

169



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE PSICOLOGIA

ESTUDIO PSICOANALITICO SOBRE LA ESCRITURA DEL CUERPO EN LA OBRA DE ANTONIN ARTAUD.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN PSICOLOGIA PRESENTA GABRIEL MERAZ ARRIOLA



FACULTAD DE PSICOLOGIA

MEXICO, D.F.

MAYO 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



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.

A la memoria de mi abuelo:

Armando Arriola Haller

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre (Fátima), por su gran ejemplo de fuerza y de lucha, por haberme permitido "ser".

A mi tía (Alicia), por su presencia y ayuda, siempre más que necesaria.

A mi abuela (Eva), por sus historias, y su silencio, necesario también.

Al lic. Jesús Castillo (padrino), por estar ahí.

A Liz Strausz, por todo su amor y por su luz, por su ser mujer.

A Rodolfo Suarez, por su cátedra en materia de amistad.

A Nicolás Mutchinick, por habernos construido una amistad con base en las mejores cosas de la vida.

A Georgel Moctezuma y Rosaura de la Torre, por el cariño que entraña la amistad, por Santiago.

A Josafat Cuevas, por saber ser maestro sin conocer el dogmatismo y, sobre todo, por la amistad que ha acompañado a las enseñanzas.

A Patricia de Buen, por su apoyo y estímulo constantes.

A Berenice Mejía, por su atención, su estímulo y su escucha.

A Inda Sáenz, por su confianza, por creer en mi trabajo.

Al Dr. Gabriel Weisz, por su atenta lectura y sus observaciones que, sin duda, contribuyeron a hacer este trabajo menos oscuro.

A Antonio Montes de Oca, por su encuentro, por haber contribuido a que yo me decidiera a concluir este trabajo.

INDICE GENERAL

<i>Introducción: Locura, escritura, psicoanálisis.....</i>	<i>5</i>
PARTE PRIMERA:	
<i>LA ESCRITURA DE LO IMPOSIBLE.....</i>	<i>19</i>
1.1 La paradoja imposible.....	19
1.2 Escritura textual e ilegibilidad.....	21
1.2.1 Escritura y silencio.....	25
1.3 Suicidio anterior y escritura de la abyección.....	27
PARTE SEGUNDA:	
<i>EL PENSAMIENTO FUGITIVO.....</i>	<i>32</i>
2.1 Escribir el pensamiento.....	32
2.2 El pensamiento material.....	35
2.3 Fijación y receptividad.....	36
PARTE TERCERA:	
<i>LENGUAJE SIN OTRO Y LENGUA SIN SUJETO.....</i>	<i>41</i>
3.1 La alquimia del Verbo.....	41
3.2 La lengua desplazada.....	44
3.2.1 Demiurgia y lenguaje.....	47
3.3 El lenguaje del cuerpo es privado.....	49
3.4 La comunicación imposible y el lenguaje-signo.....	51
3.5 El lenguaje sin léxico.....	53
3.5.1 Significancia y atopia.....	55
3.5.2 Estado anterior de la escritura artaudiana (el lenguaje imaginario).....	58
3.5.3 El desanudamiento borromeico.....	60
3.5.3.1 Un sentido puro.....	62

PARTE CUARTA:

LA ESCENA DEL CUERPO	64
4.1 Lógica del dolor: Lenguaje de superficie/Lenguaje que horada	64
4.1.1 El sentido de la carne	69
4.2 Teatro y cuerpo: el acto metafísico.....	71
4.2.1 El Principio de Crueldad.....	74
4.2.2 El Teatro curativo	77
4.2.3 La no-representación (función y campo de la palabra y del lenguaje en el teatro)	81
4.2.4 Teatro del cuerpo y metafísica	89
4.2.5 El cuerpo del actor y la escritura del pneuma	90
4.3 El Cuerpo sin órganos y la ex-pulsión.....	95
4.3.1 El teatro y la danza del cuerpo: una crueldad imposible.....	101
CONCLUSIONES.....	105
APÉNDICE:	110
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:	113

Introducción: Locura, escritura, psicoanálisis.

Lo que viene al mundo a no perturbar nada, no merece
ni consideración, ni miramientos, ni paciencia.

René Char

El título de este trabajo es embustero. Uno menos equívoco habría sido: "Estudio psicoanalítico sobre la escritura imposible del cuerpo sin órganos en la ausencia de obra de Antonin Artaud", mas las convenciones académicas impidieron elegir un nombre que hiciese más justicia al contenido del texto. A decir verdad, tampoco es éste un trabajo estrictamente psicoanalítico. El psicoanálisis representa apenas un recurso más para acercarse a la experiencia artaudiana, como también podrían serlo la lingüística, la teoría del Texto, la antropología, la mística o la estética. Aquí vale la pena advertir que cualquier disciplina se nos revela como parcial e insuficiente al abordar el caso de Antonin Artaud. Digamos igualmente que al referirnos a Artaud como caso no evocamos ningún tipo de psicología: no se encontrará en este trabajo una mirada clínica sobre el sujeto-Artaud. Por el contrario, se trata de atender al desasimiento que Artaud efectúa de la condición de sujeto para insertarse en la experiencia del *ser*.¹

La producción literaria ha sido terreno resbaladizo para el psicoanálisis. Aquello que se ha dado en llamar "psicoanálisis aplicado" a los textos literarios, en donde se pretende interpretar a ciertos autores a través del análisis de sus obras, redundando casi invariablemente en una reducción absurda del escritor o la obra en cuestión. No es mediante el esclarecimiento de la oculta y supuesta sintomatología de un autor ni haciendo de su obra un síntoma que el psicoanálisis podrá vincularse al ámbito literario. Por el contrario, dichos intentos no hacen más que oscurecer el texto

¹ "Por que el no-ser es lo que siempre me ha inspirado más horror". *Cartas desde Rodez (1945-1946)*, Fundamentos, Madrid, 1976, p.181.

y limitar la posibilidad de una lectura. Así, Gilles Deleuze nos narra el ejemplo de quienes han creído encontrar en los libros de Lewis Carroll: "imposibilidad de afrontar la situación edípica, huida ante el padre y renuncia a la madre, proyección sobre la niña, como identificada al falo y, a la vez, como privada de pene, regresión oral-anal consecuente"². No se trata, entonces, de hacer diagnósticos e interpretaciones de este tipo y aplicar animosamente el cuerpo conceptual de una teoría a un autor y sus producciones:

Porque los autores, si son grandes, son más un médico que un enfermo. Querramos decir que ellos mismos son sorprendentes diagnosticadores, sorprendentes sintomatólogos (...) Los clínicos que saben renovar un cuadro sintomatológico hacen una obra artista; a la inversa, los artistas son clínicos, no de su propio caso ni siquiera de un caso general, sino clínicos de la civilización.³

De manera histórica han existido autores cuya escritura se presta como blanco perfecto a la interpretación de poca monta, a saber, aquellos cuya vida ha estado marcada por episodios de locura, o que a los ojos de algunos han mostrado algún signo de perversión. Pero hacer una lectura desde las estructuras clínicas fundadas por el psicoanálisis nos destinaría a distorsionar el contenido del texto. En el caso que ahora nos ocupa así lo advirtió Paule Thévénin -amiga personal de Artaud durante sus dos últimos años de vida y responsable de la magna edición de sus *Oeuvres Complètes*:

toda lectura marcada desde el ángulo de la esquizofrenia, toda explicación psicológica o psicoanalítica de la obra de Antonin Artaud, todo estudio de texto fundado en la típica relación con el padre o la madre, toda primacía otorgada a la enfermedad, orgánica o mental (...), no son más que tentativas de ocultamiento, máscara arrojada sobre los textos para desfigurarlos.⁴

Hablar de la psicosis, esquizofrenia, locura o lo que sea de Artaud, resulta relevante sólo hasta cierto punto; no para abordarle dando una dimensión privilegiada a su "enfermedad", sino únicamente porque es imposible olvidar la experiencia de psiquiatrización y exclusión que encierra su recorrido vital y escritural. Artaud actúa, habla y escribe desde el Afuera, desde el lugar del

² Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Planeta, España, 1994, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 240

alienado, cuyo discurso ha sido desacreditado, excluido por el Logos razonable, fundador de la Ley simbólica.⁵

Acudimos a la teoría lacaniana para designar como lugar del Otro el campo en que el sujeto se inaugura como tal mediante una inserción en el registro simbólico. Dicho movimiento es un efecto del lenguaje, cuyo bloque significante, somete al sujeto a una ley que determina el sentido y que funda la alienación; esta ley simbólica es producida por el "Nombre-del-Padre". Dilucidaremos la manera en que Artaud trabaja con la escritura para desasirse de esta ley. Si en el ejercicio escritural se atraviesa una experiencia de locura se debe a que ella explicita la transgresión de esta ley paterna: la ley del sentido consensual que determina el Otro.

Como se verá, lo que llamamos locura en Artaud no es sino la tentativa desmesurada de eludir la alienación que el Otro infringe. De manera que antes que como "loco" o enfermo - condición de la que nunca renegó y que, por el contrario, enalteció- habremos de seguir a Deleuze y considerar a Artaud como un gran médico o, mejor, como un auténtico curandero de sí mismo, que trató de hacer extensivos sus remedios a una cultura que ciertamente mostraba y muestra aún signos de enfermedad. En Artaud la locura no es otra cosa que un ejercicio de desalienación permanente, un combate a muerte con esa alteridad, la misma que haciéndonos sujetos nos imposibilita el ser. Si como lo formuló Rimbaud "Yo es otro", para Artaud será preciso erradicar a ese Otro (hecho otro) que le arrebató el poder de decir *yo*, que incluso le ha robado el cuerpo y el lenguaje, y buscar acceder a otra vía de subjetivación que la ofrecida por la instancia alienante. La escritura realizada por Artaud comprende esta tentativa; no hay en ella la presencia de un "Yo" literario, no se trata tanto de la aparición de un *autor* como del desdibujamiento que sufre el sujeto, en medio de ese *fading* que constituye la experiencia subjetiva en que el Otro es sacado de la jugada. Que la locura en Artaud es la expulsión del Otro en distintos territorios, a decir, el

⁴ Antonin Artaud, *ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris, 1993, p.210

⁵ Cfr. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos I*, Siglo XXI, México, 1994, pp. 265-278.

pensamiento, el cuerpo y el lenguaje en el campo imposible de la escritura, se tratará de demostrar en este trabajo.

No es, como se ha dicho, desde su perspectiva clínica que el psicoanálisis podrá tender algún puente hacia el ámbito de la escritura literaria. En un ensayo reciente Serge André ha puesto de relieve la inoperabilidad del psicoanálisis cuando se lo enfrenta al fenómeno escritural, en particular cuando se trata de una escritura que entabla con el lenguaje una relación de quiebre, es decir, que deja de ser mera literatura:

En tanto ruptura con el lenguaje, con el lenguaje de la representación y del sentido, la escritura no ofrece asidero a la interpretación. Es ininterpretable (...) Es por ello que el psicoanálisis no aporta ningún esclarecimiento sobre lo que es la experiencia de la escritura. Por el contrario, cuando se mezcla con ella, no hace sino oscurecerla tratándola como una palabra y revistiéndola con su discurso impotente e inadecuado. El psicoanálisis puede dilucidar lo que produce la escritura, puede proponer una cierta lectura, en ocasiones pertinente, pero nada puede decir de lo que es escribir.⁶

Muy otra, entonces, será la manera en que el psicoanálisis podrá vincularse a la escritura⁷, en todo caso, quizá se trate a lo sumo de generar un espacio en el que sea posible la convergencia de los discursos *crítico* y *clínico*, de hacer hablar al psicoanálisis una lengua literaria y dejar que en la literatura irrumpa el lenguaje corporal del síntoma; de hacer delirar a la lengua, como dice Deleuze, de enloquecer al lenguaje y permitir que en el interior de una obra transite la *ausencia de obra*. Pero esto, como se ha dicho, trasciende el campo de la escritura con fines literarios.

Cuando se trata de Artaud la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia de escritura se hace más evidente. Ello no se debe únicamente a que sus escritos exceden los límites formales de la literatura; el conjunto de escritos producidos por Artaud, en forma de versos y prosas, cientos de cartas o textos inclasificables, revela una sola intención: la construcción de un *cuerpo*

⁶ "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina", en *Flac*, Siglo XXI, México, 2000, p. 184

⁷ Como es sabido, el psicoanálisis ha estado ligado desde su nacimiento a la escritura. ¿No definió Freud a la actividad psíquica como un sistema de inscripciones y transcripciones? Véase la carta 52 a Fliess en las *Obras Completas* (I), Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 80-82.

textual. Es decir, una escritura en la que el cuerpo de quien escribe devenga en sí mismo una entidad semiótica. En el caso de Artaud se trata de la construcción de un *cuerpo sin órganos*, producido por un lenguaje glosolálico, sin significación, lenguaje que, justamente, rechaza el verbo impuesto que nos viene del Otro y sus sentidos preestablecidos y unívocos. Por el contrario, este campo semiótico estará reservado a signos de orden primigenio, que antecedan al lenguaje simbólico enajenado y alienante. Aquí, el campo significativo del lenguaje se ve reducido a una masa informe que *no representa*, en donde las palabras son cosas en sí mismas, valga decir que para Artaud las palabras son cuerpos. Este lenguaje puro adquiere su valor y su sentido en el momento de su preferencia, su naturaleza es evanescente. Es por ello que Artaud, abandona hacia el final de sus días la escritura gráfica y se dedica a aullar y golpear, a gritar estas palabras ininteligibles, haciendo de la escritura una actividad exclusivamente corporal. Hay en esto una textualización del cuerpo que trataremos de dilucidar.

Si el psicoanálisis pretende asomarse a esta escritura, habrá de hacerlo desde una dimensión *literal*. Es decir, será preciso que este cuerpo hecho texto sea leído como una letra, un signo en perpetua búsqueda de sentido. Sabemos, desde Lacan, que la letra es "ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje". Ahora bien, si hemos dicho que Artaud busca escapar a la alienación que funda la subjetividad, ¿cómo hacerlo letra? No podrá tratarse de la literalización del sujeto, de ese sujeto que se hace letra mediante la elocución de un "discurso concreto" y que recibe un sentido enajenando desde ese "soporte material" que da el significativo al lenguaje. Veremos, en cambio, que la escritura de Artaud cumple la tarea de producir un signo, una letra, una cifra corporal, que recusa el orden del lenguaje discursivo y que, más que un asiento subjetivo, otorga al escriba una experiencia que es subjetivante fuera del orden simbólico, en la concreción que da el acto escritural-corporal. Y si Artaud elude la subjetividad, no podrá existir aquí un sujeto de la escritura, un "autor" que mantendría una relación biunívoca con una

"obra". Si Artaud dice: "No concibo la obra como separada de la vida", se propone tomarlo *al pie de la letra*, y hacer de su lectura un acto también vital.

Hablar de Artaud elude la posibilidad de engendrar una nueva práctica discursiva. Es evidente que resulta vano hacer discurso en torno a la experiencia artaudiana, pues ¿cómo hablar de uno de los hombres que de manera más cruda nos revelaron los límites del lenguaje y sus regiones más insondables e imposibles? A todas luces, lo más conveniente sería obedecer la sentencia de Wittgenstein y callar sobre aquello de lo que no se puede hablar, guardar de mínimo un silencio ético. Pero existen, no obstante, algunas cosas que habrá que subrayar con respecto a la experiencia de Antonin Artaud: que envió la escritura, el cuerpo, el pensamiento y el lenguaje, incluso la existencia, a un *estado anterior* que, de manera paradójica, tiende a escapárenos debido a una suerte de olvido primordial. Cuando hace algunas décadas Blanchot nos decía que "*todavía* no somos capaces de estar atentos como se debería al destino de Artaud."⁸, el adverbio apuntaba a señalar una imposibilidad no tanto temporal como cualitativa; ella apunta a un asunto de lenguaje, en donde se ha opuesto un discurso que predomina (el de la razón) a otro que históricamente ha sido excluido (la *dérailson*)⁹.

Si la experiencia que conforma la escritura artaudiana se ve atañida por el problema de la locura, más allá de los encierros y electrochoques que tuvo que sufrir, se debe a que en ella se despliega una falta de sentido. Pero, como se verá, se trata en realidad de un excedente, de un rebasamiento. ¿No es el lenguaje de la locura el lenguaje no dialéctico por excelencia, aquél que excede el sentido consensual impuesto por la metáfora paterna, y en el que el sujeto puede reconocer su verdad fuera del campo simbólico del Otro? Escribe Lacan:

En la locura, cualquiera que sea su naturaleza, nos es forzoso reconocer, por una parte, la libertad negativa de una palabra que ha renunciado a hacerse reconocer, o sea lo que llamamos obstáculo a

⁸ *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1996, p. 461

⁹ El término no cuenta con una traducción precisa al castellano. Suele traducirse como des-razón o sin-razón. Sin embargo, en dichas tentativas se pierde el juego semántico que alude al *deslizamiento* que se efectúa en el plano del sentido.

la transferencia, y, por otra parte, la formación singular de un delirio que-fabulatorio, fantástico o cosmológico; interpretativo, reivindicador o idealista- objetiva al sujeto en un lenguaje sin dialéctica.¹⁰

Un lenguaje sin dialéctica sería uno sin mensaje, sin lazo, sin filiación representativa. El sujeto objetivado elude la intersubjetividad. No podemos ubicar, entonces, nuestra lectura dentro del esquema comunicativo que forman el emisor de un mensaje y su receptor. Si Artaud no ha hecho un lazo con la cultura se debe a que su palabra forma parte de un código secreto. Pero no se trata de reducir el verbo artaudiano al estatuto de delirio como de recibirlo en su propia interioridad, es decir, más allá de cualquier clasificación clínica o estética. Se ha distinguido al loco y al artista afirmando que mientras el segundo comunica el primero no establece un lazo social; tal es lo que llama Lacan "obstáculo a la transferencia". Es por esta razón también que la locura es ausencia de obra. Por nuestra parte, si habremos de abordar la locura de Artaud será en la medida en que esto nos permita poner de relieve algunos puntos que conciernen a su experiencia, a saber, la tentativa de inventar una lengua propia, que rechaza el verbo del Otro, y la de producirse, mediante este lenguaje no simbólico, un cuerpo puro, en donde la alteridad quede también excluida. Es este rechazo del verbo impuesto lo que dará forma en Artaud a algo que se ha tildado como locura. Aquí no se tratará por tanto de insertarlo dentro de una estructura psicótica, sino de tomar la locura como un hecho de lenguaje. Así veremos que las glosolalias inventadas por Artaud, signo de locura, según los psiquiatras que lo encerraron, son las palabras con que Artaud crea ese lenguaje auténtico, valga decir, verdadero, que habría de producir en el momento de su enunciación un cuerpo puro, sin órganos. El lenguaje desarticulado y el cuerpo desorganizado son los emblemas a los que se atenderá en nuestra lectura.

Pero como hemos apuntado, resulta paradójico que el movimiento desenajenante que Artaud efectúa en el plano simbólico, constituya en sí mismo una alienación. No es la locura

¹⁰ "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" en *op. cit.*, p. 269.

artaudiana aquella en la que, como asienta Lacan: "La ausencia de la palabra se manifiesta por los estereotipos de un discurso donde el sujeto, podría decirse, es hablado más que habla él"¹¹. Por su parte, la psiquiatría clásica ha definido a la glosolalia como un lenguaje que no establece lazo con la exterioridad, no comunicativo, que se le impone al individuo mediante una especie de "automatismo psíquico". También se ha designado como lenguajes glosolálicos a aquellos producidos bajo un estado de trance, posesión espiritual, o éxtasis místico, es decir, aquellos estados en los que un individuo se encuentra bajo alguna forma de enajenación. Pero veremos que, por el contrario, la violenta rebelión de Artaud contra el lenguaje no nos revela una ausencia de palabra ni un verbo impuesto, automático, aleatorio. El verbo ininteligible de Artaud es una palabra plena que, al recusar el lenguaje de la imposición, nos revela ese desgarramiento en que un sujeto en plena falta de sentido desaparece para posibilitarse el ser.

En su *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault pone el acento en la exclusión que se ha ejercido sobre el discurso de la locura, justamente, al haber sido recibido como un no-discurso, o como discurso de la sin-razón y la falsedad. Así, para Foucault, el problema de la verdad que encierra la palabra del loco quedaba desplazado a una exterioridad; puesto que "su verdad sólo podía estar envuelta en un discurso que permanecía exterior a ella"¹². La locura, entonces, ha venido a constituirse como una experiencia que pertenece al Afuera, esto es decir, que guarda una relación particular con la transgresión. Foucault expone también la manera en que el discurso del loco, al perturbar el orden discursivo y designar bajo su enunciación un lugar en que el mensaje cobra forma de ausencia, ha llegado a constituirse como una palabra eminentemente transgresora. Se trata de un lenguaje que se resiste de manera particular al vínculo, puesto que:

no comunica, ocultándola, una significación prohibida; se instala, para empezar, en un repliegue esencial de la palabra (...) Es esta liberación oscura y central de la palabra en el corazón de ella

¹¹ *Idem.*

¹² *Historia de la locura en la época clásica (vol. II)*, F.C. E., México, 1990, p.271

misma, su fuga incontrolable hacia un lugar siempre sin lumbre, y que ninguna cultura puede aceptar inmediatamente. No en su sentido, no en su materia verbal, sino en su juego, semejante palabra es transgresiva.¹³

Este trabajo pretende también poner de relieve el carácter transgresor del lenguaje artaudiano y la relación que guarda con lo prohibido, con lo imposible. En Artaud el juego transgresor al que alude Foucault es ejercido en el campo de la escritura, batalla insalvable con las palabras que lleva al lenguaje (y al sujeto) más allá de sus límites. Se trata de aquello que desde Mallarmé podemos designar como "aquel juego insensato de escribir". No hay en Artaud otra locura que la de escribir¹⁴. Dueño de una lucidez extrema que le atormentaba, Artaud no escribe para hacer literatura, no cabe en sus textos la intención de hacer una obra, o la Obra. Toda la escritura de Artaud se despliega a lo largo y ancho de ese ámbito imposible que es la *ausencia de obra*. "Ahí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu", dice en *L'omblic des limbes* (I, 61).¹⁵ Artaud escribe desde ese limbo al que ha sido arrojado en su cuerpo y su lenguaje, pozo ciego en cuyo barro profundo la locura muestra su rostro reconocible; el discurso que desde ahí se produce no es acogido por la cultura de la razón, se vuelve un no-discurso. Para Barthes: "la más fuerte de las transgresiones es la del lenguaje"¹⁶. El lenguaje de la locura es transgresor como pocos, el verbo del loco, bajo su investidura delirante, representa una forma de la transgresión en tanto rompe el vínculo social, violenta la ley impuesta por el Logos.

Habrá entonces que saber escuchar el estruendo que en la verdad de la locura atruena, pero desde su propia interioridad, es decir, como si se tratase de una lengua plegada, cerrada sobre sí misma, no dialéctica. Realmente, como señala el mismo Foucault, ha sido Freud el

¹³ *Ibid.*, p. 334

¹⁴ "La locura de escribir –*el juego insensato*– es la relación de escritura, relación que no se establece entre la escritura y la producción del libro, sino, por la producción del libro, entre escribir y la ausencia de obra". Blanchot, *El diálogo inconcluso*, *op cit.*, p. 649.

¹⁵ De aquí en lo sucesivo las citas que se indican en cifras romanas refieren al tomo y las arábicas a la página de las *Oeuvres Complètes* de Artaud editadas por Gallimard. A menos que se indique lo contrario la traducción es mía.

primero en abrir los oídos a esas palabras pronunciadas desde el descrédito del lenguaje y en asignar a la palabra del loco el estatuto de verdad¹⁷ :

Desde Freud, la locura se ha convertido en un no lenguaje, porque ha llegado a ser un lenguaje doble (lengua que no existe más que en esta palabra, palabra que no dice más que su lengua), es decir, una matriz del lenguaje que en el sentido estricto, no dice nada. Pliegue del hablado que es una ausencia de obra.¹⁸

Freud encuentra en la palabra cerrada del alienado un germen que es preciso escuchar, para situarlo en ese plano de realidad subjetiva en que se despliega una verdad "histórico-vivencial", valga decir, una *experiencia*. Por su parte, Foucault designa la experiencia de locura como el punto extremo en que el hombre ha venido a encontrarse profundamente alienado en relación a sí mismo, más exactamente, en relación a su propia verdad:

La locura, en adelante, ya no indica cierta relación del hombre con *la* verdad (...) la locura solamente indica una relación del hombre con *su* verdad. En la locura, el hombre cae en su verdad, lo que es una manera de serla por entero, pero también de perderla. La locura no hablará ya del no-ser, sino del ser del hombre, en el contenido de lo que es, y en el olvido de ese contenido. Y en tanto que antes era Ajeno por relación al Ser (...) le tenemos ahora retenido en su propia verdad y por eso mismo alejado de ella. Ajeno por relación a él mismo, *Alienado*.¹⁹

Más allá del problema ontológico que plantea la relación entre el ser y su verdad, Foucault acentúa la alienación que ha sufrido dicha verdad. Este (no) discurso aislado ha encontrado en nuestro tiempo una resonancia cuyo eco no se deja de escuchar, y es preciso reconocer al psicoanálisis el lugar central que ocupa en este avance.²⁰

¹⁶ *El proceso de la escritura*, Caiden, Argentina, 1974, p. 7.

¹⁷ En varias ocasiones Freud expresó la convicción de que "en todo delirio se esconde un granito de verdad"; Cfr. "El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen", en *Obras completas IX*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, p. 67. También es desarrollada esta idea en obras como *Moisés y la religión monoéista* (XXIII, pp. 124-125), *Construcciones en el análisis* (XXIII, p. 269), *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa* (III, p. 183), e incluso en documentos tan tempranos como la correspondencia con Wilhelm Fliess (I, pp. 266-68, 284-85).

¹⁸ *Op. cit.* p. 336

¹⁹ *Ibid.*, pp. 269-70.

²⁰ Se trata de un avance en el terreno clínico. Si bien ya en la era del romanticismo se descubría en la locura la presencia de una verdad, análoga a la verdad subjetiva que podemos descubrir, por ejemplo, en el sueño, no es sino hasta la aparición del psicoanálisis que la palabra del loco dejará de ser clasificada para ser escuchada. Así lo enunció también Foucault, más allá de la ambigua posición que mantuvo siempre ante la páctica inaugurada por Freud: "La

En todo caso, lo único que hará el psicoanálisis para acercarse a la locura o a la escritura es escucharlas, dejarlas hablar y transcurrir. Ese lenguaje, casi musical, bordea los lindes del silencio; habla imposible cuya sustancia se disipa pero que guarda un relente de verdad. Los textos de Artaud encierran una verdad única y fugitiva que es preciso aprehender, pero no para fijarla y desecarla, para insertarla en el orden de un discurso que ella misma recusa, sino para llevarla al campo de la vida. Por el contrario, casos como el de Artaud obligan al psicoanálisis a interrogarse sobre la pertinencia de sus estructuras clínicas²¹. Para ir más lejos, diremos que cada caso induce también a ello.

Se hace manifiesta entonces la antinomia profunda que separa a la literatura de aquello que distingue al verbo suprimido del loco. La cultura recibe al lenguaje de la literatura en aquello que ésta tiene de más alienada y le permite ser significada, a decir, todo aquello que conforma el lenguaje literario: efecto del tropo, hecho de ficciones, siempre ajeno al campo de la vida auténtica, para Artaud, hecho de meras representaciones. Cuando Artaud dice "No concibo la obra como separada de la vida" (I, 61) hace también de esta premisa el emblema de su práctica escritural. Escribe Giles Deleuze:

Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios. Sucede lo mismo cuando se peca por exceso de realidad o de imaginación: en ambos casos el eterno papá y mamá, estructura edípica, se proyecta en lo real o se introyecta en lo imaginario. Es el padre lo que se va a buscar al final del viaje, como dentro del sueño, en una concepción infantil de la literatura. Se escribe para el propio padre-madre.²²

Los escritos de Artaud, al no ser frutos de un quehacer literario, dan muestra ejemplar de este rechazo de la infantilización de la literatura denunciada por Deleuze. Lejos de edipizar el

ciencia de las enfermedades mentales, tal y como puede desarrollarse en los asilos, no será nunca más que la ciencia de la observación y la clasificación. Ello no será un diálogo. Y no podrá serlo verdaderamente sino hasta el día en que el psicoanálisis haya exorcizado el fenómeno de la mirada, esencial en el asilo del siglo XIX, y que haya sustituido su magia silenciosa por los poderes del lenguaje". *Op cit.*, p. 227

²¹ Así lo advirtió Jean Laplanche con respecto a Hölderlin: "No es la ciencia –psicoanalítica o no– de la esquizofrenia la que nos enseñará la última palabra sobre Hölderlin, sino que es él quien replantea el problema de la esquizofrenia como problema universal". En *Hölderlin y el problema del padre*, Corregidor, Argentina, 1975.

texto, para Artaud se trata de hacer de la escritura un ejercicio de execración y expulsión de esta estructura, una maniobra de absoluta transgresión simbólica. La literatura es una producción que se desprende de la cultura, es su manifestación. Muy por el contrario, para Artaud, la escritura tiene la función de librarle de todos los padres-madres que la cultura le ha impuesto, arrebatándole la propiedad de su ser, haciéndolo sujeto (del lenguaje, del inconsciente o lo que sea), despojándolo de su lenguaje y de su cuerpo, haciendo de la vida, entonces, un estado de no-ser, una instancia de absoluta *crueidad*²³:

Vemos ahora que literatura y escritura no van siempre de la mano. Pero, si bien Artaud no se propone escribir con fines estéticos, su escritura encierra una magna tentativa de creación; en Artaud la escritura crea la vida y, más aún, como se verá, lo crea a sí mismo; mediante el acto de escribir busca abolir todas las distancias que lo separan de la vida propia y auténtica. Pero la vía de este acto continuo de creación no es otra que la misma destrucción. Artaud deja de ser literatura no por haberla trascendido sino, muy por el contrario, porque nunca llega a ella. Cuando insistimos en el carácter no literario de los textos de Artaud es para subrayar el entramado en que su escritura, bajo la forma de una absoluta *experiencia límite*, transcurre página a página por los meandros de una vida. Sin embargo, hay que ser cautelosos para no situar una lectura de Artaud en el ámbito de los vanguardismos artísticos y sus tentativas por abolir la frontera entre el arte y la vida. Es imposible reducir los textos de Artaud a piezas literarias, es decir, a la categoría de un *objeto* artístico, cristalizado, inerte y terminado, que formaría parte integral de una "obra". No, Artaud está antes de todo eso, y si su palabra proviene de esa levadura primordial que antecede a la forma literaria, al verbo gramatical, se debe al sentido profundo que cobra la poesía como *leitmotiv* fundamental de una práctica escritural que atañe a la destrucción del lenguaje²⁴. Podemos subrayar ahora el poder poético que encierran los textos artaudianos; Artaud fue un

²² *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 13

²³ En el apartado 4.2 trataremos de dilucidar la noción de *crueidad* en el teatro artaudiano.

²⁴ *Cfr.*, *infra*, apartado 1.2

gran poeta, y decirlo es decir poco, por haber sometido al lenguaje a una de las violencias más inimaginadas, en cuya desmesura el verbo se vuelve a un tiempo destrucción y creación, por haber reducido el lenguaje a la categoría de residuo, resto, excreción corporal. De este modo, para Artaud la práctica de la escritura —y la poesía— atañe a la única tarea de una reconstrucción corporal, en donde la poesía, indisoluble de la vida misma, se vuelve un ejercicio de absoluta insurrección corpórea. Así lo explicitó un año antes de morir en una carta a André Breton: “mientras no cambie la anatomía del hombre actual, no se habrá hecho nada ni para la poesía ni para ninguna especie real/ y CORPORAL/ DE LIBERTAD”.²⁵

No sería difícil afirmar que exista en Artaud una pulsión de la escritura. El único Libro que Artaud quiere escribir es justamente la sustancia de su propio cuerpo, restituyéndole su unidad perdida. “Sólo un libro es explosión”, dice Mallarmé²⁶; de manera clara, asistimos a una escritura de carácter fragmentario, obra de la eclosión: cuerpo disperso, disgregado, des-organizado, que aspira a concretarse en la totalidad intensiva del cuerpo sin órganos. Artaud podría decir con más justicia que Montaigne: “Yo soy la materia de mi libro”. Artaud está de cuerpo entero en cada una de sus páginas.

“La escritura —nos dice Deleuze— es inseparable del devenir; escribiendo se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”²⁷. Este trabajo únicamente quiere presentar una lectura de cómo Artaud deviene-cuerpo por medio de su escritura, cuerpo que retorna a ese “lodo molecular” que es su estado originario. Una lectura (im)posible de un escribir imposible.

El devenir es un proceso siempre inacabado, pero es perpetuo; su persistencia le otorga una legitimidad que va más allá del eterno retorno dominado por la representación-repetición. Y en realidad, nunca se comienza a escribir: “cuando empezamos a escribir no comenzamos o no

²⁵ *Cartas a André Breton*,

²⁶ Citado por Blanchot en *La escritura del desastre*, Monte Avila, Caracas, 1990, p. 14

²⁷ *Crítica y clínica*, op. cit., p. 11

escribimos. Escribir no va a la par con el comienzo"²⁸. Se trata más bien de una relación *continuo/discontinuo*. La escritura no produce obra, da cuenta de un proceso continuo de desobramiento que carece de un comienzo y un fin reconocibles; la escritura es en sí misma ausencia de obra, gira perpetuamente sobre sí misma, presa de la paradoja que constituye su propia imposibilidad.

²⁸ Blanchot, *El diálogo inconcluso*, op cit., p. 652

PARTE PRIMERA:

LA ESCRITURA DE LO IMPOSIBLE

1.1 La paradoja imposible

La escritura es una fiebre a propósito de las cosas que no dice sino la fiebre, no las cosas

Roger Munier

La categoría de lo imposible escapa a cualquier definición; la subjetividad pura, la locura, el goce, son formas de lo imposible. Digamos entonces, para evitar equívocos, que lo imposible pertenece, precisamente, al ámbito de lo indecible. De acuerdo con Georges Bataille y Maurice Blanchot, quienes se abocaron a desarrollar el tema como categoría filosófica, la razón de que se haya privilegiado la investigación acerca de lo posible es que mientras éste vincula al hombre con la vida, lo imposible se halla directamente ligado con la muerte: "lo imposible es la muerte a la que en rigor el hombre está condenado"²⁹. Y en cierto modo, lo imposible no se distingue de lo interdicto: lo imposible es aquello que ha sido también excluido por la razón social, pero es aquello que habrá que encontrar radicalmente del lado del Afuera, por rebasar el sistema de permisiones y prohibiciones sobre el que descansa toda sociedad.

La transgresión no es tanto la negación de la prohibición como su complemento, un movimiento liberador que, negándola, afirma la interdicción. Lo prohibido pide ser transgredido. Incluso: "Lo propio de la Ley -dice Blanchot-, es que ella está infringida, incluso cuando todavía no ha sido enunciada"³⁰. Una operación eminentemente transgresora estaría dada por la escritura

²⁹ Georges Bataille, *Lo imposible*, Premiá, México, p. 169

³⁰ *El diálogo inconcluso*, op. cit. p. 660

—siempre y cuando se la entienda como lo hicieron Sade, Lautréámont, Mallarmé, Beckett, o Celan, por mencionar sólo algunos nombres además del de Artaud.

La escritura transgrede pero introduce al mismo tiempo los límites (en sí misma la escritura constituye una ley), se coloca en el lugar de lo imposible, traspasa el margen que separa lo realizable de lo que no lo es para ubicarse en el Afuera, de manera que sólo es localizable en una suerte de no-lugar. Porque ¿cómo es posible escribir? Valga decir que escribir es siempre imposible y es precisamente ésa la pregunta de la que debe partir toda escritura que pretenda hacerse consciente de sí misma. Sólo puede escribirse en este campo: "para escribir necesito la imposibilidad", escribió Flaubert en una de sus cartas a Louise Colet. Pero lo imposible no es escribible. En cambio, lo imposible es lo que (se) escribe, ¿no definió Lacan a lo imposible como "aquello que no cesa de no escribirse"?

Según Bataille, a diferencia de lo posible, que representa una elección inevitable, "un hombre escoge lo imposible sólo cuando está abocado a un destino trágico. Lo elige dentro de un desorden inevitable y, lo quiera o no, en algún sentido su elección es ciega"³¹. Tal es el caso de Antonin Artaud. La imposibilidad aparece como una constante de tema y forma en la escritura artaudiana. De hecho, podría decirse que la imposibilidad es la marca (el signo) que predomina en el ejercicio mismo de esta escritura.

En una carta escrita en 1946 Artaud hace una confesión penosa:

La mayor parte de mis libros y mis poemas están dedicados a decir que yo no podía decir nada ni escribir nada y a señalar mi repugnancia, yo tenía un sentimiento verdadero que cabía en una frase, quería apoyarla en un poema entero como un verdadero ladrillo en todo un muro y no lo lograba.³²

Tal es la paradoja esencial que encierra la práctica de una escritura: se escribe para decir que nada puede decirse, que es imposible escribir. Esta condición del absurdo conduce a un repudio por el acto de escribir que queda expresado en una conocida frase que Artaud acuña en

³¹*Op. cit.*, p.169

Le pése-nerfs: "Toda escritura es una cochinateda" (I, 120); palabras que aluden a la naturaleza paradójica y excrementicia (más adelante se volverá sobre este aspecto) de la escritura. Artaud llevará a cabo una tentativa de rechazo de la escritura dentro de la escritura misma (una expulsión). Imposible tarea cuyas exigencias son la destrucción del lenguaje con el afán de inventar un Verbo propio, la renuncia a un Yo que se vive como falso para alcanzar el Yo verdadero, franquear el abismo que separa al hombre (alienado) de sí mismo, atravesar el dédalo del propio pensamiento con el afán de llevarlo a sus límites reales, dejarse trabajar por el goce de la lengua³³, en suma, una (re)construcción del cuerpo.

1.2 Escritura textual e ilegibilidad.

La ilegibilidad de lo legible es, quizá, el extremo de la transparencia.

Edmond Jabés

Al estudiar este tipo de escritura, necesariamente transgresora, del Afuera, la teoría nos resulta insuficiente. Sin embargo, sabemos de antemano que toda teoría de la escritura implica una teoría de la lectura y ello permite que una práctica escritural ocupe un espacio histórico. Por ahora acudiremos a la teoría del Texto. Para diferenciar la escritura de alto nivel contestatario de la escritura literaria, Philippe Sollers introduce el término *escritura textual*³⁴. Escritura que surge de una ruptura y una exclusión, que perturba el orden verbal y cuestiona las relaciones del lenguaje con la sociedad, desplaza a la literatura y ocupa un espacio (no) localizable. Se trata de una escritura blanca, que no está sujeta a un orden preestablecido de lenguaje y alcanza ese grado

³² *Cartas desde Rodez (1945-1946)*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 224

³³ *Lalangue*: Concepto lacaniano al que regresaremos más adelante.

³⁴ En *La escritura y la experiencia de los límites, Pre-textos, Barcelona, 1968*.

ceros que pregona Barthes ("la ausencia de todo signo"), instalándose en la negatividad pura, como producto de su interna afirmación. La escritura textual aparece como la negación de una negación (*verleugnung* freudiana), su afirmatividad es exclusivamente interior al obedecer a una realización efectuada fuera del campo de la productividad artística y del ámbito discursivo. Así, esta escritura no entabla una relación con la cultura o, más bien, sostiene con ella una relación negativa, no hace "obra". Dice Blanchot a propósito de Schleiermacher: "al producir una obra, renuncio a producirme y a formularme a mí mismo, realizándome en algo exterior e inscribiéndome en la continuidad anónima de la humanidad."³⁵ La escritura textual no establece ese lazo con la exterioridad, preserva a ultranza una condición negativa fundada en una peculiar relación con el lenguaje. Sollers sostiene que la escritura textual: "no es un lenguaje sino, a cada momento, destrucción de un lenguaje; que, en el interior de una lengua, atraviesa esta lengua y le da una función de lenguas"³⁶. Una escritura del desastre, podríamos decir evocando nuevamente a Blanchot. La destrucción del lenguaje en el caso de Artaud tendrá el fin de crear un lenguaje propio que rompa con las convenciones que el lenguaje tiene con la realidad o, si se prefiere, con la exterioridad.

Para lograr una lectura de este texto es preciso hacer una transliteración de la palabra, cuestionar las relaciones ya prescritas entre la letra y el sentido, más exactamente, dejar pasar el sentido como hace la letra (hecha signo doliente inscripto en la carne)³⁷. De esta operación surge el *texto de goce*, el despedazamiento del lenguaje y la cultura, y más aún, de quien escribe. El texto de goce nunca relata un goce. Siguiendo la definición de Barthes es aquél que "pone en

³⁵ *La escritura del desastre*. Monte Avila, Caracas, 1990, p. 14.

³⁶ *Op. cit.*, p. 12

³⁷ Sobre la transliteración pueden consultarse los desarrollos de Jean Allouch en *Letra por Letra*, Edelp, México, 1984, pp.67-79, 119-145 o bien véase Laurent Comaz, *La escritura o lo trágico de la transmisión*, Epele, México, 1998, pp:59-61: "La transliteración -éste es su nombre- es una operación puramente formal. Ignora el sentido. (...) transliterar consiste en hacer corresponder una letra con una letra (...) una letra es un efecto -manifiesto- del lenguaje, mediante lo cual toda lengua particular puede escribirse. Un soporte de letra es cualquier signo que ya no se define sino por su estricta equivalencia con un elemento correspondiente, tomando en cuenta que este propio elemento equivalente sólo se define por su diferencia con todos los demás elementos del lenguaje".

estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos culturales del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje"³⁸. Este texto, escrito desde una atopía simbólica, conduce al lector a una especie de *fading*, en donde se ve inmerso en el campo de la comunicación imposible. El goce, como la locura, forma parte del territorio de la asociabilidad total, sabemos que son "incomunicables", están inter-dictos, anunció Lacan que sólo se les puede leer entre líneas. Cabe entonces preguntarse cómo leer a Artaud, o incluso si es posible leerlo. A esta cuestión sólo puede responderse proponiendo una lectura de la ilegibilidad: leerlo sabiendo y aceptando de antemano que es imposible de leer. Barthes nos ha hablado de la existencia de "lecturas perversas"³⁹, aquellas que nacen de una renegación: "sé muy bien que son sólo palabras, pero de todas maneras" en donde se actúa "de la misma manera que el niño sabe que la madre no tiene pene y sin embargo cree que ella posee uno"⁴⁰. Aquí proponemos el ejercicio perverso de leer a Artaud sin olvidar la imposibilidad de leerlo. A los textos de Artaud sólo puede accederse mediante esta *verleugnung* fundamental; leerlo es hacer un ejercicio de deslectura: el verbo artaudiano nos remite a un estado anterior al lenguaje, su escritura a los orígenes del signo escrito, en donde la gramatología⁴¹ aún brillaba por

³⁸ *El placer del texto*, Argentina, Siglo XXI, 1973, pp. 22-23.

³⁹ En *Ibid.* p. 62

⁴⁰ Así lo demostró ampliamente Freud en obras como *Tres ensayos de teoría sexual*: "El supuesto de que todos los seres humanos poseen idéntico genital (masculino) es la primera de las asombrosas teorías sexuales infantiles, grávidas de consecuencias". *Obras Completas (VII)*, Amorrotu, Buenos Aires, 2000, p. 177.

⁴¹ De manera casi literal: "ciencia de la escritura". En realidad se trata del estudio de la escritura atendiendo a los problemas que plantea su surgimiento y a las consecuencias de su desarrollo en las civilizaciones. El estudio de una historia de las escrituras se encuentra ya atrapado en la paradoja que envuelve al carácter de lo histórico, en la medida en que la Historia está hecha de signos fijos y durables, es decir, escritos. Se trata de una disciplina naciente, si bien suele ubicarse como precursor al trabajo de I. J. Gelb *A study of writing, the foundations of gramatology*, escrito hace ya medio siglo.; De manera más reciente, Derrida introdujo una visión crítica y renovada al estudio de la escritura. De acuerdo con él, en Occidente el habla ha ejercido una fuerte represión sobre la escritura, debido a la prevalencia del significante fónico sobre el significante gráfico, que ha convertido a la escritura en una mera transcripción fonética, en un suplemento de la palabra oral. Derrida condena este *fonocentrismo*, que ha derivado en el *logocentrismo* occidental, esto es, la creencia de que la palabra hablada, dueña de conceptos y "significados trascendentales" domina en el campo de una verdad absoluta. Estas ideas son esbozadas en "*La lingüística de Rousseau*", prólogo al *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Calden Argentina 1970 pp 7-36 y desarrolladas en *De la Gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1978. Otros autores suponen que la escritura no atañe únicamente al fonetismo y a la transcripción de una lengua, sino únicamente a la inscripción de signos visibles, letras cuya materialidad no es solamente fonemática. Este asunto es tema de otro trabajo.

su ausencia. Es preciso entonces aprender a leer tal y como Artaud lo indica: "es para los analfabetas que escribo" (I, 13), nos decía con furor.

Al ser la escritura textual:

el texto histórico reconocido como texto, en la medida en que es, en su diferencia incesante, la marca del límite histórico de todo texto escrito y de su "tránsito al límite", es decir, de su inscripción en "la historia monumental"⁴²

ella ocupa un nuevo espacio en la Historia al que debe accederse atendiendo a esa diferencia que la separa de la escritura no-textual (la escritura lineal, discursiva, literaria, que no quebranta ningún orden), diferencia que consiste precisamente en que aquélla ostenta una *diferencia*, es decir, una huella: marca que no representa sino a ella misma.

Quizá la escritura textual no transgrede los límites sino que los desplaza, corrompe aún más lo corrompido, ya dijimos que es de naturaleza perversa. Por el contrario, la escritura literaria viene a convertirse en un texto de placer (que, bien se sabe, es el límite que se opone al goce), es una escritura de tipo artesanal, esclava de la forma, representativa, que cultiva una lengua y la celebra. Es evidente que la lengua de Artaud no es la misma que la de Zola, Hugo o Balzac. Ello se debe a la relación que entabla quien escribe con la *lengua madre*. Mientras para Artaud el francés encarna a esa "madre uterina fecal", que es preciso destruir para crearse un lenguaje propio y verdadero, la literatura labra un lenguaje que queda encerrado en el *patrimonio* burgués⁴³. El drama de Artaud es no resignarse a hacer uso de una lengua que le ha sido impuesta, que funda la arbitrariedad y produce el deslizamiento del sujeto hacia el discurso alienante:

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. (XVIII, 291)

⁴² Phillippe Sollers, *op. cit.*, p. 12

⁴³ Barthes opone la escritura blanca, nacida de la demolición de los signos, a la escritura literaria, que es fruto de una operación preciosista y *formal*: "La escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no perturba ningún orden; imposibilitado de librar otros combates, el escritor posee una pasión que basta para justificarlo: engendrar la forma". Esta pasión de escritura estaría en abierta contradicción con la lucha artaudiana para aniquilar el lenguaje materno y hacer surgir un verbo *único*, cuya escritura sería estrictamente corporal, ajena por completo a objetivos esteticistas, como se verá más adelante.

Artaud asegura desde Rodez que si bien ha vivido la vida de un escritor francés está "inventando una nueva lengua". Se trata de una lengua única y particular, el lenguaje que ha sido excluido en el proceso de alienación del sujeto (lalengua). Una lengua imposible surgida de los resabios de otras lenguas, de su desarticulación fonemática. Y si decimos que se trata de una lengua *única* y que equivale a una especie de lalengua será en la medida en que, como dice Lacan, el Uno está encarnado en lalengua⁴⁴. La lengua de Artaud es unaria porque es, precisamente, *no otra*, carece de alteridad. Así, está en lo cierto Luis Cardoza y Aragón cuando dice que "Artaud no escribe en francés sino en artaud"⁴⁵. Por nuestra parte, más adelante trataremos de señalar la manera en que Artaud practica esta unificación del lenguaje con su propio cuerpo, de manera privilegiada en los actos que dan forma a su teatro de la crueldad encarnado.⁴⁶

1.2.1 Escritura y silencio

Escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba; o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estrépito de la destrucción.

Maurice Blanchot

Al hacer esta oposición entre escritura textual y literaria, texto de goce y de placer, cabe advertir que *texto* es aquél que se halla fuertemente ligado al silencio, pues tiende siempre al enmudecimiento. Puede sonar paradójico hablar de silencio en una "obra" tan particularmente copiosa como la de Artaud, sin embargo hay que decir que ese conjunto monumental de textos no

⁴⁴ Cfr. Seminario 20 *Aún*, Siglo XXI, Barcelona, 1981, p 173

⁴⁵ "Antonin Artaud" en *Poesías completas y algunas prosas*, F.C.E., México, 1977, p. 611

son sino una larga maniobra de autodestrucción, en donde el lenguaje y el sujeto quedan aniquilados en un solo movimiento. Miguel Morey ha hablado de la deconstrucción que practica Artaud, vista como una emancipación que "pugna en dos ejes simultáneos que son haz y envés de la misma superficie: el cuerpo y el lenguaje"⁴⁷, y en donde la creación de un lenguaje propio va de la mano de una total "reeduación orgánica". Y aquí podemos ubicar al grito como el punto en que cuerpo y lenguaje encuentran una íntima conjugación. La extrañeza simbólica del verbo artaudiano está dominada por la presencia del silencio que su grito atraviesa, para rebasar el ámbito de la palabra. Dice Blanchot:

El silencio quizás sea una palabra, una palabra paradójica, el mutismo del mutis (de acuerdo con el juego de la etimología), pero bien sentimos que pasa por el grito, el grito sin voz, que rompe con toda habla, que no se dirige a nadie y que nadie recoge, el grito que cae como grito de descrédito. El grito, igual que la escritura (así como lo vivo habrá siempre ya rebasado la vida), tiende a rebasar cualquier lenguaje, aun cuando se deje recuperar como efecto de lengua, a la vez súbito (sufrido) y paciente, lo que no se para en falta de sentido, a la vez que queda fuera de sentido, un sentido infinitamente suspendido, desacreditado, descifrable indescifrable.⁴⁸

La suspensión del sentido (y del sujeto), el renunciamiento a una lengua, la destrucción de un lenguaje mediante el grito que atraviesa la escritura, son operaciones que, ya lo dijo Barthes, tienen la estructura de un suicidio. Quien expulsa al Otro de su discurso es expulsado del lenguaje que permite la ficción comunicativa. El sujeto que escribe muere por su propia mano, por su lenguaje y por su escritura. En la escritura convergen el goce del cuerpo y del lenguaje. La experiencia de goce, lo sabemos, elimina al sujeto, es la imposible muerte. En el caso de Artaud no se trata tanto de una mera analogía como de la muerte del sujeto en lo *real*/a la que advendrá el surgimiento del ser.

⁴⁶ Cfr. *infra.*, apartado 4.3.1.

⁴⁷ "El cuerpo y la gramática", prólogo a las *Cartas a André Breton*, op cit., p. 22).

⁴⁸ *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 162

1.3 Suicidio anterior y escritura de la abyección

Me retraigo otra vez de mí mismo atrás de mí mismo
y veo en la Mar hirviente unos SÍ que aspiran a
formas vivas.

René Daumal

El suicidio que Artaud practica en el campo imposible de la escritura no es de cualquier tipo. Para él, este gesto posee una función peculiar. A una encuesta realizada en 1925 por la *Révolution Surréaliste: le suicide est-il une solution?*, respondió Artaud lanzando una hipótesis que a muchos pareció extraña:

Yo sufro horrorosamente de la vida. No hay estado que yo logre alcanzar. Y, ciertamente, estoy muerto desde hace mucho, ya estoy suicidado. Me *suicidaron*, es decir. Pero, qué pensaría usted de un *suicidio anterior*, de un suicidio que nos hiciera regresar el camino, pero al otro lado de la existencia, y no del lado de la muerte. Sólo ése tendría un valor para mí. (I, 318)

Ya en esta época, Artaud asegura haber sido suicidado por una Entidad que le ha extraído la propiedad de su ser en el momento mismo de su nacimiento, mediante el hurto del cuerpo y el lenguaje. El autor de este crimen innombrable no es otro que Dios, concebido como una suerte de demiurgo que ha creado a sus hijos para arrebatárles su propia naturaleza y los hace vivir en un estado no conciliable con la Vida (de crueldad).

En apariencia el tema estaba de moda entre los literatos. A otra encuesta sobre el suicidio Artaud respondió:

Si me mato, no será para destruirme, sino para reconstituirme, para mí el suicidio no será sino un medio para reconquistarse violentamente, irrumpir brutalmente en mi ser, adelantarme a la ventana incierta de Dios. Mediante el suicidio introduzco mi diseño en la naturaleza, por primera vez doy la forma de mi voluntad a las cosas. Me libero del condicionamiento de mis órganos tan mal ajustados a

mi yo, y la vida ya no es para mí un azar absurdo en el que pienso lo que se me da a pensar. Elijo mi pensamiento y la dirección de mis fuerzas, mis tendencias, mi realidad. (I, 312)

Recrearse es la condición esencial que Artaud se impone para acceder a la experiencia del ser en plenitud, tentativa que concierne, como hemos acentuado, a la reconstrucción de un cuerpo y un lenguaje más próximos al estado puro. Hay que colocarse en ese lugar que antecede al pensamiento, hay que desandar el recorrido para alcanzar la existencia verdadera. Pero la condición esencial de la vida es para Artaud la contaminación, la abyección: "Ciertamente es abyecto ser creado y vivir y sentirse irreductiblemente determinado hasta en sus menores reductos, hasta en las ramificaciones más *impensadas* de su ser" (I, 113).

El estado abyecto surge de la determinación que sufren los elementos constitutivos de una sociedad, nace de la colectividad compartida:

La abyección es simplemente la incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas (que constituye el fundamento de la existencia colectiva)⁴⁹.

Esta exclusión de lo abyecto -que se vuelve un ejercicio ab-yecto en sí mismo- "se sitúa precisamente en el dominio de las cosas"⁵⁰, de este modo la escritura es para Artaud ese ejercicio de expulsión-exclusión del Otro determinante de las "cosas" que constituyen la vida alienada. Podemos subrayar ahora la batalla que emprendió Artaud contra la alteridad, buscando recobrar las tres instancias que le han sido arrebatadas por ese Otro maligno, impidiéndole la experiencia del ser en estado puro: el pensamiento, el cuerpo y el lenguaje. El escenario está dado por la escritura, hecha de sangre, miasmas y fluidos, de residuos. Aquí la creación se vuelve producto de una fuerza excrementicia, en donde el cuerpo se ve arrojado más allá de sus límites. En cierto modo, la escritura es una práctica anal.⁵¹

⁴⁹ G. Bataille citado por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, p. 77

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Más adelante volveremos sobre la dimensión que cobra la escatología en la escritura artaudiana.

Tras recordar estos textos es posible dar sentido a las distintas muertes que Artaud aseguraba haber sufrido a lo largo de su vida, ubicadas con precisión en fechas y sucesos, después de las cuales cambiaba su nombre firmante. Asimismo es en esta tentativa de recuperación del ser en su dimensión más pura que se revela el carácter místico de la experiencia artaudiana: el afán de revertir el estado adámico, la voluntad de hacerse una lengua propia y un cuerpo puro, el rechazo de las escrituras, son emblemas de la experiencia mística. En un bello libro, Jankélévitch ha definido la pureza del ser como una especie de fobia a la alteridad: "El precio del purismo es la fobia al Otro y el rechazo del devenir"⁵². Artaud sabe también que "un ser es puro cuando no tiene mezclas ni aleaciones"⁵³; se trata por tanto de recusar lo impuro mediante el rechazo del Otro contaminante que constituye el *impedimentum* del ser. Experiencia que, como se ha visto, es vivida como una muerte auténtica. Dice también Jankélévitch:

En la espera de la gran muerte purificante, lo impuro puede empezar a morir a partir de esta vida; antes de la muerte sin más, la que los biólogos llaman la muerte general y que es la muerte absoluta, muerte pura y simple, el viviente tiene la posibilidad de morir "a lo sensible" o "al mundo" y, por decirlo así, de morir a fuego lento.⁵⁴

En Artaud el deseo que anima la escritura es conducido por la búsqueda de ese estado puro, pero, como se ha dicho, la escritura misma deviene una forma de la abyección, al estar regida por el Signo que regula el Otro, tesoro de significantes, dueño absoluto del sentido. Es por ello que en esta escritura el juego de significantes dejará de serlo para hacerse una copulación de signos, capaces de engendrar un sentido desbordado, rebasado por las palabras. Recuerda Paule Thévenin:

Un día, sobre el boulevard de Saint Germain, me dijo: "Yo no sé nada, o más bien sé, y esto puede ser muy peligroso de decir, que no es el sentido lo que crea las palabras sino las palabras lo que crea el sentido". Podríamos casi decir de Antonin Artaud que él crea la realidad. ⁵⁵

⁵² *Lo puro y lo impuro*, Taurus, Madrid, 1990, p. 30

⁵³ *Ibid.*, p.87

⁵⁴ *Ibid.*, p.68

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 62

La escritura que Artaud pretende realizar exige un abandono capaz de remitirlo a una anterioridad cualitativa, en donde la existencia sea posible más allá de cualquier alienación. Este es el territorio de la escritura preverbal del cuerpo, ya no gráfica, sino *pneumática*, hija del soplo: escritura hecha sólo de sonidos, metafísica (en el particular sentido en que Artaud concebía ésta palabra), inscrita en la carne por el dolor. Ajena al concepto, esta escritura nos remite a los orígenes del signo y su inscripción, a un momento previo al nacimiento de la gramatología.

La búsqueda óptica⁵⁶ que presenta esta escritura da cuenta última de un nacimiento vivido en la abyección. El parto del ser es excremental, es por ello que "Ahí donde huele a mierda, huele a ser". En uno de sus textos últimos Artaud describe el sinuoso nacimiento producto de su recorrido escritural:

No he nacido en condiciones corrientes, / no he entrado en este mundo / por las puertas de la matriz / Mi nacimiento ha sido una lucha terrible / una guerra horrorosa, / un pecado sin nombre. / He nadado en un río de pus / que no existía / y fue hecho allí mismo y arojado hacia mí / para cerrarme el paso.

Artaud, carente de padre-madre, aseguraba haber nacido de sus (s)obras, creadas a partir de un sufrimiento sin límites, del dolor de no-ser. La execración de la estructura tripartita del Edipo, rechaza la metaforización paterna en que reposa lo que llamamos realidad (lo que Lacan designaba como Nombre del Padre). Así, nos dice Julia Kristeva:

cuando esta función de condensación constitutiva del signo falla (entonces siempre se encuentra una falla de la triangularización edípica que la sostiene), la solidaridad imagen sonora / imagen visual, una vez desecha, deja aparecer, a través de este clivaje, un intento de *semantización directa* de la cinestesia acústica, táctil, motriz, visual, etc. Entonces aparece un lenguaje cuya *queja* desapruueba el código común, para luego constituirse en *idiolecto* y finalmente resolverse en la brusca irrupción del *afecto*.⁵⁷

⁵⁶ Hacemos uso de este término para aludir a la continua búsqueda del ser que recorre como un hilo la experiencia artaudiana, en lugar de hablar de una "búsqueda ontológica", que equivaldría más a un ejercicio especulativo sobre la naturaleza o esencia del ser, *logos* mediante.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 73

Esta falla en la condensación (metáfora) del signo, que va seguida de un proceso análogo al del proceso primario (en donde las representaciones-palabra devienen representaciones-cosa), se ve sustituida por un lenguaje en donde los signos guardan una relación de mayor *contigüidad* (metonimia)⁵⁸. Por eso, cuando decimos afecto, habrá que decir también de la *pulsión*. Este lenguaje no es otro que el lenguaje del cuerpo, directo, fundado en la ausencia de representación, al estar próximo en mayor medida a un estado de pureza (el del cuerpo sin órganos). Para Artaud la escritura no es otra cosa que una tentativa de reconstrucción, de expulsión del Otro, un trabajo desalienante que exige una muerte siempre renovada, única vía para acceder al nuevo nacimiento. Sólo por medio de esta escritura, convertida en un auténtico "suicidio anterior", Artaud lleva la vida al límite de lo imposible, que es lo único que posibilita al ser. Así lo recuerda André Gide, en la célebre sesión del teatro Vieux-Colombier en 1947, vociferando a un público estremecido estos versos:

No hemos nacido todavía
No estamos en el mundo
Todavía no hay mundo
Las cosas aún no están hechas
La razón de ser no se ha encontrado.⁵⁹

La existencia aún está por inventarse y Artaud es claro en su ciega elección: "Estoy en el punto en donde ya no toco la vida, pero tengo en mí todos los apetitos y la titilación insistente del ser. No tengo más que una ocupación, *rehacerme*" (I, 117), decía ya en *Le pése nerfs*. Este ejercicio, efectuado por Artaud en la escritura y en la vida, concierne a la reconstrucción del pensamiento, el cuerpo y el lenguaje, tal y como aquí se tratará de desarrollar.

⁵⁸ Sobre esto *cfr.*, "La instancia de la letra...", en *Escritos I*, J. Lacan, *op cit.*, pp 485 y sigs.

⁵⁹ Citado por Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p.613.

PARTE SEGUNDA:

EL PENSAMIENTO FUGITIVO

2.1 Escribir el pensamiento

Porque escribo mi pensamiento no se me escapa. Esta acción me hace recordar la fuerza que olvido a toda hora. Me instruyo en proporción a mi pensamiento encadenado. No tiendo sino a conocer la contradicción de mi espíritu con la nada.

Conde de Lautréamont

Como se ha dicho, en Artaud la escritura cumple una función reconstitutiva; la tentativa de reconstrucción-recuperación del cuerpo empieza por el pensamiento. En primera instancia, para Artaud escribir no es otra cosa que *fixar* el pensamiento. La escritura es la inscripción durable de un signo, y él busca impedir "que se pierdan" los signos de su pensamiento.

En la ya célebre *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud describe de manera ejemplar el vértigo y la sensación de insuficiencia que le provoca el engañosamente simple *acto* de pensar. En 1923 Artaud envía unos poemas a la *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.) con la intención de publicarlos; el director de la revista, Rivière, los rechaza, no obstante, le "han interesado lo suficiente como para querer conocer al autor". Después de haberse efectuado una primera cita, en donde Rivière le expone las razones literarias que usó para rechazar sus textos, da comienzo una relación epistolar en la que Artaud exhibe prolijamente las carencias que su espíritu experimenta en la relación consigo mismo, en particular al efectuar la operación del pensamiento:

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 (...) yo estoy en búsqueda constante de mi ser intelectual. (I, 30).

Artaud se ofrece a Rivière como una "anomalía psíquica"⁶⁰, presa de una verdadera enfermedad del pensamiento. Este padecer, vivido como un auténtico desposeimiento de sí mismo, será lo que lo lleve a intentar fijar desesperadamente las *formas* que, como verdaderas flechas, atraviesan su pensamiento: "Así que cuando puedo agarrar una *forma*, por imperfecta que sea, la fijo, temeroso de perder todo el pensamiento"⁶¹. Reconoce que hay imperfecciones en sus poemas, pero está convencido también de que sus versos "no podían ser otros" al provenir de la "profunda incertidumbre de mi pensamiento". En Artaud, pensar y escribir llegan a ser sinónimos: "No se trata para mí más que de saber si tengo o no derecho a seguir pensando, en verso o en prosa". Artaud sufre de su pensamiento, no se queja de ser incapaz de pensar, en cambio, sabe que aquello que piensa no es el verdadero pensamiento, se lamenta de que en el momento de pensar no se le revele en plenitud ese pensamiento que, por derecho propio, debería pertenecerle y, en cambio, termina por escapársele, dejándole siempre con una inevitable sensación de pérdida, de vivir en un estado inferior al que podría acceder si realmente estuviese en posesión de su "ser intelectual". Artaud sabe que el pensar es una vía legítima para llegar al ser (*¿Pensétre?*) que le es negada. Esta castración vital proviene de un agente exterior, una suerte de virus contaminante que consume el pensamiento:

Así pues hay un algo que destruye mi pensamiento, un algo que no me impide ser lo que podría ser pero que me deja, como quien dice, en suspenso. Un algo furtivo que me despoja de las palabras *que he encontrado*, que disminuye mi tensión mental, que va destruyendo la masa de mi pensamiento en su sustancia, que me quita hasta el recuerdo de los giros con que solemos expresarnos y que traducen con exactitud las modulaciones más inseparables, más localizadas, más existentes del pensamiento. (I, 36)

⁶⁰ "Yo me había entregado a usted como un caso mental, una verdadera *anomalía psíquica* y usted me respondió con un juicio literario sobre poemas que no me importaban, que no podían importarme" (I, 34-35)

⁶¹ *Idem*.

Se trata de ese mismo Otro introducido de manera determinante en el lenguaje. Es el momento en que el sujeto se eclipsa, se revela a sí mismo como carencia al ser incapaz de expresar su propio pensamiento, por naturaleza inaprehensible mediante el lenguaje. El robo del pensamiento implica también la sustracción de las palabras y la posibilidad de expresión. Dice Artaud en *Le Pése Nerfs*:

Me falta una concordancia de las palabras con el minuto de mis estados (...) En cada una de las etapas de mi mecánica pensante hay pozos, suspensiones, no quiero decir, entendedme bien, en el tiempo, quiero decir en un cierto tipo de espacio (yo me entiendo) (...) [el pensamiento] se escapa como las serpientes, se oculta hasta atentar contra nuestras lenguas, quiero decir hasta dejarlas en suspenso. Soy aquél que ha sentido mejor el desconcierto asombroso de su lengua en sus relaciones con el pensamiento. (...) Soy aquél que conoce los rincones de la pérdida. (I, 118-19)

La búsqueda óptica de Artaud subvierte el *cogito* cartesiano, pues el punto de partida es la ausencia del sujeto; más exactamente, se trata de un sujeto "en proceso"⁶², en donde la escritura del pensamiento forma parte de una sostenida búsqueda de des-sujeción y se convierte en una tentativa de acceso a la condición del ser. Pensar lo impensable y, sobre todo, expresar lo inexpressable, serán las tareas a las que Artaud se aboque durante un largo periodo de su vida con una obstinación sin precedentes. Producto de esos esfuerzos son los textos recogidos en libros como *L'omblic des limbes*, *Le Pése-nerfs*, *L'art et la mort* y en general todo aquello que escribió en el seno (y siempre a cierta distancia) del movimiento surrealista.

Cuando decimos que en este territorio Artaud no tiene antecesores -como él mismo lo afirmaba- no se trata de una exageración. Años atrás ya había concebido Paul Valéry en su *Monsieur Teste* la idea de un personaje que, al elucidar y realizar todas las operaciones de que es capaz el espíritu y llevando la inteligencia hasta sus posibilidades últimas, practicara una subversión de sí mismo. Sin embargo, además de que nunca se separa realmente del *cogito* cartesiano, el señor Teste no deja de ser, como le llamó el mismo Valéry, "un personaje de

⁶² Cfr., J. Kristeva, "El sujeto en proceso", en Artaud, *op. cit.*, pp 35-94

fantasía". Es en este sentido que Artaud se halla más separado de la literatura, de la mera ficción y el artificio; el drama que nace del sujeto que se lanza en pos de su pensamiento en fuga permanente y la eterna sensación de desposesión de su completud espiritual es enteramente vívido: "En el sentido literal soy pobre de espíritu, porque los pensamientos que toco, los puntos del espíritu que soy capaz de tocar son infinitamente restringidos" (VIII, 77).

2.2 El pensamiento material

Así como fallan las palabras cuando quieren expresar
cualquier pensamiento

Así fallan los pensamientos cuando quieren expresar
cualquier realidad.

Alberto Caeiro

¿Tocar el pensamiento y los puntos del espíritu?, llama la atención en este y otros textos de la misma época la alusión a las cualidades materiales del pensamiento. Artaud asegura que "la verdad de la vida está en la impulsividad de la materia. El espíritu del hombre está enfermo en medio de los conceptos" (I, 357). Para él el pensamiento posee propiedades sensibles y corpóreas; incluso, por momentos llega a percibirlo como una suerte de secreción. Este pensamiento, en su forma más imposible, pretende en Artaud aliviar la escisión fundamental del espíritu y la carne. Así, nos habla de la "aparición física del sueño" (I, 158), de la caída de "aerolitos mentales" (112), de sufrir de una "cristalización sorda y multiforme del pensamiento" (66) y de la "descorporización de la realidad" (75), de un dolor arraigado "en ese lugar de la sensibilidad en que los dos mundos del cuerpo y el espíritu se encuentran" (136). Se define también como "un alma atacada fisiológicamente" (50), se lamenta de perder las ideas que "podrían corresponder a mi carne" (104), nos dice que su "espíritu se ha abierto por el vientre"

(76). El espíritu, así sin más, es también un cuerpo, en la mecánica espiritual de Artaud se piensa con nervios y médulas, con tejidos, incluso con los huesos, con la carne. Y tal parece que el pensamiento termina por convertirse en materia, sustancia, órgano o incluso un objeto que ha perdido sus cualidades más esenciales: "He llegado a un punto en que las ideas ya no las siento como ideas, como encuentros de cosas espirituales, que tienen en sí el magnetismo, el presitigio, la iluminación de la absoluta espiritualidad, sino como simples ensambles de objetos" (I, 349). Frases como éstas, y las citas podrían multiplicarse sin dificultad, no construyen metáforas, en cambio parecen dar cuenta del funcionamiento metonímico del pensamiento, cuya naturaleza es el continuo desplazamiento de la materia y el desgaste de la sustancia pensante⁶³. Este pensamiento, como se ha dicho, en su carácter más imposible, es corpóreo como ningún otro. En Artaud el espíritu es un cuerpo, y él busca crearse un cuerpo que sea también espíritu.

2.3 Fijación y receptividad

Me he colocado a menudo en ese estado de absurdo imposible, para tratar de hacer nacer en mí al pensamiento

Escribir el pensamiento es detenerlo, es atentar contra esa esencia que es su motilidad, aquello que en su filosofía Henri Bergson definió como *duración*⁶⁴. Es este movimiento y la mutabilidad que conlleva lo que Artaud experimenta como fugacidad del pensamiento. Hablar de estados de conciencia es simplificar; para Artaud, el pensamiento no tiene detención:

⁶³ Cuando hablamos de la corporización que quiere alcanzar el pensamiento artaudiano vale la pena aludir de nueva cuenta al funcionamiento metonímico, en tanto que se trata de un proceso en el que opera un deslizamiento significante y en donde existe una conexión más directa con el objeto de designación, si bien no clude su ausencia: "[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, utilizando el valor de remisión de la significación para llenarlo con el deseo vivo que apunta hacia esa carencia a la que sostiene". J. Lacan, "La instancia de la letra...", en *op. cit.*, p. 495.

⁶⁴ Ya alguien como Derrida había señalado, con reservas, la "vena bergsoniana de Artaud", (*op. cit.*, p. 246). Hay que decir que el problema del pensamiento tal como Artaud se lo plantea tiene resonancias francamente bergsonianas. Sin

Detener el pensamiento afuera y estudiarlo en lo que puede hacer, es desconocer la naturaleza interna y dinámica del pensamiento. Es no querer sentir al pensamiento en el movimiento de su destino interno que ninguna experiencia puede captar.⁶⁵

Para Artaud, el verdadero pensamiento es de naturaleza centrífuga, es una fuerza que se mueve de adentro hacia afuera y no a la inversa⁶⁶, lo que equivaldría a pensar falazmente desde la experiencia; y para Artaud "todas las formas de la experiencia disimulan la realidad". Es preciso entonces que el pensamiento constituya la experiencia misma.

Es también la continuidad perpetua del pensamiento, ese pensar sin rupturas, lo que confiere al pensamiento su carácter álgido; en otro texto dirá Artaud que: "El verdadero dolor es sentir el pensamiento desplazarse en uno mismo" (I, 117). En otras palabras, la detención del pensamiento efectuada en la escritura fragmenta el *espacio* en que se despliega la actividad de pensar. Es imposible escribir el pensamiento porque su fijación equivale a su muerte. Citando al "divino Platón" Artaud asegura que "el pensamiento se perdió el día en que una palabra fue escrita". Porque "escribir es impedir al espíritu que se agite en medio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría"⁶⁷. Así, en el momento de su escritura, el pensamiento queda reducido a la categoría de objeto inerte, materia muerta, está condenado a ser una mera representación, se encuentra escindido, separado, y se convierte en uno más de los fetiches que la cultura alienada venera.

Además, la fijación del pensamiento equivaldría a una detención que fractura su *duración*. Quizá a ello se deba que pocos textos como los de Artaud dan tal sensación de ruptura y fragmentariedad. Blanchot ha dicho que lo propio de la escritura fragmentaria es "la interrupción

que esto signifique la existencia de un mero influjo, en las conferencias que Artaud dictó en México en 1937 puede comprobarse que Artaud conocía la obra del filósofo de *L'Evolution Créatrice*.

⁶⁵ *México y Viaje al País de los Tarahumaras*. F.C.E., México, 1995, p. 120

⁶⁶ "Como la vida, como la naturaleza, el pensamiento va de adentro hacia afuera antes de ir de afuera hacia adentro. Comienzo a pensar en medio del vacío y del vacío voy hacia lo pleno; y cuando he alcanzado lo pleno vuelvo a caer en el vacío" (*Idem*)

⁶⁷ *Ibid*, p. 129

de lo incesante⁶⁸. Artaud ha extraído sus textos de esta separación primordial vivida en su cuerpo pensante.

Cabría señalar aquí una curiosa semejanza, con todas las reservas que ello implica, con la experiencia descrita por el presidente Schreber en las *Memorias de un enfermo nervioso*, quien, en medio de la lucha por encontrar su "lengua fundamental", formada por el "lenguaje de los nervios", sufría de algo que él mismo llamaba "compulsión a pensar", es decir

una coacción a pensar incesantemente, mediante la cual el derecho natural del hombre al descanso mental, al reposo transitorio de la actividad de pensar, por vía de no pensar nada, resulta menoscabado, o como reza la expresión del lenguaje primitivo, se perturba el "subsuelo" del hombre⁶⁹

Es de esta especie de automatismo psíquico⁷⁰ de lo que Artaud pretende librarse mediante la escritura. Y es esa "antinomía entre mi facilidad profunda y mi dificultad interior" (I, 138) aquello que se lo impide. Para definir su estado (o al menos intentarlo) Artaud inventa la palabra *impouvoir* (impoder) (I, 110). Un no-poder pensar (puesto que no dejar de pensar deviene un no-pensar) que más que una impotencia se vuelve condición esencial para que el pensamiento se realice, pero que en Artaud hace del pensamiento:

Una falta que produce un dolor extremo, una deficiencia que de inmediato irradia a partir de ese centro y, consumiendo la substancia física de lo que está pensando, se divide a todos los niveles en muchas imposibilidades particulares.⁷¹

Un no-poder escribir que se vuelve exigencia de la escritura misma y que permite que a través de una obra hable la ausencia de obra. La escritura, entonces, se vuelve un juego de paradojas donde el pensamiento no sale con vida, una suerte de sofisma destinado a evidenciar tanto su propia inviabilidad como la del pensamiento.

Pero, si bien es claro que en un primer momento Artaud se preocupa de la recepción exterior de sus escritos y le atormenta la posibilidad de ser incapaz de expresarse, de comunicar ;

⁶⁸ *La escritura del desastre*, op. cit., p.55

⁶⁹ *Memorias de un enfermo nervioso*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1979, p. 177

⁷⁰ "Automatismo sexual de la mente", le llamaba.

varios años mas tarde, después de que la experiencia del fracaso, el encierro y los electrochoques terminaran por "erosionar" aún más las "formas" de su pensamiento, dirá en una carta a Michel Leiris que escribe "no tanto para decir cosas a los demás como para elucidármelas a mí mismo"⁷²

La escritura, entonces, más que un recurso legítimo de autoconocimiento, deviene en Artaud un acto verdaderamente subjetivante y desalienante, equivale a una suerte de ontogénesis que lo lleva a producirse en su propio texto. Extraviado en su pensamiento, intentará abolir mediante la escritura la distancia que lo separa de sí mismo, para decirlo en sus propias palabras. Sin embargo, al estar inserta en el orden de la comunicación imposible, esta escritura jamás perderá ese carácter de absurdo que la animó en un principio, nunca abandonará el plano de la ausencia y la negatividad, eludiendo cualquier posible recepción. Lo que preocupa a Artaud en la época de la correspondencia con Riviére es justamente la cuestión de la receptividad de sus poemas, no en un sentido literario, le angustia que esa suerte de "jirones" que es capaz de recuperar de la nada en que está hundido su pensamiento, no alcancen a reflejar el combate que libra consigo mismo, o mejor, con su carencia de sí, y sólo quede de manifiesto la imposibilidad que su pensamiento sufre en el momento mismo de su exteriorización, en este caso mediante la escritura.

Barthes distingue tres entidades propias de la escritura textual, lo *escribible*, lo *legible*, y aquello que está más allá: lo *recibible*, definido como:

lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su escritor– sería la de impugnar la restricción mercantil de los escritos; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo *impublicable*, suscitaría la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo *recibo*, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática.⁷³

⁷¹ M. Blanchot, *El Libro que vendrá*, Monte Avila, Caracas, 1993, p. 27

⁷² *Cartas de Rodez (1945-1946)*, op cit., p 80.

⁷³ *Barthes por Barthes*, Monte Avila, Caracas, 1992, p. 129.

No deja de ser significativo el hecho de que Jaques Rivière, después de haberse negado a publicar los poemas, se haya interesado en la publicación de la correspondencia que durante aquellos meses sostuvo con Artaud. Los poemas, al ser complementados con el relato de la imposibilidad que los funda, podrían alcanzar incluso una "existencia literaria". Sin embargo, Artaud nunca dejará de referirse a sus textos como "abortos", tentativas imposibles de aprehensión de su espíritu puesto que, como se ha dicho, la escritura inaugura la muerte del pensamiento, es la sepultura del Logos.

PARTE TERCERA:

LENGUAJE SIN OTRO Y LENGUA SIN SUJETO

3.1 La alquimia del Verbo

Ciego de alma, detrás de las cenizas,
en la sacra palabra sin sentido,
el desrimado viene andando (...)

Paul Celan

Si dijéramos que Artaud fue un alquimista, habría que agregar que su "materia prima" le ha sido dada por el lenguaje. La desesperada batalla que Artaud libra con las formas de la realidad y los nombres que a ellas se han asignado tendrá como objeto la creación de un lenguaje propio, un lenguaje que sea capaz de expresar su propia realidad. Curiosamente, esta operación desenajenante sería una de las razones que con más fuerza pesaron para que se le retuviera largo tiempo en distintos sanatorios (Sotteville-les-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Evrard, Chezal Benoit, Rodez e Ivry).

Pero la transfiguración que Artaud hace de la palabra estará aunada siempre a un interés poético (se insiste: en un sentido vital, no literario). En una de sus *Lettres sur le langage*, Artaud sostiene que trata de "devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas"⁷⁴. El lenguaje, entonces, deja de ser un simple instrumento de comunicación para convertirse en instrumento de transgresión, aunque quizá sea más exacto decir que Artaud pretende despojarlo de cualquier carácter servil e instrumental y hacerlo volver a un estado *anterior*, primitivo, como se ha dicho.

Además de ser una exploración del pensamiento, la poesía es para Artaud una actividad esencialmente taumatúrgica. Escribe en una carta al doctor Ferdiere:

Tratarme como delirante es negar el valor poético del sufrimiento que desde la edad de quince años surge en mí ante las maravillas del mundo del espíritu que el ser de la vida real jamás puede realizar; y de este sufrimiento admirable del ser es de donde he sacado mis poemas y mis cantos. ¿Cómo no consigue amar en la persona que soy lo que ama usted en mi obra? [...] Todo poeta es un vidente [...] Si yo no creyese en las imágenes místicas de mi corazón no podría llegar a darles vida.⁷⁵

Para Artaud la escritura es y debe ser producto del sufrimiento. Es precisamente esta concepción de la poesía obtenida en el dolor y su tormentosa relación con el lenguaje y el signo escrito lo que más emparenta a Artaud con los grandes místicos, tanto cristianos como esotéricos. Imágenes místicas: Artaud quiso por todos los medios procurarse el éxtasis para alcanzar la visión. La búsqueda de la Visión (la palabra que deja de ser símbolo y regresa a su condición de signo), del retorno a lo Uno indivisible, se refleja en su interés por la droga, la cábala, la quiromancia, la astrología, el tarot, y en su viaje a México -la experiencia guiada por la búsqueda de los principios esenciales de una cultura extraviada, sofocada por la civilización.

Quizá valga la pena recordar aquí, por su belleza, la célebre *Carta del vidente* (1871) de Rimbaud, en donde el poeta señala el camino que habrá de seguirse para alcanzar el estado poético de la vida, sentando las bases de una nueva estética:

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura donde hay toda la necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -iy el supremo Sabio! Pues él llega a lo desconocido.⁷⁶

Este tipo de enfermos devienen médicos de la cultura; pero seamos cuidadosos, dentro de la triada que forman la Visión, la Palabra y lo Sagrado en el camino poético que Artaud recorre, la

⁷⁴ *El Teatro y su Doble*. Hermes, México, 1992, p. 126.

Visión permanecerá como un enigma cerrado, se resistirá siempre a ser comunicada, y la palabra, ajena al campo de la representación, habrá de recobrar su carácter sagrado, primigenio. No se trata de hablar de lo Sagrado, sino de hacer sagrado aquello que habla: la palabra, nacida en un mundo adámico, sin otro y sin Otro. Palabra que funda y funde realidades.

Ir de lo desconocido a la palabra (así sea glosolálica) es aclarar lo oscuro, como quería Artaud⁷⁷. Aquello que ha sido visto no aparece en la palabra, pero estas imágenes (decididamente sonoras), al entrar en contacto con el lenguaje, devuelven la palabra (necesariamente poética) a su antigua condición de deseo: nombrar, fuera de toda representatividad. Lenguaje "adámico", precisamente, le llamó Jacob Boehme en la jerga mística. Todas estas relaciones aparecen de manera única en la poesía y, en general, en toda la escritura de Artaud. Si me he detenido en ellas un momento es porque me parecen esenciales para comprender no tanto su palabra como algunos de los "procedimientos" por los que Artaud tratará de encontrar su Verbo.

Podemos ahora decir que si hubiese un elemento esencial representativo de la palabra de Artaud éste sería el fuego, sustancia transformadora, si las hay, herramienta alquímica para buscar la quintaesencia de la materia. Pero al fuego sólo puede habitarlo quien lo alimenta, y es por ello que la escritura (palabra hecha cuerpo y lenguaje) de Artaud es una llama que no deja de autoconsumirse, pero que hoy todavía nos alumbramos.

⁷⁵ *Cuadernos de Rodez 3*, Fundamentos, Madrid, 1980, pp. 103-104.

⁷⁶ *Cartas de la vida literaria de Jean Arthur Rimbaud*, UNAM, México, 1995, p. 37

⁷⁷ "El lenguaje racional gramatical moderno es demasiado aproximativo en su manera de encerrar en la claridad a un falso sujeto, obliga a no construir más que en el repertorio de las cosas claras, es decir, ya iluminadas, en lugar de ir a buscar cada vez en lo oscuro algo desconocido, a lo que será dada su vida clara por el esfuerzo y por la voluntad./ Lo que yo hago es ahuyentar lo claro para aclarar lo oscuro". Citado por Paule Thévenin, en *op. cit.*, p. 230.

3.2 La lengua desplazada

Del berrido del niño surgió el idioma como de la hoja de parra un vestido de gala francés.

G. C. Lichtenberg

Si en el imaginario social el lugar del Padre es fundador de la Ley simbólica del Otro, la lengua viene a cumplir –dentro de su propio orden simbólico-, una función materna. Más exactamente, la lengua es el cuerpo de la madre; es el lugar de origen: "sólo se conoce la procedencia de un hombre después que ha hablado", dice Rousseau⁷⁸. Por otro lado, si bien dice Lacan que ningún objeto puede estar en relación constante con el placer, Barthes opina que, para quien escribe, ese objeto existe:

es la lengua, la lengua materna (...) El escritor es aquél que juega con el cuerpo de su madre: para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una desfiguración de la lengua (...) ⁷⁹

Ahora bien, en Artaud este proceso de desfiguración lingüística (que afecta ineludiblemente la estructura edípica) está ligado a esa búsqueda emprendida en el plano existencial, óptica: el hombre, ser de lenguaje, ha de encontrar su verdad en un lenguaje que no es el suyo, cuya estructura preexiste a su propio nacimiento y lo inscribe dentro del orden de un discurso preestablecido, "aunque sólo fuese -como dice Lacan- bajo la forma de su nombre propio". El hombre es, entonces, siervo de ese lenguaje que lo coloca en una condición de enajenado en la cual, en lugar de hablar su propio lenguaje es él quien es hablado por esa lengua ajena; "ese discurso por el cual me expreso cuando hablo -dice Artaud- y que imagino que

⁷⁸ *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Calden, Buenos Aires, 1970, p. 39

conduzco, en realidad me conduce, y eso es lo enloquecedor" (VIII, 19). El lenguaje -y especialmente el lenguaje hablado- es ese lugar del Otro que Artaud buscará negar para encontrar el verbo revelador del ser. No se malentienda esto, Artaud nunca dejó de hablar el francés, a diferencia de Nietzsche no sufrió de afasia, pero en ciertos momentos fecundos habló su propia lengua; al igual que en su teatro, en la vida de Artaud la palabra no desaparece, únicamente pierde su soberanía.⁸⁰

No se trata más que de buscar una libertad esencial en relación con las palabras. En una de las invectivas que lanza desde *Revolte contre la poesie* escribe Artaud: "El poeta que escribe se dirige al Verbo y el Verbo tiene sus leyes. Está en el inconsciente del poeta creer automáticamente en esas leyes. Se cree libre y no lo es" (VII, 143). Ya Ferdinand de Saussure había reparado en el carácter arbitrario del signo verbal, condición que se extiende a todos los campos semióticos, pues se trata de sistemas fundados sobre esa arbitrariedad.⁸¹

La lengua como institución viene a ser, más que ninguna otra, un sistema cerrado, dependiente de las convenciones, que anula la libertad y determina el pensamiento de quienes la hablan. Y es precisamente en esa habla donde el lenguaje adquiere su carácter más utilitario y subyugado, degradándose a instrumento de comunicación, a valor de intercambio, y es también en la habla lo que hace del lenguaje un mero subsidiario del sentido; de un sentido no verdadero, para Artaud, pues representa la fracción colectiva del lenguaje y no la de los hablantes, que no han sido consultados. Tal arbitrariedad reposa en el significado que se atribuye a un signo con el cual "no tiene ningún vínculo natural en la realidad" (Saussure)⁸². El lenguaje hablado y colectivizado -

⁷⁹ *El Placer del Texto*, op cit., p. 50.

⁸⁰ "Las palabras que empleamos a mí me las pasaron y yo las empleo, pero no para hacerme entender, no para acabar de vaciarme, ¿entonces para qué? Es que justamente yo no las empleo, en realidad, no hago otra cosa que callarme/ y golpear" (XIV **, 26).

⁸¹ Como se sabe, Lacan ha impugnado la noción de arbitrario en el signo saussuriano, afirmando que no se trata tanto de arbitrariedad como de un deslizamiento: "Un lingüista tan pertinente como fue Ferdinand de Saussure habla de arbitrario. Esto es escurrirse, escurrirse hacia otro discurso, el del amo, para llamarlo por su nombre. Arbitrario no es lo que cuadra". *Aún. Seminario 20*, Paidós, Argentina, 1995, p. 41.

⁸² *Curso de Lingüística General*, Planeta, España, 1985., p. 89

la lengua- representa para Artaud el instrumento privilegiado de alienación al que recurre el Otro para hacer efectivo su despojo.

Camille Dumoulié ha señalado con acierto que para Artaud (y en este punto coincide con Nietzsche) el mundo es un efecto de esa "potencia alienante de la lengua" y señala las tres causas principales de dicha alienación: el *subterfugio*, la *solidificación* y el *fetichismo*.⁸³

El subterfugio se encuentra en el origen de ese lenguaje desnaturalizado que se ha convertido en el arma principal con que los fuertes ejercen su soberanía sobre los débiles. El lenguaje, al designar las relaciones entre los humanos, o bien entre el humano y la naturaleza, es siempre producto de una relación de fuerzas. Dicho de otro modo, el lenguaje hablado (la lengua) representa al discurso del Amo. Por otro lado, la lengua se halla en un estado solidificado, de fósil; al ser un sistema cerrado la lengua está constituida por imágenes y metáforas que han perdido su valor, es una lengua muerta, depósito de "palabras que, con el tiempo, han dejado de dar una imagen, y que en lugar de ser un medio de expansión, no son sino un callejón sin salida y un cementerio para el espíritu" (IV, 48)⁸⁴. Artaud opone a esa lengua madre, endurecida y rígida, un lenguaje propio y vivo, de naturaleza proteica, expansivo; que haga justicia a las verdades de su espíritu y que, sobre todo, sea un medio de liberación, un lenguaje que se convierta en una suerte de oráculo. Por último, Artaud condena la idolatría absurda que la cultura tiene por los fetiches que habitan la lengua: la Razón, el Sentido, la Idea, etc., y que, por lo demás, no están menos muertos que la lengua misma. De manera que para reconstruirse, Artaud ha tenido que sublevarse contra ese lenguaje que la cultura le ha transmitido (producto sublimado, además) y buscar su Verbo aun a costa de su propio cuerpo, como veremos más adelante⁸⁵.

⁸³ Nietzsche y Artaud, siglo XXI, México, 1996, pp. 95-99

⁸⁴ Citado por Dumoulié, *ibid.*, p. 98.

3.2.1 Demiurgia y lenguaje

Una monstruosa aberración induce a los hombres a creer que el lenguaje nació para facilitar sus relaciones mutuas.

Michel Leiris

El exergo ha sido tomado de un breve texto (*Glosario: en él compendio mis glosas*), originalmente aparecido en 1925 en el número 3 de la *Révolution Surrealiste*, en donde Leiris postula la ruptura del sujeto con el sentido habitual de las palabras, esto es, con "la fracción colectiva del lenguaje", en pro de una exploración subjetiva que ponga al sujeto en contacto consigo mismo a través de las palabras: "El lenguaje se transforma entonces en un oráculo y en él tenemos por tenue que sea, un hilo para guiarnos en la Babel de nuestro espíritu". En la mencionada revista el escrito iba acompañado de una nota de Artaud:

Sí, éste es ahora el único uso que se pueda dar al lenguaje, un medio de locura, de eliminación del pensamiento y de ruptura, el dédalo de las sinrazones, y no un DICCIONARIO en que algunos pedantes de las proximidades del Sena canalizan sus penurias espirituales.⁸⁶

El tono hace recordar un texto de *Le Pése-nerfs* en el que Artaud lanza violentas invectivas contra la "gente literaria" de su época: "todos aquéllos que son dueños de su lengua, todos aquéllos para los que las palabras tienen un sentido (...) –son unos cerdos" (I, 120). Y más adelante: "Ya os lo he dicho, que yo ya no tenga mi lengua, no es una razón para que vosotros persistáis, para que vosotros os obstinéis con la lengua" (I, 122).

⁸⁵ En Rodez anotó Artaud en uno de sus cuadernos: "No sé si no ha sido a fuerza de buscar mi estilo y mi Verbo propio que he perdido todos mis dientes". (XV, 40).

⁸⁶ *Huellas*, F.C.E., México, pp. 9, 294.

Se ofrece entonces una perspectiva desoladora: el terreno en que Artaud pretende librar la batalla que le permita recobrar el ser -el lenguaje- le es ofrecido en forma de ausencia, de perpetua falta. Artaud no tiene lengua y nunca la ha tenido, pues el Otro le ha impuesto Su lengua, extranjera, venida del exterior, grávida de sentido y sobreentendidos enajenantes que le impiden entrar en posesión de su lengua particular. El autor del robo de la lengua es ese mismo Otro que juega el papel de Perseguidor y que niega todo acceso posible al plano de la subjetividad pura, pues el sujeto (alienado, tachado por el lenguaje) no es sino como efecto de una relación incesante, adquiere sentido como mero correlato del Otro.

Para Derrida, en Artaud la palabra ha sido:

sustraída por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo (...) Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, que se ofrece para ser oída o recibida, que se ofrece como espectáculo, se vuelve enseguida palabra robada.⁸⁷

Y si el Otro es capaz de efectuar este hurto se debe a la presencia dominante que mantiene en la palabra bajo la forma del Logos simbólico. El Otro se adueña de la palabra y hace de ella una estructura cerrada, un concepto inserto en ese orden de la verdad, determinado por el sentido y anclado a un significado. Para llevar al lenguaje fuera del ámbito del Logos Artaud hubo de inventarse una lengua no gramatical, ajena por completo a los significados que el Otro determina. Es este lenguaje, pleno de significados corporales en donde el sentido queda abolido, el que Artaud consideraba auténtico. Si Artaud dice que la verdad del lenguaje reside para en su incomprendibilidad habrá de buscar uno que escape a la significación, cuya palabra no pueda ser acogida, y a la vez capturada, anquilosada, por el Otro. Ahora bien, ¿es posible hablar de un lenguaje estrictamente subjetivo, un lenguaje sin otro (y sin Otro), de aquello que, más bien, constituiría la experiencia no dialéctica de un lenguaje?

3.3 El lenguaje del cuerpo es privado

Las lenguas imperfectas en tanto que muchas, falta la suprema: siendo pensar escribir sin accesorios, ni susurro sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, en el mundo, de idiomas impide a cualquiera proferir vocablos que, si no encontrarían, de un solo golpe, la verdad material tal cual.

Mallarmé

Uno de los problemas que más desveló a Ludwig Wittgenstein y que ocasionó una seria controversia en la filosofía de habla inglesa de este siglo, es el de la posibilidad de existencia de un lenguaje privado. *Grosso modo*, los criterios con que Wittgenstein define este tipo de lenguaje en las *Investigaciones Filosóficas* son: a) debe ser un lenguaje utilizado por una sola persona, b) sólo inteligible para ella y c) que fuese capaz de describir sus experiencias interiores (p. ej. sus sensaciones). Después de haber hecho una exposición aguda de manera fragmentaria, concluye negando que este tipo de lenguaje represente una posibilidad lógica o práctica; pues para él, un lenguaje -e incluso una sensación- deben ser siempre corroborados, es decir, "corregidos", por un tercero. Un lenguaje que no comunica dejaría por tanto de cumplir con la función que lo constituye como tal. Además de que un lenguaje no puede ser enteramente subjetivo, pues siempre hace referencia o proviene de signos exteriores, lo cual no sería más que una simple asociación de nombres y sensaciones. El lenguaje, entonces, es necesariamente público. Hablar de lenguaje privado es una aberración.

En ocasiones se ha acusado a Wittgenstein, no sin cierta justicia, de caer en deslices conductistas. Su concepción del lenguaje, al menos en esta segunda etapa de su filosofía, no sería muy distinta de lo que Skinner entiende por "conducta verbal". El lenguaje quedaría reducido a un sistema de estímulos y respuestas -y reforzamientos de esas respuestas. Por otra parte, Wittgenstein parece confundir lo que sería el uso privado de un lenguaje y un lenguaje cuya

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 241.

dimensión fenoménica sea estrictamente subjetiva. De acuerdo a este criterio, el filósofo de las *Investigaciones* niega (también como el conductismo) no sólo la posibilidad de comunicación de una vida interior, sino su existencia misma. Hasta aquí con Ludwig.

Antonin Artaud no se plantea el problema de este modo. Lo que él pretende es encontrar un lenguaje que surja de sí mismo, es decir, debe provenir de su cuerpo:

No me faltaría mas que una sola palabra, a veces, una simple palabrita sin importancia, para ser grande, para hablar con el tono de los profetas, una palabra testimonio, una palabra precisa, una palabra sutil, una palabra bien macerada en mis médulas, surgida de mí mismo, que se mantuviera en la punta extrema de mi ser, y que, para todo el mundo, no fuera nada. (I, 108)

Es claro entonces que este lenguaje estaría fundado en el rechazo del Otro y es el cuerpo el escenario fenoménico en que se gesta. Alguien podría argumentar que el cuerpo (por medio de su imagen alienada) es siempre una construcción social, pero recuérdese que en Artaud se trata de un cuerpo enteramente (re)construido. El lenguaje del cuerpo está hecho no tanto de significantes como de signos, está formado por signos primitivos, primordiales, aquéllos que aún no han sido desplazados por los signos de la cultura y la civilización. Signos que se han quedado a medio camino en el proceso de devenir significantes. El lenguaje de Artaud se mueve en dirección opuesta, es una fuerza que desplaza (pura metonimia) esos signos (ya significantes) adquiridos, que le han sido impuestos por la realidad metaforizada del Otro. La lengua, más aún, la realidad, está construida sobre una enorme condensación, es efecto de la metáfora fundada por el Nombre-del-Padre, no tiene cabida en el plan del lenguaje artaudiano, de naturaleza metonímica. Porque si decimos que Artaud busca crear un lenguaje sin mediaciones, en el que las cosas no estén divididas y separadas por su representación, podemos pensar, de nuevo, en los procesos de la metonimia, en donde existe una "conexión *palabra a palabra*"⁶⁸ a lo largo de una cadena. En cambio, en la metáfora opera una relación de sustitución entre significantes: "una palabra por otra", tal es la fórmula del lenguaje metafórico. Este es el mecanismo lingüístico que más ha

ponderado la creación poética. Pero Artaud encontrará, por ejemplo en el teatro, la ocasión para desarrollar un lenguaje en continua movilidad, que resulte “directamente comunicativo”, y en el cual “el encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras”⁸⁹. Un lenguaje directo, hecho de signos estaría más dirigido a los sentidos que al entendimiento, sería, justamente, el lenguaje no inteligible, como veremos.

3.4 La comunicación imposible y el lenguaje-signo

Speech is one symptom of Affection
And silence one –
The perfectest communication
Is heard of none –

Emily Dickinson

Un lenguaje que, en apariencia, no comunica, no dejará por ello de ser lenguaje. Quien afirme lo contrario estaría confundido entre lo que significa lenguaje y discurso.⁹⁰ Sin embargo, esta nueva forma verbal cuyos signos se niegan a ser simbolizados, puede todavía estar inserta en el orden de la comunicabilidad. Habría que pensar en la distinción que hace Lacan entre el *lenguaje-signo* y el *lenguaje-símbolo*.

⁸⁸ Cfr., J. Lacan, “La instancia de la letra...” en *Escritos I, op. cit.*, p. 486

⁸⁹ *El teatro y su doble, Op cit.*, p. 141

⁹⁰ Para Benveniste el discurso es “lenguaje puesto en acción”, posee un carácter instrumental que no es propio del lenguaje, puesto que mientras el instrumento es una fabricación, el lenguaje “está en la naturaleza del hombre que no lo ha fabricado”. Cfr. “De la subjetividad en el lenguaje” en, *Ensayos de lingüística general, Siglo XXI, México, 1976*, pp. 179-187. Nos permitimos disentir aquí de la noción de Benveniste de *subjetividad*. Benveniste parece homologar los términos “sujeto”, “yo”, “persona”, “individuo” cuya distinción es necesario establecer y que resulta clara en el psicoanálisis lacaniano, en donde el Yo nunca es el sujeto. Pero este sería ya tema de otro trabajo.

Si la comunicación del lenguaje -dice Lacan- se concibe en efecto como una señal por la cual el emisor informa al receptor de algo por medio de cierto código, no hay razón alguna para que no concedamos el mismo crédito y hasta más a todo otro signo cuando el "algo" de que se trata es del individuo: hay incluso la mayor razón para que demos la preferencia a todo modo de expresión que se acerque al signo natural.⁹¹

El signo natural, aquél que aún no llega a ser significante, carece de enlace con un significado que sólo habría de nacer como efecto de la convención.⁹² En suma, no se trata para Artaud de una supresión del lenguaje-símbolo (en este caso representado por la palabra), sino de privilegiar a este signo anterior sobre el significado (arbitrario) del significante, sobre la palabra ya simbolizada: "El lenguaje de las palabras debiera ceder ante el lenguaje de los signos"⁹³; dice en una de sus *Letras sur le langage*. Nombrar las cosas con palabras es simbolizar y el símbolo es lo exterior por excelencia, es la muerte. Hegel lo llamó "lo muerto de la cosa", así también para Artaud "una cosa nombrada es una cosa muerta y está muerta porque está separada"⁹⁴. En lugar de interiorizar el símbolo en el lenguaje (y distinguir entre *representación-cosa* y *representación-palabra*), Artaud propone incluso despojar al signo de su dimensión simbólica (representativa), de aquello que lo ata a un significado invadiéndolo de esterilidad.

Georges Bataille hace una oposición interesante entre lo que él llama *comunicación débil* y *comunicación fuerte*, es decir, entre la utilidad y la profundidad de la comunicación. La débil es la "base de la sociedad profana (de la sociedad activa, en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad)", y la fuerte aquélla que "abandona a las conciencias que se reflejan una a otra, o unas a otras, a ese algo impenetrable que es su *en última instancia*"⁹⁵. La comunicación fuerte constituye la experiencia de la comunicación imposible, comunicación excluida e inter-dicta, pues atenta contra esa productividad que sostiene a la colectividad. La tarea de Artaud entonces

⁹¹ "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos I*. Siglo XXI, México, 1994, p. 285

⁹² Sobre las oposiciones que históricamente se han planteado entre el signo natural y el artificial o "arbitrario" Foucault ha hecho una revisión interesante en *Las Palabras y las Cosas*. Siglo XXI, México, 1997, pp. 64-73.

⁹³ *El Teatro y su Doble*, *Op. cit.*, p. 121

⁹⁴ *Heliogábalo*, Fundamentos, España, 1997, p. 52

será encontrar (inventar) un lenguaje que, en lugar de separarlo de sí mismo, sea capaz de resarcirle de la desposesión de su ser; un lenguaje genésico, nacido de un sistema de signos naturales en donde habrá de aparecer el Signo, y que al ser creado produzca la legitimidad del ser que lo enuncia. Al darnos Su lengua, el Otro nos ha arrebatado la propia (la lengua). Para escuchar la palabra de Artaud es necesario ubicarse en ese estado que antecede al lenguaje, el dominio preverbal. Repetimos: se parte de una ausencia. Artaud sólo puede ser leído actualmente desde la puerta que abrió Mallarmé a la letra: la dimensión del silencio. Hay que olvidarse de los significados dictados por el Otro, hay que abandonar el habla. El significado habitual de las palabras nada dice de los sujetos hablantes, por el contrario, les impone un pensamiento ajeno que les devuelve el reflejo de una falsa máscara en el espejo verbal; pues si el lenguaje bien puede ser una mascarada, cuando es verdadera siempre nos revela. No obstante, lo sabemos, quien rechaza el habla colectiva (execrando la lengua) renuncia también a ser escuchado.

3.5 El lenguaje sin léxico.

La palabra es un parásito. La palabra es una incrustación.
La palabra es la forma de cáncer que afecta al ser humano. ¿Por qué un hombre llamado normal no se da cuenta? Hay algunos que incluso llegan a sentirlo (...)

J. Lacan

Cabe preguntarse si Artaud encontró realmente un lenguaje nuevo que lo liberara de la condición de alienado. Al respecto, como en todo lo demás, es difícil ofrecer una respuesta definitiva. A primera vista pareciera que este es el lenguaje que aparece en sus palabras glosolálicas, vocablos a los que se refería simplemente como "esas sílabas que invento". Palabras, justamente, hechas

⁹⁵ *La literatura y el Mal*, Taurus, Madrid, 1981, p. 147

de fonemas, es decir, sílabas sin significación. La glosolalia, fenómeno lingüístico que la psiquiatría reconoce como señal inequívoca de esquizofrenia, representa en Artaud el intento casi perentorio, desesperado y desgarrador por encontrar ese verbo único, surgido de su propio cuerpo, que cumpla con la función ontológica que tiene el lenguaje en la vida del hombre, es decir, que, al ser enunciado, se convierta en el fundamento de su existencia, que sea "la casa del ser" (Heidegger).

Al revisar la bibliografía sobre Artaud, es de llamar la atención el hecho de que pocos autores se hayan detenido a examinar uno de los elementos que podrían llamarse claves en la problemática que plantea la escritura artaudiana. La aparición de la glosolalia en los textos de Artaud encarna el surgimiento de ese lenguaje verdadero (y por tanto ininteligible), carente de léxico y significado, antigramatical, con el que pretenderá dar, literalmente, un cuerpo último a su experiencia. Estos vocablos

eran palabras
inventadas para definir cosas
que existían
o que no existían
frente a
la agobiante urgencia
de una necesidad:
la de suprimir la idea,
la idea y su mito,
y en su lugar entronizar
la atronadora manifestación
de esta explosiva necesidad:
dilatarse el cuerpo de mi noche interior.⁹⁶

La primacía de lo simbólico, del concepto y la representación, son abolidas en pro de un lenguaje nacido de este eclipse del sujeto, en el que el ser corporal y expansivo se revela en su naturaleza más oscura y *real*. Tales palabras, aparecen en el texto de Artaud cuando el lenguaje llega a una tensión límite. Así, al igual que en el teatro de la crueldad, la palabra del hombre

común es "una tregua" a la agitación corporal del texto glosolálico: el lenguaje verdadero e incomprensible, insoportable.

No es difícil reconocer en esta forma verbal, como hicieron algunos psiquiatras, el lenguaje de la esquizofrenia, y tacharlo de palabra quimérica o alucinatoria. Pero sería efecto de una lectura miope y superficial no considerarlo en Artaud como un triunfo único sobre la lengua del Otro: conquista que aniquila al sujeto por medio de una subversión total del eje simbólico.

3.5.1 Significancia y atopía

Habría que recordar el camino que Artaud recorre en la escritura para acceder a este lenguaje desbordado. Después de haberse preocupado de manera obsesiva por las implicaciones de la expresión -que expulsa, arroja al Yo a una exterioridad donde la comunicación es posible, expone el cuerpo a la mirada furtiva del Otro-, comienza a producir textos que cumplen una función distinta y reconstitutiva. Gérard Durozoi señala con razón que tales textos: "no han sido producidos por Artaud, sino que es Artaud quien se produce a sí mismo por medio de sus textos"⁹⁷. Y añade:

La relación de Artaud con lo que escribe no es la de un origen con una producción destinada al consumo exterior: es la relación, mucho más secreta, de una incursión del presente hacia el porvenir, la progresión de un sí actual, pero inacabado, hacia una posible terminación. El texto, en efecto, pro-crea a Artaud, le lleva más adelante de su presente condición.⁹⁸

Tal es el devenir de la escritura y es la operación que justifica en Artaud la búsqueda afanosa de un nuevo lenguaje. El verbo incomprensible, al denegar la función simbólica, transporta el lenguaje más allá del registro imaginario del sentido y, desde su dimensión más real, corporal, constituye una vía purificadora que posibilita la existencia del cuerpo sin órganos, cuyo

⁹⁶ *Van Gogh y Para acabar de una vez con el juicio de dios*, Fundamentos, Madrid, 1999, p. 90.

⁹⁷ *Artaud, alienación y locura*, Guadarrama, Madrid, 1975, p. 182

correlato no sería otro que el ser⁹⁹. Por medio del cuerpo la palabra se vuelve invocación, grito estrangulado que a través de la escritura, ya sea grafológica o pneumática, lleva al sujeto a ese momento evanescente en que se excede el lenguaje de las convenciones, a la creación de una lengua en cuya naturaleza corpórea Artaud podrá reconocer una verdad.¹⁰⁰

Simone Weil ha escrito lo siguiente:

Toda mente sitiada por el lenguaje es capaz tan sólo de opiniones, toda mente, todo espíritu que ha sido capaz de captar pensamientos inexpresables a causa de la multitud de relaciones que en ellos se combinan, aunque más rigurosos y más luminosos de lo que el más preciso lenguaje puede expresar, todo espíritu que ha llegado a tal punto reside ya en la verdad.¹⁰¹

En Artaud, entonces, un lenguaje capaz de expresar las formas y combinaciones de su pensamiento, (que sea *su* lengua, es decir, la lengua), le libera del robo y la desposesión del verbo de que era objeto en la época de la correspondencia con Rivière. El garante de verdad ha sido arrebatado al Otro. La celda del lenguaje se abre, permitiendo el despliegue de un pensamiento y, sobre todo, de una experiencia que pueden ser reconocidos como propios; ¿qué importa entonces que escape a una significación colectiva? Precisamente, la palabra artaudiana escapa a ella porque adquiere significación sólo dentro de un código no dominado por la presencia del Otro, fundante de la colectividad metaforizada. Y aquí insistimos en el carácter no dialéctico de este lenguaje que constituye un mensaje particular. No obstante, este verbo ininteligible ejecuta un movimiento de lenguaje que en algún punto encuentra significación, es decir, que da forma a un mensaje fuera del código del Otro.

Gérard Pommier ha hecho una observación interesante en relación al "espacio" en que se despliega el mensaje en el acto de la enunciación, que nos puede ser de utilidad para comprender

⁹⁸ *Idem*

⁹⁹ La producción del cuerpo sin órganos mediante el lenguaje no simbólico equivale también a esa tentativa de "deconstrucción corporal", ésta es para Gabriel Weisz: "un proyecto (...) que sólo puede traducirse en una construcción centralizada del ser". *Palacio Chamánico*. UNAM, México, 1994, p. 103.

¹⁰⁰ "[...] esta lengua, / digo, / no es de la poesía, / es de la naturaleza fecal verdadera, de la naturaleza / auténtica y fecal y es verdadera [...]". Citado por c. Dumoulié en *op. cit.*, p. 205.

¹⁰¹ *Profesión de fé*, UAM, México, 1990, p. 40.

la dinámica que adquieren los signos que forman el código secreto de la lengua de Artaud. Para Pommier, la antinomia del sujeto entre el decir y lo dicho, entre el enunciado y la enunciación, quedaría eliminada si la palabra se desplegase dentro de un espacio no euclidiano¹⁰². Si imaginamos un plano en donde el mensaje y el código son tomados como dos líneas rectas que guardan una equidistancia, un paralelismo, su disociación primera sólo llegaría a resolverse mediante su entrecruzamiento en el plano enunciativo, en un punto tangente:

La linealidad aparente de la oración, cuya aplicación específica es su relación lograda con un referente, no es más que un caso particular de dicho espacio, al igual que las rectas paralelas sólo cumplen el axioma de Euclides tangencialmente en un punto local del espacio. Si bien el espacio de la palabra no es euclidiano, admite sin embargo, en todos sus puntos, una geometría euclídea tangente. De este modo el significante tiene ciertamente una función de designación de la realidad, pero sólo de forma tangencial.¹⁰³

El significante quedaría aquí desplazado a ese espacio desde cuya ausencia la atopía de lo simbólico trabaja un mensaje singular. Las palabras inventadas, en su profunda subversión simbólica, obedecen a:

la intuición de una certeza (...) a la redundancia de una palabra que halló su origen y aporta a quien lo enuncia la proximidad inefable de una verdad. Cerrada sobre sí misma, esta forma verbal rompe con la significación, su exotismo la aparta de ella. Detiene toda posibilidad de lenguaje semántico¹⁰⁴.

La glosolalia es esa nueva palabra que anuncia el surgimiento de una suerte de lengua no semántica, fundamental [*Grundsprache*], ajena al lenguaje alienado y alienante, que tiende a la eclosión de la lengua, en donde la palabra misma tiende a totalizarse en un signo cuyo ciframiento es aquello que le otorga sentido. El código que esta palabra funda no pertenece al campo del Otro; está formado por un mensaje que se desborda y agujerea el sentido, mediante una

¹⁰² Como es sabido, las diferentes sustituciones del quinto postulado de la teoría euclidiana, referente a las líneas paralelas, dieron nacimiento en el siglo XIX a las denominadas geometrías no euclidianas o puras, las cuales se despliegan en un espacio no sometido a las leyes y mediciones físicas. Dicho espacio "posee sólo aquellas propiedades expresadas en los postulados y axiomas de la geometría particular en cuestión". Cfr. E. Kasner y J. Newman, *Matemáticas e imaginación*, Orbis, Barcelona, 1987, p. 142.

¹⁰³ *Una lógica de la psicosis*, Paradiso, Barcelona, 1984, p. 89

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 95

negación implícita: "El mensaje constituye un acto de apropiación momentánea del código, y su condición es la negación del origen de ese código como lugar del Otro"¹⁰⁵. Pero si bien el lenguaje de Artaud elude un código, no es para tornarse caótico o azaroso, puesto que su atopía simbólica no trata tanto de una descodificación de la palabra como de una cualidad de ella que resulta esencial y fundante de una nueva dimensión del signo verbal, en donde quedan reveladas sus cualidades más físicas, tal es el *sentido de la carne*, al que volveremos más adelante.

3.5.2 Estado anterior de la escritura artaudiana (el lenguaje imaginario).

Como ahora veremos, hablar del lenguaje artaudiano es zambullirse en la dimensión imaginaria del verbo, que ha sido expropiado al campo del Otro simbólico. Proveniente de lo real (de lo real del cuerpo) este lenguaje anula la representación simbólica y aspira a *presentar* un real pleno, no agujereado por el Otro (al significante le es denegado el acceso a lo real), apuntando a introducir un sentido capaz de totalizarse en el campo imaginario, en donde se evidencie la caída de la "primacía de lo simbólico". Sin embargo, ¿puede decirse que en el campo fenoménico de la escritura, este lenguaje cumple una función de *significancia*, es decir, de producción del sujeto como efecto del habla (de la enunciación) de este lenguaje puro? Cabe pensar en el abandono de la escritura gráfica que realiza Artaud poco antes de morir, abocándose a hacer ejercicios de elocución en los que practica una escritura de orden exclusivamente físico y corporal, en donde la voz y la respiración, el Aliento, habrían de encarnar ese *pneuma* que no es otra cosa que una sustancia física, un cuerpo. La mortal travesía cuyo puerto era el surgimiento del verbo propio habría de concluir en la producción de un lenguaje enteramente corpóreo, en donde el cuerpo portará la marca (el signo) de la letra sufriente que produce este verbo (la lengua) en la carne.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96

El lenguaje está fundado en una doble exclusión, la de la lengua y su producto: el *pariêtre*. La significancia se produce como experiencia de goce, momento en que el cuerpo es capaz de hablar la lengua. Para ello Artaud habrá de efectuar un último rechazo (el de *le sinthome*) y acceder a la experiencia del goce desbordado: la muerte.

Pero, si bien recusa el sentido, el lenguaje inventado por Artaud pertenece a cierta dimensión de lo imaginario. Podríamos decir del lenguaje artaudiano lo que dice Barthes, apoyado en Jacob Boehme, para designar el lenguaje que produce el (o al) sujeto amoroso, y que se halla tan cercano al lenguaje místico:

El lenguaje de lo Imaginario, no sería otra cosa que la utopía del lenguaje, lenguaje completamente original, paradisiaco, lenguaje de Adán, lenguaje "natural", exento de deformación o de ilusión, espejo límpido de nuestros sentidos, lenguaje sensual (*die sensualische Sprache*). "En el lenguaje sensual todos los espíritus conversan entre ellos, no tiene necesidad de ningún otro lenguaje, puesto que es el lenguaje de la naturaleza" (Boehme)¹⁰⁶.

En Artaud el lenguaje primordial, anterior a la lengua y por tanto ininteligible (es decir, verdadero) es obtenido en una experiencia no exenta de delirios¹⁰⁷. Sin embargo, al desconocer el campo signifiante, no produce el sentido como efecto de la articulación de lo simbólico con el plano imaginario, deslizándose en su totalidad a este segundo plano. Seguramente a este estado *anterior* a la palabra aludía Artaud cuando afirmaba "Escribo para los analfabetas" (I, 13), pues no se trata, como hemos dicho, de una anterioridad temporal sino cualitativa. Para leer a Artaud es preciso desconocer el significado de la letra.

Atopía de lo simbólico, utopía de lo imaginario. La destrucción del lenguaje, como efecto de su rebasamiento, conduce a un estado que antecede al surgimiento de la lengua. La palabra de Artaud, no siendo transparente, equivale a la transparencia (en el sentido fotográfico) del Verbo.

¹⁰⁶ *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1993, México, p.121

¹⁰⁷ ¿Y qué puede llamarse "delirio" en Artaud?, ¿su familia imaginaria?, ¿la paranoia exacerbada a la Iglesia y la Policía?, ¿la momentánea identificación especular con el Otro que lo lleva a asegurar haber sido crucificado en el Gólgota?, ¿la herejía virulenta que llegaba a trocar intempestivamente en fervor místico?, ¿las muertes y renacimientos

La función de la escritura en Artaud es entonces asesinar al lenguaje para hacer surgir un lenguaje propio. El sentido consensual es imposible; al no existir el significante de lo simbólico, la escritura produce ya no un significante sino un signo: una letra, soporte material del lenguaje que produce un sentido cautivo en lo imaginario, atravesado por lo real (lo imposible), que opera destruyendo toda posibilidad de comunicación y de ubicar al sujeto en el plano de la realidad humana, que es de orden simbólico. La escritura tendrá entonces que rebasar la lengua¹⁰⁸, lacerarla hasta hacerla una masa informe: materia prima que habrá de constituir un nuevo cuerpo surgido del descuartizamiento del cuerpo materno (la lengua). Cuando Artaud hubo concluido su trabajo de reconstrucción se atrevió a afirmar: "Yo soy mi padre y mi madre". Es esta recusación de la estructura edípica el escenario en que se despliega todo el drama de Artaud .

3.5.3 El desanudamiento borromeico

A todo esto, el costo que Artaud hubo de pagar en vida fue haber sido encerrado y psiquiatrizado. Históricamente, esto lo convierte en lo que la psiquiatría llama "un enfermo mental". Es cierto que el lenguaje puramente subjetivo, que rompe el lazo social, puede producirse dentro de una estructura psicótica, lo cual no lo invalida, pero lo aliena ineludiblemente. Negar al Otro (y al otro) nos impide ser escuchados por Él. Esta negación ciertamente es un fenómeno propio de las psicosis. No es viable sostener que en Artaud exista un anudamiento de los tres registros

que aseguraba haber vivido? Todo estos aspectos cobran sentido cuando se explora la experiencia que conforma la escritura artaudiana.

¹⁰⁸ Y esta es precisamente la función que otorga Barthes a la conformación de un "estilo" de escritura, definido como una suerte de lenguaje autárquico: "La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá (...) Así bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas (...)". *El grado cero de la escritura*, *op. cit.*, p. 18

propuestos por Lacan (RSI);¹⁰⁹ el nudo borromeo está desanudado y la esfera simbólica se ha desprendido; carece además de ese cuarto elemento (*le sinthome*) que restituiría la inserción "exitosa" del sujeto en los tres registros, el Nombre-del-Padre engendra la metáfora, la dimensión que encierra lo que llamamos realidad. Sabemos que dentro de la estructura psicótica no tienen lugar los procesos de la metáfora. ¿Por qué en Artaud la escritura no cumple la misma función sinthomática que en el caso de Joyce? Es una pregunta cuya respuesta lego a investigadores más acuciosos u ociosos. Baste recordar por ahora que Artaud hubo de procurarse esa realidad ajena al campo simbólico. La producción de una lengua propia, búsqueda que recorre toda la escritura artaudiana, produce al sujeto en el campo donde lo Otro se vuelve otro. Según Lacan, este deslizamiento, en donde opera la falta de un significante primordial (que se encuentra forcluido) es la falla que desencadena las psicosis. Al mismo tiempo, asegura que en Joyce esta falta es *suplicida* por la escritura, que cumple la función de un *sinthome* que permite la anudación de los tres registros. La escritura opera como una suplencia del significante primordial (el Nombre del Padre) forcluido en primera instancia. En cambio, en el caso de Artaud, la escritura parece tener justamente la función de desanudar, de rechazar el registro simbólico y por tanto el anudamiento borromeico. Al cumplir una función (re)constitutiva, de producción de sí, Artaud busca en la escritura rechazar al Otro de la Ley, expulsar al Nombre-del-Padre. En Artaud el lenguaje no-simbólico, creado desde la ausencia del Otro, ha producido algo que, según el juicio de la psiquiatría de su tiempo, lo introduce en la dimensión de la locura. Literalmente lo arroja al asilo de alienados. *¿No será entonces la locura un ejercicio de desalienación, una tentativa de escape a la original condición del sujeto alienado, tachado por el lenguaje?* Tal es lo que parece probarnos la experiencia artaudiana.

¹⁰⁹ Como se sabe, Lacan sostenía que el mecanismo operante en las psicosis es la forclusión, esto es, una falla que ha permitido la no inscripción de un significante primordial (el del Nombre del Padre). En un planteamiento que dejó

3.5.3.1 Un sentido puro

Aqué, dondequiera que cava su fosa presente, renace.

Mallarmé

Quizá pueda decirse que lo que Artaud buscaba era esa lengua imposible, única y particular, intraducible, que en primera instancia ha sido robada al sujeto, aquélla que Lacan designó como *lalengua*, cuya función es efectuar el devenir del sujeto al ámbito del ser, en donde el decir no nos arroja al Otro, donde el lenguaje deja de ser parte del discurso del Amo por medio de un retorno a los soportes subjetivos del lenguaje, donde se produce entonces la significancia, contraria a la significación. En Artaud este sujeto no es otra cosa que un ser en estado puro. El sujeto no está inserto en la esfera alienante en donde es hablado por la lengua, ahora es lalengua aquello que (lo) habla. En ningún momento se trata de un metalenguaje (de la aparición del Otro del Otro), ya la fórmula lacaniana "No hay metalenguaje" da cuenta de esta imposibilidad; no hay sentido del sentido, pues no hay detención alguna en el sentido. No existe el sentido "propio". Igualmente, el psicoanálisis lacaniano, al subvertir el sujeto cartesiano, nos ha advertido de la incompatibilidad de la existencia y el sentido: al sujeto del sentido le está vedado el ser¹¹⁰.

inconcluso, dilucidaba con un cuarto elemento borromeico, que cumpliera la función de "regular" el goce desbordado en el nudo borromeo, que funcionara como una suplencia de ese significante: *le sinthome*.

¹¹⁰ "Si escogemos el ser, el sujeto desaparece, se nos escapa, cae en el sin-sentido; si escogemos el sentido éste sólo subsiste cercenado de esa porción de sin-sentido que, hablando estrictamente, constituye, en la realización del sujeto, el inconsciente. En otros términos, la índole de este sentido tal como emerge en el campo del Otro es la de ser eclipsado, en gran parte de su campo, por la desaparición del ser, inducida por la propia función del significante". J. Lacan, *Seminario XI*, Paidós, Buenos Aires, 1993, p. 219

La caída de la sujeción (del lenguaje), anuncia el lenguaje de las psicosis¹¹¹. Es por el carácter imposible del lenguaje que tanto la locura como la escritura son imposibles. El ser es también un estado imposible. La subversión del eje simbólico, la destitución del significante, provoca que el sujeto sea expulsado de la realidad del mundo (que es siempre de orden simbólico), que caiga en el "sin-sentido". No obstante, hablamos de un lenguaje que a su vez antecede al lenguaje simbólico que precede al sujeto. Es la lengua. Subyace al lenguaje que utiliza el Otro como instrumento alienador. Para Artaud, los hombres hemos olvidado nuestro propio lenguaje al aprender la lengua que nos viene del Otro.

El estremecimiento que produce Artaud en las raíces del lenguaje nos descubre el sentido de la verdadera poesía; sólo dentro de este orden podemos nosotros asignarle un estatuto de verdad. La poesía es también un lenguaje-signo: poesía-locura-verdad, son vasos comunicantes. Se ha hablado más de la locura de Artaud que de su poder poético. Es una lástima. El sujeto-Artaud que se escribe desde la locura es en cierto modo un *parlêtre*, un hablante que a fuerza de ser ha dejado de ser sujeto. Pugna por la totalización del sentido. Busca, como dijo el poeta: "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"¹¹². Por cierto que Artaud lo consiguió. Ha señalado este trabajo la función óptica del lenguaje artaudiano, ahora cumplida en el terreno de lo asocial, de lo imposible. La reconstrucción del cuerpo que produce la escritura es pagada con el aniquilamiento. Todo renacimiento precisa indefectiblemente una muerte; simbólica, si se quiere.

¹¹¹ Observa G. Deleuze: "La psicosis es inseparable de un procedimiento lingüístico variable. El procedimiento constituye el propio proceso de la psicosis". *Crítica y clínica, op. cit.*, p. 21.

¹¹² Mallarmé a propósito de Edgar Poe.

PARTE CUARTA:

LA ESCENA DEL CUERPO

4.1 Lógica del dolor: Lenguaje de superficie/Lenguaje que horada

Si se excava una palabra, se encuentra el dolor. Si es primitiva, brota de ella un dolor anterior al hombre, algo así como el dolor de la piedra, el grito del fósil, del hueso enorme, del helecho carbonizado.

Guido Ceronetti

Cuando se piensa en Artaud la palabra *experiencia* adquiere el significado que quería Bataille: "un viaje al punto extremo de las posibilidades del hombre". La experiencia del lenguaje inscripto en el cuerpo, en forma de una letra sufriente cuyo sentido es indescifrable, equivale a ese tránsito al lenguaje y al cuerpo como puntos extremos que develan todo lo imposible humano. Como hemos visto, para Artaud, la invención de un lenguaje debe constituir una experiencia vital, en donde la palabra ha de forjar incluso una experiencia de orden corporal. La escritura como correlato de la experiencia da cuenta, bajo su entera dimensión de acto, de la tentativa de construcción corporal efectuada por Artaud, a su vez ligada a la búsqueda del ser. Construirse un cuerpo puro (sin órganos) es una labor sufriente, como se verá. Sabemos también que para Artaud el parto del ser es necesariamente excrementicio¹¹³. Veamos entonces la importancia que, para Artaud, cobran el sufrimiento y la excreción como origen de una escritura corporal.

¹¹³ "Allí donde huele a mierda huele a ser" (*La búsqueda de la fecalidad, en Van Gogh y Para acabar con el juicio de Dios, op. cit.*, p. 79).

En 1943 Artaud recibe como encargo de su psiquiatra (el Dr. Ferdière) hacer la traducción de algunos fragmentos de *Through the Looking Glass*, con el objeto de animarle a salir de la agrafia en que se había hundido durante un periodo de casi seis años. Emocionado, en especial por el capítulo del *Jabberwocky*, Artaud da inicio a una tarea que pronto será decepcionante. La relación que establece con los poemas de Carroll llega a impregnarse de una fuerte ambigüedad, cuyo desenlace será una absoluta antinomia. Testimonio de un primer entusiasmo, que llega a ser empatía con los experimentos lingüísticos del reverendo Dodgson, es la carta del 25 de septiembre¹¹⁴, en donde comunica a su psiquiatra que “todo el pasaje relativo a las palabras valija* me parece de una *actualidad* asombrosa”, y añade “comprendo que se le haya ocurrido la idea de volver a poner de moda el libro de Lewis Carroll”. Pero si en un primer momento Artaud se esfuerza “por encontrar en francés la vía original de su espíritu”, el trabajo terminará por convertirse en una “adaptación-variación” del original que intitula: *Tentative anti-gramatical contre Lewis Carroll*. Dos años más tarde, Artaud escribirá en una carta a Henri Thomas su último juicio sobre este poema, acentuando las condiciones excrementales y sufrientes en que debe nacer todo lenguaje y revelándonos una poética personalísima:

No he hecho una traducción del Jabberwocky. He intentado traducir un fragmento pero me aburrí. Nunca me ha gustado este poema, que siempre me ha parecido de un infantilismo afectado, me gustan los poemas que brotan y no los lenguajes buscados (...) No me gustan los poemas o los lenguajes de superficie, que respiran ocios felices y triunfos del intelecto, apoyándose éste sobre el ano pero sin echarle alma o corazón. El ano es terror siempre, y no admito que se pierda un excremento sin que uno se desgare por perder también su alma, y no hay alma en el Jabberwocky (...) Puede uno inventar su lengua y hacer hablar la lengua pura con un sentido no gramatical, pero es preciso que este sentido sea válido en sí mismo, es decir, que surja de la angustia (...) Jabberwocky es la obra de un aprovechado que ha querido saciarse intelectualmente, harto de una

¹¹⁴ Cartas de Rodez 3, Fundamentos, Madrid, 1979, pp. 70-72

(*) Las palabras-valija de Lewis Carroll, *grosso modo*, son palabras compuestas en cuya *ramificación* significativa reside una polisemia que puede multiplicarse de manera indefinida. Deleuze distingue el carácter polisémico de estas palabras, que introducen una *disyunción* significativa, del de otros vocablos inventados por Carroll que actúan por “conexión” o “conjunción”. Para Deleuze, “la función de la palabra-valija consiste siempre en ramificar la serie en la que se inserta”. Pueden consultarse con provecho sus observaciones a este respecto en *Lógica del Sentido*, *op. cit.*, pp 63-67.

comida bien servida, saciarse del dolor ajeno (...) Cuando se hurga la caca del ser y de su lenguaje, es preciso que el poema huele mal, y Jabberwocky es un poema al que su autor se ha guardado bien de mantener en el ser uterino del sufrimiento donde todo gran poeta se ha templado y que al parir huele mal. En el Jabberwocky hay pasajes de fecalidad, pero es la fecalidad de un snob inglés que roza lo obsceno como rizándolo con tenacillas al rojo (...) Jabberwocky es la obra de un cobarde que no ha querido sufrir su obra antes de escribirla y eso se ve. Es la obra de un hombre que comía bien, y eso se siente en su escrito. Me gustan los poemas de los hambrientos, los enfermos, los parias, los envenenados: Francois Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, y los poemas de los suplicados del lenguaje que están en pérdida en sus escritos (...) (IX, 184-186).

Ya en la época de la correspondencia con Riviére, Artaud afirmaba en el sufrimiento su derecho a escribir.¹¹⁵ Es por eso que Artaud siempre se emparentó a sí mismo con los "grandes suplicados" de la creación poética¹¹⁶, y con los exploradores de los lenguajes místicos, concedores del carácter imposible del lenguaje y de la noche del cuerpo.

Si bien en apariencia existen semejanzas entre los procedimientos literarios del autor de *Through the Looking Glass* y la búsqueda verbal-corporal de Artaud, las diferencias son más notorias y radicales. Lo que Artaud recrimina a Lewis Carroll es la artificialidad de su verbo, construido con gratuidad mediante elaboraciones psíquicas que se hallan lejos del sufrimiento del cuerpo en el espíritu y del espíritu en el cuerpo. Tiene razón Susan Sontag cuando dice que:

para Artaud, el extremo dolor mental –y también físico- que alimenta (y da autenticidad) al acto de escribir queda necesariamente falsificado cuando tal energía es transformada en obra de arte: cuando alcanza la benigna situación de un producto terminado, literario.¹¹⁷

Tal es la distancia que se abre entre los neologismos de Rabelais, Swift y Joyce, los retruécanos de Roussel y las palabras que inventa el mismo Carroll por un lado, y la escritura glosolólica de Artaud, por otro: mientras que los primeros se contentan con efectuar meros juegos retóricos, es decir, literarios, artificios de sentido, él ha querido encontrar la dimensión corporal

¹¹⁵ "Soy un hombre que ha sufrido mucho del espíritu, y a ese título tengo derecho a hablar" (1,38).

¹¹⁶ A los nombres ya citados habría que agregar los de Nietzsche, Hölderlin y Van Gogh, a quienes se sentía particularmente ligado por algo que trasciende la experiencia de la locura.

¹¹⁷ *Bajo el Signo de Saturno*, Hermes, México, 1979, p. 29

del lenguaje, que sólo alcanza a cobrar sentido en la angustia y el dolor. La antinomia entre el cuerpo y el espíritu queda reflejada en el combate que entablan la *profundidad* y la *superficie*.

Mientras que las series lingüísticas de Lewis Carroll se articulan en una superficie, como un efecto de espejo, para Artaud la superficie, dimensión en que se efectúa el sentido, ha desaparecido, y su lenguaje ha de ser labrado en la profundidad sin fondo de los cuerpos.

Para Deleuze se trata de una experiencia propia de la esquizofrenia:

La primera evidencia esquizofrénica es que la superficie ha reventado. Ya no hay superficie de los cuerpos. El primer aspecto del cuerpo esquizofrénico es como una especie de cuerpo-colador: Freud subrayaba esta aptitud del esquizofrénico para captar la superficie y la piel como horadada por una infinidad de pequeños agujeros (*). La consecuencia es que el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa, y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal¹¹⁸.

Aquí cabría hablar de la locura como un fenómeno y no como una estructura. Con la anulación de la superficie, desaparecen también el sentido, la gramática y la sintaxis, y surge violentamente el lenguaje en su dimensión más plena y corporal, directa, no representativa, en donde se trata de dar forma a lo imposible (indecible). Lo que a primera vista se ofrece como ininteligible en los neologismos de *Finnegans Wake*, resulta en el fondo descifrable. Lo mismo ocurre con los retruécanos de *Impressions d'Afrique* o *Locus Solus*; y así con las palabras-valija del *Jabberwocky*.¹¹⁹ Es la intención de Artaud que sus glosolalias permanezcan en esa ciega transparencia sonora y constituyan un lenguaje ajeno a la significación, o más bien, que

¹¹⁸ *Lógica del Sentido*, p. 103 (Op. cit.)

(*)En el artículo *Lo inconsciente* (1915).

¹¹⁹ Pongamos algunos ejemplos: sobre los neologismos joyceanos se ha escrito bastante, existe un interesante articulo de Borges "Joyce y los neologismos" en *Ficcionario*. Asimismo las notas de Salvador Elizondo a su traducción de "La primera página de *Finnegans Wake*" en *Teoría del infierno y otros ensayos*. Por su parte, el mismo Raymond Roussel se encargó de revelar los secretos de su verbo en un opúsculo: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*; existe además un minucioso ensayo de Foucault: *Raymond Roussel*. Sobre las palabras esotéricas de Lewis Carroll se ha citado ya el capítulo de *Lógica del Sentido*, de Deleuze. Contrariamente, las palabras inventadas por Artaud, si bien cuentan con resonancias de otras lenguas, arcaicas sobre todo, y dan por momentos la impresión de formar una lengua residual, se resisten de manera particular al desciframiento. Incluso Paule Thévenin, quien acaso ha escrito los más lúcidos comentarios sobre Artaud, parece confundirse cuando trata de develar el significado oculto de algunas de sus palabras glosolálicas en "Entendre/ Voir/ Lire", Op. cit., p. 215).

conserven un "significado" oscuro e indescifrable, ajeno al estatuto de concepto; que nazca del campo más material de la palabra: el sonido, y cuya preferencia rítmica llegue a provocar una suerte de éxtasis musical. Para Artaud el sentido está en el sonido. La *antigramaticalidad* de este lenguaje lo libera del riesgo alienante al no permitir la descomposición serial de sus palabras, ajenas ya al robo y la persecución del Otro¹²⁰.

Llegando aún más lejos en cuanto a la cuestión del Jabberwocky, Artaud asegura haber sido plagiado anacrónicamente por Carroll, considerándose el verdadero y legítimo autor de ese poema. En varias cartas Artaud hace referencia a un libro que asegura haber escrito hacia 1934, cuyo título es glosolálico: *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*. Se trata de un libro escrito "en una lengua que no era el francés, pero que todo el mundo podría leer, cualquiera que fuese su nacionalidad" y que "desgraciadamente se ha perdido". Los pocos ejemplares que llegaron a imprimirse han desaparecido gracias a la "influencia abominable de personas del Estado, la Iglesia o la Policía". Es así que Jabberwocky es una imitación de ese libro mítico escrito por Artaud: "Porque Jabberwocky no es más que un plagio edulcorado y sin acento de una obra escrita por mí que han hecho desaparecer (...)" (IX, 188). En muchas de las cartas que escribe desde Rodez, Artaud sostiene con vehemencia haber sido víctima de fuerzas oscuras, que por medio de hechicerías le impedían la realización de los ejercicios con los que buscaba recobrar su apropiación, es decir, efectuar una encarnación de su verbo que sustituya al Verbo hecho carne que nos viene del Otro. Pero no se precisa buscar el libro mítico extraviado para conocer la lengua que allí habitaba, para saber que era ese lenguaje decididamente carnal, nacido del golpe y la respiración.

¹²⁰ "Se trata de hacer de la palabra una acción, volviéndola indescomponible, imposible de desintegrar: *lenguaje sin articulación*". G. Deleuze, *Lógica del sentido*, op. cit., p. 105

4.1.1 El sentido de la carne

Destruyo porque en mí todo lo que proviene de la razón no resiste. No creo ya sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, y no de lo que se dirige a mi razón (...) hay para mí una evidencia en el campo de la carne pura, que no tiene nada que ver con la evidencia de la razón (...) Para mí es como una reorganización soberana donde solamente participan las leyes de lo lógico y donde triunfa el descubrimiento de un nuevo Sentido (...) Mi desrazón [*dérailson*] lógica no le teme al caos.

Deleuze habla de otros territorios del sentido: el infrasentido, el subsentido, el insentido, además del consabido sinsentido, cuyas relaciones con el sentido consensual no están fundadas en un sistema de exclusión, pues no se trata de un problema de verdad o falsedad, sino que simplemente abren y descubren otras dimensiones que permiten el enlace entre el significante y el significado, en donde la significación es posible¹²¹. Sabemos, sin embargo, que un proceso de significación va más allá de este "punto de capitón", y que, según Lacan, es la *significancia* el campo en que el sujeto se produce.

El lenguaje de Artaud, como hemos dicho, se opone a la superficie y al sentido; no está hecho del mero reflejo de las cosas, busca horadar aquello que el Otro nos ofrece como realidad. Proveniente del real corporal horada la realidad simbólica para descuartizar al significante del sentido. Es el lenguaje que cava, que perfora. Hay que recordar los gestos con que Artaud escarbaba y quemaba las hojas en que escribía y dibujaba, tratando de acceder a un más allá en la materialidad de la escritura (véase figura en la siguiente página). Artaud horada la realidad hundiendo clavos en el lenguaje, para mirar lo que hay detrás de las palabras, ¿no era la última escritura practicada por Artaud la escritura oral, plenamente corporal, pneumática, cuando gritaba, vociferaba y recitaba, afilando en el aire la punta de sus sonidos corporales mientras

¹²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 85-91.

sur une place

PARIS. Je leur

perdre l'espérance et

bonne fortune et celles.

qui sont dans un état

de misère mais ce

qui est le plus grand

malheur est de se

voir ainsi par le

intermédiaire d'un

intermédiaire d'un

intermédiaire d'un

golpeaba con un martillo en un viejo trozo de madera?¹²² El sentido en que se despliega este lenguaje es decididamente sufrido, gozante: es el parto del verbo orgánico y material:

Conozco un estado fuera del espíritu, de la conciencia, del ser,
en el que ya no hay ni palabras ni letras,
pero en donde uno entra por los gritos y los golpes (...)
Golpear a muerte y clavar la jeta, clavar sobre la jeta,
es la última lengua, la última música que conozco,
y os juro que brotan cuerpos
y que son CUERPOS *animados*.
ya menin
fra te sha
vazile
la vazile
a te sha menin
tor menin
e menin menila
ar menila
e inema imen (XIV**, 30-31).

Nos hallamos cerca de ese *sentido de la carne*, anunciado al inicio de la experiencia artaudiana, que se encuentra íntimamente ligado al dolor. Remontémonos ahora a un texto bastante más temprano:

Pero he de inspeccionar ese sentido de la carne que debe proporcionarme una metafísica del Ser, y el conocimiento definitivo de la Vida (...) Y, sin embargo, quien diga carne dice también sensibilidad. Sensibilidad, es decir apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor de mí y, por tanto, conocimiento solitario y único de ese dolor (I, 352)

Dolor de la falta que es el pensamiento, de la escisión de (y entre) la carne y el espíritu, de habitar un cuerpo ajeno y mal construido, pues no ha sido hecho para la Vida. Es preciso, entonces, el devenir cuerpo de la carne por medio de la escritura, el desciframiento (que es un ciframiento) de la letra inscripta en la carne. Mediante la escritura el cuerpo es expropiado al Otro y, como hemos visto, la apropiación del ser (y de su metafísica corpórea) es una operación

¹²² "el lenguaje de los golpes es el único que me siento capaz de hablar". *Cartas a André Breton, op. cit.*, p 80

fundada en el tormento y el dolor del cuerpo¹²³, que exige a la escritura no estar separada de esa Vida en la que el ser será recobrado.

4.2 Teatro y cuerpo: el acto metafísico

No es posible abordar las ideas de Artaud sobre el lenguaje y el cuerpo sin atender a sus ideas sobre el teatro y la puesta escénica. Artaud se abocó con fervor a la actividad teatral principalmente entre 1926 -año en que funda el teatro Alfred Jarry- y 1935 -fecha en que monta su obra *Les Cenci*. Habiéndose manifestado siempre a favor de la acción y en contra de la contemplación, no es extraño que Artaud haya escogido al teatro como centro de gravedad de sus preocupaciones fundamentales, y haya visto en él la posibilidad de concretar (y aliviar) -en un arte que pretendía puro- las tormentas que aquejaban a su espíritu. Es curioso, sin embargo, que eligiese el mundo de las máscaras para desenmascarar las formas de la vida, el arte de las emociones ficticias para explorar la verdad del Ser. Para conseguirlo hubo de reformular los principios básicos del teatro occidental, fundar una nueva estética de la (re)presentación que hiciera del teatro un arte puro, total y totalizador, en donde lo absoluto pudiera revelarse y ser materializado mediante un cuerpo reconstruido (el del actor).

El conjunto de escritos que Artaud reúne bajo el título de *Le Théâtre et son double* representa un caso singular entre los libros que llegó a publicar, pues hay en ellos la intención de someter algunas de sus ideas básicas a cierta sistematización. No es extraño por tanto que se trate de sus textos más difundidos y acaso de los más leídos -al grado que mucha gente asocia el

¹²³ "No escribo más que que lo yo he sufrido medida por medida de mi cuerpo y punto por punto de todo mi cuerpo, lo que escribo lo he encontrado siempre a través de las angustias, las angustias de la moral de mi cuerpo". *Cartas de*

nombre de Artaud a la simple imagen de un "hombre de teatro". En dichos escritos, Artaud trata de plantear mediante elaboraciones un tanto intelectualizadas muchos de los conflictos fundamentales que le aquejaban desde su juventud. Pero, en realidad, las aspiraciones que conducen los intereses teatrales de Artaud no son otras que las que tiene para liberar su propio cuerpo y su pensamiento ¹²⁴.

Hay que decir que las teorías de Artaud sobre el teatro nunca han sido del todo asimiladas ni, mucho menos, practicadas. Las tentativas ensayadas por gente como Peter Brook, quien atraído por "las visiones extremistas" de Artaud y "el escaso sentido práctico de sus propuestas"¹²⁵, fundara en evidente homenaje (equiparable, quizá, al que rindiera Artaud a Jarry) a mediados de los años sesenta una compañía bajo el nombre "Teatro de la Crueldad", o los experimentos del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowsky, más o menos contemporáneos, si bien denotan un notorio influjo, no podrían ser justamente apreciadas como puestas escénicas del teatro cruel de Artaud, sino acaso como una derivación de algunos de los contenidos de El Teatro y su Doble, al mismo tiempo que hacen una relectura, distinta a la de Artaud, de los aportes del teatro oriental, e incorporan aspectos de la tragedia clásica, así como de las teorías de Stanislawski y Meyerhold.¹²⁶ El mismo Artaud fracasó en sus proyectos y tentativas por llevar a la

Rodez 3, *Op. cit.*, p. 93)

¹²⁴ "conviene tener muy presente que no es el teatro la meta de Artaud, sino la vida en su proceso (...) Si es importante el teatro en Artaud es en la medida en que le permitió elaborar ese lenguaje del cuerpo que era signo y anuncio de la tan precisa revolución anatómica". M. Morey, "El cuerpo y la gramática", prólogo a *Cartas a André Breton, op. cit.*, p. 25

¹²⁵ Cfr., P. Brook, *Hilos de tiempo (autobiografía)*, Siruela, Barcelona, 2000, p. 178.

¹²⁶ Aquí cabría hacer notar algunas semejanzas entre las postulados de Artaud y el teatro de Brook o Grotowsky: Peter Brook ha explotado ampliamente sobre la escena diversos elementos de la poética teatral de Artaud, e incluso ha llegado a trasladarlos a impresionantes producciones cinematográficas ("The Mahabharata", "Marat/Sade") y al montaje operístico ("Carmen"); en particular, Brook apunta a hacer del lenguaje teatral uno altamente sensorial, y, eliminando la distancia entre palabras y gestos, a llevar la puesta escénica más allá del ejercicio meramente discursivo. El parentesco sería más notorio en el teatro que Brook define como "sagrado", en el que "lo esencial es admitir que existe un mundo invisible y que es preciso hacerlo visible" (*La puerta abierta*, El Milagro, México, 1998, p. 83). Por su parte, Grotowsky otorga una importancia primordial al papel físico del actor sobre la escena y al necesario entrenamiento de su cuerpo (principalmente mediante ejercicios de respiración), para hacer del gesto teatral un "acto total", libre de toda mecanicidad, y del organismo un espacio escénico; no obstante, él mismo reconoce que "la paradoja de Artaud está en el hecho de que es imposible llevar a cabo sus proposiciones" (*Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, p. 79). Asimismo no deja de reprochar cierta indefinición a sus propuestas: "empieza a explicar la magia por la magia, el trance cósmico por el trance cósmico". Acepta que las imágenes de Artaud sobre la magia del teatro:

práctica sus nociones teatrales¹²⁷. Pero que haya fracasado en sus intentos por escenificar el *teatro de la crueldad* carece de importancia. Precisamente, el teatro que Artaud propone es irrepresentable. El teatro de la crueldad fascina por su desmesura, por ofrecérsenos como un proyecto imposible cuya función es poner al hombre en contacto con los principios básicos de la Vida, que han sido sepultados en un proceso de siglos y siglos que ha derivado en lo que hoy llamamos civilización. Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, desfilan ante nuestros ojos muchas expresiones escénicas que se nos ofrecen como pretendidas herederas del teatro de la crueldad, y que no son otra cosa que versiones aligeradas y edulcoradas de las propuestas teatrales artaudianas¹²⁸. No se trata para Artaud más que de abolir las fronteras entre el arte y la vida, de crear un espacio donde el *acto* haga convivir lo abstracto y lo concreto, de hacer del teatro un arte de propiedades alquímicas, transformadoras. Pero vayamos por partes.

“Quizá no las entendamos completamente pero advertimos que estaba buscando un teatro que trascendiera la noción discursiva y la psicología”. Es preciso subrayar, entonces, el estatuto profético, inaugurador, que suele atribuírsele a la figura de Artaud en el desarrollo de la estética teatral del siglo XX. Pero anotar también la singularidad que adquiere la actividad escénica dentro de la experiencia artaudiana y su carácter extremo. De tal modo que antes que aludir a un aspecto estético en el teatro de la crueldad, trataremos de desplegar la manera en que Artaud encuentra en el teatro -y en la danza- de la crueldad una vía para construirse un cuerpo propio.

¹²⁷ ¿Y cómo no estaría destinado a fracasar el teatro de Artaud en una sociedad en la que, como él mismo denunció: “el público no acude al teatro para mirar o ser mirado, sino para agruparse”, es decir, para hacerse masa? Precisamente, un objetivo primordial en el teatro de la crueldad fue el de despertar al público de ese estado de anonadamiento colectivo. Sin embargo, el fracaso reiterado de la puesta en escena de *Les Cenci* y las dificultades económicas para emprender nuevos proyectos, fueron los motivos que con mayor fuerza pesaron para que Artaud decidiera abandonar la “decadencia” de la cultura europea y buscara establecer contacto con una cultura que consideraba auténtica, a saber, la arámuri, en cuyo rito de la danza del peyote encontraría otro momento crucial para su reconstitución corporal.

¹²⁸ Sobre este punto comenta Grotowsky: “Cuando vemos todas esas representaciones viciosas del teatro de *avantgarde* de muchos países, esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría ni a un niño, esos *happenings* que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie (que debieran herimos pero que no lo logran), cuando vemos esos subproductos cuyos autores consideran o llaman a Artaud su padre espiritual, entonces si creemos en la crueldad pero contra Artaud.” (*Op. cit.*, pp. 78-79) Podríamos sumar a esta denuncia a las expresiones que bajo el nombre de *Performances*, quieren hacerse pasar hoy como artaudianas, y a las que hacen un uso malentendido de la “improvisación” so pretexto de liberar a la puesta escénica de los textos escritos.

4.2.1 El Principio de Crueldad

El bien es lo pasivo que obedece a la razón. El mal
es lo activo que brota de la energía.

Blake

Cuando Artaud nos habla de un teatro de la crueldad no se refiere a lo que comúnmente esta palabra designa; la palabra crueldad debe de ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido materialista que se le da habitualmente, puesto que "no hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva".¹²⁹ La crueldad no concierne únicamente al derramamiento de sangre, al machacamiento de carnes al estilo Sade o Bataille, o a los suplicios y torturas físicas y psicológicas que el hombre ha ejercido sobre sí mismo de manera histórica; tampoco alude Artaud a una crueldad moral; para él, todo esto constituye sólo "un aspecto limitado de la cuestión". De hecho, cuando se trata de escenificar la violencia, el crûor o la crueldad erótica, éstos habrán de adquirir otra connotación¹³⁰. Artaud va más lejos, sugiere una "crueldad pura sin desgarramiento carnal". Esta pureza alude a la búsqueda de un principio Unario, rector de la vida, en donde ésta es producto de la incesante conjunción entre el Bien y el Mal. En una de sus cartas sobre la crueldad nos dice:

Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto, el mal es permanente.¹³¹

¹²⁹ *El Teatro y su Doble. op. cit.*, p. 115

¹³⁰ Así, cuando en el primer manifiesto del teatro de la crueldad señala Artaud algunas de las temáticas que podrían ser abordadas, plantea llevar a la escena "la historia de Barba azul, reconstituida según los archivos y con una idea nueva del erotismo y de la crueldad" (*Op. cit.*, p. 112), o bien, "un cuento del Marqués de Sade, donde se transponga el erotismo, presentado alegóricamente como exteriorización violenta de la crueldad y simulación del resto" (*Ibid.* p. 113). La alegoría y la transposición de lo cruento, o de lo meramente erótico, tendrían como objeto descartar en la crueldad una connotación unívoca.

¹³¹ *Ibid.*, p. 116

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La vida, entonces, está condicionada por la crueldad al ser producto de fuerzas contradictorias: una lucha inacabable entre los principios activos del Bien y del Mal. Así:

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 (...) Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal.¹³²

Vemos que el mundo nace de este palimpsesto de crueldades. De su destrucción, acto de absoluta voluntad, habrá de surgir el estado que posibilite la vida. En el teatro, dicha acción cobra una dimensión demiúrgica, en donde el perpetuo ejercicio de creación de Vida precisa que quien implanta el estado cruel se vea a su vez impelido por esta crueldad:

Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, o sea de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido, y cada vez más consumido. Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad¹³³

Hay incluso, en el hombre y su verdugo, una sumisión básica a la crueldad determinante sobre la cual la vida despliega sus formas:

desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta (...) En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete (...) La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad.¹³⁴

La vida es por tanto efecto de un estado de crueldad no antecedido por la simultaneidad del Bien y el Mal; la crueldad rige y determina, como una suerte de principio monista, las comunicaciones entre lo abstracto y lo concreto, entre lo posible y lo imposible, entre la vida corporal y la anímica. Todas las manifestaciones de la vida están subsumidas a la mirada cruel del Otro creador, a su vez determinado, tachado, que alcanza, no obstante, a implantar el estado

¹³² *Ibid.*, p. 118

¹³³ *Ibid.*, p. 117

cruel del que es preciso escapar: "el esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad"¹³⁵.

En suma, la crueldad de este teatro:

no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías (...) sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer sobre nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.¹³⁶

El teatro, entonces, utilizado en el sentido más auténtico, habrá de devolver al hombre el dominio perdido sobre las cosas y salvarlo de esa vida extraviada en la que apenas se anuncia un remedo de libertad.

En su estudio comparativo sobre Nietzsche y Artaud, Camille Dumoulié sugiere que la *Voluntad de Poder* y la *Crueldad* son conceptos análogos, encerrados en una dimensión lógica y ética:

los dos términos expresan la lógica de la "vida" o más bien, dan de la vida una definición puramente "lógica". Lógica nueva que no obedece a las leyes de la racionalidad, es decir de la moral, sino que se presenta, justamente, como la lógica de la ética.¹³⁷

Así, cuando Artaud nos habla la relación dicotómica entre el Bien y el Mal, lo hace en un sentido "extramoral", situando la crueldad precisamente "más allá del Bien y del Mal". Ajeno a las concepciones moralizantes y logicizantes, para Artaud se trata de arte y creación, de vida en la más honda acepción del término. La moral, incluso la lógica, no surgen ya de las oposiciones entre el Bien y el Mal, de una lucha de valores en el interior de una dicotomía. Más bien, sus límites desaparecen en medio de un proceso de creación perpetua, cuyos recursos indefinibles obedecen a las leyes naturales de la vida, que son crueles. En la crueldad artaudiana el Bien y el Mal se

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 115-116

¹³⁵ *Ibid.*, p. 117

¹³⁶ *Ibid.*, p. 89

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 30

desvanecen, es por ello que la crueldad es un Principio, no un concepto. La aparición de la crueldad en el teatro obedece precisamente a esa "creación continua" en donde la puesta escénica no tiene fin, al estar regida por los mismos principios que la vida. No hay repetición ni representación, en cambio, surge una especie de *continuum* en donde se revela el *pathos* que domina a la existencia.

4.2.2 El Teatro curativo

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, en donde el hombre se adueñe de lo que aún no existe, y lo haga nacer.

Como hemos señalado, para Artaud una de las mayores facultades del teatro reside en su poder liberador; el arte teatral ha de ser capaz de emancipar al sujeto de las ataduras de la cultura, de restituirle su relación primigenia con los valores que, principalmente en Occidente, se han marchitado hasta perder significado. Así como Nietzsche, en *El Nacimiento de la Tragedia*, sugería que el arte dramático debía basarse en la esencia de las ceremonias dionisiacas y recobrar su carácter sagrado -lejos del teatro psicológico, es decir, de personajes, nacido con la filosofía socrática y la estética aristotélica- Artaud concibe al teatro como un ejercicio ritual que nada tiene que ver con la diversión y el entretenimiento, con el mero espectáculo. Uno de los aspectos que le resultaron más atrayentes del teatro de los balineses, del que tanto influjo hay en sus nociones, fue justamente su índole metafísica, que conduce al actor a un estado cercano al éxtasis místico, y que hace de la puesta en escena un "instrumento de magia y hechicería"¹³⁸. Sin embargo, este

¹³⁸ *El Teatro y su Doble, Op. cit.*, p. 82

ritual, en el sentido más arcaico, ha de ser desplegado con exactitud. La combinación de sus elementos demanda una "precisión matemática", sin lugar para el azar (componente artístico enaltecido por los surrealistas al rango de divinidad), para ser capaz de producir "una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos"¹³⁹; es decir entre todo aquello de que la vida es continente. El "doble" del teatro, entonces, es la Vida, y no a la inversa, pues no se trata de hacer un ejercicio de *mimesis*, de copiarla, imitarla, sino de crearla mediante la puesta en juego de sus fundamentos en su estado más primordial -pura *poiesis*:

El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación (...) entre la vida y el teatro no habrá corte neto, ni solución de continuidad. ¹⁴⁰

El teatro probará su eficacia como arte en la medida que sea capaz de restituir a los hombres su relación con estos principios vitales. Como se ha señalado, Artaud asegura que el hombre vive en un estado de perpetua separación de la vida y concibe el arte teatral como un remedio poderoso contra este mal. De este modo, el teatro cumple una función curativa, y el gesto teatral deviene acto expiatorio, diríase también, purgativo. El teatro habrá de encontrar sus fuentes en los principios que han sido sepultados tras el surgimiento de una cultura artificial y anonadante, debilitadora, en el sentido que ha separado al hombre de la exaltación de las fuerzas cósmicas. Una sociedad en donde las manifestaciones de lo divino han agotado sus posibilidades, decadente y corrompida, infectada de absurdas idolatrías, es culpable de la enfermedad del arte de la época, incapaz de adherir al hombre a la vida. Civilización, de hecho, es sinónimo de enfermedad¹⁴¹. Artaud no duda que el verdadero teatro sea capaz de combatir esta condición:

¹³⁹ *Ibid.*, p 102

¹⁴⁰ *Ibid.*, p 143

¹⁴¹ "Europa está en un estado de civilización avanzada, quiero decir que está muy enferma", declaró Artaud en una de las conferencias que pronunció en México. *México y Viaje al país de los tarahumaras*, *Op. cit.*, p. 124

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas.¹⁴²

Mediante el teatro, Artaud propone el surgimiento de una cultura auténtica, que constituya "un medio refinado de comprender y ejercer la vida", pero se preocupa de apuntar que: "cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal y como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan".¹⁴³ Es preciso por tanto renovar las formas estéticas, destituir los males atávicos que se ciernen sobre la vida humana y, sobre todo, destruir los lenguajes que han fundado la transmisión petrificada de esta vieja idea de cultura. El teatro deberá procurarse un lenguaje nuevo, hecho de "signos y jeroglíficos" materiales que puedan desplegarse en el espacio de la escena (volveremos a este punto más adelante). Se trata de signos vivos, orgánicos, mediante los cuales, tanto el actor como el espectador mantendrán una comunicación primordial, anterior a todo lenguaje, similar a lo que ocurre en el mundo simbólico de los rituales más ancestrales practicados por las "razas-principio". Artaud encontraría en su viaje a México, grabado en la montaña, ese lenguaje natural constituido por signos primordiales: "se sabe que los primeros hombres utilizaron un lenguaje de signos que todavía se encuentra formidablemente extendido sobre las rocas".¹⁴⁴ Recordemos también que la idea de *crueledad* encierra la tentativa de lograr la conjunción de aquellos principios que resultan opuestos en primera instancia; así Artaud constatará en carne propia esta experiencia al participar en el rito del peyote, cuando después de haber reparado en el carácter hermafrodita de esta planta, relata:

De acuerdo con la manera en que estaban de pie, uno frente al otro, con la manera segura en que permanecía cada uno en el espacio como si estuviera sujeto en la bolsa del vacío y en los canales

¹⁴² *El Teatro y su Doble, Op. cit.*, p. 88

¹⁴³ *Ibid.*, p. 110

¹⁴⁴ *México y Viaje al país de los tarahumaras, op. cit.*, p. 273

del infinito, uno comprendía que los que estaban allí no eran un hombre y una mujer, sino dos principios (...) y que iban a entretenerse, lanzarse frenéticamente uno sobre el otro como las cosas.

Al otorgar al acto escénico dicho carácter ritual, Artaud rompe con la idea del teatro que de manera tajante establece una separación entre el actor y el espectador. Dado que el teatro artaudiano se impone la obligación de despertar al público anestesiado por el teatro tradicional, es fundamental que éste tenga una participación plena y activa. El espectador se encuentra inserto en medio del espacio escénico, atravesado por las luces y los efectos sonoros, en íntima comunión con los objetos teatrales que adquieren proporciones metafísicas¹⁴⁵. Así, el espectáculo teatral se convierte en una suerte de ceremonia, una fiesta sagrada de carácter primitivo, en donde las fuerzas primordiales habrán de irrumpir mediante una invocación a la vida auténtica.

Artaud rompe con el teatro que establece una distinción entre el actor y el espectador. En primera instancia, el público del teatro de la crueldad se encuentra en un estado de latencia, extraviado en los caminos que la cultura le ha dejado para buscar un acceso a las formas desgastadas, a veces renovadas, de los principios esenciales de la vida: "lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente, en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de la vida"¹⁴⁶. El teatro, entonces, tendrá que satisfacer esta búsqueda desesperada del público, para llegar a constituirse como un agente transformador, y para lo cual, primero, habrá de encontrar un lenguaje independiente, estrictamente teatral.

¹⁴⁵ Sobre el particular sentido que adquiere la palabra "metafísica" en el teatro de Artaud volveremos en el apartado 4.2.4.

4.2.3 La no-representación (función y campo de la palabra y del lenguaje en el teatro)

Destruir el lenguaje para crear la vida es crear o recrear el teatro

En Occidente, el teatro ha sido el arte de la *representación* por antonomasia. Artaud quiere erradicar del teatro todo elemento mediador -es decir aquello que re-presenta y separa, que altera los orígenes de las cosas, separándolas de su sustancia verdadera, por naturaleza irrepresentable-¹⁴⁷ de todo aquéllo que distorsiona atentando contra la posibilidad de *presentación* pura. Observa Derrida: "El teatro de la crueldad no es una representación, es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable".¹⁴⁸

Uno de los postulados fundamentales del teatro de la crueldad es abolir la predominancia de la palabra escrita, pues ésta ha llegado a erigirse como eje fundamental del teatro, haciendo de la puesta escénica un ejercicio insulso basado en la repetición de un texto escrito, que no llega a ser siquiera una *interpretación*, en el sentido que lo podría ser, por ejemplo, la ejecución de una partitura musical¹⁴⁹. Artaud asegura que la preponderancia del texto escrito ha convertido al teatro en un mero subsidiario de la literatura. De este modo, para que el teatro llegue a ser un arte total e independiente, ha de terminar con esa "superstición del texto" y sublevarse contra "la tiranía del escritor".

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 139

¹⁴⁷ "Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan". *Ibid.*, pp. 7-8

¹⁴⁸ *La Escritura y la Diferencia, Op. cit.*, p. 320

¹⁴⁹ Artaud define de este modo la interpretación en el teatro de la crueldad: "Será un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo (...)". *El Teatro y su doble, op. cit.*, p. 112. Sobre la relación entre música y escritura en el teatro artaudiano volveremos más adelante.

Nos es imposible —dice Artaud— seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y de un texto cada vez más verbal, difuso y agobiador, al que ha de someterse la estética de la escena¹⁵⁰.

El teatro, arte de la expresión corporal, al someterse a la palabra, ha perdido el poder esencial de evocar aquellos “estados espirituales propios del dominio de la semiconciencia, siempre expresados más adecuadamente por la sugestión de los gestos que por las determinaciones precisas y localizadas de las palabras”.¹⁵¹

Un teatro sometido a la soberanía de la palabra resulta balbuceante. Es por ello que el teatro ha dejado de ser un arte de manifestaciones plenas, físicas y corpóreas, y se ha reducido a una insulsa psicología de personajes. Es necesario que el teatro se renueve de manera radical, dado que durante siglos, y desde su origen, la idea de arte dramático ha estado íntimamente ligada a la repetición de textos escritos. Es así como “las ideas del teatro arquetípico y primitivo han tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión son sólo un callejón sin salida y un cementerio para el espíritu”¹⁵². El teatro ha perdido actualidad y está muerto y caduco precisamente por limitarse a explotar de manera infructuosa obras escritas, es decir fijadas, fosilizadas. Cuando en *El Teatro y su Doble* Artaud sentencia de manera lapidaria: “¡No más obras maestras!”, dicha exclamación apunta a terminar de una buena vez con la repetición de obras que, por geniales que hayan sido, resultan ya ajenas a los agitamientos convulsivos de una época: “las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros”¹⁵³ dice Artaud y pasa a señalar que una obra como *Edipo Rey*, si bien toca temas universales y atemporales, está escrita en un “lenguaje que no

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 120

¹⁵¹ *El Teatro y su Doble, op. cit.*, p.123

¹⁵² *Ibid.*, p. 102. Quizá valga la pena señalar aquí que cuando Artaud se lamenta del destino del teatro *primitivo* es en la medida en que el teatro ha perdido su carácter sagrado y ritual, es decir, el contacto con aquellas fuerzas primigenias, a las que el verdadero teatro habrá de conducirnos. Sería difícil pensar que glorifique el concepto de “primitivo”, dentro de la concepción moralizante del “buen salvaje”, a la manera de Rousseau. Sobre esto *Cfr.*, “El Teatro y los dioses”, en *México...*, *op. cit.*, pp. 123-132

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83

tiene ningún punto de contacto con el ritmo epiléptico y rudo de estos tiempos"; el lenguaje de Sófocles le resulta "demasiado refinado, y aun parece que hablara con rodeos"¹⁵⁴. Vemos entonces que incluso un mito como el de Edipo, petrificado en la escritura, ha perdido para Artaud su poder de significación, más aún de provocación y perturbación. Es por ello que en lugar de recurrir a los mitos ancestrales, que se encuentran en un estado de anquilosis, Artaud designa como labor fundamental del teatro la de "crear Mitos" que nos vuelvan a poner en contacto con la Vida. Asimismo, Artaud acusa al mismísimo Shakespeare de ser responsable de "esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro":

Quando en Shakespeare el hombre se preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esta preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología.¹⁵⁵

Este tipo de teatro ha convertido al público en un deplorable *voyeur* que se deleita con un triste espectáculo de ocios y pasiones, de sentimientos que entrañan una falsa emoción, emblema del arte gratuito y fortuito, ineficaz y decadente. No hay razón entonces para continuar representando las obras que el pasado nos ha heredado, fundadas todas ellas en la preponderancia del texto escrito y la supremacía simbólica de la palabra sobre todas las cosas. Un teatro verdadero deberá ante todo, repetimos, encontrar su propio lenguaje. Artaud se pregunta:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena y las *exigencias* de esa sonorización?.¹⁵⁶

El logocentrismo occidental, que ha derivado en la creación del teatro psicológico, ajeno a las potencialidades plásticas y físicas de la materia, debe ceder el paso a ese lenguaje físico, anterior al lenguaje hablado que más que ser un lenguaje formado surge de la necesidad misma

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 84

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 39

del lenguaje¹⁵⁷, un lenguaje que al encontrarse “a medio camino entre el gesto y el pensamiento” sea un sistema de signos “directamente comunicativo”¹⁵⁸. Un lenguaje que tienda, más que a la expresión, a la expresividad. Lenguaje físico y gestual que haga justicia a las verdades materiales del espíritu:

Es evidente que este aspecto del teatro puro, esta física del gesto absoluto que es la idea misma y que transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia nos da una nueva idea de lo que pertenece por naturaleza al dominio de las formas y la materia manifiesta.¹⁵⁹

El lenguaje del teatro auténtico, entonces, no debe dirigirse tanto al entendimiento como a la totalidad de los sentidos. Para Artaud, nada hay más alejado de la vida espiritual que la palabra y el concepto, por demás imprecisos a la hora de transmitir los estados interiores. Al lenguaje de la letra muerta, Artaud opone el lenguaje físico del gesto: “el gesto seco, desnudo, lineal, que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran a lo absoluto”¹⁶⁰. La subversión del lenguaje teatral no está desprovista en Artaud de una intención vindicatoria: el teatro, arte eminentemente material, plástico y corporal, ha sido pervertido por la presencia abrumadora de la palabra, que equivale siempre a un sesgo, a una desviación donde el espíritu creador se encuentra permanentemente separado de la Vida, y ve disminuida la posibilidad de expresar la pureza de sus estados. La palabra aparece como un agente contaminador y perverso que se sitúa entre el cuerpo y el espíritu, entre lo real y lo verbal, separando ambas instancias y anulando en el teatro la posibilidad de un lenguaje directo, no representativo, cuyo instrumento privilegiado no sería otro que el espacio físico de la escena, dominado por el cuerpo del actor.

En lugar de limitarse a la repetición de textos escritos (*mimesis*), el teatro nace de un estado de creación perpetua (*poiesis*), en donde su lenguaje particular carece de mediación:

¹⁵⁷ “Se advierte en el teatro balinés un estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, palabras”. *Ibid.*, p. 69

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 121

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 69

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Lenguaje único y unario; es decir, puro. Más adelante añade: "Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica en el espacio, opuesto a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado".¹⁶¹ Sin embargo, "falta descubrir aún la gramática de ese nuevo lenguaje" en donde necesariamente habrá "una parte física preponderante que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras y asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo".¹⁶²

¿Será susceptible de escritura un lenguaje a un tiempo visual y sonoro, constituido con base en gestos y ademanes, hecho de signos físicos y vivientes, que aspira precisamente a ser pleno, directo, y no representativo? Habría que remitirse a los orígenes del lenguaje y la escritura, a los albores mismos de la gramatología. Así, sabemos que la escritura de las primeras lenguas - necesariamente gestuales- no se sometía a la transcripción fonética, sino que, al tratarse de sistemas no verbales, precisaba de una inscripción pictográfica o ideográfica, figurativa, material, de cualidades polisémicas, pues no eran lenguas basadas en las estructuras lingüísticas que hoy conocemos. Artaud afirma que el teatro oriental había sabido encontrar este sistema de lenguaje anterior y físico, de carácter poético, quizá por hallarse más cerca del origen de la necesidad humana de lenguaje y sus primeras manifestaciones. En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau nos habla del proceso de formación de estos primeros sistemas:

El espíritu de las lenguas orientales, las más antiguas que conocemos, desmiente en forma absoluta el desarrollo didáctico que uno imagina en su composición. Esas lenguas no tienen nada de metódico y de razonado sino que son vivas y figuradas. Se nos enseñó que el lenguaje de los

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 75

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 101

¹⁶² *Ibid.*, p. 124

primeros hombres eran lenguas de geómetras y vemos que, en cambio, fueron lenguas de poetas.¹⁶³

Podemos constatar entonces que el lenguaje físico del teatro "rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje"¹⁶⁴. Desandar el camino que nos ha llevado a la formación de las palabras, es decir, a revestir de apariencia las cosas, es la premisa que Artaud impone al lenguaje teatral que, por asemejarse a los lenguajes primitivos, deberá ser escrito también de una manera peculiar. No obstante, las primeras escrituras, ya sea que estén formadas por jeroglíficos, pictogramas, ideogramas, caligramas o incluso algoritmos, no dejaban de estar ligadas a la representación y, por ello, a la represión¹⁶⁵. La irrepresentabilidad de este nuevo teatro requiere que sea escrito no en letras ni en imágenes, sino en una escritura estrictamente no representativa, que sea capaz de hacer retornar aquello que en primera instancia el habla y la palabra han reprimido en el cuerpo.

Artaud anuncia que todos los elementos y recursos escénicos puestos en movimiento "culminarán igualmente en una obra, en una composición *inscrita*, fijada en sus menores detalles, y anotada con nuevos medios de notación"¹⁶⁶.

Sin duda, la única inscripción posible de este lenguaje consistiría en un ciframiento semejante a la escritura musical. ¿No es acaso la música, por su carencia de referentes y de significados preestablecidos, el único arte ajeno a la representación, y el único que en algo se aproxima a la pureza, al origen de las cosas, es decir, a lo absoluto? Nietzsche, quien veía también

¹⁶³ *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, *op. cit.*, p. 49. Derrida ofrece una revisión honda y crítica sobre el carácter figurado que Rousseau otorga a la lengua originaria en *De la Gramatología*, *op. cit.*, pp. 339-371.

¹⁶⁴ *El Teatro y su Doble*, *Op. cit.*, p. 66

¹⁶⁵ El tema de la escritura como representación merecería abordarse de manera más extensa; sin embargo, ello rebasa las intenciones de este trabajo. Sobre las relaciones entre la representación y la represión, resultan esclarecedoras las observaciones que hace Gérard Pommier en *Nacimiento y Renacimiento de la Escritura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, pp. 102-105, 293-301.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 126

en la música un "suplemento del lenguaje", no dudaba en definirla como el "lenguaje de la voluntad", opuesto, precisamente, al lenguaje de la representación.¹⁶⁷

Existe una distancia considerable entre la ejecución musical que se basa en una partitura escrita y la puesta escénica basada en un texto previamente establecido, pues no hay correspondencia biunívoca entre el signo escrito y el sonido que produce un instrumento. Artaud sabía que la música, por su inefabilidad, es la expresión artística que más nos aproxima al ámbito de lo absoluto, puesto que es ajena a la mediación arbitraria, que de inmediato nos coloca en el terreno del Amo y sus representaciones. En 1932 escribió en una carta a Jean Paulhan: "Lo contrario de la música, es lo arbitrario, la estupidez y la gratuidad" (III, 259). Más allá de que la sonoridad, al ser capaz de provocar estremecimientos físicos mediante la exaltación de sus cualidades materiales y vibratorias, es decir corporales, sería uno de los componentes más privilegiados en el teatro de la crueldad, el mismo Artaud proponía que las obras teatrales habrían de ser escritas mediante un sistema análogo a la notación musical: "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"¹⁶⁸; y más adelante, al subrayar la particular riqueza que entrañan los múltiples signos que en el lenguaje físico del teatro se desbordan, añade: "Hay también ahí una idea concreta de la música, donde los sonidos intervienen como personajes, donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras"¹⁶⁹.

De este modo, los sonidos efectuados en la escena -con instrumentos musicales antiguos y modernos, con objetos inusitados, con la voz expandida en todos sus registros y con el cuerpo mismo- producen una especie de paroxismo musical que podría hacernos pensar en la puesta

¹⁶⁷ "La música situada aparte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí, no ofreciendo, como aquellas, reproducciones de la fenomenalidad, antes bien hablando el lenguaje de la voluntad misma, brotando directamente del "abismo", como la revelación más propia, más originaria (...)" *La genealogía de la moral*. Alianza, Madrid, 1983, p. 134

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 106

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 107

escénica como una obra sinfónica, hecha de sonidos vivos, cuya irreplicable ejecución redundaría en la concreción de un arte eminentemente puro.¹⁷⁰

Sin embargo, la palabra no desaparece en su totalidad del teatro de la crueldad. Parece que se trata únicamente de llevarla a otra escena: Artaud sostiene que "no se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar a las palabras la misma importancia que tienen en los sueños"¹⁷¹.

Freud delimitó el lugar de la palabra en el sueño comparando el proceso onírico a una puesta escénica en donde la palabra no es un componente privilegiado, sino uno entre los demás, al que debe accederse atendiendo no a su significado (es decir, a su representación); sino a su carácter plástico, figurativo, de manera que pueda ser leída ya no como un concepto, sino como un signo, un "jeroglífico", una "cosa" manipulada por el proceso primario que constituye el trabajo del sueño.¹⁷²

Así también para Artaud existe en el teatro una "materialización visual y plástica de la palabra". La palabra entonces, será expulsada de la escena sólo en tanto que Logos, perderá su función representativa, pero conservará una presencia predominantemente física. Es preciso por tanto:

cambiar el destino de la palabra en el teatro (...) emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo en el dominio concreto (...) manejarla como un objeto sólido que perturbe las cosas (...)¹⁷³

¹⁷⁰ Y habría que señalar ahora una línea que atraviesa tanto las concepciones de la tragedia en Nietzsche, como las propuestas teatrales de Artaud, a saber, la figura de Richard Wagner, quizá el primero en concebir un arte escénico puro y totalizador. Sin embargo, Wagner cedió a la tentación de escribir "obras maestras" y, por tanto, a la idea de representación y repetición. Pueden revisarse las propuestas y concepciones estéticas del autor de *Tanhäuser* en su libro *La poesía y la música en el drama del futuro*, Espasa Calpe, Argentina, 1958

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 106

¹⁷² "[en el sueño] Los pensamientos se trasponen en imágenes -predominantemente visuales-, y por tanto las representaciones-palabra son reconducidas a las representaciones-cosa que les corresponden; en el conjunto es como si un miramiento por la *figurabilidad* presidiese todo el proceso". "Complemento metapsicológico a la teoría de los sueños", en *Obras Completas (XIV)*, *Op. cit.*, pp. 226-227.

¹⁷³ *El Teatro y su Doble*, *Op. cit.*, p. 81

La palabra, ya hecha objeto, materia plena, es desplazada del dominio lógico a la escena corporal, en donde los objetos físicos, privilegiadamente el cuerpo humano, tendrán que ser elevados "a la dignidad de signos".

4.2.4 Teatro del cuerpo y metafísica

Para Artaud, el teatro, y el lenguaje del teatro deben de tener un origen *metafísico*, palabra ésta que usa siempre con reservas y en un sentido no occidental. La tradición filosófica de Occidente ha establecido una distinción entre la materia y aquello que -como el prefijo indica- se encuentra "más allá"; la metafísica occidental sería entonces la búsqueda del fundamento de lo físico, su razón de ser, aunque, al ser totalmente ajena al campo de los fenómenos sensibles, resulta cognoscible sólo mediante la reflexión y el pensamiento especulativo. Para Artaud, en cambio, dicho dualismo es inaceptable al concebir la metafísica como una suerte de física primordial, de cualidades no menos sensibles que la materia misma; para él no hay más metafísica que aquella que se hace visible al manifestarse en lo físico. Artaud afirma que hacer metafísica con el lenguaje hablado:

es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente, es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es, en fin, considerar el lenguaje como forma de encantamiento.¹⁷⁴

La función del teatro, entonces, es hacer metafísica con todos sus medios expresivos; en ello consiste lo que Artaud llama "metafísica en acción". Sin embargo, no es la multiplicidad de sus

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 50

medios lo que puede hacer del teatro un arte totalizador, como Artaud quería, sino el grado en que sus componentes sean capaces de revelar lo absoluto, mediante ese lenguaje enteramente material, orgánico, cifrado en el movimiento y el espacio escénico. La escena, entonces, es el lugar privilegiado en que la metafísica habrá de aflorar y de manifestarse en cada uno de los elementos teatrales puestos en juego. Como anteriormente referimos, es en el teatro oriental, particularmente en el balinés, donde Artaud encuentra ese "aspecto de *la materia como revelación*, de pronto desmenuzada en signos que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo abstracto y lo concreto"¹⁷⁵. El teatro metafísico, que arranca el velo que ha tejido la realidad sobre las cosas, que desnuda de apariencia a la materia para mostrar su esencia, convirtiéndose en un arte de "quintaesencia", confiere al actor facultades alquímicas y taumatúrgicas, pues es en el teatro donde el cuerpo encuentra su dimensión más metafísica, dejando de ser un mero organismo para convertirse en un agente revelador de los estados más ocultos y primigenios de la vida.

4.2.5 El cuerpo del actor y la escritura del pneuma

Las partes del cuerpo donde hay más olor
son las que encierran más alma.

Guido Ceronetti

Podemos ver ahora que el cuerpo es el instrumento privilegiado de este teatro metafísico y el lugar primordial del acto teatral. En el territorio de la escena, y hablamos de la escena del cuerpo, Artaud busca suprimir la brecha que se abre entre la carne y el espíritu, y de esta unificación hacer surgir un cuerpo transformado, enteramente reconstruido, puro. De manera más clara, el

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66 (énfasis de Artaud)

teatro es también un medio de apropiación corporal de efectos curativos; el cuerpo, en primera instancia robado por la mirada alienante del Otro, es ahora recuperado en el acto teatral:

El teatro
es el estado,
el lugar,
el punto
en el cual se recupera la anatomía humana
para curar y conducir la vida.¹⁷⁶

El teatro, entonces, debe contribuir a curar la enfermedad primordial del hombre en la que el cuerpo está separado de la vida anímica. En el teatro de la crueldad el actor debe, mediante ejercicios especializados, formarse un cuerpo que sea capaz de manifestar de manera visible sus más hondos estados afectivos. En un texto aparecido en *El Teatro y su Doble* bajo el título "Un atletismo afectivo", Artaud señala ya todos y cada uno de los elementos corpóreos, es decir, metafísicos, que en el teatro serán puestos en escena a través del cuerpo del actor, mediante procedimientos precisos y orgánicos, también matemáticos: "En el teatro, y de ahora en adelante, hay que identificar poesía y ciencia". En dicho escrito, Artaud alude desde el inicio a la correspondencia que existe entre el cuerpo y los estados interiores: "Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos"¹⁷⁷.

De este modo, el papel del actor verdadero es *materializar* dichos estados afectivos, hacerlos corporalmente visibles mediante un ejercicio de absoluta metafísica. Es por ello que

la creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio de actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Publicado en *L'Arbalète*, (no. 13, verano, 1948), citado por Paule Thévenin en *Op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 147

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 149

La afirmación de que existen estados anímicos que pueden irrumpir de manera visible a través del cuerpo hace pensar de nuevo en la necesidad que tiene el teatro de un lenguaje natural, netamente corporal, a decir, pulsional y, de nueva cuenta, ajeno a la representación. Este sería ya "un lenguaje no verbal, sino real". Hay en el cuerpo del actor una serie de signos cifrados que constituyen la esencia del teatro orgánico y vivo, que es menester descifrar para efectuar corporalmente ese desencadenamiento metafísico que la puesta escénica requiere para ser capaz de revelar los fundamentos de la vida, es decir aquellos principios cuya fuerza en primera instancia se encuentra reprimida. El actor, entonces, debe "usar sus emociones como el luchador utiliza su musculatura"¹⁷⁹. Por otra parte, apoyado en los principios de la Cábala, que encierran una "matemática grandiosa", Artaud señala las vías en donde cuerpo y alma encuentran su más íntima conjugación: "Saber que el alma tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso; y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas".¹⁸⁰

Una clave primordial en este ejercicio es dada por la respiración, "un precioso elemento", efectuada en *tempos* específicos que se basan en los seis arcanos en que la Cábala divide los distintos tipos de aliento:

ANDRÓGINO	MACHO	HEMBRA
EQUILIBRADO	EXPANSIVO	ATRACTIVO
NEUTRO	POSITIVO	NEGATIVO

Mediante la práctica de ejercicios que exigen el esfuerzo de un verdadero atleta. el actor habrá de adiestrarse para llegar a reconocer la naturaleza de cada uno de sus alientos:

Por medio de la respiración el actor puede alcanzar un sentimiento que él no conoce; si combina juiciosamente sus efectos, no se equivocará de sexo. Pues el aliento es macho o hembra y menos frecuentemente andrógino (...) La respiración acompaña al sentimiento y es posible penetrar en el sentimiento por medio de la respiración, si se sabe discriminar cuál conviene a ese sentimiento.¹⁸¹

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 148

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 149-50

Las constantes evocaciones a la vida anímica y su innegable relación con la vida orgánica hacen pensar que Artaud concebía el alma (*anima*) a la manera de los estoicos. El alma no es un principio inmaterial, sino ese soplo (*pneuma*) congénito, animador, que como tal es también cuerpo, y puede unirse al cuerpo físico. Toda esta serie de ejercicios que Artaud demanda al actor del teatro de la crueldad no son otros que los que él mismo practicaba en su habitación de Rodez o en las calles parisinas -haciendo verdaderos gestos de exorcismo con los que buscaba acceder a su propio cuerpo y eliminar ese "nudo de asfixia"- a través de los que sería capaz de dar ese grito auténtico, cuya preferencia entrañaba el verdadero lenguaje, ininteligible y desarticulado, enteramente sonoro y material, y, por esta vía, recobrar su ser ausente.

En suma, para Artaud no se trata sino de transformar al cuerpo por la vía de la respiración, de encontrar el punto en que ese *pneuma* interior guarda su más secreta equivalencia con el mundo fenoménico corporal. De esta manera el cuerpo no es ya esa materia separada y alienada, ni el alma una sustancia inmaterial; ambos forman una sola entidad, son Uno y constituyen un Principio:

Un cuerpo no es un esqueleto revestido de carne,
es una materia llamada alma que tiene una expresión, *un aire*, que no es un conjunto de
flatos digestivos, de pedos, de excreciones, de eyaculaciones, sino de transportes que
necesitan siempre afianzarse en un *maximum* de concreción y de asentamiento en sí
mismo.¹⁸²

Ahora bien, ¿cómo hacer que dicho aliento adquiera una concreción corpórea, es decir, que el cuerpo-soplo encarne y se haga cuerpo pleno? Ni duda cabe que será por medio del grito y el golpe, única escritura cuya materialidad sonora explotará Artaud hasta sus últimos días. Sabemos que hacia el final de su vida Artaud abandonó por completo la escritura gráfica, salvo por la realización de algunos dibujos. Prefiere hacer a un lado el lápiz y el papel para gritar, vociferar,

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 151

¹⁸² *Cuadernos de Rodez (Abril-Mayo 1946)*, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 52

aullar sus textos, que eran transcritos al papel por Paule Thévénin, quien había debido aprender a establecer la escansión rítmica del texto escrito mediante ejercicios de un tipo muy especial:

Me hizo hacer ejercicios sobre estos *ensayos de lenguaje* (...) Yo tenía que aprender a gritar, a mantener el grito hasta el aniquilamiento, a pasar de lo más agudo a lo más grave, a prolongar una sílaba hasta perder el aliento. Creo haber comprendido, en el curso de estas sesiones, lo que era el *teatro de curación cruel*.¹⁸³

Es el momento en que Artaud ha encontrado ese estado del verbo real en el que el cuerpo irrumpe de manera brutal, en donde la voz, cuerpo hecho aire, encierra una significación múltiple que es preciso descifrar sin atender al sentido gramatical de las palabras, pues esta palabra, hija del Aliento, no es ya sino un cuerpo.

Rehacer el cuerpo, tal es, como se ha visto, la tentativa última que encierra el recorrido vital de Antonin Artaud; al igual que en el campo del lenguaje, en donde se trataba de recusar el verbo del Otro, la reconstitución corporal coloca a Artaud en el lugar del demiurgo, transmisor de la vida por un soplo, ya no divino sino enteramente corporal:

Soy yo,
Antonin Artaud,
que soy dios
y que tengo
la fuerza extrema del aliento
que no es el aliento,
que es la fuerza extrema de densificación,
de cohesión,
de petrificación (...)

Estas líneas tomadas de *Le retour d'Artaud, le Môme* dan cuenta del surgimiento de un nuevo tipo de enunciación, en la que el sujeto que habla es ya el habitante legítimo de un cuerpo propio. Observa Paule Thévénin:

¹⁸³ *Op. cit.* p. 66

El regreso de Artaud, el Mómo, es el regreso de ese hombre que ha ganado el derecho de entrar en un cuerpo, que lo ha ganado codo por codo y dedo por dedo (...) es el regreso de un hombre que ha elegido darse a la pena de vivir con el fin de construir, de construirse un cuerpo (...) ¹⁸⁴

Guy Rosolato hace una observación interesante acerca de "esa fuerza que no es el aliento", asegurando que "no es nada más que la *pulsión*, lo más cerca posible del cuerpo, siempre fuera de las representaciones y de los significantes" ¹⁸⁵. Este cuerpo nuevo buscado y encontrado por Artaud enteramente rehecho, no pasa por la simbolización significativa, por el proceso libidinizador que ineludiblemente lo arrojaría a la red simbólica del Otro. Un cuerpo que por su inmediatez pulsional resulta ajeno al campo ficticio de las representaciones, habrá entonces de constituirse de un modo distinto al que adquiere estructura mediante el reflejo de su imagen especular: el cuerpo del sujeto alienado. Se trata de una constitución que va más allá del registro imaginario.

4.3 El Cuerpo sin órganos y la ex-pulsión

Porque el hombre común
ignora hasta qué punto
puede llegar el vicio
de tener cuerpo
y servirse de ese cuerpo.
Ignora como ese cuerpo es utilizado.

Nuestro cuerpo, lo sabemos, pertenece al Otro. En el estadio del espejo lacaniano, punto crucial de la operación alienante que inaugura al sujeto, la imagen de nuestro propio cuerpo, fragmentario por naturaleza, nos es devuelta de manera estructurada, es decir, adquiere una consistencia virtual, por medio de un efecto escópico que apunta al surgimiento de un Yo nacido

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 258-260

de una mera identificación con otro. Capturado en su imagen alienada, el cuerpo habrá de constituirse desde una exterioridad: el campo simbólico del Otro, que se adueña del cuerpo primigenio –aún inexistente, hecho de carne indiferenciada- y lo atrapa y diferencia, lo hace fálico, inscribiéndole dentro del orden simbólico, sometiéndolo a la Ley significante. Es en este montaje de los registros imaginario y simbólico que el cuerpo habrá de encontrar su realidad metafórica, su sentido.

Artaud sabía que incluso la imagen del cuerpo ha perdido su original estatuto de pureza, debido a la irrupción significativa del Otro, que inserta al cuerpo y a su imagen en el plano del Logos, porque “aquello que es del dominio de la imagen es irreductible por la razón y debe permanecer en la imagen so pena de aniquilarse” (I, 356). El cuerpo, más allá del espejo, tampoco permanece en sí; ha sido invadido, contaminado. La marca, la tachadura que inscribe el Otro en el cuerpo, es una mancha, vivida por Artaud como un infame atentado a la pureza. Dos semanas antes de morir, escribió en una carta:

Todo el mundo, hasta el último carbonero debe comprender
que ya basta de suciedad
-física tanto como fisiológica-,
y DESEAR un cambio

CORPORAL
profundo.¹⁸⁶

Para Artaud el cuerpo vive en un estado de inmundicia, es hijo deplorable de la abyección, está enfermo de impureza, su unidad es meramente virtual y carece de lo más real¹⁸⁷, se ha descompuesto, ha dejado de ser Uno, estalla en mil pedazos ante esa Otra mirada que lo captura, es un no-cuerpo y Artaud está decidido a hacerse un cuerpo:

¹⁸⁵ *La relación de desconocido*, Petrel, Barcelona, 1981, p. 181

¹⁸⁶ *Van Gogh y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, op. cit., p. 128

¹⁸⁷ Porque, precisamente, Artaud busca un cuerpo que, como la puesta escénica, sea no-representable: “Nada hay que abomine y excrete tanto como esta idea de espectáculo, de representación, / por tanto de virtualidad, de no-realidad (...)”. *Ibid.*, p. 248

Para VIVIR hay que tener un cuerpo,
¿quién tuvo la idea del cuerpo,
para constituirse y para hacerse,
quién contó con algo que no fuera el azar
un "Dios" para haberse hecho un cuerpo?
No, el cuerpo se lo hace cada uno o de lo contrario
ni sirve ni se aguanta,
y procede del mérito y la calidad,
procede de los actos realizados.¹⁸⁸

Ahora bien, el cuerpo ha perdido su totalidad originaria porque no cesa de dispersarse, de disgregarse a causa de sus órganos. El órgano comunica al cuerpo con la exterioridad, es por medio de los órganos que el Otro entra en el cuerpo:

El hombre está enfermo porque está mal construido:
Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo
que le pica mortalmente,
dios,
y con dios
sus órganos.¹⁸⁹

Los órganos, entonces, son auténticos agentes del Otro y de la vida alienada, promueven la existencia anodina y subordinada que instituye el estado de crueldad:

El cuerpo es el cuerpo
está solo
y no necesita órganos
jamás el cuerpo es un organismo,
los organismos son los enemigos del cuerpo
las cosas que se hacen suceden por sí solas,
sin el concurso de ningún órgano,
todo órgano es un parásito
encubre una función parasitaria
destinada a dar vida a un ser
que no debería existir.¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 261

Podemos constatar ahora que el órgano guarda una oscura relación con el lenguaje y sus "fuentes bajamente alimenticias":¹⁹¹

Los órganos sólo han sido hechos para dar de comer a los seres,
mientras que éstos han sido condenados en un principio
y no tienen razón alguna para existir.¹⁹²

Artaud propone la expulsión del órgano y de todo aquello que alimenta al cuerpo para conducirlo a un estado de plena autarquía, en donde habrá de quedar abolida la soberanía del Otro y su órganos alienantes:

Yo estaba vivo/ y estaba vivo/ y estaba *allí* desde *siempre*./ ¿Comía?/ No,/ pero cuando tenía hambre retrocedía con mi cuerpo y no me comía a mí mismo/ (...) hay que ser casto para saber no comer./Abrir la boca es entregarse a las miasmas./ ¡De manera que nada de boca!./ nada de boca,/ ni de lengua,/ ni de dientes,/ ni de laringe/ ni de esófago, / ni de vientre, / ni de ano. / Yo reconstruiré al hombre que soy.¹⁹³

Este cuerpo, en extremo replegado sobre sí mismo, evoca también el singular rechazo de Artaud hacia la sexualidad y sus órganos¹⁹⁴, particularmente viles en la función alienante, y cuya acción no puede reducirse a una mera genitalidad, a una zona "erógena"¹⁹⁵, sino que más bien constituye la instancia privilegiada por la que el Otro invade el organismo. ¿No es en el deseo sexual que se manifiesta, de manera más clara, la alienación que constituye al sujeto deseante, aquello que lo convierte en un mero mecanismo deseoso del (en)cubrimiento de una falta

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 245

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 277

¹⁹¹ "Cuando el alimento aparece como objeto contaminante, no lo es como objeto oral, sino en la medida en que la oralidad significa una frontera del cuerpo propio. Un alimento sólo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano". Julia Kristeva, en *op. cit.*, p. 101.

¹⁹² *Idem*.

¹⁹³ Publicado en la revista 84 (noviembre, 1947), citado por Derrida en *op. cit.*, p. 259

¹⁹⁴ Y en la que muchos han querido encontrar erróncamente una aparente misoginia en Artaud. Pero como observa con acierto Durozoi: "En Artaud no hay tanto odio a la mujer como a la sexualidad en lo que ésta tiene de impuro y alienante". *op. cit.*, p. 121

¹⁹⁵ "No se trata en particular del sexo o del ano,/ que por otra parte deben contarse y liquidarse,/ sino de la parte superior de los muslos,/ de las caderas,/ de los ijares,/ del vientre total y sin sexo y del ombligo.", *Van Gogh y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, *op. cit.*, p. 107

originaria? ¿Y no es por medio de la actividad sexual que el deseo del Otro se introduce en el cuerpo? Para Artaud:

El cuerpo humano es una pila eléctrica
en la que se han castrado y reprimido las descargas,
cuyas capacidades y acentos
han sido orientados hacia la vida sexual (...)
El cuerpo humano necesita comer,
pero, ¿quién ha ensayado alguna vez las inconmensurables capacidades
de los apetitos a otro nivel que el de la vida sexual?¹⁹⁶

¿Cómo no pensar entonces en la pulsión y en su correlación con el órgano, hecho borde, límite corporal donde la pulsión acentúa su incesante recorrido y origina el intercambio con el exterior, con el campo del Otro? Así, observa Durozoi que para Artaud: "el sexo sólo es soportable cuando está interiorizado, reintegrado al interior del cuerpo propio, cuando no implica tensión o deseo del otro"¹⁹⁷. No se trata para Artaud tanto de excretar la pulsión sexual, o sublimarla, como de devolver al cuerpo a un estado auténticamente pulsional, esto es, a un campo ajeno a toda representación significativa.

Derrida ubica en el órgano:

el lugar de la pérdida porque su centro tiene forma de orificio. El órgano funciona siempre como desembocadura. La reconstitución y la re-institución de mi carne se atenderán, pues, al cierre del cuerpo sobre sí y a la reducción de la estructura orgánica.¹⁹⁸

Entonces, ¿cómo opera esta suerte de retrogresión, esta disminución corporal que aparentemente culmina en un enflaquecimiento de la materia?¹⁹⁹ Cabe recordar aquí la figura de Hellogábalo cuando, después de haber sido perseguido y asesinado, su cadáver se ve sometido a un proceso análogo:

¹⁹⁶ *Van Gogh y Para acabar de una vez con el juicio de Dios, op. cit.*, p. 280

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 121

¹⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 258-259

¹⁹⁹ "Lo que es el cuerpo es el enflaquecimiento de la materia de sí mismo, / ganado por sí mismo" (XIV**, 49)

La tropa trata de hacer pasar el cuerpo de Heliogábalo en el primer sumidero que encuentran. Pero, por delgado que sea, aún es demasiado ancho (...) y como tiene los hombros demasiado anchos han tratado de limarlo, así han sacado la piel, dejando al descubierto el esqueleto que quieren dejar intacto (...) Pero una vez limado aún es demasiado ancho, sin duda, y tiran su cuerpo al Tíber que lo arrastra hacia el mar (...) (VIII, 192)²⁰⁰

Para Guy Rosolato se trata de una *expulsión*, de un auténtico ejercicio de defecación en donde el cuerpo se crea a sí mismo:

La expulsión llega a controlar el cuerpo para retrotraerlo a sí mismo alejando, rechazando todo lo que podría alimentarlo y mantenerlo (alimento, percepción o significante). Así puede desarrollar una verdadera *autofagia* gracias a la que el resultado de la pérdida será el excremento autoproducido, sin más origen que el cuerpo –única “creación”.²⁰¹

Adquiere aquí sentido la obstinada “búsqueda de la fecalidad” emprendida por Artaud, y que culminaría en ese parto excremental de su propio ser, dueño de un cuerpo purificado; porque: “[el hombre] no pudo decidirse a perder el ser,/ o sea a morir vivo”. Cuando Artaud haya por fin culminado su trabajo de reconstrucción se atreverá a afirmar:

Soy puro.

Soy puro.

Soy puro.

Soy puro

Soy puro (...)

Nunca más haré *caca*.²⁰²

Mediante una verdadera involución, Artaud se impone devolver el cuerpo a su estadio más primitivo, a ese “lodo molecular”, levadura primigenia en que la existencia plena encuentra su única realización por medio de la carne.

²⁰⁰ Citado por G. Rosolato, *op. cit.*, p. 179

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 178

²⁰² *Van Gogh...*, *Op. cit.*, p. 263

4.3.1 El teatro y la danza del cuerpo: una crueldad imposible

Pero, en realidad, la batalla que Artaud emprende para reconstruir su cuerpo se dirige no tanto a los órganos aislados como a su efecto organizador; si "jamás el cuerpo es un organismo", es la organización su enfermedad primera. Dice Derrida:

La *organización* es la articulación (...) Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo(...)²⁰³

El cuerpo entonces, vuelto carencia, dado como una estructura que es ausencia, habrá de ser enteramente reconstruido a fin de que la carne posibilite una existencia legítima en lugar de atentar contra ella. Habiéndose percibido en distintos momentos como un "cataclismo físico", o como "ese montón de órganos mal agrupados que soy", Artaud se impuso medios diversos para liberarse de esa sensación de diseminación, de no-corporeidad. Así, en su viaje a México, asciende la sierra tarahumara con el fin de participar de la danza del peyote, concebida como un auténtico "rito de aniquilación" que le permitiría un renacimiento, buscando una "curación, una liberación cualquiera para mi cuerpo y también y, sobre todo, una iluminación en toda la amplitud de mi paisaje interior (...)"²⁰⁴ Otra tentativa de metamorfosis habrá sido buscada en la droga: "Es que el cuerpo de carne blanda y de madera blanca lanzado sobre mí por no sé qué padre-madre en el opio se transformará, *realmente* se transformará" (IX, 185).

Pero no es, como se ha dicho, sino en el teatro y la danza de la crueldad, llevados más allá de la escena, que Artaud encontrará el lugar y los medios privilegiados para recomponer su anatomía. El teatro para Artaud alcanza a tener una función muy específica:

²⁰³ *Op. cit.*, pp. 257-58

²⁰⁴ *México y viaje al país de los tarahumaras, op. cit.*, p. 291

El teatro nunca fue hecho para describirnos al hombre y lo que hace, sino para construirnos un ser de hombre que nos permita avanzar sobre la ruta de la vida sin supurar y sin apestar. El hombre moderno supura y apesta porque su anatomía está enferma. (XXII, 277).

Será preciso entonces realizar mediante el teatro un ejercicio de propiedades curativas, en donde el cuerpo mismo constituya la única posibilidad escénica: "Es así que el teatro verdadero es ese horno y ese crisol constituidos por el organismo mismo".²⁰⁵ Asistimos ya al teatro que Artaud ha desplazado hacia el ámbito estrictamente corporal, uno en el que cada gesto, cada movimiento del cuerpo, cada golpe surgido de su aliento glosolálico, equivaldrá a un acto verdaderamente teatral. Comenta Paule Thévenin:

[El teatro] está presente en todos los textos escritos por Artaud y en todos los gestos de su vida. Está sobre todo ahí cuando llega a leer uno de sus poemas. El teatro es la palabra misma. Es esa vida palpitante, ese humor devorador, ese estado de furor que quiere transmitir (...) Uno siente que ese teatro imposible que Antonin Artaud había otrora soñado, se ha realizado por fin: es ese combate de cada instante que él dirige a la vez con su mano de hombre que escribe (...) y con su voz, en donde se condensan los gestos de su cuerpo entero.²⁰⁶

Este teatro vivo, encarnado, enteramente orgánico, habrá de devolver al hombre la autonomía sobre su anatomía; por medio de la incorporación de órganos nuevos, reconstruidos, producto de ejercicios dancísticos que adquieren el valor de verdaderos *actos* en el plano de la existencia. Como dijimos antes, la batalla de Artaud no está destinada a acabar con los órganos, sino a sustituirlos por otros de mejor factura:

La realidad aún no está construida porque los verdaderos órganos del cuerpo humano aún no han sido compuestos y colocados.

El teatro de la crueldad ha sido creado para terminar esta colocación y para emprender, mediante una nueva danza del cuerpo del hombre, la destrucción de ese mundo de microbios que no es más que nada coagulada.²⁰⁷

²⁰⁵ citado por P. Thévenin, *op. cit.* p. 127

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 127-128

²⁰⁷ *Van Gogh...*, *op. cit.*, p. 278

Es así que los órganos nuevos darán consistencia a ese cuerpo puro: el cuerpo sin órganos, puesto que, por paradójico que parezca, en el cuerpo sin órganos éstos no están ausentes; en cambio, como bien observan Deleuze y Guattari:

Los órganos se distribuyen en el CsO [Cuerpo sin Órganos], pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes (...) No se trata en modo alguno de un cuerpo fragmentado, o de órganos sin cuerpo (...) Es justo lo contrario. No hay en modo alguno órganos desmembrados con relación a una unidad perdida ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable.²⁰⁸

Y ello es posible porque el cuerpo sin órganos, cuerpo hecho Uno (sin diferencia), antecede a la intrusión del Otro, lo elude, justamente escapa a sus referencias, no es ya su mero correlato: es un *cuerpo anterior*, real y no simbólico. La danza, entonces, tiene la función de devolver el cuerpo a su estado más primordial, ese imposible lugar en cuya anterioridad la materia encuentra su soberana autarquía y adquiere una *real*/consistencia:

Haced que la anatomía humana baile por fin,
de arriba abajo y de abajo arriba
de atrás hacia delante y
de adelante hacia atrás,
pero mucho más de atrás hacia atrás,
por otra parte, que de atrás hacia delante.²⁰⁹

La danza de los órganos coloca al cuerpo en esa anterioridad que permite la reinención del mundo y de las cosas, la apropiación de lo que está aún por existir. Hacerse un cuerpo sin órganos es una labor incesante²¹⁰. Para Artaud se trata del devenir que representa el trabajo

²⁰⁸ Mil Mesetas, Pre-textos, Barcelona, 1992, p. 169

²⁰⁹ Van Gogh..., op. cit., p. 280

²¹⁰ En Rodez, Artaud se pregunta: "¿Permanecerá destruido lo que he destruido, permanecerá creado lo que he creado?" (*Cuadernos de Rodez*, Fundamentos, Madrid, 1989, p. 54). Igualmente, no duda en exigir al director del hospital la devolución de un estómago reconstruido, órgano que le ha sido extraído para implantarle uno ajeno. Anota también en su cuaderno: "La expulsión primera del accidente dios/ (ahora que golpeco eso vuelve./ entonces por qué se ha constituido eso)/ nunca habrá acabado y siempre será la primera./ y después de haber expulsado me reconstituyo y es preciso que me expurgue pues eso vuelve y hay que recomenzar constantemente y sin fin (...) (*Ibid.*, p. 77).

mismo de la vida: hacerse un cuerpo propio y puro que le permita existir, tal es la obra única que para Artaud tiene algún valor. La escritura como acto, sin hacer obra, constata el surgimiento de ese cuerpo como entidad enteramente semiótica, como signo que retorna al Uno. La obra de dicha experiencia es inescrible en otra página que no sea la de la vida misma, superficie siempre en blanco, ausente. El trazo horadante alcanza apenas a anunciarse como un latido, un signo orgánico que se cifra en su muda transparencia. No comunica ni transmite, pero fabrica una *huella*, que en realidad es borradura de otras huellas: letra viviente aún sin descifrar. Finalmente, todo está por escribirse y si este verbo fue proscrito habrá de ser post-scripto. El signo escrito, cuya materialidad es explosiva e implosiva, se disgrega para volver a cerrarse sobre sí. Así se nos presenta Artaud en su *Post-scriptum*, precisamente, como un cuerpo que se esparce como el Aliento, hecho signo a la vez concreto y evanescente:

¿Quién soy?
¿De dónde vengo?
Soy Antonin Artaud
Y si lo digo
Como sé decirlo
Inmediatamente
Veréis mi cuerpo actual
Volar en pedazos
Y reunirse bajo
Diez mil notables aspectos
Un nuevo cuerpo
Donde no podréis
Nunca más
Olvidarme.²¹¹

²¹¹ *Poesía Francesa Contemporánea*, Taurus, Madrid, 1967, p. 139

CONCLUSIONES.

No estamos seguros de haber querido ofrecer una lectura de Artaud. Si hemos tenido suerte, a lo sumo alcanzaremos a señalar una toma de postura con respecto a una experiencia, que sería la de haber leído, quizá, alguno de los signos que conforman el cuerpo textual artaudiano. Pero ello no sería rendir cuenta de la experiencia de Artaud. La imposibilidad que da forma a su experiencia es la misma que se impone cuando se trata de acceder a ella de manera metódica y razonada. Es imposible por tanto dar un carácter cerrado, concluyente, a un ejercicio de lectura siempre en curso. Nos limitaremos por ahora a indicar algunos de los pasajes a los que se atiende en nuestro recorrido de la experiencia artaudiana, centrada en la creación del cuerpo sin órganos.

Hemos tratado de mostrar el proceso constituido por la recreación que Artaud practica de sí mismo, en esa vida fulminada y fulminante a la que se dio para construirse un cuerpo. Ya sabemos que a este respecto se mostró siempre irreductible:

Odio y desprecio por cobarde todo ser que acepta haber sido hecho y no quiere rehacerse (...)/ No acepto el no haber hecho mi cuerpo por mi mismo y odio y desprecio por cobarde todo ser que acepta vivir sin antes haberse rehecho./ Odio y desprecio por cobarde todo ser que no reconoce que la vida le ha sido dada para rehacer y reconstruir su cuerpo y su organismo por entero.²¹²

Este ejercicio reconstructivo (del ser) concierne también a una apropiación del pensamiento y a la invención de una lengua propia. Hemos reconocido entonces el pensamiento, el lenguaje y el cuerpo como los territorios en que Artaud libra esa batalla (contra el Otro), cuyo objeto es adueñarse de sí mismo, y que equivale, precisamente, a una *abolición del sujeto* en estas esferas y a un acceso a la condición del ser.

²¹² Citado por Guy Scarpetta en *Artaud, op. cit.*, p. 245

Esta serie de movimientos, que constituyen una práctica única y convergente, cuentan con el correlato escritural, que en su instancia última es trasladado también a una dimensión exclusivamente corporal y que hemos definido aquí como escritura pneumática, la que Artaud practicaba mediante el golpe y el aliento, marcada por el ritmo y la escansión glosolálicas.

En la primera parte se trató de situar el carácter textual de la escritura artaudiana, estableciendo un distingo necesario con la escritura literaria, tal como nos fue sugerido por la teorías de Barthes, Blanchot y Sollers. Sostuvimos que en Artaud no existe una obra sino una *ausencia* de ella. Atendimos de manera privilegiada a la imposibilidad que hunde su marca en esta escritura y que, en el caso de Artaud, deriva de la búsqueda por devolver la existencia a un estado previo a la alienación que constituye al sujeto, tal es lo que definimos en Artaud como *suicidio anterior*. Si, como dijimos, Artaud aseguraba haber sido suicidado —y esto es proyectado también hacia el espejo que encuentra en Van Gogh, la desposesión de sí es producto de una alienación primordial en la que el sujeto es pensado y hablado por un agente exterior, perseguidor, que Artaud se da a la tarea de expulsar. Más adelante dijimos que es justo este *acto* desalienante lo que puede llamarse “la locura de Artaud”.

Atendimos entonces a la experiencia del pensamiento tomada como una suerte de *cogito* en que el sujeto pensante se reconoce como falta, como inanidad, debido a un robo primordial que hace al Otro garante de la ausencia del pensamiento. Tomamos la actividad pensante como la falta en que se despliega la desposesión espiritual que Artaud sufre como una enfermedad, y en donde el pensamiento mismo constituye la enfermedad, en medio de una escritura imposible en la que: “mi pensamiento era lo que más me estaba vedado”²¹³. De nueva cuenta, se hizo presente la paradoja de la escritura, al surgir ésta como un medio que resulta a un tiempo recuperador y aniquilador del pensamiento. La fijación material del pensamiento en palabras, si bien detiene, fragmenta, el flujo incesante del pensar, y permite su aprehensión, deviene también una suerte

de sepultura para el pensamiento; las palabras escritas retienen el cadáver de una sustancia que, en su carácter conceptual, será siempre robada, expropiada. Quisimos mostrar subsecuentemente cómo Artaud se da a la tarea de crear esa escritura corporal, nacida de su lenguaje verdadero e incomprensible y en donde su propio cuerpo constituye el texto. Hacia el final del primer capítulo señalamos la corporización de la experiencia pensante tal como es vivida por Artaud; ello concierne al rechazo de la antinomia primera que separa a la vida anímica de la corporal, y que sólo podrá ser disuelta mediante un devenir del pensamiento en *acto*. Asimismo, después quisimos ubicar al teatro como el lugar en que Artaud llega a *unificar* al cuerpo con el espíritu (*pneumã*) mediante su atletismo afectivo y la puesta en acto de su lenguaje corporal.

La invención de una lengua propia es un hilo que recorre de cabo a cabo la experiencia de Artaud. Si hemos dicho que ella está constituida por un gran rechazo, la execración de la lengua es, de manera clara, el ejercicio que equivale en Artaud a esa suerte de exorcismo que da forma a una des-sujeción, mediante la abolición del registro simbólico. El carácter no simbólico del lenguaje artaudiano da cuenta de un movimiento de retroacción en en el camino de la formación de las lenguas, en el que las palabras son devueltas a su categoría de signo, tal es lo que denominamos lenguaje-signo, en oposición al lenguaje simbólico y significante. Quisimos sostener que Artaud crea una suerte de lenguaje privado que es exclusivamente de orden corporal, y dilucidamos la glosolalia como ese lenguaje que encuentra sentido en el ritmo y la sonoridad y que, al desplegarse sobre una atopía simbólica, inaugura un código sostenido en la negación del Otro. Apuntamos la manera en que este verbo transgrede la Ley del Nombre-del-Padre, y analogamos la condición de Artaud a la de un *parlêtre*, que fue capaz por momentos de escapar a la alienación del sujeto hablante, mediante una necesaria muerte de orden simbólico. Este es el estado en que Artaud podrá reconocerse como un no-sujeto.

²¹³ Carta a Peter Watson, en *Artaud el Mómo*, *op. cit.*, p. 229.

En la última parte, *La escena del cuerpo*, quisimos entrar de lleno al ámbito de la escritura corporal. Tomamos el episodio del desencuentro entre Lewis Carroll y Artaud para dar cuenta de una búsqueda verbal en donde el cuerpo queda implicado a través de una escritura sufriente y fecal, y los excrementos son el producto escritural de un cuerpo puro. Acudimos más tarde a los diferentes momentos en que el teatro llega a ser para Artaud una puerta de acceso a la dimensión más corporal del lenguaje, mediante una expulsión primera del Logos escénico y la abolición de la idea de *representación* en la puesta teatral. Tratamos también de definir la materialidad del lenguaje escénico dentro de una serie de concepciones ajenas a la estética teatral, para acentuar el carácter único y vital que adquiere el teatro de la crueldad dentro de la experiencia artaudiana, como un escenario privilegiado de transmutación somática que será llevado incluso al ámbito del organismo, mediante la danza imposible de los órganos. Al igual que en el rito del peyote o en el mito de Heliogábalo, dijimos que se trataba para Artaud de hacer del teatro de la crueldad un espacio en el que los Principios opuestos lograran unificarse, y en donde sería puesta en evidencia la caída de las antinomias y las dicotomías que han dado forma a una idea decadente de la cultura. Señalamos que hacia el final de su vida el teatro era ya el lugar centralizado de la revolución anatómica de Artaud, mediante ese nuevo teatro de la crueldad cuyo único fin es renovar los órganos del cuerpo. Quisimos exponer cómo, mediante el teatro y la danza de la crueldad, Artaud construye ese cuerpo sin órganos, que no sería extremo calificar de puro, en la medida en que ha sido devuelto a su categoría de Uno. Esto es lo que denominamos como un cuerpo sin diferencia, un cuerpo que tiende a convertirse en signo. En suma, hemos querido mostrar en este trabajo la manera en que Artaud hace de su cuerpo un signo, necesariamente textual, es decir, una letra. Dice Miguel Morey:

Del fondo efímero de su obra, Artaud extrae como beneficio secundario una letra que, al vertebrar su movimiento, es exorcismo del momento del terror: aleja de sí el estadio de la Momia. La Momia: catatonía, momento terminal, estadio de la absoluta improducción, intensidad cero, mineralización del cuerpo.

La escritura orgánica funge como ese encantamiento que rescata al cuerpo del estado de momificación. La única producción de la escritura del cuerpo es el cuerpo mismo. El cuerpo, literalizado en el texto, es ese signo vivo que podemos leer. Aquí únicamente quisimos mostrar la manera en que Artaud construye por la vía de la escritura un nuevo cuerpo, libre ya de los hechizamientos alienantes del gran Otro simbólico. Los hechizamientos son todas esas formas simbólicas que Artaud se esforzó en destituir: el lenguaje, Dios, la estructura edípica, el cuerpo libidinizado y organizado..., etc²¹⁴.

El alto carácter transgresor que alcanza la escritura artaudiana en los registros del cuerpo y del lenguaje es una de las razones que nos impide dar cuenta de ella de una manera sistemática. Pero que Artaud no se deje leer (su claridad enceguece) nunca será una razón para no leerlo. Por nuestra parte, apenas podemos reconocer que lo empezamos a leer. Nos contentamos por ahora con no traicionar en demasía el cuerpo escritural de Artaud. Algunas de las ideas que quieren dar forma a este trabajo poseen aún un cierto grado especulativo y merecen ser depuradas. Mientras tanto esperamos haber aproximado al lector a algunos aspectos de la experiencia única e irrepetible que bajo el nombre de Artaud nos ofrece su escritura: su cuerpo y su lenguaje.

²¹⁴ "Es por *magia* que las abominables instituciones que nos aprietan: Patria, familia, sociedad, espíritu, conceptos, percepciones, sensaciones, afectos, corazón, alma, ciencia, ley, justicia, derecho, religión, nociones, Verbo, lenguaje, son mantenidas (...)" *Cartas a André Breton*, op. cit., p. 97.

APÉNDICE:

Cronología de Artaud

1896 Nace Antonin Artaud el 4 de septiembre en Marsella, es el hijo primogénito de una familia de acomodados comerciantes.

1901 Sufre un primer ataque de meningitis, que le dejará imborrables secuelas nerviosas el resto de su vida.

1904 Muerte de su hermana Germaine, de siete meses.

1906 Se incorpora al Tercer Regimiento de los Bajos Alpes. Es licenciado por enfermedad.

1913 El adolescente Artaud sufre constantemente de crisis que terminan en convulsiones. Se debate entre la idea de ordenarse sacerdote o dedicarse a la literatura, lee con furor a Baudelaire, Nerval y Rimbaud.

1915 Sus padres deciden internarlo por primera vez. Será el inicio de una larga serie de internaciones en diversas clínicas médicas y psiquiátricas.

1919 Comienza a hacer uso del opio y del láudano como remedio terapéutico para sus dolencias nerviosas.

1920 Llega a París y entra en contacto con el doctor Toulouse, pionero en la llamada "arteterapia" y fundador de la revista *Demain*, en donde Artaud publica sus primeros poemas. Max Jacob lo vincula con figuras importantes del movimiento surrealista, en cuyas ideas descubre una gran afinidad.

1921 Debuta como actor bajo la dirección de Lugne-Poé, después se integra al teatro fundado por Dullin, *L'Atelier*, con quien comparte un vivo interés por el teatro oriental. Comienzan a cobrar forma muchas de sus ideas teatrales. Inicia en el otoño una relación amorosa con la actriz Génica Athanasiou que durará hasta 1927.

- 1923** Publica su primer libro de poemas: *Tric-trac du ciel*. Durante este año y el siguiente trabaja afanosamente como actor en varias compañías de teatro y en el cine.
- 1924** Inicia la correspondencia con Jaques Riviere. Muere el padre de Artaud.
- 1925** Participa de manera más activa en las actividades del grupo surrealista. Publica *El ombligo de los Limbos* y *El Pesanervios*.
- 1926** Funda el teatro Alfred Jarry con Aron y Vitrac. La publicación del primer manifiesto origina algunas controversias con el grupo surrealista, en diciembre es oficialmente expulsado.
- 1927** Artaud critica la adhesión surrealista al comunismo y defiende una idea particular de la revolución. La ruptura con el grupo es sumamente violenta. Durante los cuatro años siguientes se concentra en las actividades del teatro Alfred Jarry; llega a montar únicamente cuatro espectáculos con un total de ocho representaciones.
- 1931** Después de la clausura del teatro Alfred Jarry Artaud comienza a desarrollar y consolidar sus nociones acerca del teatro de la crueldad, para lo cual resulta decisivo su encuentro con el teatro balinés.
- 1932** Artaud publica en la *Nouvelle Revue Francaise*, el primer manifiesto del teatro de la crueldad. A fines de año se somete en una clínica de París a una cura de desintoxicación. Proyecta como primer montaje del teatro de la crueldad una puesta sobre "La conquista de México".
- 1933** Aparece el segundo manifiesto del teatro de la crueldad.
- 1934** Publica *Heliogábalo o el anarquista coronado*.
- 1935** Monta "los Cenci", único espectáculo del teatro de la crueldad; es llevado a escena en diecisiete ocasiones. Dicha experiencia concluye en un fracaso espiritual y material. Planea viajar a México y comienza a preparar una serie de conferencias para costear su estancia.
- 1936** Desembarca en México el siete de febrero de 1936. Antes, durante una escala de tres días en la Habana, un brujo negro le ha regalado una espada de Toledo, que convierte en un amuleto

privilegiado. En agosto se adentra en la sierra tarahumara con el fin de participar en los ritos del peyote.

1937 De vuelta a Francia escribe *Las Nuevas Revelaciones del Ser*. Viaja a Irlanda. A su regreso, a bordo del Washington, lleva camisa de fuerza. Es trasladado del puerto al hospital psiquiátrico de Rouen, de donde es transferido al de Sainte Anne.

1939 A principios de año es nuevamente trasladado al hospital de Ville-Evrard, donde permanece cuatro años.

1943 Gracias a las gestiones de algunos de sus amigos Artaud es llevado al sanatorio de Rodez, en donde es atendido por el doctor Ferdière, amigo de los surrealistas y pionero en la terapia de electrochoques. Comienza nuevamente a escribir.

1945 Publica *Viaje al país de los tarahumaras*.

1946 Inicia la publicación de sus *Cartas desde Rodez*. Llega a París, a la clínica de Ivry, en donde goza de ciertas libertades. Escribe algunos de sus textos fundamentales: *Artaud el Mómo*, *Aquí Yace*, *La cultura India*.

1947 Escribe *Van Gogh el suicidado de la sociedad* y prepara la emisión radiofónica *Para acabar con el juicio de Dios*, cuya ejecución es prohibida.

1948 En febrero se le diagnostica un cáncer incurable. La mañana del 4 de marzo es hallado muerto en su habitación de Ivry.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- Allouch, J., *Letra por letra*, EDELP, México, 1984.
- André, S., (1999) "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina" en *Flac*, Siglo XXI, México, 2000.
- Artaud, A., *Oeuvres complètes (Vols. I, III, VII, VIII, IX, XIII, XIV, XV, XXII)*, Gallimard, Paris, 1970-1986.
- *Carta a la vidente*, Tusquets, Barcelona, 1971.
 - *Cartas desde Rodez 1* (1943-1944), Fundamentos, Madrid, 1975.
 - *Cartas desde Rodez 2* (1945-1946), Fundamentos, Madrid, 1976.
 - *Cartas desde Rodez 3* (1945-1946), Fundamentos, Madrid, 1976.
 - *Cartas a André Breton*, Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivis, Barcelona, 1977.
 - *Artaud el Momo*, Fundamentos, Madrid, 1979.
 - *Cartas desde Rodez 3*, Fundamentos, Madrid, 1980.
 - *Cuadernos de Rodez (abril-mayo 1946)*, Fundamentos, Madrid, 1989.
 - *El teatro y su doble*, Sudamericana, México, 1992.
 - *HelioGábalu*, Fundamentos, Madrid, 1997.
 - *México y Viaje al país de los tarahumaras*, F. C. E., México, 1995
 - *Van Gogh y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- Barthes, R., (1972) *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.
- (1973) *El placer del texto*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
 - (1975) *Barthes por Barthes*, Monte Ávila, Caracas, 1997.
 - (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1986.
- Bataille, G., (1954-1962) *El Aleluya y otros textos*, Alianza, Madrid, 1988.
- (1957) *La Literatura y el Mal*, Taurus, Madrid, 1981.
 - (1962) *Lo imposible*, Premià, México.
- Benveniste, E., (1966) *Problemas de Lingüística general*, Siglo XXI, México, 1976.
- Blanchot, M., (1969) *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1993.
- (1969) *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1994.
 - (1973) *El paso (no) más allá*, Paidós, Barcelona, 1994.
 - (1983) *La escritura del desastre*, Monte Ávila, 1990.
- Brau, J. L., (1971) *Biografía de Antonin Artaud*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- Cardoza, L., (1962-1973) "Antonin Artaud" en *Poesías completas y algunas prosas*, F. C. E., México, 1977
- Carroll, L., (1862) *Alice in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Love & Malcomson, Inglaterra, s/f.
- Charbonnier, G., *Essai sur Antonin Artaud*, Pierre Seghers, París, 1959.
- Cornaz, L., (1994) *La escritura o lo trágico de la transmisión*, Epeeel, México, 1998.
- Deleuze, G., (1969) *Lógica del sentido*, Planeta, España, 1994.
- (1972) *El Antiedipo*, Paidós, Barcelona, 1993 (con Félix Guattari).
 - (1980) *Mil Mesetas*, Pre-textos, Barcelona, 1992 (con Félix Guattari).
 - (1993) *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Derrida, J., (1967) *De la Gramatología*, Siglo XXI, México, 1978.
- (1967) *La escritura y la diferencia*, Ánthropos, Madrid, 1989.
- Dumoulié, C., (1992) *Nietzsche y Artaud*, Siglo XXI, México, 1996.
- Durozoi, G., (1972) *Artaud, alienación y locura*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- Foucault, M., (1963) *Raymond Roussel*, Siglo XXI, México, 1973.
- (1964) *Historia de la locura en la época clásica* (2 vols.), F.C.E. México, 1992.
 - (1966) *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1996.
 - (1986) *El pensamiento del Afuera*, Pre-textos, Barcelona, 1989.
- Freud, S., (1896) "Carta 52", en *Obras Completas (I)*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.

- (1905) "tres ensayos de teoría sexual", en *Obras Completas (VII)*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- (1917) "Complemento metapsicológico a la teoría de los sueños", en *Obras Completas (XIV)*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- Jankelévitch, V., (1960) *Lo Puro y lo Impuro*, Taurus, Madrid, 1990.
- Kasner E, y J, Newman., *Matemáticas e Imaginación*, Orbis, Barcelona, 1987.
- Kristeva, J., (1980) *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 1998.
- Lacan, J., (1955-56) *Las psicosis (seminario 3)*, Paidós, Barcelona, 1986.
- (1962) *La angustia (seminario 10)*, inédito, versión mimeografiada.
- (1964) *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (seminario 11), Paidós, Buenos Aires, 1993.
- (1966) "Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis", "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis", "La significación del falo", "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos 1 y 2*, Siglo XXI, México 1994.
- (1972-73) *Aún (seminario 20)*, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Laplanche, J., *Hölderlin y el problema del Padre*, Corregidor, Argentina, 1975.
- Leiris, M., (1966) *Huellas*, F.C.E., México, 1998.
- Nietzsche, F., (1871) *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1984.
- La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 2000.
- El Libro del filósofo*, Taurus, Madrid, 2000.
- Pommier, G., (1983) *Una lógica de las psicosis*, Paradiso, Barcelona, 1984.
- (1993) *Nacimiento y renacimiento de la escritura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- Prevel, J., (1946-1948) *En compagnie de Antonin Artaud*, Flammarion, París, 1994.
- Rimbaud, J. A., (1872) "Carta del vidente", en *Cartas de la vida literaria de Jena Arthur Rimbaud*, UNAM, México, 1995.
- Rosolato, G., "La expulsión", en *La relación de desconocido*, Petrel, Barcelona, 1981.
- Saussure, F., (1916) *Curso de Lingüística general*, Planeta, México, 1985.
- Schreber, D. P., (1903) *Memorias de un enfermo nervioso*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1979.
- Sollers, Ph., (1968) *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Barcelona, 1978.
- (1973) *Artaud* (coloquio), Pre-textos, Barcelona, 1977 (et al.).
- Sontag, S., (1980) "Un enfoque a Artaud", en *Bajo el signo de Saturno*, 1981.
- Thévenin, P., (1965-1989) *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, París, 1993.
- Villanueva E., (comp.) *El argumento del lenguaje privado*, UNAM, 1979.
- Weil, S., *Profesión de fé*, UAM, México, 1990.
- Weisz, G., *Palacio Chamánico*, UNAM, México, 1994.
- Dioses de la peste*, Siglo XXI, México, 1998.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, Macmillan Publishing, Nueva York, 1968.
- Obliques* (número de revista dedicado a Artaud), París, 1975.
- ALFIL (número de revista dedicado a Artaud), México, 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN