



01078

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

J

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## LA IMPOSIBLE ESCRITURA DE ANTONIN ARTAUD

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE MAESTRO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A

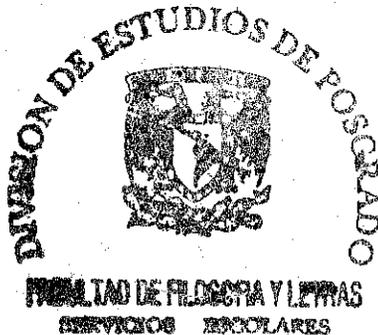
LIC. JOSAFAT CUEVAS SALAZAR

DIRECTOR: DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

México, D.F.



2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Mónica y Paula,  
por el inmediato conjuro del sinsentido,  
o sea, el amor...

Agradezco aquí a la Dra. Mercedes Garzón, y a los Dres. Crescenciano Grave, Ignacio Díaz de la Serna, Ernesto Priani y Oscar Martiarena, quienes confirmaron, una vez más, que un escrito no existe sin aquellos a quienes se dirige. Gracias, mil, por sus críticas que, a pesar de mi empecinamiento, lo mejoraron sustancialmente.

A mi amigo Nicolás Mutchinick, quien hizo que la versión final no resultara ilegible. A mis cómplices en Artaud: Gabriel Meraz, Alejandro Juárez y Víctor Monjaras.

De nuevo, gracias...

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	5
SEMBLANZA BIOGRÁFICA .....	9
CAPÍTULO I.....	19
NIETZSCHE Y ARTAUD: LA MUERTE DE LA REPRESENTACIÓN .....	19
1 .....	21
2 .....	34
CAPÍTULO II.....	45
LA REPRESENTACIÓN SEGÚN EL PSICOANÁLISIS .....	45
1 .....	47
2 .....	49
3 .....	55
CAPÍTULO III .....	61
GLOSOLALIAS/CUERPO-SIN-ÓRGANOS: ARTAUD .....	61
APÉNDICE .....	80
CARTA A ANTONIN ARTAUD .....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	87

INTRODUCCIÓN

Una de las cuestiones centrales de la modernidad atañe a una obsesiva referencia al lenguaje: marca el quehacer poético, literario, filosófico, científico, desde la segunda mitad del siglo XIX y recorre el siglo XX de cabo a rabo. Ni siquiera vale la pena intentar citar ahora la enorme cantidad de nombres propios que jalonan una encarnizada búsqueda de su conformación, función, estructura, lugar en el mundo, efectos sublimes y demoníacos en nuestra pobre naturaleza humana. Pero sobre todo, el punto de mira que nos interesa es el que interroga acerca de sus límites. Sí, los límites del lenguaje. Entonces la lista se reduce...un poco. Nietzsche, Wittgenstein, R. Roussel, Bataille, Foucault, Lacan y, en primerísimo lugar, Antonin Artaud.

Pero antes de decir nada acerca de él, ubiquemos mínimamente algunos hitos que nos ayudarán quizá a aproximarnos. Michel Foucault escribe en el bello capítulo *La prosa del mundo*, de *Las palabras y las cosas* que, desde el estoicismo el sistema de los signos había sido ternario, pues se reconocía el significante, el significado y su “conjunción” (el tuganon). En cambio, a partir del siglo XVII, se convertirá en un sistema binario, pues desde Port Royal se propondrá solamente el enlace entre el significante y el significado. Él plantea que antes de este momento, el lenguaje existía como “la escritura material de las cosas”, y que después de él el lenguaje “no encontrará ya su espacio mas que en el régimen general de los signos representativos”<sup>1</sup>. El binarismo instaurado a partir del siglo XVII, al interrogarse acerca del modo en que se ligan el significante y el

---

<sup>1</sup> Foucault, M. *Les mots et les choses*. Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 58, traducción nuestra.

significado, dará lugar a la cuestión de la “representación”, en la época que Foucault llama clásica, y al problema de la “significación” en la modernidad. Se deshace la profunda “pertenencia” del lenguaje y del mundo que existía hasta entonces: “las cosas y las palabras se van a separar”<sup>2</sup>. También esto marca el surgimiento del lenguaje como discurso: “En los siglos XVII y XVIII, la existencia propia del lenguaje, su antigua solidez de cosa inscrita en el mundo se había disuelto en el funcionamiento de la representación; todo lenguaje valía como discurso”<sup>3</sup>. Se sabe que las consecuencias de este hecho son desplegadas por M. Foucault a lo largo de su vida y obra entera.

Nuestro propósito aquí es tomar esta localización realizada por él, como un pivote para abordar lo que llamamos el desmesurado designio de Antonin Artaud. Desmesurado designio de efectuar en su propia vida y escritos, esa escritura de las cosas del mundo; es decir, anular con su gesto esa separación que la época clásica y la modernidad instauraron con el discurso en el lugar de las cosas.

Artaud se percata de que el hueso de nuestro pobre lenguaje está enredado en el “hediondo corredor del sentido”, de que la significación lo estructura y lo ahoga. Es entonces contra la faz de significación del lenguaje, contra su cara de representación, que dirigirá toda la fuerza de su destino: acabar con ese lenguaje de sentido, que comunica, y por lo tanto aliena.

Ya Bataille había pensado y buscado en su escritura los límites del lenguaje, como antes de otro modo, también Nietzsche. La desmesura del designio de Antonin Artaud apunta no a pensar o a buscar los límites del lenguaje, sino a efectuarlo.

Tendremos que ver el modo en que el cine, el teatro (terreno de la “representación” por antonomasia), la poesía, la magia, no son para él sino hitos de una única y demoníaca búsqueda de un lenguaje original y originario. Un lenguaje imposible que sólo se funda en el acto de su preferencia, que no remite a nada sino a sí mismo, que no “significa”

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

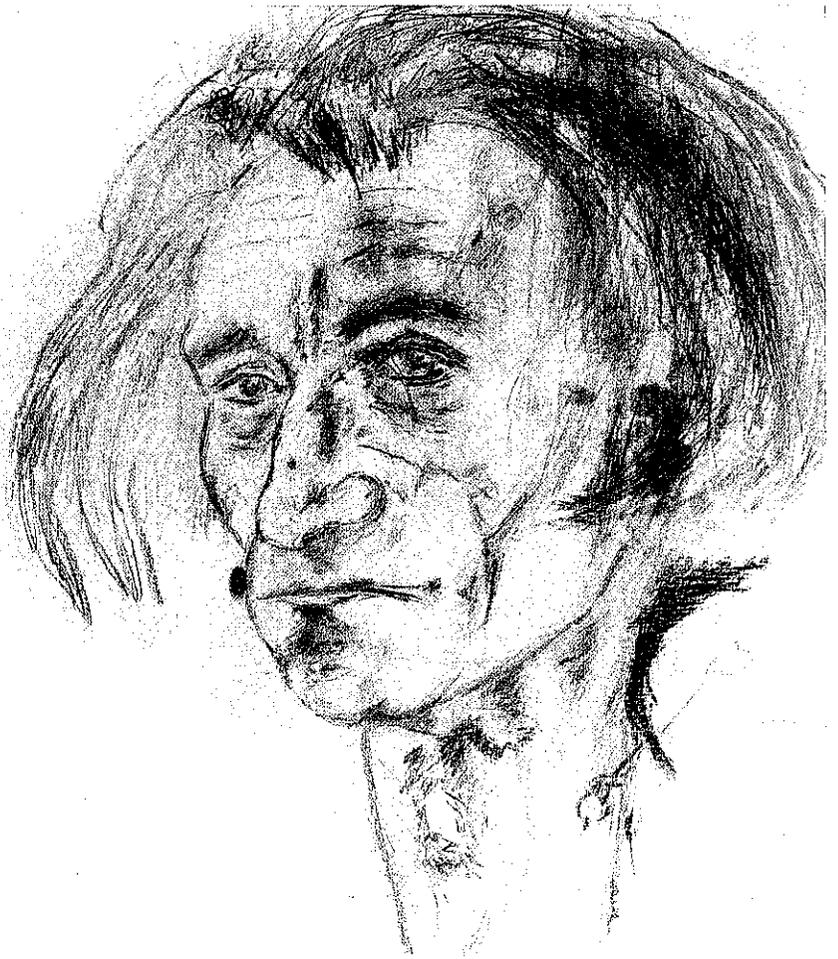
nada, que no “representa” nada. Es su lenguaje de glosolalias, construido no con la argamasa del sentido, sino engarzado en sílabas no desde una lógica semántica, sino estrictamente fonética. No podremos tampoco dejar de ver que esta invención de su lenguaje será correlativo de otro modo de relación de Artaud con las cosas y con el mundo, incluido su propio cuerpo. Por ello, la consecuencia capital de esa creación de su lenguaje glosolálico, será el cuerpo-sin-órganos. Su cuerpo vacío y vaciado de símbolos muertos, ajeno a los nombres, a las representaciones, imágenes...ajeno en suma a los organismos y a los órganos.

Nos proponemos encarar no nuestro problema, sino el de Artaud: ¿De qué modo alguien que vive en el suelo escindido entre el mundo y el discurso, escisión sobre la que se sostiene la modernidad; puede –decimos–, por su designio, efectuar en su destino la anulación de esa escisión? Pues la vida y los escritos de Artaud no son más que el testimonio desgarrado de la realización, de la efectuación de un lenguaje como aquél que Foucault señalaba como previo al advenimiento de los discursos. El encierro de Artaud, lo mostraremos, no es más que la constatación, en acto, de esa efectuación; pues por ella, Artaud se colocó más allá (o más acá, poco importa) de la posibilidad de ser escuchado por nosotros, sus pobres contemporáneos. Pero él también lo dijo: “Todo lenguaje verdadero es incomprendible”: le ourkente kaloureno kalour kenu kleduri.

Como dijimos antes, Artaud no es el único ni el primero que se interroga acerca del lenguaje y su relación con el mundo y con el propio cuerpo. Es uno de los problemas que ocuparon a Nietzsche, por lo que en el primer capítulo de esta investigación estudiaremos el modo en que él concibe el lenguaje, a la vez que hace una demoledora crítica de su lugar en la cultura moderna; en ese mismo capítulo veremos las profundas resonancias con la posición que sobre este punto mantendrá Artaud unos años después.

En un segundo capítulo analizaremos la cuestión del lenguaje y la representación, tal como fue abordada por el psicoanálisis; Descartes había ligado la representación y la

conciencia. Por su parte, Freud invierte el cogito, inversión que expresa mediante una paradoja: no se trata de una representación para una conciencia, sino de una representación inconsciente. Aporía mayor, que apunta a una localización del problema, no necesariamente a su solución. Veremos también el modo en que Lacan, apoyado en Saussure y Jakobson, encara la cuestión del inconsciente freudiano en su estructura de lenguaje. Finalmente, el tercer capítulo abordará de lleno la denodada búsqueda imposible de Antonin Artaud; búsqueda de ese lenguaje original, a través del teatro, de la poesía, pero no entendida como un ejercicio de engarce de palabras, sino como un modo de percibir lo real y de expresarlo. Así, veremos el modo en que construye e inventa su lenguaje glosolálico, al tiempo que su cuerpo no será más un cuerpo herido por el símbolo, sino un puro cuerpo que sólo respira, come, defeca, se retuerce, danza...el cuerpo-sin-órganos. Podremos entonces decir que, más que pensar sobre los límites del lenguaje, como hicieron antes Nietzsche y Bataille, Artaud vive, por momentos, más allá de ellos. Ahí es donde se ubica su imposible escritura.



*Antonio Estrada*

*26 Jun 1984*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## SEMBLANZA BIOGRÁFICA

“Escribo para los analfabetas”

A. Artaud

Nos propondremos investigar la vida y los escritos –inextricablemente tramados- de Antonin Artaud, “poeta” francés que vivió con el siglo XX, o más bien con su primera mitad, pues murió en 1949. Había nacido en 1896 en Marsella, en el seno de una acomodada familia de tradición católica<sup>1</sup>. Fue un niño “mimado” por ella, que lo apodaba “Nanaqui”, diminutivo de Antonaki, transcripción griega de su nombre de pila. Veremos después que esta relación con la lengua griega, vía este mote cariñoso impuesto por su madre tendrá, según algunos críticos, un importante papel en su invención de un nuevo lenguaje, *glosolálico*, en el que usará fonemas de esa lengua.

A pesar de esos cuidados familiares, su infancia estuvo marcada por la enfermedad. A los cuatro años sufrió una violenta meningitis, de la que según los médicos y él mismo, se derivarían muchos de sus males posteriores. Fue como resultado de un tratamiento para sus secuelas, siendo casi adolescente, que se inició su adicción al opio, pues el remedio prescrito entonces estaba preparado a base de ese fármaco. A los 19 años, debido a sus fuertes dolores cerebrales, es internado por vez primera en una clínica de enfermedades “nerviosas”.

---

<sup>1</sup> Algunos datos biográficos que consignaremos aquí están tomados de J. L. Brau. *Biografía de Antonin Artaud*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972. Otros provienen de las profusas notas de Paule Thévenin que aparecen en la edición de las *Oeuvres Complètes* de Antonin Artaud, Gallimard, París, de 1956 a 1994. En adelante, salvo indicación contraria, todas las citas de Artaud remitirán a esta edición, por lo que sólo se asentará volumen y página.

Cuando tiene alrededor de veinte años se muda a París; muy pronto se relacionará con el ambiente del cine...y del teatro. Actuará en varias de las grandes producciones cinematográficas de la época, y colaborará como actor y guionista del *Théâtre de l'Oeuvre* y de *l'Atelier*. Conoce también a varios de los literatos y pintores más célebres del momento: Max Jacob, Lascaux, Miró...y André Masson, con quien le unirá una profunda amistad toda su vida. Es en *l'Atelier* donde conocerá a la que será prácticamente su única mujer: la actriz rumana Génica Athanasiou; su relación durará de 1921 a 1928 y estará plagada de malentendidos y sufrimiento, más para Artaud que para ella –hay que decirlo- como lo muestra su correspondencia<sup>2</sup>. Ella intentará, en vano, hacerle salir de su adicción al opio, mientras que él defenderá denodadamente su “analgésico” frente a sus insoportables dolores. Un poco después se liga con los surrealistas. En 1925 se encuentra dirigiendo el *Bureau de recherches surréalistes*; el número 3 de la revista *Révolution surréaliste* es dirigido por él. Su título: “1925: Final de la Era cristiana”.

Un año antes, en 1924, se había publicado un intercambio de cartas entre él y Jacques Rivière, editor de la *Nouvelle Revue Française*, después de rechazar la publicación de un puñado de poemas de Artaud. Rivière le dice que no puede publicarlos porque no son suficientemente “literarios”, pero se muestra sumamente interesado en conocer a su autor, pues en ellos Artaud hace un ejercicio de “diseción” de su ser; esa correspondencia será una continuación de ese ejercicio; volveremos sobre esto.

Después vendría su ruptura con el surrealismo, cuando sus principales miembros, Breton a la cabeza, ingresan al partido comunista y proponen “el surrealismo al servicio de la revolución”. Para Artaud se trata también, por supuesto, de una revolución, pero no de las condiciones materiales solamente, sino ante todo de una revolución del ser<sup>3</sup>; por eso

<sup>2</sup> Artaud, A. *Cartas a Génica Athanasiou*. Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1973.

<sup>3</sup> Veremos desde ahora que resulta imposible fijar unívocamente los términos usados por Artaud; en diferentes momentos y contextos apuntan a cosas no sólo divergentes, sino incluso opuestas. Aquí, por ejemplo, cuestiona el “materialismo” marxista, reivindicando el ser y el “espíritu”, pero más adelante, su encarnizada búsqueda será la de un lenguaje *material* de los signos, gestos, luces, voces, movimientos.



En ese mismo año empieza a publicar en la *Nouvelle Revue Francaise* los diversos ensayos sobre teatro que se publicarán después, en 1938, como “El teatro y su doble”, en los que expone su particular concepción del hecho teatral.

Se sabe que el teatro del siglo XX cambió radicalmente después de la travesía de Antonin Artaud; marcó de un modo contundente e irreversible incluso propuestas que “ignoran” los cambios profundos por él impulsados. Y decimos travesía porque –como veremos– el teatro no fue para Artaud, como antes el cine, sino un momento de una búsqueda que lo rebasaba, a él y al teatro: la búsqueda de otro lenguaje que no se sostiene de palabras petrificadas en su sentido (aunque sean polisémicas); la búsqueda de un lenguaje propio, no del Otro, articulado no por el sentido, sino por el sonido<sup>8</sup>: nos referimos a sus *glosolalias*, de las que es preciso desde ahora decir un par de cosas.

Para la psiquiatría del siglo XIX, en la cual se formaron los psiquiatras que “trataron” a Artaud durante sus sucesivos internamientos, *glosolalia* es un término que designa el “lenguaje impuesto” de los alienados, al modo de un fenómeno de “automatismo mental” en el sentido de Clérambault: Al enfermo se le imponen frases, palabras, así como en la antigüedad, a los que eran tocados por la “gracia divina”, se ponían a “hablar en lenguas”. Es éste el primer sentido del término *glosolalia*: hablar en lenguas ajenas, extrañas, extranjeras... Veremos de qué manera en Artaud no se trata para nada de esto, sino de una invención, de una construcción de ese lenguaje singular, forjado momento a momento por él. Veremos también la función y el lugar que tal lenguaje ocupó para él.

Por ahora volvamos a la semblanza biográfica que venimos desplegando. Hacia 1933 Antonin Artaud pretende poner en escena la primera pieza del nuevo el Teatro de la Crueldad<sup>9</sup>; se trataba de “La conquista de México”. Nunca se representó ninguna “obra”

<sup>8</sup> Desarrollaremos estas cuestiones más adelante.

<sup>9</sup> Artaud escribe que “la palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente (...) cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal (...) desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta (...) la crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia (...) empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable (...) cuando el dios

de este teatro. Las insalvables dificultades económicas, la enorme complejidad de la tramoya y las limitaciones de los recursos escénicos de la época lo volvían imposible. En ese año se recrudecen para Artaud las dificultades para vivir e incluso sobrevivir en el opresivo ambiente de París y de Europa. Comienza a moverse desesperadamente, a contactar a diversas personalidades de los medios culturales y diplomáticos, con el objeto de conseguir apoyo financiero para realizar un viaje a México (“parto en busca del imposible” le dirá a René Thomas). En abril de 1936 desembarca en Veracruz y llega a la ciudad de México por ferrocarril. Algunos de los más grandes artistas e intelectuales del momento lo acogen amistosamente: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, S. Ramos, Jaime Torres Bodet, y el poeta y doctor Elías Nandino, quien le proporciona el opio que requiere.

Dicta una importante cantidad de conferencias en la Preparatoria Nacional, sobre diversos temas: “La montaña de los signos”, “El país de los reyes magos”, “El rito de los reyes de la Atlántida”, “Una raza principio”, “Las fuerzas ocultas de México”, “El teatro francés busca un mito”, “La cultura eterna de México”, “La falsa superioridad de las *élites*”, “El hombre contra el destino”, “El teatro y los dioses”, etc. Estas conferencias serán publicadas por el periódico *El Nacional*.

Unos meses después irá a la sierra de los *Rarámuri*, donde permanecerá dos o tres semanas; será una experiencia que marcará su vida de manera irreversible. Después de un tiempo que puede llamarse iniciático, participa en el ritual del *tutuguri*, con su comunión con la flor del *hícuri* “la planta que pone los ojos maravillados”.

Artaud encuentra ahí el sol y el fuego como unificadores del cosmos, hechos reales

---

escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación (...) y el teatro como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad (...) el esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad (...) 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, A. *El teatro y su doble*. Ed. Hermes, México 1992, pp. 115-118.

En otro lugar dice que la crueldad implica “no la sangre o determinada manifestación ‘cruel’ o ‘sádica’ o lo que se quiera, sino justamente una noción metafísica”. “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 Brau, J.L. *Op.cit.*, p. 108.

expresados en la danza ritual del búho, en la que los participantes danzan y danzan y danzan. No hay más teatro de la crueldad que ése. Por eso no se han puesto, ni se pondrán “obras” del Teatro de la Crueldad.

Lo que Artaud busca siempre, es que cada gesto, en su irrepetible singularidad, sea exactamente igual al que le sigue, y no obstante, diferente. En todo caso es el ritmo de alternancia del tambor: tam, tam, tam...Esta es su única búsqueda y ya veremos que cada *glosolalia* no expresa sino eso, una alternancia del aliento saliendo y entrando en el cuerpo: **garebi garebi rebusa.**

De esa experiencia dirá, entre otras miles de cosas que “había cesado de aburrirme, de buscar una razón a mi vida y de *tener que cargar con mi cuerpo*”. Veremos entonces también el lugar del cuerpo, de *su* cuerpo, que llegará hasta la construcción del cuerpo-sin-órganos (en indisoluble conexión con las *glosolalias*); un cuerpo no representado, que ya no carga más imágenes y nombres...

Permanece en la sierra tarahumara hasta el 7 de octubre. El 31 del mismo mes sale de México y está de regreso en París el 12 de noviembre de 1936.

Pero sus condiciones de vida materiales y espirituales son las mismas que antes de su partida a México e incluso peores; se inicia entonces una de las épocas más oscuras de su vida. Artaud poseía un bastón que le había regalado el poeta René Thomas; estaba convencido de que ése era el báculo de San Patricio, santo patrón de los irlandeses. Le había hecho colocar una puntera de hierro, que al golpear contra el piso sacaba chispas, pues “este bastón lleva en el noveno nudo el signo mágico del rayo. El nueve es la cifra de la destrucción por el fuego”<sup>10</sup>. En cierto momento decide ir a Irlanda a restituirlo a los fieles de San Patricio. A mediados de septiembre de 1937 se encuentra en Dublín, según lo atestiguan varias cartas dirigidas a A. Besnard, R. Thomas y André Breton.

Él va a Dublín a cumplir una profecía: es el elegido para devolver ese báculo. A nuestro

<sup>10</sup> Artaud, A. *Les nouvelles révélations de l'être*, VII, p. 162

juicio este es el único momento de su vida en el que no parece seguir un designio como el que había mantenido hasta entonces y que culminó incluso con su viaje a México, sino que respondía a un designio de Otro: una profecía, en relación con la cual se le *imponía* la misión de realizar ese viaje. En una carta a A. Manson le dice “es que mi vida, Anne, cumple una profecía”<sup>11</sup>. Nuestra propuesta es que es éste el único momento de su vida en el que puede hablarse de un delirio (en el sentido de algo impuesto); y esto se articula con un supuesto: Artaud delira al ligarse con el delirio colectivo de la religión católica (de sus padres, antes, y ahora suya).

La consecuencia de esto será catastrófica, cosa que él mismo percibió con anticipación, pues escribió a Breton que “es posible que dentro de un tiempo vaya a la cárcel. No se preocupe, será voluntariamente y por poco tiempo”<sup>12</sup>. Pero sin duda Artaud desconocía la magnitud de las consecuencias de la realización de su misión; en cierto momento solicitó asilo en el Jesuit College y al negársele el acceso, armó tal alboroto, en el cual seguramente el famoso bastón tuvo un papel relevante, que se avisó a la policía. Artaud fue detenido y encarcelado por seis días.

Después de una minuciosa investigación, infructuosa por supuesto, por parte de las autoridades, fue depositado en el buque Washington que zarpaba para Francia. Resulta escandaloso constatar que entonces fue posible además de la deportación, por “escándalo” e “indigencia”, que llegase a su país consignado “por oficio”, a ser internado en una institución psiquiátrica, cosa que efectivamente ocurrió. A bordo del barco se produjo todavía un “incidente” difícil de calibrar: un camarero y un mecánico irrumpieron en su camarote provistos de una “llave inglesa”, le impusieron una camisa de fuerza y al llegar a Francia fue internado en el asilo de Quatremare, en Rouen.

En abril de 1938 es trasladado al Hospital de Sainte-Anne, en París, con el número

---

<sup>11</sup> Brau, J.L., *Op. cit.*, p. 157.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

262.602. Es diagnosticado como "incurable" y en febrero de 1939 es enviado al manicomio de Ville-Evrard, en la periferia de esa misma ciudad.

Durante este periodo, como es su costumbre, escribe innumerables cartas, en las que habla de embrujos, encantamientos, contra los cuales deben luchar los iniciados. Es el tiempo de la ocupación nazi, y ello no deja de afectar las posibilidades de sobrevivencia; es por eso que un grupo de sus amigos, preocupados por su situación, hace gestiones para intentar garantizar mínimamente su salud y su vida. El 11 de febrero de 1943, Antonin Artaud llega finalmente a Rodez, donde permanecerá por tres años. El doctor Gastón Ferdière se "ocupará" de él, diagnosticando "un delirio crónico...que... hacia de Artaud un ser violentamente antisocial, peligroso para el orden público y la seguridad de las personas"<sup>13</sup>.

Pese a que estaba considerado como un médico de "avanzada", impulsor, y aún creador del arte-terapia, no se priva, como buen psiquiatra, de administrarle una interminable serie de electro-shocks, que Artaud califica de verdaderos asesinatos de su alma. Pese a todo, Antonin Artaud no cesa de trabajar en Rodez; está al tanto de la publicación de sus textos, poemas y ensayos<sup>14</sup>, y escribe cartas... cientos de cartas: a Arthur Adamov, H. Parisot, P. Thevenin, J. Paulhan, André Gide, al mismo doctor Ferdière y un largo etcétera.

Resulta imposible establecer -¿y para qué?- los límites formales, en la escritura de Antonin Artaud, de un ensayo, un poema, anotaciones en sus cuadernos, y sus cartas. Artaud no hace una "obra", sólo escribe, escribe... Es en esas cartas donde asistimos a la construcción, por su parte, de ese lenguaje fonético, correlativa de una destrucción del lenguaje corriente, y que da lugar también, simultáneamente, a la producción del cuerpo-sin-órganos.

Existe en Artaud una única y profunda búsqueda de un lenguaje original, no sustentado

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>14</sup> Por ejemplo, todo el ciclo de los tarahumaras; traduce a Lewis Carroll y a E. A. Poe. Incluso se publicarán las mismas cartas escritas desde Rodez, cosa a la que el doctor Ferdière se opone.

en la repetición y en la reproducción de “sentidos”; no sustentado en la “representación”. Su rechazo de este lenguaje le lleva a construir sus *glosolalias*, sílabas encadenadas exclusivamente por su valor fonético. Artaud las iba construyendo rítmicamente, cantándolas a la vez que con su mano, empuñando un martillo o un hacha, golpeaba violentamente un tronco de madera para encontrar su medida. En otras ocasiones escribía sus salmodias a la vez que las profería, o realizaba sus dibujos siguiendo el ritmo de sus *glosolalias*.

En 1946, gracias a las gestiones de Marthe Robert y Arthur Adamov, se inicia un proceso que culminará con la liberación de Artaud. En mayo de ese año llega a París, a la clínica de Ivry, donde también estuvo antes Gérard de Nerval, a quien por supuesto había leído y cuyos versos recitaba. Es en ese mes cuando sus amigos organizan una sesión de lectura de sus textos y, más importante aún, organizan una subasta de cuadros donados entre otros por Arp, Balthus, Braque, Chagall, Duchamp, Giacometti, Lascaux, Léger, Masson, Picabia; y escritos de Bataille, Sartre, R. Char, Gide, Leiris, Mauriac, Michaux, Reverdy, Paulhan, Tzara, etc. Se recauda más de un millón de francos, que permitirán su sustento hasta que muera, el 4 de marzo de 1948.

Puede decirse que en esos dos años transcurridos entre su salida de Rodez y el momento de su muerte, consecuencia de un cáncer intestinal inoperable, Artaud se encuentra rodeado de sus amigos que lo protegen y cuidan. El director de la clínica de Ivry le da las llaves, por lo que puede entrar y salir a su antojo. Recibe las visitas solidarias de sus allegados y continua escribiendo, siempre: en el metro, en el autobús... siempre llevaba consigo un cuadernito escolar. En 1947 visita una exposición de las pinturas de Van Gogh en L' Orangerie; exposición que literalmente lo golpea. Ante las críticas de otro psiquiatra que califica al pintor de “degenerado”, escribe de un tirón su *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Se publica también en ese año “El regreso de Artaud Le Momo”, “La execración del padre-madre”, “Insulto a lo incondicionado”, “Alienación y magia negra” y “Aquí yace” y “La cultura india”.

En noviembre se le solicita que prepare un programa para la radio en el marco del “Teatro de medianoche”; es así como surge “Para terminar de una vez con el juicio de Dios”. El programa se graba ese mismo mes y debería transmitirse en febrero de 1948, pero el director, asustado por la fuerza, no sólo del título, sino de las “danzas sonoras” de Artaud, prohíbe su salida al aire.

A principios de 1948 se le detecta un cáncer de intestino, inoperable e incurable. Muere el 4 de marzo. Lo encuentra el jardinero de la clínica, uno de sus amigos de esa época, que como todas las mañanas le llevaba el desayuno. Estaba a los pies de su cama, con un zapato en la mano. Fue sepultado el día 8 en el cementerio de Ivry, en presencia de la familia y de numerosos amigos. Antonin Artaud encontró por fin la luz del sol negro de Van Gogh, que había buscado implacable toda su vida.

## CAPÍTULO I

### NIETZSCHE Y ARTAUD: LA MUERTE DE LA REPRESENTACIÓN

“Todos llevamos la carga de  
pensar en imágenes, de pensar  
dentro de la multiplicidad”  
Artaud

“Temo que no vamos desem-  
barazarnos de Dios porque  
continuamos creyendo en la  
gramática”  
Nietzsche

La cuestión de la representación ocupa a Friedrich Nietzsche y Antonin Artaud desde los inicios mismos de sus respectivos caminos. *El nacimiento de la tragedia* es el primer libro publicado por el filósofo de Basilea en 1872, mientras que Artaud se apasiona por el teatro desde los veinticinco años: actúa en diferentes obras y escribe una serie de ensayos que se publican como *El teatro y su doble* en 1938.

En su texto acerca de la tragedia, Nietzsche estudia la manera en que, a partir de los antiguos ditirambos, cantos que narraban las acciones de Dionisos, se va definiendo poco a poco un territorio de representación de sus hazañas, que culminará en la tragedia ática. Veremos enseguida el modo en que aborda el lugar y función de la música, con su simbolismo propio, que como tal es expresión del instinto dionisiaco, en su relación con el lenguaje conceptual propio de Apolo. Todo ello desde una discusión y consideración

del lugar de las imágenes, representaciones, símbolos, presentes en la tragedia ática.

En tanto que Artaud cuestionará la concepción occidental del teatro, que se basa en un intento de representación de un texto escrito. El criticará de un modo acerbo esa preeminencia concedida por el teatro moderno a la obra escrita, y propondrá un nuevo teatro cuyas características veremos también más adelante.

En este capítulo nos aproximaremos a la vuelta de Nietzsche hacia la expresión de la tragedia griega y su lugar fundamental en la cultura helénica, y así mismo al cuestionamiento radical de Antonin Artaud del teatro moderno, basado en una prevalencia del texto escrito. Mientras que Nietzsche mira hacia atrás, hacia el momento del nacimiento de la tragedia, con su lenguaje no-conceptual de la poesía-música, Artaud propone un teatro de la no-representación, susceptible de llegar a existir en otra civilización que la nuestra<sup>1</sup>.

Tanto en Nietzsche como en Artaud la *representación* implica necesariamente al *lenguaje* (no sin el yo, la conciencia, el pensamiento) y al *cuerpo* (no sin el instinto). Por eso seguiremos esta doble referencia al *lenguaje* y al *cuerpo* en los escritos de ambos.

Una crítica radical de estas cuestiones, que concierne a los límites mismos del ser humano, implica al mismo tiempo una crítica de la modernidad y de aquello en lo que se ha fundado y fundamentado. Ambos la realizan desde el cuestionamiento central, demolidor, no sólo de la concepción *mimética* del arte (Aristóteles), sino de la función misma del lenguaje: *representar*, y ambos llegan también al fundamento del ser: *al dolor, al sufrimiento, a la soledad y a la muerte*. Verdad atroz revelada por la tragedia tal como la lee Nietzsche y revelada en cada línea, en cada acto de la vida de Artaud.

---

<sup>1</sup> "El teatro que quiero crear supone, para ser posible, para ser admitido por la época, otra forma de civilización". *El teatro y su doble*. Ed. Hermes, México, 1992, p. 132. Y también: "el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro" *Ibidem*, p. 34.

“¿Quién ha poseído hasta ahora la  
elocuencia más persuasiva? El redoblar  
del tambor.”  
Nietzsche

Para Nietzsche la poesía es una vía privilegiada de expresión de verdades; no la Verdad, noción religiosa, sino una verdad y otra verdad, siempre desde *una perspectiva*: “La verdad es el menos erróneo de nuestros errores”.

Por su formación filológica Nietzsche sabe que la poesía es originalmente *ritmo*, música; progresivamente ha perdido esa raíz por un predominio creciente de la imagen, de la representación enganchada a la palabra. Es la búsqueda de esa música originaria de la poesía la que lo llevará al lenguaje poético de su *Zarathustra*, en donde sus verdades serán expresadas en y por la poesía.

En el “Ensayo de autocrítica” al *Nacimiento de la tragedia*, escrito para la tercera edición de este libro, en 1886, Nietzsche escribe “Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta”<sup>2</sup>.

Uno de los planteamientos centrales de este primer libro publicado por él es que en la cultura griega, y sobre todo en una de sus más altas manifestaciones, la tragedia ática, existe una permanente oposición y reconciliación entre dos principios de cierto modo metafísicos: lo dionisiaco y lo apolíneo. Estos principios son pensados por Nietzsche en relación con la voluntad shopenhaueriana y con el *principium individuationis*, respectivamente<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Ed., Madrid, 1973, p. 29.

<sup>3</sup> Cosa que también lamenta en el “Ensayo de autocrítica” citado antes.

Al dominio de Dionisos pertenece el instinto vital, la voluntad ilimitada, la especie que trasciende a los seres humanos en su singularidad. En cuanto a lo apolíneo, su reino es el de la diferenciación, de los límites, de la *representación*... en términos de Shopenhauer corresponde al *principium individuationis*. Desde esta polaridad, Nietzsche enfoca el surgimiento y desarrollo de la tragedia en la Grecia antigua.

El núcleo más arcaico de la tragedia es para él el ditirambo dionisiaco, producido en un estado de embriaguez por el cual se disuelve el *principium individuationis*: “En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades *simbólicas*, algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza”<sup>4</sup>.

¿Qué es para Nietzsche esa capacidad simbólica, que el estado de embriaguez dionisiaca propicia y que se expresa en el ditirambo? Escribe: “...la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el *simbolismo corporal* entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino *el gesto pleno del baile*, que mueve rítmicamente todos los miembros”<sup>5</sup>.

Veremos enseguida que esta capacidad simbólica no es la del lenguaje *discursivo, conceptual*, sino que remite al lenguaje *analógico* propio del mito.

En el siguiente pasaje Nietzsche expone tal vez lo que es el núcleo de su visión acerca de la música como manifestación inmediata de la voluntad y sus efectos: “...las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente en forma de *rítmica, dinámica y armonía*. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella *cumbre de autoalienación* que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 49, subrayado nuestro.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, subrayado nuestro.

Esa “cumbre de autoalienación” implica una salida de los estrechos límites del yo y de la conciencia individuales. Dicho de otro modo, el lugar preponderante otorgado a la música va de la mano de una crítica simultánea del papel y función de las imágenes y representaciones yoicas, ‘concientes’.

En este mismo orden de ideas, escribe un poco más adelante: “Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar *no era una serie de imágenes*, con unos *pensamientos* ordenados de manera causal, si no más bien un *estado de ánimo musical*”<sup>7</sup>. Y, en el mismo contexto, esta declaración que bien puede ser calificada de manifiesto: en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del ‘yo’ y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales”<sup>8</sup>. Desde aquí cuestionará después, frontalmente, al romanticismo (léase Wagner), por su abuso de lo subjetivo<sup>9</sup>.

Pero volvamos a la argumentación de Nietzsche en torno a las relaciones de la música con los instintos apolíneo y dionisiaco, y sus relaciones con la representación. A propósito del lírico antiguo (cuyo paradigma es Arquíloco), escribe que “...como artista dionisiaco él se ha identificado con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música [...] después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*. Aquel reflejo *a-conceptual* y *a-figurativo* del dolor primordial en la *música*, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual”<sup>10</sup>.

Vemos aquí que Friedrich Nietzsche propone un simbolismo inmediato de la música, que expresa directamente “la esencia de la naturaleza”, a través de un desencadenamiento

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Cfr. Cuevas, J. *Arte y ciencia en el “período ilustrado” de Nietzsche*, en Revista Casa del Tiempo, UAM, vol. VIII, número 82-83, febrero-marzo de 1989.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 63. Sólo el primer subrayado es de F.N.

global de las fuerzas primigenias. En otro momento dirá que la música es manifestación inmediata de la voluntad, sin ningún género de mediación. Pero en esta último pasaje puede también constatarse que al simbolismo del poeta lírico dionisiaco se añade otro modo de simbolismo, pues “bajo el efecto apolíneo del sueño”, la música aparece “como en una imagen onírica *simbólica*”. Este otro simbolismo surge a partir del primero, como un “segundo reflejo”; es un *símbolo* o ejemplificación individual. Pertenece al dominio de Apolo.

Nietzsche establece una distinción entre el escultor y el poeta épico, por un lado, “inmersos en la intuición pura de las *imágenes*”, y por otro el poeta lírico y músico dionisiaco “*sin ninguna imagen*” es total y únicamente “dolor primordial”. Un poco después concluye categóricamente: “...la música misma, en su completa soberanía no *necesita* ni de la *imagen* ni del *concepto*, sino que únicamente los *soporta* a su lado”<sup>11</sup>. Y en otro lugar escribe: “...lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y de displacer *sin ninguna representación* concomitante”<sup>12</sup>. Es claro que la representación, que pertenece al mismo registro de la imagen, se encuentra del lado del *principium individuationis*; en cambio la voluntad, expresada de modo inmediato por la música, prescinde de cualquier representación<sup>13</sup>.

Estas afirmaciones se elucidan todavía más si se leen desde las reflexiones que aparecen en la *Introducción teórica a la verdad y la mentira en el sentido extramoral*, fragmento póstumo de 1873, escrito un año después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Ahí escribe Nietzsche, a propósito de los conceptos, que “toda palabra se convierte inmediatamente en concepto desde el momento en que no debe servir justamente para la vivencia original, única, absolutamente individualizada a la que debe su origen...sino que al mismo tiempo debe servir para innumerables experiencias más o menos análogas...nunca

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 71. Recuérdese en este punto la afirmación de Stravinsky, según la cual la música no “representa” nada, no “significa” nada, sino que es únicamente sonidos y silencios combinados.

<sup>12</sup> Nietzsche, F. *Op. cit.*, p. 252.

<sup>13</sup> En estos pasajes se ve claramente de qué modo el concepto, la imagen, la forma, la *representación*, corresponden al

idénticas, por lo cual no debe adaptarse más que a casos diferentes. Todos los conceptos surgen por igualación de lo desigual. Aunque una hoja jamás sea igual a otra, el concepto de hoja se forma prescindiendo arbitrariamente de las diferencias individuales, olvidando las características diferenciadoras entonces *provoca la representación* como si en la naturaleza hubiera algo, fuera de las hojas, que fuera la 'hoja'..."<sup>14</sup>. A continuación alude Nietzsche a la "idea" platónica, para cuestionarla frontalmente, pues precisamente esa creencia en un modelo "ideal" de la hoja, es solidaria de la formación de ese concepto<sup>15</sup>.

Abundemos todavía más en la diferencia que Nietzsche establece entre la imagen y los conceptos, por un lado, y la manifestación inmediata de la música, que prescinde de ellos. O mejor dicho, lo que él sostiene es que en los tiempos más arcaicos del ditirambo dionisiaco, las palabras y la música no se encontraban separadas: "la música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto *todavía*"<sup>16</sup>. La ruptura de este lazo será gradual, y coincidirá con el nacimiento y consolidación de lo que Nietzsche llama, críticamente, el "socratismo". Este socratismo estará definido por un predominio creciente del lenguaje discursivo, dialéctico, en detrimento de ese lenguaje original en el que la música y el lenguaje verbal no podían separarse. Siguiendo con la polaridad Dionisos-Apolo, dice que "en Sócrates se materializó *uno* de los aspectos de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la *ciencia*, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates

---

dominio *diferenciador* de Apolo; del otro lado, lo dionisiaco, informe, fuerza pura, *dolor primordial*.

<sup>14</sup> Nietzsche, F. *El libro del filósofo*. Ed. Taurus, Madrid, 1974, p. 90, subrayado nuestro.

<sup>15</sup> Veremos después las profundas afinidades con la crítica de Artaud a este lenguaje conceptual, y su búsqueda e invención de un lenguaje original, fundado no en la repetición e indiferenciación de la singularidad de cada experiencia, sino precisamente sustentado en esa irreductible singularidad.

<sup>16</sup> Nietzsche, F. "El drama musical griego", en *Escritos preparatorios de El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 209, subrayado nuestro.

el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es *simbólico*. El es el padre de la lógica”<sup>17</sup>. Aquí califica Nietzsche de simbólico al lenguaje de Sócrates; un lenguaje claro, dialéctico, lógico. Es un lenguaje contrapuesto al lenguaje inmediato, directo, de la música: “el socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte”<sup>18</sup>. Puede prestarse a confusión que antes, al referirse a los efectos liberadores de la música, Nietzsche hable de un “simbolismo” propio de ella; pero como vimos, se refiere a un simbolismo no sólo de la palabra, sino a un “*simbolismo corporal entero*”<sup>19</sup>; es un simbolismo que para él expresa directamente la esencia de la naturaleza. Es claro que ello está en las antípodas del lenguaje lógico, “simbólico”, de Sócrates; éste expresa, como también acabamos de señalar, el instinto apolíneo, mientras que aquél es una expresión del instinto dionisíaco.

El correlato más importante de esa gradual imposición del lenguaje dialéctico, socrático, será la también progresiva degradación de la tragedia antigua, que culminará con su muerte y desaparición. Nietzsche dice explícitamente que al concepto, la teoría, como elementos que contribuyeron a esa desaparición, se suman también la dialéctica y el diálogo, que paulatinamente se irán imponiendo y desplazando a la música como elemento principal de la tragedia: “el mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia, el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativamente tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la *disputa* dialéctica resultaba imposible”<sup>20</sup>. Se ubica aquí otro de los elementos a los que Nietzsche atribuye la muerte de la tragedia: su “psicologización” gradual. Este proceso comienza con Sófocles y culmina cabalmente con Eurípides. Continúa Nietzsche: “tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales,

---

<sup>17</sup> *Ibidem*. Sólo el último subrayado es nuestro.

<sup>18</sup> Nietzsche, F. “Sócrates y la tragedia”, en *Escritos preparatorios...op. cit.*, p. 222.

<sup>19</sup> *Cfr. Supra*, p. 22.

<sup>20</sup> Nietzsche, F. “Sócrates y la tragedia”, en *op. cit.*, p. 225.

dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos”<sup>21</sup>.

Refiriéndose al último de los trágicos, Eurípides, de quien denuncia su “socratismo”, escribe Nietzsche “que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música”<sup>22</sup>; muerte de la tragedia: *incipit comedia*.

Pero Nietzsche no deja de expresar su esperanza de que el futuro vuelva a reactivar la antigua tragedia helénica. En las últimas líneas de su conferencia “El drama musical griego”, pronunciada el 18 de enero de 1870 en Basilea, dice que “lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad –en un pasado de hace más de dos mil años”<sup>23</sup>.

Friedrich Nietzsche encara la cuestión del lenguaje por una permanente y acuciante pregunta acerca de la verdad y su *función* en la especie humana. Como vimos, la experiencia dionisiaca pone en acto un lenguaje de símbolos no-conceptuales, un lenguaje en el que se expresa la verdad de la “esencia de la naturaleza”, de manera inmediata, directa. A propósito de la poesía-música dice: “La esfera de la *poesía* no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la *no aderezada expresión de la verdad*, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado”<sup>24</sup>.

Pero Nietzsche se interroga también acerca de las relaciones de la verdad con el lenguaje discursivo. En *Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral*,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>23</sup> Nietzsche, F. “El drama musical griego”, en *op. cit.*, p. 212. Veremos que Artaud también, durante cierto tiempo, esperará ese nuevo teatro que deberá nacer abrevando en la fuente del teatro arcaico.

<sup>24</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, p. 81.

expone con mayor detenimiento su concepción de este lenguaje. Leemos ahí: “Las leyes del lenguaje facilitan las primeras leyes de la verdad. Pues aquí surge por primera vez el contraste entre verdad y mentira”<sup>25</sup>. El filósofo de Basilea cuestiona la ciega confianza del hombre en su lenguaje y en la creencia de que éste le garantiza el conocimiento verdadero de las cosas. Encontramos un pasaje en *Humano, demasiado humano*, donde escribe que el hombre, durante siglos “creía tener realmente en el lenguaje el conocimiento del mundo [...] hasta mucho más tarde [...], en nuestros días, el hombre no comenzó a entrever que había propagado un *monstruoso error en su creencia en el lenguaje*”<sup>26</sup>.

Nietzsche concibe al lenguaje como una serie de transposiciones metafóricas, en el mejor de los casos, desde un nivel elemental de percepción (perspectivista, y por tanto ligado íntimamente con la posibilidad del *error*), hasta la articulación de palabras, de conceptos: “Primero transponer una excitación nerviosa a una imagen: primera metáfora. Nueva transformación de la imagen en un sonido articulado: segunda metáfora. Y en cada caso, *salto completo de una esfera a otra totalmente nueva y distinta*”<sup>27</sup>. Un poco más adelante dice: “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores, sin embargo, no tenemos más que *metáforas* de las cosas, metáforas que no corresponden en absoluto a las entidades originarias”<sup>28</sup>.

Por eso, para él la cuestión de la verdad es inseparable del hecho de que el acceso del hombre al mundo y a las cosas está media(tiza)do irremisiblemente por el lenguaje.

De hecho se reconoce que Nietzsche inaugura una crítica de la filosofía que es al mismo tiempo una crítica del lenguaje. No es que la filosofía pueda abstraerse de éste en su búsqueda de la verdad, o lo que sea que busque: lo hace con esa materia, la del lenguaje, con todas las consecuencias que ello le acarrea. Así, encontramos el siguiente pasaje:

---

<sup>25</sup> Nietzsche, F. *El libro del filósofo*, op. cit., p. 88.

<sup>26</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1966, p. 263, subrayado nuestro.

<sup>27</sup> Nietzsche, F. *El libro del filósofo*. Op. cit., p. 89, subrayado nuestro.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 90, subrayado nuestro.

“¿Qué es la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos [...] un conjunto de relaciones humanas [...] elevadas, transpuestas y adornadas poética y retóricamente”<sup>29</sup>.

Existe en Nietzsche una profunda sensibilidad hacia el hecho de que el lenguaje, a la vez que nos hace ser lo que somos, a la vez que nos humaniza, nos hace perder el paraíso (o el infierno) de las cosas tal como son. Una muestra de esta sensibilidad la encontramos en el siguiente fragmento de *Aurora*: “[...] para alcanzar el conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han vuelto duras y eternas como piedras y es más fácil romperse una pierna al tropezar con ellas que destruir una de esas palabras”<sup>30</sup>.

Veremos de qué modo en Nietzsche, y también en Artaud, quien llevará al límite esa cuestión, se tratará de romper (con) ese lenguaje anquilosado, único que tenemos, en la búsqueda de lo real, oculto por él. Y no se trata del anquilosamiento que podemos encontrar, por ejemplo, en algunas jergas especializadas o en el lenguaje de los políticos, o aún en el lenguaje gastado de la vida cotidiana. No. Se trata del lenguaje mismo en su fundamento<sup>31</sup>. Para Nietzsche la experiencia inaugural de la poesía dionisiaca expresada en el ditirambo trascendía esa rígida dimensión del lenguaje conceptual, siguiendo una vía inversa a la sedimentación de las diversas capas metafóricas que conforman ese lenguaje, y que entre más niveles agrega, más nos aleja irremediabilmente de la verdad de las cosas.

El lenguaje del ditirambo dionisiaco, con la capacidad simbólica que le es propia, se expresa de un modo privilegiado en y por la analogía. Ésta es el núcleo y soporte de ese

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>30</sup> Nietzsche, F. *Aurora*. F. Sempere y Cia Ed. Valencia, sin año, p. 41.

<sup>31</sup> Hablamos de fundamento del lenguaje en el sentido en que su función es *separar* lo indiferenciado. Veremos en el siguiente capítulo de qué modo el psicoanálisis y la lingüística avanzan en la misma dirección de elucidar este punto. Lacan llegará incluso a decir que “el significante cava un surco en lo real”.

<sup>32</sup> Nietzsche escribe: “La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico”. *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 98. Cfr. también *infra*, pp. 34 ss. Cfr. por último, Lévi-Strauss, C. *La pensée Sauvage*. Ed. Plon, Paris, 1962. Existe traducción castellana: *El pensamiento salvaje*. F.C.E., México, 1992. En este texto despliega el autor las características analógicas del lenguaje del mito.

lenguaje no conceptual. Es también el modo de expresión privilegiado del mito<sup>32</sup>. El ditirambo dionisiaco, poesía-música es expresión pura de la voluntad de la naturaleza, y por ello sin “representación” inmediata, sin imagen, que como tal corresponde al dominio de Apolo, solidario del *pricipium individuationis*.

Este es el lenguaje y los términos de Schopenhauer, al que Nietzsche recurre en *El nacimiento de la tragedia*, y es por ese recurso a la terminología de su maestro, por lo que se lamentará varios años después, ya que utilizó entonces un lenguaje “filosófico”, “metafísico”, en vez de haber expresado sus verdades como poeta: Es decir, expresarlas por el canto y la danza. Llegará a ello después, en su *Zaratustra*: cuando escribe, danza y canta su máxima verdad, la del eterno retorno, en la que el ser y el devenir son una sola y única cosa. Nietzsche hace una genealogía del lenguaje, método que liga íntimamente con una genealogía de la moral, es decir, con las consecuencias morales de la verdad y la mentira en la especie humana.

En cambio Artaud radicalizará su búsqueda de otro lenguaje: su designio será *destruir* el lenguaje mismo. Veremos de qué modo lo hace, no sin decir desde ahora que aquello que se da en llamar la “locura” Artaud está inextricablemente ligado con este designio.

Pero tanto en Nietzsche como en Artaud, esta cuestión del lenguaje irá de la mano de una referencia constante a la cuestión del cuerpo como tal. En *La gaya ciencia* escribe Nietzsche: “Más de una vez me he preguntado si en términos generales no habrá sido hasta ahora la filosofía una *interpretación del cuerpo* ante todo y tal vez un *error del cuerpo*”<sup>33</sup>. Toda su crítica feroz del cristianismo, relevo según él del socratismo, estriba, entre otras cosas, en el rechazo que esta tradición hace del cuerpo, en aras de un ultramundo ubicado en un hipotético “más allá”. La música y el baile de Zaratustra serán el antídoto más eficaz contra ese veneno instilado en la cultura moderna por toda esa caterva de

---

<sup>33</sup> Nietzsche, F. *La gaya ciencia*. Olañeta Ed., Barcelona, 1984, p. 10, subrayado nuestro.

“despreciadores del cuerpo”: “Es mejor que oigáis, hermanos míos, la voz del cuerpo sano: es ésta una voz más honesta y más pura”<sup>34</sup>. Y en otro lugar escribe: “Dices ‘yo’ y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: ésta no dice yo, pero hace yo”<sup>35</sup>.

Citemos aún un par de pasajes del *Zaratustra* para calibrar mejor el lugar que ocupa el cuerpo para Nietzsche. El primero: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido - llámase sí-mismo-. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”<sup>36</sup>. Y por último esta joya: “Desde que conozco mejor el cuerpo [...] el espíritu no es ya para mí más que un modo de expresarse”<sup>37</sup>.

En *La gaya ciencia* había escrito: “Nosotros, los filósofos, no podemos separar el cuerpo del alma, como hace el vulgo...”<sup>38</sup>.

Esta crítica del lenguaje y del cuerpo están anudadas inextricablemente con la verdad anunciada por Nietzsche: la muerte de Dios -no sin la muerte de la gramática-. Pues es el privilegio otorgado por occidente al sentido, sustentado en la gramática, el que hizo que se creyese en un referente único, eterno, garantía absoluta de ese sentido; es decir, Dios. Su muerte es correlativa -o quizá el resultado- de una destrucción de la gramática, propugnada por él.

Pero él mismo se da cuenta que escribe no para los que le rodean en ese momento, que tienen oídos para no oír, sino para *alguien que vendrá*. Por eso dice: “Dios ha muerto, pero los hombres son de tal condición, que habrá tal vez durante miles de años cavernas donde se presente su sombra”<sup>39</sup>. Y *alguien que viene* es Antonin Artaud, pues Artaud *encarna* en su vida misma y en sus escritos aquello que en Nietzsche aparece como una visión, algo a ser alcanzado: la constatación de que el arte, y sobre todo la poesía es el

<sup>34</sup> Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Alianza Ed., Madrid, 1973, p. 59.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>38</sup> Nietzsche, F. *La gaya ciencia*. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 101.

medio supremo de expresión de la verdad de lo real para el hombre.

Este hecho se manifiesta de un modo sorprendente, entre otras cosas, por el paralelismo, nada azaroso, de las vidas de Nietzsche y Artaud: la experiencia de la soledad, de la locura y del dolor, de la enfermedad...<sup>40</sup>.

Dice Nietzsche: "Casi siempre ha sido la locura quien ha abierto camino a las nuevas ideas, quien ha roto el valladar de una costumbre o de una superstición venerada"<sup>41</sup>. Y en otro lugar: "Todos quieren lo mismo, todos son iguales: quien tiene sentimientos distintos marcha voluntariamente al manicomio"<sup>42</sup>. Imposible decir mejor lo que fue su recorrido y el de Artaud hacia el aislamiento, la soledad y la locura. También: "Un gran dolor es el último libertador del espíritu"<sup>43</sup>.

Y Artaud escribe: "Yo no he nacido sino de mi dolor"<sup>44</sup>.

Pero a pesar de este paralelismo entre los destinos de Nietzsche y Artaud, es preciso aquí constatar, sin embargo, una diferencia capital, a nuestro juicio. La experiencia del "eterno retorno" posee para Nietzsche el estatuto de una *iluminación*; en *Ecce homo*, cuando la describe, alude al "concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja *ver*, se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en lo más hondo [...] se oye, no se busca, se toma, no se pregunta quién es el que da"<sup>45</sup>. También narra este hecho, en varias cartas, a sus escasos amigos de esa época<sup>46</sup>. Esta visión, única e *irrepetible* del eterno retorno será expresada, poéticamente, en boca de Zaratustra. Puede decirse que, una vez expuesta, Nietzsche se refugiará en el *silencio* de su locura y su "hundimiento"<sup>47</sup>. Durante sus diez últimos años de vida, permanecerá en sus tinieblas.

En cambio, la experiencia de Artaud no puede ubicarse de este costado de una "revela-

<sup>40</sup> Cfr. Dumoulié, C. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Siglo XXI Ed. México, 1996, p. 13.

<sup>41</sup> Nietzsche, F. *Aurora*. Op. cit., p. 17.

<sup>42</sup> Nietzsche, F. *Así habló...* Op. cit., p. 39.

<sup>43</sup> Nietzsche, F. *La gaya ciencia*. Op. cit., p. 11.

<sup>44</sup> Artaud, A. *Lettre a Henri Parisot*, IX, p. 52.

<sup>45</sup> Nietzsche, F. *Ecce homo*. Alianza Ed. Madrid, 1978, p. 97.

<sup>46</sup> Cfr. Janz, C.P. *Friedrich Nietzsche. 3 Los diez años del filósofo errante*. Alianza Universidad, Madrid, 1985, pp. 65 ss.

<sup>47</sup> Cfr. Janz, C.P. *Friedrich Nietzsche. 4 Los años de hundimiento*. Alianza Universidad, Madrid, 1985.

ción” o “iluminación”. La construcción de su lenguaje y de su *cuerpo-sin-organos* es un *ejercicio* sostenido, como veremos en el tercer capítulo. Veremos también que la “locura” Artaud no es sino la incapacidad fundamental de los “otros” para recibir ese nuevo lenguaje por él construido, *inventado*. Es precisamente en el *encierro*, en Rodez, donde realizará, *efectuará*, ese lenguaje. Pero al mismo tiempo, no sólo no guardará silencio acerca de ese designio que le mueve, sino que escribirá, como siempre lo hizo, innumerables cartas en las que le expone, a esos “otros”, con implacable lucidez, los términos de esa su búsqueda imposible<sup>48</sup>. Artaud no sufre ni se impone un silencio: grita su verdad aunque nadie le escuche. Es aquí que encontramos una diferencia esencial entre la “locura” del filósofo errante, Nietzsche, y la de Artaud Le Momo.

---

<sup>48</sup> Incluso su *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, su “obra hiperlúcida”, como la califica Breton, fue escrita unos meses antes de morir, liberado ya de las cadenas de su encierro; es decir, habiendo atravesado ya todos los círculos del infierno, desde los que *nunca* dejó de cuestionar la molición de la cultura moderna, en *todos* sus soportes.

“y yo quiero reencontrar, con el jeroglífico del aliento, una idea de teatro sagrado”

“La poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado”

Artaud

Veremos ahora el modo en que Antonin Artaud encara la cuestión del lenguaje. Proponemos que es una única cuestión que insiste desde la época temprana de su interés en el cine, pasando por el teatro, hasta su viaje a México y su internamiento en Rodez.

Una primera manifestación es la cuestión del lenguaje analógico que está en el centro de toda su búsqueda en el ámbito escénico. Recorre los primeros manifiestos del Teatro Alfred Jarry y es el eje articulador de la serie de escritos sobre el Teatro de la Crueldad que conformarán el *Teatro y su doble*, publicado como libro en 1938, Artaud ya internado.

A propósito del lenguaje del mito, Levi-Strauss señala de qué modo la búsqueda de correspondencias entre diversos órdenes heterogéneos, que marca ese lenguaje, llega a constituir un “inventario sistemático de referencias y de relaciones”<sup>49</sup>. El pensamiento mítico es un pensamiento articulado por las analogías, por las correspondencias entre el mundo animado e inanimado, por ejemplo, o entre dos modos distintos de expresión de la vida. Esa búsqueda implacable de la analogía incluso funda experiencias como la de la alquimia que se sostiene de la analogía entre el plomo, el desperdicio y el oro y el espíritu.

Esto es lo que Artaud propondrá como el lenguaje del teatro. Las analogías irán desde la equiparación entre el teatro y la peste, título de uno de los ensayos aludidos, pasando por el teatro Balinés, hasta *El teatro y la alquimia*, precisamente.

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p.17. Traducción nuestra.

En *El teatro y la peste*, expone las correspondencias, las analogías –terribles– de los efectos provocados por esa enfermedad, y aquellos suscitados en y por el teatro. Una de ellas, quizá la más importante será el efecto curativo, terapéutico, purificador, de ambos. El teatro y la peste purifican por la destrucción; uno de la disolución del cuerpo y de la vida misma, y el otro por la disolución de la individualidad y del yo<sup>50</sup>, de las representaciones; su efecto es una liberación de los estrechos marcos del lenguaje discursivo, que cosifica, paraliza, aniquila las expresiones directas del ser y de la naturaleza. El lenguaje del teatro es para Artaud un lenguaje de correspondencias profundas entre el gesto, la voz, la luz, el sonido –de la misma voz y de los instrumentos– los colores, el vestuario, etc. Lo que organiza una puesta en escena no es un texto escrito, sino una idea mítica, un principio cósmico “metafísico”<sup>51</sup>, por ejemplo la creación, la destrucción, el odio, el amor... El efecto de esta puesta en acto de las analogías es curativo, terapéutico.

Por eso Artaud concibe a este teatro como un gran curador de la enferma cultura de los símbolos; el teatro posee el único poder terapéutico eficaz para las múltiples enfermedades de la modernidad, carcomida por los discursos. Por el discurso de la dualidad mente-cuerpo, logos-cosa, materia-espíritu, etc. Artaud asigna al teatro el lugar y la función de curar a la modernidad de esa su enfermedad.

Y no es otro el lugar que Nietzsche le asignaba también al filósofo-psicólogo. El filósofo como médico de la cultura.

---

<sup>50</sup> Equivalente de la “autoalienación” que acabamos de ver con Nietzsche, como efecto liberador de la música.

<sup>51</sup> Artaud escribe, cuando está definiendo la Crueldad como una noción “metafísica”: “mucho lamento emplear esta palabra” (*El teatro y su doble*, *Op. cit.*, p. 38), pero no deja de precisar los términos en que la concibe. *Cfr. supra*, p. 12, nota 9. En otro lugar habla de “una metafísica derivada de una utilización nueva del gesto y la voz”, y de que “nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos” (*El teatro y su doble*, pp. 60-62). Y aún: “La verdadera poesía es metafísica” (*Ibidem*, p. 47). Esta disculpa de Artaud es equivalente al lamento de Nietzsche por haber usado un lenguaje filosófico en *El nacimiento de la tragedia*. Veremos después que Artaud saldrá incluso de esa metafísica. O más bien, que su lenguaje de gestos ya no tendrá nada que ver con ninguna “metafísica”. M. Morey escribe que “lo que distancia a Artaud de Breton y del surrealismo [...] es una toma de postura *metafísica* (entendiendo dicho vocablo, no en el sentido que viene siendo habitual en Occidente desde Kant, sino al modo artaudiano: como una *física* primera o primordial)”. *El cuerpo y la gramática*, prólogo a *Cartas a André Breton*, de Antonin Artaud. Olañeta Ed. Barcelona, 1977, p. 17, subrayado nuestro. Añadamos aquí que, si se entiende por metafísica lo que propone Morey, y que supone una noción definida del sujeto, Artaud acaba con *esa* metafísica, pues al aniquilar el lenguaje gramatical, aniquila en el mismo movimiento al sujeto, *él mismo* (desplegaremos este punto en los siguientes capítulos).

Por esa búsqueda de las analogías, el encuentro de Artaud con el teatro Balinés resulta absolutamente capital, pues ve precisamente ahí esa puesta en acto de las profundas analogías entre los diversos elementos del espacio escénico. Citemos algunos fragmentos: “El teatro Balinés nos revela una suerte de *metafísica del gesto*. Arroja una luz singular, fulgurante, acerca de la *inutilidad del lenguaje*”<sup>52</sup>. “A un lado del espíritu en el que todo reposa sobre una ostentación discursiva de las cosas del pensamiento, él nos revela otro espíritu objetivo, físico, donde el pensamiento está acuñado en una masonería sutil y secreta de gestos”<sup>53</sup>. “El teatro Balinés nos da una demostración magnífica de cierta concepción del *teatro no verbal*, absolutamente *extraliterario*, que atemoriza a nuestros espíritus occidentales”<sup>54</sup>. Se trata de “la sustitución de la poesía del lenguaje por una *poesía en el espacio* que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras”<sup>55</sup>; y esta poesía “alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena; sólo cuando un sonido...*equivale* a un gesto, y en lugar de servir de decorado, de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza, lo dirige, lo destruye...”<sup>56</sup>. Este lenguaje no es ya un lenguaje de ideas, de conceptos, de representaciones, sino un lenguaje-signo: “Una forma de esta poesía en el espacio –además de la que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural...- es la del lenguaje-signo”<sup>57</sup>.

Precisemos que Artaud realiza un doble movimiento, para que el teatro pueda cumplir con esa función terapéutica de la cultura, es preciso primero curar al mismo teatro y al lenguaje en el que se ha sostenido, porque “son las mismas fuentes del lenguaje las que están heridas. ¿Hay que transplantarlas o curarlas?”<sup>58</sup>. Su lenguaje de *glosolalias* será la

---

<sup>52</sup> Artaud, A. IV, p. 232, subrayado nuestro.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 233.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, subrayado nuestro.

<sup>55</sup> Artaud, A., *El teatro y su doble*. *Op. cit.*, p. 41., subrayado nuestro.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 42, subrayado nuestro.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* II. Ed. Fundamentos, Madrid, 1986, pp. 227-228.

cura posterior para su cuerpo enfermo: después de su experiencia con los tarahumaras, dirá que gracias a ella no tenía que “cargar más mi cuerpo”. Curar el lenguaje es acabarlo para rehacerlo. Sin metáforas, sin repetición, sin el anquilosamiento y la esclerosis que lo caracterizan. Y lo rehace; pues es en este rehacer donde realizará, *efectuará* lo que no ha cesado de decir y de escribir todo el tiempo. Inventará un lenguaje original y originario, y por lo tanto un cuerpo no sostenido por la representación, el *cuerpo-sin-órganos*, como veremos en el último capítulo.

La representación es imagen para esa facultad que precisamente llamamos imaginación. Pero hay imágenes míticas, “metafísicas”, que no corresponden a este registro subjetivo de la imaginación. Son las imágenes, “fuerzas”, que Artaud propone para el nuevo teatro “una exaltación por las imágenes, es decir, sin el recurso de la imaginación”<sup>59</sup>. Dicho de otro modo, sin sujeto, como veremos en el siguiente capítulo, pero sobre todo en el III. En esta época Artaud habla de un “nuevo lenguaje para el teatro”, desde una interrogación radical acerca de “las posibilidades extremas del lenguaje”<sup>60</sup>. Después no se tratará más de esas “posibilidades”, y por lo tanto de sus límites, sino de la *invención* de otro lenguaje.

El lenguaje analógico, lenguaje de la escena, es dinámico y “objetivo”; sus elementos son los gestos, actitudes, formas, objetos, etc. “Un verdadero lenguaje basado (fundado) en el signo en vez de estar basado en la palabra”<sup>61</sup>. Es este el lenguaje al que alude cuando dice que “todo lenguaje verdadero es incomprensible”.

Por eso para Artaud el destino de las palabras en el teatro es secundario. Son tratadas como cosas, al mismo título que los demás elementos de lenguaje escénico. Y es también por eso que Artaud no es “poeta” o “dramaturgo”; no escribe poesía “literaria”, ni escribe “obras” de teatro (fundamentaremos esto después).

---

<sup>59</sup> Artaud, A. V, p.15.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

Dijimos antes que la única búsqueda de Artaud, a través del cine, del teatro, de la poesía, es la que atañe a la cuestión del lenguaje y sus correlatos de signo, de imagen, de símbolo, de *representación*, de sentido. Y todo esto, por supuesto, apuntando a la cuestión del objeto, de lo real, de las cosas, del cuerpo... Para él se trata de un lenguaje de signos, de símbolos, y aún de imágenes, pero *no de representaciones*<sup>62</sup>.

Se trata de acabar con las representaciones: "No hay que quemar las cosas, sino las representaciones que tenemos de las cosas", para recuperar un lenguaje de signos, de imágenes que sean la expresión directa de la "fuerzas"; fuerzas naturales expresadas en el mito y que corresponden a la voluntad de la naturaleza en Schopenhauer, y al instinto dionisiaco en el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*.

Para Artaud, ese lenguaje se sostiene no en un texto-fuente, en un texto-origen, vicio del teatro y del pensamiento moderno, sino en una relación de analogía entre los diversos sustratos de esa lengua: sonidos, gestos, luces, movimientos de los cuerpos en el espacio escénico, objetos tomados por lo que son, sin nada que representar. Este lenguaje nuevo de este nuevo teatro, debe curar a la cultura moderna, que sufre de un terrible caos de valores, pues "si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión<sup>63</sup> una *ruptura* entre las *cosas* y las *palabras*, ideas y signos que son su representación"<sup>64</sup>.

Ese nuevo lenguaje analógico del teatro, tiene por función curar la enfermedad moderna de esa confusión al unir de nuevo la cosa y la palabra, el gesto y el signo, pues la cultura de hoy "piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de *representaciones*. Es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos"<sup>65</sup>. Es preciso aquí recapitular un

---

<sup>62</sup> Pues toda representación *supone* un sujeto; suposición marcada por la experiencia de Descartes, punto que desplegaremos en el siguiente capítulo.

<sup>63</sup> King Crimson lo expresa en una de sus más hermosas e importantes producciones: "Confusion will be my epitaph..." Firma: "21st century schizoid man".

<sup>64</sup> Artaud, A. *El teatro y la cultura*, prefacio a *El teatro y su doble*, IV, p. 9, subrayado nuestro. Notemos de pasada la similitud casi literal de esta afirmación con nuestra segunda cita de M. Foucault al inicio de esta tesis.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 10. subrayado nuestro.

poco los términos usados por Artaud: lo que él busca para el teatro es un lenguaje de gestos, de signos, de ademanes, pero no por lo que puedan representar, sino por lo que puedan suscitar, de manera directa, en el ánimo del espectador, que deviene él mismo, como todos los demás elementos del lenguaje escénico, otro elemento de resonancia, de correspondencia. Así, define aquello que podría organizar una puesta en acto del Teatro de la Crueldad, y que por supuesto, no sería, en ningún caso, un texto escrito, sino “una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos”<sup>66</sup>. En otro lugar, cuando describe el proyecto para la primera pieza de ese nuevo teatro, y que sería *La conquista de México*, dice que el choque de los dos principios, el de la cultura azteca y el de la avaricia de los conquistadores, posee en sí mismo una fuerza trágica que sería suficiente para esa puesta en acto. No se trataría entonces de ningún conflicto subjetivo, ni psicológico de ningún “personaje”, sino simplemente la Crueldad pura de los hechos en ese encuentro terrible de los dos mundos, con su subsecuente aniquilación y creación simultáneas. Son esas “fuerzas” las que deben expresarse en el lenguaje físico de la escena, en ese lenguaje objetivo en el que, los colores, los sonidos, los gestos, los movimientos y vestuario de los actores logran una “demostración experimental de la identidad profunda de lo concreto y lo abstracto”<sup>67</sup>. Es esta identidad precisamente la que la cultura moderna ha olvidado, enredada en los discursos de la dualidad. Y es por eso también que para Artaud la función de ese nuevo teatro es la de curar esa cultura enferma<sup>68</sup>; tal curación implica salir de un lenguaje muerto y mortifi-

---

<sup>66</sup> Artaud, A. *El teatro y su doble*, op. cit., p. 102.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>68</sup> Dice Artaud: “Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar”. *Ibidem*, p. 89.

cante, que nos ha separado de la vida (como Nietzsche no se cansó de decirlo a propósito del pensamiento, la filosofía y el arte), para recrear el lenguaje y por tanto, alcanzarla de nuevo: “Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nadie adhiere ya a la vida. Y de esa penosa escisión nace la venganza de las cosas”<sup>69</sup>. Un poco después, en el mismo texto, dice que su idea de cultura es una protesta contra lo que se ha hecho de la cultura moderna: un panteón de “obras” muertas; los museos son mausoleos...

A ello ha contribuido nuestra concepción del arte, separada de la vida, un arte como mera “representación” de las cosas y de la vida misma; y también, de un modo radical, está concernido nuestro lenguaje conceptual, cosificador, separador...

Por eso se trata de una triple crítica: a la moderna vida mortecina y mortificante, a su copia —y mala— por un arte que ha dejado de serlo, y al lenguaje como repetidor de otra cosa, el objeto, las cosas, la vida misma. Todo ello es una “protesta contra la idea separada que se ha hecho de la cultura, como si estuviera por una lado la cultura y por el otro la vida; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y de *ejercer* la vida”<sup>70</sup>.

Aquí es donde su concepción del arte se aproxima al retorno a las fuentes antiguas, mágicas, en las que arte, magia, religión no eran sino una sola y única cosa, pues “toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo... lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte”<sup>71</sup>. Así, para Artaud “destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro”<sup>72</sup>. Un teatro que trasciende las formas, las representaciones, el lenguaje anquilosado de los textos escritos, pues “si hay todavía algo infernal y verdaderamente maldito en este tiempo, es un godelo artístico en las formas”<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*. El título que recoge esos escritos acerca del teatro, *El teatro y su doble*, dice justamente que el doble de la vida es el teatro.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 11, subrayado A.A. Encontramos aquí otra profunda afinidad entre Nietzsche y Artaud, pues éste cuestiona, como ya lo había hecho el primero, esa “idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro”. *Ibidem*, p. 86.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Nuestra lectura ha venido proponiendo que Artaud, más allá del teatro mismo, no se plantea sino un interrogante, que atañe a la cuestión del lenguaje y por lo tanto del pensamiento<sup>74</sup> y del arte contemporáneo. El teatro no es sino un momento de una búsqueda de otro lenguaje, original y originario que se ha perdido, lo que ha tenido por consecuencia un alejamiento gradual y sistemático de la vida.

Dijimos antes que esta búsqueda lo llevará, después de su viaje a México, a la *invención* de su lenguaje *glosolálico*. Pero antes de avanzar, veamos de que modo esa única cuestión se expresa igualmente clara en el momento de su búsqueda en el cine, previa al momento del teatro.

En una respuesta a una encuesta –nada inusual en ese tiempo– Artaud dice que el cine, a pesar de sus potencialidades, tiene un “carácter de alejamiento de la vida”<sup>75</sup>. En ese momento ya había encarnado a Marat, en el *Napoleón* de Abel Gance y al monje Massieu en *Juana de Arco*, de Dreyer. Pero a pesar de ello, en el folleto de presentación del film “*La coquille y et le clergyman*”, hablando del lenguaje del cine que él concibe, dice que “ese escenario puede parecerse y pertenecer a la *mecánica* de un sueño [...] es decir, hasta que punto restituye el *trabajo puro del pensamiento*”<sup>76</sup>. Desarrollaremos este punto en el siguiente capítulo, donde veremos las “resonancias”<sup>77</sup> entre Artaud y el Freud de *La Interpretación de los sueños*.

En un escrito titulado *La brujería y el cine*, publicado en 1949 en el catálogo del Festival del film maldito, pero escrito casi seguramente en 1928 dice, a propósito del cine, que gracias a su nuevo lenguaje “el espíritu se amotina *fuera de toda representación*. Esta especie de potencia virtual de las imágenes va a buscar en el fondo del espíritu posibilidades hasta entonces no utilizadas”<sup>78</sup>. Estas posibilidades del espíritu, no utilizadas

---

<sup>74</sup> “L’homme que pense se dépense à fond...”: “El hombre que piensa se desgasta a fondo. Romanticismo aparte, no hay otra salida al pensamiento puro que la muerte”. I, p. 43.

<sup>75</sup> Artaud, A. *Respuesta a una encuesta a propósito del cine*. III, p.74.

<sup>76</sup> Artaud, A. *La coquille et le clergyman*. III, p.77, subrayado nuestro.

<sup>77</sup> Es una expresión de Foucault en su *Theatrum Philosophicum*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1981.

<sup>78</sup> Artaud, A. III, p. 80, subrayado nuestro.

debido al poder aplastante de las representaciones, no son otra cosa que las imágenes, las “fuerzas” vitales, el lenguaje analógico del mito, del sueño, de las cosas, de los objetos. Es decir que Artaud distingue esas imágenes directas del espíritu, esa “fuerzas” que antes ha llamado “metafísicas” -si bien se “disculpa” por tener que usar esta palabra- de las representaciones, que una tradición occidental dominante ha querido tomar como sinónimas.

Y como en la crítica a la preponderancia del texto escrito en el caso del teatro, aquí también denuncia un cine al que se “hace servir a contar historias, una acción exterior, es privarse de la mejor de sus fuentes, de ir al encuentro de su objeto más profundo. He aquí porqué el cine me parece sobre todo hecho para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos lo restituye con su materia directa, sin *interposiciones*, sin *representaciones*<sup>79</sup>. Es una cita tan solidaria de todo lo que hemos venido exponiendo de la búsqueda de Artaud, que casi podemos concluir, como él mismo lo hace, que “el cine llega... en el momento preciso en que el lenguaje usado ha perdido su poder de símbolo, en que el espíritu *está fatigado del juego de las representaciones*”<sup>80</sup>.

De ahí que, como hemos dicho, su única búsqueda será la de un lenguaje no de “representaciones”, no de repetición, no de reflejo de las cosas, sino un lenguaje único, irrepetible, que *dice las cosas*, que *es las cosas*; lenguaje que buscará antes en el cine y después en el teatro, pues Artaud se interesa sólo un corto tiempo en el primero, para dedicarse, de manera mucho más importante -como se sabe- al teatro. Estamos, dice Artaud, en “la vida aplicada, en la que todo ha desaparecido, naturaleza, magia, imágenes”<sup>81</sup>; y añade que “el teatro no crea más mitos”.

Por eso abandonará también después el mismo teatro, ante la constatación de que, pese

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>81</sup> Artaud, A. V, p.19. Como mostramos, no en el sentido de “representaciones”, sino de *fuerzas*.

a sus propios intentos, el teatro tampoco es ya capaz de crear mitos, de volver a la magia, al rito...No existe "ese núcleo de hombres" que pongan en acto el nuevo teatro curativo propugnado por él. Al final ya no se tratará incluso de una puesta en escena del Teatro de la Crueldad, sino que su cuerpo mismo será el escenario de ese nuevo lenguaje.

Concluiremos ahora recapitulando las estrechas afinidades entre aquello que Nietzsche dice del lenguaje del ditirambo dionisiaco -sostenido por el juego de las analogías profundas de la naturaleza- y el período de búsqueda que en Artaud va desde la temprana época del cine, pasando por el Teatro Alfred Jarry, hasta el Teatro de la Crueldad. Afinidades que atañen, entre otras cosas, al hecho de que Nietzsche dirige su mirada hacia la experiencia de la antigua tragedia ática, mientras que para Artaud se trata de un "retorno a las fuentes"<sup>82</sup> de la magia, del mito, del rito, que para él deben alimentar de nuevo al teatro. Sostendremos que esa afinidad termina cuando Artaud encarna el Teatro de la Crueldad en su cuerpo mismo. Ya no se tratará entonces de ningún "retorno"; lo que hará Artaud será buscar las analogías, las correspondencias entre un gesto, un ademán, un grito, una danza, una *glosolalia*, y un escrito, un dibujo..., de manera cotidiana. Será el puro funcionamiento del *cuerpo-sin-órganos*, momento capital de su búsqueda, que lo llevará a esa invención, y que veremos en el tercer capítulo.

Pero antes de avanzar asentemos que las afinidades entre Artaud y Nietzsche no se agotan en la referencia al lenguaje analógico del mito propio de la tragedia antigua y del teatro artaudiano, ni en su papel curativo en la cultura. Ambos cuestionan también la psicologización gradual del teatro. Nietzsche denunciando esa tendencia iniciada por Sófocles y consumada por Eurípides<sup>83</sup>, y Artaud proponiendo su teatro basado en el

<sup>82</sup> Cfr. Borie, M. *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources*. Ed. Gallimard, Paris, 1989.

<sup>83</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. *Op. cit.*, pp. 96 ss.

<sup>84</sup> Artaud, A. *El teatro y su doble*. *Op. cit.*, p. 80, subrayado nuestro.

lenguaje-signo, pues “el dominio del teatro, hay que decirlo, *no es psicológico*, sino plástico y físico”<sup>84</sup> y también que “en el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y de la escena ...induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*”<sup>85</sup>.

Ya el hecho de que Artaud hable de una “metafísica” en acción, y de que se haya disculpado antes por tener que usar el término de metafísica, sugieren que en él se trata de otra cosa. Sin embargo, en la época del teatro está todavía cerca de ese dominio, aunque se esfuerce –tal vez sin lograrlo del todo- por deslindarse de él.

Veremos en el último capítulo que, con la invención de su lenguaje fonético y la producción del *cuerpo-sin-órganos*, saldrá definitivamente de ese registro, “pues se trata resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto”<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 47-48. Subrayado A..A.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 58.

## CAPÍTULO II

### LA REPRESENTACIÓN SEGÚN EL PSICOANÁLISIS

“...la palabra es un parásito, una incrustación, ... la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano”

Lacan

En su célebre *Historia de la locura*, publicada en 1961, Michel Foucault plantea que el encierro efectivo del loco y la exclusión de la locura que tuvo lugar durante lo que llama la “época clásica”, tuvo un correlato filosófico en el *cogito* cartesiano. Según él, para garantizar la validez de su método, Descartes habría negado al loco la posibilidad de acceder a esa experiencia. Esta tesis, expuesta por Foucault en el inicio del segundo capítulo “El gran encierro”, fue criticada duramente por uno de sus discípulos, Jacques Derrida, en la conferencia *Cogito e historia de la locura*, pronunciada en marzo de 1963. Su argumento -en esencia- es que, lejos de que la experiencia del *cogito* excluya a la locura, su profunda raigambre subjetiva hace que “en su punta más aguda, no (sea) quizá menos aventurada, peligrosa, enigmática, nocturna y patética que la de la locura”<sup>1</sup>. Foucault asistió a esa conferencia pronunciada en el colegio filosófico, y respondió al cuestionamiento en un anexo a la segunda edición de su obra en 1972<sup>2</sup>. Fue pues una viva discusión que se prolongó durante varios años. No es el propósito aquí detenernos

---

<sup>1</sup> Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 51.

<sup>2</sup> Cfr. Foucault, M. “La locura, la ausencia de obra”, en *Historia de la locura en la época clásica*. F.C.E., México, 1986, pp. 328 ss.

en los sutiles y complejos argumentos de ambos autores; remitimos en este punto al artículo “De un genio al otro. Lecturas de Descartes”<sup>3</sup>, donde se despliegan con cierto detalle.

Para la investigación que nos ocupa propondremos, en cambio, que lo que resulta capital, en el recorrido de Descartes, más que la exclusión o no de la locura, es el hecho de que con él surge, en occidente, la cuestión del sujeto en el sentido moderno. Esto es algo que el propio Foucault, junto con muchos otros<sup>4</sup>, reconoce sin ambages<sup>5</sup>.

No hay, desde Descartes, sujeto sin una conciencia para la cual se *representa*: El *sujeto* lo es de una *conciencia*. Y ello marca toda una tradición del pensamiento occidental...quizá hasta Freud, quien introduce una curiosa paradoja: el fundamento del sujeto no es más la conciencia, sino el inconsciente, que está conformado, precisamente, por *representaciones inconscientes*. La radicalidad de esta cuestión lleva a Freud a la conclusión de que el *pensamiento* mismo, en su esencia, es *inconsciente*. ¡Escándalo mayor! En rigor, Freud no habla de un sujeto del inconsciente, o de un sujeto inconsciente, pero es claro que la preeminencia que para él tiene el inconsciente, del que hará incluso un “sistema”, en el sentido de que está rigurosamente articulado, hace que pueda concluirse —como se ha hecho— que el sustrato del sujeto ya no es más, como en Descartes, la conciencia, sino precisamente ese inconsciente, estructurado por una serie de representaciones cuyo carácter más definitivo es la de ser inconscientes, y, eventualmente, pero de manera tangencial, gracias a varios mecanismos propuestos

<sup>3</sup> Cuevas, J. “De un genio al otro. Lecturas de Descartes”, en la revista de la escuela lacaniana de psicoanálisis, *Me cayó el veinte* número 3, México, primavera de 2001

<sup>4</sup> Entre ellos, de modo especial, Jacques Lacan, quien se apoya en esa cuestión para una serie de desarrollos fundamentales de su enseñanza.

<sup>5</sup> En una conferencia pronunciada en Río de Janeiro en mayo de 1973, después de definir algunas líneas fundamentales de su trabajo, dice que “el tercer eje de investigación que les propongo...consistiría en una reelaboración de la teoría del sujeto. Esta teoría a sido profundamente modificada y renovada, en los últimos años, por cierto número de teorías o, de modo más serio todavía, por cierto número de prácticas, entre las cuales el psicoanálisis se sitúa, seguramente, en primer plano. El psicoanálisis ha sido ciertamente la práctica y la teoría que han reevaluado de la manera más fundamental la prioridad un poco sagrada conferida al sujeto, que se estableció en el pensamiento occidental desde Descartes”. Foucault, M. *Dis et écrits* I, Gallimard, París, 2001, pp. 1407-1408. Traducción nuestra.

por el mismo Freud, devenir concientes.

Para tratar de elucidar, entonces, el carácter de esas “representaciones inconscientes”, acerquémonos a varios escritos de Freud, no sin recordar aquí un poco algunas de las consideraciones desarrolladas antes, pues veremos que a Nietzsche, al psicoanálisis, a Antonin Artaud, les concierne el mismo problema: la cuestión de la *representación*, conciente o no, y su relación con la vida, el cuerpo, el instinto, la pulsión..., el real<sup>6</sup>.

1

La cuestión de la representación está para Nietzsche anudada con la de la verdad, como vimos en el primer capítulo. Es esta una de esas afinidades tan profundas entre él y Freud, que éste prefirió dejarla en la sombra. Ni para uno ni para otro importa que las *representaciones* sean *concientes*. En todo caso la conciencia es una cualidad secundaria. Lo que ambos se preguntan, es ¿qué son esos *pensamientos*, esas *representaciones*? ¿de qué *materia* están hechos? Sus respuestas coinciden: esa *materia* es el *lenguaje*.

De ahí se desprenden otras preguntas: ¿qué es el lenguaje y cómo se relaciona con el cuerpo? Como vimos en el capítulo anterior, la cuestión que encara Nietzsche es la del lenguaje en sus dos costados, el lenguaje del cuerpo, de la naturaleza, del instinto y su relación con el lenguaje conceptual. En *El nacimiento de la tragedia* concibe a la tragedia ática como una expresión privilegiada del anudamiento de ambos modos del lenguaje. En ellos se manifiestan los principios dionisiaco y apolíneo, respectivamente.

El dítirambo dionisiaco se expresa en un lenguaje no conceptual, no discursivo, anterior

---

<sup>6</sup> Más que una articulación causal, lineal, progresiva u otra, lo que organiza la presentación de los capítulos de esta tesis es un juego de resonancias de los problemas. Diremos incluso que quizá resuenan de ese modo pues las cuestiones a las que se enfrentan Friedrich Nietzsche, el psicoanálisis, Artaud, en el punto que intentamos cernir, pertenecen a aquello que Foucault denomina una *episteme*.

a la *representación* propia del dominio de Apolo. El lenguaje del poeta lírico dionisiaco, era un lenguaje que expresaba por analogías simbólicas profundas el lenguaje inconmensurable, ilimitado, indiferenciado, de la naturaleza.

En cambio, al principio apolíneo corresponde la medida, la proporción, los límites, la diferenciación, la *representación*. El nacimiento de la tragedia es para él ese momento privilegiado de unión de los dos principios fundamentales, el apolíneo y el dionisiaco: el lenguaje de los símbolos originales de la naturaleza, propio de Dionisos, se expresa también en el lenguaje conceptual, *diferenciador*, del lenguaje de Apolo.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche había privilegiado el estudio del principio dionisiaco, mientras que en *Introducción teórica a la verdad y la mentira en sentido extramoral* enfoca el costado del lenguaje discursivo, conceptual. Para él este lenguaje es una serie de transposiciones escalonadas desde un nivel más elemental de percepción, hasta una jerarquización más alta. Cada uno de esos escalones implica un salto *metafórico*, como también vimos en el primer capítulo; Nietzsche se apoya en este punto en Jean Paul, para quien “la metáfora designa relaciones y no objetos”<sup>7</sup>.

Pero esta escalada metafórica implica un alejamiento gradual del objeto, de tal modo que entre más nos alejamos de los niveles elementales de la percepción, derivados directamente de la *percepción del objeto*, de por sí *perspectivista*, más a expensas estamos del *error*.

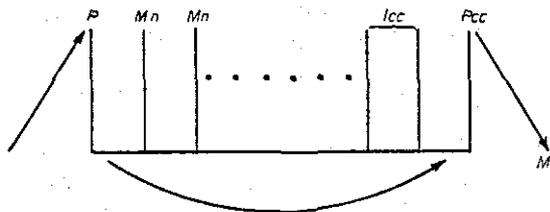
Desde aquí Nietzsche hace su crítica de la filosofía y del pensamiento: en y por una crítica del lenguaje, único material con que cuentan.

---

<sup>7</sup> Nietzsche, F. *El libro del filósofo*, op. cit., pp. 160-161, subrayado nuestro. Por eso la metáfora está más alejada del objeto que la metonimia, como se desprende de las afirmaciones de Nietzsche, y como también sostendrá Lacan, según veremos enseguida.

Nos aproximaremos ahora al modo en que Sigmund Freud formula su pregunta, que es también la de Nietzsche; lo hace proponiendo desde el inicio mismo del psicoanálisis: el pensamiento es *representación*.

Este planteamiento requiere la construcción, por su parte, de un esquema, modelo, *tópica* de *aparato psíquico*, en el cual encontramos los diversos elementos interrelacionados de modo dinámico. Primero hay una percepción de un objeto; pero el sistema perceptual no posee capacidad de memoria<sup>8</sup>, es decir de *fixar* esas percepciones: Esta cualidad pertenece exclusivamente al sistema Inconsciente, por lo que las formas originales del objeto, una vez percibidas, son registradas como huellas mnémicas, como *representaciones*<sup>9</sup>.



La materia del inconsciente son estas representaciones. Una vez recargadas (investidas) con *libido*, adquieren *ipso facto* el carácter de *alucinación*. Esta es para Freud la esencia del pensamiento: posee un estatuto *alucinatorio*. Cuando el objeto satisfactor no se encuentra, se recarga o reinvieste la huella *mnémica*, la inscripción, la *representación* de la primera experiencia de satisfacción<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Su función es únicamente la de posibilitar el paso de los estímulos del exterior al interior del *aparato psíquico*, al modo de una ventana.

<sup>9</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*. Obras Completas, Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1998, vol. V, Cap. VII.

<sup>10</sup> En un interesante e importante trabajo, Guy Le Gaufey precisa que lo que distingue la representación freudiana de ciertos modos de representación clásicos, es el hecho de que en éstos se trata de huellas, de registros pasivos (por ejemplo la metáfora de la cera de Descartes), en tanto que en aquélla no puede desligarse el asunto de la representación, de un *quantum* de energía -libido- que *inviste* dichas huellas de memoria. Cfr. *El lazo especular*. Epele, México, 2001, pp. 218 ss.

De ahí que plantee esa paradoja de la que hemos hablado, y que hasta hoy suscita escándalo en ciertos ámbitos académicos bienpensantes: el *pensamiento* es, en esencia, *inconsciente*. Que después adquiera o no la calidad de consciencia es secundario e irrelevante<sup>11</sup>.

Freud acuña la noción de *Vorstellungsrepräsentanz*, *representante de la representación*, duplicación capital, por la que intenta distinguir y a la vez anudar lo que corresponde a la *imagen*, *Vorstellung*, y aquello que implica una dimensión en cierto modo más simbólica, el *Repräsentanz*, en el sentido, por ejemplo, de que alguien es el representante de México en el extranjero<sup>12</sup>. La *Vorstellung* se encuentra más del costado de una huella de recuerdo o *mnémica*, en tanto que el *Repräsentanz* supone la investidura energética de dicha huella; es esta investidura libidinal la que produce el pensamiento que, de acuerdo con los términos usados por Freud es, en su esencia, *alucinatorio*. Son conocidos los enormes esfuerzos tópicos, dinámicos y económicos que enfrenta Freud para hacer que su *aparato psíquico* funcione<sup>13</sup>.

Para él los fenómenos del inconsciente se despliegan en *otra escena*: la escena del síntoma histérico y del sueño. Su única y radical pregunta es: ¿de qué lenguaje está hecho el síntoma conversivo y los sueños?

Existe en Freud una clara tendencia -que va de la *Interpretación de los sueños* de 1900, a la *metapsicología* de 1914- a circunscribir cada vez más las *representaciones-cosa* al dominio del inconsciente y las *representaciones-palabra* al del pre-conciente, del mismo costado que la *conciencia*. Esta es la forma que Freud encuentra para cernir algo de lo real: el inconsciente tiene que ver con el real, pues trata a las palabras como *cosas*. Es

<sup>11</sup> Freud, S. *El yo y el ello*. *Op. Cit.*, vol. XIX, p. 15.

<sup>12</sup> Lacan cuestionará a Freud por no distinguir suficientemente, en esta noción, lo que corresponde al registro imaginario, y aquello que se ubica en el simbólico. Es uno de los múltiples casos en que confirma su enunciado de que lee a Freud provisto con su rejilla de los tres registros: real, simbólico, imaginario. Durante varios años intentará establecer lo que corresponde a uno y otro registro.

<sup>13</sup> A esta triple consideración simultánea desde el punto de vista tópico, dinámico y económico, la denomina *metapsicología*. ¡Más allá de la psicología! más claro ni el agua. Freud socava en sus fundamentos a la psicología, también hija de la ideología del sujeto. *Cfr.* Freud, S. *O.C. Op. cit.*, vol. XIV.

eso lo que muestra en los múltiples análisis de sueños que realiza en su *Traumdeutung*. Del mismo modo, establece una equiparación entre este lenguaje onírico, paradigmático del lenguaje del inconsciente, y el lenguaje de la esquizofrenia, que también otorga a las palabras el estatuto de cosas. Más adelante veremos de qué modo Artaud propone, en *El teatro y su doble*, dar a las palabras el mismo tratamiento: “cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearlo de un modo *concreto* y en el *espacio* [...] es manejarlo como un *objeto sólido*”<sup>14</sup>.

Para Freud el lenguaje es *inscripción*. Las *representaciones*, huellas de las percepciones originales del *objeto*, se van *inscribiendo* en diversos estratos de organización. Primero están relacionados por su simultaneidad: todas las huellas se inscriben tal como se perciben los objetos, sin ningún orden determinado; después se irán organizando por relaciones cada vez más complejas: temporalidad, causalidad<sup>15</sup>, etc.

¿Qué quiere decir *fixar* una forma, un pensamiento? Nada sino que son una y misma cosa: el lenguaje es representación, y el pensamiento no es sino una representación fijada en algún lugar.

Según el fundador del psicoanálisis, la *primera representación* es de un *objeto* percibido. Pero esa *representación* no puede *fixarse* en la *conciencia*, como vimos, pues ésta no posee capacidad de memoria. La *representación* se *inscribe* en el sistema *inconsciente*<sup>16</sup>, lo que implica *fixar una forma*, cuya primera cualidad es la de ser una huella *mnémica* de una *percepción original* de un *objeto*. Después podrá ser investida desde el mismo sistema inconsciente, lo que dará por resultado la *identidad de percepción*, que caracteriza el proceso primario, o bien podrá ser investida desde el yo, lo que le dará su carácter de conciencia o *identidad de pensamiento*. Si esto ocurre, es porque ya no son las leyes del proceso primario, que funciona por la libre movilidad de la energía, de acuerdo con el

<sup>14</sup> Artaud, A. *El teatro y su doble*. Ed. Hermes, México, 1992, p. 81. En otro pasaje explicita abiertamente que el nuevo lenguaje del teatro por él concebido dará a las palabras el mismo tratamiento que se les da en el sueño.

<sup>15</sup> Cfr. Freud, S. *Carta 52 a Fliess*. En Fragmentos de la correspondencia con Fliess, *op. cit.*, vol. I, pp. 274-275.

<sup>16</sup> Cfr. Además de la carta 52, *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*, cap. VII.

principio del placer<sup>17</sup>, que se rige por la necesidad perentoria de descarga de la energía psíquica, o de su mantenimiento en el nivel más bajo posible, sino del proceso secundario, solidario del principio de realidad, cuya característica es la de *ligar* la energía a las representaciones. Esto último califica la cualidad de la conciencia.

Pero las representaciones, sean o no concientes, no sólo son las huellas *mnémicas* de percepciones de objetos externos, sino que el cuerpo propio, su superficie, también tendrá este estatuto de *objeto representado* en el inconsciente. Es decir, el cuerpo propio está, en el inconsciente, representado al mismo título que los objetos del mundo externo. Se trata del lenguaje en su íntima trabazón con el cuerpo. Precisamente a esta trabazón Freud la llama *inconsciente*, que funciona mediante los mecanismos de la condensación y el desplazamiento de energía psíquica (libido), por las huellas de las representaciones. Para el lenguaje del sueño, paradigmático del funcionamiento del lenguaje del inconsciente no se trata de reproducciones del objeto, de *mimesis*; existe una discordancia fundamental: el objeto que se reencuentra no es nunca el objeto original, perdido. O mejor, *no* hay objeto "original" para Freud: desde que es, el objeto es un objeto *perdido*. Vimos antes que, en sus textos metapsicológicos, Freud ubica en el sistema inconsciente las representaciones-cosa, huellas de percepciones de objeto, en contraposición con las representaciones-palabra, huellas acústicas, pertenecientes tópicamente al pre-consciente<sup>18</sup>. Esas representaciones-cosa son los componentes de un lenguaje *objetivo*; incluso aunque se trate de huellas de palabras, al ser tomadas por el discurso inconsciente, son tratadas como *cosas*<sup>19</sup>. Precisando: Es justamente porque reciben ese tratamiento de *cosas*, por lo que, aún tratándose de *representaciones-palabra*, Freud adscribe al inconsciente el dominio exclusivo de las *representaciones-cosa*. De ahí su afirmación de que el lenguaje del sueño es un lenguaje cifrado, al modo de un *rebus*, donde los elemen-

<sup>17</sup> Este es el principio rector fundamental del *aparato psíquico*.

<sup>18</sup> Susceptibles de devenir concientes por un esfuerzo de la "atención".

<sup>19</sup> Cfr. Cuevas, J. "El objeto del duelo", texto presentado en el coloquio de la escuela lacaniana de psicoanálisis *El duelo ¿una erótica?*, México, D.F., noviembre de 1997. Inédito por censura.

tos que lo constituyen no intervienen desde el costado del sentido, sino desde su utilización como signos combinatorios de una *escritura*.

Esta primacía que Freud otorga al objeto en el inconsciente cuestiona de raíz cualquier prevalencia *simbólica*. En todo caso no se trata simplemente de un simbólico en el sentido de que un elemento *representa* otra cosa. Y resulta sumamente interesante constatar que el mismo Artaud se percató de ese carácter *objetivo* del lenguaje de los sueños; en sus ensayos acerca del nuevo teatro por él propugnado, cuando propone que su lenguaje es el de los signos, los ademanes, los gestos, los sonidos en su materialidad, los colores, no por lo que representan, sino por lo que son, en suma, lo que llama el lenguaje-signo, dice que “tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras. Y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama “fuerzas” a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente”<sup>20</sup>. Son esas fuerzas de las que hablamos antes, las que se expresan en ese lenguaje; por eso, añade Artaud “no se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado”<sup>21</sup>.

Y esto es justamente lo que Freud sostenía en cuanto al lenguaje del inconsciente: no un lenguaje simbólico en el sentido de tener que *traducirlo*, de un sentido a otro, sino un lenguaje que en su materialidad, en su *literalidad* expresa la verdad del deseo. También por ello defendió, contra viento y marea, su generalización —que a muchos pareció abusiva— de que *todo* sueño es una *realización* de deseo. Esta afirmación que puede parecer enigmática apunta precisamente al hecho de que el sueño opera con ese lenguaje real del objeto de deseo. A esa realización del deseo hay que añadir: “alucinatoria”; Freud lo escribe con todas sus letras: “el sueño es una realización *alucinatoria* de deseo”. El

<sup>20</sup> Artaud, A. *El teatro y su doble*. Op. cit., p. 91.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 106.

esquema de aparato psíquico que hemos visto. le sirve para explicar este carácter alucinatorio del sueño; dado que durante el estado del dormir, el acceso a la motilidad se encuentra bloqueado, la energía psíquica (libido) sigue un camino *regresivo*, en la dirección inversa al recorrido normal indicado por las flechas<sup>22</sup>. La consecuencia de esto es una reinvestidura de las representaciones más arcaicas, que son representaciones-cosa; ellas fueron originalmente *percepciones* de los objetos externos: de ahí el carácter visual, plástico, del sueño.

No sólo Artaud se percató de ese carácter del lenguaje del inconsciente freudiano, sino también M. Foucault. En *Theatrum Philosophicum* escribe: “Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí. La filosofía de la *representación*, del original, de la primera vez, de la semejanza, de la imitación, de la fidelidad, se disipa”<sup>23</sup>. Encontramos también en Freud, como en Artaud, un privilegio acordado a la escena; recordemos “la otra escena” del sueño y del síntoma histérico. Sin embargo lo que se ejecuta en esa escena no es una copia o reproducción de algo que estuviese ya ahí: recuerdo, deseo, etc. Se trata más bien de la producción de una escritura única e irrepetible, singular, en un lenguaje cifrado.

En el siguiente capítulo veremos hasta qué punto la afirmación de Foucault, en lo que concierne a Artaud, se sostiene. No deja de resultar sorprendente que éste haya elegido el *teatro*, terreno de la *representación* por excelencia, para cuestionarla de raíz. Por ahora citémoslo nuevamente, cuando dice que “el inconsciente invitará de nuevo a los símbolos y a las imágenes, tomadas como un medio de reconocimiento y que rebasa la psicología”<sup>24</sup>. Imposible decir más claramente lo que fue el designio de Freud<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, p. 49.

<sup>23</sup> Foucault, M. *Theatrum Philosophicum*. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1981, p. 15, subrayado nuestro.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>25</sup> Encontramos todavía —por si hiciese falta— otra confirmación de esa “resonancia” entre Freud y Artaud en el siguiente pasaje en el que éste, una vez más, define su lenguaje de signos: “repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz...precipitan mayor número de imágenes en el cerebro, produciendo un estado aproximadamente *alucinatorio*. Artaud, A. *El teatro y su doble*, op. cit., p. 137. Subrayado nuestro.

Vimos también en el primer capítulo que Artaud abandona, primero el cine y después el teatro, por su incapacidad para crear nuevos mitos. En lo que toca a Freud, podemos decir que es por su concepción del lenguaje del inconsciente, uno de cuyos nudos privilegiados es –nos guste o no– el “complejo de Edipo”, por lo que Lacan llegará a decir que S. Freud inventó “el único mito de creación moderna”<sup>26</sup>.

## 3

Se sabe que una de las formulaciones centrales de Lacan es que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”; por ello se interroga también por su estatuto ¿Qué es el lenguaje? Para él la tópica del inconsciente “es la misma que define el algoritmo saussureano  $\frac{S}{r}$ ,” significante sobre significado. Lacan acepta que este algoritmo funda la lingüística como ciencia, y aunque da un giro al signo de Saussure, construye su significante con este material.

Otro de sus apoyos importantes será Roman Jakobson quien, investigando la forma en que se constituyen las afasias, constata que ellas se reparten según dos modos localizados del efecto de significación: la metáfora y la metonimia. La metáfora opera por  *semejanza*, en tanto que la metonimia lo hace por  *contigüidad*<sup>27</sup>. A pesar de que estos dos tropos no agotan, ni con mucho, el ámbito de la retórica, Jakobson los privilegia como los dos modos fundamentales de la producción de significación del lenguaje, por encima de las otras figuras retóricas, hipérbaton, sinécdoque, etc.

Lacan se apoya en ese privilegio acordado a la metáfora y la metonimia, y propone<sup>28</sup> que estos modos de articulación significante no son otra cosa que los mecanismos capitales

<sup>26</sup> Lacan, J. Seminario *El reverso del psicoanálisis*. Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>27</sup> Cfr. Jakobson, R. Y Halle, M. *Fundamentos del lenguaje*. Ed. Ayuso, Madrid, 1980, p. 133.

<sup>28</sup> Lacan, J. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. En *Escritos I*, Siglo XXI Ed., México, 1990.

del funcionamiento del inconsciente freudiano, la condensación y el desplazamiento<sup>29</sup>, respectivamente, que son dos *modos* de relación con el objeto.

Para Lacan la estructura de la metáfora se sostiene en “la *sustitución* del significante por el significante donde se produce un efecto de significación que es de poesía o de creación, dicho de otra manera de advenimiento de la significación en cuestión”<sup>30</sup>.

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S (+) s$$

En tanto que en la metonimia es “la *conexión* del significante con el significante la que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia de ser en la relación de *objeto*”<sup>31</sup>.

$$f(S \dots S') S \cong S (-) s$$

La metáfora se ubica en la línea vertical de la sincronía de la totalidad de los significantes; el eje sincrónico permite la *sustitución* de un significante por otro. Corresponde a los diversos estratos que Nietzsche había planteado, de un escalón a otro de los saltos metafóricos, cada vez más alejados de la referencia perceptual del objeto<sup>32</sup>. En cambio, la estructura metonímica, mantiene una relación más estrecha con el eje diacrónico, de ahí que su mecanismo fundamental opere por la *conexión* de un significante con otro<sup>33</sup>. Según su fórmula, Lacan ubica una elisión en relación con el objeto, pero propone también que éste se desliza metonímicamente por la cadena de los significantes. Es decir, que ni en la metáfora ni en la metonimia se trata directamente del objeto, no sería lenguaje si

<sup>29</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*. *Op. cit.* Resulta sorprendente que, sin nombrar a la metáfora y la metonimia, pues todavía no existían como tales, Freud se refiera a la semejanza y a la contigüidad como el fundamento de esos mecanismos. *Cfr.* “Tótem y tabú”, en *O.C., Op. cit.*, vol. XIII, p. 86.

<sup>30</sup> Lacan, J. *La instancia de la letra...* *Op. cit.*, pp. 495-496. Subrayado nuestro.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Subrayado nuestro.

<sup>32</sup> Y también, según Lacan, a la *condensación*, uno de los mecanismos paradigmáticos del funcionamiento del inconsciente en Freud.

<sup>33</sup> O sea, el *desplazamiento* freudiano; el otro mecanismo fundamental del inconsciente.

no, cuya función es presentificar su ausencia, pero de algún modo la metonimia mantiene una relación más directa con el objeto.

Lacan explicita aún más una consecuencia que ya desde Freud se desprendía de la noción de inconsciente: la de que el sujeto instaurado por Descartes en relación exclusiva con la conciencia ha perdido su autonomía, su hegemonía. Tal vez por eso en Freud no aparece nada como un "sujeto del inconsciente", pues en todo caso el inconsciente es un discurso sin sujeto, que opera más allá de ese registro. Esto también es articulado por Lacan en sus propios términos, al plantear que el sujeto del psicoanálisis no es ya un sujeto definido en relación con representaciones (terreno privilegiado de la psicología), sino que "el sujeto se constituye como segundo respecto del significante"; es decir, la estructura del inconsciente es una "estructura signifiante", de la que el sujeto mismo es un efecto, no su causa<sup>34</sup>.

Esa pérdida de hegemonía del sujeto es expresada también por Lacan cuando dice que no es asunto de que el sujeto *se represente* lo que sea (un contenido, un concepto, una idea), sino que "el significante *representa* al sujeto para otro significante"; es decir, el sujeto mismo, más que productor de representaciones, es él mismo resultado, *efecto* de esa conexión entre significantes.

Lacan propone a la metáfora, que llama metáfora del Nombre-del-Padre, como el *fundamento* mismo del lenguaje y por tanto del sujeto; y a la forclusión, la ausencia de este significante, como la falla fundamental del registro simbólico, cuyo efecto es la psicosis. Incluso define la psicosis como ausencia de metáfora, lo que le hace concluir, a propósito de sus célebres *Memorias de un enfermo nervioso*<sup>35</sup>, que "Schreber es sin duda escritor más no poeta"<sup>36</sup>. Esta afirmación depende, sin duda, de su particular concepción del

<sup>34</sup> En esta misma perspectiva se ubica su fórmula de que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje".

<sup>35</sup> Schreber, D.P. *Memorias de un enfermo nervioso*. Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1979.

<sup>36</sup> Cfr. Lacan, J. *Las psicosis*. Paidós, Barcelona, 1985, p. 114.

lenguaje y de la poesía, pero enseguida veremos, con Artaud, que quizá puede abordarse esta cuestión de un modo distinto al de Lacan, pues aquél constata también que la metáfora es uno de los polos constitutivos del lenguaje, pero no aceptará que ella defina al lenguaje poético. Su designio será acabar con la metáfora, en la búsqueda de un lenguaje poético que no implique una *representación de la cosa*, sino que la presentifique cada vez en una radical e irreplicable puesta en acto.

El lenguaje que Artaud construye se acerca más al lenguaje metonímico, pero veremos también que lo que encuentra se ubica tal vez incluso más allá..., en el límite de un lenguaje que se niega a sí mismo, de un lenguaje *imposible*.

Y como habíamos anunciado ya varias veces, nos acercaremos ahora un poco más para tratar de cernir la apuesta vital de Artaud en relación con la poesía y el lenguaje, y con el *lenguaje de la poesía*, y su inextricable anudamiento con el cuerpo, pues, como también dijimos antes, para él no se trata en absoluto del yo, de la conciencia, ni de nada parecido, sino de la *materialidad* del cuerpo, de la carne, y su equivalencia, correspondencia, analogía, con las *palabras* mismas, también en su *corporeidad*, en su *materialidad*.

Una consecuencia de esto será que, al aniquilar el lenguaje de representación (que funda en occidente al sujeto y la conciencia), en el mismo movimiento termina con el sujeto. Artaud muestra que él no *es* Artaud. Constata que no existe ningún ser *fundado* en la conciencia, pretensión cartesiana. Antonin Artaud sólo *escribe* su lenguaje imposible, como veremos enseguida.

Pero antes consignemos solamente un par de cosas acerca de un hecho llamativo: Lacan dijo un día, después de referirse a cierto "narcisismo no individual, sino más vasto", propio del grupo humano, y de invitar a sondear el "rodeo" de Michel Foucault cuando "viene a negar al hombre"<sup>37</sup>, que: "Todas las civilizaciones distinguen la función de

---

<sup>37</sup> Alusión a las últimas y celeberrimas líneas de *Las palabras y las cosas*.

contrarrestar los efectos de ese narcisismo en un uso diferenciado: loco o bufón. Nadie razonable, por sí mismo, retomará en nuestro círculo la pasión de Antonin Artaud. Si uno de mis discípulos se inflama en ese sentido, intento calmarlo”<sup>38</sup>. Si hubo o no quien lo intentara, parece que Lacan logró, en efecto, disuadirlo<sup>39</sup>. Y es que Artaud efectuaba, en su vida, la destrucción de aquello que, en dirección inversa aquél construía -con mucho trabajo- durante toda la suya: dar cuenta de los efectos subjetivantes (y por tanto de alienación) del lenguaje. La “alienación” de Artaud, su “locura”, no son sino el testimonio vivo, desgarrado, de un ejercicio sostenido de desalienación. Como alguien dijo, y dijo bien: “Artaud era un paranoico en un mundo esquizofrénico”.

---

<sup>38</sup> Lacan, J. “De Rome 53 a Rome 67: La Psychanalyse. Raison d’un échec”, en *Silicet* 1, Ed. Seuil, París, 1968, p. 50. Traducción nuestra.

<sup>39</sup> ;Y hasta qué grado! En el “INDICE DE NOMBRES PROPIOS Y TÍTULOS DE OBRAS en los seminarios de JACQUES LACAN”, editado por la *escuela lacaniana de psicoanálisis* en el año 2000, el nombre de Antonin Artaud ¡no aparece!, a pesar de que Lacan habla de él, con una evidente incompreensión, hacia el final de la sesión del 8 de mayo de 1979: “El significante del Nombre del Padre funda el excedente pulsional en tanto que no cediendo al hecho que lo funda y, si cede, vemos la emancipación de esas fuerzas de vida de las cuales Jung hace la apología, de las cuales los psicóticos hacen la experiencia que conocemos -Artaud por ejemplo...”. Seminario *La topología y el tiempo*. Inédito.

Falta

pag

60

### CAPÍTULO III

#### GLOSOLALIAS/CUERPO-SIN-ÓRGANOS: ARTAUD

“Yo soy el que conoce los  
recovecos de la pérdida”

“El cuerpo es el cuerpo/  
está solo y no necesita órganos/  
el cuerpo nunca es un organismo/  
los organismos son los enemigos  
del cuerpo”.

“No se trata de quemar las cosas,  
sino las representaciones que tenemos  
de las cosas”

“En el mundo en que estoy no hay  
arriba ni abajo: hay la Verdad  
que es terriblemente cruel. Es todo”.

Artaud

La necesaria linealidad del título de este capítulo, que apunta, como veremos, a una destrucción del lenguaje por Antonin Artaud, que se expresará en la invención de las *glosolalias*, seguida por un cambio radical del estatuto del imaginario: el *cuerpo-sin-órganos*, no implica, sin embargo, ningún género de antecendencia de un momento sobre el otro. Más bien se trata de un doble y simultáneo despliegue de las dos problemáticas anudadas, como una lectura atenta de los primeros escritos —y cartas, ¡siempre cartas!— permite constatar: En su exacta y rigurosa trama conforman el singular destino de Antonin Artaud. Podría incluso plantearse la pregunta de si no es primero el dolor corporal, ligado

con un “desarreglo” muy temprano de su cuerpo, al que va a unirse muy pronto una radical e inalienable pregunta acerca del lenguaje y sus propiedades. En todo caso, *ambas* cuestiones se irán desplegando en un único fraseo a lo largo de la vida de Artaud.

Antonin Artaud nace en 1896. A los cinco años es atacado por una grave meningitis a la que él mismo atribuirá más tarde una de las causas principales de su mal, como vimos en el primer capítulo.

Recordemos también que a los diecinueve años, por unos “dolores cerebrales”, hace su primera estancia en una clínica de enfermedades mentales cerca de Marsella, su lugar de nacimiento. Como parte del tratamiento le prescriben, para sus fuertes dolores, ciertos “calmantes” preparados a base de opio. Desde entonces se inicia su temprana adicción a esta sustancia, que le acompañará el resto de sus días. Entre 1918 y 1920 pasa sucesivamente por las clínicas de Saint-Dizier, Lafoux-les Bains, Divone, Bagnères-de-Bigore, Chanet, y finalmente en el manicomio de Villejuif, al cuidado del Dr. Toulouse, quien poco después sería nombrado director de Saint-Anne.

En 1921 Artaud se instala en París. Seguirán varios años de intensa actividad en el cine y sobre todo, en el teatro. Participa en varios filmes importantes, actúa en múltiples obras de teatro, de las cuales muchos de los guiones los escribe o adapta él mismo. En 1926 funda el Teatro Alfred Jarry en el que, junto con Vitrac y Aron, cuestiona la concepción imperante en el teatro de entonces y propone un teatro que no se dirija sólo a los sentidos de los espectadores sino a “toda su existencia”. El año anterior Artaud se encontraba dirigiendo el Buró Central de Investigaciones Surrealistas. Un poco después vendría la ruptura con el surrealismo.

Cuando Antonin Artaud tiene 27 años envía a la *Nouvelle Revue Francaise* algunos poemas para su publicación. Después de meses de silencio, Jacques Rivière, director de esa revista, le responde una amable misiva, en la que, del modo más cortés rechaza la publicación de los poemas, pero manifiesta su interés por conocer al autor. A partir de este hecho se inicia entre ellos un intercambio epistolar cuya importancia es imposible

soslayar. Esta correspondencia será publicada en septiembre de 1924 en el número 132 de la revista, y representa uno de los primeros y más vívidos testimonios de Artaud acerca de lo que en adelante será su solitaria y demoníaca búsqueda hasta su muerte. Así, escribe: “El problema para mí no era saber lo que alcanzaría a insinuarse en los marcos del lenguaje escrito, sino en la trama de mi alma en vida”<sup>1</sup>. Para Artaud estas cartas son una confesión y un descenso a lo más profundo de su ser, por el que pretende “ir hasta el cabo de sí mismo”.

Varios años después, en Rodez, dirá: “Me resigné a escribir a Jacques Rivière que yo no podía llegar a ser poeta a causa de una espantosa enfermedad oculta que no es una enfermedad del cerebro o de la mente, sino un descuartizamiento interno del ser que yo soy”<sup>2</sup>. “Y de este *sufrimiento* admirable *del ser* es de donde he sacado mis poemas y mis cantos”<sup>3</sup>. En una carta a Génica Athanasiou, cuando tiene veinticinco años, Artaud escribe: “He tenido siempre ese desarreglo del espíritu, ese anonadamiento (*écrasement*) del cuerpo y del Alma”<sup>4</sup>. Y en *Fragmentos de un diario del infierno* dice: “Él me habla de narcisismo, y yo le replico que se trata de mi vida. Tengo el culto no del *yo* sino de la *carne*, en el sentido sensible de la palabra *carne*”<sup>5</sup>. Para Artaud no se trata del yo ni de la conciencia, como dijimos, sino de la *materialidad* del cuerpo, de la carne, por un lado; y por otro, de las *palabras* mismas, también en su *corporeidad*, en su *materialidad*<sup>6</sup>.

Más adelante, en el mismo *Diario del infierno*, que en realidad es una carta dirigida a André Gaillard, escribe: “Yo soy hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago del que los nudos me reúnen con la putrefacción de la vida”<sup>7</sup>. Esa enfermedad que lo priva de sí mismo, esa “íntima pérdida”, jugará un papel capital

<sup>1</sup> Artaud, A. *Préambule*. I, p. 11.

<sup>2</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* II. Ed. Fundamentos, Madrid, 1976, p. 112.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>4</sup> Artaud, A. I, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 139. Subrayado nuestro.

<sup>6</sup> Por eso las *cagará* también, como se verá después.

<sup>7</sup> P. 140. Artaud morirá, varios años después, de un cáncer intestinal.

en su vida, pues se trata de “este ser que la enfermedad me había arrebatado”<sup>8</sup>. Ello le hace escribir también de “ese dolor plantado en mí como una cuña”, y cuya consecuencia es una radical y definitiva *separación* de la vida<sup>9</sup>.

Una consecuencia de ello es una *incapacidad* fundamental, *estructural*, para realizar una de las operaciones *básicas* del pensamiento: la de *fijarse* en algún lugar, no importa dónde: “Yo sufro de una espantosa enfermedad de la mente. Mi pensamiento me abandona en *todos los peldaños*. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su *materialización* en palabras. Palabras, formas de frases, direcciones interiores del pensamiento, reacciones simples de la mente, yo estoy en constante búsqueda de mi ser intelectual. Así pues, cuando puedo *agarrar una forma*, por imperfecta que sea, *la fijo*, temeroso de *perder* todo el pensamiento”<sup>10</sup>.

Surgirá de ello una necesidad ineluctable de fijar esas formas y pensamientos en algún lugar y de algún modo. Pero esta cuestión de fijar el pensamiento no tiene para él nada que ver con la producción de escritos o poemas. No se trata de literatura, se trata más bien de un intento desesperado por acortar esa distancia que lo separa de la vida; por eso escribe: “Ahí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu”<sup>11</sup>; y en *El pesa-nervios* dice: “Eso que habéis tomado por mis obras no eran mas que los desechos de mí mismo”<sup>12</sup>.

En este mismo escrito dice que “toda la escritura es una cochinidad”, y también que “las gentes que salen de lo vago para ensayar precisar lo que sea que pase por su pensamiento son unos puercos”. Veremos más adelante una de las razones profundas por las que Artaud busca a toda costa *fijar* su pensamiento, que no es lo mismo que “precisarlo”. Veremos

<sup>8</sup> Artaud, A. I, p. 136.

<sup>9</sup> “Yo estoy definitivamente *al lado* de la vida”. I, 137.

<sup>10</sup> Artaud, A. *Correspondencia con Jacques Rivière*. I, p. 30.

<sup>11</sup> Artaud, A. *El ombligo de los limbos*. I, p. 61.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 114.

también que una de sus preguntas más acuciantes tiene que ver con el problema del lenguaje y del sentido. Desde el inicio se percata que una de las trabas más importantes para lograr otro modo de percibir y de pensar, que lastran (y castran) de manera omnipresente a la cultura moderna, es la forma en que el lenguaje, cargado de un exceso de sentido, nos impide ver los hechos, las cosas de la vida: "Todos aquellos que son amos de su lengua, todos aquellos para los que las palabras tienen un sentido... son unos puercos". A propósito de lo que Artaud ha escrito en *El teatro y su doble*, envía a Jean Paulhan una carta en la que le dice que de lo que se trata es de "sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más *alejada del pensamiento*. Falta descubrir aún la *gramática* de ese nuevo lenguaje. El ademán es su materia y su cabeza y, si se quiere, su alfa y omega"<sup>13</sup>. Resulta casi imposible seleccionar pasajes de esta y otras cartas que Artaud escribe para explicitar aún más lo que él pretende con su concepción del teatro; a tal grado hay que leerlas íntegramente, como por otro lado *todos* sus escritos, que para nada conforman una "obra"<sup>14</sup>. Los escritos de Artaud son jirones, desechos por los que podemos apenas entrever la enormidad y desmesura de su designio vital.

En la misma carta dice que "las palabras no quieren decirlo todo, y ... por su naturaleza y por su definido carácter, *fijado* de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo. Y por desarrollo entiendo verdaderas cualidades concretas, extensas, puesto que estamos en un mundo concreto y extenso. El lenguaje del teatro apunta pues a encerrar y utilizar la extensión, es decir espacio, y utilizándola así a hacerla hablar. Tomo los objetos, las cosas de la extensión, como imágenes, como palabras, uniéndolas y haciendo que se respondan unas a otras de acuerdo

<sup>13</sup> Artaud, A. *El teatro y su doble*. Ed. Hermes, México, 1992, p. 124, subrayado nuestro.

<sup>14</sup> Gracias a lo que con toda justicia puede llamarse un profundo acto de amor, Paulie Thévenin dedicó su vida a editar sus escritos: XXVIII volúmenes en Gallimard. Se trata de una edición en la que el cuidado, el rigor y la belleza no se excluyen recíprocamente.

con las leyes del *simbolismo* y de *las analogías vivientes*. Leyes eternas que son las de toda poesía". Él quiere fijar, pero de otro modo que no implique esa inmovilidad mortificante, el pensamiento, su pensamiento, que para él no está hecho del lenguaje gramatical. Sus *glosolalias* serán uno de los soportes de esa operación, aunque no el único, como veremos.

Más adelante dice Artaud: "Trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que *no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra*"<sup>15</sup>. Es por eso que "en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que *no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras*; y que asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo"<sup>16</sup>.

Encontramos aquí expresada, como en un manifiesto, la crítica de Artaud a la preponderancia, la primacía, de la palabra. Y eso se expresa en su proposición de que el director de la puesta en escena no es un inerte instrumento del autor, que simplemente debe preocuparse por *representar*, lo más fielmente posible, la trama de hechos -generalmente subjetivos- que éste describe, aunque lo haga de manera sublime y con los temas tan grandemente humanos<sup>17</sup> como se quiera. No. Para Artaud el director de la *mise en scène* es un Demiurgo, un auténtico *creador* que, echando mano de los más diversos medios físicos del gesto, del ademán de los actores, así como de los medios objetivos de la luz, del espacio, del color, de la música (tanto de las palabras como de los instrumentos), logra crear "Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro [...] que nos libere a nosotros, en un mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana"<sup>18</sup>. "El teatro

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 126, subrayado nuestro.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> O pequeños, da igual.

ha de ser igual a la vida" (su doble).

Un poco después, en la misma carta, vuelve a cuestionar que el teatro occidental sólo admite como lenguaje al lenguaje articulado gramaticalmente, es decir al lenguaje de la palabra hablada y escrita, en el cual "la palabra se ha osificado, ...los vocablos, todos los vocablos, se han helado y envarado en su propia significación"; es por eso que esas palabras inertes sólo pueden detener el pensamiento, acabarlo.

Y más adelante denuncia que al teatro occidental "Se le(s) escapa todo cuanto se refiere a la enunciación particular de una palabra y a la vibración que puede alcanzar en el espacio"; es en esta línea de argumentación que Artaud se refiere al teatro oriental, para el cual "en la palabra el sentido claro no lo es todo; hay también una *música* de la palabra, que habla directamente al inconsciente. Y así es como en el teatro oriental no hay un lenguaje hablado sino un lenguaje de *gestos, actitudes, signos* [...] en Oriente este lenguaje de signos se valora más que el otro, atribuyéndosele poderes mágicos inmediatos"<sup>19</sup>.

Es por eso que en el teatro concebido por Artaud, es preciso que se "vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como *elementos sonoros* y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como *movimientos*, y que esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida"<sup>20</sup>.

En *El teatro y su doble* plantea, apoyándose en diversas referencias, desde el teatro oriental al lenguaje de los sueños, la imperiosa necesidad de un nuevo lenguaje, un lenguaje de signos, de gestos corporales ligados con los movimientos físicos de la escena: la luz, el sonido, los gritos, la música. Este nuevo lenguaje del teatro implica, para realizar-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 135, subrayado nuestro.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

se, una destrucción de su lenguaje habitual, gramatical, anclado en el privilegio otorgado a la palabra escrita. Para él, este nuevo teatro debe romper con este privilegio; ya no puede tratarse de *representar* sobre la escena, una obra que ha sido escrita siguiendo ciertas reglas de composición, por magistral que sea<sup>21</sup>.

El maestro de escena ya no debe estar supeditado al texto del autor. Como un auténtico Demiurgo, puede echar mano de los recursos citados antes, en sus mutuas relaciones espaciales.

Pero la búsqueda de este nuevo lenguaje no se circunscribe para Artaud al lenguaje del teatro. A pesar de haber marcado de modo contundente al teatro contemporáneo, después de algunos fracasos para poner en escena algunas piezas de este Teatro de la Crueldad, Artaud prosigue su búsqueda de otro lenguaje no gramatical, no semántico.

Es decir que la búsqueda de un *lenguaje* originario, que no implique *repetición, representación* de otra cosa, sino que sea una *presentación en acto* de la cosa misma de que se trata, no se circunscribe en Artaud solamente al ámbito del teatro.

Y por eso Artaud abandona el teatro, que ha sido un teatro de *representación*, proponiendo y poniendo en *acto* un teatro imposible: el Teatro de la Crueldad. Un teatro de lo único e irrepetible, un teatro de *no-representación*. En el ensayo "No más obras maestras", escribe que "una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto *no puede repetirse* del mismo modo"<sup>22</sup>.

Ese teatro imposible lo lleva a cabo en cada *gesto*, en cada *además* de su vida cotidiana. Artaud busca que cada uno de esos gestos, ademanes, sea un acto *poético*, que para él

<sup>21</sup> En esta perspectiva Foucault relaciona a Freud con Artaud, uno de cuyos principales designios fue acabar de una vez por todas con la representación.

<sup>22</sup> Artaud, A., *El teatro y su doble*. Op. cit., p. 84, subrayado nuestro.

es lo mismo que decir *teatral*. Por eso, lo que había expresado en los ensayos del *Teatro y su doble*, ahora será *efectuado*: cuando Artaud escribe-dibuja, canta sus *glosolalias*, sus “*silabas inventadas*”. Su mano, su cuerpo todo (siempre dibujaba y escribía de pie), su voz y aliento, son elementos indisolubles de la única y esencial música de la poesía real producida para ser *vista, oída, sufrida, vivida*.

Él la realizaba en ese eterno acto de creación, *único e irrepetible*, aún al precio de su razón y de su vida misma

**to feta**

**a to tafura**

**ta fotura**

**e fai ton trumeau**

**to n feta**

**e festa praline**

**to butine**

**y peed las palabras**

**ta rumi**

**to kumi**

**torchati sibiche**

Un momento significativo de esta búsqueda es cuando, interno en Rodez, hace una traducción del capítulo de Humpty Dumty, de *Alicia a través del espejo* escrito por Lewis Carroll. Numerosas cartas y fragmentos de esa época nos hacen saber de su profundo interés en las *palabras-valija* y sus posibilidades polisémicas.

Pero bien pronto también se percata de que el texto de Carroll no deja de ser, con todo su ingenio, un mero ejercicio de “un abusivo que ha querido pacer intelectualmente, repues-

to por una comida bien servida, paciendo del dolor del otro"<sup>23</sup>, y de que su propia búsqueda tiene un carácter mucho más fundamental, mucho más radical, pues "se puede inventar su lengua y hacer hablar la lengua pura con un sentido *fuera de la gramática*, pero es necesario que ese sentido sea válido en sí, es decir que provenga del ansia (*d'affre*)"<sup>24</sup>.

Desde Rodez también había escrito a Rene de Solier y, a propósito de su batalla contra "la ineptitud del espíritu tan mal creado por Dios en donde reina efectivamente el Ego que se cree por razón *sensato*, provisto de un sentido y *entrando* siempre en él, mientras que es el más estúpido de todos por perderse en este *hediondo corredor del sentido*, cuando las cosas no lo han tenido. Significa que yo he sido tratado de insensato un día, hace ocho años, *porque pienso que las cosas no tienen sentido*"<sup>25</sup>.

Todos sus escritos de esta época, así como sus cartas, que son cientos, son un testimonio vivo de esa búsqueda de otro lenguaje, que es, a su vez, otro modo de pensar: "Yo intentaba volver a encontrar una forma de pensar abolida"<sup>26</sup>.

Y a otro destinatario, a propósito de su mitología personal de que tenía tres hijas, le escribe que "esta historia del otro mundo es la mía, Jean Paulhan, porque si he vivido la vida de un escritor francés *estoy inventando otra lengua*, pero para aplicarla tengo que ser libre"<sup>27</sup>.

Citamos a continuación unos cuantos fragmentos de sus cartas, en los que Artaud intenta desesperadamente hacerse escuchar en esta su solitaria y denodada lucha contra el lenguaje: "La mayor parte de mis libros y de mis poemas están dedicados a decir que yo no podía decir nada ni escribir nada y a señalar mi repugnancia"<sup>28</sup>.

"Hasta donde he llegado con el verbo, el lenguaje y las palabras, porque en esas cartas

<sup>23</sup> Artaud, A. IX, 170.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Subrayado nuestro.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 82, subrayado nuestro.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>27</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez II*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 147-148.

(desde Rodez) he ensayado nuevas formas de escribir”<sup>29</sup>.

“Literalmente ignoro lo que pueden valer esas cartas y creo que desde el punto de vista de estilo de gran escritor no valen absolutamente nada, porque en ellas he querido *zarandear todo el lenguaje*, pero creo que, desde el punto de vista *humanidad* del lenguaje, se puede percibir en ellas algo más que en todos mis libros”<sup>30</sup>.

“Una terrible lucha con el lenguaje. Creo que actualmente, cuando se ve lo que se escribe y lo que se dice y lo que se dice y lo que me dicen y lo que se hace, son las mismas *fuentes del lenguaje* las que *están heridas*. ¿Hay que transplantarlas o curarlas?”<sup>31</sup>.

“El dolor del motín del yo en el alma y del alma en todo el cuerpo, he aquí en lo que basar una revolución capital que *no escribe sino para quemar los libros* con hierro candente y *no habla sino para aniquilar el lenguaje*”<sup>32</sup>.

“Y me he preguntado si las palabras serían capaces de decir todo lo que yo quería hacerles decir [...] Sólo Dios en alguna parte allá donde los seres no tienen acceso pudo inventar las sílabas perfectas, ‘*inventar*’, quiero decir hacer que esas sílabas emanen del infinito [...] Lo que queda del infinito en el lenguaje no es más que un recuerdo del Verbo de Dios que algunos grandes místicos y rarísimos grandes poetas captaron”<sup>33</sup>.

“Los *gestos* como los que aquí me reprocha [...] y que me sirven a mí para *orar a Dios*, estaban en la base de la dramaturgia expuesta en la escena por Antonin Artaud y si el hecho de entregarme a ellos constituye una enfermedad en mí, entonces Antonin Artaud fué siempre un enfermo porque sus puestas en escena no se componían sino de eso”<sup>34</sup>.

Todo lo que Artaud escribe en sus cientos de cuadernos, en sus cartas, en sus ensayos, no es sino el testimonio vivo de esa búsqueda demoníaca de un lenguaje imposible en tanto

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 227-228.

<sup>32</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* III. *Op. cit.*, p. 168, subrayado nuestro.

<sup>33</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* I. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>34</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* III. *Op. cit.*, p. 61. Este fragmento tiene que ver con un momento de “conversión” a la religión católica, único en su vida. Durará sólo unos meses. *Cfr. infra*, n. 59.

que niega su esencia misma, que es la de *representar*. El diseño de Artaud es el de destruir ese lenguaje de repetición, para inventar así, cada vez, un lenguaje original y originario, que se funda a sí mismo en cada acto de proferencia, de escritura<sup>35</sup>, en cada sílaba inventada por él, en cada *glosolalia*.

¿Es este diseño de Artaud imposible? ¿Puede existir un lenguaje que se funda cada vez a sí mismo, en sí mismo?

En todo caso es un diseño desmesurado... pero, ¿podría ser de otro modo? El mismo lo reconoce con su lucidez que nunca le abandona: "Pero ahora ya basta. Ya no soporto más este eterno debate conmigo mismo"<sup>36</sup>.

Y este diseño marcado del exceso de imposible es el de acabar con la *esencia*, con la *función* misma del lenguaje, que es la de comunicar<sup>37</sup>. Es sólo esto lo que hace que, desde la orilla del "hediondo corredor del sentido", no sólo se hable de la "locura" Artaud, sino que se haya actuado, lo que llevó a su internamiento en diversos asilos de alienados, durante un período de nueve años.

El diseño de Artaud es *destruir* el lenguaje y el pensamiento mismo, hecho de *representaciones*, *imágenes*, y cuya argamasa es *el sentido*, para llegar a una nueva lengua, original y originaria, que no esté prendida y enredada irremisiblemente en el sentido. Como un Demiurgo, inventará entonces *su propio lenguaje*: las *glosolalias*, series de sílabas encadenadas no por su valor gramatical, semántico, sino por sus resonancias *fonéticas*<sup>38</sup>.

Se comprende entonces que los demás no pudiesen escuchar ese lenguaje, *su* lenguaje. El mismo Artaud dice: "Todo lenguaje verdadero es incomprendible"<sup>39</sup>. Este hecho y sólo

<sup>35</sup> El sujeto de ambas operaciones no necesariamente es el mismo. En los últimos tiempos Artaud *profería* sus *glosolalias* y Paule Thévenin las *escribía*.

<sup>36</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* I. Ed. Fundamentos, Madrid, 1985, p. 155.

<sup>37</sup> Función siempre fallida, cosa cuya constatación es el drama permanente de Artaud, y que le impulsa a construir ese *otro* lenguaje.

<sup>38</sup> Algunos autores han querido encontrar en este lenguaje, inventado por él, fonemas de la lengua griega que, como vimos en la *Semblanza biográfica*, era la lengua de su abuela materna. Un intento más -¿desesperado?- por hacer "comprendible" a Artaud.

<sup>39</sup> Artaud, A. *Van Gogh... Op. cit.*, p. 54.

éste, nos permitiría aislar, al margen de *cualquier* discurso psicopatológico, médico o psiquiátrico, la “locura” Artaud.

La aniquilación del lenguaje es la aniquilación del mismo Artaud, su *locura*: “Si aquí también me van a considerar un enfermo *porque no me comprenden*, no valía la pena venir a Rodez”<sup>40</sup>. Desde aquí, y sólo desde aquí, pueden y deben ser recibidos sus poemas-dibujos- retratos, sus ensalmos y *glosolalias* realizados al mismo tiempo que su mano golpeaba rítmicamente con un cuchillo, con un martillo, sobre un tronco-altar de madera, horadándolo como al mismo papel que además *ardía* literalmente, al mismo ritmo que su *ser*<sup>41</sup>.

**o zarar**  
**e fantu zarida**  
**a zarida**  
**e fantu fizar**

En una carta al Doctor Ferdière, Artaud le escribe: “Las frases que he anotado en el dibujo que le he dado las he buscado sílaba por sílaba trabajando en voz alta, para ver si encontraba las *sonoridades verbales* capaces de contribuir a la comprensión de aquel que mirase mi dibujo... si los sonidos de las palabras que yo había *inventado*<sup>42</sup> concordaban con el movimiento general del dibujo [...] Este tipo de trabajo en mí está siempre ligado a un dibujo que yo hago o a un poema que escribo y que no lo hago fuera de *un trabajo preciso y determinado*”<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* II. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> Hay que asomarse a los escritos-dibujos de Artaud para ver el papel mismo, en su *materialidad*, quemado, rasgado, horadado, manchado. Cfr. Artaud, A. *Dessins et portraits*. Ed. Gallimard, Munich, 1986.

<sup>42</sup> He aquí una distinción esencial con respecto al sentido que el término *glosolalia* tuvo en la psiquiatría del siglo XXI. Para ésta, era un síntoma *impuesto*, al modo de un automatismo mental (Clérambault). Era un síntoma, un signo de alienación mental. En cambio, en Artaud es producto de una *invención*, singular; es la materia de ese lenguaje “auténtico”, “verdadero”, “incomprensible”, construido en el momento, y destinado únicamente a él. De ahí que se sostenga *no* del sentido, de la *representación*, sino del sonido. Antonin Artaud *no sufre* esas *glosolalias*, las *inventa* activamente.

<sup>43</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez* III. Ed. Fundamentos, Madrid, 1980, pp. 120-121. En sus cartas, Artaud se *explica a sí mismo* para otro.

...ceux qui  
se sont conciliés par  
un emboîtement  
de prendre

## L'HEROÏNE

tous ceux qui ont

touché à Anne Elan

à cause de cela

le dimanche

Mars 1939. Je les

vois

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Esa es pues su única búsqueda, ya sea en el (su) Teatro de la Crueldad, o en sus escritos-dibujos-poemas-*glosolalias*.

Es necesario insistir en que esta búsqueda no puede enfocarse al margen de las vicisitudes de su cuerpo sufriente. Pero veremos ahora que, además de esa cuarteadura de su cuerpo y de su ser, también está presente siempre ese otro polo de que venimos hablando: su insistente pregunta acerca de las palabras y el lenguaje.

Así, en la tercera *carta de matrimonio*, cuya primera destinataria es su novia Génica Athanasiou, dice que no hay “nada en lo que hace a mi persona, que no sea producido por la existencia de un *mal anterior* a mí mismo [...] que no viene *únicamente* de la enfermedad”<sup>44</sup>. Este el *mal anterior* tiene que ver con un hurto, un robo de las palabras, de *sus* palabras. El 29 de enero de 1924 le escribe a Jacques Rivière que “hay algo furtivo que me arrebatara las palabras *que he encontrado*”<sup>45</sup>.

Lo que Antonin Artaud constata muy pronto, como después hará Lacan en otro territorio, es que el Otro es el detentador de esas palabras<sup>46</sup>. Esas palabras provienen del Otro. *Sus* palabras, una vez proferidas, le son arrebatadas, sustraídas por el Otro<sup>47</sup>.

Es este lugar del Otro el que Artaud interroga permanentemente. Ese Otro que le roba, le sustrae, subrepticamente, las palabras, *sus*<sup>48</sup> palabras. De ahí la necesidad ineluctable de *fijarlas*.

Y es la escritura, para Artaud, el modo de fijarlas, de fijarlas en el cuerpo. Pero Artaud constata que el cuerpo, su cuerpo, es un cuerpo herido por el símbolo<sup>49</sup>. Es por eso que, al inventar otro lenguaje, su lenguaje, el lenguaje Artaud, hecho de sonidos, de fonemas que no representan nada, un lenguaje que se niega a sí mismo, en el mismo movimiento el cuerpo, su

<sup>44</sup> I, 129.

<sup>45</sup> Artaud, A. *Correspondencia con Jacques Rivière*. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>46</sup> Lacan define al Otro como el lugar del significante: tesoro y basurero a la vez.

<sup>47</sup> Cfr. Derrida, J. “La parole soufflée”. *L'écriture et la différence*. Éd. du Seuil, París, 1967.

<sup>48</sup> La misma ambigüedad de este *sus* (¿de quién?) localiza el límite de la cuestión.

<sup>49</sup> Cfr. *infra*, p. 78.

cuerpo, también se vacía de sentido, de símbolos: *no está más representado*. Únicamente está, y funciona: caga, come, duerme, eructa, eyacula, llora, gesticula, respira, expira...

Así como su lenguaje *glosolálico* no remite a ninguna cosa externa, a ningún referente, sino que se sostiene en sí mismo y de sí mismo, en el *acto* mismo de su proferencia, del mismo modo el cuerpo, vaciado de significación, de representación, es un cuerpo de real puro, sin símbolos anquilosados, es el *cuerpo-sin-órganos*.

Su desmesurado designio será entonces vivir en y por un lenguaje que no sea el lenguaje del Otro, sea en la escena que sea, sino en y por un lenguaje Artaud. El no escribe en "francés", aunque parezca que habla esa lengua. Escribe en ese lenguaje del cuerpo, del sonido, del gesto. Artaud hace *mierda* el simbólico. Aniquila el lenguaje mismo en lo que se sostiene, en su fundamento. Construye entonces un lenguaje que no se soporta de la *representación*.

Pero esa aniquilación del simbólico no deja de afectar al imaginario, hasta el grado de hacerlo precisamente *otro modo del imaginario*<sup>50</sup>. Este otro modo del imaginario es justamente el *cuerpo-sin-órganos*<sup>51</sup>.

Él destruye el lenguaje del Otro, y por eso el Otro lo perseguirá siempre, robándole las palabras, *sus* palabras. Artaud fabricará entonces, *inventará* otro lenguaje, *su* lenguaje. Un lenguaje no metafórico, de no-representación, sino un lenguaje metonímico, un lenguaje del cuerpo. Pero como ese es precisamente el único lenguaje, el del Otro, que se inscribe en el cuerpo, Artaud inventará como Demiurgo, como Otro<sup>52</sup>, un nuevo lenguaje correlativo de un *cuerpo-sin-órganos*.

<sup>50</sup> Para Lacan es el *imaginario* el que da *consistencia* al *cuerpo*, no el *real*, como pudiera creerse apresuradamente.

<sup>51</sup> Precisemos aquí solamente que el registro simbólico es definido por Lacan (durante la década de los 50s) como estructurado por la batería de los significantes, y cuya articulación sincrónica y diacrónica produce las significaciones posibles. Este registro es solidario del lugar del Otro. En cuanto al imaginario, es un registro articulado a partir de la experiencia inaugural del "estadio del espejo"; es el momento en que se conforma el yo-ideal, matriz de las identificaciones posteriores del sujeto. Este yo se produce por la identificación con la imagen reflejada en el espejo; imagen "propia", pero a la vez ajena, pues esta ahí, "afuera", en tanto corresponde a la imagen del semejante.

Para Lacan, tanto en el registro simbólico como en el imaginario, se produce una alineación original: en el primer caso con respecto al significante, y en el segundo en relación con la imagen.

<sup>52</sup> Respecto a este punto se podría abordar lo que bien puede calificarse de misticismo en Artaud.

<sup>53</sup> En la ambigüedad del genitivo subjetivo y objetivo.

Precisemos un doble movimiento, pendular: Artaud constata muy pronto que no hay garantía (de verdad, ni de nada) del Otro<sup>53</sup>. Esta falta de garantía es *sufrida* por él bajo la forma de una persecución. El Otro le sustrae furtivamente las palabras, no bien pronunciadas. A este robo de las palabras va a ligarse también un robo de ciertos productos de su cuerpo; le escribirá al Dr. Latremoliere que se “mantiene encerrado a un hombre en un Asilo de Alienados con el único fin de alimentarse sobre él mismo de sus humores seminales y sus excrementos”<sup>54</sup>. Y a Jean Paulhan le dice, el 10 de septiembre de 1945 que, “si el mundo continúa es a causa de mis pérdidas de tuétanos y de esperma”<sup>55</sup>.

Para defenderse de este acoso del Otro, Artaud se inventará ese lenguaje propio, que ya no le será más expoliado; y al mismo tiempo, como hemos dicho, construirá un cuerpo vacío y vaciado de *representaciones*, el *cuerpo-sin-órganos*. Es en la medida que canta sus *glosolalias* y que construye este cuerpo, que escapa de la persecución. Por ello le escribe al Dr. G. Fredière que “todo poema es una liberación”<sup>56</sup>. Pero no es éste un movimiento único, al modo de una “iluminación”<sup>57</sup>; la amenaza es permanente, y por ello también constante la búsqueda incansable de ese nuevo cuerpo y lenguaje, consecuencia del anonadamiento del lenguaje común.

Esta destrucción, esta aniquilación en la que el simbólico y el real devienen equivalentes<sup>58</sup>, se manifiesta también en el hecho de que Artaud muera y renazca varias veces. Una de esas muertes se produjo por el cuchillo que le partió la columna vertebral, y otra por los electrocho-

<sup>54</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez I*, *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>55</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez II*, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>56</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez I*, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>57</sup> *Cfr. supra*, Capítulo I, pp. 32-33.

<sup>58</sup> El lenguaje mismo hecho mierda, resto, objeto *a*, constata esta operación imposible.

<sup>59</sup> *Cfr. Lettres écrites de Rodez*, vol. X. Las cartas escritas desde el 12 de febrero hasta el 19 de agosto de 1943 están firmadas Antonin Nalpas. Este es el apellido de su familia materna. En este periodo Artaud tiene una especie de “conversión” religiosa, en la que reniega de sus “blasfemias” anteriores. El 17 de septiembre marca un “renacimiento”; volverá a firmar sus cartas “Antonin Artaud”, y se cuestionará profundamente ese pasaje por la religión de sus padres. No volverá a abandonar esta posición hasta su muerte. En rigor, puede decirse que este es uno de los escasos momentos “delirantes” en Artaud, cuando abraza la religión cristiana. Es un punto que merecería por sí mismo un estudio aparte.

<sup>60</sup> *Cartas desde Rodez III*. *Op. cit.*, p. 20.

ques que sufrió durante sus sucesivos internamientos: es entonces cuando deja de ser Artaud y renace Antonin Nalpas<sup>59</sup>: “Antonin Artaud murió en Ville-Evrard en agosto de 1939, muerto de pena y de dolor, muerto por haber llevado los pecados de todos los hombres”<sup>60</sup>.

Una radical consecuencia de ello es que para Artaud ya no hay deuda simbólica, no hay culpa (no hay edipo, no hay metáfora, ni paterna ni materna). No hay más lenguaje metafórico:

“Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre, y yo”<sup>61</sup>.

Lo que hay es un lenguaje de la metonimia del cuerpo. Se trata del resto del cuerpo (el objeto *a*, la mierda, el semen, el lenguaje...). Es aquí que se ubica todo el costado excremental, fluídico, de los escritos de Artaud: “Todo lo que huele a mierda huele a ser”<sup>62</sup>.

Nos preguntamos si incluso conviene hablar de metonimia del cuerpo, si no se trata de una más radical, insoportable apuesta de Antonin Artaud: la de un cuerpo de real puro. El único límite a esta cuestión, nos parece, es que Artaud no guardaba silencio, escribía, escribía todo, y tal vez es ahí, y sólo ahí, que podemos hablar de metonimia: En una relación imposible con el cuerpo, pero sostenida por la constatación de que las palabras son cuerpos y de que el cuerpo puede y de hecho se sostiene más allá y más acá de la escalada metafórica de las palabras y los pensamientos, que siempre han sido expoliados y usufructuados por el Otro. Artaud dijo: “Mientras me sienta perseguido por un doble o un espectro, eso será señal de que soy”. He aquí el *cogito* artaudiano: un ser sostenido no por el pensar, sino por la persecución y la *resistencia* frente al Otro.

Artaud aniquila el francés, su lengua materna: la destruye, buscando otra lengua, su lengua, la lengua Artaud, pues “si yo hablara mi lengua en lugar de hablar francés (...) todo eso se detendría, el francés es la causa de la locura y la matanza universales”<sup>63</sup>. Vemos

<sup>59</sup> Antonin, A. *Ci-git*. XII, p. 11.

<sup>62</sup> Artaud, A. “La búsqueda de la fecalidad”, en *Van Gogh el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, pp. 81. ss.

<sup>63</sup> Artaud, A. XVIII, p. 291.

aquí que la invención de su lenguaje es su respuesta en acto –su antídoto– frente al *hechizo* que mantiene a occidente sumido en la alienación y el *mal*.

Antonin Artaud constata que nuestro cuerpo humano es tal por la incidencia del lenguaje sobre su superficie; no es otra cosa lo que Freud concibe como cuerpo libidinal y Lacan como la marca significativa en el cuerpo: sus fragmentos, bordes y orificios como lugares de inscripción<sup>64</sup>. Aniquilar el lenguaje implica, por eso mismo, otro *modo* del cuerpo, un cuerpo radicalmente distinto de ese cuerpo simbolizado por y en el cual vamos por el mundo: es así que en Artaud se da el *cuerpo-sin-órganos*: un cuerpo *no más representado*, sin ningún residuo de símbolos muertos: un cuerpo que *caga*, que *come*, que *coge*, que *muerde*, que *eyacula*, que *respira*, que *suda*, que *se quiebra*, *rasga*, *trasfigura*..., pues “el fuego que ardía dentro de mí necesitaba muy otras *corporizaciones*. Pero cómo *conmover a lo real*”<sup>65</sup>. Un poco antes había escrito: “Nunca he buscado sino lo real”<sup>66</sup>.

Artaud no se arredra ante ese real, que es una marca de lo imposible; es así que inventa las *glosolalias*, y cuando éstas, en el instante mismo de ser pronunciadas, corren el riesgo de petrificarse y anquilosarse, Artaud toma su lápiz y dibuja, dibuja ... pero esos dibujos de ningún modo tampoco son una (s)obra; son de nuevo, tan sólo un ademán, como aquellos tristes y solitarios ademanes que Artaud “loco” hacía con su mano para ahuyentar los maleficios, que por supuesto son *reales* y amenazan al mundo. El *veía* esos maleficios e intentaba, por su *sacrificio*, en vano, salvarnos de ellos.

Todos sus escritos no son sino un testimonio desgarrado de ello. Por eso es preciso *leer* a Antonin Artaud.

Interno en Rodez, Artaud cuestiona que le acusen de hacer magia y estar enfermo “cuan-

<sup>64</sup> En el seminario acerca de la angustia, Lacan dice: “se trata de saber ...qué permite encarnarse a ese significante; y lo que se lo permite es, desde luego, aquello que tenemos para presentificarnos los unos a los otros, *nuestro cuerpo*”, 9 de enero de 1963, inédito, subrayado nuestro.

<sup>65</sup> Artaud, A. XVIII, p. 169, subrayado nuestro.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 119.

do me veían rebuscar en mi cuerpo con mi boca, mi pensamiento y mi mano las acciones internas del aliento:

**kalam nimkopf polipta  
polipta akaripta**<sup>67</sup>

Es por eso que al al *acto* de imposible escritura de Antonin Artaud no hay otro modo de soportarlo que con un *reacto* de lectura literal. Toda interpretación, de la ralea que sea, hace perder el hueso de *real* por ella expresada:

**ratara ratara ratara  
atara tatara rana**

**otara otara katara  
otara ratara kana**

**ortura ortura konara  
kokona kokona koma**

**kurbura kurbura kurbura  
kurbata kurbata keyna**

**pesti anti pestantum putara  
pesti anti pestantum putra**

<sup>67</sup> Artaud, A. *Cartas desde Rodez II*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1976, p. 113.

APÉNDICE

CARTA A ANTONIN ARTAUD

Estimado Artaud, (alias Nanaqui, alias Antonin Nalpas, alias Le Momo):

Le escribo esta carta a Usted, que no hizo otra cosa que escribir cartas en su vida. Perdóne mi atrevimiento, pero al menos me dirijo a Usted de esta forma, única que soportaba: a Usted no podía tuteársele; con eso Usted condenaba con su repudio uno de los demonios de su época, que es también la nuestra; me refiero al demonio de la HOMOGENEIDAD. Esta época de mierda todo lo homogeiniza, todo lo hace equivalente: es decir, *nada vale nada*.

Usted, Antonin Artaud, veía eso, sufría eso, y al menos en el trato exigía esa distancia; única que permite protegerse de esa gran verdad de que “donde hay confianza, hasta ASCO da”.

Usted lo sabía, Artaud, y su vida toda fue un riguroso ejercicio de la distancia: nuestros

pobres y castrados contemporáneos no son capaces de percibir eso y, una de dos, o se retraen espantados, o le azuzan a sus perros policías. Pero dígame, Antonin Artaud, ¿nuestros contemporáneos son capaces de ALGO?

Usted Artaud, no dejó un instante, con su desesperación, de intentar sacudir las adormiladas mentes estupefactas y estúpidas que son multitud. Usted, que pertenece a la inmensa minoría de seres que se oponen a ser deglutidos y reducidos a una cifra impresa en la envoltura de los embutidos, basura con la que nuestros contemporáneos se sacian hasta hartarse.

Usted, que escribió una carta al Papa y otra al Dalai Lama, al Director de los asilos de alienados de Europa; a André Breton, Papa (y capo) del surrealismo; que escribió cientos de cartas a su mujer Génica A., y a *nosotros*, sí, a *nosotros*, miles de cartas desde su encierro en Rodez.

Usted, que renegó del bautismo y se cagó sobre el nombre “cristiano”.

Que escribió también su carta al Señor legislador de la ley sobre estupefacientes, en la que le dice, aunque él no escuche, que Usted, “más aún que de la muerte, yo soy el dueño de mi dolor”, y en la que también le escribe que “hay un mal contra el cual el opio es soberano y este mal se llama Angustia

La Angustia que hace a los locos

La Angustia que hace a los suicidas

La Angustia que hace a los condenados”

Usted, Antonin Artaud, que en una carta a Jacques Rivière, la primera de las que Ud. escribió, a propósito de sus poemas, escritos no para “hacer literatura”, pues Ud. mismo

lo dijo "TODA LA LITERATURA, perdón, LITERATURA, ES UNA COCHINADA", como lo es cualquier otra cosa que represente algo, que signifique algo, sea cine, teatro, pintura, y aún el mismo lenguaje enredado en el "hediondo corredor del sentido". No, sus poemas no son "literatura", sino su testimonio vivo y desgarrado de la formidable cuarteadura de su ser y de su pensamiento. Usted sufre eso y lo grita, desesperado...

Y es que la *Nueva Revista Francesa (N.R.F.)* no podía publicar esos poemas, pues no eran "perfectos", es decir "literarios". Pero agradezcamos a J. Rivière la honestidad y visión de quererle conocer, Antonin Artaud, lo que hizo que Ud. le escribiese otras cartas en las que por la prosa le decía y nos decía lo que ya había Ud. gritado hasta el silencio en sus poemas.

Porque Usted hablaba en ellos de su profunda, dolorosa experiencia, que es una "ausencia total", "un verdadero desperdicio. Jirones que he podido recuperar de la nada completa".

Porque ahí Usted quiso y fue "hasta el cabo de sí mismo". Y porque "lo que vosotros habéis tomado por mis obras sólo eran los desechos de mí mismo".

Pues se trataba -y se trata- de si los otros, es decir nosOTROS podían y pueden -¿podemos?- "recibir" sus poemas, o sea, a Usted mismo en ellos.

Pues Usted escribe no para hacer literatura o arte o lo que sea, sino para decir que "para curarme del juicio de los otros (tengo) toda la distancia que me separa de mí".

Para decir y denunciar que el Otro le roba a Usted y a nosotros las palabras, sus palabras; se las expolia furtivamente porque son de él, o al menos eso dice él, el Otro, ese ladrón furtivo.

El lenguaje del Otro, único que tenemos, o al menos esa es su pretensión, del Otro, digo,

un lenguaje que representa, sobre todo a él. Pero Usted acabó con esa pretensión; Usted no quiso, no aceptó ese lenguaje de la repetición, lenguaje cansado y hasta exhausto; incapaz de expresar la verdad de lo real, en su insoportable e insobornable belleza.

Por eso Usted, Artaud, en un designio absolutamente desmesurado se inventa otro lenguaje, SU lenguaje; pronuncia un NO rotundo y definitivo a ese lenguaje de *representación*. Su libro acerca del teatro no dice otra cosa que esa búsqueda suya –desmedida-, de un lenguaje original y originario, lenguaje imposible que se niega cada vez a sí mismo en el acto de su pronunciación

**lingam**

**o dedi**

**a dada ourzourou**

**o dourzoura**

**a dada oudo**

**o karfa**

**o karfa**

**potoura**

**o poutoura**

**a perta**

**ponou**

¡Y así hasta el infinito, Antonin Artaud!

Pues Usted acabó con la metáfora, Artaud, y con el linaje y linajes de Edipo con y sin

complejos tan simples y estúpidos, pues

“Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo,  
mi padre, mi madre, y yo”

Y Usted canta sus glosolalias con un cuerpo vacío y puro; vacío y vaciado de símbolos muertos, que es lo mismo que decir vaciado de órganos, que estaban ahí por la existencia misma de la palabra “órganos”. Y es por eso que su cuerpo es un *cuerpo-sin-órganos*. Es sólo un cuerpo que caga y eyacula, y sobre todo al lenguaje, por mierda, pues Ud. ya lo había hecho mierda, al lenguaje, digo, y después de hacerlo mierda lo expulsa como a cualquier desecho y fluido corporal, o sea los restos del funcionamiento puro del cuerpo cuando caga, digo.

Porque ese, Artaud, ese es el SER, y todo lo demás no es la mierda, Artaud, sino una cochinado, como ya Usted mismo lo dijo.

Y entonces Usted, Antonin Artaud, renacido Antonin Nalpas por gracia de su sacrificio, la disección de su SER que hizo desde su primera carta a Rivière, la hizo también en cada una de sus otras miles de cartas, letras, que hoy llegan a SU DESTINO, al NUESTRO, que es el SUYO, a pesar de lo que digan y hagan los castrados que son legión, Antonin Artaud.

Pasando por Rodez, por Irlanda, por México y su sierra de los *Rarámuri*, que le enseñaron y confirmaron a Usted, Artaud, el *cuerpo-sin-órganos*, sin *representación*, sin *libido*, sin teatro, sin arte, sin lenguaje, o mejor dicho, en todo caso ese lenguaje de la danza de

la voz del aire de la voz resonando por los agujeros del *cuerpo-sin-organos*

**garebi**

**rebusa**

**garebusa**

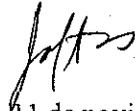
**e reba**

**rebi**

Sí, Antonin Artaud, sus cartas, poemas, dibujos, cada jirón, cada acto de su vida sin-sentido-con-sentido, lo *recibimos*. Nos llegan sin llegar jamás, sus cartas, A.A.

Es por eso que yo, hoy, Antonin Artaud, me atrevo, como le decía al principio de esta carta, escribirle estas líneas.

Escribirle a Usted, Artaud, esta carta que sé que hoy o mañana, más tarde o más temprano, en el siempre jamás nunca hoy llegará finalmente a su destino.



México, D.F., 11 de noviembre del 2000.

## BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. *Oeuvres complètes*, 26 vols. Gallimard, París, 1956-1994.
- Artaud, A. *Dessins et portraits*. Gallimard, París, 1986.
- Artaud, A. *Cartas a Génica Athanasiou*. Traducción de María Irene Bordaberry. Editorial Siglo XX, Buenos Aires, 1973.
- Artaud, A. *Cartas desde Rodez I*. Traducción de Ramón Font. Editorial Fundamentos, Madrid, 1975, Artaud, A. *Cartas desde Rodez II*. Traducción de Fernando Montes. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.
- Artaud, A. *Cartas desde Rodez III*. Traducción de Pilar Calvo. Editorial Fundamentos, Madrid, 1980.
- Artaud, A. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Editorial Hermes, México, 1992.
- Artaud, A. *Van Gogh el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Traducción de Ramón Font. Editorial Fundamentos, Madrid, 1977.
- Artaud, A. *Artaud, polémica, correspondencia y textos*. Thévenin, P.; Roy, C.; Charbonnier, G.; Derrida, J.; Blanchot, M.; Bounoure y Caredec G.; Béhar, H. Traducciones de Floreal Mazia, Irene Cusièn, Vicky Palant y Martha S. Eguía. Colección Perfiles, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.
- Artaud, A. *Cartas a André Breton*. Traducción de Jaume Pomar. Editorial Olañeta, Barcelona, 1977.
- Borie, M. *Antonin Artaud le théâtre et le retour aux sources*. Gallimard, París, 1989.
- Brau, J-L. *Biografía de Antonin Artaud*. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Bataille, G. *La oscuridad no miente*. Selección, traducción y epílogo de Ignacio Díaz de la Serna. Editorial Taurus, México, 2001.

- Cuevas, J. *Arte y ciencia en el "período ilustrado" de Nietzsche*, Revista Casa del tiempo, UAM, vol. VIII, número 82-83, febrero-marzo de 1989.
- Cuevas, J. *De un genio al otro. Lecturas de Descartes*. Revista *Me cayó el veinte*, número, 3, México, primavera de 2001.
- Derrida, J. *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967.
- Dumoulié, C. *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Traducción de Stella Mastrángelo. Editorial Siglo XXI, México, 1996.
- Foucault, M. *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, M. *Theatrum Philosophicum*. Traducción de Francisco Monge. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1981.
- Foucault, M. *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001.
- Freud, S. *Obras completas, 24 vols*. Traducción de José L. Etcheverry. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1984.
- Guy Le Gaufey. *El lazo especular*. Traducción de Graciela Leguizamón. Epeeel, México, 2001.
- Jakobson, R. y Halle, M. *Fundamentos del lenguaje*. Traducción de Carlos Piera. Editorial Ayuso, Madrid, 1980.
- Lacan, J. *Escritos*. Traducción de Tomás Segovia. Editorial Siglo XXI, México, 1984.
- Lacan, J. *Seminario Las Psicosis*. Traducción de Juan-Luis Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich. Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- Lacan, J. *Seminario El reverso del psicoanálisis*. Traducción de Enric Berenguer y Miquel Bassols. Editorial Paidós, Barcelona, 1992.
- Lacan, J. *Seminario La angustia*. Inédito.
- Lacan, J. *Silicet 1*. Editorial Seuil, Paris, 1968.
- Lévi-Strauss, C. *La pensée Sauvage*. Editorial Plon, Paris, 1962.
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 1973.

- Nietzsche, F. *El libro del filósofo*. Traducción de Ambrosio Berasain. Editorial Taurus, Madrid, 1974.
- Nietzsche, F. *Humano demasiado humano*. Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri. Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1966.
- Nietzsche, F. *La gaya ciencia*. Traducción de Pedro González Blanco. Editorial Olañeta, Barcelona, 1984.
- Nietzsche, F. *Ecce homo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Editorial Alianza, Madrid, 1973.
- Nietzsche, F. *Aurora*. Traducción de Pedro González Blanco. Editorial F. Sempere y Cía. Valencia, sin año.
- Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri. Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1960.
- Schreber, D. P. *Memorias de un enfermo nervioso*. Traducción de Ramón Alcalde. Editorial Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1979.
- Thévenin, P. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*. Seuil, París, 1993.