

EL *TEATRO DE LA CRUELDAD* DE ANTONIN ARTAUD UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES TEÓRICAS Y ESTÉTICAS CON EL TEATRO COREANO.

ANTONIN ARTAUD'S *THEATRE OF CRUELTY* AN APPROACH TO THEORETICAL AND AESTHETIC RELATIONS WITH KOREAN THEATRE.

Irene Núñez Delgado (irenenunezdelgado@uma.es)
Universidad de Málaga

Recibido: 31 de diciembre de 2023 / Aceptado: 25 de marzo de 2024

Resumen: El presente artículo examina la teoría y el legado teatral del reconocido dramaturgo y director escénico francés, Antonin Artaud (1896-1948), tomando como objeto de estudio su manifiesto *El teatro y su doble* (1938), ensayo esencial para comprender su pensamiento. En su trayectoria artística, Artaud tenía como objetivo la búsqueda de un marco teatral que trascendiera la palabra y quebrantara las convenciones tradicionales de occidente, sumergiéndose en las profundidades de la experiencia humana. Para ello, el artista traspasará fronteras, inspirándose en otras tradiciones teatrales de origen oriental, las cuales dieron lugar a una corriente crítica alrededor de su teoría como proyecto orientalista. No obstante, estas influencias obtuvieron como resultado su teoría más relevante, el *Teatro de la Crueldad*, una nueva forma de comprender el espacio teatral cuyo desarrollo basa todas sus energías en buscar un reencuentro entre el cuerpo y el espíritu del ser humano a través del movimiento. En este contexto, el teatro balinés será la principal inspiración del autor. No obstante, son muchas las características que esta forma teatral comparte con otras tradiciones de Asia Oriental como la de Corea. Por lo tanto, este estudio pretende, a partir del análisis del manifiesto *El teatro y su doble* del artista Antonin Artaud, incluir un nuevo enfoque al marco de interpretaciones que se han elaborado sobre su teoría, situando el teatro coreano como un nuevo referente cultural en lo que a los Estudios de Arte de Asia Oriental se refiere.

Palabras clave: Antonin Artaud; Corea; orientalismo; Teatro de la Crueldad; teatro oriental.

Abstract: This article examines the theatrical theory and legacy of the renowned French playwright and stage director Antonin Artaud (1896-1948), taking as its object of study his manifesto *The Theatre and its Double* (1938), an essential essay for understanding his thought. In his artistic career, Artaud's aim was to seek a theatrical framework that would transcend the spoken word and break with traditional Western conventions, plunging into the depths of



human experience. To this end, the artist would cross borders, drawing inspiration from other theatrical traditions of Eastern origin, which gave rise to a critical current around his theory as an Orientalist project. However, these influences resulted in his most relevant theory, the *Theatre of Cruelty*, a new way of understanding the theatrical space whose development bases all its energies on seeking a reunion between the body and the spirit of the human being through movement. In this context, Balinese theatre will be the author's main inspiration. However, there are many characteristics that this theatrical form shares with other East Asian traditions such as that of Korea. Therefore, this study aims, based on the analysis of the manifesto *The Theatre and its Double* by the artist Antonin Artaud, to include a new approach to the framework of interpretations that have been elaborated on his theory, situating Korean theatre as a new cultural reference in terms of East Asian Art Studies.

Keywords: Antonin Artaud; Korea; oriental theatre; orientalism; Theatre of Cruelty.

Como citar este artículo:

Núñez Delgado, I. (2024). El *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud. Una aproximación a las relaciones teóricas y estéticas con el teatro coreano. *Revista Eivтерна*, (15), 37-50 / <https://doi.org/10.24310/re.15.2024.18325>

1. Introducción

Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), comúnmente llamado Antonin Artaud, fue un reconocido poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, actor y director escénico francés. Vinculado durante gran parte de su vida al movimiento surrealista, a lo largo de sus obras propone la búsqueda de una nueva escena teatral y artística, la cual salía de los límites establecidos a lo largo de la tradición occidental. Es por ello, por lo que, además de destacar en el movimiento surrealista, se distingue como una figura con gran impacto en el contexto filosófico, artístico y social del mundo contemporáneo.

En esta búsqueda de lo innovador, Artaud traspasará fronteras, inspirándose en otras tradiciones teatrales más allá de la occidental. Con una gran predilección por el teatro balinés, el artista se sumergirá en el contexto oriental, con el fin de encontrar los elementos necesarios para romper con los modelos occidentales heredados. Según su pensamiento, el teatro occidental estaba limitado por convenciones y estructuras rígidas que le alejaban de su esencia y expresión genuina. Esta limitación era provocada por el texto, puesto que el teatro occidental estaba encubierto en lo que el propio Artaud llama la 'dictadura exclusiva de la palabra'. Esto daba lugar a que el teatro se desprendiera de su verdadera naturaleza, convirtiéndose en una mera representación de la realidad (Juanes, 2005). En la búsqueda de una transformación de la escena teatral, Artaud abogaba por un teatro con un estilo más esencial y primitivo, que apelara a las emociones y despertara los instintos más profundos del ser humano (Matallana, 1970). En su manifiesto *El teatro y su doble* (1938), desarrollará en profundidad estas ideas,

dando lugar al fenómeno que él mismo denomina *Teatro de la Crueldad*, describiendo el estilo ritual y la fisicalidad precisa que hacía del teatro balinés un lenguaje único.

Sin embargo, surge un gran debate sobre la propuesta de Artaud de utilizar este concepto de oriente como una vía para desafiar los arquetipos occidentales. Distintos académicos critican esta idea por su influencia orientalista, tal como lo define Edward Said en su ensayo *Orientalismo* (1977). Con el desarrollo del movimiento surrealista, muchos autores europeos buscaban las respuestas de sus dilemas intelectuales y su interés por romper con los límites heredados en la imagen y el primitivismo que rodea, no solo la cultura asiática sino otros contextos como la cultura indígena latinoamericana, de la cual también tuvo gran inspiración el autor.

En definitiva, este artículo tiene como objetivo principal dar un paso más en el marco teórico de Antonin Artaud¹. Para ello, desarrollaremos una aproximación a las relaciones teóricas y estéticas entre la teoría del artista francés y el teatro coreano, profundizando así en la forma que se inspiró en culturas más allá de Europa; todo ello, prestando atención a la tradición escénica oriental, y en particular la balinesa.

2. Marco teórico

Antonin Artaud destaca como un referente de las vanguardias del siglo XX, cuya trayectoria se ha centrado en la escritura, el pensamiento y las artes. Esto ha dado lugar a que académicos de distintos ámbitos, no solo del mundo teatral, sino también de la historia del arte y la filosofía, se interesen por sus principios teóricos y artísticos.

Entre las aportaciones más relevantes alrededor de su figura destacan autores como Edward Scheer (2014), Eric Sellin (2017) y Martin Esslin (2018). Principalmente, estos académicos toman como punto de partida la exploración de los vínculos entre la obra de Artaud y su padecimiento de enfermedades mentales. También analizan cómo, a pesar de enfrentarse a la incomprensión y el rechazo durante su vida, su legado ha ejercido una gran influencia en el teatro y el pensamiento artístico posterior. Esta influencia ha llegado a traspasar fronteras, llegando incluso al contexto surcoreano, donde es relevante el estudio que realiza Ahn Byeong-gu (2019), quien desarrolla una investigación sobre las influencias del manifiesto *El teatro y su doble* y la idea de *Teatro de la Crueldad* en tres obras teatrales del director surcoreano Kim Su-Jung.

Asimismo, el manifiesto *El teatro y su doble* (1938), base metodológica de este artículo, se ha convertido en objeto de interpretación y discusión a lo largo de la historia de lo que conocemos como teatro moderno. En este manifiesto, Antonin Artaud presenta, como se viene indicando, el concepto de *Teatro de la Crueldad*, una nueva propuesta teatral de influencia

¹ Esta publicación es fruto del trabajo realizado por la autora como becaria de iniciación a la investigación, modalidad Máster, financiada por las Ayudas del Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.

oriental. A lo largo de su desarrollo, numerosos teóricos como Jacques Derrida (1969) y Helga Finter (2006), han profundizado en el pensamiento de Artaud, llevando a cabo distintos estudios sobre sus manifiestos e ideas. Asimismo, el concepto de *Teatro de la Crueldad* ha sido fruto de inspiración para otras investigaciones académicas como *Artaud y el teatro de la crueldad* (2005), de Juanes, y *Ensamblajes de la representación: El Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud* (2012), de Arenas. Estos toman como punto de partida el análisis del pensamiento del artista para comprender el estilo y la estética teatral que propone a través de sus manifiestos. Sin embargo, existe una corriente de estudios académicos de una tendencia más crítica, donde destacan autores como Matallana (1970), Sánchez Montes (2004) y G. Alzate (2007). Es tal la relevancia de los escritos de Artaud, que estos manifiestos se han analizado más allá del ámbito artístico y teatral, llegando incluso al ámbito antropológico, donde sobresalen estudios como el de Arriaga-Ornelas y Marcial-Jiménez (2018); este último establece un encuentro entre la antropología y el arte a través de las propuestas creativas de Artaud y su relación con 'otro no occidental'. Esta figura interpretará un papel importante dentro del manifiesto *El teatro y su doble* (1938).

Por lo tanto, se ha llevado a cabo una exhaustiva búsqueda de trabajos académicos que exploren la relación de Artaud con la tradición teatral balinesa. Destacan entre ellos estudios realizados por Clancy (1985), Savarese y Fowler (2001). Sumado a estas investigaciones, se ha puesto en valor el artículo Tsu-Chung Su en el que analiza la relación del artista con el 'otro no oriental', estableciendo como punto de discusión las complejidades del orientalismo en su teoría y práctica teatral, ideas propuestas anteriormente por el teórico Edward Said (1977).

En último lugar, y como resultado de la estructura presentada en este artículo, se ha realizado un vaciado de fuentes e investigaciones en bases académicas de origen coreano, con el fin de profundizar en el estudio de la tradición teatral de Corea. Entre estas investigaciones destacan autores como Oh-Kon Cho (2019), Eun Kyung Kang (2022), Hussin Hanafi y Paidi Rohayati (2022), los cuales se han situado como punto de partida para llevar a cabo la aproximación de la teoría de Artaud al teatro coreano, objetivo principal de este trabajo de investigación.

3. Origen del *Teatro de la Crueldad* y orientalismo

En el manifiesto *El teatro y su doble* (1938), se puede observar como el *Teatro de la Crueldad* se distingue por la ambigüedad al definir su propuesta artística, caracterizada de una naturaleza ritual. Pero ¿dónde se encuentra el origen de la inspiración de Artaud por los elementos rituales que hacen de su propuesta la creación de un espacio trascendental?

Será en la *Exposition Coloniale* celebrada en el Bois de Vincennes en París, a finales de 1931, cuando el autor se encuentre por primera vez con la tradición teatral balinesa. En este espacio, se construyó el *Pabellón de las Indias Orientales Holandesas* [Fig. 1], acompañadas de las danzas más destacadas, interpretadas por un grupo artístico balinés (Su, 2009). Esta experiencia supondrá una revelación para el artista, siendo uno de los factores,

junto con el surrealismo, que contribuyeron a la ideación de su propuesta en los años posteriores (Clancy, 1985).



Fig. 1: Vista amplia del Pabellón de las Indias Orientales Holandesas en la Exposición Colonial de París de 1931. National Museum of Asian Art (1931) Fuente: <https://asia-archive.si.edu/essays/article-gillitt/> (Fecha de consulta: 12/08/2023)

Uno de los elementos que más inspiraron a Artaud del teatro balinés fue la mezcla de géneros que se podían observar en estas representaciones teatrales como danza, canto, música y pantomima, muy alejadas de la tradición conocida en el teatro occidental. Esa combinación de elementos escénicos liberaba las energías corporales más profundas del ser humano, superando la división entre la palabra y el cuerpo impuesta por la modernidad occidental en el ámbito teatral; unas características pues llevaron al artista a definir esa práctica como teatro no psicológico. Además, consideraba que estas tradiciones artísticas conservaban las virtudes originales del teatro, llegando incluso a denominar la tradición oriental como 'teatro puro', tal como se presenta en la siguiente cita (Toffin, 2013):

La verdad es que el teatro balinés propone y representa temas de teatro puro que en la representación escénica alcanzan un intenso equilibrio, una gravitación enteramente materializada (Artaud, 1969, p. 66).

En este contexto, las exposiciones universales jugarán un papel fundamental. Desde su origen en el siglo XIX, estos espacios se configuraron como una plataforma internacional de exhibición, donde las potencias imperiales occidentales mostraban los activos de sus colonias. Con un carácter propagandístico, los pabellones creados por cada país participante presentaban los recursos materiales y culturales de cada colonia. Esto incluía exhibiciones de tradiciones locales en el marco de las artes escénicas de cada cultura, presentando espectáculos de artistas traídos de los distintos países. Por tanto, estos pabellones interpretaban un papel teatral en lo que a la construcción imaginaria de identidades colectivas se refiere, conviviendo en armonía los últimos avances técnicos e industriales acompañados de una atmósfera de estereotipos históricos nacionales (Fernández-Galiano, 2009).

Si bien el posicionamiento de las exhibiciones culturales como tema colonial y la imagen del 'otro' se usó con mayor frecuencia como una forma de hacer alarde del dominio

occidental y alimentar las diferencias de poder, las actuaciones fueron populares entre los visitantes e introdujeron a una generación de artistas creativos en Occidente a enfoques alternativos a la composición musical, la coreografía de danza y la teatralidad (Gillitt, 2023).

No obstante, autores como Toffin (2013) afirman que, a lo largo de su producción artística, Artaud dio crédito a la visión a menudo esencialista y estereotipada que se tenía en occidente de la tradición teatral asiática. A diferencia de la actitud práctica hacia las tradiciones teatrales orientales de otros artistas como Grotowski (1968), este tiende a mitificar el teatro oriental (Su, 2009). Esta crítica se funda en la idea de que la visión reduccionista y desconcertante de Artaud del teatro oriental es mostrar lo que el occidental no es (Bharucha, 1984), por lo que en el proceso construye a Asia como el 'otro' del que se puede hablar y al que se le puede asignar un significado como proyecto orientalista, tal como lo define Edward Said (1977)².

Asimismo, otros autores que han estudiado la figura de Artaud como Sotang (1976), señalaban que era la figura del otro lo que le había cautivado por encima de todo. En este contexto, posiciones críticas como la de la académica Su Tsu-Chung (2009) darán un paso más, argumentando que dicho autor realmente no estaba interesado en la cultura balinesa, sino que usó su tradición porque la extrañeza con la 'suya propia' le permitió delinear una diferencia, utilizándola para transgredir los valores occidentales heredados. Esto dio lugar a que Artaud atribuyera significados a estos espectáculos que no concordaban con su función original, distorsionando esta tradición. Por ejemplo, su idea de que el trance en el teatro balinés es salvaje y espontánea. Lejos de ello, lo sobrenatural no siempre adopta los aspectos violentos que el artista reclama a favor del acto ritual, malinterpretando la práctica de esta tradición generacional a favor de sus intereses. Como cita Toffin (2013, p. 169), «se interesaba más por el lenguaje y la forma teatrales que por el fondo de esas representaciones y sus códigos culturales».

En definitiva, como podemos observar, la interpretación de Artaud de la actuación balinesa ha obtenido como resultado un gran número de críticas respecto a lo que a la corriente orientalista se refiere. No obstante, lo que se puede afirmar, es que dicho autor fue en gran medida un agente de interpretación de estas tradiciones orientales en el contexto occidental. Si es verdad que esta inspiración fue impulsada por un imperativo político y un impulso estético de cuestionar la hegemonía cultural del teatro occidental, este posible orientalismo omnipresente en su interpretación del teatro oriental viene dada de manera explícita o implícita por la relación histórica y discursiva entre oriente y occidente, la cual torna su culmen en estos espacios coloniales como son los pabellones universales.

² El orientalismo es la noción presentada por este autor a través de la que da respuesta a la visión exótica occidental de oriente, como resultado de la relación de poder y dominación de occidente.

4. Aproximación al teatro coreano

A lo largo del manifiesto *El teatro y su doble* se ha podido observar cómo Artaud hace gran hincapié en la diferencia del teatro occidental de tendencias psicológicas frente al oriental, de tendencias metafísicas, en el que las formas producen una vibración que opera en todos los planos del espíritu al mismo tiempo. Sin embargo, esta inspiración del teatro oriental que se toma para la creación del *Teatro de la Crueldad*, parte de una visión generalizada del 'otro' oriental. Las observaciones de Artaud sobre otras tradiciones teatrales, en particular las de Japón y China, se incorporaron a sus representaciones balinesas. Autores como Toffin (2013) describen esta generalización como un 'defecto' en su teoría, cuya inspiración borra las diferencias entre las distintas tradiciones nacionales, e incluso regionales, de cada país. En otras palabras, la imagen de Artaud sobre la tradición teatral oriental es un compuesto de todas estas influencias, lecturas y contactos. Según la académica Sara Tabatabai (2010), para el autor, el concepto de teatro oriental no servía para designar las diferentes culturas escénicas de estos países asiáticos, sino que era un conjunto de sugerencias que repercutieron en la cultura teatral europea a partir de finales del siglo XVIII, las cuales le inspiraron para una renovación del espectáculo teatral, como una nueva forma de arte dramático.

Es por ello, por lo que en el presente apartado se ha llevado a cabo una referencia a las tradiciones teatrales de Japón, China y Corea que pueden ser consideradas como influencia, con el objetivo de desarrollar una aproximación a las relaciones teóricas y estéticas con el teatro coreano.

4.1 Japón

El primer encuentro de Antonin Artaud con oriente fue con la tradición teatral japonesa a través del estudio de uno de sus amigos más cercanos, Charles Dullin (1885-1949). Por tanto, Japón adquirió gran importancia en la vida y obra del artista, especialmente en sus manifiestos. Entre las disciplinas teatrales que desempeñarán un papel crucial en esa inspiración se encuentra el teatro *Noh* [Fig. 2].



Fig. 2: Prácticas Rituales del teatro japonés: TEATRO NOH. Estudio Observacional | CAI (2014).

Fuente: <https://estudio-observacional-cai.webnode.es/news/aportaciones-al-arte-escenico-teatro-noh/> (Fecha de consulta: 21/09/2023)

Esta es una de las representaciones teatrales más importantes del teatro tradicional japonés. Su guion teatral consta de cinco piezas y cada una de ellas cuenta una historia diferente (Espejo, 2009). Se caracterizan por llevar intrínseca la concepción dualista de la cual se inspirará Artaud, como se presenta a continuación (Tabatabai, 2010):

En la manifestación del mundo y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente, y el bien es un esfuerzo, y por ende una crueldad que se suma a la otra. (Artaud, 1969, p. 104)

Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retomar al caos. (Artaud, 1969, p. 104).

Imágenes dualistas como el bien y el mal o dios y el demonio, como las que analiza el autor en su manifiesto, son permanentes en el escenario del teatro *Noh* (Tabatabai, 2010). Asimismo, la cercanía de este teatro con la teoría del artista reside en la tensión que estas obras producen en el espectador, sobre todo con la ayuda del ritmo inquietante de los instrumentos de percusión que conducen al público a través de la acción teatral.

4.2 China

Por otro lado, China también interpretará un papel importante como tradición oriental tomada como inspiración para la creación del *Teatro de la Crueldad*. El teatro de signos que propugnaba Artaud, se basaba principalmente en los recursos del escenario. Según su pensamiento, la obra teatral debía basarse en el gesto, el cuerpo y la inmersión física. Su objetivo era ir más allá de la representación, rompiendo con la ilusión realista del teatro occidental. Una interpretación profunda del actor, una ceremonia del cuerpo y de la acción, así como emana el teatro tradicional chino (Toffin, 2013).

La ópera china presenta en su mayoría los mismos mitos, por lo que su interés no reside en la historia a contar, sino en el arte al interpretarla [Fig. 3]. Es decir, el espectador del teatro chino está atento, no tanto al desarrollo del guion como a la estética de la puesta en escena. La ópera china desplaza el centro de atención de la historia a la forma en la que se interpreta, el arte del actor. Con su actuación y su danza, este llega a interpretar ámbitos poco conocidos, infrafísicos o metafísicos (Lei, 2016). En palabras de Artaud, saca a la luz la 'meditación en acción' sobre el escenario teatral. Esto significa que la danza no es sólo lo que se ve, sino también lo que vive en el interior del bailarín. No es sólo la forma de lo que cuenta, sino el movimiento interior, invisible. A través de su interpretación, el actor chino afirma la concepción metafísica de Artaud; consolidando paradójicamente la trascendencia radical del absoluto y simultáneamente su inmanencia integral en el mundo manifiesto.

En este contexto, el acompañamiento musical interpretará un papel fundamental para mantener la tensión del espectáculo. Su ritmo regulará el cuerpo del actor en acción, mientras que los sonidos actuarán en el público. Por tanto, en la ópera china, la música no acompaña al espectáculo, sino que interviene por derecho propio para lograr un fin determinado (Tabatabai, 2010).



Fig. 3: The China National Peking Opera Company (CNPOC). Mi-on Concert Association (2014).
Fuente: <https://www.min-on.org/1492/china-national-peking-opera-company-tours-30-cities-across-japan/>
(Fecha de consulta: 30/09/2023)

Además, es necesario destacar como otras tradiciones de la civilización china, como la medicina tradicional, se pueden encontrar en las ideas de Artaud, de acuerdo con las citas siguientes:

Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones. (Artaud, 1969, p. 81)

Pues la medicina china sólo actúa por vacío y por lleno. Convexo y cóncavo. Tenso y relajado. Yin y Yang. Masculino y femenino. (Artaud, 1969, p. 137)

La medicina china llega a convertirse en un punto de referencia en el desarrollo de sus teorías sobre el *Teatro de la Crueldad*. Como podemos observar en esta última cita, al igual que en su inspiración de la tradición japonesa, busca en China la dualidad de la vida humana. Características que destacan también en su teatro, donde el actor chino manifiesta en su actuación un concepto dualista que se asemeja a las ideas de Artaud. Esto se refiere a que en la actuación de la ópera china existe una doble estructura, el cuerpo del actor representa al personaje con la ayuda de danzas figurativas, mientras que la cabeza es como un individuo que observa, juzga y aprecia las acciones del personaje, su propio cuerpo, con la ayuda de mímicas significativas (Tabatabai, 2010).

4.3 Corea

Finalmente, analizaremos la influencia del *Teatro de la Crueldad* en el teatro coreano, explorando sus conexiones teóricas y estéticas. Aunque, a diferencia de Japón y China, Artaud no tuvo relación directa con Corea, son muchos los elementos de su tradición teatral que coinciden con la teoría del artista. Entre ellos destaca el *Talnori* o Teatro de Máscaras Coreano, considerado como una de las formas tradicionales más representativa del país [Fig. 4]. Este arte folclórico se caracteriza por las máscaras que lleva el cuerpo actoral, las cuales

identifican a cada personaje, similar a la de otras formas de teatro oriental como el balinés. A través de sus danzas y narraciones, el *Talnori* expresa los sentimientos y emociones del pueblo. De tradición rural, el Teatro de Máscaras tenía una gran influencia de los ritos religiosos, particularmente del chamanismo³, por lo que no era considerado solamente una expresión teatral (Kang, 2022).



Fig. 4: Espectáculo Byeolsingut Talnori de Hahoe (하회별신굿탈놀이 상설공연). Korea Tourism Organization (2015). Fuente: <http://www.koreatriptips.com/es/festivals-events-performances/334924.html> (Fecha de consulta: 30/09/2023)

Si profundizamos en la tradición chamánica de Corea, destacan sus rituales *gut*, cuya práctica comparte algunas características con la visión de Artaud en cuanto a la expresión física, el simbolismo y la conexión espiritual con el público. La figura principal es la de la chamana o *mudang*, quien se encarga de ponerse en contacto con el otro mundo, convirtiéndose en mediadora entre los humanos y los dioses y espíritus [Fig. 5]. Esto se llevará a cabo a través de la oración y los movimientos rítmicos, acompañada de instrumentos de percusión y una vestimenta característica, la cual va cambiando conforme va avanzado las distintas fases del ritual, llamadas *gori* (Doménech, 2010). Al igual que en la teoría de Artaud, el acompañamiento rítmico tomará un papel fundamental para llegar a ese 'trance' del ser humano.

³ El chamanismo coreano se constituye como la creencia tradicional propia de Corea, la cual ha perdurado hasta la actualidad. Su característica fundamental radica en la presencia de la chamana, quien establece una conexión entre el plano terrenal y el espiritual, ejerciendo como intermediaria entre las personas y las deidades y espíritus.



Fig. 5: Rito chamánico coreano organizado en la Universidad de Málaga. Universidad de Málaga (2017). Fuente: <https://www.uma.es/sala-de-prensa/noticias/un-simposio-internacional-sobre-chamanismo-en-la-literatura-coreana-cierra-los-actos-dedicados-este-pais-asiatico/> (Fecha de consulta: 01/10/2023)

En definitiva, alguna de las afinidades que se identifican entre el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud y el teatro oriental, más concretamente en Corea, son:

- Uso de máscaras y gestualidad: Al igual que en el Teatro *Noh* japonés o la Ópera China, el teatro tradicional coreano a menudo utiliza máscaras y gestos expresivos para comunicar emociones y características de los personajes. En este caso, Artaud también abogaba por un estilo de actuación física y expresiva que trascendiera la palabra, basándose como elemento crucial en el lenguaje corporal y la gestualidad, que dotara a la acción teatral de dramatismo. Además, a lo largo de su manifiesto, el artista pone en relieve la importancia y la estética del uso de máscaras como elemento artístico e impersonal en el *Teatro de la Crueldad* (Artaud, 1969, p. 97).
- Ritualidad y espiritualidad: Como hemos analizado anteriormente, estos dos elementos interpretan un papel fundamental en el imaginario coreano. Ritos chamánicos como el *gut* ocupan un lugar muy importante en la cultura de Corea. Asimismo, tanto el teatro japonés como el chino a menudo están enraizados en rituales religiosos y espirituales. Podemos comprobar como esta naturaleza del teatro oriental tiene una relación directa con la perspectiva de Artaud, donde el teatro debía ser una experiencia espiritual y emocionalmente profunda que conectara con el público a un nivel más allá de lo racional.
- Énfasis en lo simbólico y visual: Tanto en las formas tradicionales de teatro asiático en Japón, China y Corea, como en el enfoque de Artaud, se da un gran énfasis a lo visual y simbólico. Ambos buscan utilizar elementos visuales para evocar respuestas emocionales y sensoriales, con el fin de transmitir significados de gran profundidad al espectador.
- Inmersión en la experiencia teatral: El teatro de tradición asiática tiende a enfocarse en la inmersión total del público en la obra, con el objetivo de generar un ambiente que transporte al espectador a otro mundo. De igual modo, Artaud abogaba por una

experiencia teatral inmersiva donde el público formara parte del espectáculo (Artaud, 1969, p. 96).

Tras llevar a cabo este análisis, es importante destacar que, aunque se pueden identificar afinidades entre el *Teatro de la Crueldad* y el teatro oriental, el enfoque de Artaud era único y radical. La intención del artista era llevar el teatro a extremos que desafiaran las normas establecidas y rompieran con las convenciones tradicionales. Su objetivo era crear una experiencia teatral que fuera impactante, perturbadora y transformadora, utilizando técnicas que fueran más allá de las fronteras culturales específicas. No obstante, estas influencias de la tradición teatral asiática contribuyeron a enriquecer su visión del *Teatro de la Crueldad* como una forma teatral provocadora y única.

5. Conclusiones

Como se ha comprobado a lo largo de este artículo, Antonin Artaud se ha distinguido como una figura sustancial en el campo de la estética y la teoría teatral del siglo XX. Sus teorías de carácter innovador dieron lugar a una nueva forma de teatro denominado *Teatro de la Crueldad*, cuyo desarrollo tuvo gran relevancia, desafiando las normas convencionales establecidas y dejando una huella perdurable en el ámbito artístico y teatral.

En este contexto, su manifiesto *El teatro y su doble* (1938) tendrá un papel fundamental. Este ensayo se erige como una declaración innovadora de la visión artística y filosófica de Artaud. En un esfuerzo por romper con los límites establecidos de las convenciones teatrales de occidente, el artista abogó por una experiencia teatral que fuera más allá de las palabras y se sumergiera en las profundidades del subconsciente humano. A través de su rechazo a la estructura narrativa tradicional y el énfasis en la expresión gestual y sensorial, Artaud proponía la búsqueda de la «crueldad» teatral como su deseo de desarrollar una experiencia catártica que transformara al público.

El *Teatro de la Crueldad* será el resultado final de la visión de Artaud y su teoría teatral. Como se ha analizado en el presente artículo, este nuevo teatro se propone como un lenguaje del espacio tridimensional que se revela a través de la escena. Una innovadora forma de concebir el teatro, cuyo desarrollo basa todas sus energías en buscar un reencuentro entre el cuerpo y el espíritu a través de movimientos que armonizan con vibraciones, sonidos y lenguaje físico de naturaleza ritual. Aunque su aplicación práctica se encontró con distintos desafíos, su influencia se extendió a lo largo del tiempo, inspirando a generaciones de artistas a explorar los límites y las posibilidades de la experiencia teatral.

Asimismo, la relación de Antonin Artaud con el contexto asiático ha sido objeto de crítica, cuyo desarrollo ha dado lugar a distintos debates en el entorno académico. En 1922, tendrá su primer encuentro en persona con el teatro japonés, sumergiéndose así en la tradición teatral asiática. No obstante, no será hasta el año 1931, cuando su experiencia con la tradición teatral balinesa en la *Exposition Coloniale* en el Bois de Vincennes de París, supondrá un antes y un después en su teoría teatral. Su admiración por el teatro balinés mostró cómo las

tradiciones orientales resonaron con su búsqueda de un teatro más allá de la palabra y su deseo de sumergir al espectador en una experiencia sensorial y espiritual. Sin embargo, esto fue objeto de crítica, puesto que distintos académicos llegaron a definir esta inspiración de Artaud del teatro oriental como un proyecto orientalista, construyendo a Asia como el «otro», resultado de la atmósfera imperialista occidental que rodea el fenómeno de las exposiciones universales del siglo XX.

Por último, se ha profundizado en la importancia de Japón y China como preámbulo para alcanzar el objetivo principal de esta investigación: realizar una aproximación de las relaciones teóricas y estéticas de Antonin Artaud con el teatro coreano. En este apartado, hemos puntualizado como a menudo la idea del teatro oriental se ha compuesto de todas las influencias y lecturas de este, que han obtenido como resultado una generalización de las diferentes culturas escénicas de estos países asiáticos. Por tanto, son muchas las características generales que comparten el teatro de China, Japón y Corea con la tradición teatral balinesa, de la cual Artaud toma inspiración. Entre los elementos comunes que comparten esta idea del *Teatro de la Crueldad* con el teatro coreano destaca el uso de máscaras y la gestualidad para comunicar emociones, la inmersión en la experiencia teatral del público, el énfasis en lo simbólico y visual, característica muy importante en las formas tradicionales de teatro asiático, y, por último, la ritualidad y espiritualidad, elementos que interpretan un papel fundamental en el imaginario coreano y su tradición chamánica.

En definitiva, para la teoría teatral actual, Antonin Artaud se ha erigido como un artista e intelectual revolucionario, cuyas ideas y enfoques han dejado una marca inquebrantable en la historia del teatro y el pensamiento artístico. Su manifiesto *El teatro y su doble* y su teoría del *Teatro de la Crueldad* como resultado de su inspiración del teatro oriental y, específicamente, de la tradición balinesa, se entrelazan para formar un legado que desafía la norma y sigue inspirando a artistas e intelectuales a explorar las profundidades de la experiencia humana a través del arte teatral. Por tanto, este artículo representa un paso más allá en este marco teórico, incluyendo un nuevo enfoque que abre la puerta a otras líneas de investigación alrededor de las relaciones interculturales entre oriente y occidente en el campo de la historia del arte.

6. Referencias bibliográficas

- Arenas, A. (2012). Ensamblajes de la representación: El Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. *Promesa de presencia*, 27.
- Arriaga-Ornelas, J. L., & Marcial-Jiménez, R. (2018). Antonin Artaud y su 'teatro de la crueldad' como antropologización del arte. *La Colmena*, (95), 17-29.
- Artaud, A., Alonso, E., & Abelenda, F. (1969). *El teatro y su doble*. Instituto del Libro.
- Bharucha, R. (1984). A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre. *Asian Theatre Journal*, 1(1), 1-20.
- Clancy, P. (1985). Artaud and the Balinese theatre. *Modern drama*, 28 (3), 397-412.

- del Río, A. J. D. (2010). Capítulo 2. Chamanas coreanas, dioses y espíritus. In *Cruce de miradas, relaciones e intercambios* (pp. 31-48). Universidad de Granada.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y valores*, (32-34), 5-31.
- Esslin, M. (2018). *Antonin Artaud*. Alma Books.
- Espejo, A. A. (2009). Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh. *ActivArte*, (2), 1-15.
- Fernández-Galiano, L. (31 de diciembre de 2009). España y su fantasma. *Arquitectura Viva*. Recuperado de: <https://arquitecturaviva.com/articulos/espana-y-su-fantasma>
- Gillitt, C. (2023). *A Legacy of Theatricality: Antonin Artaud's Encounter with Balinese Gamelan*. National Museum of Asian Art. Recuperado de: <https://asia-archive.si.edu/essays/article-gillitt/>
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Juanes, J. (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 189-206.
- Kang, E. K. (2022). *La evolución del teatro en Corea y el diálogo Oriente-Occidente en las artes escénicas* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/25556>
- Lei, D. (2016). *Operatic China: staging Chinese identity across the Pacific*. Springer.
- Matallana, G. L. (1970). Comentario de un texto de A. Artaud: El teatro de la crueldad. *Ideas y Valores*, (35-37), 137-141.
- Said, E. (1977). *Orientalism*. Penguin Books.
- Sánchez Montes, M. J. (2004). Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 20 (20), 5.
- Savarese, N. (2001). 1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition. *TDR/The Drama Review*, 45 (3), 51-77.
- Sontag, S. (1976). *À la rencontre d'Artaud*. C. Bourgois.
- Su, T. C. (2009). The Occidental Theatre and Its Other: The Use and Abuse of the Oriental Theatre in Antonin Artaud. *NTU Studies in Language and Literature*, 22, 1-29.
- Tabatai, S. (2010). Artaud et le Théâtre oriental. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 6 (11), 108-122.
- Toffin, G. (2013). Antonin Artaud et le théâtre oriental. *Jeu: Revue de théâtre*, (147), 165-169.