les va a venir muy bien. *Yo lo hice y ahora los cojo los leo y me gustan mucho y me ayudan y eso...* y que empiecen ellos a escribir lo más importante que les ha pasado.

**Profe. 1:** Luego ya pues ir modificando.

**Entre:** ¿Entonces cómo sería por ejemplo el segundo cuaderno?

**Profe. 2:** *Vamos a escribir lo que hayamos visto que no nos ha gustado y poner una posible solución. O un problema que me he encontrado y como lo he solucionado*. Y ya es ir jugando. En segundo tenemos una libreta que se llama composición escrita -lo que pasa es que no es secreta- es para enseñar a la *señorita* y a los padres. Empezamos con: *Cuéntame lo que has hecho el fin de semana*.

**Entre:** Las educadoras de infantil lo que me decían es que los niños no tienen secretos. Los niños siempre van y lo cuentan todo.

**Profe. 1:** Es verdad que cuando llegan te lo cuentan.

**Profe. 2:** Y también tenemos unos buzones en clase que es para que escriban ellos los problemas. Y también depende del curso. Yo este año tengo un curso muy infantil aunque sean de segundo y el buzón ha terminado vacío. Cuando tienen un problema vienen y te lo dicen.

### **Pregunta 6: Cuentos infantiles**

**Profe. 2:** El objetivo del cuento es hacerles pensar. Ellos empiezan a leer, a ella por ejemplo con cinco años muchos le llegan aún sin saber leer y entonces es más por la lectura. En segundo es ya cuando llegan y yo digo, *vamos a hacer la primera actividad* y yo no les leo nada. Tienen que leerlo ellos para pensar. Al principio, *señorita no lo entiendo*: yo lo leo para poder explicarlo y es terminar de leer y ellos me dicen *¡ah!* -*Pero si no he explicado nada*, pienso yo... Están tan acostumbrados que se lo demos todo hecho que no piensan. ¿Cómo se consigue? Haciéndoles pensar en lo más mínimo y en medio del cuento hacerles preguntas.

**Entre:** La imaginación de los niños ahora tampoco será la misma que cuando nosotros éramos niños.

**Profe. 1:** No, no... Y los juegos de nuestra infancia eran de imaginación cien por cien. Y ahora se aburren un montón.

**Entre:** Entonces vosotras sois por aplicar el cuento de una manera mucho más cruda, mucho más real. Como eran antes los cuentos de los hermanos Grimm originales... como ejemplo para que el niño lo viva.

**Profe. 2:** Yo de una forma cruda no sé. No lo sé. A lo mejor se lo pondría de una forma suave pero sin evidenciar la moraleja.

**Profe. 1:** No les contamos los cuentos así, pero por ejemplo hablamos de la noticias. Que a veces son mucho más crudas. Para que ellos sean mucho más críticos con las cosas de la vida. Por ejemplo, como tenemos un colegio hermanado en África, a ellos les gusta mucho que les cuente cosas. Para ellos son los niños negritos pobres. Y hablamos de lo que ha pasado. *Señorita hemos visto que en África había una guerra*. Entonces se lo cuento.

**Profe. 2:** Con el concurso de *La voz kids*, que se murió una chiquilla... no lo pusieron, pero se enteraron todos. Eso lo hablamos en clase. Y con total naturalidad porque ellos se han enterado y sabes que ellos... Bueno, no se enteran todos de todo porque hay todavía muchos que viven en los mundos de yuppi pero la mayoría sí. O por ejemplo de los abuelos que se mueren. Y creo que antes quizá se tapaban más las cosas turbias. A mí por ejemplo, me taparon lo de la muerte de mis abuelos y creo que eso ahora no se suele hacer. A mí me da la sensación de que ahora se cuenta todo con mayor realismo.

**Profe. 1:** Yo también lo veo así. Y además, los niños como que lo ven más normal, te dan su opinión.





### **1.3 Reunión con Profesores de Secundaria 2 de mayo de 2014**

#### **Pregunta 1: Resiliencia**

**Profe. 1:** El problema de la escuela tal como yo lo veo, son los contenidos. A nosotros nos marcan una serie de contenidos de los cuales no es posible salirse. Porque en la ESO no -en la ESO no tiene repercusión posterior en el alumno- pero en bachillerato sí. Porque luego no tienen más remedio que dar cuenta en la universidad cuando terminan sus estudios de bachillerato. Entonces todas estas cosas que podrían ser muy interesantes -que en definitiva es lo que muchas veces hemos dicho de enseñar a aprender- más o menos podría ir por ahí la cosa. Aprender muchas otras cosas, quiero decir, no solamente aprender a aprender. Pero eso muchas veces no es posible, por lo que digo, porque nosotros tenemos una serie de contenidos. Y si se me permite, yo voy a poner un ejemplo: Yo soy un enamorado del tema de la educación sexual, y lo estudié muy despacio. Ha sido la única vez que he leído un boletín oficial del estado que era la LOGSE (*Ley Orgánica General del Sistema Educativo*), y era un desastre en muchas cosas pero tenía bastantes cosas aprovechables. A mí me surgió la idea de cómo hacer educación sexual sin modificar ni aumentar los contenidos. Porque claro, es muy fácil hacer esto que tú dices o hacer lo que yo digo aumentando los contenidos.

**Entre:** Pero tampoco hay que ir por ahí...

**Profe. 1:** Teníamos unos contenidos que dar y yo no puedo aumentar las horas lectivas. Entonces yo, lo que hice fue formar un grupo de trabajo que durante dos años estuvimos hablando. Yo les daba las ideas, porque yo no soy especialista en todo, como es lógico. Entonces yo les daba las ideas y conseguimos hacer un programa de educación sexual basado íntegramente en los contenidos que ya existían.

**Entre:** Exacto, por ahí va la cuestión. Porque es inter-subjetivo. Es el contacto que tienes con tu alumno. Ayudarle a sobrepasar todos los obstáculos que puedan ir ocurriendo en su propia vida. Tú eres una persona que está en su vida, como en frente. No estás al lado, no eres su compañero. Eres alguien que guarda esa distancia que permite cosas que probablemente en la cercanía no se dan.

**Profe. 1:** Te voy a poner un ejemplo muy concreto. Yo estoy harto de ver que por ejemplo para enseñar griego los alumnos siempre machacan las mismas palabras: *Logos, logo, etc...* A conjugar, a declinar. Y yo decía, ¿Y por qué necesariamente *Gemera gemeras?* -que es de la primera declinación y significa día. Y yo decía, ¿por qué *Gemera?* ¿Por qué no poder por ejemplo una palabra que la estamos utilizando constantemente sin darnos cuenta que es *hístera*?

**Entre:** De dónde proviene *hístera* ¿no?

**Profe. 1:** Ahí viene la cosa, sí. *Hístera* significa vagina.

**Profe. 2:** Ah, claro. De ahí la histeria que solo padecen las mujeres, claro claro.

**Profe. 1:** Fíjate que si a un niño le dices: *vamos a declinar hístera hísteras*. Ya te pregunta ¿Y eso que es?

**Entre:** Esa es la idea, Exactamente. (Hacia el profesor 2) ¿Qué te parece a ti?...

**Profe. 1:** Qué conste que esto está publicado y se puede ver en internet, y si no os lo mando cuando queráis. Es una cosa realmente preciosa. Fue calificado como un trabajo excelente. Pero no se pudo publicar en papel porque era muy costoso. Además de tener que ir a todas las escuelas y eso había que identificarlo por materias.

**Entre:** ¿Cómo utilizarlo por ejemplo en matemáticas?

**Profe. 1:** ¿Cuánto tarda el espermatozoide en llegar al óvulo? Y ya no solamente en relación a las cuestiones sexuales, sino también respecto a la igualdad entre los sexos.

**Entre:** Ahí también ya empiezas a trabajar un sentido social y todo eso.

**Profe. 1:** Es totalmente posible. Pero se necesita un cambio de chip. De mentalidad y de actitud completamente diferente de lo que estamos habituados.

**Profe. 2:** Es más la metodología ¿no? Sería como algo más transversal que llegaría a todas las asignaturas. Pero no sé cómo se podría traducir esto a una metodología porque me da la impresión de que esta *resiliencia* es como una experiencia vital, ¿no?

**Entre:** Algo fundamental. Algo que todos deberíamos aprender. Dice la teoría de la *resiliencia* que hace falta alguien en quién apoyarte. Y nosotros que somos profesores. Y a veces nos encontramos con niños que no tienen a nadie, o que solo pueden recurrir a la institutriz, esta horrorosa... Como profesores que buscamos ser cada vez mejores personas -cada vez más maduros y conscientes- deseamos prestar una educación más profunda. Adaptar las cosas para que sea todo más humano.

**Profe. 1:** Pero es que verás. No solo cuando los alumnos puedan hipotéticamente ser huérfanos. Los alumnos que tenemos nosotros son adolescentes. Y los adolescentes, lo normal es que traten de romper el cordón umbilical con sus padres. Entonces necesitan otra persona, generalmente. Y puede ser eso que tanto se ve que los chicos se enamoran de las profesoras y las niñas de los profesores. Bueno, craso error

el que se lo crea... Pero a lo que me refiero es que el profesor tiene que ser esa tabla de salvación que necesita el adolescente para agarrarse y tomar iniciativas que de otra manera no podría tomar. En el fondo es romper el cordón umbilical con sus padres.

**Entre:** ¿Entonces tú lo has vivido en tus propias carnes? ¿Se te ha enamorado alguna niña? ¿La has ayudado en ese sentido?

**Profe. 1:** Bueno, de que se me hayan enamorado he tenido varios casos pero nunca me lo he creído. Nunca. Porque sabía lo que era. Uno tiene que estar muy por encima de estas cosas y si se es un profesional serio -a pesar de que yo nunca he sido serio- porque mi clase era un auténtico cachondeo... Que no daba la imagen de filósofo serio, pero ni puñetera falta que me hacía. Pero sí que necesitan agarrarse a alguien ¿y quién mejor que su profesor? Que ellos creen que lo sabemos todo

**Entre:** Y además que no tienen la conexión que podrían tener con sus padres, con sus hermanos o sus amigos. Hay esta diferencia profesor / alumno que quizá posibilita comunicaciones más íntimas. Íntimas de un punto de vista más intelectual, tal vez.

**Profe. 1:** Para expresar esto con ejemplos muy corrientes, a mí ha llegado a venir un padre a decirme: *¿Por qué mi hijo te quiere tanto?* Y yo le he respondido: *Será porque yo le quiero a él.* Y es que no hay otra vuelta de tuerca. Nosotros tenemos la suerte de tener unas edades en la que los niños son más difíciles.

**Entre:** Bueno, te voy a citar... te voy a citar de una manera eso que acabas de decir...

**Profe. 1:** Pero es que es exactamente ahí dónde está. Si es que los nuestros alumnos tienen unas edades que son sorprendentes. Te darás cuenta. Es que necesitan agarrarse a alguien. Lo necesitan.

**Entre** (hacia el profesor 2): ¿Tú lo has visto? ¿Ya lo has vivido? O todavía estás ahí...

**Profe. 2:** Yo me he sentido muy rara. Porque yo tengo la sensación de haber estado ahí hace muy poco tiempo. Y entonces me sorprende porque sé como yo era hace no tanto tiempo. Es muy curioso. Es verdad que el profesor es como un referente tan sólido, cuando en realidad el profesor de sólido no tiene nada, ¿no? Tiene lo mismo que cualquier otra persona. Y claro, ves en el profesor esto que estábamos hablando: Como que en el profesor encuentras un ámbito en el que tienes la posibilidad de crearte. Para crearte una personalidad frente a la que tienes con tu familia. Es como el grupo de amigos. El grupo de amigos es una cosa. Y ahí formas tu personalidad y ahí eres distinto a con el resto del mundo. Y con los profesores pasa un poco lo mismo pero en otro sentido. No solo en el social sino más en el personal intelectual. Sí que es verdad que esta edad, es una edad muy de rebelarse contra lo que tienes en la familia. Entonces ahí el profesor tiene un papel muy, muy importante. Porque es un referente.

**Profe. 1:** Qué sea él mismo. Con esa palabra que tú destacas o con cualquier otra pero que sea "Él". Y que tenga recursos cuando se le plantean los problemas. Porque tú no les puedes dar la solución a sus problemas. Tienen que tener recursos para intentarlo ellos mismos.

## **Pregunta 2: Creatividad personal**

**Profe. 2:** Y realmente. Por lo menos la ley que hay ahora que insiste tanto en la atención a la diversidad. Eso que suena tan bien en realidad es una forma de querer estandarizar personas que son muy distintas. Pero que son esencialmente muy distintas. En el sentido en el que tienen capacidades para ámbitos muy diversos, que a lo mejor se les podría sacar mucho partido potenciando particularidades en lugar de adaptar todos los contenidos para que todos queden... A ver, que yo soy, suelo ser muy defensora de la igualdad. Pero sí que es verdad que puede ser muchas veces contraproducente. Porque la persona tiene que ser un individuo singular.

**Entre:** Lo de la igualdad será respecto a que todos tengan los mismos derechos y todo eso... no que sean iguales. Que no sean borregos.

**Profe. 2:** Exactamente. Lo que se dice: igualdad de oportunidades, igualdad de derechos pero también igualdad de derecho a auto determinarse. Y la escuela creo que debería tender a eso. No sé si se pretende que se tienda a eso. A mí no me gusta para nada la LOMCE y este nuevo planteamiento, pero en esto creo que sí... porque parece ir un poco hacia esta dirección.

**Entre:** Lo intenta.

**Profe. 2:** No sé bajo que pretextos. Igual no bajo el más adecuado. Bajo mi punto de vista por supuesto. Pero sí creo que refleja un poco esto. Un poco...

**Profe. 1:** Yo en el tema este, creo que en realidad no se educa. Se adoctrina. Se adoctrina con esquemas, con tópicos que se repiten y se repiten.

**Entre:** Antes era Franco, ahora sigue siendo el dinero...

**Profe. 1:** No me refiero ya exclusivamente al tema político. Aunque también. Ahí tienes por ejemplo el adoctrinamiento que hacen en el País Vasco o el adoctrinamiento que hacen en Cataluña. Pero yo ya no me refiero exclusivamente a eso. Me refiero por ejemplo a un hecho muy tonto, muy simple. Un alumno desde que empieza a sumar o a contar le hacen ver que las matemáticas son muy difíciles. Pero eso sí, las

matemáticas son exactas. De tal manera que hemos llegado al tópico de qué: *¿qué estudias? -¡Exactas!...* Bueno pues, a mí personalmente me joden mucho esas cosas. Me jode porque ya desde el principio se le está determinando para que interpreten de una determinada forma lo que no tendría por qué ser así. De tal manera que los alumnos, si alguno le gusta las matemáticas *-mira que bien*, pero si no le gustan pues, *matemáticas, matracas etc.* Y acaba no gustándoles. Al igual que por ejemplo latín latinazo. Son tópicos que se van creando y que parece como que no tenemos interés en quitar. A mí personalmente esto no me gusta. Prueba de ello es que en algunos de los libros que tengo publicados trato exactamente de las matemáticas y de lo que trato exclusivamente es de desdramatizar las matemáticas. Haciendo ver que las matemáticas no son exactas. Formalmente sí. Pero eso no sirve para nada. Doy dos ejemplos. Sumas 2 y 2 niños, son cuatro pero *¿Si sumas 2 niños y 2 niñas?* Ya empezamos a complicar la cosa. Son cuatro personas. *¿Y si sumas dos tomates y dos pepinos, qué tenemos?* Unas pipirranas, porque otra cosa... Formalmente sí, pero depende de qué le echemos. Entonces, trato de hacer ver esto a los matemáticos y unas veces se ríen y otras veces se cabrean porque parece que yo les estoy desdramatizando su materia. Pero es que realmente es así. Ten en cuenta que, y la *profesora 2* te lo puede asegurar, la filosofía tiene esa ventaja, que se mete dónde nadie se mete. Tú lo que estás diciendo de la creatividad a nosotros nos viene... iba a decir un *palabrotón*.

**Entre:** Dilo, dilo...

**Profe. 1:** De cojones. Pero no quería decirlo. Pero es que es así. Yo les he dicho muchas veces a mis alumnos que no se aprende de memoria la filosofía que eso es una barbaridad.

**Profe. 2:** Claro. No tiene ningún sentido.

**Profe. 1:** *¿Qué sentido tiene que tú te aprendas lo que dijo Heráclito? No hombre. Tú lo que tienes que hacer es saber dónde está el libro de Heráclito si alguna vez lo necesitas.* Porque claro, lo que aquí nos falta es que a raíz de lo que dijo Heráclito, *¿qué te sugiere a ti? La creatividad es tu trabajo.*

**Entre:** Y cómo te generas tú a ti mismo con todos estos contenidos.

**Profe. 1:** Claro. Es que es la única manera de auto-crearse. Pero esto tampoco interesa.

**Entre:** ¿Por qué no interesa?

**Profe. 1:** Porque políticamente no es correcto. Y yo no quiero entrar en temas políticos porque me cabreo y salgo corriendo. Pero en el fondo, en el fondo no interesa. Las personas libres son muy peligrosas para algunos. El libro de Erich Fromm *El miedo a la libertad*, es realmente acojonante. La gente tiene miedo a ser libre.

**Profe. 2:** Es totalmente cierto. En cierto sentido también yo tengo miedo a ser libre ¿no? Porque es que da mucho miedo.

**Entre:** Porque quizá también fuiste adoctrinada en ese sentido.

**Profe. 2:** Porque te encuentras sola. Existencialmente eso es tremendo. La verdad es que te das cuenta que hay cosas que dependen de ti y eso da mucho miedo.

**Profe. 1:** Pero a la hora de la verdad, a la hora de la verdad ¿Cuántas decisiones serias has elegido tú, en tus pocos años de vida?

**Profe. 2:** Creo que una.

**Profe. 1:** Pues yo -que tengo posiblemente más del doble de años que tú- habré elegido un par de veces. Entonces hay miedo. Hay miedo no solamente por parte del individuo a ser libre sino por parte de la sociedad a que tú hayas decidido ser libre.

**Entre:** Al respecto, Artaud era el más libre -pero claro- le institucionalizaron, le metieron en el manicomio. Porque el loco dice la verdad y la verdad no se quiere oír. No viene bien.

**Profe. 1:** Y si no te dicen loco te dicen *que tío más gracioso, qué tío más simpático*, pero en el fondo es lo mismo no hacerte ni puto caso.

**Entre:** Exactamente. Lo que dice Laing -que hablábamos antes en la introducción acerca de la antipsiquiatría- dice que si tienes dinero, si eres de familias acomodadas pues resulta que eres un excéntrico. Pero si eres pobre eres loco y tienes que ir a la institución. Esto estaba en la base de la antipsiquiatría.

**Profe. 2:** Pero incluso ahora. La psicología -a los propios alumnos- intenta encauzarlos a la normalidad también. O sea, un alumno con hiperactividad ¿qué le pasa? Que le mandan un medicamento y a ver si se está quieto y puede seguir el ritmo normal de la clase. En lugar de probar, a lo mejor, otras actividades que pudieran desarrollarle de una forma más racional. Y la psicología tiene mucho de eso. Tiene muchas ramas y muchísimos movimientos, pero la estándar -la clínica digamos, que es a la que más acuden personas con problemas- tiende a medicar.

**Profe. 1:** ¿Pero que es normalizar?

**Entre:** Ponerlo todo igualito. *Acorderar*.

**Profe. 1:** Es que a mí me viene siempre... De un punto de vista sexual me hace mucha gracia, porque: ¿Y cuántas veces a la semana es normal? O al mes ¿cuántas veces es normal? Me refiero a ¿Qué es lo normal?

**Entre:** Lo de la norma es lo que se repite, ¿no?

**Profe. 1:** Pero lo que se repite no tiene porque ser lo único válido.

**Entre:** Exactamente, ahí vamos.

**Profe. 1:** A mí cuando me dicen estas cosas, a mi me da muchísimo coraje porque ¿qué era lo normal cuando venían los cruzados? Estar masacrando a los turcos. ¿Qué era lo normal? Aplaudirles. Hoy día eso nos parecería una aberración tremenda, claro. ¿Qué es lo normal? Yo medía 1,72, ahora 1,68... Estoy ya menguando. Medir 1,70, ¿eso es lo normal? ¿Por qué la media estadística es la normal? ¿Entonces es anormal un jugador de baloncesto que mide dos metros? ¿Eso es anormal? ¿Por qué se sale de la norma?

**Entre:** Me viene algo al respecto sobre las lenguas originarias que hablábamos... que decía de como el concepto de *Monstruo* -que ahora misma lo vemos como la bestia, lo que da miedo- el monstruo en su origen parece que se refería al ser más brillante, al más luminoso.

**Profe. 2:** ¿Ah sí? De ahí tal vez que a veces se diga *¡qué monstruo!*... Y es verdad.

**Profe. 1:** Sí. Se dice como una alabanza. O como cuando le dice a uno, *¡qué cabroncete eres!* Tú le dices a uno que es un cabrón y claro... pero si le dices *qué cabroncete eres*... Pero la creatividad que es lo que estamos tratando es otra cuestión que como decía la *profesora 2*, que la psicología incluso pretende normalizar. Y yo creo que cada cual es diferente. Y lo bueno es que somos distintos.

**Profe. 2:** Pero es muy complejo atender bien a los diferentes también. Quizás, a lo mejor no hay que buscar solamente motivos políticos (que los hay seguro) sino motivos pragmáticos incluso. ¡Qué complejo es que nos reconozcamos todos distintos! Porque luego no sabemos muy bien encontrar patrones entre nosotros.

**Entre:** Echando en falta una formación más integral como persona / profesor... ¿Podría ser eso?

**Profe. 2:** Sí. Puede ser.

**Entre:** Porque hace falta tocar tantas teclas con tanta gente diferente.

**Profe. 1:** En el fondo lo que decíamos al principio es que la educación o la enseñanza tienen que ir por otro lado. No puede ser con contenidos preestablecidos (que puede haber algunos y debe de haber algunos). Por ejemplo en la historia. La historia es la relación de los sucesos sucedidos sucesivamente...

**Entre:** Los cuales dependen siempre de quién te los cuente, ¿no?

**Profe. 1:** Pero hay algunos datos que son realmente objetivos. No hay por qué darle vueltas. Pero luego piensas que habría que dejar un margen de creatividad tanto del profesor como del alumno.

**Entre:** Y es que al final la gran riqueza que podemos sacar de todo este hecho de ser humano es descubrirnos en el que nos es ajeno, el que nos parece ajeno a nosotros.

**Profe. 1:** Si nos limitamos a repetir lo que siempre se ha dicho nunca llegaremos a crear nada. Eso está clarísimo. El creador más que el creativo es aquel que se atreve a hacer algo que los demás no han hecho.

**Entre:** Y que puede tomar prestado de los demás pero que lo pone de tal manera que se le tiene que reconocer como nuevo.

**Profe. 1:** Pero muchas veces no le harán caso. La realidad está ahí.

**Profe. 2:** Esto de que habría que formar a los profesores para que pudieran atender a tantísima diversidad, que se hace muy complejo y que corresponde al hecho de que cada vez haya más alumnos por clase. O sea, un profesor que tenga más de veinte alumnos en un aula. ¿Hasta qué punto puede conocerlos a todos?

### **Pregunta 3: Violencia escolar**

**Profe. 2:** Yo me alegro que una de las preguntas sea esta porque acabo de pasar por la formación de profesores. Y que se supone que es la mínima que te piden. Bueno, la necesaria y la única que se pide legalmente. Y esto de la verdadera resolución de conflictos no aparece nada. Pero absolutamente nada. O sea, creo que leímos un artículo de dos páginas muy infantil -muy infantilizado- sobre violencia en las aulas y el ideal de intervenir, sin que dijera nada en concreto. Y nunca tuvimos ningún momento de escenificación ni nada. Si hubiera surgido un conflicto grave en el aula durante nuestras prácticas (que es el único momento en el cual nos hemos enfrentado realmente a situaciones, a lo que es la docencia real) el tutor estaba ahí. O sea, nosotros no hemos desarrollado ninguna forma de intervenir.

**Entre:** Y con que simplemente: *no lo hagas*, las cosas no cambian.

**Profe. 2:** Si yo quiero aprender a resolver un conflicto -y yo quiero buscarme la forma lo puedo hacer libremente- pero como profesor uno no tiene por qué hacerlo. Y no tiene por qué estar preparado "aparentemente" para mediar el conflicto. Y eso es un fallo muy grande porque siempre hay conflictos y el profesor es la autoridad.

**Entre:** Y claro que los conflictos son constantes -incluso yo cuando pregunto es una agresión que hago-yo no lo hago con esa intención, pero de hecho puede resultar agresivo un planteamiento. Lo que decíamos antes, una pregunta no ofende, pero en ocasiones hay quien se ofenda.

**Profe. 1:** Mi abuela decía que no había palabras malas sino hubiera quien la rechazara. Esto de la educación para la Paz y todo eso, todo eso son pamplinas. Pamplinas por lo siguiente: ¿Tú sabes a qué se

reducen las políticas para la Paz en el aula? Pues se reduce a que un día los niños hacen palomitas de papel, o sueltan palomas en el patio. Y yo no soy granadino porque soy de Jaén pero eso son pollas. Eso no sirve absolutamente para nada. La escuela no es violenta, lo que es violenta es la sociedad y las escuelas son el reflejo de la sociedad. Porque si un niño se levanta y se enfrenta a un profesor es sencillamente porque ese niño se ha enfrentado a sus padres o ha visto que sus padres se enfrentan a cualquier otro. Yo recuerdo cuando empecé a dar clases -ya hace unos pocos de años- en el año 72. Y no había violencia en el aula. Yo me acojonaba porque entraba en clase (era bastante más joven que ahora como podéis suponer) entonces yo entraba en clase y los alumnos eran mayores que yo. Y yo entraba y todos se ponían en pie. Y se sentaban cuando yo les decía que se sentaran. Aquello me producía un impacto tremendo y no se trata de que la autoridad esté mal. ¿Por qué no? ¿Acaso es que la autoridad es mala? Si no hay alguien que esté dirigiendo algo aquello no funciona. Pero no había violencia. Y ahora hay violencia porque la sociedad es muy violenta.

**Entre:** ¿Tú crees de verdad que no había o que estaba ahí soterrada?... El adoctrinamiento es súper-violento, ¿no?

**Profe 1:** Es posible, sí claro. Pero entonces no éramos conscientes de eso. Ahora soy consciente de que la sociedad es muy violenta.

**Entre:** Pero quizás no sea tanta la diferencia.

**Profe. 1:** Tú vas con el coche y alguien se te cruza y ves como por la ventanilla grita: *Imbécil, por dónde vas...* En el caso de que alguien se dé un roce en el coche, para eso están los seguros. ¿Para qué vamos a pelearnos? Nosotros hacemos un parte. Se lo damos al seguro y ellos lo pagan, que para eso lo estamos pagando. Pero ¿para qué nos vamos a enfrentar tú y yo? ¿Para qué? Y evidentemente eso se puede enseñar. Gandhi decía que si utilizamos el ojo por ojo y el diente por diente acabamos todos ciegos. Es que no puede ser. La violencia no hace más que engendrar violencia. Uno tiene en clase que intentar ser lo menos violento posible. Pero la sociedad es muy violenta y eso es reflejo de lo violenta que es.

**Entre:** Esta hipótesis que yo planteo de escenificar tiene que ver con lo que hacía Artaud. En la Sorbona dio una conferencia que está reflejada en un libro que conoceréis, el diario de Anaïs Nin.

**Profe. 1:** Me suena pero no lo ubico.

**Entre:** La cosa es que Anaïs asistió a esta conferencia que era sobre el teatro y la peste. Él escenificaba la mismísima peste para mostrar lo tan terrible y real que podía llegar a ser. El perder completamente los papeles, perderse a sí mismo. Contaba lo que dice San Agustín: que el avaro se volvía bueno y regalaba todo lo que tenía, y el cura casto se volvía obseso sexual. El loco se volvería súper cuerdo y sería el que tendría la palabra. Y claro, en esta escenificación de la peste -allí en la Sorbona- Artaud llegó a ponerse de tal manera que todo el público se fue hiendo porque no le aguantaba. Su escenificación era demasiado cruda, demasiado cruel y realista. ¿Quién quiere ver tal crueldad? Pero sin embargo, como decía él: *reto todo aquel que haya asistido a una obra del teatro de la crueldad a cometer atrocidades en las calles*. Y es que después de una representación de estas características tendrás que tranquilizarte seguro.

**Profe. 1:** Yo estoy convencido de que en primaria hacen cosas de este tipo, sí. Sí que escenifican, pero volvemos otra vez a lo mismo. En secundaria y en bachillerato los programas son de tal manera exigentes que no es fácil. Y se limita a la escenificación que antes decíamos, se limita a hacer...

**Entre:** Como mucho en la clase de historia.

**Profe. 1:** No, no. Da igual. A lo mejor todos se ponen de acuerdo. Es como el día de la constitución. Se le un poquito la constitución pero la constitución no es para un día, es para tenerla siempre presente. Pero así son todas las cosas. La escenificación bien. Pero la escuela es violenta porque la sociedad es violenta y hay que eliminar la violencia.

**Entre:** Si la enseñas. Si enseñas esa cara más cruda de la realidad de una forma exactamente exagerada, en la cual se vean todos sus entramados, la violencia se ridiculiza.

**Profe. 1:** ¿Pero y cómo reduces tú?... Por ejemplo el caso: tú vas por Granada -una ciudad realmente preciosa, dónde se vive de maravilla pero a mí me da asco salir a la calle cuándo veo las cacas de los perros constantemente por todos sitios- eso engendra violencia. Y da asco. Como los grafitis en determinados sitios que no se pueden hacer, porque no se pueden hacer. Yo te aseguro que si aquí no hubiera una valla esto estaría pintarrajeado. La forma sería cortarles los huevos a todo aquel que se dedique a hacer semejante cosa. Sí. Para que así ya no engendrara más. Que ahí se acabara la especie. Yo tengo un amigo que dice que el ser humano no tiene más solución que la extinción.

**Entre:** Alguna razón tendrá.

**Profe. 1:** Lo que quiero decir es que hay que erradicar esa violencia.

**Profe. 2:** Yo no creo que la sociedad sea más violenta ahora que antes.

**Profe. 1:** Yo no digo que ahora sea más. Lo que pasa es que ahora hay una mayor facilidad para expresar. Para escenificar esa violencia.

**Entre:** Bueno, ahora la vemos en la tele, etc... Antes quizá estaba más por debajo de la mesa.

**Profe. 2:** Es muy mediática la violencia. Pero sobre todo uno de los ejemplos que has dado... lo del niño que falta al respecto al profesor en clase, que era porque ya había faltado al respecto a sus padres. Pero a lo mejor ni siquiera es eso. A veces es la propia familia la que no le tiene suficiente respecto al colegio.

**Profe. 1:** Sí, sí...

**Profe. 2:** Se crea una atmosfera de violencia en el aula por el simple hecho de tener ahí a alumnos que se sienten con el derecho a no estar. Y sobre todo pasa en los últimos cursos de la ESO, cuando los niños resisten, cuando ya están seguros que no van a seguir estudiando pero tienen que terminar.

**Entre:** ¿Entonces ves positivo lo de la escenificación?

**Profe. 2:** Sí, sí.

**Profe. 1:** Yo lo veo más interesante para los primeros cursos de primaria porque es cuando se van formando. Vamos a ver: está hablando un niño... y si tú vas y lo reprimes, y le dices, y *tú te callas*, pues ya la hemos jodido. O si hay que trasladar una mesa y dices, Pedro ven tú y me ayudas con la mesa. Y María que está al lado no tiene porque ayudarme porque no es fuerte. Ya estamos jodiendo el invento. Esto hay que hacerlo desde el principio: ¿Quién quiere venir a ayudarme? Es decir, el arbolito desde chiquitito.

**Profe. 2:** Es muy importante la familia sobre todo. Más que la escuela.

**Profe. 1:** Por supuesto.

**Entre:** Pero la escuela tiene esta responsabilidad. Porque todos tenemos que ir...

**Profe. 1:** Es verdad, porque el niño aún no tiene un mes y casi que no va a más ninguna parte que al colegio.

**Profe. 2:** Exactamente.

**Profe. 1:** Y si el niño en su casa es el rey, y además no solamente un hombre sino que además es hombre y medio, pues ya la hemos jodido. Porque en su casa va a imponer sus criterios. Desde pequeño, llorando para conseguir algo. Si se le presta atención cuando protesta de esa manera pues ha encontrado la manera. Es como cuando los niños por naturaleza no engañan. Lo que pasa es que si encuentran beneficio en el engaño... Se rompe el jarrón: *¿quién ha sido?* El niño: *a mí no me miréis, yo no he sido*. Claro, si dice que no ha sido, el padre le va a dar dos bofetadas. Si no le da las dos bofetadas dice... *esto funciona*. Ha aprendido a engañar. Así que todo eso va engendrando esa violencia. Lo que pasa es que si ahora tú a un niño por la calle: *Los papeles no se tiran al suelo*. Lo más seguro es que te digan: *¿A ti qué te importa? Métete en lo tuyo que yo hago lo que me sale*.

**Profe. 2:** Y ya si se van y se lo cuentan a los padres... los padres se ponen...

**Profe. 1:** Hace escasamente quince días, iba yo a llevar a mis nietas a la gimnasia. Las niñas iban disfrutando del patio del INEF. Iban disfrutando con las florecitas que veían y una de ellas, la más pequeña... dice: *Abuelo voy a coger una*. Digo: *No, no, no la cojas. No la cojas porque ahí está muy bonita pero si la coges se va a marchitar y entonces ya la tienes que tirar. Déjala que está muy bonita*. Pues ella ya se fue toda contenta y sin problema. Vino una niña detrás. Y la coge. Coge un montón. Y le digo: *¿Por qué no te estás quieta, no te das cuenta qué acabo de decirle a la pequeña?*... Ni me respondió... La madre venía por detrás y ni abrió la boca.

**Entre:** Por eso yo creo que probablemente la escuela que nos es común a todos, tiene ese papel, ¿no?

**Profe. 1:** Lo que la naturaleza no nos da, nos lo da Salamanca.

**Profe. 2:** Respecto a lo de la escenificación. Como que te obligan siempre a ponerte en el papel de otro o incluso en tu propio papel pero siendo consciente de lo que conlleva y de la situación social que provoca. Es una forma de reflexionar sin decir *vamos a reflexionar sobre esto*. Porque los niños desde un primer momento son muy reacios a la reflexión programada. Sí que representarlo puede funcionar.

**Entre:** La idea es esa, sí. *Vamos a ver qué ocurrió detrás, donde los baños y tal...* Pero exagerémoslo todo. Maquillémonos si hace falta. Que se vea todo el detalle. Entonces ya los demás también se sentirán cómplices. Hay la necesidad como de decir que esto que le pasó a mi compañero Juanito podía haberme pasado a mí. Tendría que haber actuado de tal o cual manera.

**Profe. 2:** Es como sacar el conflicto de su contexto y meterlo en un contexto en el que tienen que reflexionar.

#### **Pregunta 4: Profesor como Atleta Afectivo**

**Profe. 2:** Esto resulta totalmente ajeno a lo que es ahora mismo la profesión y la formación de los profesores. Para empezar nosotros -por lo menos en secundaria, y creo que el magisterio es un tema distinto- pero lo que es el profesor de secundaria, se supone que es un experto en su materia. Bueno, que ha hecho la carrera de su materia y que con un cursito (que parece casi del CCC) de aprendizaje rápido y a distancia, ya lo tiene todo. Un poco de psicología adolescente -que no se aprende nada- y sobre todo las leyes educativas y los contenidos. Esto es lo que necesitas para ser profesor de secundaria. No tiene nada que ver con estar con la persona y educar a la persona. Es algo completamente distinto.

**Entre:** O sea, lo que dices es que esto que propongo debería llevarse a cabo.

**Profe. 2:** Pero habría que empezar de cero, evidentemente.

**Profe. 1:** El problema está quizá en lo que dice la *profesora 2*, que lleva razón. Para ser profesor tanto de primaria como de secundaria -y de lo que sea- lo único es que tienes que aprobar unas oposiciones y aprobar unas oposiciones significa saber mucho o poco, o tener suerte. Saber de lo que te preguntan, tu materia y un poco de legislación. Y eso sí es nuevo. Nosotros antes apenas teníamos legislación. Era saber exclusivamente de lo nuestro. Yo personalmente creo que las cosas deberían de ser de otra manera, al igual que está diciendo la *profesora 2*, pero eso es pues una utopía total. No tiene sentido ninguno. Puede que con tus investigaciones consigas que alguien te lea o que seas capaz de modificar algo. Lo que sería el estamento del profesorado. Pues mira yo te agradecería mucho, aunque no fuera más que por el futuro que le espera a la sociedad, pero por aquí no va la cosa.

**Entre:** Pero las utopías... de hecho están en la raíz de todos los cambios.

**Profe. 1:** Claro. Es empezando que las cosas surgen. Pero muchas veces lo que ocurre es que no te hacen ni puñetero caso. Y entonces dicen: *qué cosa tan interesante*, pero ni caso. Te apartan y tú sigues con tu utopía. Llega el momento en que te jubilas (te lo digo por experiencia) y ni puñetero caso te han hecho.

**Profe. 2:** Y han pasado por la misma metodología niños y niñas de todas estas generaciones.

**Profe. 1:** Y te digo que me he esforzado. Yo he llegado a ser... Es que si os contara mi vida os pondría ya a llorar. Yo he sido jefe de estudios del diurno y daba clase en el nocturno. Eso no lo entendía nadie. He dado más horas de clase porque además de las mías, se las quitaba a los compañeros y les daba yo la filosofía a los niños. Y me iba a otro centro a dar clase. Pero estas cosas, vamos... Y el profesor lo que te dice es que yo lo que tengo que saber es matemáticas. Yo lo que tengo que saber es física y todo lo demás sería muy interesante pero...

**Entre:** Pero a ver. Una cosa que decías antes, probablemente se pueda aplicar aquí más concretamente a esta pregunta con respecto a las diferencias de edades de los alumnos. Cuánto más jóvenes sean quizá más formación inicial necesite el profesor.

**Profe. 1:** Hombre sería muy interesante para el CAP, por ejemplo (no sé cómo se llama ahora). Pues quizá un MASTER, por ejemplo. Pues que ese MASTER estuviera orientado precisamente a esto. Si ya se supone que los conocimientos los tienes porque ya has hecho tu licenciatura. Has hecho todo lo que tenías que hacer. Pues ahora antes de empezar a dar clase... eso. Apruebas tus oposiciones y después te pasas un año aprendiendo en una escuela. Así tendría que ser. Pero eso yo creo que ni los profesores estarían dispuestos a hacerlo ni la administración a darlos porque...

**Entre:** A lo mejor porque asusta. Esto me decía otras de las personas que entrevisté, que quizá porque asusta ya la cantidad de material que hay que estudiar. Ya es tanta cosa la que te tienes que meter en la cabeza, ¿encima volverte más humano?

**Profe. 2:** El problema está en pensar precisamente que los niños tienen que saber matemáticas, tienen que saber física, tienen que saber historia, y no se trata de eso. Por supuesto que es importante, pero se trata en que todo el tiempo que todos esos niños pasan juntos y que pasan con los profesores -y que al fin al cabo es el 35% de su tiempo durante muchos años- le sirva para formarse como persona.

**Profe. 1:** El *homo sapiens*. Pero darse cuenta que es precisamente lo que nos creemos. Pero anda que ya reconocerse a uno mismo como *homo sapiens sapiens*, es de una pretensión.

**Profe. 2:** Pero no pasa nada porque las palabras nos las inventamos nosotros.

**Profe. 1:** Pero las palabras tienen -muy buenas palabras- tienen un contenido terrible.

### **Pregunta 5: Cuadernos escolares**

**Profe. 2:** O sea un cuaderno secreto que nadie vaya a ver pero que sea una herramienta docente también.

**Entre:** Pero que tú la dirijas de alguna manera. Con cierta dirección para que después no sirva para nada. Que sea fuente de *resiliencia* y creatividad personal.

**Profe. 2:** Yo invitaría a releer lo que se ha escrito o revisar lo que se dibujó. O volviendo a las páginas anteriores, dejando un margen de tiempo. Volver a las páginas que escribiste e intentar reflexionar el por qué escribiste eso en ese momento. Porque yo, en los momentos que he tenido algún cuaderno -la libreta para cuando me aburría y apuntar lo que fuese- esas cosas las he perdido y se han perdido porque yo jamás las he vuelto a mirarlas. Pero pienso que si las volviese a mirar me conocería a mí misma mucho mejor y podría sacar partido de mis propios pensamientos.

**Entre:** Yo he sentido algo muy similar a esa propuesta. Haz lo que te digo, no hagas lo que hago... Pero he sentido algo muy particular con relación a mí mismo. La cosa es que analizando las cosas que había hecho en el pasado -y algunas de las tonterías que tenía guardadas- llegué a la conclusión que aunque no tuviese la palabra o no supiese exactamente cuál era la intención (aunque no contuviese todo el conocimiento) había ya una dirección establecida. Eso me hace sentir mucho más seguro de mí mismo. Consciente de mí mismo. Como que ya en el pasado 'esto' estaba. Es como una confirmación.

**Profe. 1:** Yo en este aspecto no tengo criterios claros. Me parece interesante lo que decís. El hacerlo sintomáticamente -esté bien o esté mal- y luego releerlo como decís. Me parece una idea muy interesante.

**Entre:** Tú no llevas ningún cuaderno / diario.

**Profe. 1:** No, no, no... no lo he llevado nunca. Siempre he escrito mucho pero otras cosas. Muchas veces uno se ve, se refleja. Incluso os puedo decir que mucha gente cuando le algunos de mis libros me dice, parece que te estoy viendo. Porque escribo igual que hablo -las palabrotas me las guardo un poquito- pero solo un poquito. Porque utilizo muchos refranes. Me gustan los dichos populares.

**Entre:** Claro, porque además se hace más asequible la lectura.

**Profe. 1:** Ahora por ejemplo, alumnos míos que lo fueron hace treinta años y que conservan todavía los apuntes, me lo cuentan y me hacen acordarme de lo que hacía. Hablando por ejemplo del jamón. Porque claro... hoy día cualquier niño te dice que no le gusta el jamón. Pero nosotros cuando éramos niños, en mi casa, mi padre entraba y nos poníamos todos de pie en señal de respeto... Esto del jamón les hacía mucha gracia. Porque claro, ¿cómo se iba a decir algo semejante en los años cincuenta? *No me gusta el jamón*. Si no lo probábamos.

**Profe. 2:** Estoy pensando ahora que si se les incentivara a todos los alumnos a tener este cuaderno podría ser una actividad periódica, cada semana o así... -que aunque el cuaderno sea secreto- se haga una reflexión sobre el cuaderno o se comparta con los compañeros. O sea, una reflexión. Te callas todo lo que quieres que siga siendo secreto, y que expongas algo sobre lo que has estado escribiendo.

### **Pregunta 6: Cuentos infantiles**

**Profe. 1:** La idea sería que ellos elaboraran cuentos. Eso sería lo realmente bonito. Y luego a ver qué moraleja sacan. Pero volvemos a lo de siempre. Los contenidos. Y es que parece como que estuviera en la genética, que la mujer tiene que ser débil y el hombre es fuerte. Yo tenía una alumna mía que rompía todos los esquemas en eso. Era fortísima, era cinturón negro de judo y yo le decía: *Yo soy amigo tuyo*. Entonces yo muchas veces lo ponía como ejemplo. Decir que las mujeres son débiles a ver quién de los tíos que hay aquí, a ver quién se atreve... A ver, que la mujer nunca tiene que tomar la iniciativa, es el hombre el que la toma. A mí es que ahora todas estas cosas, ahora hay un pseudo-feminismo que me jode muchísimo porque las chicas de ahora pretenden ser muy feministas como por defecto. Y es algo perfecto en relación a los derechos, pero luego no son capaces de dejar los privilegios.

**Entre:** Como lo de la puerta y lo de la silla y eso...

**Profe. 1:** No solamente eso. *Tú no te das cuenta que cuando vas a una discoteca y no te cobran por entrar, tú sirves de reclamo para que entren los otros. Como puedes tú decir que quieres derechos si estás renunciando a esos mismos derechos*. Todas estas cosas, el hacerles reflexionar. Y una de las últimas veces, estaba yo dando clase de educación sexual y estábamos hablando del tema del preservativo, digo: *Por cierto que vienen a daros preservativos a vosotros y a nosotros no nos dan... a nosotros, los profesores*. En la facultad están dando a los alumnos y a los profesores no... O sea... *que se follan cuando tú lo dices*. A mí me jode mucho esto, porque da la impresión que una persona que tiene cierta edad ya lo que tiene que hacer es morir se cuanto antes y qué le den por culo. Tampoco es así. Que también tenemos nuestro corazoncito. Es exactamente lo mismo. Los tópicos estos de los cuentos de los hermanos Grimm se repiten en todo. Claro que la mejor forma es la dramatización. Establecer la relación básica a veces no es la mejor. A ver, *¿quién puede saber que ellos si follan y tú no? ¿Por qué tú quieres unos derechos y luego eres capaz de renunciar a ellos?*

**Profe. 2:** Pero realmente no es eso que se intuye. Yo que tengo muy fresco esto de las leyes y lo que se está proyectando. Porque se supone que siempre tenemos que ceñirnos al marco legal ¿no? Se supone que es nuestro límite. Entonces se habla de la educación en valores pero luego son valores ya dados. O sea valores pre-establecidos. Si hacemos un poco analogía con los cuentos -yo, por ejemplo en secundaria, lo veo en ética y educación para la ciudadanía- que son lo que se da desde el área de filosofía. Que incluso los objetivos de estas asignaturas son valorar positivamente tales efectos democráticos... O sea, parece claro que esto es algo positivo pero... *¿Pero por qué tengo que transmitir un valor y no dar las herramientas para que ciertas cosas se valoren pero de forma crítica por parte de los propios alumnos?* Sería ideal que luego eso se transformase en un debate, una construcción entre todos...

**Entre:** Que se analizase todo de forma más profunda.

**Profe. 2:** De forma más significativa. De una forma en que tú te ves involucrado. Puede que desde la clase resulte que no nos parezca el más justo de los sistemas. Pero no pasa nada. Se supone que no tenemos que adoctrinarlos precisamente, ¿no?

**Profe. 1:** No estoy de acuerdo porque nunca he intentado hacerlo así. Claro, ya es una experiencia personal -que no es que no lleves razón- porque es así. Los valores están preestablecidos. Claro, yo no lo considero así. Yo creo que valor es aquello que vale y ¿qué es lo que vale? Vale si se cumplen una serie de normas. Es verdad que el sistema democrático... pero ¿qué es democracia? Y la democracia no se



aplica sino que es una actitud. Entonces, el valor fundamental es el de respeto. Y eso es un valor. Ellos tienen que descubrir qué es un valor y por qué se le valora. El libro de Bruño de ética es mío -somos dos- y el de la educación para la ciudadanía también es mío. El de la educación para la ciudadanía ha sido muy valorado ¿por qué? Porque es totalmente aséptico. Desde el primer momento nos juntamos los dos, y dijimos ¿qué tenemos que hacer aquí? Una cosa es lo que a mí me gustaría poder decir y otra cosa es lo que hay que poner en un libro. A mí me gustaría hablar de sexualidad porque es lo mío pero eso no es educación para la ciudadanía. Ser ciudadano está en los derechos humanos y en la constitución española. Esos son los únicos textos en los que se basa el libro de educación para la ciudadanía. Es verdad que nuestra constitución será como sea pero es la que tenemos. Es el marco legal dentro del cual estamos y yo personalmente creo que la democracia es una de las muchas palabras que se han pervertido y claro cuando se pervierte lo bueno se convierte en lo peor como por ejemplo esto de llamar democracia a esto que tenemos, ¿no? Aquí se perdió una oportunidad muy buena, cuando murió Franco y se hicieron los pactos de la constitución. Resulta que antes de morir Franco todos éramos franquistas y sin serlo. Y al morir Franco todos éramos demócratas sin serlo. La democracia es una actitud. Si hubiesen sido capaces aquellos políticos -igual que hicieron una constitución que más o menos vale- hubiesen dicho: *vamos a hacer una ley de educación dónde los niños desde el momento en que empiezan a chupar la teta de la madre, sea una teta democrática y que el niño en el jardín de infancia aprenda que tiene que respetar a los otros niños y a las niñas*. Pero por lo que fuera -como veníamos de un estado completamente dictatorial- entonces se pretendió que la democracia fuese lo que a cada cual le saliese de sus pelotas. Aquí es donde van las cosas, por eso se repiten los esquemas y se repite todo. Pues yo sigo insistiendo en que ojala tengas mucha suerte con tu tesis y que dentro de unos años haya unas leyes que empiecen a disfrutarlas.

**Profe. 2:** Los cuentos de los hermanos Grimm tienen que vivirse para crear una nueva moraleja.

**Profe. 1:** ¿Qué harías tú si tu madre te manda a llevarle una cestita a tu abuela? De eso se trata, que los cuentos se cuenten pero no digas el final que si no lo has jodido.



## Reunión con Profesores de Universidad 4 de abril de 2014

### Pregunta 1: Resiliencia

**Profe. 1:** El algebra -yo soy algebrista- y el algebra lleva al alumno a no entender a cada dos minutos. Por lo tanto va un poco en ese sentido. Es decir, es un fracaso constante. El alumno está enfrentándose a un fracaso constante estudiando algebra. Porque es complicada, porque es muy abstracta y porque no están acostumbrados. Y porque tienes que educar la abstracción. Entonces lo que yo intento pasarles a los alumnos es que hay mucha dificultad con los problemas pero que se pueden superar y que no hay ninguna regla. Todo se puede poner como regla. El algebra es muy abstracta y las reglas las ponemos nosotros y cuando las ponemos nosotros tenemos que seguirlas porque queremos. Por lo tanto va en ese sentido, da muchísimos problemas para entenderla pero tienes que superarlos. No hay problema por no superarlos, no hay problema porque no lo entiendas y no hay reglas... *Un grupo es esto o un anillo es esto, ¿por qué?* Porque yo quiero que sea esto. Y voy a pensar sobre esto con estas reglas. Y una de las grandes cosas del algebra... que los algebristas hicieron fue pensar que la lógica no tiene que seguir unas reglas establecidas. Tú puedes pensar de forma lógica con estas reglas o con cualquier otras y no debes de (por pensar con esas reglas) volverte loco.

**Profe. 2:** En mi caso es diferente porque doy primero y cuarto de óptica. En mi caso desmotiva a los alumnos totalmente. Como la filosofía que he entendido de ello, lo que no te mata te hace más fuerte: el sufrimiento para llegar a la satisfacción.

**Profe. 1:** A veces es como chocar con una piedra.

**Profe. 2:** Yo tengo la desgracia de dar la asignatura más difícil de primero y dársela así a mis alumnos. A lo mejor es culpa mía, pero les desmotiva pintárselo de esa manera.

**Entre:** ¿Pintárselo cómo? El mal estar subyace y es básico, ¿no? Es el superarse y saber resolver problemas y ayudarles a superarse cuando no pueden superarse a sí mismos. A veces no pueden levantarse y tú ¿qué estrategias utilizas, cómo lo haces?

**Profe. 2:** Queriendo cogerlo y ayudarles a levantarse y que sigan hacia delante pero es muy difícil. Sin embargo mis alumnos de cuarto -como que siendo los mismos alumnos, los mismos que me sufrieron en primero, me sufren en cuarto- y sí son capaces. De hecho lo piden ellos. Dan independencia. Piden enfrentarse al problema...

**Entre:** Una de las claves de la *resiliencia* no tendría tanto que ver con la independencia. Dice que siempre necesitas eso, el soporte de alguien que te ayude a superarte. Porque de alguna manera si pasa que estás totalmente aislado, totalmente solo... Pero no será esto lo que dices...

**Profe. 2:** No, A ver... tú puedes necesitar alguien pero con cien alumnos...

**Entre:** No se puede, tienes que generalizar.

**Profe. 1:** Yo también tengo alumnos de primero y de cuarto este año. Y yo lo que hago es poner gente buena con gente mala en grupos. Grupos de problemas. Y yo cojo los grupos de problemas y no dejo que todos los buenos estén el mismo grupo. En lugar de hacer que me toque todo a mí, pongo uno que no sabe con uno que sabe menos. El apoyo no tengo porque darlo yo, puede ser su compañero, ¿no?

**Entre:** (Hacia el otro profesor) Tú no utilizas grupos, ¿no? Tu técnica es más de clase magistral o cómo...

**Profe. 2:** Tal y como está organizado el primero no se puede. Yo tengo doscientos alumnos. Porque tengo 70 y después cuarenta, pero en total es una platea de 200. A lo largo del curso hay menos pero hay muchísimos. Sí que se pueden hacer estrategias para que lloren sobre el hombro de otra persona, pero cuando los grupos son de más de 100 ya...

**Prof. 1:** Yo he llegado a tener grupos de veinte, que es lo que tú dices, grupo reducidos. Pero en este caso tuvimos que quitarlos porque no se podía. En ese caso, sí. Además puedes jugar a eso, porque se equivocan y aprenden de ello. Y además lo que estábamos diciendo de las normas es que sin ellas no pueden aprender a pensar. Una de las normas rígidas y establecidas: Mi primera pregunta es *¿cuánto es dos más dos?* No, dos más dos no son cuatro, depende de dónde estés.

**Entre:** La lógica de Mr. Spock.

**Profe. 1:** La lógica es... las reglas para construir una lógica la tenemos que poner nosotros. Y por tanto no hay -o no debería de haber- un camino único. En un camino único te vas a estrellar. En física no sé lo que pasa porque la lógica del algebra no es igual que la de la física: si tú dices, si suelto esto se cae... lo puedes comprobar. Si dices que dos más dos son cuatro, eso no lo puedes comprobar. Mis primeras palabras -bueno es terrible- porque les digo: *vamos a contar*. Y empezamos por el uno... Bueno, pero el primer número no es el uno. Por tanto antes necesitamos decir lo que es.

**Entre:** Para mí es una patata frita.

**Profe. 1:** Pues ya está, es una patata frita. Pero antes tendría que pensar y *¿Una patata que es... y frita?*

**Entre:** Bueno, pues tú irás por todos los caminos de la lógica y trabajarás con los silogismos y todas estas cosas.

**Profe. 1:** Matemática no se puede explicar sin lógica. Es muy complicado. No se puede explicar pero todo el mundo las usamos. Yo suelo dar unas pinceladas. Pero no hay ninguna asignatura de lógica, porque es algo que tendría que estar cuando la gente ya sabe la lógica. Y por ejemplo con nuestros grados es imposible. Antes había una asignatura de lógica en quinto y se vislumbraba algo pero hay profesores de matemáticas, bueno de matemáticas parece de toda la especie ¿no?

**Entre:** Son las ciencias exactas por excelencia, ¿no?

**Profe. 1:** Sí. Son exactas, pero cuando dices qué significa exactitud. De mi punto de vista son algo totalmente flexible. Cada uno tiene que poner sus reglas y estas matemáticas son algo que todo el mundo ve. En cualquier caso estas matemáticas -de las que hablábamos- son las más comunes porque todo el mundo se ha puesto de acuerdo en que esas reglas son las buenas. Y no es por otra cosa.

**Entre:** Bueno sí. Y este es otro de los temas. El de la institución que te obliga a hacer las cosas como están establecidas. Que te ponen doscientos alumnos y no te da la posibilidad de trabajar todo el año lectivo con grupos pequeños. Porque enseñarías mucho mejor y ellos aprenderían más.

**Profe. 2:** Sí. Se nota mucho. Y cuando puedes seguir y acercarte al alumno. Puedes aprender cómo se llama, cómo son.

**Entre:** Porque con esos doscientos...

**Profe. 2:** Con más de veinte ya es imposible. Es imposible.

**Entre:** Esta idea que decía el *profesor 1* de delegar en los que ya saben... Esa idea es muy a tener en cuenta, claro.

**Profe. 2:** Sí, pero en cuatro meses de clase. No. ¿Cómo sabes en quién puedes confiar?

**Profe. 1:** Yo les debo mucho. Yo suelo intervenir lo menos posible. Vamos a ver...

## **Pregunta 2: Creatividad personal**

**Profe. 2:** No sé tú. Pero nosotros no tenemos una formación de cómo ser docentes.

**Profe. 1:** No tenemos prácticamente esa formación. Somos docentes pero de forma natural.

**Entre:** Unos más que otros ¿no?

**Profe. 1:** Es una formación de lo que tenemos que explicar pero no de cómo lo tenemos que explicar. Entonces es difícil. Se nos dice en nuestro currículum que tenemos que hacer esto y esto y esto de forma pedagógica. Yo siempre pienso en el ejemplo. Si tú quieres comunicar algo a los alumnos lo tienes que hacer con el ejemplo. Si yo quiero enseñar a pensar a los alumnos lo único que hago es pensar yo de esta forma para que el alumno lo vea. Pero no me propongo, ni me he propuesto nunca, el estudiar cómo debería yo de...

**Entre:** Nunca sentiste necesidad. Nunca te viste acorralado. Acorralado en el sentido en que el alumno te demanda algo para lo cual tú no te sientes capacitado. Que haya ahí un lapsus, un fallo de aprendizaje por parte del docente ¿no?

**Profe. 2:** Yo es que soy de la opinión. No sé -si tienes la cabeza abierta- si tienes mentalidad abierta y conoces el tema que quieres comunicar...

**Profe. 1:** Conocer el tema es súper importante. Si a mí cuando el alumno me requiere algo y yo no lo sé porque no conozco el tema, me preocupa. Pero cuando me requiere algo y yo no sé como contárselo a él, eso ya no me preocupa tanto -en el sentido de qué yo lo único que hago, que intento para contárselo a él- es darle el ejemplo. El ejemplo de cómo lo hago yo. El que estudia las matemáticas está muy preocupado por cómo se deben de explicar las matemáticas. A mí lo que me preocupa más no es como se debe de explicar las matemáticas sino entender las matemáticas. Las matemáticas no deben ser difíciles de comunicarse, sin embargo sino las entiendes... Si no entiendes lo que quieres explicar es imposible. Entonces yo creo que los pedagogos en este sentido están más interesados en cómo enseñar que en saber lo que se enseña. Yo soy de la opinión de qué quizás...

**Profe. 2:** Yo no estoy del todo de acuerdo. Porque he sido alumno y ahora soy profesor y ahora son compañeros míos los que fueron mis profesores. Y ahora sé perfectamente que tengo profesores que saben mucho pero no saben comunicar. En cambio he tenido otros profesores que me han encantado. He aprendido con ellos un montón y ahora conociéndoles sé que no saben tanto. Sino lo que saben es comunicar muy bien y saben un poco hacer que cada uno se plantee las preguntas o se plantee las respuestas.

**Profe. 1:** Pero es que yo soy de la opinión de qué si no sabes no puedes. Y a mí creo que no me ha costado trabajo el poder comunicar. Por eso no me he preocupado.

**Entre:** Lo has hecho de forma natural.

**Profe. 1:** Hay profesores que saben muchísimo y no son capaces de enseñar. Ese problema no me lo he encontrado yo. Aunque a lo mejor mis alumnos no me entiendan. Que no me lo haya encontrado no significa que no lo tenga. Significa que yo no me he dado cuenta.

**Entre:** Pero es algo muy importante de hacer, ¿no? El profesor debería -pienso yo y pensamos muchos-... Debería preguntarse. Auto-cuestionarse.

**Profe. 1:** Pero a los profesores que tienen problemas de comunicación se lo preguntas y creen que lo están haciendo bien. Y a lo mejor no lo están haciendo bien. Yo me pregunto constantemente si lo estoy haciendo bien y creo que sí. Lo que no me preocupó es de buscar a alguien que sea especialista en comunicación -en pedagogía o lo que sea- para qué me cuente como lo debería de hacer, porque yo creo que lo estoy haciendo bien.

**Profe. 2:** Yo soy mucho más inseguro en eso. Y yo sí he buscado. No lo he estudiado -porque he estudiado lo que me pedían- pero sí he hablado con pedagogos, he preguntado y me he informado y he aprendido técnicas que la verdad es que me sirven mucho. Por ejemplo, yo no sabía que los psicólogos dicen que la atención depende mucho de la edad, que un alumno atiende tantos minutos como años tenga. Si tiene veinte años solo puede atender durante veinte minutos.

**Entre:** ¿Sí? Las reglas de los psicólogos...

**Profe. 2:** Sí. Pero a mí me funciona. Tengo clases de una hora, entonces cada clase tengo que planteármela -no haciendo una pausa- sino llamándoles la atención. Diciéndoles: *hey que estoy aquí, atiéndeme o respira*. Y noto la diferencia.

**Profe. 1:** Yo es que mis clases son muy anárquicas. Entonces no hay una continuidad. No me requiere una hora de atención porque en una hora he cambiado de tema cincuenta veces. Y ese es mi gran problema. Mi gran problema es el anarquismo.

**Entre:** Artaud se decía a sí mismo el anarquista coronado. El mismo se apersonó de un señor que fue un gran emperador romano que se llamaba Heliogábalo. Entonces la anarquía es otra posibilidad. O sea, que no está nada descartada de estas cuestiones.

**Profe. 1:** Soy muy anárquico pero a la hora de explicar las cosas soy muy metódico. Pero a la hora de pensar: el anarquismo absoluto. Eso hace que no requiera una concentración porque los estás requiriendo a cada dos minutos. Eso tiene sus cosas buenas y sus muchas cosas malas. Entre las cosas malas está que a veces es tan caótico, tan caótico que no entienden las cosas. Entonces hay que ir jugando con ello. Depende mucho de la materia. Pero luego a la hora de la verdad yo les enseño a hacer las cuentas. Yo estoy dando una clase completamente anárquica pero luego les voy a decir: *suma dos más dos*. Y si no me ponen 4, si me ponen tres, lo superan.

**Entre:** El objetivo es que piensen.

**Profe. 1:** Sí. Claro. Porque luego hay que hacer las cosas tal cual son, porque luego no funcionan en la naturaleza.

**Entre:** En la naturaleza, claro. Pero quizás más para estas cosas que vosotros impartís, que son más bien introductorias... Cuando tú dices que les propones ese pensamiento más anárquico también ya les estás poniendo en la búsqueda de sí mismos. Como en los fractales que se pueden encontrar en todas partes en la naturaleza y de las maneras más extrañas. Entonces, eso también ya les estará encaminando a que se busquen a sí mismos, qué miren sus esencias. No sé si hay una relación que podríais decirme que veis en ellos como personas (en tu caso con 200, no lo sé pero debe de ser imposible) pero si hay una relación de ellos mismos con lo que están estudiando. No solamente con relación a la pasión que puedan sentir, con todo el empeño que le pongan queriendo superarse. Aunque después tengan que... no sé... me acuerdo cuando yo estudiaba matemáticas... que te presenten un ejercicio súper complejo, súper exagerado y que el otro hace en dos pasos ¿no? Pero que su presentación sea de una belleza, una preciosidad de filigrana, ¿no? Y eso sería en lo que yo propongo que ellos se estarían buscando a sí mismos. Ahí se presentaría un camino, un querer. ¿Vosotros notáis que existe esto, una búsqueda personal de construcción íntima?

**Profe. 1:** La relación con el alumno es complicada. Complicada de llevar. Si tú piensas, tienes una idea de los alumnos, pero muy somera.

**Entre:** No sabes realmente con quien tratas. Pero cuando esos casos particulares salen a la vista, ¿cómo es esa relación para plantearles el crecer hacia ciertas direcciones? Esta necesidad de ir hacia dónde nunca se ha estado...

**Profe. 1:** Desde mi punto de vista, en matemáticas es que eso es una constante. Para mí las matemáticas es ir donde nunca se ha estado. Y yo eso se lo estoy diciendo ahora mismo. Otra cosa es en su riqueza personal, como personas. Como eso les pueda influir.

**Profe. 2:** Depende de la materia. Porque yo por ejemplo en óptica, tengo dos tipos de alumnos en general. Me pasaba en física, el alumno iba para atender y en matemática supongo que será...

**Profe. 1:** El problema de las matemáticas es que el 10% de los alumnos que tenemos pueden ser matemáticos de mentalidad y los otros noventa restantes, pues están porque, no sabemos por qué...

**Entre:** Los padres... o eso...

**Profe. 1:** O ellos mismos, que dicen: *si a mí se me daban bien las matemáticas en el colegio...* En matemáticas es diferente. Los 10% de los alumnos que realmente son matemáticos, esos les ves. Es que se plantean todo. Y además es que son muy buenos a la hora de hacer exámenes, pero en clase les estás viendo. Qué todo es una pregunta. Ese es el enriquecimiento y se les ve en su forma de ser.

**Entre:** ¿Y eso de que todo es una pregunta?... Porque esa pregunta constante que nos hace sentir que no todos nuestros hijos son iguales y no a todos les queremos por igual -porque eso es una mentira y porque les queremos a todos diferente aunque muchísimo a todos- pero es que estos que destacan de esta manera, y cuando se te acercan y te preguntan ¿Tenéis otras estrategias? Insisto. Si hay otras cosas que hagáis como para auparles más esas ganas y...

**Profe. 2:** Depende de la materia, porque primero hay un objetivo muy claro y luego se les va a exigir ese conocimiento. Entonces es un poco una carrera de fondo. Porque tienes que saber esto y esto y esto. Porque te lo voy a exigir yo mismo el año que viene. En cambio en cuarto ya es más relajado.

**Entre:** Pero entonces en investigación en óptica, ¿qué podría ser una de esas cuestiones punteras? En la que ellos pudiesen estar pensando en crearse a sí mismos.

**Profe. 2:** Eso se le puede plantear en cuarto.

**Profe. 1:** Desde mi punto de vista las técnicas no sirven para nada. Lo que pasa es que para explicar -no puedo explicar lógica- tengo que explicar cosas de números. *¿Qué queréis, qué os hable de otra cosa?* Pues hablamos de otra cosa, luego hablaremos de números. Lo que tú tienes que hacer es aprender a pensar. Eso es muy difícil. Si con esa mentalidad antes está todo solucionando. Yo les estoy enseñando esto a los de primero y a los de segundo y cuarto -y con distintos temas- pero mi objetivo es solamente que tienen que aprender a pensar. Si yo a la hora de examinarlos, los examino viendo que saben pensar... suspendo al noventa por ciento. Entonces a la hora de examinarlos, yo lo que les digo es que para aprobar *lo que tenéis que hacer es esto, esto y esto... y lo podéis aprender solos si sabéis pensar. En el examen voy a preguntar esto, pero mi objetivo no es que sepáis resolver esta ecuación, eso me trae sin cuidado. Lo podréis hacer, si sabéis pensar, en un minuto. Lo que yo quiero es que aprendáis a pensar pero no puedo examinaros de lo que yo quiero que sea. Os voy a examinar de estos cuatro temas, que a lo mejor no lo sabéis en un segundo, o a lo mejor sí... pero si has aprendido a pensar seguro que los puedes solucionar en un minuto.*

**Entre:** Ahora una hipótesis loca. Si en las disciplinas que vosotros impartís tuvieseis alumnos más jóvenes, menos experimentados, en el sentido en que aún se estén formando -los llamados jóvenes adultos o tardío adolescente, que son las edades a las que impartís- si ellos fuesen más niños, ahí probablemente sí que tendrías que buscar otras estrategias añadidas para hacerles crecer en el sentido puro de la palabra. Ese ser singular, único... que va en busca de lo que nunca nadie ha puesto en este mundo. Algo totalmente innovador.

**Profe. 1:** El hacerles pensarles a los niños cuanto más jóvenes mejor. Es mucho mejor dar clases en instituto que en primero. Porque cuánto menos rígidas sean sus creencias mucho mejor. El problema de dar clase en instituto o dar clase en primaria es que puedas inter-relacionarte con ellos. Que no tengas que estar todo el rato: *¡callaros! Dejar de pensar en el móvil.* Ese es el gran problema. Y si yo encontrara alumnos que quieren aprender a pensar con diez años sería estupendo. Las clases de primero aquí en la universidad son muchísimo más interesantes que las clases de cuarto.

**Profe. 2:** A mí me pasa justo al revés.

**Profe. 1:** Con los cuartos puedes utilizar unas herramientas y una maquinaria fuertísima porque ellos ya han empezado a prepararse. Por ejemplo en primero empiezas a decir de que el cero tienes estas propiedades tal y cual y están alucinando de lo que les estás diciendo. Y en cuarto ya puedes porque ya están hechos un poco... ya están entrenados.

**Profe. 2:** Además eso es un problema interno de vacío legal. No sé si de motivación o de captar su interés. El problema no es de aprender a pensar o ser abierto o ser... El problema es que quiera aprender eso.

**Profe. 1:** Para correr carreras de 100 kilómetros hay que haber corrido carreras de 10 kilómetros de 20. Entonces tienes que estar motivado para querer hacer carreras. El problema del instituto es que no puedes captar su motivación. Es mucho más difícil.

### **Pregunta 3: Violencia escolar**

**Profe. 1:** Hay dos tipos de violencia. Una es la violencia física, que es esa que no se ve. Yo no he tenido nunca... Y luego está la violencia del poder, porque eres más inteligente o porque dominas la situación más que otros. Entonces está este tipo de violencia que es la violencia entre comillas. La ves, que es un poco la gente lista que se ríe un poco de la gente menos lista. Yo no suelo interaccionar. No es por nada, yo pienso en la abstracción. Cuando eso ocurre yo estoy muy abstraído. Tengo una actuación con el alumno muy confiada. No interacciono. No quiero por otra parte.

**Entre:** ¿Te sientes orgulloso entonces de tu actuación?

**Profe. 1:** No. No es que me sienta orgulloso. Yo creo que es una actuación natural. Mi problema es - siempre en clase- que entiendan lo que les quiero decir, que aprendan a pensar. Ese tipo de cosas.

**Entre:** Y en la sala de profesores que decía yo. Entre compañeros.

**Profe. 1:** Eso es. Bueno en toda la universidad y en todas partes. Eso es terrible. De repente estamos todos enfrentados con todos y eso es terrible. No nos hablamos por los pasillos y tal.

**Entre:** ¿Y está bien que uno no exponga estas cosas tratando de solucionarlas?

**Profe. 1:** Yo entiendo tu pregunta. Cuando era joven tampoco luchaba. Como voy a luchar contra eso... Cuando eres mayor ya -o cuando el departamento se ha hecho mayor, los que te rodean se han hecho mayores- ya está tan enquistado que no se puede arreglar. Entonces cuando era joven intenté que no fuese así. De hecho los departamentos según como los veamos, evolucionan. Teníamos todos alrededor de los treinta años -era una cosa- y ahora que estamos más cerca de los sesenta, la mayoría de los que estamos aquí- y es otra cosa totalmente distinta. Una cosa es en el ambiente con los compañeros y otra cosa en la relación con los alumnos. Son cosas muy distintas, muy distintas. De la violencia que pueda haber en clase yo suelo abstraerme. Te digo que la violencia que hay en mi casa con mis hijos, con mi mujer, igual... Porque yo creo que la violencia, las personas lo tienen que arreglar entre ellos. No creo en los guías espirituales.

**Entre:** No te sientes parte del problema entonces.

**Profe. 1:** Cuando es conmigo sí. Si ejercen violencia conmigo, sí. Pero si la tienen entre ellos no suelo intervenir.

**Profe. 2:** A nivel institucional tampoco es que debamos... no debemos.

**Profe. 1:** A lo mejor sí. Yo tengo una buena relación con mis alumnos. Pero partiendo del principio que yo no tenga violencia del alumnado conmigo. Yo no soporto que la gente esté hablando. Cuando daba clase en el auditorio (que ya no está y *el profesor más joven no ha conocido*) el auditorio tenía una pizarra como de medio pasillo... una pizarra con treinta metros. Y había cosas de varios profesores apuntadas. Y yo comencé a dar clases con 23 años -voy a explicar la violencia que yo viví- entonces llego un día a dar clase y no hay borrador. Voy a buscar el borrador. Cojo el borrador, borro la pizarra. Y al día siguiente vuelve a faltar el borrador. Y eso con 23 años, que tenía alumnos mayores que yo. Entonces al pasar dos o tres días... al siguiente día di clase sin utilizar la pizarra. De cabeza. Ejercicios con matrices, de cabeza...

**Entre:** Entonces cuando hay violencia hacía ti, tú la ignoras.

**Profe. 1:** No es que la ignore. Yo no les estoy diciendo a los alumnos callaros, callaros. Yo si no me dejan me callo -y cuando ellos quieran escucharme...- y si hay algún tipo de violencia más grande me voy. Yo la violencia de la patada y más hiriente no. Eso de que te pille una tiza y eso, no. Pero el tipo de violencia a estos niveles -en el sentido de que alguien te desautoriza o que es cumpleaños de alguien y estén hablando todos- ese tipo de cosas, no más.

**Profe. 2:** Yo creo que exigirle al profesor además de toda su tarea docente, enseñar a resolver conflictos. Tal y como están las cosas ahora, es exigirle demasiado.

**Entre:** Pero el profesor que está trabajando con gente lo que debería es tener una formación integral, ¿no?

**Profe. 1:** Es una formación integral como persona. Es decir, si una persona es violenta, un profesor puede luchar contra su ser... De todas formas la violencia en la universidad yo creo que es mínima. A mí nivel personal. Entre ellos segurísimo que hay mucha violencia de este tipo... el que más sabe con el que menos sabe, etc. Yo he visto alumnos preguntarme una cosa en clase y reírse gente de al lado. ¿Eso es violencia, no? Entonces yo estas cosas -procuró no hacerle caso al que se está riendo- pero nunca le he dicho... *oye tú no te rías de este*. Eso lo tengo...

**Entre (Al otro profesor):** Tú seguro que utilizas la misma estrategia (el cual asiente).

**Profe. 1:** Y tratar con cortesía al que está preguntando algo de lo cual otro se está riendo. Pero para eso yo no he sido formado.

#### **Pregunta 4: Profesor como Atleta Afectivo**

**Profe. 1:** Los profesores deben de estar formados en ese sentido. El problema es, cómo se forman. Se forman con cursos, se forman con la vida. Con el vivir día a día. Yo creo que hay que formarse en ese sentido. Pero una cosa es que pienses tú y recapacites y otra cosa es que necesiten guías o querer dar cursos para formar a una persona en ese sentido.

**Entre:** ¿Crees entonces que este tipo de formación no procede?

**Profe. 1:** No puedo decir nunca que no debería de haber algo.

**Entre:** Pero crees que estaría de más o...

**Profe. 1:** No, no. A algunas personas les valdría y a otras no. Para tomarse en este sentido yo creo que es una formación muy personal. Entonces ponerlo en el currículo tiene que estar probado. No sé si daría resultado. Pero nunca en la vida... nunca diré que eso no sirve. Eso es una ley. Yo no sé si sirve o no.

Institucionalizar este tipo de enseñanza yo lo veo complicado porque es muy difícil comunicar ese tipo de cosas.

**Profe. 2:** En parte sí. Pienso que lo que propone él es un método de enseñanza en sí. Creo que un profesor debe de encontrar su método.

**Profe. 1:** Un profesor para enseñar debería de pensar en este tipo de cosas. La cosa es que cuando tú institucionalizas... eso debe de ser anárquico. En el momento en que tú pones un programa y que hay que cumplir el programa y hay que hacer esto y hay que hacer lo otro...

**Entre:** Pero si institucionalizas la anarquía. Por muy instituida que sea no deja de ser anarquía.

**Profe. 1:** La anarquía no tiene por qué ser buena. La anarquía es buena a la hora del pensamiento pero no a la hora del comportamiento. Hay que matizar en ese punto. O sea, no puedo decir que no valga, es decir, me gustaría que lo hubiera y que a mucha gente le valdría...

**Profe. 2:** Yo lo que creo es que no debería haber estandarización. Hay cursos por ahí pero yo creo que están muy influenciados por los intereses y el objetivo final del curso.

**Profe. 1:** Ese es el problema de los cursos sobre todo, que no están pensados en abstracto. Están pensados por grupos de poder, para conseguir más poder. Vamos a proponer esto porque es muy bueno. Por ejemplo, vamos a poner que haya mucha más álgebra que matemáticas... sí, porque eso no se piensa desde el punto de vista abstracto. Piensan los que quieren conseguir poder con el álgebra que haya matemáticas. Y en este país ocurre así, como casi todo... Si hubiese alguien de fuera que propusiera esto sin interés, podría funcionar, sí. Es muy difícil desligar, hacer ese desligamiento. Es decir, yo voy a pensar en el bien del prójimo y no en el mío. Hay muy pocas personas que sean capaces.

**Entre:** A lo mejor vosotros lo hacéis con vuestra actitud ante la violencia y eso.

**Profe. 1:** Así estamos donde estamos. Yo soy una persona que está completamente apartada de cualquier forma de manifestación política. Precisamente por esta forma de pensar. Quizá por el anarquismo, porque no tengo claro nada. Si a mí me preguntas qué es lo más importante de las matemáticas ahora... yo no podría decirte, no lo tengo claro. Pero las personas que hacen política desinteresadamente no llegan. Esas personas no suelen llegar.

**Profe. 2:** Yo veo bien que se luche por una utopía y todo esto pero al final yo también tengo que pagar un alquiler y necesito hacer dinero para comer, etc... mi estabilidad no me lo permite...

**Profe. 1:** Yo he tardado muchísimo en sacarme el doctorado porque las cosas que investigaba no estaban en la línea. Porque he arriesgado. Entonces eso deja mella. Esto es algo personal, pero yo por ejemplo no tengo una influencia política en matemáticas. Ni siquiera en álgebra. Porque todo el mundo sabe como pienso.

**Entre:** ¿Y nunca tuviste el gusanillo de querer hacerlo?

**Profe. 1:** Posiblemente. Sí. Estuve un año y pico de jefe de departamento y ya dije que no lo podía cambiar y claro... Es bueno y es malo. Porque no te dejas influenciar por las nuevas cosas pero tampoco influyes en alguien. Yo estoy un poco descorazonado.

**Profe. 2:** Sí. La verdad es que esto de la universidad al final... La sensación es un poco de descorazonamiento.

**Profe. 1:** Yo lo he intentado pero la universidad lleva a una inercia que es muy difícil intentar lo que sea. Sobre todo lo que tengo muy claro es en los que tienen una visión. En los visionarios, como nuestros líderes. Visiones importadas como Bolonia, etc.

### **Pregunta 5: Cuadernos escolares**

**Profe. 2:** Yo sí, cuando empecé a dar clase para mantenerme atento a todo lo que iba pasando empecé a escribir una especie de diario. Y sigo apuntándolo todo. La cuestión es que no sé cómo utilizarlo después.

**Profe. 1:** Yo como dije antes. Puede que para algunos les sirva y puede que para otros no. Escribir está muy bien para pensar. Forma parte del ejercicio del pensamiento abstracto y mis alumnos tienen que recurrir a ello necesariamente. Así ya a nivel personal no sé.

### **Pregunta 6: Cuentos infantiles**

**Profe. 1:** Yo cuento la historia de "Alicia- al otro lado del espejo", para explicar una parte de mi temario y se ve que tiene grandes resultados. Me felicitaron una vez y todo en una conferencia porque hacía la suma de todo lo que no se entendía de otras maneras. El cuento tiene esa capacidad. Porque es algo muy común. Que nos es cercano a todos. Y sirve de gran ejemplo.



*Mi historia comenzó cuando llevaba meses sufriendo depresión. Mucha gente conoce ese lugar sin vida, en el que cada camino que miras parece cerrado a ti: el No está escrito en todos sitios, en todos los caminos. Estaba perdido en aquel vacío inhóspito, hueco, obsesionado con pensamientos suicidas, toda mi vitalidad había desaparecido. Entonces, un día, dentro de este abismo inerte, alguien me lanzó una cuerda, un salvavidas. Un antropólogo que conocía mi problema me llamó y me invitó a acompañarle al Amazonas peruano para visitar a chamanes que trabajaban con increíbles medicinas para la mente sacadas de los bosques. Tuve que aceptar el viaje y la historia, porque a veces el árbol de la vida puede ser algo literal (J. Griffiths, 2011, en The Universal Sigh).*

El tiempo en que el hombre era un árbol sin órganos ni función,

Pero de voluntad

Y árbol de voluntad que camina

Volverá.

Existió y volverá

(A. Artaud, 1988: p.105, traducción nuestra).



## **Referencias**

- Adamov, Arthur (1972). El hombre y el niño. & Yo... Ellos. Madrid: Edicusa.
- Al Berto: Alberto Raposo Pidwell Tavares (2005). O medo. (3ª edición). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almendo, Manuel (2002). Psicología del Caos. Vitoria-Gasteiz: Editorial “La Llave D.H.”.
- Arenas Cruz, María Elena (1997). Hacia una teoría general del ensayo - construcción del texto ensayístico. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aristóteles (1986). Poética. Lisboa: Imprensa nacional- casa da moeda.
- Artaud, Antonin (1915). Auto-retrato - Antonin Artaud par lui-même. [Dibujo] <http://katilu.blogspot.com.es/2012/03/antonin-artaud-van-gogh-le-suicide-de.html>  
Revisado 14-12-2014.
- Artaud, Antonin y Vitrac, Roger (1930). Fotografías inventadas. [Fotomontajes] Disponible en: <http://www.metamute.org/editorial/articles/burdened-absence-billions>  
Revisado 14-12-2014.
- Artaud, Antonin / Ferdière, Gastón (s. a.) (1946). Con el Doctor Gastón Ferdière en Rodez. [Foto] Disponible en: <http://scrapaduq.wordpress.com/2014/04/22/reblog-anatomies-in-action/> Revisado 14-12-2014.
- Artaud, Antonin (1972a). Textos 1923-1946. Argentina: Ediciones Calden.
- Artaud, Antonin & Grotowski, Jerzy (1972b). Tres piezas cortas de Antonin Artaud & Artaud y el teatro de la crueldad por Jerzy Grotowski. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (1973). Cartas a Génica Athanasiou. Buenos Aires: ediciones siglo veinte.
- Artaud, Antonin (1975). Cartas a Jean Louis Barrault. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Artaud, Antonin (1981). Cartas desde Rodez vol. I. (2ª edición). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (1986). Cartas desde Rodez vol. II. (3ª edición). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (1988). Eu, Antonin Artaud. Lisboa: Hiena Editorial.
- Artaud, Antonin (1991). Heliogabalo ou o anarquista coroado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Artaud, Antonin (1993). A Arte e a morte, seguido de As excursões psíquicas de Antonin Artaud por Sarane Alexandrian. Lisboa: Hiena Editora.
- Artaud, Antonin (1995). História vivida de Artaud-Momo (frente a frente). Lisboa: Hiena Editora.
- Artaud, Antonin (1996). O Teatro e o seu duplo. Lisboa: Fenda Edições, Lda.
- Artaud, Antonin (1998). El cine. Madrid: Alianza editorial.
- Artaud, Antonin (2000). Os Trahumaras. Lisboa: Relógio D'Água editores.
- Artaud, Antonin (2002). Mensajes revolucionarios. (3ª edición). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (2004). Van Gogh o suicidado da sociedade. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Artaud, Antonin (2006). Cartas desde Rodez vol. III. (3ª edición). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin (s.f.a). Los Cenci - tragedia en cuatro actos y diez cuadros basada en Shelley y Stendhal. (vs. castellana de Miguel Azcaraz) Biblioteca Teatral Yorick- N. 35.

- Artaud, Antonin (s.f.b). El ombligo de los limbos. Disponible en: <http://bilboquet.es/documentos/Artaud,%20Antonin%20-%20El%20Ombligo%20De%20Los%20Limbos.pdf> Revisado 12-10-2012
- Artaud, Antonin (s.f.c) A la grand nuit ou le bulff surréaliste. Disponible en: <http://www.katarsiswebzine.blogspot.com> Revisado 12-10-2012
- Auden, W. H. & Kallman, Ch. (2003). La carrera del libertino. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Barber, Stephen (1993). Antonin Artaud, Blows and bombs. London, Boston: Faber and Faber.
- Barber, Stephen (2004). The screaming body. [www.creationbooks.com](http://www.creationbooks.com).
- Barber, Stephen (2008). Artaud, terminal curses. London: Solar Books.
- Barilli, Renato (1994). Curso de estética. Lisboa: Editorial estampa.
- Barthes, Roland (1985). Introducción al análisis estructural de los relatos. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges (2001). Story of the eye. London: Penguin books.
- Baudrilard, Jean (1986). Olvidar a Faucault. (2ª edición). Valencia: Pre-textos.
- Baudrilard, Jean (2006). El complot del arte, ilusión y desilusión estéticas. Madrid: Amorrortu editores.
- Becket, Samuel (2002). O Inominável. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Behar, Henry (1971). Sobre el teatro dada y surrealista. Barcelona: Barral editores.
- Bergeret, Lazarine, & Aranzadi, Isabela (1977). El niño, el teatro y la escuela. Madrid: Editorial Villalar.
- Bernal, Antonio (2003). El constructo madurez personal como competencia y sus posibilismos pedagógicos. Revista Pedagogía Nº 225, vol. Lxi 2003 mayo-agosto. Disponible en: <http://revistadepedagogia.org/20070602116/vol.-lxi-2003/nº-225-mayo-agosto-2003/el-constructo-madurez-personal-como-competencia-y-sus-posibilismos-pedagogicos.htm> Revisado 25-10-13.
- Bingham, Walter Van Dyke & Moore, Bruce Victor (1959). Como Investigar. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Blanchet, A. ; Ghiglione, R. ; Massonnat J. y Trognon A. (1989). Técnicas de investigación en Ciencia Sociales: Datos. Observación. Entrevista. Cuestionario. Madrid: Narcea.
- Blay, Antonio (2007). Un recorrido por la propuesta / Dossier Jornadas Antonio Blay: Barcelona, febrero 2007.  
Disponible en: <http://www.antonioblay.com/Dossier.pdf> Revisado 29-10-13.
- Boal, Augusto (1982). Técnicas latinoamericanas de teatro popular. México: Editorial Nueva Imagen S. A.
- Boden, Margaret (1994). La mente creativa: Mitos y mecanismos. Barcelona: Gedisa editorial.
- BOE, Boletín Oficial del Estado (2013). Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. Nº. 295 Martes 10 de diciembre de 2013 Sec. I. Pág. 97858. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2013/12/10/pdfs/BOE-A-2013-12886.pdf#page=1&zoom=auto,-12,843> Revisado 30-10-2014.
- Bonafoux, Pascal (1991). Van Gogh, a luz y a cor. Lisboa: Livraría Civilização / Círculo de leitores.
- Borges, Jorge Luis (1996). Obras completas, vol. I. Barcelona: Emecé Editores.
- Bradu, Fabienne (2008). Artaud todavía. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Brandão, Raul (1991). Húmus. Porto: Porto Editora.
- Brau, Jean-Louis (1972). Bibliografía de Antonin Artaud. Barcelona: Anagrama.

■ Burroughs, William (s. f.). Disponible en: <http://www.goodreads.com/quotes/70052-never-do-business-with-a-religious-son-of-a-bitch-his-word-ain-t>.

Revisado en 29-10-2014.

■ Cabañas, Kaira M. (ed.) (2012). Espectros de Artaud, lenguaje y arte en los años cincuenta. [Catálogo de la exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

■ Calvino, Italo (1999). As cidades invisíveis. Lisboa: Editorial Teorema.

■ Callejo, Javier (2001). El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación. Barcelona: Editorial Ariel.

■ Caparrós, Nicolás (ed.) (1973). Laing, Antipsiquiatría y contracultura. Madrid: Editorial Fundamentos.

■ Cave, Nick (2005). Y el asno vio el ángel. (2ª edición). Valencia: Pre-textos.

Cave, Nick (2013). The complete lyrics 1979-2013. London: Penguin books.

■ Charmaz, Kathy (2006-2007). Constructing Grounded Theory- practical guide through qualitative analysis. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.

■ Cíborg (2014). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 16:07 octubre 29, 2014. Disponible en:

<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%ADborg&oldid=77783778>

■ Cohen, Leonard (1997). Belos Vencidos. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

■ Colomb, Denise (1947). Antonin Artaud en casa del Denise Colomb. [Foto] Disponible en: <https://www.pinterest.com/pin/391461392581889146/> Revisado 14-12-2014.

■ Conte, Rafael (1984). Henri Michaux, el viaje, la droga y la mirada. El País, martes, 23 de octubre de 1984, versión digital. Disponible en:

[http://elpais.com/diario/1984/10/23/cultura/467334005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/10/23/cultura/467334005_850215.html) Revisado 29-10-2014.

■ Crueldad (2014) Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 15:38 octubre 28, 2014. Disponible en:

<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Crueldad&oldid=77801406>

■ Crueldad (2014). Wordreference.com. Disponible en:

<http://www.wordreference.com/definicion/crueldad> Revisado 30-10-2014

■ Csikszentmihalyi, Mihaly (1998). Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S.A.

■ Cuesta Benjumea, C. de la, (2006a). Estrategias cualitativas más usadas en el campo de la salud. Nure Investigación, nº 25, Noviembre-Diciembre 06, disponible en:

[http://www.fuden.es/formacion\\_metodologica\\_obj.cfm?id\\_f\\_metodologica=32](http://www.fuden.es/formacion_metodologica_obj.cfm?id_f_metodologica=32)

Revisado 14-11-2014

■ Cuesta Benjumea, C. de la, (2006b). La teoría fundamentada como herramienta de análisis. Revista Cultura de cuidados, 2º. Semestre 2006 • Año X - N.º 20 Disponible en:

[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/876/1/culturacuidados\\_20\\_19.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/876/1/culturacuidados_20_19.pdf) Revisado 14-11-2014

■ Curtis, Ian (1996). Joy Division. Lisboa: Assírio & Alvim.

■ Cyrulnik, Boris (2002). Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida. Barcelona: Editorial Gedisa.

■ Damásio, António (2003). Ao Encontro de Espinosa. Mem Martins: Publicações Europa-América.

■ Davis, Herman- Elvis Prestley (1969). In the ghetto. Germany: RCA Victor

■ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1973). El antiedipo- capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Barral editores.

- Deleuze, Gilles & Guatarri, Félix (2006). Mil Mesetas- capitalismo y esquizofrenia. (7ª edición). Valencia: Pre-textos.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (ed.) (2005). The Sage Handbook of Qualitative Research. (3ª edición). California, U. K., India: Sage Publications.
- Derrida, Jacques (1967). Dos ensayos: La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. & El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques & Thévenin, Paule (1998). The secret art of Antonin Artaud. U.S.A.: The MIT Press.
- Derrida, Jacques (2005). Estados de ánimo del psicoanálisis- lo imposible más allá de la soberana crueldad. Barcelona: Paidós.
- Duchamp, Marcel (1990). Engenheiro do tempo perdido. Lisboa: Assírio y Alvim.
- Dumoulié, Camille (1996). Nietzsche y Artaud- por una ética de la crueldad. Madrid: siglo veintiuno editores S. A.
- Duque Camargo, Judith (2001). Carl Rogers, Reflexiones teórico-prácticas. Psicología desde el Caribe. Universidad del Norte. No. 7: 118-129. Disponible en: [www.redalyc.org/pdf/213/21300710.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/213/21300710.pdf) Revisado en 23-10-13.
- Durozoi, Gerard (1975). Artaud, la enajenación y la locura. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- El conde de Lucanor (2014). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta 15:44 octubre 29, 2014. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El\\_conde\\_Lucanor&oldid=7746213](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_conde_Lucanor&oldid=7746213).
- Eco, Umberto (1989). El péndulo de Foucault. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fernández Arenas, J. (coord.) (1988). Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Anthropos- editorial del hombre.
- Ferrer i Guardia, Francisco (s. f.). La escuela moderna. Disponible en: <http://sagunto.cnt.es/wp-content/uploads/2011/02/FerrerGuardiaF1.-LaEscuelaModerna.pdf> Revisado 13-12-2014
- Fisurasdelreal (2008). Fernand Deligny (1913 – 1996). Disponible en: <http://fisurasdelreal.blogspot.com.es/2008/07/fernand-deligny-1913-1996.html> Revisado 25-10-13.
- Forment, Eudaldo (2009). Metafísica. Madrid: Ediciones Palabra.
- Garcés, Marina; López Petit, Santiago y Fdz-Savater, Amador, Coord. (2009). La fuerza del anonimato. Barcelona: Espai en Blanc.
- García Corrales, Carmen (2013). El investigador Arno Stern y la educación creadora: Otra mirada hacia el dibujo como expresión de una necesidad. DiagonalPeródico.net Nº196, 17/04/13. Disponible en: <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/otra-mirada-hacia-dibujo-como-expresion-necesidad.html> Revisado 29-10-2014.
- Girard, René (2014). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 15:38 octubre 28, 2014. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ren%C3%A9\\_Girard&oldid=77464515](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ren%C3%A9_Girard&oldid=77464515)
- Glaser, Barney & Strauss A. (1967). The Discovery of Grounded Theory Strategies for qualitative research. Chicago: Aldine Publishing company.
- Glaser, Barney (1978). Theoretical sensitivity: Advances in the Methodology of grounded Theory. Mill Valley: The Sociology Press.
- Glaser, Barney (1992). Basics of Grounded Theory Analysis Emergent vs. Forcing. Mill Valley: Sociology Press.
- Goldberg, Natalie (s. f.). El gozo de escribir. Versión online, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/148480557/Goldberg-Natalie-El-Gozo-de-Escribir-pdf> Revisado 29-10-2014.

- Goldwin, William (1985). El señor de las moscas. Sant Vicenç dels Horts: Círculo de lectores.
- González Orbegozo, M., Wilson, S., Mason A., Fau G., González García, Á. y Izquierdo, M. (et al) (2009). Artaud. [Catálogo exposición]. Madrid: La casa encendida.
- Greene, Naomi (1970). Antonin Artaud- Poet without words. New York: Simon and Schuster.
- Griffiths, Jay (2011). Bosques de la mente. Universal Sigh 28-03-2011. Periódico único de distribución gratuita por el grupo musical Radiohead.
- Grotowski, Jerzy (1974). Hacia un teatro pobre. (4ª edición). Madrid: siglo veintiuno editores, s.a.
- Haraway, Donna (1984). Manifiesto Cíborg, el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. Disponible en: [http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf) Revisado 30-10-2014
- Hayman, Ronald (1977). Artaud and After. Bristol: Western Printing Services.
- Helder, Herberto (2001). Ou o poema contínuo. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Henderson, Nan & Milstein, Mike M. (2003). Resiliencia en la escuela. Buenos Aires: Paidós.
- Herrán, Agustín de la (1997). El ego humano, del yo existencial al ser esencial. Madrid: San Pablo.
- Herrán, Agustín de la (1998). La consciencia humana, hacia una educación transpersonal. Madrid: San Pablo.
- Herrán, Agustín de la (2003). Creatividad total y formación. Disponible en: <http://www.neuronilla.com/documentate/articulos/18-creatividad-formacion-y-como-desarrollarla/165-creatividad-total-y-formacion-agustin-de-la-herran-gascon> Revisado 28-10-2014.
- Herrán, Agustín de la & González, Isabel (2004). El ego docente, punto ciego de la tarea profesional del maestro. Centro Nacional de Educación Ambiental, versión online Disponible en: [http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2004\\_01herran\\_tcm7-53042.pdf](http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2004_01herran_tcm7-53042.pdf) Revisado el 23-10-13.
- Herrán, Agustín de la & Paredes Labra, Joaquín (coord.) (2008). Didáctica general. La práctica de la enseñanza en educación infantil, primaria y secundaria. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España S. A. U.
- Herrán, Agustín de la (2009). Contribución al concepto de creatividad: un enfoque paquidérmico (1ª parte). Educación y Futuro, (Nº21: Monográfico: “Creatividad en Educación”), 43-70. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/32703656/Contribucion-al-concepto-de-creatividad-1> Revisado 28-10-2014.
- Herrán, Agustín de la (2010a). Contribución al concepto de creatividad: un enfoque paquidérmico (2ª parte). Educación y Futuro, (Nº22: Monográfico: “Creatividad en Educación”), 151-175. Disponible en: <http://www.neuronilla.com/documentate/articulos/55-creatividad-definicion-reflexion-e-investigaci/719-contribucion-al-concepto-de-creatividad-un-enfoque-paquidermico-agustin-de-la-herran> Revisado 28-10-2014
- Herrán, Agustín de la (2010b). Contribución al concepto de creatividad: un enfoque paquidérmico (3ª parte). Educación y Futuro, (Nº23: Monográfico: “Creatividad en Educación”), 131-162. Disponible en: [http://www.uam.es/personal\\_pdi/fprofesorado/agustind/textos/contribucionalconceytres.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/fprofesorado/agustind/textos/contribucionalconceytres.pdf) Revisado 28-10-2014.

- Herzog, Werner (2004). La conquista de lo inútil. Barcelona: Blackie books.
- Hesse, Hermann (1982). Siddhartha. (2ª edición) Lisboa: Editorial Minerva. 1ª ed. 1974.
- Houellebecq, Michel (2006). Ampliación del campo de batalla. (6ª edición). Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- Huxley, Aldous (2009). Las puertas de la percepción. Barcelona: Ediciones Edhasa.
- Informe Delors de la UNESCO (1996). Jacques Delors. La educación encierra un tesoro. Madrid: UNESCO / Santillana.
- Íñiguez, Marga (2009). Creatividad y singularidad. Entrevista para la revista Tecnea N°22 julio agosto. Disponible en: <http://www.ptvalencia.es/uploads/doc-1271751287-.pdf> Revisado 31-10-13.
- Íñiguez, Marga (2010). El móvil de la creación es la pasión. Revista Innobai N°18, 22-24. Bilbao: Beaz Bizkaya. Disponible en: [www.adndesign.es/docs/innobai18.pdf](http://www.adndesign.es/docs/innobai18.pdf) Revisado 14-11-2014.
- Jarry, Alfred (2005). Ubú rey. Madrid: Cátedra, letras universitarias.
- Kane, Sarah (2004). Teatro completo. (2ª edición). Famlificão: Campo das letras editores.
- Kantor, Tadeusz (2004). El teatro de la muerte. (4ª edición). Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Knapp, Bettina L. (1980). Antonin Artaud- Man of vision. U.S.A.: Ohio University Press/ Swallow Press.
- Kristeva, Julia & Derrida, Jacques (1975). El pensamiento de Antonin Artaud. Argentina: Ediciones Calden.
- Krueger, Richard A., (1991). El grupo de discusión- guía práctico para la investigación aplicada. Madrid: Ediciones Pirámide, S. A.
- Lautréamont, Comte: Isidore-Lucien Ducasse (1988). Cantos de Maldoror. Lisboa, Fenda Ediçõens.
- López-Barajas Zayas, Emilio (1996). Las historias de vida y la investigación biográfica. Madrid: UNED
- Loya, Roberto (2005). Artaud en la India. Madrid: Calambur.
- Mann, Thomas (1996). Morte em veneza. Lisboa: Europa-América.
- Marín, Andrés (2012). Tuétano. Sevilla: La bienal del flamenco. Disponible en: <http://www.labienal.com/programa/tuetano/> Revisado 14-12-2014.
- Matson, Katinka (1980). Short Lives - Portraits in creativity and Self-destruction. New York: William Morrow and Company, Inc.
- McMillan, J. H. & Schumacher, S. (2005). Investigación educativa. (5ª edición) .Madrid: Pearson Educación, S. A.,
- Mèlich, Joan-Carles (2014). Lógica de la crueldad. Barcelona: Herder editorial, S.L.
- Melillo, Aldo (2002). Resiliencia. "Psicoanálisis: ayer y hoy"- N°1 Disponible en: <http://www.elpsicoanalis.org.ar/old/impnumero1/resiliencia1-doc.htm> Revisado 30-10-2014.
- Melillo, Aldo (2005). Resiliencia- El pensamiento de Boris Cyrulnik. Perspectivas Sistémicas N°85, marzo- abril del 2005. Disponible en: <http://www.redsistemica.com.ar/melillo.htm> Revisado 14-11-2014.
- Mirlas, León (1978). Artaud y el teatro moderno. Bueno Aires: Librería El Ateneo editorial.
- Mordillat, Gérard & Prieur, Jérôme (1993). La véritable histoire d'Artaud le Môme. & En compagnie d'Antonin Artaud. [DVD Video] France: Laura Productions – Les films d'Ici – Le Sept-Art – France 2 (FR2) - Arcanal – Centre George Pompidou – A.D.A.G.P. – Ministère de la Culture – Archipel 33



- Morgan, Henry H. & Cogger, John W. (1977). Manual del entrevistador. Madrid: TEA Ediciones, S. A. ed.o 1973.
- Morin, Edgar (1984) Ciencia con consciencia, Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico. Barcelona: Anthropos, Editorial del hombre.
- Morrissey / Boorer, Boz (2014). Art Hounds. World Peace is none of your business. [CD deluxe edition] Hollywood California: Harvest Records, Capitol Records Group.
- Nerval, Gerard (1990). Las hijas del fuego. Madrid: Catedra.
- Nin, Anaïs (1983). Diarios de. Vol. I. (1931-1934). Lisboa: Livraria Bertrand.
- Novalis: Federico Leopoldo de Hardenberg (1986). “Fragmentos”. Lisboa: Assírio y Alvim.
- Ortega-Ruíz, Rosario (coord.) (2010). Agresividad Injustificada: Bullying y violencia escolar. Madrid: Alianza editorial, S. A.
- Ortega-Ruíz, Rosario & Mora-Merchán, Joaquín (2005). Conflictividad y violencia. Montequinto-Sevilla: Díada Editora S.L.
- Ovejero, José (2012). La ética de la crueldad. Barcelona: Anagrama.
- Palau i Fabre, Josep (1976). Antonin Artaud i la revolta del teatre modern. Barcelona Institut del Teatre de Barcelona.
- Pantel, Esperluette (2012). Antonin Artaud, Pour finir avec le jugement de dieu (Version intégrale). [Audio original] Youtube: 13 de sept. de 2012 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A> Revisado 20-12-2014.
- Pastier, George (1947). Antonin Artaud. [Foto] Disponible en: <http://www.taringa.net/posts/offtopic/15579820/Libros-del-loco-Artaud.html> Revisado 14-12-2014.
- Pastier, George (1947). Ivry. [Foto] Disponible en: [http://sylvainpack.blogspot.com.es/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://sylvainpack.blogspot.com.es/2008_11_01_archive.html) Revisado 14-12-2014.
- Pearls, Fitz (s. f.). Fitz Pearls. Disponible en: <http://html.rincondelvago.com/fritz-perls.html>. Revisado 25-10-13.
- Pessoa, Fernando (1980). Poesias de Álvaro de Campos. Lisboa: Ática.
- Planella, Jordi (2008). Fernand Deligny, educador radical. Disponible en: <http://jordiplanella.blogspot.com.es/2008/02/fernand-deligny-educador-radical.html> Revisado en 26-10-13.
- Poe, Edgar Allan (s. f). Narrativa de A. Gordon Pym. Mem-Martins codex: Europa-América.
- Quiñones Rodríguez, Aracelly (2006). Creatividad y resiliencia ante la adversidad. Análisis de 13 casos colombianos. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Formación de Profesorado y Educación. Madrid.
- RAE, Real Academia Española (2003). Diccionario de la Lengua Española. (22ª edición) (Edición en CD-ROM- versión 1.0) Madrid: Espasa.
- Ray, Man (1926). Retrato de Antonin Artaud. [Foto] <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1073-view-1930s-5-profile-antonin-artaud.html> Revisado 14-12-2014.
- Reitz, Edgar (1993). Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend: Temporada 1, Episodio 10 Das Ende der Zukunft. [DVD video]. Alemania: Edgar Reitz Film (ERF).
- Reyes Palacios, Felipe (1991). Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo? México: Instituto de investigaciones filosóficas / UNAM Grupo editorial Gaceta, S. A.
- Rilke, Rainer María (1968). Elegías duinesas, Duineser Elegien / Poemas a la noche, Gedichte an die Nacht. Madrid: Rialp.
- Rimbaud, Jean-Arthur (1999). Iluminaçõens, Uma cerveja no inferno. (3ª edición). Lisboa: Assírio & Alvim.

- Río, Pablo del & Álvarez, Amelia (ed.) (2007). Escritos sobre arte y educación creativa de Lev S. Vygotski. San Sebastián de los Reyes, Madrid: Fundación infancia y aprendizaje.
- Rodríguez, Gabriel (2005). El arco creativo- aproximación a una teoría unificada de la creatividad. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Rodríguez, Gabriel (2008). Informe PISA: escritura y responsabilidad. Disponible en: <http://www.eldiariomontanes.es/20080507/opinion/articulos/informe-pisa-escritura-responsabilidad-20080507.html> Revisado 30-10-2014.
- Rodríguez, José Luis (1981). El autor y su obra - Antonin Artaud. Barcelona: Barcanova.
- Rojas, Luis M. (2004). Las semillas de la violencia. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A. ed.o 1995.
- Ruíz Olabuénaga, José Ignacio (1999). Metodologías de la investigación cualitativa. Bilbao: Universidad de Deusto.
- San Agustín (2008). ¿Somos buenos o malos, por naturaleza? *Diario Abc: Ciencias Sociales y sus tecnologías* del 25 de Julio de 2008 00:00 Disponible en: <http://www.abc.com.py/articulos/somos-buenos-o-malos-por-naturaleza-1086643.html> Revisado 14-12-2014.
- Sauter, Silvia (2006). Teoría y práctica del proceso creativo. Madrid: Iberoamericana.
- Sánchez Sánchez, Teresa (2005). Maltrato de género, infantil y de ancianos. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Servicio de Publicaciones.
- Seminario Galego para la Paz (2005). Educación para desapprendre la violencia, materiales didácticos para promover una cultura de paz. Madrid: Los libros de la catarata.
- Senoi (s. f.). Los Senoi - El pueblo de los sueños. Disponible en: [http://www.anar.cat/upload/public/fitxers/los\\_senoi.pdf](http://www.anar.cat/upload/public/fitxers/los_senoi.pdf). Revisado 25-10-13
- Scheer, Edward, (ed.) (2002). 100 years of cruelty: Essays on Artaud. Sydney: Power institute: Centre for Art & Visual Culture, and ARTSPACE, 2000.
- Scheer, Edward, (ed.) (2004). Antonin Artaud: a critical reader. London, U.S.A., Canada: Routledge.
- Simonton, Dean Keith (1999). Origins of Genius - Darwinian perspectives on creativity. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sokurov, Aleksandr (2003). Padre e hijo. Madrid: DVD intermedia.
- Sollers, Phillip, Gaultier, X., Guyotat, P., Henric, J., Kristeva, J., Kutukdjian, G. et al. (1977). Artaud. Valencia: Pretextos.
- Sontag, Susan (1976). Aproximación a Artaud. Barcelona: Editorial Lumen.
- Sontag, Susan (1987). Bajo el signo de Saturno. Barcelona: Edhasa.
- Strauss, Anselm (2004). Anselm Strauss en conversación con Heiner Legewie y Barbara Schervier-Legewie. *Forum Qualitative Social Research*, (on line journal) 5 (3) Art. 22. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqstexte/3-04/04-3-22b-s.htm> Revisado 22-09-2014.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (1997). Grounded Theory in practice. California, London, New Delhi: Sage Publications, Inc.
- Stoppelman, Gabriela & Hardmeier, Jorge (1998). Artaud para principiantes. Buenos Aires: Era Naciente SRL.
- Teatro Albeniz (2007). Les Cenci de Antonin Artaud y Giorgio Battistelli. Madrid: La comunidad de Madrid.
- Teatro Español (2013). Los Cenci de Antonin Artaud. Madrid. Disponible en: [http://www.teatroespanol.es/programacion\\_teatro\\_espanol\\_madrid/ficha/los-cenci?id\\_agenda=242](http://www.teatroespanol.es/programacion_teatro_espanol_madrid/ficha/los-cenci?id_agenda=242) Revisado 22-12-2014.
- Tomas, Ulises (2013). La Pedagogía No Directiva – Carl Rogers. Disponible en:

<http://www.elpsicoasesor.com/2013/03/la-pedagogia-no-directiva-carl-rogers.html>  
Revisado en 25-10-13.

■ Tomassi, Tina (1988). Breviario del pensamiento libertario. Madrid: Ediciones Madre Tierra.

■ Tolle, Eckhart (s. f.). El poder del ahora, un camino hacia la realización espiritual. Disponible en: <http://academic.uprm.edu/dpesante/docs-apicultura/elpoderdelahora.PDF>  
Revisado 25-10-13.

■ Torre, Saturnino de la & Violant, Verónica (coord.) (2005). Comprender y evaluar la creatividad, vol 1. Un recurso para mejorar la calidad de la enseñanza. Málaga: Ediciones Algibe, S. L.

■ Torre, Saturnino de la & Violant, Verónica (coord.) (2006). Comprender y evaluar la creatividad, vol 2. Cómo investigar y evaluar la creatividad. Málaga: Ediciones Algibe, S. L.

■ Torre, Saturnino de la (2010). Adversidad y diversidad creadoras, desarrollando otra consciencia. En Torre, S., Pujol, M. A., Rajadell, N., Borja, M. (coord.) II Fórum Innovación y Creatividad. Madrid: Universitas, 19-34 Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34519/1/Delatorre10.pdf> Revisado 11-12-2014.

■ Torre, Saturnino de la (2011). La adversidad esconde un tesoro - otra manera de ver la adversidad y la vida. Barcelona: Editorial Círculo Rojo.

■ Torrego, Juan Carlos (coord.) (2003). Resolución de conflictos desde la acción tutorial. Madrid: Consejería de Educación. Dirección de Ordenación Académica.

■ Trías, Eugenio (2001). Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel

■ Valéry, Paul & Artaud, Antonin (2005). La libertad del espíritu. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

■ Valles, Miguel S. (2002). Cuadernos Metodológicos 32- Entrevistas cualitativas. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

■ Whitman, Walt (1999). Canto a mí mismo. Madrid: Edimat Libros.

■ Wilde, Oscar (1999). De profundis. Madrid: Edimat libros.

■ Woolf, Virginia (1994). Orlando. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

■ Yourcenar, Marguerite (1988). A obra ao negro. Circulo de Leitores.

■ Zacarés González, Juan José & Serra Desfilis, Emilia (1996). Creencias sobre la madurez psicológica y desarrollo adulto. (Edit. Um, vol. 12, N°1) 41-60. Disponible en: <http://revistas.um.es/analesps/article/view/30221/29421> Revisado 30-10-2014.