

## **Del ardor de la utopía: Víctor o los niños al poder**

*Eleonora Soledad García<sup>1</sup>*

### **Resumen**

*Víctor o los niños al poder*, drama inscripto en las Vanguardias históricas, con autoría de Roger Vitrac y puesta en escena de Antonin Artaud, propone por medio de una parodia revulsiva, la reflexión sobre la función del teatro como espacio político. Es la ruptura con el lenguaje, en términos de Artaud, el gesto que comporta a un mismo tiempo la renovación de la escena y la vida del hombre, puesto que es aquella, el lugar donde éste podrá adueñarse de lo que aún no existe, haciéndolo nacer. La metáfora de la infancia atraviesa la obra y se encarna en Víctor, niño de nueve años encerrado en un cuerpo que lo excede en altura, pero no así en la intensidad de su actitud iconoclasta. El análisis de los procedimientos dramáticos puestos a andar por Vitrac nos acercan a las líneas dadaístas y surrealistas, así como a las poéticas de la postvanguardia, que, en su conjunto, abren el espesor de la obra a la fuerza vengativa de la peste artaudiana. Humor corrosivo y poesía serán los responsables de destruir aún las ruinas, para que el incendio de ayer sea relámpago que resplandece, hoy.

**Palabras clave:** teatro - infancia - política - ruinas - Postvanguardia

### **Abstract**

*Victor o los niños al poder*, drama enrolled in the historical vanguards, with authorship of Roger Vitrac and put in scene of Antonin Artaud, proposes by means of a parody revulsant, the reflection on the function of

---

<sup>1</sup> Profesora en enseñanza media y superior en Artes; cursante avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas; investiga actualmente relaciones entre cine, teatro y género para el Instituto Interdisciplinario de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). [promenades.ela@gmail.com](mailto:promenades.ela@gmail.com)

the theatre as political space. It is the rupture with the language, in terms of Artaud, the gesture that behaves at the same time the renewal of the scene and the life of the man, since it is that one, the place where it will be able to seize what still does not exist, making it to be born. The metaphor of childhood crosses the work and incarnates in Victor, a nine-year-old boy locked up in a body that exceeds him in height, but not in the intensity of his iconoclastic attitude. The analysis of dramaturgic procedures put to walk by Vitrac approach us to the lines Dadaists and Surrealists, as well as to the poetics of the Postvanguard, which, as a whole, open the thickness of the work to the vengeful force of the plague Artaudiana. Corrosive humour and poetry will be responsible for destroying even the ruins, so that yesterday's fire is lightning that shines, today.

**Keywords:** theater - childhood - politics - ruins - Postvanguard

## Introducción

El presente trabajo toma como punto de partido la pieza teatral *Victor o los niños al poder*, inscrita en el período de las Vanguardias históricas, con autoría de Roger Vitrac y puesta en escena de Antonin Artaud, quienes propusieron, por la vía de una parodia revulsiva, una reflexión sobre la función del teatro como espacio político. El gesto político al que referimos versa a un mismo tiempo sobre la renovación de la escena y la vida del hombre, puesto que es aquella, el lugar donde éste podrá adueñarse de lo que aún no existe, haciéndolo nacer.

Un recorrido de lectura a partir de la metáfora de la infancia que atraviesa la obra y se encarna en el personaje de Víctor, niño de nueve años encerrado en un cuerpo que lo excede en altura, pero no así en la intensidad de su actitud iconoclasta, nos habrá de permitir el acercamiento a un espesor de sentido que se anuda en la fuerza vengativa de la peste artaudiana. Será entonces el humor corrosivo el responsable de destruir aún las ruinas de la sociedad burguesa de principios de siglo, señalándonos aún hoy la posibilidad de refundar mundo.

### Texto en contexto procedimental

*Victor o los niños al poder* es una pieza escrita y estrenada en diciembre de 1928 en la Comédie de Champs Elysées por la compañía teatral Alfred Jarry. Ésta era el proyecto compartido de Roger Vitrac, Antonin Artaud y Robert Aron ya desde 1926, después de que hubieran sido expulsados del movimiento surrealista encabezado por André Breton, y *Victor...* fue la cuarta puesta en escena de la compañía. En nuestro país la pieza fue estrenada en 1971 por Sergio Renán en el Teatro SHA; y en 2013 Lorenzo Quinteros dirigió una puesta en el Centro Cultural de la Cooperación de la ciudad de Buenos Aires.

Decir que *Victor o los niños al poder* es un drama inscripto en las Vanguardias no refiere a un estatuto cronológico sino a una concepción de la Vanguardia como un movimiento que fue capaz de provocar el estallido en los procedimientos de la dramaturgia. Si bien la pieza de Vitrac debió soportar fuertes críticas, que intentaron desestimar su gesto de ruptura bajo el argumento de que conserva el formato de vaudeville, procederemos a contraargumentar apoyándonos en el análisis de aquellas formas que caracterizaron la pieza de Vitrac como obra vanguardista y que nos permiten defender nuestra hipótesis de lectura.

Revisamos brevemente el encuadre desde el que comprendemos entonces la Vanguardia, dado que existe una multiplicidad teórica importante respecto de su significado, para poder abordar desde aquí *Victor o los niños al poder* y abrir la trama de relaciones tanto con el Simbolismo como con el Dadaísmo y el Surrealismo. En este sentido seguimos la propuesta de Jorge Dubatti (2010: 45) quien propone la Vanguardia histórica como un conjunto de concepciones y prácticas teatrales surgido a finales del siglo XIX y consolidado a principios del XX que se organiza en torno a un doble fundamento de valor: la fusión arte-vida y la lucha contra la institución-arte como cuestionamiento de las formas de producción, recepción y circulación de la obra de arte.

Regida por los principios de autonomía y soberanía, es decir bajo un presupuesto de no ancilaridad con respecto a otras esferas de la existencia, la Vanguardia funciona como posibilidad de recolocar al arte en otro lugar simbólico al tiempo que se propondría a sí misma como una nueva forma de vivir que pone en valor sus propias reglas y descubre otras maneras de relacionarse con el mundo.

Esta nueva instrumentalidad que busca dar con un hombre nuevo dotado de una fuerza artística y vital sería la que nos coloca en el camino de lo que fuera la propuesta simbolista, pero de modo aún más radicalizado. Así concebida, señalamos los tres campos procedimentales que la definen y en los cuales se va imbricando *Víctor o los niños al poder*.

En primer lugar, la violencia destructiva sobre las nociones principales del teatro (personaje, historia y representación) así como contra ciertas poéticas que caracterizaron el teatro anterior (drama moderno objetivista-racionalista, de tesis o las poéticas del teatro burgués). Esta violencia, que tuvo por objetivo la liberación absoluta de la cosmovisión occidental aparece en *Víctor...* trabajada desde el recurso de la parodia subversiva e iconoclasta que atenta contra los dos principales pilares de la burguesía: la familia y la moral católica.

Roger Vitrac trabaja haciendo estallar las convenciones del género del vaudeville del que el espectador de 1928 conocía la convención a la perfección. Además, la destrucción del sentido y la liberación de las palabras de la lógica racionalista, así como la inversión de los símbolos que organizan una cultura rompen con la concepción tradicional del teatro dentro del paradigma de las Bellas Artes.

En lo que refiere a un nivel micropoético también el gesto destructivo se hace presente. A nivel semántico la pieza no trabaja con una tesis mimético-expositiva o tautológica. Tanto el personaje delegado como el referencial arman prácticamente un puente entre lo profano y lo sagrado ya que Víctor e Ida Mortemart —la muerte putrefacta hecha cuerpo de mujer— funcionan como símbolos

simbolistas. Por otra parte, si bien la fábula se mantiene dentro de lo normal y lo posible, aparecen dos elementos que introducen lo maravilloso y lo insólito: Víctor se alza con el poder de programar su propia muerte, así como Ida Mortemart, proveniente de un universo onírico pone en tensión realidad e ilusión en tan sólo tres escenas.

A nivel sensorial el texto propone la ruptura del pacto ficcional sostenido en la cuarta pared que cae en el último parlamento cuando la mucama mira al público y grita ante la escena en la que yacen todos muertos: *¡Es un drama!* Por su parte, Artaud, a cargo de la puesta en escena, elegía un planteo capaz de romper con la escena realista tal como es percibida en la empiria: al tratarse del día de cumpleaños de Víctor, en la mitad del escenario partía el espacio de representación una torta tan gigante como los casi dos metros que mide el personaje protagónico.

En el segundo acto, así también, se colocó en lugar de la torta una palmera en medio de la habitación de los padres de Víctor, decisión artaudiana, de utilizar un recurso del burlesco para subrayar el artificio dramático y poder provocar un efecto de distanciamiento en el espectador que tenía tendencia a compartir las emociones de la pareja adúltera de la obra, respondiendo al teatro mimético precedente a la Vanguardia. Además, se habían colgado perchas alrededor del escenario formando un cuadrado que enmarcara la escena, gesto concreto de visibilización enunciativa.

El segundo campo procedimental con el que trabaja la Vanguardia histórica consiste en la recuperación o *rattrapage* de aquellos saberes que el teatro occidental fue capaz de despreciar u olvidar en pro de armar un canon. Rastrear las pervivencias del pasado teatral recurriendo a procedimientos pre y anti-modernos pone en marcha tal revisitación. Así, por ejemplo, en el caso de la pieza que trabajamos encontramos una cita a la *Iliada* y otra a *Hamlet* de Shakespeare.

Veamos ambos funcionamientos: en la escena mencionada anteriormente, se encuentran solos los adúlteros Carlos y Teresa; aparece visible para el público, pero de momento escondido detrás

de la palmera, Víctor, que salta sorprendiendo a la pareja, y lo oímos decir:

*“...Después del café sólo se oye el ronquido de la máquina de coser de mi madre. ¡Un camión tapizado de lágrimas para el retorno del marido pródigo! ¡Y yo que la llamo a usted Mamá en mis sueños!: ¡a veces, entro en la sala, enmascarado, empuñando el revólver y la obligo a leer este pasaje de la Iliada!: Recuerda a tu padre y ten compasión de mí, porque soy más digno de lástima que él. ¡Hice lo que nadie en el mundo fue capaz de hacer! Besé la mano del que había matado a mi hijo” (Se arrodilla y besa la mano de Teresa)”*

Henri Béhar, uno de los estudiosos de la obra de Roger Vitrac, señala el parlamento como una significación turbia, e infrasciente del fragmento homérico, que al abandonar la boca de Príamo y ser recontextualizado funciona como anuncio de la propia muerte de Víctor (1967: 122). Por su parte la estructura de la representación dentro de la representación funciona en la pieza de Vitrac del mismo modo que en la obra de Shakespeare: es el teatro el que pone una verdad, una revelación a circular: que Teresa y Carlos son amantes, emerge de la representación de Víctor y Esther, hija de Teresa, que repiten los arrumacos de los adultos; del mismo modo que los actores de La Ratonera actúan el envenenamiento del rey de Dinamarca para que Claudio pudiera obtener el trono.

Sin embargo, en *Víctor...* podemos ir un poco más allá y pensar la elección para nada fortuita de esta tragedia como intertexto. Víctor aparece entonces como Hamlet, finge la locura como el príncipe y busca venganza, pero en términos metafísicos. Su objetivo explícito es vengarse de todos los valores socio-culturales del espíritu burgués, de aquí su interés en ponerlos en evidencia. En este sentido la representación llevada adelante con Esther es solamente una de las venganzas que promueve el personaje, aunque al morir Víctor la venganza cae finalmente sobre sí mismo. Víctor, asimilado así al príncipe Hamlet, arremete con la

denuncia múltiple que va cayendo en cascada sobre todo el sistema de personajes revelados en su tipo y corrompidos moralmente.

Nos queda finalmente por señalar el tercer campo procedimental que abrieron las Vanguardias, centrado en la fundación de una red conceptual en torno a la tensión arte-vida. Dentro de las nuevas propuestas poéticas reconocemos:

A) EL FENÓMENO DE LIMINALIDAD ENTENDIDA COMO UMBRAL ENTRE LOS DISTINTOS CAMPOS ONTOLÓGICOS DEL ARTE Y LA VIDA

Hemos dicho ya que en la pieza las leyes del “buen gusto burgués” invierten el sentido del género correspondiente al teatro de boulevard por lo que el espectador se ve afectado en su función espectacular. Por su parte la dramaticidad de tono absurdista genera distancia y pone en tensión el pacto ficcional. Las acciones representadas tienden a ponerse en contacto con el teatro del acontecimiento: los personajes gritan, cantan, bailan, suenan cachetazos y la riqueza sonora se alcanza con una tuba que simula los sonidos gaseosos provenientes del vientre de Ida Mortemart.

Se utiliza además el collage tan caro al quehacer de la Vanguardia a través del periódico del 12 de septiembre de 1909 que lee en escena el padre de Víctor y que Vitrac buscara especialmente en los archivosarchivo, y con los recortes publicitarios y entradas de diccionario que afectan el caudal lingüístico de los personajes.

Estos procedimientos en su conjunto van delineando una cartografía de valores que es trabajada por oposición e inversión en términos paródicos: incesto, mentiras, traiciones y adulterios merecen ser destruidos aún en sus propias ruinas tal como lo demuestra el cierre de la pieza con el suicidio de los padres de Víctor.

B) LA REDEFINICIÓN DE LA TEATRALIDAD

Planteado en estos términos el teatro vitraciano se emparenta por una parte con la estética de Alfred Jarry al sacudir las

subjetividades de los espectadores buscando en ellos la desautomatización de la percepción y de las convenciones adquiridas. El teatro, respondiendo a su etimología griega (*theatron*) mirador, aparece como un observatorio ontológico en el que un mundo paralelo al mundo se presenta autónomo, soberano y metafórico. Si el arte es más real que la realidad como anunciaban los postulados simbolistas, podemos comprender que *Víctor o los niños al poder* sea una obra capaz de hacernos retornar al caos originario para lanzarnos luego al espacio de la infancia como aquel más cercano a la verdadera vida.

Ante el diagnóstico negativo de la civilización occidental resulta un imperativo la recuperación de la ilusión y de la capacidad de pararse frente a lo excepcional maravilloso como la experiencia del amor con ojos nuevos y en pleno ejercicio de la conciencia de sí y del mundo.

### C) LA VALORACIÓN DE UN TEATRO NO-RACIONAL Y ANTI-REALISTA

*Víctor...* apela desde el comienzo de la acción a una imaginación desligada del control racional por medio de múltiples recursos como el disparate y la absurdidad propios del teatro del *non-sense*. Pero son las escenas oníricas y el trabajo con símbolos opacos como el mismo Víctor o Ida, la mujer putrefacta que le revelará el misterio del amor y la muerte en una noche, los que nos acercan al teatro jeroglífico.

El objetivo de estos procedimientos es poner a funcionar un teatro de experiencia compartida, de contagio en el espacio convivial por contraposición a cualquier discurso racional organizado bajo la forma de tesis. Este derrame de energía hace que se pongan en juego lo irracional, lo inconsciente, es decir aquellas fuerzas que se presentan como salvajes y el hombre es incapaz de dominar, sino que por el contrario es tomado por ellas. Un espíritu nuevo resulta del encuentro con el misterio y con la fuerza de lo performativo en el hacer teatral.

## D) LA EXPLICITACIÓN DE UNA RED CONCEPTUAL

Ya en el Primer Manifiesto del Teatro Alfred Jarry en 1926 podía leerse:

*“Nos jugamos nuestra vida en el espectáculo que se desarrolla en escena. El espectador que viene a nuestra casa sabe que viene a ofrecerse a una verdadera operación, donde no solamente su espíritu, pero también sus sentidos y su piel están en juego”*

Al estreno de *Víctor...* Artaud anunciaba al público: *“En Los niños al poder la marmita está en ebullición. Ya el título indica una falta de respeto de base a todos los valores establecidos. Con gestos a veces efusivos o petrificados, esta pieza traduce la desagregación del pensamiento moderno y su reemplazo por... ¿por qué? He aquí el problema al que la pieza grosso modo responde: ¿Con qué pensar? y ¿qué es lo que permanece?”* (Béhar, 1967:64). El mismo Vitrac decía de su propia obra: *“Este drama a veces lírico, a veces irónico, a veces directo, estaba dirigido contra la familia burguesa: el adulterio, el incesto, lo escatológico, la cólera, la poesía surrealista, el patriotismo, la locura, la vergüenza, la muerte.”* (1967: 81)

### **Muerte y erotismo, el enlace en Ida Mortemart**

La transgresión paródica que encarna la obra *Víctor o los niños al poder* alcanza su punto cúlmine con la entrada en escena del personaje de Ida Mortemart que subraya en palabras de Henri Béhar (1971: 90) “la caída sin piedad del mundo corrompido”. En el Acto I, Víctor ya ha confrontado a los adultos y logrado el desmadre de la situación asumiendo también que es irresoluble. Mostrada en su descaro la descomposición moral, no queda para él más que morir o irse, a menos que ocurra un milagro tal como será la llegada de Ida.

El personaje de Ida aparece en el Acto II del que podemos decir que lleva las situaciones más extremas hasta la llegada de Ida: Víctor hace leer el fragmento de la *Iliada* a Teresa, pregunta con

quién se puede acostar y le responden un cúmulo de disparates, el General Lonsegur afirma que siempre dice lo contrario de lo que piensa, Emilia escupe a Carlos que es un pobre diablo que ni siquiera tiene dinero más que el de su dote, Carlos le desea la muerte, Esther baila y canta, todo es ruido y gritos, desorden máximo. Finalmente, Víctor que ya ha proferido el monólogo de “quién soy, en qué me he transfigurado” y gritado que “mejor la muerte que la deshonra”, vuelve a aullar casi que se ha producido *el milagro*... es Ida que entra.

En este clima el personaje se mantiene en escena por dos momentos: la escena 05 –con todos– y la escena 06 con Víctor<sup>2</sup>. En esta pieza el procedimiento del encuentro personal es parodiado ya que lo que deja Ida al retirarse, veremos, será la debacle y total desmoronamiento en la familia poniendo en evidencia la mascarada de los valores burgueses. La fuerza de la tesis ibseniana –canon del drama moderno– que reza que el individuo es la punta del iceberg a partir de la cual la sociedad burguesa va a avanzar y a progresar es demolida. La caída de los personajes ya no tendrá retorno, menos aún cuando hallen la muerte tal como ha de ocurrir a la familia nuclear.

La llegada de Ida irá aún más allá en lo que se refiere a la transgresión de los procedimientos formales. Vitrac –al igual que trabajará luego Ionesco–, sabotea por medio del lenguaje la capacidad de construir referencia con el régimen de experiencia empírica del espectador.

Aunque Ida es rica, hermosa, y nada material, toda su fortuna no basta para “interrumpir su propia descomposición”. Béhar identifica la enfermedad flatulenta y avergonzante de Ida con la podredumbre de Pere Ubú. Aunque también este autor en su libro *Vitrac, teatro abierto al sueño*, interpreta la aparición de esta mujer como la posibilidad de descubrir lo maravilloso: “*la mujer es la única que conserva el contacto inmediato con la naturaleza...*”

---

<sup>2</sup> La reunión entre Víctor e Ida puede tratarse como el encuentro personal propio del Drama Moderno en el nivel narrativo. Estos encuentros modifican al personaje ya que se constituyen como momentos reveladores.

*es el ser que hará que entremos en el dominio luminoso de lo imposible.*"<sup>3</sup>

De este modo el erotismo adquiere importancia en la obra de Vitrac como modo de sublimar la sexualidad en el placer y el sufrimiento, presentando como indisolubles el amor y la muerte, es decir como opuestos complementarios. La risa y las lágrimas, el sol y la lluvia, se anudan en un solo cuerpo, se indiferencian. *"Ida Mortemart es el ídolo que toma un disfraz burlesco para presentarse ante nosotros. No cabe duda que Vitrac quiso que fuera escandaloso, pero es el tipo de escándalo que despierta. Sólo Víctor se da cuenta de ello, pero, como víctima desgraciada de la sociedad en que ha nacido, le falta valor para reaccionar."* (1971:194)

Como si se tratase casi de un hada de los cuentos maravillosos o bien como la encarnación de la muerte, el personaje de Ida se revela como un signo verdaderamente polisémico y jeroglífico que tiene a su cargo iniciar al héroe advirtiéndolo de su destino y entregándole en secreto la verdad sobre el amor.

### **Víctor, fuerza vengativa e incendio perturbador**

Hemos propuesto que el personaje de Víctor funciona como la peste en términos de fuerza vengativa. Víctor disuelve y destruye todas las convenciones sobre las que se asienta la clase a la que pertenece. Las Verdades que la burguesía había logrado universalizar para poner a su favor un racionalismo hegemónico retornan, pero apestadas, con la fuerza de la fatalidad.

Haber dado la espalda a la infancia como fuerza originaria de la vida equivale a una venganza que, en lugar de fuego, de chispa, será incendio; como "el que enciende la peste a su paso para arrasarse los cimientos"<sup>4</sup>. Sin embargo, la venganza tiene doble

<sup>3</sup> Siguiendo a Baudelaire, Vitrac toma la idea de que es la mujer, la iniciadora, la guía privilegiada "qui ne sait séparer l'ame du corps".

<sup>4</sup> La idea del incendio perturbador queda ligada a la idea de la maldad (en "La puesta en escena y la metafísica" Artaud ve esta maldad materializada en el cielo en *El teatro y su doble*).

función ya que habrá de intentar el recordatorio: recuperar lo perdido, lo arquetípico, la poesía, la capacidad para acceder nuevamente a las verdades de la muerte y el amor, en definitiva, dar con la libertad.

Aunque la obra no puede ser localizada en la poética de la crueldad, Vitrac pinta con Víctor, un personaje netamente artaudiano, que logra su libertad a expensas de su propia muerte física. Es el peso de su propio vientre lleno de inmundicia el que logra poner a andar la crisis y corona en la destrucción como camino para alcanzar la purificación extrema.

Por lo tanto, aquí lo beneficioso de la peste y del teatro es que los hombres se ven tal como son, desnudos en el conflicto, de modo que, si no es la muerte, como será el caso para Víctor niño, será la curación. Esta idea de sanación es lo que el universo de Artaud señala con el concepto de apocatástasis, como regreso al origen. Este regreso posee una doble dimensión: es jeroglífico y hierofánico (como escritura y presentificación de lo sagrado en lo profano).<sup>5</sup>

La recuperación del espacio mítico-sagrado, como resultado de la manifestación hierofánica, quedaría alcanzada cuando el teatro diera finalmente con su propio lenguaje. “La poesía del espacio” tal como la va a nombrar Artaud algunos años más tarde y la poesía irónica hecha cuerpo en la risa, comportarían la posibilidad de transitar el peligro necesario para vivificar espiritualmente la vida y dar por un lado con el miedo metafísico que está en la base de todo teatro antiguo y por otro, con un lenguaje-encantamiento.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La figura del incesto le permite pensar a Artaud el regreso al origen y lo hace por vía de la tragedia *Annabella* de John Ford, así como por la pintura *Las hijas de Lot* de Lucas van den Leyden, esta última en “La puesta en escena y la metafísica”. Artaud en esta pintura encuentra las ideas que se hacen presentes a su vez en el teatro: del devenir, de la fatalidad, del caos, de lo maravilloso, del equilibrio y la impotencia de la palabra (la pintura como el teatro soberbiamente material y anárquica).

<sup>6</sup> Esta doble referencia al miedo y al encantamiento liga con la idea de *mysterium tremendum - mysterium fascinans* tal como lo expresa Rudolf Otto

Víctor como personaje en la obra y en definitiva la pieza en su totalidad, funcionan como una mordedura concreta, una mordedura de maldad que busca poner en contacto micro y macrocosmos y que Artaud adjetiva como eficaz. El humor y la poesía son los responsables de recolocar al espectador en la realidad, pero de manera poética, de regresarlo al espacio de la infancia, donde los niños se alzan con el poder de la conciencia de la existencia y de sus manifestaciones en la empiria.

Víctor no aparece como un niño de nueve años corriente ni por su anti-realismo físico ni por su *terribilitá*, desconoce la vergüenza, desprecia la hipocresía, y tiene una inteligencia precoz de la que se va a valer para hacerse con el poder y sembrar el terror entre los adultos. “*Víctor es el grito del niño a quien hemos matado, un ser puro, inocente, sin compromisos ni corrupciones y Vitrac nos invita a contemplar su cuerpo palpitante*” afirma Béhar (1971: 203).

En un mismo día, el de su cumpleaños, recibe la cachetada violenta de la vida en un susurro: los secretos del amor y la muerte; ya nada le queda por aprender después de haberlo visto todo, desde las miserias de su alrededor a la muerte hecha amor. Como si hubiera dado con la revelación del misterio de la existencia, por lo que ya no es necesario seguir extendiendo el fuego purificador: “la caída se impone”.

Cuando Henri Béhar vuelve a trabajar sobre *Víctor o los niños al poder* en su segundo libro *Roger Vitrac, teatro abierto al sueño* (1981: 112) la enmarca como una obra surrealista en tanto logra poner al desnudo la condición humana y suscita reflexión sobre ella por la vía del humor en el que se atraviesa la muerte como instrumento liberador.

La pieza en su totalidad funciona como un “agente provocador” por lo que si *Víctor...* encarna la venganza de las cosas –como atributo que Artaud otorga a la peste, entonces los niños al poder podrían ser homologados con los múltiples y armoniosos giros de la serpiente de Quetzalcóatl que simbolizan las

---

para hablar de la relación del hombre con la naturaleza. (Dubatti 2010)

fuerzas dormidas y la intensidad de las formas, que en definitiva anidan en el teatro.

El título de la obra vuelve de este modo la reflexión sobre la función del teatro: “romper el lenguaje para alcanzar la vida es hacer o rehacer el teatro” quien a su vez renovará la vida del hombre porque el teatro, dice Artaud, es el lugar donde el hombre se adueña de lo que aún no existe y puede hacerlo nacer.

En “El teatro y la cultura” Artaud (2014: 9) trae la imagen del fuego prometeico para referir a la vida que no tiene una forma transparente y determinada, sino que justamente tiene los atributos de lo frágil, movedizo, del Devenir dirá más adelante. La imagen del fuego acerca la vida a lo divino, la carga de magia, y logra uno de los puntos de interés del pensamiento artaudiano: reunir los actos con el pensamiento, como el gesto más sólido de la fusión arte-vida, uno de los fundamentos de valor de la Vanguardia.

Henri Béhar, titula un artículo con el que revisa la poética de Vitrac justamente “Roger Vitrac o el resplandor del incendio” parafraseando el disyuntivo de *Victor o los niños al poder*. Merece no menor consideración la letra *o* que enlaza. Pensar a Vitrac ocupando el primer término de la proposición, lo vincula a Víctor que ha de morir; sin embargo, es el resplandor del incendio el que habrá de quedar, así como los niños en el poder. Por esta estructura semántica Béhar conserva el sentido que diera el mismo Vitrac permitiendo que la obra se autonomice del propio autor, sea soberana y contagiosa y que sus palabras posean el valor expansivo de la poesía.

Herederos de las *Flores del Mal* de Baudelaire, Vitrac y Artaud, trabajan con la violencia como gesto político que atravesó a las Vanguardias en su intento de volver a poner en contacto el arte y la vida. Esta religazón trae aparejado un giro epistemológico que mientras reenvía al hombre a una dimensión de misterio y lo libera de la dictadura de la razón, devuelve al teatro su dimensión aurática y jeroglífica liberándolo de la imposición de ser tautológico. Vale decir que el resplandor del incendio porta un ímpetu expansivo que

al derramarse vuelve a encender nuestros ojos, porque, aunque quemamos, fulgura.

### **Bibliografía**

Artaud, Antonin

2014 *El teatro y su doble*. Buenos Aires, El cuenco del Plata.

2011 “¿Quién en el seno de ciertas angustias...?” en *El arte y la muerte/otros escritos*. Buenos Aires, Caja negra.

Béhar, Henri

1967 “Roger Vitrac o el resplandor del incendio” en *Sobre teatro Dada y Surrealista*. Barcelona, Barral.

1971 *Théâtre ouvert sur le reve*. Paris, L’age de l’homme.

1981 *Roger Vitrac, théâtre ouvert sur le reve*. Paris, L’age de l’homme

Bréton, André

1965 *Manifiestos del Surrealismo*, Buenos Aires, Ed. Argonauta.

Dubatti, Jorge

2010 *Concepciones de teatro*. Buenos Aires, Colihue.

2013 “El teatro surrealista está de regreso: Víctor o los niños al poder de Roger Vitrac” Buenos Aires, *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura pp. 4-5

Revista *Talía*

1971 Nota a Sergio Renán /Crítica de Edmundo Eichelbaum. Buenos Aires, Centro de Documentación Teatro San Martín

Vitrac, Roger

1962 *Victor ou les enfants au pouvoir*, en *Revista L'avant-scene*, nro. 276, 15 nov

1971 *Víctor o los niños al poder*. Traducción de Bernardo Bergeret, en *Revista Talía*, Suplemento.

Sánchez, José

1994 “Perspectivas de la ebriedad” en *Dramaturgias de la imagen*. Castilla, Colección Monografía.