



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ARTAUD EN MÉXICO, UNA TRAVESÍA DE CUERPO Y ESCRITURA

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)**

PRESENTA
RAUL ULISES ONTIVEROS BAÑON

ASESOR
DRA. MONIQUE LANDAIS CHOIMET



CIUDAD DE MÉXICO

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta ausencia presente
cuyo abrazo configura un espacio para el amor y la vida*
Adela Bañón Rojas

Por tu apoyo inquebrantable, por tu tenacidad y por tu fuerza
Eduardo Ontiveros García

A mi familia, mis hermanos y mis profesores les agradezco por acompañarme en este ciclo, sin su cariño y apoyo, sin su conocimiento y empuje no habría sido posible este trabajo. A ti que en tantos ciclos y mundos me acompañas, a los rayos de tus ojos y al calor de tu pecho. A mis amigos, sus abrazos y sonrisas, su alegría, su comprensión y compañía. Gracias a todos ustedes cada momento vive y habita...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
MOVIMIENTOS DE RUPTURA	11
1) Surrealismo y revolución	12
<i>Artaud y la oficina de investigaciones surrealistas</i>	14
<i>Ruptura y revolución</i>	18
2) El teatro y la peste	22
<i>El Teatro de la Crueldad</i>	24
<i>La peste</i>	28
3) Cultura y civilización	32
<i>La Conquista de México</i>	34
<i>Artaud en México</i>	36
CAPÍTULO II	
METAFÍSICA DE LA CARNE	42
1) Enfermedad y cuerpo	43
<i>Cuerpo y sociedad</i>	45
<i>Discurso crítico, discurso clínico</i>	49
2) El cuerpo en el texto	51
<i>El texto en conflicto</i>	54
<i>Corporalidad y lectura</i>	56
3) Hacia un cuerpo sin órganos	60
<i>Cuerpo sin órganos versus cuerpo organizado</i>	64
<i>Cómo producir un cuerpo sin órganos</i>	67

CAPÍTULO III

EL CUERPO REVITALIZADO	73
1) Escritura y mito	74
<i>Remedio y/o veneno</i>	76
<i>Mito y curación</i>	79
2) Exilio iniciático	82
<i>Magia y alquimia</i>	85
<i>Salir en sí mismo</i>	90
3) El teatro de la vida	97
<i>La creación de sí mismo</i>	99
<i>Un mito moderno</i>	103
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	115

*Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas
autre chose que de montrer mon esprit.*

Artaud, *L'ombilic des limbes*, 1925.

*Restituez à mon esprit le rassemblement de ses forces,
la cohésion qui lui manque, la constance de sa tension,
la consistance de sa propre substance. (Et tout cela
objectivement est si peu.)*

Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, 1924.

INTRODUCCIÓN

En un principio, Antonin Artaud estuvo ligado con el surrealismo, al que dejó luego de una célebre disputa con André Breton¹. Después se dio a conocer por sus polémicos textos en torno al teatro y por sus viajes legendarios a través de México e Irlanda. Y, finalmente, los nueve años de “peregrinación” en las instituciones psiquiátricas de la Francia de posguerra significaron un estigma que lo acompañó hasta su muerte. Semejante biografía, expresada en su escritura de modo indisoluble, constituye sin duda uno de los grandes mitos literarios del siglo XX.

Escribir sobre él es abordar una obra cuya complejidad radica en la negación de sí misma y de los instrumentos para analizarla. Por lo que una postura crítica, dígase objetiva, se dificulta ante un texto presentado como el espíritu mismo de su autor, que violenta, desde sus cimientos, el modo en que un hombre occidental accede al conocimiento. Y esto último, en tanto el presente acercamiento está suscrito a la academia, es algo a lo que no nos podemos sustraer, pues la historia de Artaud encarna la ruptura de los límites impuestos por el pensamiento occidental.

Su escritura proclama la urdimbre indisoluble de la palabra, la creación y la vida. Al leerla, nos enfrentamos a la sensación de un vacío vociferante, desesperado y hambriento de absoluto. También percibimos y nos maravillamos ante los destellos de una lucidez prodigiosa.

Nacido anacrónico, crecido fuera de sí mismo, Antonin Artaud ardió hasta consumirse en la llama viva de su poesía. En busca de quebrar el cascarón de su cuerpo y el límite sociocultural que su medio le imponía, su rebelión fue total y absoluta. “Oriflama calcinada”², a decir de André Breton, Artaud veía en la civilización occidental una descomposición que separaba la vida de su unidad profunda, desarraigándola de origen, bajo el método y el esquema de la razón científica. Luchó para desbaratar una realidad que

¹Se trata de la expulsión de Artaud del surrealismo, expresada de manera oficial en un texto (*Au grand jour*) firmado por Breton, Éluard y Aragon entre otros. Artaud respondió inmediatamente con un panfleto intitulado *À la grande nuit ou le Bluff surréaliste* y, una vez en México, actualizó el debate con su conferencia “Surrealismo y Revolución”.

²Citado por Luis Cardoza y Aragón, “prólogo” *México*, 18.

percibió agonizante, decadente y estéril; atacó sin tregua y con la misma virulencia tanto a Occidente como a sí mismo, puesto que la mente y el cuerpo no están separados, como tampoco lo están la sociedad y el individuo. Esta cultura que lo enfermaba también era su cuerpo y sus nervios en busca de una cura, un remedio para la carne y para el espíritu, tanto físico como metafísico.

Antoine Marie Joseph Artaud nació en Marsella el 4 de septiembre de 1896. Hijo de Euphrasie Nalpas, de origen turco, y de Antoine Roi Artaud, un ex-capitán armador de buques, el niño Antoine se hace llamar Antonin para diferenciarse de su padre³. Más tarde, se proclamará nacido de sí mismo, de su palabra y escritura. Pero antes de este segundo nacimiento, un padecimiento lo marcó desde la infancia. Entre los cuatro y los cinco años de edad, sufrió una meningitis que casi le cuesta la vida. Desde entonces, las secuelas de la enfermedad condicionaron su existencia con un malestar nervioso, agudo y al parecer incurable. Pasada la adolescencia, el dolor y el estar *fuera de sí* se volvieron dos estados cotidianos de su vida. Dichas secuelas también desencadenaron un recorrido constante por la medicina y la farmacia occidental, hasta el punto de ganarse la fama, inmerecida dada su dolencia, de célebre toxicómano.

En 1920, llega a París y comienza su vida artística como actor de teatro. Poco después entra en contacto con Charles Dullin y se integra al equipo del *Théâtre de l'Atelier*. Allí conoce a André Masson, quien lo vincula con la revista *Littérature*, germen y primer laboratorio del surrealismo. Hacia 1923, Artaud envía a Jacques Rivière, director de la *Nouvelle Revue Française (NRF)*, una serie de poemas con el deseo de publicarlos. Rivière rechaza la publicación, ya que considera los poemas defectuosos, pero comunica su intención de conocer al autor. Así inicia una correspondencia entre ambos donde, por un lado, Rivière expone la necesidad retórica y estética de darle una forma acabada a los poemas, que a pesar de su claridad y originalidad encuentra fragmentarios y abruptos; y, por el otro, Artaud intenta explicarle que sus poemas no podrían ser de otra manera porque el acto de escribir es para él un combate contra el abandono y la ruptura de su pensamiento.

³Los datos biográficos aquí vertidos han sido consultados en la biografía escrita por Jean-Louis Brau, cuyos datos completos aparecen en la bibliografía.

A finales de 1924, los ojos de André Breton y del surrealismo se posaron definitivamente en Artaud y a la brevedad es nombrado director del *Bureau de Recherches Surréalistes*. En su nuevo puesto, se da a la tarea de escribir algunos de sus textos más virulentos, que serían publicados en la revista del grupo, *La Révolution surréaliste*, entre 1925 y 1926. *Carta al Papa*, *Carta al Dalai Lama*, *Carta a las escuelas de Buddha*, *Carta a los directores de los asilos para locos* y *Carta a los rectores de las universidades europeas*, son algunos de los títulos publicados en esta etapa, característicos de su vehemencia y de su rechazo violento al pensamiento lógico y convencional. No obstante, el comportamiento de Artaud y su manera de ver las cosas no encajaron del todo en el resto de los surrealistas y, dos años más tarde, la animosidad contra él iría en aumento.

A principios de 1927, se hizo oficial su exclusión del movimiento surrealista. Las razones no eran tantas; en realidad, ésta se debió a ciertas diferencias en torno a la idea de *revolución*. Artaud rechazó la afiliación del surrealismo al Partido Comunista Francés y el grupo desconfió de lo que consideraron una tendencia al “delirio religioso”. Así, en un panfleto (*Au grand jour*), que también incluye la publicación de la adhesión del surrealismo al partido, lo acusaron de ver en la Revolución sólo “una metamorfosis de las condiciones interiores del alma” (Artaud, 2005: 116)⁴.

Artaud tomó su camino, abandonó el grupo y continuó la búsqueda que había empezado. Convencido de que la *revolución* no tenía que ver con la afiliación a tal o cual partido, ni con una simple transmisión de poderes, siguió ocupándose de la revuelta ontológica que lo empujaba en cada uno de sus proyectos.

En los diez años siguientes, Artaud se dedicó principalmente al teatro y al cine. Sin embargo, prosiguió su quehacer literario con ensayos, piezas teatrales, relatos y hasta biografías (*Heliogábalo, o el anarquista coronado*), pero, sobre todo, con artículos teóricos acerca del teatro y la puesta en escena, que publicaba, más o menos frecuentemente, en la *NRF*. Poco a poco, estos textos integrarían *El teatro y su doble*, publicado hasta 1938.

Durante este periodo, las sacudidas de una ruptura interior y otra exterior —con el pensamiento europeo— parecían aumentar la fuerza y lo explosivo de sus textos y teorías. Cada vez más nítida y profundamente, Artaud sentía padecer una grave descomposición que infectaba todos los niveles de su ser y del mundo occidental. Entonces, se interesó más

⁴ Este episodio será tratado de manera más amplia en el primer capítulo.

por el estudio del ocultismo, de la Cábala y, en especial, por el de civilizaciones pre-renacentistas, pre-cartesianas y precolombinas. De este modo, comenzó a imaginar la posibilidad latente —y no una simple añoranza de retorno— de un espacio donde el hombre y la vida formarían un todo indisoluble, como en el mito de un origen perdido; un lugar donde el dualismo no es una ley metafísica; un país donde la totalidad se expresaría en un cuerpo absoluto, sin reservas ni fragmentaciones.

Esto último nutre directamente la idea que se propaga sin cesar en los manifiestos del Teatro de la Crueldad: un proyecto dramático que regresaría los poderes míticos y religiosos al teatro gracias a un *rigor cósmico*, una especie de terapéutica del trance que despertaría en el hombre los furores de una sensibilidad olvidada. Pero sus teorías resultan irrepresentables e irrealizables. *La Conquista de México*, que fuera la propuesta inaugural y síntesis de sus teorías, nunca llegó a los escenarios. Otras piezas que sí lo lograron, aún lejanas de sus nociones de la puesta en escena, no consiguieron mantenerse en cartelera. La crítica le da la espalda a obras como *Les Cenci*, y los surrealistas boicotean otras como *El sueño*, una adaptación de la obra escrita por August Strindberg.

Hacia el final de 1935, el fracaso de Artaud en el teatro parece consumado. No obstante, la revolución interior que pregonaba no se encuentra en el simple y llano escenario teatral. Su rebelión se dirige contra la cultura, contra la ideología y contra el poder que aborta sus proyectos y sus intenciones; se rebela contra la razón como verdad y dogma, contra su método y su organización, orden y homogeneización de la realidad humana.

Así llega 1936, un año que marcará para siempre la historia de Artaud y, paradójicamente, la del surrealismo. Es en el mes de febrero cuando Artaud desembarca del *Albertville* y pisa por primera vez el suelo mexicano. En su tierra, había agotado las vías de búsqueda en las que se aventuró. Hizo falta, entonces, que Artaud dirigiera su mirada a *otro lado*, afuera de sí mismo y de los márgenes geográficos, culturales e ideológicos que lo habían determinado y en los que se había desarrollado.

En el teatro balinés, en su gesto y en su potencia mítica y ritual, percibió la semilla de una revolución dramática que lo llevaría a la formulación del *Teatro de la Crueldad*. De manera análoga, en México, en la revolución y el renacimiento del alma india que soñaba, Artaud creyó tanto en la posibilidad de una revitalización mágica del humanismo

como en la curación de su propia enfermedad y, siguiendo el linaje de espíritu al que Luís Cardoza y Aragón lo emparenta, Artaud, poeta maldito, llegó a México en la plenitud de su desesperación y de su pensamiento. Atravesaba por un estado convulsivo, extático y doloroso, alimentado por una lucidez que parecía incendiarlo y apartarlo de la realidad. Buscaba aquí las puertas de otro mundo –su mundo—, donde naturaleza y sociedad, cuerpo y pensamiento, arte y vida formaran una unidad poética indisociable.

En este sentido, su viaje en México se presenta como el rito iniciático de un conocimiento original, que lo integra a la vida mágica de la naturaleza y lo realiza en su propia mitología. Inauguraba, pues, como Artaud dice, un “mito moderno”. Así, con los ojos ávidos, con el sistema nervioso exaltado en la posibilidad de *otro* mundo, desembarcó en tierra mexicana para iniciarse en aquella videncia. Se trataba de revolucionarse en una nueva percepción del mundo y en una revitalizada canalización de sus fuerzas. Desembarcó sin ser de aquí, pero tampoco de allá, en un país que era menos real que imaginario, más ausente que presente, en un México personal, “artaudiano”, que fue o que nunca ha sido.

Vino de una cultura y regresó a una civilización que rechazó violentamente. Un pensamiento que lo abortaba, que lo negaba porque se negaba a sí mismo y con ello a una ideología que se volvía insostenible. También vino y regresó de una realidad cuyo método clínico lo confinó al encierro y determinó con saña la última fase de su vida.

Sin embargo, por el momento, nos conformamos con seguir los trazos que posibilitaron su viaje a México: el fenómeno poético que lo configura en el pensamiento y que lo realiza en el espacio y en el tiempo. Seguiremos las huellas textuales y literarias, es decir, más del orden de la escritura que del biográfico y documental, aun si por tratarse de Artaud, dichos vestigios forman un sólo cuerpo y pensamiento.

En una vida que se rebela contra la idea de obra, que pugna por la fusión perenne de la escritura y la carne, leemos un testimonio vivo, la odisea palpitante de un poeta que se crea y se destruye en el cuerpo mismo de su poema o texto. Nos acercamos menos a la obra de un autor llamado Antonin Artaud que a un texto-Artaud, como lo plantea Gabriel Weisz: en vez de diferenciarse, vida y obra se fusionan o sintetizan en la noción de una escritura que manifiesta, corporal y orgánicamente, la presencia y la voz que la escriben. Se trata,

pues, de esbozar a la vez el entramado de un viaje que es vida y también literatura, lectura y escritura donde se asimilan vida y creación poética.

De esta manera, Artaud viene a México como poeta y comisionado cultural y, a su vez, como un hombre enfermo en busca de una cura o remedio. Las dificultades surgen cuando el objeto de su búsqueda personal se funde con las dimensiones de la poesía y la realidad cultural anhelada. El poeta no está separado del político⁵ —aunque sí diferenciado— como la curación metafísica no lo está del remedio fisiológico.

De igual modo, la búsqueda de otra civilización posible y la nostalgia de un origen perdido se entrelazan inextricablemente. Pero esta nostalgia no va en el sentido de un pasado “primitivo”, que supone una tribu “lejos de la civilización”; pues, lo que fascina a Artaud de los rarámuris no está en un decurso lineal de la Historia, sino en su exploración cíclica. Artaud mira el pasado con los ojos de un poeta en busca de un mito; viaja y explora a través de un movimiento espiral de la consciencia que va y viene a México, y a la Sierra Tarahumara, no una sola vez en el tiempo. Se trata de un vaivén exterior e interior que ocurre antes, durante y después de la realización del viaje.

Asistimos a una travesía que involucra tanto la geografía terrestre —con todo y sus dimensiones humana y política, social y cultural— como la geografía interior e imaginaria, física y metafísica. Es viaje, peregrinación, ritual iniciático y reto, pues supone el *acto simbiótico* de vida y poesía, donde la literatura no vale si no es, al mismo tiempo, la escritura y el cuerpo de una palabra que se encarna, se profiere y se crea a sí misma.

Por ello, no nos incumbe enfrascarnos en una investigación documental y cronológica, que siga paso a paso la caminata de Artaud en tierra mexicana. De hecho, nos proponemos explorar el movimiento que lo trae y lo regresa en el tiempo sin tiempo de la aprehensión del mundo por una poesía que es carne y vida. Tampoco ignoramos la subjetividad del acercamiento y del estudio de México hechos por Artaud, pues responden en su totalidad a las exigencias de un poeta y no a un mero interés cultural o diplomático. Lo que nos interesa es la riqueza de su ambigüedad y de su polisemia, no demostrar la verdad o falsedad de sus observaciones.

⁵Aunque la vía de Artaud como político no es asunto de la presente investigación, ésta se encuentra implícita desde el momento en que el poeta cuestiona el rumbo de la Revolución Mexicana, así como en los llamados públicos y privados que hace para conseguir los permisos y los recursos necesarios para la realización del viaje.

Creemos que el viaje de Artaud responde a una serie de reflexiones e intuiciones preconcebidas y más o menos medidas y planeadas. Busca la realización concreta de sus ideas, el otro lado de una labor abstracta y, sobre todo, espiritual, que se complementaría con el espacio geográfico mexicano.

Por eso diremos que el periplo mexicano de Artaud es doble en varios aspectos. En primera instancia, porque el viaje es *a México* y supone su salida del continente europeo, de una cultura y una forma de civilización donde se siente incomprendido. En segunda, porque se trata de un viaje *en* otro territorio, ya que, una vez aquí, luego de una breve aunque significativa escala en La Habana, Cuba, convive hasta una nueva náusea con el medio artístico e intelectual de la capital mexicana. Hasta la náusea porque en dicha comunidad veía la semilla, precisamente, de lo que anhelaba destruir de Occidente. Éste es el motivo que lo lleva *a internarse en* el México profundo, hasta dar con la Sierra Tarahumara y el peyote. No es de extrañar, entonces, que esta odisea revele el exilio de Artaud en sí mismo.

Se trata también, como ya dijimos, de una travesía interna por un lado, y externa por el otro. Leemos un viaje al interior que implica una revolución personal y un terremoto metafísico. También leemos un viaje al exterior de un individuo que *sale a la vida* no sin antes reconocerse como un fantasma, como la impostura de un *yo* que niega el devenir del ser y al que hay que destruir para acoger el *yo verdadero*, es decir, el cuerpo y el infinito. Artaud recorre un terreno ajeno y extraño *a y en* sí mismo, un país donde se pierde queriendo encontrarse, o donde se encuentra perdiéndose.

Así pues, hablamos de un viaje que supone una búsqueda intelectual, espiritual y corporal, individual y colectiva, mítica, mística y humanista, una revolución que afirma la magia y la posibilidad de otro mundo: una *búsqueda de lo imposible* que no puede concebirse fuera de su unidad y subjetividad poética, y a la que habremos de seguir con cautela, pero muy de cerca.

CAPÍTULO I

MOVIMIENTOS DE RUPTURA

El viaje a México de Artaud no es un hecho aislado en el tiempo, tampoco se trata de una decisión abrupta e inexplicable. Responde a una serie de inquietudes, y ciertas obsesiones, que ya había manifestado durante su etapa surrealista y que se hicieron aún más evidentes en sus teorías alrededor del teatro y la puesta en escena. Con la participación de Artaud en el surrealismo comienza una etapa decisiva tanto para su pensamiento como para el rumbo del movimiento comandado por André Breton. Pues ambos se proponían embestir radicalmente la concepción racional del mundo. También es el tiempo en que se define una de las más famosas máximas surrealistas: *la liberación total del espíritu humano*.

Después de la ruptura con el movimiento, Artaud *incorpora* el surrealismo como una práctica de investigación con miras a la formulación del Teatro de la Crueldad, espacio donde trasladaría, esta vez a un nivel práctico y colectivo, la revolución espiritual y ontológica emprendida. Sin embargo, dicha teoría dramaturgica lo llevó a un nuevo punto de quiebre, en esta ocasión con el teatro y, sobre todo, con el pensamiento occidental. Este es el acontecimiento precedente a su decisión de viajar a México.

Más tarde, una vez instalado en la capital mexicana, Artaud reformularía su experiencia surrealista y su experiencia teatral en aras de una transformación cultural, que sería el objeto de un acercamiento muy particular a la Revolución Mexicana y de su impulso por subir a la Sierra Tarahumara.

El surrealismo de Artaud y sus teorías expuestas en *El teatro y su doble* son una muestra de su rebelión contra la noción de civilización y cultura europeas. Por eso viaja a México en espera de una tierra fértil que acogiera sus ideas y donde pudiera realizar sus proyectos. No obstante, aún si las expectativas de Artaud se corresponden poéticamente con la realidad descubierta a su paso, nada resulta de la manera exigida por su desesperación. Así pues, podemos decir que la concepción del surrealismo en Artaud, su teoría teatral y su crítica contra la cultura y la civilización de Occidente son los movimientos de ruptura que desencadenan el periplo mexicano.

1) Surrealismo y revolución

El surrealismo surge entre una plétora de movimientos de renovación y sus antecedentes pueden rastrearse al menos desde el romanticismo alemán, pasando por el *esprit nouveau*, el futurismo, el cubismo, y sobre todo el dadaísmo. Si Lautréamont es el mentor simbólico del movimiento, por su poesía y el misterio legendario que lo envuelve, Apollinaire es su padre de bautismo (Nadeau: 25)⁶ y, Tristan Tzara, el tutor en cuestiones de provocación, escándalo y transgresión efectiva.

Al terminar la Primera Guerra Mundial, el ambiente sociopolítico y cultural en Francia se caracterizaba por una profunda desconfianza hacia el pensamiento establecido y por un rechazo radical de las formas institucionalizadas de creación artística. A su vez, el discurso racional y el método científico —de capital importancia para el desarrollo de la tecnología militar— se volvieron sospechosos y fueron enjuiciados como nunca antes por los poetas y artistas emergentes.

Varios de ellos, como André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon y Paul Éluard, participaron activamente en los hospitales de guerra, en las trincheras y en los campos de batalla. Allí conocieron a Guillaume Apollinaire, quien significó una influencia determinante para estos jóvenes poetas que, unos años más adelante, integrarían el movimiento surrealista.

En 1919, Aragon, Breton y Soupault fundaron y dirigieron la revista *Littérature*, en cuyos primeros números se publicaron textos de André Gide, Paul Valéry, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Léon-Paul Fargue y Max Jacob. Ahí se dieron a conocer escritos de los mismos fundadores y de muchos otros jóvenes escritores, entre ellos Paul Morand, Drieu la Rochelle y Raymond Radiguet. Una de las funciones más importantes de la revista fue la recuperación de varios poetas, más o menos ignorados en la época, entre los que destacan Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Alfred Jarry y Jacques Vaché, cuyas obras nutren directamente los primeros pasos del surrealismo.

⁶Apollinaire es el primero en utilizar el término de “surréalisme”, en una carta que envía a Paul Dermée en marzo de 1917, para distinguir la búsqueda expresiva del *esprit nouveau* respecto del “surnaturalisme”, vocablo acuñado desde hacía tiempo en la filosofía.

Poco después, Breton y compañía entró en contacto con Tristan Tzara y Francis Picabia, creadores del dadaísmo, un movimiento anti-artístico y anti-literario que partía de un nihilismo irreverente, de la negación de todo valor establecido, de la afirmación de Dadá y, con él (ello o lo que sea), del sinsentido mismo. Los futuros surrealistas participaron con entusiasmo de las ideas de Tzara, pero, transcurrido un tiempo, dejaron de hacerlo “al darse cuenta de que el movimiento no había hecho otra cosa sino sustituir el callejón sin salida del arte oficial por el de la agitación estéril” (Nadeau: 41). Sin embargo, la etapa dadaísta desempeñó un papel preponderante para las tendencias revolucionarias del grupo de *Littérature*.

Por esos mismos años, se divulgaron los descubrimientos de Sigmund Freud sobre el inconsciente humano y la influencia de los sueños en el estado de vigilia. Con esta aportación, el hombre tomaba consciencia de que el pensamiento racional estaba lejos de definirlo, y se descubría no sólo como un prisionero de la historia, de la sociedad y del lenguaje, sino como un prisionero de sí mismo, como un durmiente que creía vivir la vida cuando, en realidad, se conformaba con sólo una parte de ella. Este descubrimiento significaría a la postre el cimiento más importante para edificar el gran proyecto surrealista.

Más tarde, la influencia de *Littérature* se confirmó con la adhesión de nuevos elementos como Max Ernst, Benjamin Péret, Robert Desnos, Francis Gérard, Pierre Naville, Mathias Lübeck, Roger Vitrac y André Masson. De esta manera, a medida que crecía la actividad del grupo, se volvió necesaria una organización nueva y más eficiente. En consecuencia, para 1924, *Littérature* desapareció y fue sustituida por *La Révolution surréaliste*, primera revista oficial del surrealismo.

De igual modo, en el mes de junio del mismo año, apareció el primer *Manifiesto surrealista*, que define lo siguiente:

Surrealismo: n. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.

Filosofía: El surrealismo descansa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida (Breton: 44).

Con estas palabras, el surrealismo se proclama como una cualidad intrínseca del hombre, se manifiesta en el automatismo puro de la actividad psíquica y se declara

independiente y autónomo de *cualquier control ejercido por la razón*. No se trata de una estética, de una poética ni de una nueva concepción de la moral, sino que apunta a un nuevo tipo de realismo, superior y decodificado por la *omnipotencia del sueño y el juego desinteresado del pensamiento*. Además, se pronuncia en contra de la lógica racional, afirmando que el surrealismo *tiende a arruinar definitivamente todos los mecanismos psíquicos*, sea cual sea el sistema epistemológico del que se desprendan.

Al plantearse la *resolución de los principales problemas de la vida*, más allá de significar un concepto fijo, inmutable y autosuficiente en sí mismo, alude a una actitud del espíritu humano presente a lo largo de la historia de la humanidad. De hecho, éste es el rasgo que lo distingue de otros movimientos de vanguardia, pues el surrealismo se busca en un pasado mítico y pre-racional del hombre, y en su incesante influencia en las formas más recientes de la creación humana.

El surrealismo, escribe Octavio Paz en *Las Peras del Olmo*, “no es una escuela [...] ni una poética [...], ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta” (138). Idea que se complementa bien con la de Maurice Nadeau al afirmar que “el comportamiento surrealista es eterno” (Nadeau: 7), pues éste no se encuentra en los libros o en las obras de sus autores –aunque allí se refleje—, sino en las pulsiones secretas que llevan al hombre a dichas empresas. Así pues, la surrealidad se halla en las asociaciones espontáneas de las cosas, en aquellos parajes de la mente donde la razón, la lógica y el discurso, sin importar su orden y naturaleza, no son más que simples pasajeros.

Artaud y la Oficina de Investigaciones Surrealistas

Después de la publicación del manifiesto, el impacto del surrealismo es innegable; sin embargo, la impresión general del público estriba entre una renovación estética y una rebelión más dentro del mundo de la literatura y de las artes. Para los surrealistas, el asunto es diferente pues lo que pretenden es una transformación total de la vida. De ahí que, hacia 1925, prevalezca la opinión de dar al movimiento un contenido más decisivo y de hacer de la revolución el estandarte de toda crítica emprendida por el grupo.

Para este fin, Breton decidió crear el *Bureau de Recherches Surréalistes* (Oficina de Investigaciones Surrealistas), cuyo propósito principal era proveer al grupo de un espacio

de trabajo y un sitio para sus funciones públicas y editoriales. Se trató de una verdadera “central surrealista” donde se invitaba “a cuantos tenían algo que decir, algo que confesar, algo que crear, y que, atrapados en las redes de la vida corriente, no saben cómo liberarse del peso que les ahoga”. Las experiencias que allí se comunicaron engrandecieron el campo surrealista, ya que, además de compilar un acervo de sueños y experiencias extraordinarias de la vida cotidiana, sirvió como un auténtico “generador de nuevas energías” (Nadeau: 79).

En *Une vague de rêves*, Louis Aragon relata que la Oficina ofrecía un espacio para las ideas inclasificables, cuyo cometido era la formación de un órgano vital para promulgar, según las mismas palabras de Aragon que Nadeau recuerda, “una nueva declaración de los derechos del hombre” (80). De esta manera, en un desplegado de prensa, Breton declara que la Central Surrealista se alimenta de la vida misma, que recibe a “todos los portadores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados o soñadores” y que “sus confidencias pasarán a formar parte de la materia prima de una nueva alquimia” (*Loc. Cit.*). El primer director de la Central, obviamente nombrado por Breton, sería Francis Gérard, aunque duraría menos de un año en el puesto.

También es la época en que Artaud se sumó definitivamente al surrealismo. Desde la aparición de su primera obra, *Tric-trac du ciel* (1923), había llamado la atención de Breton y compañía, pero es gracias a la publicación de *L'ombilic des limbes*, *Le Pèse-nerfs*, y en especial la de su correspondencia con Jacques Rivière, que el movimiento lo buscó para integrarlo a sus filas. Breton observó en el problema de la inspiración, planteado por Artaud en aquellas cartas, una clara correspondencia con el automatismo psíquico que el surrealismo se proponía. En un principio, Artaud se resistió a formar parte de su proyecto, “trataron de atraerme al último de sus botes surrealistas —dice—, pero no. Soy demasiado surrealista para eso” (Polizzotti: 216). Pero, al final, luego de un breve coqueteo aceptó.

En el fondo, la desesperación congénita de Artaud y su extrañeza ante el mundo se correspondían bien con la búsqueda surrealista y, varios años más tarde, confesó que el surrealismo llegó a su vida en una época en la que no encontraba “más salida que la locura y la muerte”; el surrealismo significó para él “esa esperanza virtual e inalcanzable, probablemente tan engañosa como cualquier otra, pero que [lo] empujaba a pesar de todo a intentarlo por última vez”. Por su lado, Breton recordaría este primer encuentro como un

especial “paisaje gótico” en que percibía un Artaud “atravesado por una tormenta eléctrica”, y “poseído por una especie de furia que no perdonaba institución humana” (*Loc. Cit.*).

Una vez dentro del grupo, estas “cualidades” descritas por Breton, y en especial gracias a su entrega inmediata a las actividades del movimiento, definieron su nombramiento como nuevo director de la Oficina de Investigaciones Surrealistas. Instalado en su nuevo puesto, Artaud proporcionó una nueva base para los trabajos de la Central y su aportación fue decisiva para el desarrollo del surrealismo. De hecho, estuvo tan activo durante este periodo que para muchos, dentro y fuera del grupo, se convirtió en el verdadero líder del movimiento: “Artaud ha demostrado tener extraordinarias cualidades de líder —escribió Pierre Naville—. Ya le ha dado forma a varios proyectos y ciertamente se está haciendo cargo de todo” (Polizzotti: 230).

Así, bajo su influencia, las publicaciones de *La Révolution surréaliste* se caracterizaron, como señaló André Breton, por un lenguaje “desnudado de todo ornamento”, “cortante y reluciente como un arma” (229). En *La déclaration de janvier, 1925*, texto escrito por Artaud y firmado por el resto de los integrantes del grupo, las tentativas surrealistas son sin duda más claras, más directas y violentas.

“Le surréalisme —escribe en el segundo apartado— n’est pas un moyen d’expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; Il est un moyen de libération de l’esprit et *de tout ce qui lui ressemble*”; postulado mediante el cual Artaud dirigía el surrealismo hacia un nuevo tipo de misticismo cuyo impulso, según dice, proviene de una revolución desesperada: “Nous avons accolé le mot de *surréalisme* au mot de *révolution* pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution”.

En esta vía, *La déclaration* concluye que, en primer lugar, el surrealismo pretende mostrar a los hombres “la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons”. En segundo término, y de una forma aún más sentenciosa y categórica: “Le *surréalisme* n’est pas une forme poétique. Il est un cri de l’esprit qui retourné vers lui-même est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels” (Artaud, 1972b: 325 – 326).

Más tarde, en el tercer número de *La Révolution surréaliste*, dirigido y editado por Artaud mismo, impregnó todavía más al movimiento de su tono particular, haciendo énfasis en la destrucción de la lógica y en la rebelión interior contra toda institución establecida. En *À table*, uno de los textos incluidos en el número, ya se advertía la amenaza: “Gare à vos logiques, Messieurs, gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu’où notre haine de la logique peut nous mener” (328).

Y, en *Lettre aux recteurs des universités européennes*, lanza una de las nuevas máximas del surrealismo: “Assez de jeux de langue, d’artifices de syntaxe, de jongleries de formules, il y a à trouver maintenant la grande Loi du cœur, la Loi qui ne soit pas une loi, une prison, mais un guide pour l’Esprit perdu dans son propre labyrinthe”. De esta manera, desde la trinchera surrealista, Artaud vaticinaba que Europa se momificaba en los límites de sus fronteras, de sus fábricas, de sus tribunales y de sus universidades, y culpaba a los sistemas enmohecidos de lógica occidental y su cerrada red de silogismos (335 – 336).

El tono de estos textos es definitivo, claramente dirigido contra la estructura dominante de pensamiento, y con el fin de provocar a las instituciones encargadas de regularlo y reglamentarlo. Así, el surrealismo cobra una fuerza inusitada, inquietante, porque rebasa el campo de la poesía y de la estética, aspirando a colocarse sobre todos los sistemas e ideologías y proponiéndose arrasar con las instituciones, los valores y el pensamiento oficiales. Pero, sobre todo, porque hace de la revolución surrealista un misticismo revolucionario.

En su informe sobre *L’activité du Bureau de Recherches Surréalistes*, Artaud declaraba que el objetivo principal de la Central bajo su mando consistía en encontrar “des moyens d’investigation surréaliste au sein de la pensée surréaliste”, proclama hermética que, aun si se proponía encontrar un método de exploración independiente de la fe y de la razón, hacía parecer al movimiento como una doctrina mística y netamente espiritual: “On peut, on doit admettre jusqu’à un certain point une mystique surréaliste, un certain ordre de croyances évasives par rapport à la raison ordinaire, mais toutefois bien déterminées, touchant à des points bien fixés de l’esprit”.

Y, más adelante, definía al movimiento como un “état d’esprit” que no necesita recetas y que se interesa ante todo por una búsqueda de la pureza y por una independencia plena. Lo que Artaud reclamaba era la libertad interior del surrealismo y, en nombre de ella,

arremetía contra un “monde livré à la desséchante raison”, contra el “mimétisme embourbé des siècles” y sus “répertoires de préceptes où il ne se peut plus que le surréel esprit n’explode” (345 – 346).

Estas declaraciones, en un principio aceptadas por el movimiento en general, fueron provocando cierta desconfianza y recelo en Breton y sus allegados, quienes no tardaron mucho en llevar a juicio el pensamiento de Antonin Artaud.

Ruptura y revolución

Aunque el surrealismo encontró en la aportación de Artaud la claridad de expresión y la violencia revolucionaria que buscaba, el sentido de éstas no fue el imaginado. Artaud dirigía el movimiento a su manera, insistiendo en los temas que, según él, eran los más importantes. Por otro lado, la consolidación de la revolución marxista-leninista en Rusia, y su influencia cada vez mayor en los medios intelectuales franceses, ejercía una presión constante para una definición política e ideológica del movimiento.

Hacia 1926, el contacto creciente con la revista *Clarté*, de filiación comunista, y las críticas de Pierre Naville, plantearon la cuestión de una actividad sociopolítica que ocasionó un ambiente tenso al interior del grupo. Una tensión que no podía evitarse, más aún si recordamos que el surrealismo no pretendía ser una doctrina, mucho menos una ideología, y que había sido integrado por escritores, poetas y artistas muy diferentes entre sí.

Al principio, cada uno mantuvo su posición frente a la revolución marxista, sin por ello llegar a una separación radical al interior del grupo. Naville sostenía que la revolución de los hechos precede a la del espíritu, Breton que una es inseparable de la otra, y Artaud que la del espíritu determina la de los hechos.

De las tres posturas, se desechó de inmediato la tercera que unos meses antes estaba al frente de las tentativas surrealistas. Se seguía aceptando, sin embargo, la premisa artaudiana de que “le fait d’une révolution surréaliste dans les choses est applicable à tous les états de l’esprit, à tous les genres d’activité humaine” (344), pero se negó la subordinación del mundo exterior al mundo espiritual. Lo que se pretendía era una revolución simultánea, que concerniera al mismo grado el estado exterior del mundo, su dirección social y política, y los fenómenos interiores del espíritu humano.

Por ello, las proclamas de Artaud comenzaron a ser sospechosas. En sus cartas abiertas a las escuelas de Buda, al Papa y al Dalai Lama, Breton no tardó en observar una tendencia al “delirio religioso” (Artaud, 2005: 117). Si Artaud insiste en que la revolución surrealista está conducida a una “dévalorisation générale des valeurs”, a la “démínéralisation de l’évidence”, y al “dénivellement de la pensée” (Artaud, 1972b: 344), Breton responde: “Transformar el mundo, ha dicho Marx; cambiar la vida, ha dicho Rimbaud; para nosotros, surrealistas, esas dos palabras de orden son una sola” (*Los surrealistas en México*, 106).

Ambos puntos de vista no se excluyen mutuamente, pero, en aquél momento, Breton decidió que lo más urgente era concretar la revolución surrealista y, para tal objetivo, el comunismo parecía ser un camino adecuado para la materialización revolucionaria, cuyo impacto fuera innegable en el campo inmediato de la realidad.

Así pues, a finales de 1926, Breton y compañía organizaron una reunión en el café *Le Prophète*, con el fin de concertar el rumbo que habría de tomar la nave surrealista. Allí se determinó la afiliación al Partido Comunista Francés y la exclusión de Antonin Artaud y Philippe Soupault. Y, a partir de este momento, la revolución surrealista se transformaba en *el surrealismo al servicio de la revolución*.

Para muchos —o más bien para Breton y sus seguidores— obtener el apoyo del partido “suponía romper con los hombres de letras de una manera más decisiva que jugando a los bárbaros de la cultura” (Dupuis: 35). Situación que permitiría al surrealismo rebasar el callejón sin salida, que ya había provocado su ruptura con el dadaísmo, de una paradójica rebelión anti-literaria y anti-artística irrealizable más allá de la literatura y de las artes.

Ahora bien, en un panfleto difundido en enero de 1927, apareció un texto intitulado *A plena luz*, firmado por Breton, Aragon, Éluard, Péret y Unik, que hacía oficiales las decisiones tomadas un par de meses antes. La razón principal para dicho rompimiento era “el evidente contrasentido que [...] implica la prosecución *aislada* de la estúpida aventura literaria”. Pero, como deja traslucir el texto, toda diferencia proviene de la idea de *revolución* que debía abrazar el grupo, pues, dejando de lado la literatura, lo fundamental era definir la acción revolucionaria dentro de los límites reales y no imaginarios. Y para tal fin, según las palabras de Breton y compañía, aun si no todos los surrealistas daban su visto bueno a la afiliación comunista, ninguno de ellos “se hizo cargo de negar la gran

concordancia de aspiraciones” entre el partido político y el surrealismo (Artaud, 2005: 116 – 117).

Soupault no negó esta *gran concordancia*, pero tampoco la aceptó, por eso se decidió por la lucha literaria y, aunque la desaprobación del movimiento es evidente, su excomunión del surrealismo se da, por así decirlo, de una manera respetuosa. Artaud no sale tan bien parado como él, y las imprecaciones en su contra son tan agresivas como lo habían sido los textos que escribió para el movimiento.

Breton y los demás no dudan en afirmar que Artaud obedecía a “los móviles más bajos”, alegando que “una verdadera bestialidad lo animaba”. Pero, lo que les indigna ante todo es que no viera en “la Revolución otra cosa que una metamorfosis de las condiciones interiores del alma”, característica de los “débiles mentales, de los impotentes y los cobardes”, y concluyen el panfleto reiterando: “Hoy hemos vomitado a ese canalla” (118).

Duras palabras que decidieron tanto el rumbo del surrealismo como el de Antonin Artaud, quien, a pesar de la embestida, respondió pronto con otro texto, *En tinieblas o el Bluff surrealista*, donde de modo más directo, igual de virulento y no tan insultante, expondría su punto de vista. Para empezar, Artaud se defiende señalando que él no entiende el alma en un “sentido infecto” y que, “desde el punto de vista de lo absoluto”, no tiene la menor importancia ver pasar el poder de las manos de la burguesía a las del proletariado (121).

El rompimiento es claro. Para Breton y el resto del grupo era el momento de dar a la lucha surrealista una dimensión sociopolítica de la mano del comunismo; en cambio, para Artaud, una verdadera revolución no podía darse si no era *desde el punto de vista de lo absoluto*. Un punto de vista, por cierto, posible de elucidar sólo a partir de la aprehensión espiritual en el individuo, en su “ser profundo”, por ello Artaud se niega rotundamente a encomendar a otro “la preocupación de determinar [sus] límites” y exige la libertad de ser “dueño de [su] propia acción” (*Loc. Cit.*).

Expresado de esta forma, Artaud explica porqué la cuestión de afiliar la revolución surrealista al partido comunista no debía siquiera plantearse. En su opinión, el surrealismo consiste en la *liberación total del espíritu humano* y la revolución debe conducir a ella, por eso no puede asimilarse a una ideología que la subordina al materialismo histórico y a la lucha de clases. “¿Qué me hace a mí toda la Revolución del mundo –dice—si voy a

permanecer eternamente doloroso y miserable en el seno de mi propio osario? Para mí, el punto de vista de la Revolución integral es precisamente que cada hombre no quiera considerar nada más allá de su sensibilidad profunda, de su yo íntimo” (122).

De esta forma, el derecho de réplica de Artaud lo reivindicaba en cierto sentido y, de paso, asentaría una fuerte y acertada crítica al nuevo rumbo del movimiento:

Pero ¿no ven acaso que, cuando experimentan la necesidad de romper su desarrollo interno, su verdadero desarrollo, para sostenerlo mediante una adhesión de principio o de hecho al Partido Comunista Francés, lo que hacen es revelar la inanidad del propio movimiento surrealista, del surrealismo intacto de toda contaminación? ¿Era eso entonces ese movimiento de rebelión, ese incendio en la base de toda realidad? (*Loc. Cit.*).

Con estos cuestionamientos, Artaud hacía evidente que la adhesión al comunismo implicaba una seria contradicción en la lucha contra la lógica y el discurso establecido, premisa abrazada en un principio por la revolución surrealista. De ahí su negativa a que el despliegue lógico del movimiento lo haya conducido a la revolución marxista. Asimismo, asentaría el lugar preponderante que asignaba al *desarrollo interno*, ya sea del surrealismo o de sí mismo, que debía mantener a toda costa su pureza e independencia. De esta forma, la querrela entre Breton y Artaud muestra bien la complejidad y el carácter vital del surrealismo, pero también pone de manifiesto el camino sin salida en el que ambos, a pesar de todo, se aventuraban.

En resumen, el impase surrealista consiste en elegir uno de dos caminos aparentes: el primero lleva a la preservación de una actitud anárquica, independiente de cualquier ideología, pero que anularía sus tentativas revolucionarias; pues la interpretación surrealista del espíritu—la omnipotencia del inconsciente y la superioridad onírica respecto de la vida ordinaria—constituye en sí misma una ideología y una doctrina que, para ser verdadera, de la misma manera que un discurso místico o religioso, necesita de la fe y la aceptación incondicional de sus postulados. El segundo camino conduce a un compromiso resuelto por la vía social y política, teorizada y aplicada por la revolución marxista, pero que supone la subordinación del espíritu humano a la lucha de clases como verdad social e individual del hombre.

En estas circunstancias, entre ataques y contraataques, la ruptura de Artaud con el surrealismo se consuma por el momento. No obstante, tanto el uno como el otro se buscan en sus propias contradicciones. El surrealismo no deja de ser surreal por ponerse al servicio

del comunismo, ni Artaud abandona la revolución surrealista por negarse a otra lógica que no sea el hermetismo de su propio espíritu.

A fin de cuentas, ambos buscaban crear un hombre nuevo y, en esta ruta, lo que cuenta hasta nuestros días es que la aventura surrealista abrió un camino fuera del pensamiento establecido. Y, a su vez, la búsqueda de Artaud se internó en una vía que hace de la poesía y de la existencia humana un mismo estilo de investigación y de vida.

2) El teatro y la peste

La experiencia teatral de Artaud es inherente a su aprehensión poética del mundo, antecede y precede a su etapa surrealista y se alimenta de ella para clarificar las luces que arroja en *El teatro y su doble*. Desde su llegada a París, en marzo de 1920, muestra su interés por el teatro y, al año siguiente, debuta como actor bajo la dirección de Lugné-Poe. Poco después, Artaud se convertirá en una de las figuras fundamentales del *Théâtre de l'Atelier*, comandado por Charles Dullin. A esta actividad se suma una intensa participación cinematográfica, en filmes de Maurice Tourneur, Carl Dreyer y Abel Gance entre otros.

Pero, la decisiva intervención de Artaud en el arte dramático comienza una vez que fuera expulsado del surrealismo, en 1927, cuando funda el Teatro Alfred Jarry al lado de Roger Vitrac, también excomulgado del grupo. El primer manifiesto parte del mismo escollo que evidenciaron los movimientos de vanguardia: la crisis y la muy poca credibilidad en las formas artísticas establecidas. También se repite y se traslada aquella obsesión de una pureza original, primero en una mística surrealista, y ahora en la búsqueda de “un théâtre absolument pur” (Artaud, 1970: 19).

Lo que Artaud reclama es el conformismo representacional del teatro de su época y, en respuesta, busca una “réalité véritable” –a la manera surrealista—dentro de la puesta en escena. Para tal objetivo, es necesario hacer de cada espectáculo un acontecimiento único e irrepetible. “La formation d’une réalité, l’irruption inédite d’un monde”, éste es el objetivo que se propone el Teatro Alfred Jarry. Ofrecer un mundo efímero pero verdadero, rechazando la imitación de la vida de los hombres en favor del desencadenamiento de las fuerzas mismas de su existencia. Mostrar, sacudir, contrariar la mente y los sentidos del espectador, no representar un suceso bajo la premisa de la verosimilitud.

Se trata, entonces, de un teatro a contrapelo, contrario a toda representación solaz de una idea de vida, y que persigue el “dynamisme intérieur” de un espectáculo dirigido a perturbar las pretendidas certezas del espectador; pues este dinamismo está “en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie”, y demanda de él que asista al teatro en busca de “une opération véritable”, como la que se obtiene cuando uno visita a un cirujano o a un dentista (20 – 22).

“Le Théâtre Alfred Jarry –dice Artaud en 1928—s’adresse à tous ceux qui ne voient pas dans le théâtre un but mais un moyen”, un medio para romper con la idea tradicional de representación y puesta en escena, y para acceder a “la fascination magnétique des rêves” (30 – 34). Así, el teatro pretendía anclarse directamente en el espíritu de los espectadores, arrancándolos de una cotidianidad adormecedora.

En este afán, los textos en torno del proyecto hablan de ciertos efectos de iluminación, acompañados de la fuerza y el azar en la entonación de los actores, ya que éstos no se apegarían solamente al texto escrito y memorizado, sino que gozarían de libertad para la improvisación. La intención era crear un nuevo tipo de personaje teatral, considerado como el signo visible de un lenguaje invisible o secreto.

Sin embargo, Artaud y Vitrac se enfrentaron a una serie de problemas que impidieron la materialización fiel de sus ideas. Para empezar, los costos económicos para montar un espectáculo de esta naturaleza eran considerables y nunca fueron satisfechos; situación que derivó en un débil reflejo sobre el escenario de los objetivos expuestos en los manifiestos. A esto se le sumó la hostilidad de la crítica que, aun afirmando lo interesante del proyecto, se complacía en señalar el carácter incomprensible de las puestas en escena y la falta del espíritu de *Ubu Roi* en el así pretendido Teatro Alfred Jarry (66 – 70). Además, el escándalo también formó parte de los invitados.

En efecto, la presentación del tercer acto de *Partage de Midi*, escrita por Paul Claudel –entonces embajador de Francia en Estados Unidos—, sin la autorización del autor, acarrió a la compañía recién formada serios problemas para la realización de las piezas siguientes. Pero el colmo llegó con el montaje de *Le Songe*, de August Strinberg, pues, para llevarlo a cabo, Artaud solicitó el apoyo económico del gobierno de Suecia, cuyos representantes ocuparon las primeras filas en el Théâtre de l’Avenue. Esto molestó gravemente a los surrealistas, entre ellos André Breton, quienes veían en la intervención de

la monarquía sueca una provocación terrible, de acuerdo con su reciente afiliación comunista, suficiente para boicotear de manera enérgica el espectáculo. Desesperado, Artaud hizo intervenir a la policía y la sesión del Teatro Alfred Jarry terminó en medio de gritos, insultos y empujones.

El último espectáculo del proyecto fue presentado en 1929, cuando se montó *Victor ou les Enfants au pouvoir*, pieza escrita por Vitrac. Para 1930, sin haber gozado jamás de una plena aceptación del público ni de la benevolencia de la crítica, Artaud anunciaba el fracaso de su primera tentativa de revolución dramática⁷.

El Teatro de la Crueldad

Dos años más tarde, en 1932, apareció un artículo en el diario *Paris-Soir*, intitulado *Le théâtre que je vais fonder* (35 – 37), donde se anunciaba un nuevo proyecto dramático con el apoyo de la *Nouvelle Revue Française*. Poco a poco, Artaud fue expresando mejor sus ideas y alcanzó su punto más lúcido con la formulación del Teatro de la Crueldad. En ella, su concepción de un nuevo lenguaje teatral aparece más definida y por demás sugestiva. A saber, un lenguaje nuevo, o el redescubrimiento del lenguaje concreto, físico, que al separarse de la palabra y del texto escrito revela el espacio material propio de la escena teatral.

La puesta en escena, tradicionalmente relegada a un mero decorado, subordinada al diálogo de los personajes, al lenguaje hablado, dramatizado, como referente y principal productor de sentido, aparece ahora como un espacio materialmente desaprovechado capaz de subvertir la percepción del espectador. Se trataba de presentar físicamente los engranes metafísicos que mueven, más allá de la psicología humana, la realidad profunda y ontológica de su existencia.

El teatro, para Artaud, no podía ser el doble de la vida en tanto una imitación mimética, aristotélica, de la realidad ordinaria. Al contrario, debía hacer visibles las fuerzas ocultas, los atavismos profundos, remontando los pliegues de sentido que dan consistencia a esa cierta ilusión de realidad en la que el hombre vive, como un actor se desenvuelve

⁷Dos textos de la época dejan testimonio de esta nueva desilusión: *Manifeste pour un théâtre avorté* y *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*. Ambos incluidos en el tomo II de las *Œuvres Complètes*, pp. 28 – 33 y 49 – 63 respectivamente.

sobre el escenario. Así, la puesta en escena cobra su valor autónomo, autosuficiente con respecto al texto, al diálogo y a la palabra escrita, y adquiere el derecho a explotar el espacio físico que significa la *corporalidad* misma mediante la cual el teatro transmite o comunica.

Sin embargo, esta idea de teatro no viene de la nada. Su rechazo de los esquemas tradicionales de la cultura occidental se nutre directamente del dadaísmo y del surrealismo, y puede rastrearse en el anarquismo teórico de mediados del siglo XIX. Su formulación de la puesta en escena encuentra un antecedente en Alfred Jarry y el teatro simbolista, que ya habían trazado la línea a seguir del teatro como espectáculo total (Innes: 27 – 34). Lo invaluable en Artaud es que él es el primero en dirigir la mirada a culturas diferentes de la occidental, en cuyos ritos y representaciones encuentra elementos puros de la vida, es decir, a salvo de los lineamientos y protocolos europeos. Prueba de esto último es la fascinación que manifiesta por el teatro balinés⁸.

Su principal preocupación consistía en ampliar las fronteras habituales de la realidad humana, lo que vuelve necesaria la emancipación del teatro respecto de la literatura dramática, ya que el texto escrito aprisiona la acción dentro de los límites de la palabra y, en consecuencia, hace del actor un autómatas incapaz de aprovechar el espacio para expresar y liberar su espíritu.

De este modo, aparecería un lenguaje físico consistente en todo aquello que puede manifestarse y expresarse materialmente sobre la escena. Se trata de conmover los sentidos del espectador antes de dirigirse a su entendimiento, con la intención de crear sobre el escenario una *metafísica activa* que mostrara los atavismos psicológicos que hacen del hombre un prisionero del mundo, de la historia y de sí mismo. Se habla, pues, de un “langage dans l’espace et en mouvement” (Artaud, 2009: 68), que despierta al espectador ante las fuerzas metafísicas de la vida y de lo humano como una unidad de dos caras.

En pos de este despertar de la consciencia, de esta nueva especie de iniciación ritual, Artaud también habla de objetos de diez metros de alto que perturben la perspectiva lógica de los asistentes. Habla de la utilización de extraños instrumentos musicales, antiguos o inventados, con el fin de producir una música inquietantemente coherente con la pieza en acción, que debía estimular la sensibilidad del público como una especie de descarga

⁸Véase “Sur le théâtre Balinais”, en Artaud, *Le théâtre et son double*, 81 – 103.

eléctrica. Insiste en el uso de la iluminación como un primer soplo de este *lenguaje concreto*, capaz de traducir sentimientos no interpelados por la palabra y que podrían expresar aquellos lugares que el lenguaje hablado apenas roza.

Todo esto sucedería alrededor del espectador, pues la jerarquización habitual del público, abajo, y del escenario, arriba y frente a él, en el Teatro de la Crueldad estaría abolida. En esta propuesta, el público se encuentra en el centro de la sala y la acción se desarrolla en todas direcciones; los asientos son móviles y giratorios, permitiendo moverse por todos lados. Nos referimos a una concepción dinámica del teatro, a una idea llena de libertad y de liberación que buscaba imponerse sobre la verdad pretendida de un teatro tan clásico como esclerótico, y que convertía, según Artaud, a la puesta en escena, a los actores y al público en estatuas tan rígidas como inexpresivas. “Une vraie pièce de théâtre –dice– bouscule le repos des sens, libère l’inconscient comprimé” (40).

En suma, Artaud proponía un teatro entendido como poesía en el espacio, independiente del lenguaje articulado, cuya puesta en escena fuera la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto, la puesta en acción de una sensibilidad en pleno movimiento.

Ahora bien, esta concepción vital y dinámica exige que el teatro se eleve a una idea muy alta de realidad, una idea cósmica y religiosa, pues el arte debía revelar a la vida de la misma manera en que un místico desgarrar el *velo de maya*⁹. Así, el teatro debía trascender el mundo de las apariencias, transportando el cuerpo y el espíritu a través de un espectáculo capaz de producir un estado de trance y éxtasis en los espectadores: “Je propose d’en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes” (125); “une ascension est un déchirement” (161). Y es en este punto donde la crueldad y la magia entran en juego.

La magia, según Artaud, reside en la actividad nerviosa y en el magnetismo humano¹⁰. No es una facultad sobrenatural, sino el ejercicio puro de la naturaleza en el hombre y el medio que lo rodea. En el Teatro de la Crueldad, esta magia debía desplegarse

⁹Este concepto proviene de la filosofía hindú y creemos que en cierto sentido tiene que ver mucho con la búsqueda artaudiana. El velo de maya es este mundo visible donde actuamos y que tomamos como el cuerpo y la consistencia de lo real. Pero éste no es la realidad verdadera, absoluta, pues ésta ha sido vedada al entendimiento, y el mundo, tal y como lo conocemos, es una ilusión mantenida por todas las construcciones del pensamiento humano. Este término sería fundamental para Arthur Schopenhauer y está íntimamente ligado con *El mundo como voluntad y representación*, donde, precisamente, la voluntad de representación constituye el mundo visible, pero de ningún modo la realidad absoluta.

¹⁰En el tercer capítulo haremos una revisión más extensa de este tema en la vida y obra de Artaud.

en la puesta en escena, pues gracias a ella se toma consciencia del espacio —de la poesía en el espacio—permitiendo a los actores y al público participar del flujo entre el vacío y lo lleno, entre el soplo masculino y el femenino, entre el Yin y el Yang¹¹, es decir, entre lo concreto y lo abstracto: “pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu’il n’y a en lui rien de figé, que je l’assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique” (177). “L’esprit croit ce qu’il voit et fait ce qu’il croit: c’est le secret de la fascination” (39).

Pero esta magia, esta alquimia del teatro, no es posible para Artaud sin cierto grado de crueldad. Y la crueldad es entendida por él “dans le sens d’appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable”. Desde el punto de vista del espíritu, significa rigor, aplicación inexorable, determinación irreversible, absoluta y sobre todo lúcida: “C’est la conscience qui donne à l’exercice de tout acte sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu’il est entendu que la vie c’est toujours la mort de quelqu’un” (158 – 159). Así, la crueldad es inherente a la vida, en un sentido cósmico de necesidad y de diferencia.

En el teatro, vehicular esta ley a la consciencia implica montar un espectáculo riguroso con el propósito de desgarrar, de perturbar y sacudir una sensibilidad anestesiada. Es en este límite de una cruel necesidad de diferencia en la vida, y de la consciencia de esta necesidad, donde la puesta en escena artaudiana intenta crear la imagen física de las pulsiones esenciales del espíritu, exteriorizando el inconsciente humano y transmitir de este modo al espectador una revelación profunda, total y delirante de la realidad. “Il est certain que nous avons besoin avant tout d’un théâtre qui nous réveille: nerfs et cœur” (131). Se debía ofrecer, entonces, más que un espectáculo, un delirio al espíritu para exaltar su fuerza, por ello se volvía necesario romper con el lenguaje articulado.

“Briser le langage pour toucher la vie” (19) es quizá la máxima capital del Teatro de la Crueldad. Buscar un lenguaje dirigido a los sentidos, no al intelecto, que ofrezca una *abstracción física* para remontar de algún modo aquella arbitrariedad en el lenguaje de la que habló Saussure. Se trata de agitar los sentidos para romper la acústica habitual de las palabras, y así reencontrar, como un fuego encendido de repente, la imagen original disimulada bajo los estratos de significación ordinaria. De ahí el sentido mágico que Artaud atribuye a la palabra, pues ésta es, en su sentido original y más puro, revelación y creación.

¹¹Véase “Un atletismo afectivo”, en *Ibid.*, 199 – 211.

Por eso el teatro debe desplegar un vitalismo que revele el vacío sobre el que se apoya todo lenguaje conceptual.

Artaud –al igual que Nietzsche en su momento—buscaba acabar con el concepto imitativo del arte. Quiso igualar el teatro a la vida, no en su sentido individual en el que los caracteres teatrales representan al hombre, sino en la vía de una energía vital liberada, que arrasa la individualidad humana y la arroja a la condición de un mero reflejo (Derrida, 1989: 320). Un reflejo (el doble) de una fuerza –o una realidad—más allá del hombre y su entorno ordinario.

La peste

Le théâtre et la peste es el segundo texto que aparece en *El teatro y su doble*. Fue escrito en 1933 para una conferencia en la Sorbona y publicado por primera vez en la *NRF* en octubre del año siguiente. Establece una analogía entre las posibilidades del teatro y las de la plaga, de capital importancia por la síntesis que ofrece de la visión artaudiana en torno de lo que debería ser el arte dramático. Aquí pone en juego sus ideas acerca de la enfermedad, la vida y la búsqueda de una curación efectiva –y afectiva—del espíritu humano.

Para empezar, Artaud parte de la firme creencia de que el teatro ha sido desligado de la vida, que ya no ofrece ningún espectáculo con influencia directa sobre la actualidad y que debe regresar a su origen sagrado para recuperar su antigua pureza. Pero ¿cómo hacerlo si la sociedad no parece buscar reflexión alguna sobre sus hábitos, el sistema que ellos fundamenta ni sobre la urgencia de recobrar un origen perdido?

Vale la pena recordar en este punto que Europa, durante los años veinte y treinta del siglo XX, experimentaba la ascensión política de discursos fascistas y totalitarios que más tarde desembocarían en la Segunda Guerra Mundial. Artaud percibió muy bien el grado de alienación que conducía a este nuevo desgarramiento. Y esto, aunado a la enfermedad nerviosa y al padecimiento físico que no dejaban de azotarlo, lo llevó a la afirmación de una epidemia espiritual y colectiva que infectaba todos los niveles de la sociedad y del arte. De ahí su negación enérgica de una poesía desarraigada de la vida y que rechazara con desesperación un teatro anclado en la psicología humana, dejando de lado las fuerzas irracionales y subconscientes como motor secreto de la actividad mental y emocional del hombre.

Para él estaba claro, había que despertar la consciencia y la sensibilidad humanas largo tiempo sedadas por la sola expectativa material de la vida. Y había que hacerlo, como vimos, bajo la égida de una crueldad cósmica que fustigara el cuerpo y el espíritu al mismo tiempo, con la misma efectividad y la misma irracionalidad con que la peste había arrasado pueblos y naciones enteras. El espíritu del hombre tenía que ser liberado y salvado de sí mismo y, una vez la nave surrealista en el naufragio, Artaud vio en el teatro y sus posibilidades no exploradas una clara oportunidad para esta tentativa.

En este sentido, la analogía entre el teatro y la epidemia resulta muy eficaz, pues el espacio donde la peste actúa, se reproduce y alcanza su mortandad más efectiva, es el cuerpo humano. Allí explotan sus bubones “comme les volcans ont leurs points d’élection sur la terre” (Artaud, 2009: 28). El teatro de Artaud, por su parte, se apoya en las posibilidades físicas de la puesta en escena, así como en la corporalidad misma de los actores como un medio para quebrar el lenguaje articulado, pues el lenguaje, como ya lo había descubierto el surrealismo, también conduce a la alienación mediante su segmentación conceptual.

Así, hay dos aspectos de la peste que inquietan a Artaud en particular: el primero es el hecho de que cierto tipo de la plaga mata sin destruir los órganos, pues las erupciones cutáneas son exteriores, mientras que, en el interior del organismo, a no ser por una sustancia oscura y viscosa que inunda los fluidos, los órganos vitales quedan intactos. El segundo aspecto es a nivel colectivo y resulta igual de inquietante: “Sous l’action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L’ordre tombe. Il assiste à toutes les déroutes de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie” (21).

Con esto, la peste significa una *puesta en crisis* de los valores y de los hábitos de la sociedad, así como del orden establecido. Muestra el grado de absurdo que puede haber en lo que se considera normal y hasta necesario; demuestra el *desfase orgánico* de la organización oficial, pues, en medio de una epidemia de esta índole, las cosas parecen tomar su valor verdadero: los precios de los alimentos se elevan más allá de los bienes materiales, el trabajo y la educación se hacen añicos frente a las familias separadas por la enfermedad y la muerte, la razón se abisma ante la fuerza de la desesperación y de los sentimientos. La naturaleza aparece con toda su furia irracional mostrando la justa dimensión de la pretensión humana.

Varios años más tarde, en la misma vía del camino anunciado por Artaud, Albert Camus también reflexionaría sobre la peste para hacer hincapié en que, a fin de cuentas, el hombre no tiene control sobre nada, pues la irracionalidad de la vida es inevitable. En su novela, escrita y publicada en 1947, muestra cómo la epidemia genera un estado de sitio que suprime la libertad de sus habitantes con el fin de protegerlos. Poco a poco, la enfermedad va manifestando su carácter *físicamente abstracto*, ya que, a pesar de exterminar a la población, lo hace sin responder a ningún patrón establecido por la razón humana. Esto genera una confusión total en los personajes, llevándolos a cuestionar el sistema establecido y, posteriormente, incluso a dudar de la naturalidad de sus hábitos y de la veracidad de sus preocupaciones. Así, la peste termina siendo benéfica, pues parece mostrar, bajo el brillo oscuro de la muerte, lo que en realidad importa de la vida.

“La plaga no está hecha a la medida del hombre, por lo tanto el hombre se dice que la plaga es irreal, es un mal sueño que tiene que pasar” (Camus: 35), éste es el vértigo que corta de tajo el dogma de la razón y la realidad que prefigura. La razón ya no puede sostener ningún orden posible, cae por su propio peso y se manifiesta en su calidad de una abstracción más del pensamiento humano. “Diagnosticar la fiebre epidémica significaba aislar rápidamente al enfermo. Entonces empezaba la abstracción [...], pues la familia del enfermo sabía que no volvería a verle más que curado o muerto” (74).

Desde su época surrealista, Artaud ya había diagnosticado a la razón y su lógica como la enfermedad que carcome a la civilización europea. Ya que la peste, como el orden establecido, induce una plaga silenciosa y un mal psíquico que empieza por convencer de una salud inobjetable. “La peste entra en vuestra casa, se sienta en vuestro cuarto y espera vuestro regreso. Está allí paciente y atenta, segura como el orden mismo del mundo” (76).

Pero la plaga, en el teatro de Artaud, existe para ser superada y abre la ruta de una búsqueda para la curación y la purificación de Occidente. El espacio físico y tangible de la puesta en escena ofrece, como en ninguna otra de las expresiones artísticas, la posibilidad de desencadenar un delirio muy parecido al que propagaba la peste, y mediante el cual el hombre tomaba consciencia de su pequeño y prescindible papel frente a las fuerzas de creación y destrucción del universo.

“En las inmensas trojes del universo —dice Camus en la voz del padre Paneloux—el azote implacable apaleará el trigo humano hasta que el grano sea separado de la paja” (79).

Implacable azote que antes de curar subleva ante todo orden y sistema posible, pues la epidemia sobrepasa toda medida preconcebida y, para atacarla primero y erradicarla después, vuelve necesario que el hombre se rebele y se eleve sobre sí mismo.

De igual manera, según Artaud, el teatro debía elevarse a una idea muy alta de realidad. Una idea que renunciaba al maniqueísmo y al pensamiento dualista de la razón, que subvertía lo físico y lo metafísico en la puesta en escena para mostrar de qué modo las contradicciones aparentes expresaban un movimiento esencial del universo y, por extensión, de la naturaleza y de la humanidad.

Tanto Camus como Artaud piensan la peste en la vía de un *pesimismo activo*, donde el advenimiento de la fatalidad purifica de los falsos prejuicios al corazón del humano, para restablecer, al fin, los lazos que unen hombre y naturaleza mostrando el vacío de donde la humanidad ha emergido. Curiosa contradicción la de la plaga, que al matar muestra la verdadera dimensión de la vida. Según Artaud, el universo se expresa plenamente en estas contradicciones. Es, como vimos, una ley de crueldad cósmica que hace vivir a unos y morir a otros, una comunión permanente de contrarios: la necesidad insaciable de destrucción para la creación y la cara de la muerte en el reverso mismo de la vida.

Al final, mezclando inextricablemente lo abstracto y lo concreto, el Teatro de la Crueldad tiene por objeto la producción de una nota única, una especie de sustancia purificada, medicinal, que conceda al hombre —apestado de modernidad— la curación que necesita para liberarse de los conflictos. Una resolución de una innegable profundidad poética que, como Jerzy Grotowsky ha dicho, hace aparecer a Artaud más como un poeta y menos como un teórico del teatro, pues dejó visiones y metáforas principalmente, en vez de una metodología o una técnica teatral realizable (en Artaud, 1972d: 7 – 18).

Así, los textos reunidos en *El teatro y su doble*, sin demeritar su innegable influencia en las formas de hacer y comprender el teatro contemporáneo, aparecen como una elucidación en el plano físico de una revelación interior. Artaud habla del teatro de una forma muy parecida a la que Rimbaud utilizó para hablar de la poesía, ya que el mundo cotidiano aparece como el pálido reflejo de una realidad superior, y el hombre se desgarrar entre un nivel ordinario y otro más elevado y verdadero. Sin duda, su búsqueda dramaturgica se corresponde muy de cerca a esa otra búsqueda que ya había emprendido desde su época surrealista: la búsqueda desesperada de sí mismo.

3) Cultura y civilización

Ahora bien, la revisión de las tentativas revolucionarias de Artaud, tanto en el surrealismo como en el teatro, conduce necesariamente a sus embestidas contra la idea occidental de cultura y civilización, que subyace y origina —en un sentido al menos— la desesperación del poeta francés.

La liberación del espíritu humano ante sus ataduras racionales, lógicas y conceptuales, así como el intento de regresar al teatro su pureza original, son dos aspectos de una misma búsqueda: la de un remedio contra la descomposición de Occidente, y la de nuevas alternativas para revitalizar la cultura y una forma de civilización que, según él, negaban o suprimían al espíritu humano en aras de una visión materialista de la vida. Y esto sin olvidar el propio desasosiego físico y ontológico en Artaud.

Por eso no está de más aclarar que su noción de cultura es ante todo la interpretación de un poeta y, como tal, hace valer la pertinencia de sus observaciones. Artaud no se ciñe a la discusión teórica sobre cultura y civilización, inaugurada desde el siglo XVIII, y para hablar del tema se dirige a la fuente y entiende el término de “cultura” en su sentido primero, etimológico. Entiende con esto el culto y cultivo de un territorio, que para él no puede ser otro que la vida y el espíritu humano.

Entonces, no es de extrañar que viera en el teatro un espacio propicio para una transformación radical del mundo y que, para hablar de la puesta en escena, haya resuelto integrar una crítica cultural en primera instancia. De este modo, “Le théâtre et la culture” es el último texto escrito en torno a *El teatro y su doble*, pero elegido como prólogo en el orden final del libro. Allí expresa con mayor claridad sus embates contra la cultura occidental.

La idea artaudiana de cultura es primero una protesta. Protesta contra “le rétrécissement insensé” en Occidente que crea una suerte de idolatría, y que consiste en la separación conceptual entre la cultura por un lado y la vida por el otro, negando así que la primera es, sobre todo, un medio de *ejercer* la segunda. Artaud afirma que la cultura occidental “n’a jamais coïncidé avec la vie” (Artaud, 2009: 11), y que está hecha para regentarla y para manipularla, situación que resulta en una concepción de hombre y naturaleza como contrarios, no como complementos.

Repudia la cultura europea porque es en principio conceptual, cuando lo más urgente, a sus ojos, es extraer de ella ideas que por su urgencia y fuerza vital sean parecidas al hambre y tan necesarias como el alimento: “Nous avons surtout besoin de vivre –dice— et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre” (13). Para este cometido lo que sobran son sistemas de pensamiento, tan numerosos y contradictorios como característicos de la cultura occidental. Por eso rechaza que un civilizado cultivado sea un hombre que piense en sistemas, formas o representaciones, cuando debería ser un hombre orgánico cuya cultura sea una acción semejante a la que ejercen los órganos vitales en el cuerpo. Esto explica su rechazo rotundo a una cultura contenida en un anaquel de museo o en un panteón de iglesia.

En efecto, para Artaud la cultura no está en los libros ni en los museos, no es un objeto estático, de lujo, ni una educación o instrucción de primera categoría. Afirma, en contraparte, que debería *actuar* por su exaltación –postura que resulta contraria al ideal europeo de fijación conceptual, de veneración, en vez de vivir la cultura como una fuerza en movimiento. Dicho ideal resulta, en su opinión, estático y perezoso, y desarrolla hasta el absurdo una facultad de abstracción estéril que consiste en extraer pensamientos de nuestros actos, en lugar de identificar los actos y los pensamientos en un mismo plano.

Esta escisión entre los conceptos y la vida también induce una separación artificial entre civilización y cultura. Pues, según explica, “la civilisation c’est de la culture qu’on applique et qui régit jusqu’à nos actions les plus subtiles, l’esprit présent dans les choses”. De ahí su insistencia en la idea de una *cultura activa* que se convierta en “un nouvel organe” y cuya vitalidad fuera capaz de captar, dirigir y derivar fuerzas más allá de un provecho estático.

Artaud reunía la denuncia de un teatro anquilosado en la tradición con la protesta contra un ideal petrificado de cultura. Así, con su Teatro de la Crueldad también intentaba demostrar que la intensidad de la vida está intacta, que era necesario y urgente devolverle su realidad apasionada y convulsiva, y vaticinaba que “la culture sans espace ni temps et que détient notre capacité nerveuse reapparaîtra avec une énergie accrue” (18 – 20).

La Conquista de México

Como lo adelantamos en la introducción, el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad que Artaud tenía contemplado era un drama intitulado *La Conquista de México*, proyecto que presentó, según comenta Luis Mario Schneider, en una lectura en la casa de Lise Deharme el 6 de enero de 1934 (en Artaud, 1975b: 9). Sin embargo, dicho proyecto no pudo ser llevado a los escenarios y permanece como un documento importante por la síntesis de las nociones dramáticas y culturales anteriormente señaladas.

Artaud soñaba una puesta en escena que mostrara la realidad delirante de una verdad interior y, sirviéndose de la *metafísica concreta* como recurso teatral esbozada en sus teorías, quería revelar sobre la escena el paisaje interno en el espíritu de Moctezuma, desplegando ante la mirada de los espectadores “todos los estratos de la conciencia” en el legendario emperador azteca.

Por otro lado, el tema de la colonización le pareció ideal por su actualidad y porque permitía “revivir de manera brutal, sangrienta, implacable, la siempre vivaz fatuidad europea”. De esta manera, Artaud deseaba ensayar sobre el escenario su visión mítica y activa de cultura y, de paso, cuestionar la concepción de “superioridad preponderante” que Occidente tiene de sí mismo. Además, explica que con este proyecto revelaría físicamente la interpretación errónea del paganismo y de las cosmovisiones antiguas en la cultura occidental, subrayando “de manera patética, abrasadora, el esplendor y la poesía siempre actual del viejo trasfondo metafísico” (183 – 184).

Así, con un conocimiento poético despegado de la historia oficial de este acontecimiento, Artaud llevaría al teatro su visión del ocaso azteca, oponiendo a “la anarquía tiránica de los colonizadores”, “la profunda armonía moral de los futuros colonizados”. Con esto expresaría, ya no de forma teórica sino práctica, aquel *rigor cósmico* del Teatro de la Crueldad, pues Moctezuma, “rey astrólogo”, encarnaría la “jerarquía orgánica” de una forma de civilización establecida sobre valores espirituales. El Moctezuma de Artaud cumpliría, entonces, los designios de su idea de crueldad, ya que es aquel que cumple “la fatalidad que lo liga con los astros” (185).

En consecuencia, esta puesta en escena pondría en acción “una especie de enfrentamiento superior en las regiones donde planean los fantasmas del ser”, y no la representación estéril de un hecho histórico. *La Conquista de México* sería el paisaje, según

la vehemencia artaudiana, de un país mítico, perdido en la historia, pero que evocaría en la imaginación “la magia de un espectáculo inusitado, con ciudades como murallas de luz y palacios sobre canales de aguas estancadas” (187). También sería la muestra de un vitalismo ausente en Europa, pero presente en una cultura como la prehispánica, y que pondría en evidencia la unidad existente en el mundo antes de la “degradación” occidental.

Como habíamos dicho, su interés por las formas antiguas de civilización es muy importante y la cultura mexicana precolombina lo atrajo profundamente. En ella, Artaud quiso ver su propio ideal de cultura, aquella unidad y armonía del hombre con el mundo. Se maravilló con el conocimiento profundo de la tierra y de sus frutos, con la identificación mágica del hombre mesoamericano con las fuerzas de la naturaleza y con la importancia del sueño y de las visiones rituales en el destino de la sociedad. Asombrado por la crueldad y por la más alta devoción divina en el sacrificio humano, Artaud veía una realidad que superaba por mucho cualquier idea occidental de surrealidad o de realidad superior.

En suma, Artaud intuyó en el estudio y la recuperación de esta cosmovisión la posibilidad de una revolución cultural y de una nueva transformación en el hombre que le permitiera, esta vez, un equilibrio y una plenitud absoluta en relación con la vida, la cual, para él, significaba una especie de desbordamiento de lo inmediato o, como anota Michel Blanchot, “esa vivacidad fulgurante, cuya pérdida no puede tolerar, que desea unir a su pensamiento y que [...] se niega rotundamente a diferenciar del pensamiento” (Blanchot: 49). Es decir, un estilo de vida que observó abolido en Europa y que quiso ver como el único en el Nuevo Mundo.

Sin ir más lejos, *La Conquista de México* presenta una visión más mítica que histórica y es muy ilustrativa de lo que el pasado mexicano despertó en Artaud. De haberse realizado, ésta sería la obra tipo del Teatro de la Crueldad. Pero, evidentemente, su irrepresentabilidad, su desapego histórico, su violencia y, sobre todo, su costo y su “inefabilidad escénica”, como apunta Luis Mario Schneider (Artaud, 1975b:12) volvieron imposible su irrupción en las carteleras.

No obstante, lo invaluable de esta pieza, que nunca pasó del documento escrito, es sin duda el testimonio que ofrece del primer contacto de Artaud con México. Un contacto en absoluto imaginario, y cuya imposibilidad teatral bien pudo haberlo conducido a la obsesión de su próxima travesía mexicana.

Artaud en México

Hacia mediados de 1935, Artaud resuelve venir a México y comienza una labor diplomática entre amigos y conocidos para la realización del viaje. De este modo, entra en contacto con Jaime Torres Bodet, en ese entonces agregado cultural de México en Francia¹², quien facilita los trámites aduanales y envía diversas cartas a escritores e intelectuales mexicanos con el fin de asegurar la próxima recepción del poeta. Así, para diciembre de 1935 todo está listo y, gracias a la intervención del escritor y diplomático mexicano, Artaud logra concertar una serie de conferencias en la Universidad Nacional sobre su participación en el surrealismo y en el teatro francés.

A principios de enero de 1936, Artaud se embarca en el *Albertville* y, a finales del mismo mes, desembarca en La Habana, Cuba, última escala antes de llegar a costas mexicanas. Finalmente, el viernes 7 de febrero arriba al Puerto de Veracruz¹³ y se alista para su traslado a la Ciudad de México. Unos cuantos días después de instalarse en la capital, la prensa mexicana anuncia “una serie de conferencias de Antonio Artaud, bajo el patrocinio universitario”, evento organizado por el Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional, dirigido por Salvador Azuela, a realizarse los días 26, 27 y 29 de febrero, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria¹⁴.

En su primera conferencia, Artaud volvía a hablar de *Surrealismo y Revolución*. Regresemos, pues, al café *Le Prophète* donde los surrealistas se reunieron diez años antes para discutir su afiliación al partido comunista. Como vimos, en el caso de Artaud era absurdo que se abordara dicha cuestión. Como él lo recordó en su conferencia: “¿Se burla usted de la revolución? – se me preguntó –. Me burlo de la vuestra, no de la mía, respondí al dejar el surrealismo, puesto que el surrealismo también habíase convertido en partido”.

En esta ocasión, Artaud redirigía su rompimiento con el surrealismo hacia la crítica cultural emprendida, y volvía sobre sus pasos para reafirmar que la revolución surrealista pretendía reaccionar contra la reducción y la manipulación de la realidad que la cultura occidental había instaurado. Una vez más, se trataba de dislocar, de perturbar desde la raíz el aparato inconsciente que hacía del hombre un prisionero de la cultura y de sí mismo. Y el

¹²Véase “Lettre à Mme. Paulhan”, septiembre de 1935. En Artaud. *Œuvres Complètes*, t. VIII, 349.

¹³“Carta al Dr. Allendy”, 7 de febrero de 1936. En *Ibid.*, 357.

¹⁴Dato proporcionado por L. M. Schneider en su prólogo, en Artaud, *Viaje al país de los tarahumara*, 27.

espíritu humano era justamente esa puerta entre la solidez aparente del sistema occidental y los “secretos” que lo volvían una caricatura. “Se trataba, en suma, para el surrealismo, de descender hasta el marxismo, pero habría sido hermoso ver al marxismo intentar elevarse hasta el surrealismo” (Artaud, 2000a: 9 – 20).

Sin embargo, más allá de la actualización de esta disputa, lo que Artaud pretendía era llevar una lección a la juventud mexicana, explicarle lo que es el surrealismo para invitarla a cuestionar el marxismo, y así hacerle entender que la asimilación de los valores europeos la alejaría del vitalismo y de la originalidad propia de la cultura mexicana. Como era de esperarse, Artaud se ganó la antipatía de un sector importante del medio intelectual, pues parecía obrar con muy poco tacto ante un país que lo acogía y donde el pasado mítico interesaba por razones muy diferentes.

En *El hombre contra el destino*, su segunda conferencia, Artaud deja a un lado el surrealismo y ataca frontalmente a la civilización europea al afirmar que ésta se apoya, desde hace cuatrocientos años, sobre un inmenso error: “la concepción racionalista del mundo”. Efectivamente, Artaud responsabiliza al discurso racional de la desesperación contemporánea, pues para objetivar nuestra conciencia tenemos que dividirla, y esta división escinde el pensamiento de la vida, situación que provoca lo que Artaud llama *la conciencia separada*. También arguye que la razón ha conducido a una ciencia mecanizada, que impide tomar en serio “las leyes superiores del mundo”. Y afirma que el marxismo es un producto más de esta concepción racional y materialista de las cosas.

En contrapartida, Artaud habla de “la naturaleza interna y dinámica del pensamiento”, ignorada por el marxismo y que debería ser la base de una cultura revitalizada, echando por tierra la mecanización fragmentaria del materialismo científico. Recalca que “cultivarse es comer su propio destino”, asimilarlo por un conocimiento propio e intuitivo de las cosas, independiente de un saber libresco, es decir, institucionalizado. Y, como conclusión, hace un llamado a los mexicanos para recuperar sus fuentes míticas, pues la cultura de los antiguos puede brindar al mundo la materia prima de esta revitalización cultural. Por eso advierte: “Quien pretenda que existen varias culturas en México: la cultura de los mayas, de los toltecas, de los aztecas [...] etc., ignora en realidad lo que es la cultura y confunde la multiplicidad de las formas con la síntesis de una idea” (Artaud, 1991: 35 – 45).

En su tercera y última conferencia, *El teatro y los dioses*, retoma las ideas centrales expuestas en *El teatro y su doble*, y plantea la posibilidad de que el teatro pueda canalizar el “fuego vital” de la vida, es decir, aquella magia teatral que ahora asimilaba al “antiguo esoterismo mexicano”. Vuelve a negar la idea occidental de cultura e insiste en la urgencia de destruirla para devolver al mundo su antigua vitalidad y dinamismo. Y, al final, denuncia a la Revolución Mexicana de querer copiar la cultura estancada de Europa, en lugar de descubrir “los signos ocultos” en los vestigios de los antiguos mexicanos (Artaud, 2000a: 32 – 41).

Después de estas conferencias, Artaud se integró al equipo del periódico *El Nacional*, como corresponsal y articulista invitado. El diario publicó los textos de sus conferencias y varios artículos más, y sirvió de plataforma para su tentativa de revolución cultural. El 28 de mayo de 1936, *El Nacional* publicó el texto *Bases universales de la cultura*, en donde, una vez más, Artaud relaciona las fuentes de la cultura con el cultivo de la tierra. Así, señala que el espíritu humano es el *humus* más fértil para un conocimiento profundo, que tiene poco que ver con la instrucción, pues ésta última es el barniz con que Occidente pretende falsear la fuente de una cultura verdadera. Insiste en la recuperación de la cultura integral y mágica del México antiguo, y vuelve a llamar la atención acerca del equívoco fundamental de la institucionalización revolucionaria (Artaud, 1991: 45 – 48).

En este tenor escribe su *Primer contacto con la Revolución Mexicana*¹⁵, donde habla en nombre de la juventud francesa y declara que lo que se espera de México es “un concepto nuevo de la revolución y del hombre”, un concepto que “vendrá a nutrir con su vida mágica al humanismo”. Por eso rechaza que la Revolución Mexicana no busque la resurrección del alma indígena e intente acomodarse a la ideología europea. Vuelve a atacar la concepción marxista del mundo y advierte, de nueva cuenta, que intentar “imponer a los indios las formas de la civilización blanca es arriesgar [...] cuanto pudieran haber conservado de su antigua cultura”, y denuncia que así como en Europa existe un movimiento antieuropeo, en México existe un movimiento antimexicano (48 – 54).

Más tarde, en *Lo que vine a hacer en México*¹⁶, reitera su llamado al pueblo mexicano para una nueva revolución, no militar ni política, sino cultural y basada en los

¹⁵ *El Nacional*, 3 de junio, 1936. Para los datos de publicación en México véase *O. C., t. VIII*, 433 – 437.

¹⁶ *El Nacional*, 5 de julio de 1936.

valores indígenas. Dicha revolución debía salvar, reconquistar y preservar “su secreto antiguo”, y obtener de él un renovado hombre científico, pero orgánico, enraizado en un conocimiento sagrado, panteísta. Lo que parece importarle más es el sincretismo del pasado mexicano y su esfuerzo es notable para rescatarlo y asimilarlo a los intereses del México moderno. Y en este rescate Artaud se convence de que la realidad exterior será recubierta por un pasado activo, que integraría al presente “las relaciones *anímicas* del hombre y la naturaleza” (66 – 72).

El 1 de agosto del mismo año, publica los *Secretos eternos de la cultura*, donde echa mano del surrealismo para conectar la poesía con la investigación científica, un aspecto central en la revolución cultural pretendida y en el rescate de los antiguos secretos mexicanos. Con esto, Artaud explica que la utilidad de la poesía va más allá de las formas artísticas y funge también como un método de análisis y de exploración del universo (83 – 87).

Esta misma idea aparece en *La cultura eterna de México*¹⁷, en donde afirma la existencia de una “alma única del mundo”, expresada en simbologías tan distantes como la mexicana, la celta o la hinduista, y que puede ser revelada a través de la poesía y la imaginación, pues es en este espacio donde las analogías y las asociaciones corren libremente, volviendo accesible un conocimiento que Occidente ha *separado* de la vida (72 – 78). La importancia de este texto también radica en que, por primera vez en México, Artaud manifestaba su fascinación por la antigua cultura solar, que ya había explorado al escribir la biografía de Heliogábalo, y que sería determinante para su ascensión a la Sierra Tarahumara.

De igual modo, *La falsa superioridad de las “élites”*, *La anarquía social del arte*, *Las fuerzas ocultas de México*, y todos sus textos publicados en *El Nacional* son variantes de los temas y las ideas que ya hemos señalado. En estos textos, Artaud insiste cada vez con más desesperación en la importancia de aniquilar los ideales occidentales, y en la urgencia de recuperar la cosmovisión de los antiguos mexicanos. Para hablar de cultura y civilización, repite una y otra vez las riquezas del esoterismo mexicano y afirma que éste no es contrario al de las antiguas doctrinas como el budismo y la Cábala. Intenta con vehemencia demostrar que existe una sola “alma del mundo”, expresada en los signos y en

¹⁷Publicado en *El Nacional*, 13 de julio de 1936.

la simbología de estas antiguas tradiciones, y no deja de señalar a la civilización occidental como responsable de la pérdida sistemática de estos valores.

En estos embates desesperados, las contradicciones no son pocas. Al intentar definir y redefinir sus conceptos de cultura y de civilización, Artaud parece enredarse en ellos; primero dice que la civilización es la misma cosa que la cultura, luego que la cultura puede ser una y la civilización ser contraria a ella. De repente arremete contra el pensamiento científico, y luego pretende integrarlo a las fuentes míticas. Al querer aclarar las intenciones de su visita, Artaud dice en un momento buscar políticos y no artistas, pero al siguiente se declara poeta y artista, discípulo y trabajador, y afirma no tener injerencia para hablar de los asuntos políticos mexicanos. Pero, a pesar de todo esto, existe una constante: su intento de resucitar el alma indígena y de adoptar su origen mítico como la única cura posible para un humanismo en franca decadencia.

Así pues, la lectura de sus textos mexicanos provoca una sensación caótica, pero muy sugestiva, de un mundo plenamente subjetivo, dedicado a la subversión y ávido de recreación. Sin embargo, son un claro testimonio de la síntesis de una realidad cósmica-poética, propia del universo artaudiano. También dejan de manifiesto los tintes dramáticos que empezaban a dibujarse en la ruta de Artaud en México, pues el poeta confundía en su desesperación, como dice Luis Cardoza y Aragón, “el Nuevo Continente con un nuevo contenido” (Artaud, 1991: 12), y sus llamados a una nueva concepción del hombre y de la cultura, como en Europa, fueron desoídos.

En efecto, el México de aquella época no buscaba de modo alguno la resurrección del espíritu antiguo soñado por Artaud. Su interés en los indios era en tanto hombres y no en tanto indios, por eso buscaba integrarlos a la civilización tecnológica, y se proponía, acorde a los mandatos occidentales, mecanizar el campo y la agricultura. Como recuerda Luis Mario Schneider, “la existencia de tribus indígenas inmersas en ritos prehispánicos era considerada como un sacrilegio y no como verdad sagrada” (Artaud, 1975b: 33); su cultura, sin duda afincada en valores milenarios, fue considerada, como ahora, en el sentido de un pasado folklórico digno de promoción turística, y no como un presente latente y mucho menos con el potencial que Artaud veía para el futuro.

El México de la “perpetua exaltación” del “Manas” que duerme en toda forma, el México mágico del “totemismo sagrado”, que Artaud veneraba tanto, era un país ignorado

en la ciudad capital, pues ésta era la punta de lanza del proyecto cardenista de una modernización apoyada en la institucionalización de la revolución –un rasgo surrealista si pensamos que una revolución es, por definición, contraria a toda institución. No obstante, Artaud cuestionó este proyecto desde la raíz y no es raro que haya sido ignorado o mal entendido nuevamente. Como resultado, se internó aún más en sí mismo y en el suelo mexicano, y buscó, por todos los medios a su alcance, salir de la capital para encontrarse con la “tierra roja”, “el alma separada y original de México” (Artaud, 1991: 72).

CAPÍTULO II

METAFÍSICA DE LA CARNE

El recorrido del capítulo anterior pretendió describir el camino imposible en el que se aventuró Antonin Artaud. Las resistencias e impases del mundo exterior que encontró no podían sino llevarlo al interior de sí mismo. Ante su expulsión del surrealismo y el cambio en la orientación del movimiento hacia una lucha sociopolítica, continuó fiel a la máxima de la liberación total del espíritu humano y su escritura da testimonio de ello. Ante su fracaso teatral y la irrepresentabilidad del Teatro de la Crueldad, eligió hacer de su vida un drama cósmico y poético, una búsqueda desesperada de las fuerzas primigenias de creación, y realizar en sí mismo aquella mezcla inextricable de lo físico y concreto con lo metafísico y abstracto.

Pensamiento, cuerpo, espíritu y vida son quizá las palabras más recurrentes en su escritura, términos que intenta igualar con todos sus medios, pues los identifica en un flujo continuo sin diferencias ni segmentaciones. De ahí la inefabilidad escénica de su *metafísica concreta*, ya que esta significaría la destrucción del pensamiento dualista que hace posible la re-presentación. En esto radica la importancia central, vital, de la irrupción del cuerpo mismo de Artaud en el seno de su pensamiento. Un cuerpo físico e intelectual que dimana de la urdimbre del texto, que empieza en él y se agota en él; un cuerpo convertido en el espacio propicio para la imposible puesta en escena del teatro de Artaud.

Así, por una especie de extensión orgánica, hace de la escritura su materia y el estigma de su carne viva, convirtiéndola en la otra cara de sí mismo, en el *cuerpo sin órganos* de ese nuevo y revolucionario lenguaje que tanto anhelaba. Por medio de ella quiso unir cuerpo y pensamiento, remontar *la conciencia separada* que no dejaba de encontrar en todos los niveles de la cultura y de la civilización occidental. Se trata de una escritura del cuerpo en busca de *una cura o un remedio* para la vida, su vida.

Es evidente que Artaud no logró revolucionar la realidad ordinaria de su tiempo, aquella exterioridad de la que era tan ajeno; pero sí logró, al menos, revolucionar el modo de concebir y entender la poesía y la literatura. Antonin Artaud se crea y se destruye en el

espacio mismo del texto, por eso nos permitimos hacer una pausa en su travesía mexicana con el fin de explorar esta vía del cuerpo y la escritura. Misma que nos permitirá entender mejor su ascensión a la Sierra Tarahumara y el desenlace de su viaje en México.

1) Enfermedad y cuerpo

Desde la introducción comentamos la importancia de la correspondencia entre Artaud y Jacques Rivière para comprender la desesperación metafísica que impulsa las ideas y la poesía artaudianas. Al rechazar la publicación de los poemas, Rivière incita a Artaud, entonces en la etapa más temprana de su carrera literaria, a explicar el camino que lo lleva a la escritura, dando como resultado una serie de cartas –publicadas en lugar de los poemas— en las que el pensamiento aparece como una imposibilidad anímica, la inspiración como un vacío y la escritura como la trama que teje entre ambos extremos; pues escribir un poema significa enfrentarse a un mal que abre una inexistencia central, ontológica, que separa a Artaud de sí mismo y de la vida.

La razón que encuentra el también director de la *NRF* para negar dicha publicación proviene de un dictamen literario, que califica los poemas como inconsistentes en cuanto a retórica y faltos de la unidad estética necesaria. En respuesta, Artaud ahonda en el porqué de sus poemas “defectuosos”, e intenta explicar que éstos no se deben a una falta de manejo del lenguaje literario, sino al desamparo mismo de su pensamiento: “Je souffre d’une effroyable maladie de l’esprit. Ma pensée m’abandonne à tous les degrés” (Artaud, 1972b: 30). Por eso no puede darse el lujo de despreciar las formas fragmentarias que su pensamiento ofrece, pues éste se colapsa pronto sobre sí mismo hasta el punto de arrojarlo a la inexistencia y el desasosiego físico. Un punto profundo de sutura en el cual, como señala Maurice Blanchot, “pensar significa siempre y desde ya no poder pensar aún” (Blanchot: 45).

Rivière intenta, entonces, tranquilizar al joven escritor, sosegarlo en cuanto a sus aspiraciones literarias y mostrarle un camino en el que la inspiración poética le brindaría la claridad necesaria para lograr la cohesión faltante en sus poemas. Pero Artaud no busca que lo tranquilicen y contesta que se trata menos de la existencia o inexistencia de la inspiración, que de una ausencia total, “une véritable déperdition”, que lo empuja a

perderse en su inconsciente. Al interés de Rivière en su obra en ciernes, responde que no tiene nada, “nulle œuvre en suspens”, y que lo que ofrece en sus poemas son auténticos jirones arrancados a la nada. “Je ne veux que vider un problème palpitant” (Artaud, 1972b: 31), escribe, un problema y un palpito que destruye su pensamiento en el preciso instante en que comienza a desplegarse, y que lo deja a él, a Antonin Artaud mismo, sin ninguna obra ni poema alguno, en suspenso.

Así va trazando por escrito los márgenes de su pérdida, una pérdida del ser que se traduce en el poema como vicios de forma y en el hundimiento constante de su pensamiento. Pero, en el fondo, lo que esto indica es “un effondrement central de l’âme”, “une espèce d’érosion essentielle [...] et fugace de la pensée” (35), que en el defecto del poema hace aparecer la autenticidad del poeta. Dicho de otro modo, esta *erosión central del alma* separa a Artaud de su pensamiento y, en el mismo movimiento, lo hace irrumpir en su texto como la ausencia de la voz que origina el poema.

Sin embargo, Rivière se resiste a aceptar la originalidad del caso que describe Artaud y continúa en su papel de tranquilizar, retóricamente, las descripciones metafísicas de su interlocutor: “Si par la pensée on entend *création*, comme vous semblez faire la plupart du temps, il faut à tout prix qu’elle soit relative” (44). En efecto, en esta respuesta, aun si se aleja *sensiblement* de lo que en realidad preocupa a Artaud, Rivière toca un punto clave: en Artaud “pensamiento” equivale a “creación”, pensar para él es crear y no concibe la creación como algo separado de la existencia.

De este modo, se puede decir que Artaud habla desde una perspectiva anterior al *cogito ergo sum* de Descartes, eliminando así la certeza de la existencia que, según el método cartesiano, es dada junto con el pensamiento (*pienso, entonces existo*). Esta certeza, fundamental para el racionalismo moderno, sigue una lógica simultánea que establece al *yo* como origen del pensamiento y, por ende, de la existencia (*je pense, donc je suis*). Pero Artaud rechaza esta lógica pues, como bien lo señala Rivière, asimila el pensamiento como creación; pensamiento al que no puede acceder, que lo abandona y que no puede mantener en ninguno de sus poemas.

En consecuencia, lo que para el editor es un poema defectuoso, para el poeta es el testimonio vivo de un combate en el que se juega la existencia; lo que para uno atañe a la inspiración, para el otro tiene que ver con la esencia misma de la inspiración, con lo que la

origina en el pensamiento, es decir, en la creación. Y este *soplo*, esta esencia que se define por su ausencia, proviene de la “*impuissance*” de Artaud para fijar su existencia en un objeto. *Impoder* —más que impotencia¹⁸— que aparece así como el *síntoma* de una debilidad fisiológica: “*faiblesse qui touche la substance même de ce que l’on est convenu d’appeler l’âme et qui est l’émanation de notre force nerveuse coagulée autour des objets*” (50).

Hablamos del *alma fisiológicamente afectada*, de una enfermedad del alma hecha cuerpo que se traduce en el poema por defecto, por *impoder*, por inaplicación a la vida y no por falta de aplicación literaria. Se puede decir así que el verdadero poema de Artaud está en la imposibilidad de *su* pensamiento, en el *impoder* que expresa en las cartas que envía a Jacques Rivière, y no en los poemas que deseaba publicar. Se trata del pensamiento en pugna con el cuerpo: no del pensamiento como prueba de la existencia humana, sino de una especie de flujo continuo de pensamiento, de creación pura, que atraviesa físicamente al poeta, pero que éste no puede mantener ni mucho menos fijar en la forma acabada, lograda, de un poema.

Como resultado, la escritura se convierte en el vaciamiento de este *problema palpitante*, que a su vez deviene en una poesía de la carencia, de un ser escindido que se define por lo faltante, por el propio vacío que lo inspira y que lo impulsa. Esto significa un “desplazamiento del centro de gravedad” (Blanchot: 47), la indicación de una distancia ontológica irremontable y, al mismo tiempo, de la propiedad más íntima del pensamiento artaudiano. *Un* pensamiento que sufre por no poder ser uno con *el* pensamiento, que es entendido como enfermedad ontológica del alma y del cuerpo, y que presenta un nuevo aspecto de *la conciencia separada* que Artaud denunciaría en su crítica a Occidente.

Cuerpo y sociedad

Esta correspondencia también puede leerse como el diálogo entre un editor y un poeta con el fin de comunicarse y entenderse entre sí. En este sentido, se puede inferir que Artaud se explica para validar su pensamiento —o la ausencia de éste— ante el juicio de un editor, un “censor”, que aceptará o no dicha validez. Esta validez, como vimos, significa afirmar o

¹⁸Hemos preferido el término de “*impoder*” al de “*impotencia*”, pues el primero, propuesto en la traducción de Cristina de Peretti al libro citado de Maurice Blanchot, intenta mantener un sentido ontológico sobre el segundo término, que implica por lo general sólo una incapacidad física.

negar la existencia del ser que Antonin Artaud vacía en su escritura y cuya alma se encuentra *fisiológicamente* afectada. Y es aquí donde la incomprensión de Rivière se torna en un interés genuino por el poeta, pues el editor puede validar o no un poema con base en argumentos, en señalamientos retóricos o formales, pero ¿cómo leer, cómo interpretar un pensamiento que se hace cuerpo y que, por lo mismo, se presenta más allá de la literatura, como un auténtico caso mental, anímico y corporal?

En esto estriba la particularidad y la complejidad del caso Artaud, ya que, al plantear la cuestión ilimitada del pensamiento, introduce la presencia abrupta del cuerpo. Y en una cultura, en una civilización y sociedad como la occidental, en donde los procesos mecánicos —y tecnológicos— no dejan de propagarse, tanto el pensamiento como el cuerpo son objetos de esta mecanización. Una mecanización (organización) cuyo primer síntoma es la separación y distribución: separación del cuerpo y del pensamiento, donde el cuerpo es útil para ciertas tareas y el pensamiento para otras, como, por ejemplo, la diferenciación —y jerarquización— entre *mano de obra y labor intelectual*; mecanización, organización, separación, diferenciación y jerarquización que producen, en teoría, un pensamiento sin cuerpo y cuerpos privados de pensamiento.

Así pues, “no hay una sola cultura en el mundo en que esté permitido hacerlo todo. Y se sabe desde hace largo tiempo que el hombre no comienza con la libertad sino con el límite y la línea de lo infranqueable” (Foucault, 1976b: 332). En Artaud, este límite se presentó antes que nada en el cuerpo, en aquella meningitis que lo privaba de la posesión plena de sí mismo y que le dejó secuelas para el resto de su vida. Sin duda, esta experiencia es una marca indeleble en su pensamiento, un auténtico estigma que se manifiesta no sólo en su escritura sino en la manera en que percibe el mundo y la sociedad de su tiempo. De ahí la fragmentación interna que intenta explicar a Rivière bajo el tema del impoder, y que más tarde *incorporaría* en su etapa surrealista y en sus investigaciones alrededor del teatro. Esta fragmentación también se puede entender como una fuente fisiológica de los embates que dirige contra la civilización occidental.

Entonces, podemos afirmar que en Artaud toda idea procede (por lo menos en principio y apariencia) de *un movimiento orgánico* que abarca el interior y el exterior de un cuerpo en pugna por la igualación de las diferencias. Así, el cuerpo individual no está separado del tejido social, como tampoco lo están, en el individuo, el cuerpo y la mente. Sin

embargo, el que Artaud *encarne* esta posición lo enfrenta con una civilización regida por un discurso dualista, donde la separación induce una jerarquización, que a su vez se plantea como función organizativa de la sociedad.

De esta manera, aun si se tratara de una patología de la creación artística, la posición artaudiana lleva al límite las relaciones entre pensamiento y cultura, entre cuerpo y sociedad. Artaud nos habla desde una *línea de lo infranqueable* cuyo primer obstáculo es un límite sociocultural. Y este límite es trazado por una metafísica dualista que divide lo que aborda, como aparece en la distinción entre pensamiento y creación manifestada en la correspondencia con Jacques Rivière.

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault identifica la aparición del *cogito* cartesiano, en el siglo XVII, como el origen de una escisión operada por el racionalismo occidental, ya que éste, al establecer al ser como prueba del pensar, “enlazó entre sí el ‘pienso’ y el ‘soy’ de quien trataba con él”, anudando de esta forma “la representación y el ser” (2010: 325): el ser se hacía, pues, (re)presentación del pensar. Artaud, por el contrario, rechaza esta noción como origen ontológico y lo que intenta, como vimos en relación con el Teatro de la Crueldad, es acabar, precisamente, con el concepto de representación.

Pero la escisión referida va más allá de ésta y separa incluso a la existencia del cuerpo: “Es cierto que soy algo distinto de mi cuerpo, y puedo existir sin él” (Descartes: 179), escribe Descartes en su sexta meditación. Proclama sobre la cual se apoya la metafísica dualista que Artaud intentó destruir en su urgencia de igualar pensamiento, creación, existencia y cuerpo. Por ello, el alma fisiológicamente afectada que describe, pone a todo un régimen social en crisis, pues para éste el alma es una entidad abstracta que, fuera del discurso religioso, tiene nada o poco que ver con el sufrimiento físico.

Así, en *La liquidation de l’opium*, señala que “il y a des âmes incurables et perdues pour le reste de la société”, almas como la de él que por el mero hecho de existir suponen un riesgo para la sociedad, pues la naturaleza del alma, para Artaud, es también una naturaleza física, que según los preceptos y convenciones sociales de su tiempo, significaría una naturaleza anti-social. A sus ojos, el hombre es miserable porque su alma es débil, y *el cuerpo social organizado* sólo puede reaccionar contra la *pérdida natural* de la humanidad mediante una *usurpación* del cuerpo individual (Artaud, 1972b: 320).

No obstante, sucede que el discurso que sostiene al cuerpo social posee, como un organismo biológico, un instinto de auto-conservación, pues si en realidad igualara sus diferencias también anularía su funcionalidad. En otras palabras, la sociedad occidental quiere seguir siendo ella misma, por eso reproduce en cada uno de sus niveles el pensamiento que la hace posible. ¿Cómo cambiarla entonces, cómo destruir la metafísica dualista que mantiene su existencia, aún si ésta es un error y no es posible más allá de una estructura de sustracción, de usurpación? En su búsqueda personal Artaud cree encontrar la respuesta primero en el surrealismo y después en el teatro. Por eso el Teatro de la Crueldad buscaba acabar con la representación y crear, físicamente, una realidad única e irrepetible en cada espectáculo.

En efecto, la abolición de las diferencias entre autor-texto-director-actor-escena conlleva la destrucción de un discurso que sostiene un orden y posibilita su (re)presentación. De ahí que Artaud recurriera a la peste como marco analógico para llegar a su idea de teatro y de revolución cultural; pues la peste se presenta como “un drama del cuerpo social y político” (Weisz: 15) que, como vimos en el segundo apartado del capítulo anterior, desorganiza y pone en crisis al racionalismo y al sistema de poder que éste instaura. La peste significa, entonces, además de una enfermedad fisiológica, una *entidad psíquica* que destruye tanto el tejido social como el cuerpo individual. Hablamos, pues, de *una sustancia irracional* que infecta el organismo social y que causa el desplome de las instituciones encargadas de regularlo. Pero al hacerlo también *activa* la conciencia del cuerpo, pues éste aparece como el único espacio vital e imprescindible que sostiene al pensamiento y la existencia.

Con esto, la peste no sólo significa el advenimiento del Teatro de la Crueldad y la puesta en crisis del discurso dominante, sino que también articula, de manera análoga, “una escritura del cuerpo que tiene sus signos en un mal metafísico” (29), y que pone en juego al ser por entero en el texto. De esta forma, en el *Manifiesto en lenguaje claro*, Artaud declara: “si nada hay en el orden de los principios a lo que razonablemente pueda acceder, el principio mismo de todo esto radica en mi carne” (Artaud, 2005: 85).

Discurso crítico, discurso clínico

Del análisis de la correspondencia entre Artaud y Jacques Rivière se ha desprendido el tema del impoder, mismo que nos ha llevado a hablar, más que de la obra de Artaud, de un “caso Artaud”. Un caso en el cual *el pensamiento separado de la vida* induce una enfermedad metafísica, que hace irrumpir al cuerpo como motivo y contenido de la escritura. Esto es evidente desde el momento en que Artaud reclama al director y editor de la NRF que le responda con un juicio literario, cuando lo que el poeta plantea sobre el papel es “un cas mental, une véritable anomalie psychique” (Artaud, 1972b: 35). Esta particularidad trastorna por completo el desdoblamiento literario, pues éste no ocurre de la manera tradicional en que un escritor se desdobra en su texto para crear un universo ficcional independiente del autor. En contraparte, Artaud sí se desdobra en su texto, pero lo hace por completo, orgánica y ontológicamente, y el universo que intenta crear no se trata de uno ficcional, sino de un universo real, tan real como Antonin Artaud.

De este modo, su escritura activa un diálogo entre el *discurso crítico* y el *discurso clínico*: “El pasaje de una palabra que, sin desdoblarse, incluso sin distribuirse, de un único y simple trazo, hablaría de la locura y de la obra” (Derrida, 1989: 233). Este diálogo, que la mayoría de las veces es una confrontación, se encuentra integrado, *tejido* en la urdimbre misma de la escritura, y produce al momento de su lectura una “ilusión de unidad” en la que la escritura y el cuerpo de Artaud se integran en un sólo movimiento.

Es en la vía de estos dos sentidos –crítico y clínico—como Derrida observa un “traslado imperceptible de figuras analógicas” (*Loc. Cit.*), es decir, un desplazamiento y una oscilación entre las formas poéticas y las estructuras psicológicas que terminan por crear un *enigma de lo mismo*, nacido de la continuidad de la ruptura, de la disociación nerviosa, constante y sostenida, de Artaud en el *corpus* de su texto. De ahí que el impoder y la pérdida, el vaciamiento ontológico de uno mismo, se convierta en la determinación temática que Artaud elige para hacerse entender dentro del discurso de una metafísica dualista.

A fin de cuentas, lo que Artaud demanda de Rivière es saber si tiene o no “le droit de continuer à penser, en vers ou en prose” (Artaud, 1972b: 32), y en este afán logra un diagnóstico extraordinario de sí mismo. Por eso tampoco es de extrañar que su interlocutor le responda como un médico que pretende curar a su paciente negando la rareza de su caso:

“J’ai eu tort sans doute [...] de vouloir vous rassurer à tout prix: j’ai fait comme ces médecins qui prétendent guérir leurs patients en refusant de les croire, en niant l’étrangeté de leurs cas” (42).

Este desplazamiento crítico-clínico también revela un movimiento que hace de la escritura en cuestión no sólo un ejemplo literario, sino un caso clínico dentro de la literatura. Pero con esto no pretendemos establecer una división entre lo “sano” y lo “enfermo”, o entre una “buena” o “mala” poesía; se trata, más bien, de entender la escritura de Artaud como el *tejido orgánico* de su particularidad y diferencia, pues no le interesa proponer una obra sino mostrar su espíritu: uno que no está separado del cuerpo, que significa carne y espíritu al mismo tiempo, y que pone en crisis el modo tradicional en que se entiende el arte literario.

Así, el texto de Artaud no está separado de su autor, la escritura se hace cuerpo y viceversa, y en esto estriba su escritura revolucionaria. Puesto que el texto no ofrece una ficción desligada del escritor como cuerpo ausente en la escritura, sino que hace del cuerpo mismo del autor una ficción de carne y hueso, tanto dentro como fuera de los márgenes textuales, que se ofrecen como testimonio y límite de una vida cuya trama está escrita más allá del texto.

Asimismo, en el doble movimiento de un texto crítico y clínico, en la exposición de su mal metafísico y en el vaciamiento de su espíritu, Artaud se coloca más allá de la literatura, con lo que se escabulle de cualquier juicio crítico que se pueda hacer de su escritura y, de paso, al volver su enfermedad una vía de exploración literaria, también escapa al diagnóstico clínico que la medicina occidental pueda dictaminar sobre su cuerpo.

De esta forma, con la presencia abrupta del cuerpo en el texto, Artaud se niega a diferenciar el pensamiento de la vida, por lo que, paradójicamente, *su* pensamiento escrito jamás será *el* pensamiento vivo, creando así una falta sustancial en el espacio del texto, una ausencia de pensamiento real que se disimula bajo la presencia de *un* cuerpo, que nunca es igual a sí mismo.

Se habla, entonces, a través del impoder, de “una patología de la palabra” (Weisz: 22) que erige la escritura de una obra afirmada en su propia inanidad, en la ausencia *tautológica* de obra, y que constituye el “escándalo de un pensamiento separado de la vida” (Blanchot: 49). Y esto acarrea, por un lado, un ataque frontal a la literatura como institución

artística basada en la ficción y, por el otro, una liberación respecto del discurso clínico que pretende regular el cuerpo.

Esta especie de salvación de Artaud por Artaud mismo sólo podía darse en un arte sin obra, donde arte y obra no existen si no son el ser y la carne propia de su vida, y donde el pensamiento permanece en un estado dinámico, de incertidumbre, que escapa a las delimitaciones críticas y/o clínicas que puedan ejercerse sobre él. Del mismo modo, el Teatro de la Crueldad pretendía ser el arte de la vida misma, una realidad verdadera sin desdoblamientos, separaciones ni rupturas. El continuo de un arte vivo que libera una poética del cuerpo igualando las diferencias, sea una salvación de los desgarramientos, una solución de los conflictos, o una curación de lo enfermo.

Este es el movimiento constante que revuelve a Artaud en su batalla contra la metafísica dualista y contra sí mismo. También es el movimiento de “una metafísica de la carne que determina al ser como vida, el espíritu como cuerpo propio” (Derrida, 1989: 247), y mediante el cual puede clarificarse que la intención de Artaud no era realizarse en el lenguaje escrito, a la manera tradicional en que un autor se consolida gracias a sus obras, sino la insólita y desgarradora tentativa de escribir *la trama de su alma en vida*.

2) El cuerpo en el texto

La patología de la palabra o de la creación artística de la que hemos hablado introduce un *pathos* doble que fluye en dos niveles distintos: uno en tanto enfermedad metafísica y ontológica, que Artaud manifiesta en su correspondencia con Rivière; y otro que tiene que ver con un *pathos* retórico que liga formalmente el cuerpo con el texto.

Así pues, para acceder a la trama viva de Artaud no nos queda más que la urdimbre de su escritura: el entramado de su palabra convertida en texto. Y si el texto se define por su *textura*, es decir, por el *tejido* de signos lingüísticos con el fin de crear un sentido que, en un contexto determinado, posibilita un acto comunicativo (Van Dijk: 16); podemos definir la escritura artaudiana como la urdimbre de un conjunto de *síntomas fisiológicos*, que al trasladarse a un tejido lingüístico (escritural) adquieren un sentido autorreferente, ya que el *corpus* del texto dotaría de un significado lingüístico al *cuerpo* mismo de Artaud. Esto último sin olvidar la tentativa de igualación entre el espíritu y la carne, la mente y el

cuerpo, y la singular proclama de no pretender escribir una obra sino de mostrar, comunicar o transmitir *un* espíritu.

De tal suerte, Roland Barthes afirma que el texto es un tejido detrás del cual se vela un sentido oculto, pues éste se hace “a través de un entrelazado perpetuo”, donde “el sujeto se deshace [...] como una araña que se disuelve en las *segregaciones constructivas* de su tela” (Barthes, 1974: 81). Así, “el sujeto” se refiere no sólo al *sujet*, el tema o motivo del que trata el texto, sino al escritor como sujeto que escribe, y que al hacerlo se disuelve, *hifológicamente*¹⁹, en el cuerpo temático de su escritura. Sin duda, en el caso de Artaud, *araña y tela*, autor y texto, se encuentran fundidos en la misma materia textual, pues se trata de un autor que se introduce en su texto como sujeto o tema de su escritura. Entonces, el texto puede entenderse de dos maneras que no se excluyen necesariamente una a la otra: como una segregación continua de la química corporal del autor al entramado constructivo de su texto; pero también como una *ruptura sostenida* en la cual el escritor se deshace a través de su escritura.

De esta manera, en *Fragmentos de un diario de infierno*, Artaud se declara en la “encrucijada de las separaciones, encrucijada de la sensación de [su] carne” (Artaud, 1977a: 86), sensación carnal de separación que intenta sanear mediante una escritura del cuerpo. De ahí la afirmación de que su única ocupación sea rehacerse (59), pues la encrucijada de donde proviene su voz parece propagarse a través de una *falla* que recorre por igual los caminos del alma en el cuerpo, del cuerpo a la lengua y de la lengua al significado único que quiere comunicar su cuerpo: “Que el alma falte a la lengua o la lengua al espíritu y que esa ruptura trace en las llanuras del sentido algo así como un amplio surco de desesperación y de sangre, he aquí la gran pena que socava no la corteza o el armazón sino el TEJIDO de los cuerpos” (89).

Esta oscilación entre las separaciones, y la trepidación constante por solucionarlas, constituye un auténtico *terremoto metafísico* que Artaud transmite en su escritura. Situación que a su vez “destaca una grafía corporal; un somatograma que siempre restituye el anhelo por hacer hablar al cuerpo y procurar entenderlo” (Weisz: 30). Como habíamos dicho, el

¹⁹Nos apropiamos aquí del término que utiliza Barthes en *El grado cero de la escritura* para ligar el acto de escribir con el de tejer un entramado (*hifo* o *hyphé*, por su origen griego); mismo que no sería, *sustancialmente*, distinto del autor, sino su propagación y disolución mediante el texto escrito. Por eso la comparación entre autor y texto con araña y tela.

cuerpo es el motivo y el contenido principal en la escritura artaudiana, significa el vaciamiento palpitante de su espíritu, el pulso y la pulsión de su pensamiento que liberan una poética del cuerpo.

Así, en la *Posición de la carne* leemos un texto que puede considerarse como una especie de arte poética –y teórica al mismo tiempo—del proyecto de escritura en Artaud. Aquí, el poeta se aventura en una ruta que remonta un conocimiento de las palabras socialmente adquirido para hundirse en los limbos del ser, y encontrar de este modo una palabra original y originaria, una suerte de *palabra endémica* emitida desde las profundidades de la carne.

Pero ¿qué dice en realidad Artaud cuando se refiere a la carne?

Cuando escribe “carne” apela a la sensibilidad, es decir “apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de [su] dolor de [sí] mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor”. Cuando Artaud dice “carne” quiere encontrar ese “magnetismo incomprensible del hombre”, aquel punto profundo y esencial de sutura de donde surge y emana su “fuerza vital”, ese “espíritu veloz como el rayo” y que emerge como un grito desde “la *sutileza* de las médulas”. Y es que para Artaud “todo pensamiento está oculto en la vitalidad nerviosa de las médulas”, por eso no separa su pensamiento de su vida y no concibe su existencia si ésta no quiere decir *pensar lo que se vive y vivir lo que se piensa*.

Entendida así, la carne es mucho más que el conjunto y la organización funcional y sistemática de nervios y de órganos, más aun que la mortalidad inherente al desgaste y a la finitud del cuerpo. Se trata de “la totalidad de un nervio [...] que encierra toda la conciencia, y los caminos ocultos del espíritu en la carne”. Hablamos entonces de un solo nervio, una especie de diapasón que vibra entre el adentro y el afuera, que percibe el mundo exterior, lo asimila, lo interpreta y lo expresa interiorizándolo. En consecuencia, cuando Artaud dice “carne” se pronuncia a sí mismo: “En cada una de las vibraciones de mi lengua vuelvo a hacer todos los caminos del pensamiento en mi carne”.

De esta forma, Artaud *teje* toda una “teoría de la Carne, o mejor dicho, de la Existencia” (Artaud, 2005: 81 – 83), que también es una poesía del cuerpo, pues, según nuestra lectura de este texto, la carne es vida que se enuncia a sí misma a través de algo así como una *intensificación magnética* de la palabra; una palabra que se transmite a partir de una *vibración sutil* del cuerpo, vibración de las cuerdas, de los nervios vocales que

profieren un sonido, la *imagen acústica* que comunica el mundo exterior, pero también el mundo interior, el aislamiento carnal de quien profiere la palabra. La carne se convierte así en el espíritu que se comunica y se manifiesta por medio del cuerpo. Ella es por lo tanto la matriz del pensamiento, el espacio creador de uno mismo, es la materia misma de toda liberación y transmutación posible. Por ello, en Artaud la vida es una y es inmediata, se crea cada vez que se transmite, y el cuerpo es la *encarnación* de una vitalidad total y absoluta, la *experiencia intensificada* de todo momento.

El texto en conflicto

No obstante, el que la carne nutra directamente el contenido de los textos de Artaud no significa que leamos con toda certeza una palabra inscrita en la mismidad de su cuerpo real. Pues lo que leemos en su escritura, incluso si ésta se presenta como el espíritu de su autor, es ante todo un desplazamiento del cuerpo en el texto. Y desde el instante mismo en que el cuerpo se vuelve escritura, éste pasa a un campo propio de la ficción.

En esta vía adoptamos ahora el término de “texto-Artaud”, introducido por Gabriel Weisz, como un recurso que, dejando a un lado “los juicios e interpretaciones sobre el autor”, se refiere a “la composición textual que se define en una personalidad textual que buscamos leer” (Weisz: 9); una forma de composición literaria propia de Antonin Artaud, pues con esto se afirma la innovación, la particularidad y la diferencia del proyecto artaudiano.

Por lo tanto, al analizar alguno de los componentes del texto-Artaud nos enfrentamos a una existencia textual que pone en acción una ficción del cuerpo. Esta ficción supone, como vimos en el apartado anterior, una ilusión de unidad, un *enigma de lo mismo* entre el cuerpo y el texto que es posible a partir de una serie de traslados afectivos y corporales, dando como resultado la sensación de un cuerpo presente en el texto.

Así, lo que se activa en el texto-Artaud es una patología corporal que infecta los componentes textuales, en franca analogía con la peste como *entidad psíquica* que infecta el organismo social. Con esto la escritura artaudiana parte de un *cuerpo en crisis* que a su vez desencadena un *texto en conflicto*.

Sin embargo, pensamos que esta irrupción del cuerpo en el texto es posible, textual y formalmente hablando, gracias a dos procedimientos retóricos y poéticos fundamentales:

la analogía y la alegoría. La primera es una forma de similitud que establece una correspondencia estructural entre campos de significado diferentes, es decir una correlación fundada por una semejanza directa o indirecta entre cosas de diversa naturaleza (Beristáin: 259). Foucault señala que la analogía es en el fondo “un espacio de irradiación”, que incorpora al mismo tiempo lo lejano y lo cercano, pues se puede establecer una relación analógica entre un nivel macrocósmico y otro microcósmico. Por ejemplo, “en la analogía del animal humano con la tierra que habita: su carne es gleba; sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos” (2010: 39 – 41).

En segunda instancia, la alegoría puede entenderse como una “metáfora continuada” que traslada en *una misma figura* una serie de paralelismos entre dos realidades diferentes, haciendo aparecer un sentido más profundo al borrar otro sentido aparente o literal (Beristáin: 25). Umberto Eco explica que “la alegoría transforma una experiencia en concepto y un concepto en imagen, pero de manera que el concepto se mantiene definido y expresado por la imagen” (283); así tendríamos que este procedimiento retórico crea una figura, una misma formulación, que parte de la *experimentación alegórica* entre realidades diferentes.

Ahora bien, desde las manifestaciones más tempranas del texto-Artaud abundan las descripciones de dolencias físicas y espirituales, casi como si Artaud se enfermara a través de la escritura, constituyendo así una “textura epidémica” (Weisz: 17) en el entramado analógico entre el cuerpo y el texto: “Bajo esta costra de hueso y piel que es mi cabeza hay una constancia de angustias, [...] el desposeimiento de mi sustancia vital, como la pérdida física y esencial, [...] de un sentido” (Artaud, 1977a: 52). Se trata, entonces, de una *constante de angustias* que puebla el texto e interviene directamente en su composición lingüística, haciendo del *desposeimiento de la sustancia vital* una *pérdida física del sentido* a través de la escritura.

Como resultado leemos un texto que se presenta como una *costra de piel y hueso* porque comunica el abandono de la fuerza vital, traducida lingüísticamente como la pérdida esencial de un sentido. Es decir, el sentido literal del texto-Artaud radica en la *ausencia física* de sentido, y establece de este modo una correspondencia analógica entre un *campo somático* y el *campo de significado* propio de la composición textual. De esto último se desprende la sensación de un cuerpo en crisis, pues éste es llevado al límite vital de sí

mismo. Y en tanto se encuentra al borde de sus fuerzas, despliega una serie de síntomas y estados corporales: “Una sensación de quemazón ácida en los miembros, músculos retorcidos y como al rojo vivo, el sentimiento de estar en vidrio y frágil [...]. Una fatiga de comienzo de mundo, la sensación de cargar su cuerpo [...] que se transforma en dolor astillante, [...] de letargo localizado en la piel” (20).

Este *letargo*, esta *fatiga de comienzo de mundo* que se *localiza en la piel* y que provoca *la quemazón de los miembros*, establece una metáfora continuada del cuerpo físico en el *corpus* del texto. Al escribirse, el cuerpo mismo se hace metáfora y el incendio de sus miembros se vuelve, gracias a una *irradiación corporal que se vacía por escrito*, la quemazón que recorre el tejido del texto. De esta manera, el texto-Artaud urde la consistencia de un cuerpo alegórico, pues el concepto que deviene del texto reside en la imagen de un cuerpo adolorido, creando así una misma figura entre el texto y el cuerpo.

De igual modo, el texto entra en conflicto ya que su densidad corporal lo hace abandonar cada vez con más rigor su carácter abstracto tradicional. El texto-Artaud es una composición fundamentada en un temperamento concreto de la escritura, casi de la misma forma en que el Teatro de la Crueldad parte de una metafísica concreta como soporte de su puesta en escena. Hablamos, pues, de un texto cuya abstracción lingüística pone en juego la concreción de un cuerpo, como una especie de “viento carnal” poblado de “raicillas ínfimas” comparables a “una red de venas”; el texto como “un espacio medible y crujiente”, la “cristalización sorda y multiforme del pensamiento” (21).

Así pues, la disociación nerviosa de Artaud, su vaciamiento palpitante, es lo que forma el esqueleto estructural de sus textos. Una forma de escritura consistente en “una especie de ruptura interna de la correspondencia de todos los nervios” (11 – 14), que irrigan cada uno de los niveles textuales y que conforman el hilo conductor, tanto en sentido literal como en sentido figurado, del texto-Artaud.

Corporalidad y lectura

La descripción de los procedimientos textuales anteriores nos lleva a afirmar una poética artaudiana basada en el cuerpo como motivo analógico y alegórico del texto. Una poética que induce a su vez una *estética corporal* de la poesía, cuya piedra angular es la carne

entendida como la *totalidad de un nervio*, que involucra por igual el espíritu, el cuerpo y la existencia. En consecuencia, esta estética plantearía al cuerpo como fuente de exploración y de plasticidad artística, es decir, como el entramado nervioso a seguir con el fin de construir una escritura original, en tanto el cuerpo de cada individuo es único e irrepetible.

Y esto último pondría sobre la mesa la cuestión del estilo, pues éste se hunde en una “hipofísica de la palabra” que nace del cuerpo del escritor y cuyas referencias se hallan en un nivel biológico, “al modo de una Necesidad”, como si el estilo fuera “el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y el mundo” (Barthes, 1983: 18 – 19). Esta situación nos llevaría a entender la poesía artaudiana como *una especie de irradiación en potencia*, que se aloja en el cuerpo y que tendría la cualidad de incorporar –alegórica y analógicamente—una variedad de temas y motivos con la misma maleabilidad y ductilidad con que se aborda el cuerpo propio.

Se trata de una corporalidad maleable y dúctil, en especial evidente en el modo en que el texto-Artaud integra la descripción de ciertas obras pictóricas: “Le monde physique est encore là. C’est le parapet du moi qui regarde, sur lequel un poisson d’ocre rouge est resté, un poisson fait d’air sec, d’une coagulation d’eau retirée” (Artaud, 1972b: 315). En esta cita observamos el mismo procedimiento corporal del que hablamos anteriormente, sólo que aquí no se trata del cuerpo de Artaud sino de una pintura de André Masson. El mundo físico se presenta como un parapeto que es también el *yo que observa*, y sobre éste aparece un *pescado de aire seco*, una *coagulación de agua retirada*. Leemos un párrafo que es al mismo tiempo una morfología plástica y poética, en la cual Artaud plasma una imagen en el texto. La escritura adquiere así un cuerpo gracias a la aparición descriptiva de la pintura, y a su vez la pintura irrumpe en el espacio abstracto y temporal de la escritura.

En *El teatro y su doble*, encontramos otro ejemplo cuando Artaud hace una larga descripción de *Lot y sus hijas*, pintura renacentista del pintor y grabador holandés Lucas van Leyden, para introducir “La mise en scène et la métaphysique”. En este caso leemos una descripción verbal de un elemento visual que tiene como finalidad la ilustración teórica de la noción artaudiana de puesta en escena. Aquí las palabras, lejos de difuminar la pintura, la hacen presente, le brindan un tiempo otro y otro espacio que no sólo puede ser imaginado, sino también escuchado: “Son pathétique [...] est visible même de loin, il frappe l’esprit par une sorte d’harmonie visuelle foudroyante [...]. Même avant d’avoir pu voir de

qu’ il s’ agit, on sent qu’ il se passe là quelque chose de grand, et l’ oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l’ œil” (Artaud, 2009: 49).

El cuadro se revela en el *aquí y ahora* donde se inscribe la observación del texto-Artaud, pero también en el aquí y ahora de la lectura que realizamos, por lo que podemos decir que la escritura se vuelve *un espacio de inmanencia* entre la aparición de la pintura, el *corpus* del texto y la imagen acústica, que el lector *ve y escucha* en la sonoridad de las palabras a través de su lectura. La vía de Artaud, no hay que olvidarlo, es la subversión de alma y cuerpo a un mismo plano, la identificación de lo físico con lo metafísico, y por esto es importante que su escritura intente conmover al oído al mismo tiempo que el ojo. Un sentido no puede desprenderse y segmentarse de otro, ambos fluyen en una misma corriente: uno *ve* la pintura en el mismo instante en que la *escucha* gracias a la corporalidad del texto²⁰.

Así, el cuerpo alegórico del texto-Artaud se enriquece con una plástica que surge de la escritura y de la carne, ya que los desplazamientos y oscilaciones entre la imagen pictórica y el texto que la re-crea aseguran la transmutación visual de un cuerpo ya instalado en la escritura. En ambos casos el autor, además de vaciarse en su texto, se integra en el cuerpo plástico del lienzo; hablamos, una vez más, de un enigma de lo mismo que irradia del cuerpo y el texto y que se concretiza a través de la lectura. Enseguida surge un tercer espacio, físico e inmaterial, un *cuerpo intermedio* que se basta a sí mismo, que existe cuando es leído, visto e imaginado, y que *siendo dos es en realidad uno*.

La lectura adquiere, entonces, una dimensión tangible inducida por la plasticidad del estilo, ya que éste, al surgir de una *nomenclatura carnal* del escritor e incorporar un lenguaje tanto verbal como visual del objeto que aborda, haría inteligible y consistente a un infralenguaje que fluye en *una traslación intersemiótica continua*. Es decir, “un fenómeno de orden germinativo” que asegura “la transmutación de un Humor” (Barthes, 1983: 19) y, sobre todo, su transmisión al lector.

No obstante, como vimos al principio de este capítulo, el texto puede entenderse de dos maneras que no se excluyen mutuamente: como la *segregación continua de la química corporal del autor* al entramado constructivo de su texto –y en el caso particular del texto-Artaud dicha segregación tendría asimismo el carácter de una disociación nerviosa en el

²⁰Por razones de espacio no reproducimos aquí la descripción completa, pero esta puede consultarse en Artaud, *Le théâtre et son double*, 49 – 52.

corpus textual—; y como una *ruptura sostenida* en la cual el escritor se deshace a través de su escritura. De este modo, cuando hablamos de una traslación intersemiótica continua, no excluimos los puntos sutiles de ruptura, que existen entre el paso de un infralenguaje carnal a un lenguaje verbal y de éste a uno visual, ya que dichos puntos o suturas, lejos de desarticular nuestra interpretación, brindan la fuente de placer y goce a nuestra lectura.

En efecto, como apunta Barthes, “el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas” (Barthes, 1974: 13) y, en el caso de Artaud, esto parece más que idóneo, pues el límite desde el que nos habla, como ya lo señalamos, es un *límite de lo infranqueable*, un límite subversivo del pensamiento, del alma y del cuerpo, pero también síntoma de una *falla metafísica*, de una fisura continuada, o de un temblor que vibra desde la carne hasta la lengua. El texto-Artaud es un texto de goce: “el placer en pedazos; la lengua en pedazos; la lectura en pedazos” (67); sin embargo, no por ello se vuelve inconsistente, pues, del mismo modo en que el Teatro de la Crueldad se dirigía a un espectador activo, lo que busca el texto-Artaud es su cohesión faltante a través de una *lectura activa*.

Así, con Artaud nos enfrentamos a una palabra endémica, a una escritura corporal que fluye del cuerpo al texto y, según sea el caso, del texto al lienzo o de la escena al cuerpo y viceversa. Una escritura y un cuerpo que implican un espacio de lectura diferente, donde el lector tiende a modificar sus hábitos de lectura, pues lo que está en juego son los lazos psíquicos y corporales que ligan al autor con su texto y, por *extensión orgánica*, al texto con su lector.

De esta manera, como señala Évelyne Grossman, “l’expérience à laquelle est confronté tout lecteur d’Artaud est celle d’un bouleversement de ses repères subjectifs : il faut non seulement lire et lier mais aussi délirer” (Artaud, 2004: 9). *Lire et dé-lire*, en el caso del texto-Artaud, son verbos —y voces *extranjeras*—que no pueden ir el uno sin el otro, puesto que leemos un pensamiento que delira su inexistencia, su impoder, del mismo modo en que el texto delira al cuerpo que lo produce, como el espíritu significa un delirio del cuerpo en el texto, que no es obra sino espíritu. Imbricación en ocasiones ilegible de “una contradicción viviente; un sujeto dividido que goza simultáneamente a través del texto de la consistencia de su *yo* y de su caída” (Barthes, 1974: 31).

Hablamos, pues, de una escritura –cuerpo y lectura—que “se precipita como un elemento químico”, que deviene *somatograma* o “una criptografía cada vez más densa” (25) y que irrumpiría como un conjunto de huellas en *el teatro del pensamiento*, un *espacio corporal del pensamiento* y de su delirio, “écriture hiéroglyphique” (Sollers: 93) que fundiría autor, texto y lector, sujeto y objeto, en un mismo espacio abierto en la escena ilimitada del pensamiento vivo.

3) Hacia un cuerpo sin órganos

Según la ruta trazada hasta ahora, se nos ocurre pensar la poética artaudiana como un *espacio corporal de irradiación*, que vuelve la escritura un espacio inmanente entre la *segregación química* del autor a su palabra y a la lectura realizada. Este espacio implica la fundición de pensamiento y cuerpo, de autor y texto, por lo que la lectura participa de un flujo continuo de lenguaje, donde las rupturas internas del poeta devienen la expresión plena de un espíritu que se debate en las encrucijadas y trincheras de la carne.

El poeta se encuentra a la deriva, como dice Barthes, es “un maná, un grado cero”, privado en sí mismo de sentido fijo (Barthes, 1983: 47), pues, en el espacio del texto, *el* sentido se traduce como la pérdida y la ausencia física de *un* sentido. En esto estriba la falla metafísica del texto-Artaud, o la textura epidémica cuya consistencia deberá rehacerse en la lectura, puesto que el escritor, y en este caso el poeta, se deshace y se rehace a través de la escritura. De aquí la importancia de una estética corporal basada en la plasticidad del cuerpo –en tanto carne, totalidad de un nervio, vibración constante entre el interior y el exterior—como medio de exploración literaria, pero también entendiéndolo como único medio de existencia, de vida y de experimentación con la realidad.

Hablamos, pues, de una especie de surrealismo corporal que busca la liberación de una energía vital de la creación. “No somos lo bastante *sutiles* –afirmaba Nietzsche—para percibir el *flujo* [...] *absoluto* del *devenir*” (Barthes, 1983: 77). En esta misma vía, y varias décadas más tarde, el teatro de Artaud buscaba desencadenar este flujo identificándolo con un movimiento continuo de pensamiento, de creación pura, mismo que atraviesa al poeta y al actor a través de la *sutileza de sus médulas*, pero manifestándose como algo inasible,

imposible de fijar y contener en la forma acabada de un poema, o en la representación psicológica de una puesta en escena.

Por eso Artaud insiste en un magnetismo interno capaz de captar este movimiento y en una poesía del espacio entendida como fuerza dinámica entre lo abstracto y lo concreto, pues “lo *permanente* no existe más que gracias a nuestros órganos que resumen y reúnen las cosas en planos comunes, mientras que nada existe *bajo esta forma*. El árbol es a cada instante una cosa nueva; afirmamos la *forma* porque no aprehendemos la sutileza de un movimiento absoluto” (Nietzsche citado por Barthes, *loc. cit.*).

La corriente de este flujo absoluto, donde lo permanente no existe a no ser por un devenir constante de metamorfosis y transmutaciones, es el espacio ilimitado del pensamiento, allí mismo donde Artaud hace irrumpir el cuerpo como materia plástica de un continuo de creación pura. Desde este punto de vista, las cosas no existen por sí mismas, existen por las fuerzas de creación que las atraviesan, por el espíritu que las anima y cuyo campo de acción es la corporalidad misma. Ahora se entiende mejor la definición del alma que citamos anteriormente, a propósito de la correspondencia con Rivière, y que Artaud entiende como *sustancia y emanación de una fuerza nerviosa*.

El Teatro de la Crueldad tenía por objetivo brindar un espacio de esta naturaleza, un espacio en el cual sustancia y emanación no serían sólo cualidades abstractas, sino sustancia y emanación propias de la materia. El teatro, según Artaud, estaba destinado a ser el espacio corporal del pensamiento. En él, toda dualidad sería abolida y el lenguaje, en consecuencia, se presentaría en un más allá de las palabras: como manifestación de un flujo que implicaría toda una densidad espacial integrada por objetos, movimientos, formas, gestos, colores, sonidos, actitudes, gritos, vibraciones, etcétera.

Con esto se intenta asir lo inasible, pues este tipo de teatro se busca en las *correspondencias concretas* entre el gesto teatral y los gestos de la naturaleza, como la correspondencia analógica entre la peste y una entidad psíquica, o el paralelismo entre una operación alquímica y la *exteriorización de un drama esencial*²¹ del universo. En el fondo, el teatro que Artaud describe no se trata de un espacio diferente de la vida, sino de la vida

²¹Esta correspondencia artaudiana de la magia y la alquimia con una especie de drama universal encarnado será la fuente de una exploración más amplia en el capítulo siguiente.

detallada, dilatada e intensificada, que es sustancia y emanación del pensamiento, es decir, una creación continua, el cuerpo dinámico de una *metafísica activa*.

Sin duda, esta visión del teatro —y de la realidad— es la que conmueve a Artaud en 1931 cuando asiste a una presentación del teatro balinés: “Le Théâtre Balinais [...] remet le théâtre à son plan de création autonome et pure”, donde los personajes aparecen en un “état spectral”, es decir, “vus sous l’angle de l’hallucination qui est le propre de tout personnage de théâtre” (Artaud, 2009: 81). Allí se percata de una serie de evoluciones y curvas escénicas, de un *uso ondulatorio* de la escena que no deja ninguna porción del espacio sin utilizar, y que descubre plano por plano el sentido “d’un nouveau langage physique à base de signes”.

En efecto, en este teatro todo sobre la escena se convierte en signo, tanto los movimientos como los gestos y, sobre todo, el cuerpo mismo de los actores: el girar de sus ojos, las muecas de sus labios, sus músculos crispados, “ces têtes mues d’un mouvement horizontal” que parecen rodar de un hombro al otro “comme si elles s’encastrent dans des glissières”. Y esto, que por un lado responde a una psicología de la realidad inmediata, “répond en outre à une sorte d’architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d’un rythme” (83 – 84). Indudablemente, este lenguaje construido de signos vivientes se encuentra, antes que en el significado de una frase, en el poder evocador del gesto, en el ritmo corporal impreso sobre la expresividad del rostro y en *un más allá de las palabras* que se identifica a un flujo de lenguaje incesante.

Este lenguaje, por lo mismo, desborda todo sentido literario y escénico que pueda extraerse del pensamiento o de la vida, y que se apoya en “*ce côté révélateur de la matière* qui semble tout à coup s’éparpiller en signes pour nous apprendre l’identité métaphysique du concret et de l’abstrait”. Así, el teatro balinés ponía ante los ojos de Artaud un lenguaje desplegado en el espacio, en todas las dimensiones y planos posibles, y que actuaba a través “d’un sens aigu de la beauté plastique”, de “ces gestes qui ont toujours pour but final l’élucidation d’un état ou d’un problème de l’esprit”. Nos referimos a un lenguaje y a una poesía del espacio, continuidad metafísica, “théâtre pur”, la física de un gesto absoluto que busca *encarnar* la energía invisible del espíritu “par les dédales et les entrelacs fibreux de la matière” (91 – 95).

Ahora bien, la revelación física de este lenguaje más allá de las palabras, que hace de la carne un trazo y del cuerpo un signo y que proviene de una biología oculta, de un plano orgánico y ontológico del poeta, es la fuente psíquica y el origen de un desarrollo formal, significante, de la escritura en Artaud. Paradójicamente, su labor como escritor está enraizada fuera del lenguaje escrito, en una realidad más allá de la razón y de la organización articulada por ella, donde “ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d’une phrase écrite”, también se encuentra trazado, *cartografiado*, en el espacio exterior, “entre les membres, l’air et les perspectives d’un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements” (97).

Asimismo, según un acercamiento crítico-clínico, su escritura se origina en una enfermedad metafísica cuya falla interna se propaga del espíritu a la carne, de la carne al espíritu y de éste al cuerpo, a la lengua, al texto y a la lectura. Toda idea y proyecto en Artaud se propaga corporalmente, por lo que su escritura se vuelve la única huella, el único entramado restante de un pensamiento y un espíritu viviente. Tratamos, pues, con la escritura de una intensa liberación de signos, de una profusión de gestos corporales en un estado anterior a la palabra escrita. De ahí que el texto-Artaud apunte a una especie de *escritura jeroglífica*, que daría sentido no a un pensamiento desligado del cuerpo, sino a la sutileza profunda, a los limbos de una vida carnal del pensamiento.

Artaud, quien afirmaría más de una década después: “La question n’était pas pour moi de savoir ce qui parviendrait à s’insinuer dans les cadres du langage écrit / mais dans la trame de mon âme en vie” (Artaud, 1972b: 11), inaugura así un modo de escritura en el que, lejos de perseguir un fin o una producción solamente literaria, busca *escribirse* y *producirse* al entrar en una realidad de signos donde uno mismo deviene un signo. Se trata del espacio material de un sentido que rebasa los márgenes textuales, y que describe un estado donde el delirio pone de manifiesto aquel flujo continuo de creación pura, de vida desbordada, la alucinante puesta en escena donde interior y exterior se mezclan.

Como señala Philippe Sollers, escribir obliga a vivir “en état de communication incessante, [...] et s’il y a des signes dans la pensée, toute pensée émet des signes. Artaud ne faisait qu’énoncer le principe de cette écriture” (Sollers: 96). Sin embargo, este espacio o flujo de comunicación incesante, al que apunta después de todo la escritura, no puede contenerse ni formarse —en el sentido de fijar una forma— por medio de la labor

organizativa de los órganos —encargados de regular, resumir y sintetizar la energía vital que atraviesa y anima tanto al hombre en general, como al poeta y a su lector en particular—, ya que esta organización *representa* tan sólo una parte finita y discontinua de un flujo continuo e infinito.

Haría falta, entonces, como fin último de una escritura auténticamente artaudiana, y como realización verdadera del Teatro de la Crueldad, crear o producir *un cuerpo sin órganos* que implique el paso y la circulación entre el exterior y el interior, entre lo concreto y lo abstracto *de un flujo de intensidades puras* (Deleuze, 2003: 27).

Cuerpo sin órganos versus cuerpo organizado

Hemos hablado en varias ocasiones acerca del enfrentamiento y la crítica constante de Artaud contra la sociedad de la que alguna vez formó parte. También repasamos varios de los textos que, durante su etapa surrealista, se dirigieron contra las principales instituciones encargadas de regular y homogeneizar el discurso de Occidente, y nos hemos referido en numerosas ocasiones al Teatro de la Crueldad como un proyecto que pretendía liberar una energía psíquica, comparable a la peste, en aras de derrumbar las aparentes certezas del racionalismo y su método científico.

En esta ruta, una de las constantes del tránsito del texto-Artaud, desde el *Pesa-Nervios* y *El ombligo de los limbos*, pasando por los textos surrealistas y los relativos a *El teatro y su doble*, hasta llegar a sus escritos en torno a México, radica en la búsqueda incansable de *otra posibilidad* de existencia fuera de los límites trazados por la cultura y la sociedad occidental.

Para explorar este camino, nuestra lectura se apoya en la parte de la obra de Michel Foucault dedicada a los modos de control operados por el poder dominante, la cual ha desembocado en una crítica epistemológica cimentada en una suerte de arqueología del pensamiento moderno. En lo que se refiere al poder y al control que ejerce sobre el cuerpo individual, así como a la subordinación de éste a un cuerpo político que regula a su vez un cuerpo social, estudios como *El nacimiento de la clínica*, *Historia de la locura en la época clásica*, *Vigilar y castigar* y *Microfísica del poder*, develan la importancia capital del cuerpo como sujeto y objeto sobre el que actúan los mecanismos de control. En ésta última

obra, Foucault afirma que “las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos” (Foucault, 1992: 157).

Esta afirmación es muy cercana a la percepción y problematización del cuerpo que hemos seguido en Artaud hasta el momento, ya que las relaciones de poder que Foucault enuncia establecen en primera instancia un consenso social y político que dictamina un límite legal y jurídico del cuerpo y su comportamiento social. Enseguida, a través del discurso racional, auxiliado por la ciencia médica y psiquiátrica que éste determina, traza una barrera clínica que diagnóstica y separa lo sano de lo enfermo, y la razón de la locura. De modo análogo, como hemos visto, este discurso se (re)produce y se (re)presenta en cada uno de sus estratos culturales. Procesos de poder que ensamblan las partes y aceitan los engranajes mecánicos de un *cuerpo organizado y organizador*, en tanto articula e impone un orden determinado.

En el caso de Artaud, como en otros pocos –Van Gogh, Hölderlin, Rimbaud—, los límites impuestos por este cuerpo organizado parecen entrecruzarse y encarnarse sorprendente y dramáticamente. A su regreso de México a Francia, es bien sabido el incremento del desasosiego de un Artaud que ya no se reconocía ni se sentía pertenecer a la sociedad de su tiempo. La cartografía de su búsqueda lo había llevado desde entonces a parajes del espíritu y del pensamiento que ya no podían ser contenidos por los márgenes occidentales. Menos de un año después se vuelve a embarcar, esta vez con dirección a Irlanda, de donde ya no regresaría a tierra francesa más que amordazado y hacia el hospital psiquiátrico de Rouen. Aquí comienza la trágica peregrinación de Artaud por un aparato clínico que lo confinaba a *sobrevivir* en el exilio de la sombra y de la marginalidad. También se haría evidente la mano implacable de un poder que *penetraba materialmente el espesor del cuerpo* y de la mente del poeta a través del encierro y del electroshock.

Una vez liberado, en 1947, nueve años después de su internamiento, Artaud declaraba que “la medicina nació del mal, si no nació de la enfermedad, y, al contrario, ha provocado y creado del todo la enfermedad para darse una razón de ser”; denuncia que reivindicaba, además del genio artístico de Van Gogh, su propia originalidad y diferencia: “En todo loco hay un genio incomprendido y la idea que brilla en su cerebro causa miedo, y no puede encontrar, sino en su delirio, una fuga a los estrangulamientos que la vida le depara” (Artaud, 1999: 35). Nos acercamos, pues, a un mundo de existencias marginales,

suicidas por la sociedad, que el cuerpo organizado repliega en las lindes y periferias de un orden, que ve en la alteridad, en la posibilidad de ser otro, una amenaza para su razón de ser, para su conservación y para su salud.

“Nuestra sociedad –dice Foucault—no quiere reconocerse en el enfermo que ella encierra y aparta”, y los análisis psicológicos y psiquiátricos que diagnostican la exclusión son, “ante todo, una proyección de temas culturales” (Foucault, 1990: 87). En este ámbito, la postura de Artaud frente a la cultura, como vimos en el tercer apartado del capítulo precedente, es un franco rechazo a ese *culto a la inmovilidad* en Occidente que denuncia. En sus conferencias pronunciadas y en sus artículos escritos en México, no deja de señalar una visión pagana –diríase panteísta—del tema, y afirma, como ya lo referimos, que la verdadera cultura no se encuentra esencialmente en los libros o en los museos, sino en el *flujo recíproco* entre el hombre y su entorno, en una especie de *emanación incesante* entre el interior del individuo y el espacio en el que se desenvuelve. El cuerpo individual, la carne propia y su magnetismo o fuerza nerviosa, no está separado del tejido social o cuerpo organizado: ambos se confrontan y circulan a través del flujo recíproco que los liga.

Así, la cultura de una sociedad podría entenderse en un “conjunto espacial de las estructuras nerviosas, [...] un complejo de zonas de excitación y de zonas de inhibición, ligadas y opuestas las unas a las otras” (105); un complejo en el que el individuo no está separado de dichas zonas sino que, más bien, se encuentra en el centro de las mismas, como en el ojo de un huracán, el cuerpo individual es el espacio donde las estructuras socioculturales se reflejan y actúan a través del mismo. La contradicción viviente que encarna el texto-Artaud encontraría de esta forma una correspondencia concreta con un discurso dominante que *inhibe lo que excita*²², pues el establecimiento de límites induce, secreta e inconscientemente, la pulsión vital por rebasarlos. De modo análogo, la obra de Artaud se afirma *tautológicamente* en su imposibilidad de la misma manera en que el Teatro de la Crueldad apunta hacia su irrepresentabilidad.

En este sentido, si algo diferencia la revolución ontológica de Artaud respecto de la revolución militante de Breton y compañía, es que en la revuelta del primero se destaca un

²²Este juego aparentemente contradictorio entre inhibición y excitación lo entendemos también como dos fuerzas que se complementan, se ligan y se oponen. Es decir, como fuerzas de repulsión y de atracción que generan un flujo de intensidades que aumentan o disminuyen según sea el caso. Y esto mismo nos lleva a la afirmación de un cuerpo sin órganos que explicaremos más adelante.

surrealismo corporal, una especie de rebelión somática que pone en crisis el modo oficial y tradicional de entender y de percibir lo real. Y si, en primera instancia, la cultura debería convertirse en un *nuevo órgano* en el cuerpo y espíritu del hombre, en segundo término, también activaría la percepción de las fuerzas primigenias, es decir, del flujo continuo de creación pura, que afirma un dinamismo interno y externo al mismo tiempo, en lugar de la funcionalidad fragmentaria y mecanizada de un sistema dominante de poder coercitivo.

En la batalla por expresar y desencadenar lo inefable, y ante la incompreensión y el encierro que esta batalla generó, Artaud produce en la corporalidad e inmanencia de su escritura, en relación con la vida y con su lectura, “*un cuerpo sin órganos* que no cesa de deshacer el organismo” (Deleuze y Guattari, 1997: 10), entendiendo por éste último el cuerpo organizado que se opone a la totalidad de un nervio, según una metafísica concreta de exterior e interior subvertidos a un mismo plano corporal.

No obstante, este cuerpo sin órganos también reacciona contra el propio organismo biológico del texto-Artaud, pues, en él, el cuerpo organizado aparece bajo la forma sintética y limitada de los órganos, una especie de gramática corporal que impide la pertenencia plena al flujo de creación pura, y que para organizar, y volver por consiguiente inteligible al cuerpo, necesita una *fragmentación orgánica* en pos de articular su propia funcionalidad.

Así pues, en 1948 y con motivo de una experimentación radiofónica intitulada *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, cuya emisión fue prohibida por las autoridades culturales de la Francia de posguerra, Artaud proclamaba con el tono y la fuerza de un gesto y de un grito más allá de la escritura: “El hombre está enfermo porque está mal construido [...] átenme si así lo quieren, / pero no existe nada más inútil que un órgano. / Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, / entonces lo habré liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad” (Artaud, 1977b: 99).

Cómo producir un cuerpo sin órganos

Pero el verdadero enemigo del cuerpo sin órganos no son los órganos, ni su segmentación y funcionalidad orgánica, sino la organización que viene de fuera, del exterior que penetra el espesor del cuerpo y le impone, como señala Gilles Deleuze, “un régime de totalisation, de collaboration, de synergie, d’intégration, d’inhibition et de disjonction” (Deleuze, 2003: 20). Lo que busca el cuerpo sin órganos es un interior y exterior fusionados en un mismo

flujo, pero en uno más allá del afuera, donde la organización de un orden impuesto, de un cuerpo organizado y organizador, se plantea como la totalidad, la única y la mejor posibilidad de lo que existe.

Y si algo transmite la experiencia de Artaud hasta el cansancio, *hasta el delirio*, es la búsqueda desmesurada de otra posibilidad de existencia, otro afuera posible y nunca enunciado por el exterior de un cuerpo organizado que penetra al cuerpo individual. Entonces, para producir un cuerpo sin órganos es necesario, antes que nada, percibir a través de la carne ese flujo absoluto de devenir, de creación pura, que atraviesa y que contiene tanto al cuerpo individual como al cuerpo organizado. Flujo, maná o emanación continua de una “intensa vitalidad que desafía a los órganos y desbarata la organización”; es decir, una vitalidad más allá de los órganos que relacionan al cuerpo “con unas fuerzas o potencias imperceptibles que se apoderan de él y de las que él se apodera” (Deleuze, 1996: 183).

Esta relación del cuerpo con las fuerzas o potencias imperceptibles es evidente en gran parte de los escritos de Artaud. En *Heliogábalo*, por ejemplo, cuando el autor perfila los antecedentes genealógicos del emperador romano, cuyo nombre proviene de la antigua cosmogonía solar de los fenicios, afirma que el nacimiento del futuro emperador significa en realidad la encarnación de un dios, resultado de “la mezcla lenta y multiplicada de los principios que irradiaban del Soplo del Caos”. Por eso el sol que regía la vida de Heliogábalo “no era sino la figura reducida de todos aquellos principios [...]. Y en el propio Sol existen fuentes vivas, una idea del caos reducido” (Artaud, 1972a: 18).

En efecto, para Artaud, el drama del caos y del exceso encarnado por Heliogábalo parece estar imantado por un continuo enfrentamiento de fuerzas, principios y potencias que atraviesan al ser humano con un soplo distinto de la respiración pulmonar, y muy cercano a “esa especie de hambre vital, cambiante, que recorre los nervios con sus descargas” (19). Se trata aquí de remontar, con el impulso de este soplo, “el camino escalonado de los órganos, cuando dichos órganos nos fijan al mundo en que estamos y tienden a hacernos creer que es el único real”, pues el hombre está sumergido en la creación por completo y “todos nuestros órganos lo están: los sólidos y sutiles” (52).

Y para situarse en esa realidad que Artaud jalonea desde la antigüedad haría falta entender “la idea fosforescente de los dioses”, que no son sino elementos, intensidades

puras de creación que colocan al hombre en un espacio concéntrico de fuerzas, en “la imantación aplicada y concreta de las energías, hasta la descarga inicial” como revelación de “esa idea superior y total del mundo que el Paganismo quiso restituírnos” (48).

De igual modo, en el ensayo que dedica a Van Gogh, el poeta percibe un flujo giratorio que abrevia de los lienzos del pintor: “hay muchos desfiles giratorios constelados de espesuras de plantas carmíneas, caminos encajonados coronados por un tejo, soles violáceos girando sobre almiarés de trigo de oro puro” (Artaud, 1999: 23). Se nos presenta, entonces, una percepción plástica y ondulante de un espacio más allá de la pintura y de las palabras que la describen, proveniente de la química corporal del pintor y del poeta que, instalado en el flujo de un cuerpo sin órganos como intensificación de su experiencia estética, afirma: “he visto el rostro de Van Gogh, rojo de sangre en el deslumbramiento de sus paisajes, venir a mí, / en un abrasamiento, / en un bombardeo, / en un deslumbramiento” (69).

De esta manera, lo que Artaud aprecia en la pintura de Van Gogh es muy cercano al soplo que percibe en la vida de Heliogábalo: “el acto inerte de representar la naturaleza, para hacer brotar [...] una fuerza giratoria, un elemento arrancado en pleno corazón. Bajo la representación ha hecho surgir un aire, y encerrado en ella un nervio, [...] que son de una fuerza y de un aire más veraces que el aire y el nervio de la verdadera naturaleza” (63).

Detrás de las palabras de Artaud se encuentra el lienzo de Van Gogh, y detrás del lienzo de Van Gogh aparece una naturaleza verdadera, es decir, una realidad visible que el pintor representa en su pintura. Pero a lo que el texto-Artaud apunta es a ese flujo de creación pura, que está detrás de aquella naturaleza verdadera (re)presentada en el lienzo; apunta a ese soplo, a ese aire y a ese nervio más veraces, más sutiles y profundos que podrían identificarse con la presión de la mano sobre el pincel, o con la percepción sensitiva, química, orgánica y biológica, que sería algo así como el deseo mismo de pintar.

Una vez percibida esta emanación continua, este flujo incesante de devenir que atraviesa el cuerpo, sus órganos y los objetos exteriores que percibe y a su vez atraviesa, hay que entrar (o salir) y propagarse en ella, para este efecto, como ya señalamos, el espacio corporal del pensamiento, que proporcionaría el Teatro de la Crueldad, es el más indicado.

Así, en el guión teatral de *Samurai*, Artaud imagina una puesta en escena donde “se eleva de la nieve una música [...] como una nueva realidad e, insensiblemente, los movimientos del alma del Samurai se adaptan a los movimientos de la música, se produce una especie de cambio, una metamorfosis” (Artaud, 1972d: 19). En este caso, el soplo que recorre a Heliogábalo y los lienzos de Van Gogh aparece como una música elevada del espacio, la cual se funde con los movimientos del alma del Samurai y produce una metamorfosis anímica sobre la escena.

De igual forma, en otro de sus guiones teatrales, intitulado *Ya no hay firmamento*, “en el cielo se inician y se degradan unos acordes, y pasan de un extremo a otro. Caen sonidos [...] y se extienden en brotes, formando bóvedas, quitasoles”; acordes y sonidos que desencadenan una alteración en el ambiente, cuya iluminación “pasa del rojo al rosa chillón, del plateado al verde [...], con una repentina e inmensa luz amarilla opaca, color de bruma sucia, y de simún”. Enseguida, observamos que los sonidos se transforman en luces y después en “el estruendo de un cruce de calles moderno en el crepúsculo” (37 – 38).

De tal suerte, entramos en la escena desde su plano superior, desde un cielo donde *comienzan a degradarse unos acordes como brotes*, para luego sumergirnos en el flujo luminoso y cambiante que desciende hasta aterrizar en el cruce de calles moderno, dando como resultado una *auténtica fluctuación, ondulante y sonora*, a través del espacio teatral.

Después, una vez ubicados en el paisaje urbano de una ciudad desconocida, escuchamos voces, gritos, fragmentos de frases que lo cubren todo; luego “una gran voz ancha, extensa, pero en un sueño” que anuncia algo ininteligible. Enseguida, una pausa, un silencio, y de repente “las voces, los ruidos, los gritos se destimbran de forma extraña, la luz se altera como a trombas, y todo parece aspirado por el cielo: ruidos, luces, voces a una altura vertiginosa” (39). Ocurre entonces que después de descender de lo alto a la superficie, volvemos a subir como aspirados por el cielo: flujo sonoro, torrente de luz y color que recorre y atraviesa el espacio al ritmo de una respiración que se altera y se calma periódicamente. Más tarde, la gran voz de un sueño ininteligible anuncia “¡OFICIAL! LA CIENCIA TRASTORNADA ¡OFICIAL! YA NO HAY FIRMAMENTO”.

Sucede que la gravitación de la Tierra ha sido suprimida, *aspirada*, y el planeta cae en un torbellino de proporciones cósmicas hacia un colapso inminente con la estrella Sirius. En medio de este desastre se siguen escuchando voces y gritos, frases abruptas y cortadas:

“¡una liberación de fuerzas colosales!”, “no es fuerza, es radiación... Alteración de la materia”, “¡...cuando todo se desorganiza, es cuando llega nuestra hora!”, “te conviertes en astro, así es...No hablas, pero todo está ahí”, “antes de que lo digas. Astro y fuego”. El cataclismo se concreta y una multitud de figuras deformadas comienza a deslizarse, “al principio como un chorreo, una transpiración de bajos fondos”, hasta llenar por completo el escenario de “una turba feroz, que afluye a oleadas” (41 – 46).

Al final, un canto se funde, “se lleva las palabras, se eleva un concierto de gritos [...] por el que pasan ideas, pasiones, sentimientos, [...] emergen sollozos, estertores de fieras, llamadas de animales”, luego todo se dispersa y la escena queda vacía, “va volviendo poco a poco a entrar en una noche vocal, luminosa e instrumental”. Y como única respuesta articulada se escucha la voz de un Sabio: “En Sirius, la concentración molecular está hecha con todo. Había que poner en comunicación esas dos fuerzas: la nuestra y la suya” (48 – 51).

Leemos, pues, la puesta en escena de un delirio, donde un flujo, una fluctuación ondulante, sonora y vibratoria, atraviesa y desquicia el espacio por completo. Cada plano del escenario se desborda sobre otro; el despliegue brusco y monumental de un lenguaje de luz, sonido y movimiento despedaza los diálogos hasta volverlos gritos humanos y alaridos animales. Sirius, el cielo, la Tierra, la ciudad y sus habitantes se subvierten en una misma emanación caótica, destructiva, pero también llena de potencias, de comunicación entre fuerzas, sonidos y planos espaciales distintos y a la vez complementarios. La *densidad molecular* de esta pieza provoca una corporalidad inasible para la palabra, pero que debería ser visible sobre la escena, donde todo queda absorbido, vacío, colapsado y aspirado.

Se produce, en consecuencia, un cuerpo sin órganos que es puro devenir en intensidad: sonido, luz, estruendo, ciudad, crepúsculo, voz, grito, oleada, hombre, animal, etcétera. “Sólo bandas de intensidad, potenciales, umbrales y gradientes. Experiencia desgarradora, [...] más cerca de la materia, de un centro intenso y vivo de la materia” (Deleuze y Guattari, 1973: 27), que deshace toda mecanización posible regresando al hombre a un estado de incertidumbre material y cósmica, pero que al mismo tiempo restituye un espacio de libertad absoluta, pues el cuerpo sin órganos es un flujo de potencia e intensidad puras, “es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que

corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0” (Deleuze y Guattari, 2010: 158).

Por lo tanto, el cuerpo sin órganos siempre está por venir. Antecede al cuerpo orgánico, le es simultáneo y lo sucede; es una posibilidad latente, un *maná* o un *grado cero*. También se puede definir como energía vital, como delirio cósmico de la materia, pues materia es igual a energía, y en esto estriba “la producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero” (159). Aquí existen en potencia todas las tendencias dinámicas del flujo de creación pura; es un vacío creador como aquel que Artaud señalaba a Rivière en la mención de un soplo o esencia que origina a la inspiración.

Por consiguiente, el cuerpo sin órganos es también la segregación continua en la escritura artaudiana, el *corpus* de irradiación analógica, “es el campo de inmanencia, el plan de consistencia” (*Loc. Cit.*) de otra posibilidad de existencia, de otra forma de escritura y de un espacio diferente de lectura.

A fin de cuentas, lo que Artaud declaraba en 1948 era la afirmación de *un cuerpo otro* en busca de una libertad olvidada. Se trataba aquél de un Artaud liberado tras casi una década de encierro, un poeta menos luminoso y deslumbrante, más oscuro y trágico. No obstante, su mensaje es claro: “ver más lejos, infinita y peligrosamente más lejos de lo real inmediato y aparente de los hechos”. Hacia un infinito lejano, pero de una cercanía contigua a la carne; hacia la posibilidad latente y siempre despierta de un cuerpo más allá de la finitud de los órganos. Allí, donde el poeta se libra “sin reposo a una de esas operaciones de alquimia sombría que toman a la naturaleza por objeto y al cuerpo humano por marmita o crisol” (Artaud, 1999: 39).

CAPÍTULO III

EL CUERPO REVITALIZADO

Una vez explorada la vía del cuerpo y la escritura –si no en su totalidad, al menos en principio—, el objetivo del presente capítulo reside en su *incorporación*, en tanto espacio de irradiación, transformación e inmanencia, a la lectura que hacemos del viaje de Artaud en México. Como hemos visto, sus experiencias previas con el surrealismo y con el Teatro de la Crueldad ponen de manifiesto, entre otras cosas, una fuerte y virulenta crítica a la cultura occidental. De ahí que el poeta busque en su viaje un espacio propicio para sus teorías y para la revitalización de una cultura en crisis.

Sin embargo, lo más interesante para nosotros es que también desarrolla una metafísica de la carne y una teoría de la existencia que se funden con una aprehensión y una exploración poética del mundo. Y a su vez, esta forma de exploración –y de experimentación—activa una consciencia del cuerpo como fuente de saber y de plasticidad literaria.

De este modo, el viaje de Artaud a México aparece como un acto simbiótico de vida y poesía, y además como la búsqueda de un conocimiento y una vitalidad que da por perdida u olvidada en Europa. Es en este punto que el Teatro de la Crueldad buscaba una curación afectiva del espíritu humano, al proponerse una liberación de la energía vital a través de una *terapéutica del trance* que, en teoría, debía poner al espectador en un estado de delirio y de contacto con las fuerzas profundas y primitivas de su existencia. De esta situación se desprende la producción de un cuerpo sin órganos como un maná o grado cero, y en el que se encontraría, en estado latente, un flujo de pensamiento, de creación o de intensidades puras.

Cuando este proyecto teatral se torna imposible, en el curso de 1935, es entonces que Artaud decide embarcarse a México y, una vez en suelo mexicano, como vimos en el último apartado del primer capítulo, no deja de insistir en la recuperación de las fuentes míticas para aplicarlas al mundo moderno. No obstante, sus ideas no fueron recibidas en la capital mexicana como él esperaba. Acto seguido, Artaud se dirige al interior del país, rumbo a la Sierra Tarahumara, donde experimentará la puesta en escena más cercana al

teatro que postuló: un verdadero rito de iniciación que significaría a la postre su irrupción en un universo propio del mito.

Pero ¿esto es lo que en realidad buscaba Artaud en México? ¿Buscaba una transformación mítica de la cultura? ¿Una idea nueva y revitalizada que significara una curación del espíritu humano y de un humanismo en decadencia? ¿Buscaba la realidad de un mito? ¿Un mito viviente? ¿Quería encontrar una cura para Occidente, o una salvación de sí mismo? Estas son preguntas cuyas respuestas el mismo Artaud se encargó de mezclar y confundir hasta la indistinción en el tránsito de su vida y de su escritura. Para responderlas no aspiramos de ningún modo a la verdad, sino a la exploración de la ruta que aún puede seguirse en la imbricación constante del texto-Artaud. De hecho, lo que pretendemos aquí, más allá de preguntarnos lo que el poeta buscaba, es hallar en su escritura el rastro de lo que encontró; allí buscaremos, aun a sabiendas del terreno ambivalente y polisémico en el que nos aventuramos.

1) Escritura y mito

Al principio del capítulo anterior indagamos el origen de la escritura en Artaud mediante su correspondencia con Jacques Rivière. En estas cartas, así como en *El ombligo de los limbos* y *El Pesa-Nervios*, una enfermedad metafísica, que versa sobre un alma fisiológicamente afectada y la imposibilidad de contener un flujo de pensamiento puro en un poema, aparece como el primer impulso del proyecto artaudiano de escritura. Enseguida, hablamos de un texto-Artaud que sufre por la separación de arte y vida, de alma y cuerpo, por lo que se desarrolla una *textura epidémica* que también se refiere a una *patología de la palabra*.

A partir de entonces se urden una serie de tentativas, escriturales y teatrales, por reunir y solucionar esa *enrucijada de las separaciones*. Como resultado surge, por un lado, una escritura del cuerpo y, por el otro, una teoría dramaturgica en busca de un *espacio corporal de pensamiento* que se propone desencadenar la energía vital y creadora de una “realidad verdadera”. En el fondo, estos proyectos responden a la búsqueda continua de una curación, primero individual y después colectiva, tanto del cuerpo propio como de una *conciencia separada* que carcome la vitalidad y la cultura de una civilización entera.

Por eso no es de extrañar que el texto-Artaud abunde en referencias a síntomas corporales, así como en una crítica social constante y en señalamientos continuos a la medicina occidental. De esta manera, antes de apuntar a una curación, la escritura artaudiana insiste en la propagación de una enfermedad ontológica: “Il faut que le lecteur croie à une véritable maladie qui touche à l’essence de l’être et à ses possibilités centrales d’expression, et qui s’applique à toute une vie” (Artaud, 1972b: 51).

La escritura se vuelve, entonces, un medio para *hacer creer* en una enfermedad que ataca al ser, a la vida y a sus posibilidades de expresión. Escritura como propagación, como un cuerpo sin órganos que comunica, que traslada y hace fluir, antes de una liberación en el espacio, una epidemia del pensamiento y del cuerpo como sujetos del texto. Escritura y enfermedad que, por extensión, afectarían a una realidad profunda del alma: “Une maladie qui affecte l’âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations. Le poison d’être. [...] Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée” (52).

Pensamiento desarraigado, palabra y memoria robadas: tales son los síntomas de una enfermedad atribuida a un *veneno del ser* que Artaud intenta vaciar de su cuerpo y de su espíritu a través de la escritura. De ahí proviene aquel *vaciamiento de un problema palpitante*, y la búsqueda continua por la cura o el remedio de un mal que se encontraría alojado en la palabra misma. Esta enfermedad, este veneno del ser también implica un vacío determinante entre palabra y pensamiento, pues el pensamiento, según Artaud, debería ser creación, cuerpo y vida, con lo que aparece una *ausencia sustancial* entre la escritura y la *presencia viva* que la origina y a la cual designa.

Podemos hablar, en consecuencia, de una ausencia de origen, responsable de “la nada en el corazón de la palabra” (Derrida, 1989: 235) propagada en la textura epidémica del texto-Artaud; ausencia que nos conecta con dos vertientes de la escritura artaudiana: 1) el vacío que observa y no deja de señalar tanto en las relaciones de las palabras y las cosas, como en las de la cultura occidental con la vida, de donde se origina una enfermedad ontológica cuya curación se busca por la vía del teatro y la peste, y 2) el espacio que abre este vacío genera una búsqueda por el origen —o por la pureza— como una curación que se mezcla con una *mitología corporal de la escritura*.

Remedio y/o veneno

Ahora bien, dicha mitología, antes de que Artaud la desarrolle uniendo su cuerpo —o *la trama de su vida*— con el tejido de su texto, puede encontrarse de inicio en el mito fundacional de la escritura. Por esta ruta, en *La farmacia de Platón*, Jacques Derrida aborda los orígenes de la misma en Occidente, y al deconstruir los sedimentos históricos y discursivos de la lengua, obtiene como resultado el desvelamiento de diversos estratos culturales ocultos en ella. Así, a partir de la evocación en el *Fedro* de Farmacea²³, una supuesta y mítica fuente de aguas medicinales, Derrida desdobra los pliegues etimológicos de la referencia platónica a la escritura como *fármacon*, es decir, como “medicina” o “droga” y, en cuanto a tales, con la ambivalencia que conllevan como remedio y/o veneno.

En efecto, en este diálogo de Platón, cuando Fedro se encuentra con Sócrates le platica de una reflexión escrita por Lisias acerca del amor, alabando la disposición del discurso y afirmando que es lo más verdadero jamás dicho sobre este tema. De inmediato, Sócrates se interesa en el texto y juntos salen fuera de los muros de la ciudad en busca de la sombra de un árbol donde leer el manuscrito. Fedro intenta recitarlo de memoria, pero un Sócrates desconfiado lo interrumpe y le pide que lea directamente lo que está escrito en el documento. Al llegar al lugar deseado, después de que Fedro le reclama a Sócrates el que nunca quiera ir más allá de las fronteras de la ciudad, éste último le contesta: “Tú, sin embargo, parece haber descubierto la droga que me obliga a salir (*doqueis tes emes exodu to fármacon eurekaenai*)” (Derrida, 1975: 103), refiriéndose al manuscrito que Fedro esconde bajo su manto.

Con esta alusión, además de la evocación a Farmacea mientras caminaban, Derrida detona su lectura y, según su consulta del diccionario etimológico de E. Boisacq, la palabra griega de *fármacon* significa igualmente “encanto”, “medicina”, “filtro”, “droga”, “remedio” y “veneno” (199). Poco después, el juego platónico entre las diversas acepciones de la referencia se confirma, pues una vez que Fedro termina de leer el manuscrito de Lisias, Sócrates observa el “rpto de entusiasmo” que se apoderó del primero mientras leía.

²³Se trata del mito del rapto de Oritia, según el cual, las aguas de Farmacea estaban destinadas a las jóvenes vírgenes del Iliso. Así, cuando Oritia jugaba en la fuente medicinal, tan absorbida estaba en su juego que no se dio cuenta de lo cercana de la orilla entre las aguas y un acantilado. Fue entonces cuando el viento boreal (Boreo) la empujó hacia el abismo. Cabe mencionar que Farmacea (*farmaqueia*) también designaba “la administración del *fármacon*”. En J. Derrida, “La farmacia de Platón”, en *La disseminación*, 102.

En este contexto, la alusión a la escritura como *fármakon* tendría que ver con el “encanto”, con el poder de hechizamiento y de persuasión presente en el discurso escrito.

Sin embargo, el fondo de esta alusión se torna todavía más sugerente cuando, hacia el final del diálogo, Platón, en la voz de Sócrates, evoca el mito egipcio del origen de la escritura. Según éste, el inventor de la misma es Zot o Theuth (de donde viene Zeus), quien ofrece al rey Zamus, representante del dios solar Amón, la escritura como un invento “que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse (*sofôterus kai mnemonikôterus*): la memoria así como la instrucción han hallado su remedio (*fármakon*)” (111). De esta manera, la creación de la escritura estaría vinculada con el descubrimiento de un *fármakon* para la memoria, traducido aquí como medicina o remedio.

No obstante, el rey Zamus replica que la eficacia de la “medicina” puede invertirse y agravar el mal en lugar de remediarlo, pues si los hombres comienzan a delegar su memoria a la escritura podrían perderla en vez de acrecentarla, y antes de ejercer una memoria viva se correría el riesgo de establecer como verdad una memoria inerte. “No es pues para la memoria –responde Zamus a Zot—, sino para la rememoración para lo que tú has descubierto un remedio (*ukun mnemes, ala ipomneseôs, farmakon eures*)”. Y, más adelante, acerca de la escritura como remedio para la instrucción, agrega: “En cuanto a la instrucción, es a la apariencia lo que tú procuras a tus discípulos, y no en absoluto a la realidad: cuando en efecto con tu ayuda rebosen de conocimientos [...] parecerán buenos para juzgar [...], y la mayor parte del tiempo resultarán carentes de todo juicio” (153).

La escritura, entonces, plantea desde su origen el problema de la verdad, del saber y de la memoria, el de la palabra viva y el de su registro por escrito. Al actuar como un *fármakon*, puede significar una medicina benéfica porque “produce y repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido” (144), al mismo tiempo que conserva históricamente lo acontecido una sola vez en el tiempo. Pero, como todo medicamento, también tendría contraindicaciones, pues se trata de un artificio exterior a la memoria con el poder de suplantarla, inhibiendo así su desarrollo interior y vivo.

“Veneno debilitador para la memoria, remedio o reconstituyente para sus signos exteriores [...], la escritura pertenece al orden y la exterioridad del síntoma” (165): *remedio y/o veneno en el ser de la escritura*, puesto que, en el segundo caso, el remedio aparecería como un veneno que induce un doble movimiento de ruptura: en principio, al separar la

memoria del habla y sentarla por escrito, inhibe la percepción y el desarrollo de la palabra viva como fuente de creación y re-creación del mundo; y, en segunda instancia, porque establece una diferencia entre el hablante y su discurso, entre lo vivo y lo escrito.

Estos aspectos son muy cercanos a lo que Artaud señaló, de una parte, en relación con el surrealismo y su afiliación al comunismo, cuando pone en entredicho el desarrollo interno y original del movimiento surrealista. Asimismo, esta separación entre lo vivo y lo escrito impulsa en gran medida la crítica artaudiana a un saber occidental que se apoya en el libro, o en la exposición museográfica, como fuente principal de cultura, desdeñando u olvidando las manifestaciones vivas de una cultura que, ante todo, debería ser activa y dinámica. Y, sin duda, en esto radica también su tentativa de devolver una autonomía al cuerpo y a la puesta en escena, proponiendo su liberación respecto del diálogo y el texto escritos.

El Teatro de la Crueldad, al fundamentarse en una pureza teatral que conservara, como el teatro balinés, sus fuentes míticas, buscaba en efecto remontarse a un estado donde la palabra aún estuviera ligada al gesto, al acto vivo y fundacional de su pronunciamiento. Esto significaría un retorno a la fuente viva del lenguaje, una especie de curación que restituye a la palabra su vitalidad perdida, ya que, como señala Derrida, por medio de la escritura se significa “la ruptura genealógica y el alejamiento del origen” (109), pues el habla viva da cuenta del *logos* como sentido primordial y presencial de la palabra. En contraparte, la escritura aparece, a la luz de su origen mítico, como una “vida diferida, una apariencia de aliento; el fantasma, el simulacro del discurso vivo” (217) y, siguiendo alegóricamente su referencia como *fármakon*, podríamos decir que la escritura se presenta como el *sucedáneo* de una *sustancia activa* de la vida: la presencia física de un sentido.

Con esto, la problemática de la escritura quedaría ligada con el simulacro y con el mito, puesto que la primera implica la sustitución de la memoria viva por una estructura de resumen, de rememoración y conmemoración, que simula en cada ocasión de lectura el momento irrepetible de su origen. Esta situación resulta análoga a la del mito con la creación de un mundo, pues éste se entiende como el “relato cifrado de una realidad que ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento” (Eliade: 12).

Por otro lado, la articulación entre escritura y mito nos permite profundizar en la ausencia de origen —o la pérdida de una vitalidad original— que el texto-Artaud goza en señalar. Así, todo parece indicar que en esto consiste el síntoma principal de la enfermedad metafísica y ontológica antes mencionada; misma que abre el espacio propicio para una suerte de terapéutica del trance, y que inaugura una mitología de la curación como un elemento central de la plasticidad poética del texto-Artaud.

Mito y curación

En este orden de ideas, la polisemia de la escritura como *fármakon* está lejos de agotarse en esta referencia. Volviendo a *La farmacia de Platón*, Zot “es un dios engendrado”, que a menudo es nombrado como “hijo del dios-rey, del dios-sol, de Amon-Re”. Cabe mencionar en este punto que Amon significa “oculto”, mientras que Re quiere decir “sol”, el dios creador en la antigua mitología egipcia y que engendra por medio del verbo. De donde Derrida afirma que el *logos*, entendido como verdad primordial de la palabra, se vincula “a un sol oculto, padre de todas las cosas, que se deja representar por el habla” (Derrida, 1975: 128).

En consecuencia, el poder del habla estaría relacionado en un principio con la creación del ser y de la vida, con el sol como astro que preside la existencia y con su ocultamiento nocturno como una especie de sentido velado. Y esto último constituye una analogía con el *logos* como ser viviente del habla, es decir, el sentido original que se oculta a la vez que se transmite por la escritura.

Más tarde, por una especie de desplazamiento mítico-histórico —y muy probablemente por la transmisión oral de la mitología egipcia— Zot o Theuth es importado y transformado en Zeus. Como resultado, Zot, Theuth o Zeus, en tanto inventor de la escritura, “no puede convertirse en dios de la palabra creadora más que por sustitución” (131), por un movimiento de traslación y suplantación. Esto aunado a que Zot, en el relato cosmogónico de la luna, es engendrado por Re cuando éste último se oculta²⁴.

²⁴Aunque a primera vista nuestra insistencia en el trasfondo solar de la mitología de la escritura parezca innecesaria, decidimos incluirla porque establece una estrecha y sugerente relación con la búsqueda de Artaud. En el *Heliogábalo* ya había manifestado su interés por las antiguas cosmogonías solares y éste nutre directamente su viaje a México, como veremos en el apartado siguiente.

De esta forma, si el signo escrito aparece como suplemento del habla es porque el dios que lo origina es, en sí mismo, el suplemento de un dios solar original. Se puede decir, entonces, que el origen mítico de la escritura se establece por una estructura de suplantación, donde la luna (Zot) aparece como sustituto del sol (Re) de la misma manera en que lo escrito suplanta al habla y a la memoria viva.

Dicho de otro modo, el origen mítico de la escritura se da como revolucionaria otredad de un sentido original, como representación del habla y como reverso o doble de la palabra creadora. Se trata de una invención, un instrumento o un dispositivo que al fijar la memoria viva, al *remediarla*, también puede falsearla o *envenenarla*. Por lo que podemos afirmar que se opone a la vez que complementa la vida de un ser que lo precede.

Sin embargo, las intervenciones de Zot en la mitología egipcia van más allá del nacimiento de la luna y de la invención de la escritura, pues también se puede rastrearlo como hermano de Osiris (rey-sol), como patrón y modelo de los escribas, como iniciador de los hombres en la literatura y en las artes, y como creador de los números, del cálculo y de la *escritura jeroglífica* para permitir fijar los pensamientos. Además, en la lucha contra Horus en venganza por el asesinato y desmembramiento de Osiris, Zot aparece entre los combatientes “como dios-médico-farmacéutico-mago” para curar sus mutilaciones y heridas. Y tampoco hay que olvidar que él es el encargado de presidir el juicio y de pesar el alma de los muertos, no sin antes contar sus días, y de relatar las historias de sus vidas (133 – 136).

De tal suerte, el flujo significativo de estas asociaciones (sol-creación-ser-vida-memoria-habla-luna-ocultamiento-escritura) se conjugaría con lo que Derrida llama “la historia del huevo o el huevo de la historia” (129). En otras palabras, nos adentramos en el campo propio del mito como relato del origen de un mundo. Y si hemos seguido el rastro del creador mítico de la escritura, ha sido para sondear hasta qué punto es complicado, pero fascinante, hablar de un origen o de una pureza perdida.

En el caso del texto-Artaud, la sensación de una enfermedad ontológica, que involucra por igual al cuerpo individual y al cuerpo social, detona la búsqueda por un origen perdido como fuente de curación y de renovación cultural. Tal situación, a modo de la escritura como *fármakon*, se torna ambivalente, pues, en su travesía, el poeta se sumerge en un universo que, al mismo tiempo que parece acercarlo a su objetivo, lo aleja

irresolublemente de la realidad inmediata y de sí mismo. La ausencia de origen surge como condición inherente a la escritura y produce, en primera instancia, una estructura de suplantación. Y, en el caso que nos ocupa, la ausencia deriva en la búsqueda de una pureza perdida que, sea en el teatro, en la escritura o en la vida, tiene que ver directa y primordialmente con la generación de un mito.

En esta vía, si el texto-Artaud comienza con una enfermedad ontológica, que implica la pérdida del ser y la erosión física del alma, es natural que su *desarrollo interior* lo lleve a buscar una cura. Así, el 14 de diciembre de 1935, poco menos de un mes antes de que Artaud se embarcara hacia México, escribe: “je cherche à supprimer l’illusion du théâtre lui-même et [...] à introduire au théâtre la notion de réalité [...]. Je chercherai [la] tradition mythique du théâtre, où le théâtre est pris comme une thérapeutique, un moyen de guérison comparable à celui de certaines danses des Indiens Mexicains” (Artaud, 1976: 350).

La escritura, el teatro, el mito y la curación fluyen, pues, en una misma asociación de ideas, en el impulso que nace de la sensación de una enfermedad hacia la necesidad de una curación que también implica un viaje, un desplazamiento exterior e interior. Si la escritura sirve para dejar la huella o el trazo de un origen que brilla por su ausencia y que se subvierte en un juego de suplantación mnemotécnica, el teatro debía proporcionar el espacio donde la energía vital y creadora se hiciera presente y actuara, como un *fármakon*, sobre el cuerpo, tanto en el de los actores como en el de los espectadores.

Se trata, no hay que olvidarlo, del intento por propagar en el espacio exterior lo que no puede manifestarse *vitalmente* por escrito, y esta propagación, como lo vimos anteriormente, va en el sentido de la peste como una entidad psíquica que hace brotar una consciencia del cuerpo y una revitalizada canalización de las fuerzas de creación. Es en este punto cuando Artaud habla de introducir en el teatro la noción de realidad, no en cuanto a la producción de una realidad cotidiana, sino de aquella otra como *matriz intensiva*, donde circula el cuerpo sin órganos como un flujo de intensidades puras.

Pero el fracaso inmediato del Teatro de la Crueldad evitó la curación anhelada sobre la escena teatral. Por consiguiente, el poeta la buscará en el espacio real de *La Conquista de México*. Y si la escritura es en un origen la escenificación de una vitalidad ausente, la Sierra

Tarahumara proporcionará la puesta en escena de una realidad verdadera; allí se anudarán la escritura, el mito y la curación con todo el esplendor de su ambivalencia.

2) Exilio Iniciático

Así, poco antes de su partida a México, Artaud apunta: “L’Europe est dans un état de civilisation avancée : je veux dire qu’elle est très malade” (198). Y hasta entonces sus intentos por curar esta enfermedad, primero a través del surrealismo y enseguida mediante el teatro, resultan infructuosos para la realidad inmediata que tanto vituperaba. Además, este mal exterior de una sociedad en un estado avanzado de civilización se une o se complementa con la enfermedad ontológica señalada anteriormente. Se podría decir, incluso, si tomamos por ciertas las invectivas del texto-Artaud, que la primera se origina en la segunda por un movimiento de propagación.

De esta forma, convencido de la enfermedad y anhelante de una curación, Artaud se sumerge en su proyecto teatral sin conseguir su cometido, pues, como hemos dicho, ni la crítica, ni el público ni el mundo del teatro parecían estar preparados para la propuesta artaudiana del teatro y la peste. La primera mitad de 1935 marca el impase definitivo del Teatro de la Crueldad con la pésima recepción de *Les Cenci*. Dadas estas condiciones, era de esperarse un Artaud más desesperado que antes, cada vez más sombrío y hostil al medio intelectual europeo.

Por eso no es raro pensar que el poeta preparó su siguiente aventura a modo de un exilio voluntario. Es entonces cuando se alista para su proyecto de viajar a México. Manda cartas a diplomáticos, a comisionados culturales en Francia y a algunos periódicos para conseguir recursos y credenciales que le permitan obtener el título de una *misión* cultural. Y, aún sin nada seguro, el 14 de junio del mismo año, Artaud le escribía a Jean-Louis Barrault: “no creo más en las innovaciones, sobre todo después del Surrealismo, porque no creo más en la pureza de los hombres. [...] Tengo la intención de retirarme por un tiempo y tratar de ahuyentar estos vicios que me paralizan” (Artaud, 1975a: 79).

En efecto, la resolución por el viaje responde en parte a una pérdida de la esperanza, a la desilusión artaudiana de una pureza irresolublemente ausente del hombre occidental, de sus empresas y proyectos. También conjuga la búsqueda de otra civilización donde las

raíces míticas aún estén presentes con la necesidad de un remedio personal, interior, que pusiera fin a esa larga cadena de paralizamientos, de intoxicaciones y desintoxicaciones tan periódicas como características en su vida y escritura.

La búsqueda exterior se anuda así a una necesidad interior y, en consecuencia, el viaje de Artaud en México aparece como una experiencia orgánica donde la geografía de un territorio se fundirá y confundirá con los paisajes interiores de un cuerpo y un espíritu en proceso de transformación. Es decir, el paisaje de un país será transformado por la mirada de un poeta, a la vez que éste último se transforma por el paisaje que mira. Hablamos de una travesía que implica una verdadera revolución ontológica, la búsqueda de *otra realidad* que hace eco a esa *otra posibilidad de existencia*, perseguida por el Teatro de la Crueldad y por la producción de un cuerpo sin órganos.

Sin duda, este viaje agudiza las diferencias entre la realidad ordinaria que Artaud percibe y aquella otra, mítica, pura e inmanente, que intenta alcanzar con todos sus medios. En este sentido, ese sentimiento de extrañeza, como de *propiedad extranjera*, característico en él, no puede sino acrecentarse, propagarse de una sensación interior, del sentir en carne propia, hacia un más allá que involucra a la sociedad a la que pertenece, a la cultura que rechaza y al paisaje nuevo y revitalizado que espera encontrar.

La decisión por embarcarse lejos del continente europeo reúne así las características de un exilio interior que busca *curarse* de una realidad en la cual Artaud nunca se sintió vivir plenamente. Aspecto que ya se leía desde sus primeros escritos cuando, dirigiéndose una vez más a Jacques Rivière, declaraba: “J’ai pour me guérir des autres toute la distance qui me sépare de moi” (Artaud, 1972b: 34).

De esta manera, el exilio interior aparece como reverso del viaje exterior, un mismo desplazamiento que comunica, y que confunde, el plano metafísico y ontológico con el plano espacial y geográfico. Ambos planos se conjugan, tienen su origen y su razón de ser en el cuerpo como receptor y vehículo, como la *totalidad de un nervio* que percibe, sufre y también goza un cúmulo y una migración constante de sensaciones exteriores. Y estas sensaciones penetran el cuerpo a través de los sentidos, pero después son interiorizadas y transformadas por éste, devueltas luego al mundo bajo el signo escrito, estableciendo así un diálogo entre lo exterior y lo interior, un ir y venir entre contrarios.

Es natural que un viaje de esta índole, hacia una tierra, una cultura y un imaginario tan inexplorado como lo pudo haber sido aquel México y aquella Sierra Tarahumara de los años treinta, mezcle indisolublemente la experiencia de lo real con la experiencia netamente imaginaria²⁵. Como veremos en los textos relativos a este episodio, Artaud se busca y se disgrega en el paisaje de la montaña, en las formas ígneas de la roca, como lo había hecho en sus lecturas del ocultismo y de la Cábala, o en la documentación requerida para la composición de *Heliogábalo*.

El guión teatral de *La Conquista de México* muestra ya varios rasgos de la visión mítica y poética de un país construido en la memoria y en la imaginación, el paisaje de otra realidad, alguna vez posible en el tiempo, donde la identificación hombre-naturaleza, interior-exterior, microcosmos-macrocosmos, física-metafísica... fuera la realidad misma y no la búsqueda constante de una surrealidad.

Por eso el viaje de Artaud no sólo significó un exilio interior y una revolución personal, sino un acto inaugural —en el sentido de una experimentación real, orgánica, química y corporal— que se convertiría a la postre en un destino recurrente, necesario y hasta iniciático para otros que, como él, creyeron y formaron parte del surrealismo: André Breton, Benjamin Péret, Max Ernst, Wolfgang Paalen, Luis Buñuel, etc. Se trata de una experiencia que *encarna*, de cierta y varias maneras, aquella postura inicial del surrealismo que versaba sobre la liberación del espíritu humano y que, en su crítica al lenguaje dominante y en su ataque frontal al discurso racional, afirmaba un mundo del espíritu donde existe un estado continuo entre el sueño y la vigilia. Un mundo más real y verdadero que la inmediatez y la cotidianeidad de las costumbres, donde la pureza de una especie de núcleo mágico y original aún se encontraría intacta.

En esta ruta, la experiencia de Artaud en la Tarahumara participa de un hermetismo iniciático que asiste a la reanudación mítica del lenguaje y del mundo, al restablecimiento de los lazos mágicos y primigenios entre hombre y naturaleza y, por extensión, entre las palabras y las cosas. Como veremos a continuación, la comunicación incesante y el flujo

²⁵Esta dificultad ha llevado al error a varios estudiosos de la obra de Artaud, entre ellos a J.-M. G. Le Clézio, quien, en un ensayo intitulado “Antonin Artaud o el sueño mexicano”, insinúa que la autenticidad del viaje a la Tarahumara no es real, sino producto de un sueño, aun si el premio nobel afirma que “el problema sobre la autenticidad de la experiencia de Artaud carece de sentido”. Véase Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, 215 – 228. Cabe señalar, sin embargo, que el ensayo en cuestión se publicó en 1980, cuando las obras completas de Artaud aún estaban en proceso de edición, y varias de las cartas enviadas desde México, que confirman la ascensión del poeta a la Sierra, todavía no salían a la luz.

recíproco entre exterior e interior, que el texto-Artaud no deja de señalar, construye un espacio donde el mundo es el espíritu, y el espíritu el cuerpo de lo infinito. Para este fin, el mito y sus ritos desempeñan un papel fundamental en la expansión de lo real y de lo onírico entre el yo y el mundo, entre el cuerpo propio y el cuerpo de la naturaleza.

Por ello, la exploración de este periodo en la vida y escritura de Antonin Artaud engloba un estudio de los límites entre la experiencia de lo real y los recursos de los que disponemos para transmitirla, pues la subjetividad y la ambivalencia no sólo están implícitas en la problemática de la escritura, en su calidad atávica de *fármakon*, sino que constituyen en sí mismas un aspecto medular en los problemas del ser, de la identidad y de la memoria. La experiencia real del viaje de Artaud guardaría así una íntima correspondencia con el *fármakon* mítico de la escritura, ya que se *activa* desde el interior una resolución exterior. Hablamos de un vaivén constante entre los opuestos, un desplazamiento geográfico y ontológico del mismo modo en que la memoria viva se codifica y re-codifica en el signo escrito.

De este modo, podemos afirmar que el viaje de Artaud a México significa tanto un exilio como una iniciación, la salida de una civilización y la entrada a un universo desconocido, pero largamente anhelado, donde una realidad más elevada iniciaría por fin al poeta en el mito de un origen recobrado. Y, además, en una suerte de *analogía farmacológica*, el viaje y su escritura presentan el espacio exterior de una sustancia que ya recorría el tejido del texto-Artaud en sus orígenes, un espesor de “profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia” (Derrida, 1975: 103).

Magia y alquimia

En el último apartado del primer capítulo referimos la llegada y las actividades de Artaud en la capital mexicana. También su desilusión al encontrarse con el mismo discurso dominante, que abandonaba los orígenes míticos en pos de los mandatos científicos y tecnológicos internacionales. La tentativa de completar su misión por recuperar la cultura dinámica y en perpetua exaltación del mundo antiguo no podía fructificar en la Ciudad de México, por eso decide internarse en el territorio, dirigirse a la *tierra roja*, donde aún podía hacer contacto con el *alma separada y original de México*.

Artaud no buscaba tan sólo el revestimiento mítico de una forma de civilización que intentaba adaptarse a la modernidad, sino el mito viviente de una cultura milenaria que había resistido hasta ese momento los embates del Nuevo Mundo. Así, en uno de los textos que escribe poco antes de embarcarse a México, puede leerse: “C’est peut-être une idée baroque pour un Européen, que d’aller rechercher au Mexique les bases vivantes d’une culture dont la notion semble s’effriter ici; mais j’avoue que cette idée m’obsède” ; idea barroca, impulsión obsesiva que dirige de fondo los pasos de Artaud en un país donde busca “liée au sol, perdue dans les coulées de lave volcanique, vibrante dans le sang indien, la réalité magique d’une culture, dont il faudrait peu de chose sans doute pour rallumer matériellement les feux” (Artaud, 1976: 159).

Una idea y una obsesión que ya había explorado en *La Conquista de México* y que ahora se disponía encontrar en el México profundo, pues, como en el *Heliogábalo* y su trasfondo solar, se trata ahora de perseguir, en la extensión geográfica de otra tierra, aquel fuego primigenio del sol que el poeta observa “incorporé activement aux Mythes par lesquels la civilisation du Mexique manifeste sa vivacité” (160).

Es así como el trajín de este viaje se diluye en el vaivén que su pensamiento dibuja; la altura de la montaña tarahumara ilustra un espacio vital, abierto también en Artaud, que el mundo europeo –incluyendo aquí la élite intelectual de la capital mexicana de ese tiempo—no podía ya concebir.

De esta forma, si el viaje a México significa un exilio voluntario por su salida de Europa, la decisión de Artaud por internarse todavía más en el país, y en sí mismo, puede entenderse como un exilio dentro del exilio, pero esta vez con miras a un auténtico rito de iniciación. Y es en este tenor como se prepara la ascensión a la Sierra Tarahumara. En una carta dirigida nuevamente a Jean-Louis Barrault, fechada el 10 de julio de 1936, Artaud afirma, no sin desesperación, sus intentos por conseguir “los medios para realizar una Misión entre las viejas razas de Indios. Se trata de volver a encontrar y de resucitar los vestigios de la antigua cultura Solar” (Artaud, 1975a: 94).

Un mes antes, en su *Carta abierta a los gobernadores de los estados de México*, ya había expresado que lo que más le interesaba era acudir a los lugares en México predestinados a conservar la verdadera cultura del mundo, allá donde aún se podía recuperar un magnetismo humano cada vez más olvidado: “Sí, yo creo en una fuerza que

duerme en la tierra de México. Y es para mí el único lugar en el mundo en donde duermen fuerzas naturales que pueden servir para los vivos. Yo creo en la realidad mágica de estas fuerzas, lo mismo que se cree en el valor saludable y curativo de ciertas aguas” (Artaud, 2000a: 64).

Así, las condiciones para el periplo tarahumara de Artaud están dadas. Se trata, por un lado, de una experiencia que él entiende como “misión”, como un acto por recuperar las fuentes míticas de un origen y la resurrección de la antigua cultura solar y, por el otro, esta misión implica una iniciación ritual que pone al poeta en contacto con una realidad mágica oculta en las fuerzas naturales. Y esto sin olvidar la mitología de la curación que seguimos antes y que nos conecta con una dimensión *farmacológica* y también mítica de la escritura.

La búsqueda de Artaud en México está ligada, como todos sus proyectos, con la experiencia de los límites de lo posible, pues se inscribe en ese espacio de lo inefable, de lo oculto y lo no revelado, donde se confunden los mundos de la vigilia y del sueño, de la realidad y del delirio, y donde la razón científica se desdibuja en los fulgores míticos y esotéricos de la magia y de la alquimia. En este sentido, en *El teatro y su doble*, Artaud afirma que el teatro debía ser la puesta en escena de un delirio comunicativo (Artaud, 2009: 39), es decir, como vimos en el capítulo anterior, se trata de una suerte de trance inducido entre actores, escena y espectadores, donde lo físico y metafísico deberían manifestarse psíquica y orgánicamente.

Del mismo modo, este aspecto implica una dimensión curativa en el teatro, ya que al desencadenar, por decir algo, una suerte de delirio controlado, el Teatro de la Crueldad debía conducir una crisis fundamental en busca de una purificación: “Le théâtre comme la peste est une crise [...] après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu’une extrême purification [...]. Il invite l’esprit à un délire qui exalte ses énergies”. En esta vía, se volvía necesaria la aplicación de una alquimia teatral, es decir, un medio para volver el espacio exterior de la puesta en escena en la proyección física de energías elementales, naturales, pero invisibles en un estado de conciencia ordinario. “Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage”, y el simbolismo concreto de la escena debía corresponder a “des états philosophiques de la matière” (45).

En esto residía la curación por medio del teatro, en llevar el espíritu de los espectadores a un estado puro de pulsión psíquica, donde el espacio se volviera el cuerpo de

una revelación interior “qui est la Parole d’avant les mots” (91). Al final, lo que proponía Artaud en el teatro no dista mucho de lo que decía buscar en México: “Je propose d’en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d’un malade à lui faire prendre l’attitude extérieure de l’état auquel on voudrait le ramener” (124). Y, en este tenor, el ascenso del poeta a la montaña ¿no es en cierta forma la escenificación exterior de una verdad interior que Artaud quería desde hace tiempo revelarse a sí mismo? ¿No pone en acción, de alguna manera, la tierra mítica de una curación que sería el reverso de un texto-Artaud fincado en una propagación tanto psíquica como epidémica?

Además, este aspecto alquímico de la curación también nos enlaza con el pasado mítico de la cultura solar. “La obra de Artaud —dice Foucault— no ha dejado de proclamar que nuestra cultura [...] rechazó lejos de sí la gran locura solar del mundo” (Foucault, 1976a: 51), proclama que subyace, sin duda, a la redacción de *Heliogábalo* y que, como su proyecto teatral, debía de encontrar un eco verdadero en el paisaje mexicano: “Heliogábalo era el dios vuelto rey de un pueblo para el que el teatro no estaba en el escenario sino en la vida”, pues, la antigua Siria que el poeta escruta era un país que “creía en los prodigios, y [...] conservaba cierta idea de la magia: creía en zonas de espíritu, en líneas místicas de influencia, en una especie de magnetismo errante” (Artaud, 1972a: 33).

Este paisaje solar, insondable en el tiempo y que atraviesa la vida de Heliogábalo, reactiva en cierta manera aquel espacio de inmanencia del que hablamos en relación con el cuerpo sin órganos: “la sangre del sol subía como una marea hasta su cabeza, y cada gota de rocío solar se convertía en una energía y en una idea” (43). También es el paisaje que interna a Artaud en la Sierra Tarahumara como si se perdiera en un sueño tan lúcido como imposible, pues allí los números y los símbolos de una alquimia secreta se manifiestan desnudos sobre la tierra roja.

Cultura solar, magia y alquimia se presentan así como las coordenadas subterráneas que dirigen la ruta del poeta en México, como las aristas de una obsesión que conducen la persecución de una “misión cultural”, y que reposan en una aprehensión poética de la realidad y del mundo. En *La cultura eterna de México*, artículo publicado en *El Nacional* poco antes de partir a Chihuahua, Artaud afirma que, desde su punto de vista de poeta, lo que busca en México son los trazos de “un espíritu mágico” que identifica a “la

manifestación de una energía psicológica verdadera” (Artaud, 1991: 76). Es decir, en el sentido que el poeta francés entiende, la magia no es una superchería ni la creencia en una fuerza sobrenatural. Sobrehumana, quizás, la magia es aquí el ejercicio puro de la naturaleza en el hombre, un acto que permitiría a este último participar activamente del movimiento y de las leyes de una naturaleza que se convierte en el lenguaje con que ha querido hablar la vida. Este aspecto es el que más interesa a Artaud en sus estudios del México prehispánico, pues, según él, “una cultura que considera el universo como un todo sabe que cada parte actúa automáticamente sobre el conjunto” (77).

Así, la magia, para Artaud, es un *maná*, un *continuum* que, a modo de un cuerpo sin órganos, fluye entre la energía vital humana y la fuerza misma de la naturaleza. Sin separaciones ni fragmentaciones, el misterio de la vida y aquel *magnetismo errante* en el hombre son un solo influjo que no cesa de crearnos en el mundo. Este saber, que busca a todas luces sobre el espacio exterior mexicano, se leía ya en sus primeros escritos, cuando equiparaba la magia con la creación, al afirmar que “la gran virtud de la magia radica en el sometimiento de la muerte” (Artaud, 2005: 91).

En este punto se anudan la magia, el mito y la curación con la búsqueda de otra forma de existencia, y con la desilusión cansina de Artaud respecto del medio moderno europeo. Y, sin duda, este espíritu mágico hace recordar la antigua doctrina panteísta que asimilaba el mundo como una emanación de la divinidad, donde cada parte opera sobre el conjunto y viceversa, y donde la trascendencia era una forma más de una realidad inmanente; un aspecto que puede relacionarse con el pensamiento analógico y precientífico que dominaba la alquimia y la medicina en la Edad Media.

Artaud mismo lo confirma cuando habla de una “cultura cobriza del sol”, que fue en otro tiempo la aspiración cultural única del mundo. “México se encuentra en el camino del sol —dice—, y lo que se debe perseguir en él es el secreto de aquella fuerza de luz que hacía girar las pirámides sobre su base, hasta situarlas en la línea de atracción magnética del sol” (Artaud, 1991: 73). De ahí que otro más de los ejes en su periplo mexicano haya sido entrar en contacto con el antiguo conocimiento medicinal de la herbolaria: “Buscaré, pues, en México, la supervivencia de una antigua medicina de las plantas, relacionada con lo que se llama en Europa la medicina “espágrica”, cuyo teórico más eminente fue Paracelso a fines de la Edad Media” (75).

De esta manera, la misión artaudiana en aras de la resurrección de la *locura solar del mundo* implica aquella búsqueda del oro espiritual en la alquimia y el ocultismo, esa llama viva en el imaginario humano que deja oír todavía la resonancia de un tiempo en el que la ciencia y el espíritu —y una poesía y filosofía que los unía— indagaban juntos el enigma de la materia y sus transmutaciones infinitas. En aquella época, Paracelso comparaba la imaginación con un imán cuyo magnetismo atraía las cosas del mundo exterior y las hacía entrar en el hombre para transformarlas: “El hombre es el que piensa y lo que piensa. Piensa el fuego, entonces es fuego” (Roob: 20). Hablamos, una vez más, de una visión material del alma humana que hace eco de la visión carnal del espíritu repetida por Artaud hasta el cansancio, visión que, como vimos, pretendía identificar los actos al pensamiento para sacar a este último de una labor meramente abstracta.

Se trata, entonces, de una “plasmación de contenidos físicos por la imaginación en un ámbito psicológico”, que hace recordar la noción de la puesta en escena en el teatro imaginado por el poeta, esto es, la alquimia entendida como “una inversión permanente de lo interior y lo exterior” (26), un aspecto que evoca a ese Artaud *salido en sí mismo* y que siente “dentro de [su] corazón la percepción de una extraña mezcla donde [intervienen] serosidades, calcáreas, nafta, solfataras, polvo de mármol y de cemento inmaculado” (Artaud, 1980: 88). Hablamos de una idea, de una obsesión o del despertar de una memoria atávica que lo lleva hasta la montaña tarahumara, donde, al fin, Artaud sería iniciado en antiguos ritos de purificación y curación.

Salir en sí mismo

En su labor de difusión y de proselitismo acerca de la revolución cultural perseguida, Artaud remarca que busca “la cultura y la civilización mexicanas originales” y, acto seguido, apunta: “Me declaro discípulo de esta originalidad y quiero extraer enseñanzas de ella” (Artaud, 1991: 74). Poeta, discípulo y misionero, se dirige entonces a la Sierra Tarahumara en busca de una iniciación ritual y una curación afectiva, que hasta ese momento se le escapaba tanto en la medicina occidental como en sus proyectos artísticos.

Luís Cardoza y Aragón dice que Artaud obtuvo un crédito, a través de la embajada de Francia y el Instituto Nacional de Bellas Artes, para viajar a la Sierra como comisionado cultural, y que salió de la capital rumbo a Chihuahua a finales de agosto de 1936 (Artaud,

1972c: 10). El trayecto debió ser bastante complicado, pues, aunque la red ferroviaria ya llegaba a las faldas de la montaña, para llegar a los poblados rarámuris había que internarse en el territorio y cabalgar durante varios días. Además de lo inhóspito y escarpado del camino, el poeta también debió enfrentarse con la extrañeza y la hostilidad de sus habitantes y con la enorme barrera de la lengua, no sólo por el escaso español que hablaba, sino también por la dificultad de entender el rarámuri en el mismo idioma. Por eso, la experiencia de este ascenso podría entenderse como un auténtico periplo iniciático que implica a su vez una especie de descenso a los infiernos.

Para empezar, antes de llegar a México, los tintes de esta experiencia ya eran evidentes. Durante su breve escala en La Habana, Cuba, Artaud cuenta que allí recibió un *signo* del destino que le esperaba: “Subí a los tarahumaras con un signo, una especie de pequeña espada de Toledo, atada por tres anzuelos que me había sido obsequiada por un negro hechicero de La Habana” (Artaud, 1975b: 151). Una suerte de amuleto mágico que le permitiría entrar en un mundo cerrado e insospechado. No obstante, para Artaud, “no se trata de entrar sino de salir de las cosas, pero quien se aleja es también para entrar / salir quizás pero en algo, abandonar el aquí para fundirse allá, fundirse y liberarse fuera del allá” (*Loc. Cit.*). Situación que no sería alcanzada sin antes pasar por un período agónico de pruebas.

Esto pone de manifiesto la realidad mágica en la que el poeta se sumerge, pues se trata de obstáculos que son como actos de brujería: “Esos obstáculos se llaman maleficios y cerca de cinco semanas tuve que luchar día tras día contra esas hordas incansables e indescriptibles de brujerías”. Se habla, entonces, de una experiencia que muestra bien la atmósfera mítica que Artaud respiró desde un inicio en la Sierra; también de “un episodio pasajero a mitad de esta larga e interminable batalla con lo oculto” (154), ya que antes de la curación anhelada había que luchar contra la enfermedad.

En efecto, en esta batalla el espíritu corre el mismo peligro que el cuerpo, uno y otro son arrasados por igual en esta atmósfera, pues un maleficio “es una influencia tenebrosa, mágica, llevada por los cuerpos, [...] transferida por seres inagotables de cuerpos [...] orgánicos, ponderables, perfectamente dibujados y delimitados”. Durante los días de la ascensión, Artaud relata cómo los indios encarnaban esta influencia al ir y venir en su derredor, sin hablarle, tan sólo merodeándolo, haciéndole extrañas señales con las manos y

gesticulaciones obscenas. En ocasiones, escuchaba “salvajes eructos” y, “hacia el quinto día”, el sonido creciente de los tambores, “un tan-tan seco, árido y cuyo sonido parecía atornillarse, anudarse en el aire, como una serpiente”. Varias veces preguntó a su guía a qué se debía esa actitud, qué significaba lo que hacían, pero el hombre mestizo se negaba a responder, hasta que, bajo la insistencia y desesperación del poeta, contestó aterrorizado: “Señor, déjelos, no hay que molestarlos, hechizan” (157 – 159).

Y a esto habría que sumarle el estado físico de Artaud, quien subía la montaña “como una especie de autómeta paralizado”, pues explica que en México, a causa de su enfermedad y la falta de tratamientos médicos que acostumbraba en Francia, había regresado al opio y, “llegado al pie de la montaña”, lo había suprimido violentamente al arrojar su última dosis en el torrente de un río. Esta carencia hizo de su cabalgata una verdadera tortura, pues se contraen las fibras del cuerpo y se abren “corrientes áridas en la piel”, y “la epidermis no es más que una encía irritable, una mandíbula a flor de piel”. En los días siguientes, los síntomas de esta desintoxicación súbita se vuelven “una invasión molecular completa”, “ondas frías” que atravesaban su cuerpo en un espasmo, “una especie de sofocación de entrañas”. En el quinto día de la ascensión, la misma tarde en que se tañeron los tambores, Artaud asegura: “creí entrar en el infierno. Veía yo rojo” (160).

La experiencia épica de este ascenso recuerda así el periplo iniciático de ciertos personajes atávicos, protagonistas de relatos de fundación como el caso de Dante o de Virgilio y su descenso ritual a los infiernos, o las pruebas fantásticas a las que se sometieron Tristán o Lancelot en la literatura medieval. Todo pasa como en el mito, en el reverso cosmogónico del mundo donde toda percepción deviene una prueba que invierte lo real y lo imaginario.

También se trata de una travesía en la que el ser peligra de perderse en el delirio a la vez que se encuentra a sí mismo: “Y de repente me regresó la memoria y comprendí toda mi existencia [...] lo que tenían contra mí era que yo era Artaud, el viejo Artaud crucificado en Jerusalén y que veían como resucitado” (161). Asistimos, entonces, al despertar de una memoria sin duda anclada en un pasado lleno de atavismos, que los embrujos intentan evitar y conjurar al olvido.

Estas son condiciones que el poeta recuerda en su ascensión a la montaña, como una memoria recobrada que se inscribe incluso sobre el cuerpo rocoso por el cual cabalga. De

este modo, va descubriendo un paisaje donde la naturaleza ha querido hablar sobre “toda la extensión geográfica de una raza”, donde Artaud ya no puede asegurar qué visitaba, “si a la montaña o a [sí] mismo” (Artaud, 1972c: 35 – 36).

El espectáculo presentado ante sus ojos le revela una montaña desbordada de signos, como una suerte de escritura natural labrada por el clima y por la luz sobre la roca. Se trata de “una matemática grandiosa” presente tanto en las formas topográficas como en los símbolos utilizados por los rarámuris; símbolos como la cruz, no la cruz católica, sino “la cruz del hombre descuartizado en el espacio, del hombre invisible que tiene los brazos abiertos y que está clavado a los cuatro puntos cardinales”, y que los indios tallan en los árboles junto con “dos triángulos opuestos con los vértices ligados por una barra” (Artaud, 1975b: 102).

Hablamos de una simbología secreta que el poeta va descifrando a medida que avanza, como una especie de relato de iniciación que ya había seguido en los mayas, en sus consultas esotéricas de los Rosacruz, en la ruta mística del Santo Grial y en los símbolos de la alquimia tradicional. Lo que maravilla esta vez a Artaud es la repetición obsesiva de este sistema de signos en la naturaleza y su perfecta correspondencia con la simbología tarahumara empleada en los ritos y danzas autóctonas.

En este tenor evoca la Cábala y su “música de números”, números-principio “cuyo ritmo secreto explica el nacimiento de la realidad”, el mismo que “ordena los átomos de la materia para llegar a formar los cuerpos” (90 – 91). “Los Números, es decir, los grados de la vibración” (Artaud, 1972a: 58) propagados por este lenguaje sobre el espacio dan cuenta de que la “naturaleza ha querido *pensar en hombre*” (Artaud, 1975b: 89).

Esta experiencia puede entenderse en la vía de un simbolismo mágico, que reanuda a través de *una percepción inmanente y significativa* un lenguaje físico en el mundo. Como explica Foucault al referirse a la realidad cultural antes del advenimiento de la modernidad: “El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible”, pues se establece una serie de correspondencias analógicas entre hombre y naturaleza que convierte el mundo “en un gran libro abierto”, “plagado de grafismos”, “figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten” (Foucault, 2010: 45).

Se infiere, de nuevo, la identificación del cuerpo humano con el universo, microcosmos y macrocosmos reunidos por el despertar de un estado de conciencia oculto

en la memoria, y que llevaba a Artaud a un ambiente similar al que vivió y escribió Paracelso: “Nosotros, los hombres, descubrimos todo lo que está oculto en las montañas por medio de signos y de correspondencias exteriores; así, encontramos todas las propiedades de las hierbas y todo lo que está en las piedras” (Foucault, 2010: 50).

Ahora bien, esta situación, en la cual intervienen y se cruzan la memoria y el olvido, lo interior y lo exterior, así como el encantamiento y el raptó, nos remiten una vez más a la escritura como *fármakon*. Aspecto subjetivo y ambivalente de origen, que se confirma en Artaud y en su aventura en busca de una curación ritual en la Sierra, misma que acontece en dos direcciones: por medio de los ritos y las danzas de los rarámuris, y a través de la propagación interna de una sustancia exterior, que el poeta encuentra en la experimentación del peyote. Cabe señalar que esto último lo consideramos íntimamente ligado con la aprehensión poética del mundo presente en Artaud, con su deseo de iniciarse en un conocimiento ancestral y que se relaciona con una búsqueda medicinal, como lo había intentado en la alopátia, en la homeopatía o en la medicina espagírica que referimos antes. La realidad de este rito y tradición le pertenece a los rarámuris y, la apreciación del poeta, como en el caso de la magia y de la alquimia, la atribuimos a una subjetividad corporal propia del texto-Artaud.

Dicho esto, llegamos a la parte climática tanto del viaje del poeta en México como de la *exploración farmacológica* de la escritura. Y, recordando que el signo escrito es ya un sucedáneo de la vida, como el *fármakon* lo es de una vitalidad perdida, Artaud escribe: “Iba yo hacia el peyote entonces para lavarme [...], quería encontrarme [...] con un cuerpo virgen de toda otra especie de contactos, dispuesto a sentir el vértigo del vacío interno” (Artaud, 1975b: 157). En este afán, luego de ese período de embrujamientos y desconfianzas que señala, Artaud logra que los sacerdotes lo dejen presenciar las danzas y el *Rito del Ciguri*, una vez que, según lo describe el poeta, intercediera con las autoridades locales para levantar la prohibición de los mismos²⁶.

Así, relata la danza de *Tutuguri* como un rito dedicado al “nuevo sol que pasa por siete puntos antes de estallar en el agujero de la tierra” (149). Este es el momento más esperado por Artaud, no sólo durante su viaje a México, sino en el teatro que soñó y nunca pudo llevar a cabo. Habla de una “belleza de imaginaciones radiantes”, un paisaje de

²⁶Véase “El rito del peyote entre los tarahumara”, en Artaud, *Les tarahumaras*, 117 – 127.

hogueras distribuidas en la montaña, descendiendo en peldaños escarpados hasta llegar a un círculo trazado en la tierra, cuya importancia residía en simbolizar una historia del mundo “comprimida entre dos soles”.

A la puesta del sol, los hechiceros entraron en el círculo en compañía de un danzante, alrededor se escuchaba el sonido de campanillas y tambores y los aullidos de los coyotes. Entonces comienza la danza, los hombres entran y salen del círculo “con una especie de valentía espantosa, con un ritmo que más que una danza parece dibujar la Enfermedad. Porque este adentrarse en la enfermedad es un viaje, un *descenso para VOLVER A SALIR AL DÍA*” (107 – 109).

A continuación, relata minuciosamente las fases de la danza y, hechizado por el espectáculo entre “*diez cruces en el círculo y diez espejos*”, cuenta cómo se sentía transportar por “el danzante epiléptico” antes de comer de una mezcla de peyote molido, semejante a “un dulce de leche fangosa”. Una mezcla que lo hizo escupir y caer de sueño. Enseguida, luego de los gritos que le profería el danzante para despertarlo, el poeta fue conducido “hacia las cruces para la curación final, en que los hechiceros hacen vibrar el rallador sobre la cabeza del paciente”. Tomó parte del rito y recibió una serie de abluciones, “unos toques en el cráneo”, al tiempo que los hechiceros pronunciaban sobre él “palabras extrañas al [rociarlo] con agua” (110 – 111).

Más allá de la veracidad del relato, lo que Artaud expone es un acontecimiento poético y real al mismo tiempo, en el sentido que lo produce y lo recrea con la memoria, a la vez que lo vive como una *intensificación magnética* de todos los sentidos. Para él, se trata del contacto con “una planta-principio que hace viajar por la realidad”, como el *fármakon* activa en la escritura una oscilación y un desplazamiento mítico, pues el peyote “posee la extraña virtud alquímica de transmutar la realidad, de hacernos caer verticalmente hasta el punto de que todo se abandona para estar seguro de volver a comenzar” (Artaud, 2000a: 137).

Con esto, la experiencia del rito aparece como un vehículo alquímico que actúa dentro y sobre el cuerpo para regresar al individuo, y a su ser orgánico, metafísico, biológico y concreto, a un estado de antes de la creación del mundo, al momento inefable de su inscripción carnal en el infinito, en la fuente misma, en el *maná* o la *emanación* directa de un universo en pleno nacimiento.

Esta mitología corporal del origen, por expansión y propagación, implica a su vez una curación afectiva mediante la *actividad interna* de un *fármakon*, que se liga con una operación alquímica de la realidad experimentada y con el cuerpo como *crisol o marmita*; operación que, como dice Mircea Eliade, es producto de una identificación ritual con un mito cosmogónico: “La operación tiene ciertamente un fin terapéutico. Al quedar hecho, de un modo simbólico, contemporáneo de la Creación del Mundo, el enfermo se sumerge en la plenitud primordial; se deja penetrar por las fuerza gigantescas que [...] han hecho posible la Creación” (Eliade: 32). Hablamos, por el momento, de una curación realizada y de un origen recobrado que hacen sentir a Artaud “salir de un mundo falso” y pensar, “en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de [su] existencia” (Artaud, 1975b: 148 – 153).

Este episodio denota sin duda una experiencia de vértigo y de expansión de la conciencia, no sólo en la dimensión lingüística e intelectual de la persecución literaria, sino de un vértigo real que deja su trazo por escrito, del hallazgo de un *fármakon* que bien puede significar la curación anhelada, el remedio necesario, o el veneno de una disgregación irremediable en el abismo. Lo cierto es que Artaud no sería más el mismo. Iniciado o exiliado en sí mismo, casi como los rarámuris lo han sido en su propia tierra, su regreso a Europa estaría marcado con el encierro y el tratamiento psiquiátrico.

Dice Derrida que el *fármakon* señala “la irracionalidad del *logos* vivo, de su poder de hechizamiento, de fascinación”, de una transformación alquímica presente en la escritura y “que la emparenta con la brujería y la magia”, una presencia arcaica de un espesor primitivo, salvaje, de “una animalidad ambigua” (Derrida, 1975: 173 – 174). En el caso de Artaud este trasfondo es innegable, es lo que lo lleva más allá de la aventura literaria, hacia un viaje en todos los sentidos, una travesía del cuerpo que se hunde en las profundidades de la carne, en la inefabilidad y encriptamiento de un *drama verdadero*.

Por lo pronto, en la Sierra Tarahumara, se queda un Artaud encumbrado en la improbabilidad del mito, un hombre “salido en sí mismo”, “revertido al otro lado de las cosas”, donde se siente “mucho más contento de pertenecer a lo Infinito”. Allá, en el sueño imposible de un continuo de creación pura, donde el hombre regresa a la totalidad de la que viene y donde fluye, liberado, un cuerpo sin órganos entre la curación y el renacimiento: “lo que era el bazo, el hígado, el corazón o los pulmones se desprendían incesantemente y

estallaban en esa atmósfera que oscilaba entre el gas y el agua, pero que parece atraer hacía sí las cosas y las comanda a reintegrarse” (Artaud, 1975b: 133).

3) El teatro de la vida

Como hemos visto, la escritura artaudiana apunta a un espacio más allá de la literatura y del teatro, entendidos solamente como medios artísticos con fines representativos. El texto-Artaud apunta a la vida, a sus manifestaciones psíquicas y orgánicas, tanto a su fragilidad patológica en el cuerpo como a la prueba de sus límites para acceder a ella de una manera mítica y desbordada. De ahí la complejidad y la dificultad para abordarlo, para encontrar un eje de lectura que no quite ni deje a un lado la multiplicidad contigua de los temas que trata.

En esto reside asimismo su estrecha cercanía con la escritura como *fármakon*, pues el texto-Artaud también es ambivalente en tanto registra la vida y el cuerpo que lo producen, evitando así el olvido y asegurando su rememoración y conmemoración; pero, también es cierto que puede falsear y suplantar ese mismo cuerpo al trasladarlo al signo escrito, y por ende difuminar en lo improbable esa vida incendiaria y fugaz que lo originó.

Además, este mismo *fármakon* se corresponde con la condición vital en la búsqueda artaudiana, con la esperanza tenaz del hallazgo de una cura o remedio para lo individual y lo colectivo, con el despertar de una memoria atávica y la tentativa mítica de una renovación —una recreación— de una cultura y una civilización en crisis. Y todo esto aunado a ese poder de raptó, de hechizamiento, presente en la escritura y que Artaud no dudó un instante en invocar y en experimentar. También se pueden seguir los rastros de la antigua cultura solar, sea en la alusión a Zot y el origen mítico de la escritura, o en el *Heliogábalo* y la experiencia que el poeta busca, encuentra y relata en México y la Sierra Tarahumara.

No obstante, la plasticidad de la vinculación entre el *fármakon* y la escritura no termina en esta referencia, pues el *fármakon* está tan ligado a los términos de *fármacos* y *farmakeus* como el periplo de Artaud en la montaña se relaciona con el exilio, el rito y la iniciación. En primera instancia, *fármacos*, según explica Derrida, era el nombre que se le daba en la antigüedad a un personaje y a un ritual: se trata del “brujo” o “envenenador”,

personaje protagonista de un rito que consistía en expulsarlo o en inmolarlo “en expiación de las faltas de una ciudad” (Derrida, 1975: 199).

Con esto se pretendía conjurar la enfermedad al exterior, más allá de las fronteras de lo habitual y ocurría cuando una calamidad, como la peste, azotaba a sus habitantes. Así, el “cuerpo propio de la ciudad” quedaba reconstituido, ya que con el rito del *fármacos* se excluía del territorio al “representante de la amenaza y de la agresión exterior”, un ritual de purificación que delimitaba y al mismo tiempo conjugaba el interior y el exterior: “el *fármacos* representa al mal introyectado y proyectado. Benéfico en tanto que cura [...], maléfico en tanto que encarna los poderes del mal. [...] Angustioso y apaciguador. Sagrado y maldito” (201 – 202).

En el caso de Artaud, aún si su viaje a México no es una expulsión ni una inmolación, sino una “misión” y un exilio voluntario, la expiación del mal y la búsqueda de una cura son dos elementos bastante reconocibles. Dos años después de la experiencia mexicana, la conjura de una posible amenaza a la sociedad se concretará en el encierro del poeta, en un internamiento que es una especie de expulsión hacia dentro, hacia los confines nebulosos del manicomio y el electroshock. Sin duda, la búsqueda en México y este viacrucis psiquiátrico son dos aspectos fundamentales de una poesía sombría que envuelven a Artaud en el misterio, y que lo vuelven, muy probablemente, el último de los poetas malditos con todo y ese extraño halo de una sacralidad perniciosa.

En segundo término, *farmakeus* designaba a un individuo “al que ninguna «lógica» puede retener en una definición no-contradictoria”, y que “tiene por voluntad fomentar tanto la adivinación completa [...] como el arte de los sacerdotes en lo que respecta a sacrificios e iniciaciones, así como a ensalmos, vaticinios en general y magia” (176). En esta ruta, la poesía de Artaud también oscila en la contradicción, producto de una lucha permanente por reconciliar los contrarios y, para ello, reanuda la vía del poeta vidente y profético explorada antes por Rimbaud.

Del mismo modo, sus ataques al pensamiento establecido y sus esfuerzos por desbaratarlo con sus escritos, y con la práctica de su vida, son constantes, así como sus tentativas de recrear un estado de conciencia anterior a la lógica racional del mismo. Y, en lo que respecta a su travesía iniciática en la Tarahumara, esta asociación con el antiguo *farmakeus* se confirma: “Nadie puede ser iniciado [...], recibir la unción de los sacerdotes

del Sol [...] si anteriormente no ha sido tocado por la espada del viejo jefe indio que comanda en la paz y en la guerra”. Jefe y sacerdote, *farmakeus* indio que le “golpeó el alma” a Artaud con el fin de abrirle “de nuevo la conciencia [...] para comprender el Sol” (Artaud, 1975b: 117).

Esta *analogía farmacológica* entre la escritura y el periplo artaudiano pone de relieve una correspondencia muy sugerente entre ambos aspectos y, como el viaje, abre una dimensión fuera del texto: la vida misma como puesta en escena de una reactivación mítica, donde Artaud asiste a la producción de una *ficción verdadera*: la suya propia.

Se trata ésta de una historia que ya se anunciaba en las cartas a Rivière, cuando el poeta afirmaba que “il faut absolument que le lecteur pense qu’il a entre les mains les éléments d’un roman vécu” (Artaud, 1972b: 49). Novela vivida, vida novelada, ficcionalizada en carne y hueso, que comienza con una enfermedad ontológica, con el impoder, bajo ese sufrimiento que Artaud confiesa: “Je souffre que l’Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l’Esprit” (61).

Sin embargo, este sufrimiento llena de fuerza la vida y obra de Artaud, el impoder de un pensamiento enraizado en su imposibilidad de ser real, que sufre por una separación entre el espíritu y la vida, y que de su búsqueda por una cura nace una novela, o una puesta en escena, paradójicamente real. Hablamos, una vez más, de esa mezcla inextricable entre exterior e interior, entre aquello que se ancla a la realidad y eso otro que pertenece al campo de la imaginación, del inconsciente y de lo oculto.

Estas son las características que intentan hacer realidad lo asentado en la escritura y que, en un movimiento contrario, llenan de irrealidad la vida de Antonin Artaud, arrojando su nombre y su cuerpo al mito, a la improbabilidad y a una *ausencia original* de la identidad misma del poeta. Y, ante este conflicto, Artaud intentará darse *otra posibilidad de existencia* a través de sí mismo y del signo escrito.

La creación de sí mismo

En efecto, una de las pendientes más pronunciadas en el texto-Artaud es el problema de la identidad y la suplantación: esa diferencia, esa distancia tantas veces confesada —a veces cruelmente revelada—entre Artaud y sí mismo, entre el *yo*, el ser y el cuerpo. Esto también

significa el punto de inflexión de su rebelión contra Occidente, pues, como vimos en el segundo capítulo, el poeta reacciona contra aquel discurso metafísico que plantea al *yo* como una seguridad de la existencia (*je pense, donc je suis*). En este sentido, la exploración del inconsciente y su incorporación al surrealismo muestran que hay pocas cosas a las que le damos tanta certeza y que, contradictoriamente, son tan endeblees como el *yo*.

Esta precariedad está tan presente en Artaud como la llama incendiaria de su poesía. Tal vez ésta sea la condición que genera esa búsqueda de una realidad verdadera en el teatro o de una novela vivida en sus textos, un vacío entre la palabra y la vida que bien puede ser el germen de todo tipo de contradicciones. También parece ser el movimiento que crea y destruye el cuerpo de Artaud en el espacio del texto, mismo movimiento que lo lleva a la *ficción corporal* de sí mismo.

En esta vía, Jacques Lacan formula un *estadio del espejo* en la formación del *yo*, que consiste en la aprehensión de la identidad a través de “una línea de ficción”. Se trata de evocar ese momento, sepultado en la memoria, donde el bebé reconoce su imagen en el espejo como propia, cuando la interioridad que se piensa *encarna* en el cuerpo reflejado en el instante mismo en que se reconoce como *yo*. En esta instancia, a pesar de que “el sujeto” se encuentra en la “incapacidad motriz”, dice Lacan, “se precipita en una forma primordial” hacia “la imagen especular”, situación que “coagula” la permanencia mental del *yo* en una doble dimensión: la de esa fuerza interior que piensa y anima el cuerpo, y la de ese cuerpo que se mueve en el exterior reflejado por el espejo.

“La forma total del cuerpo [...] es dada como [...] una exterioridad [...] más constituyente que constituida”, donde el “relieve” del cuerpo aparece en lo “plano” del espejo y “bajo una simetría que lo invierte”. Así, el *yo* es esencial y primordialmente un “espejismo”, una “matriz simbólica” y “enajenadora [...] en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que le dominan” (Lacan: 7 – 18). Cabe señalar que esta etapa en la formación del individuo antecede a las estructuras socioculturales en las que el *yo* concluye su encarnación en el cuerpo.

De alguna forma, Artaud presintió el *espejo lacaniano* como una suerte de *membrana* replegada en su propio vacío, y no duda en interrogarla ni traspasarla: “Artaud es la tela de una araña [...] una carnuza fuera de la membrana [...], yo fui esa carnuza gastada, fatigada, abotargada como la palma de una mano [...]. Y a fin de cuentas ¿quién,

loco de ti? [...] padre, madre y Artaud también” (Artaud, 1979: 119). En esta ocasión, el poeta *sale de sí mismo* y se mira de frente antes de aniquilar la fantasmagoría que fue: “La historia de Artaud, asesinado en la otra vida” (62).

Pero, antes de esta etapa trágica, en su *Carta a la Vidente*, dentro de “las células de [su] espíritu”, ya sentía retorcerse toda su existencia, ya traspasaba el espejo y empezaba a descifrar la *simetría inversa* en la que el *yo* oculta a la vida: “Toda la vida se me convertía en ese dichoso pasaje donde los sueños giratorios se nos presentan con la cara de nuestro yo”. Aquí comienza a darse cuenta que él es su propio artífice, que él es “ese ojo, esa mirada sobre [sí] mismo, esa única mirada dolorida que es [su] existencia”. Con esto, lo horrible para Artaud no está en el vértigo del vacío abierto dentro de sí, “lo horrible [...] está en la inmovilidad [...], en la indiferencia tranquila de la vida en la que usted participa, igual que yo” (Artaud, 2005: 35 – 37).

Varios años más tarde, en 1943 y desde el manicomio de Rodez, Artaud reescribe su experiencia en la Sierra Tarahumara. Entonces recuerda que, luego de su iniciación ritual mediante un *farmakeus* y un *fármacon*, es decir, a través de un sacerdote rarámuri y la ingesta de peyote, sintió resucitar “dans le trajet entier du moi nerveux, la mémoire de telles vérités souveraines”, por medio de las cuales uno se reencuentra con “la perception de l’Infini” (Artaud, 2007: 21).

De este modo, con cierta lucidez perdida a la que intenta aferrarse, el poeta afirma que “le jour où notre moi et notre conscience sont formés il s’est établi dans ce mouvement d’incubation incessant un rythme distinctif et un choix naturel”. Y que este ritmo distintivo, una vez reactivado, establece un diálogo interior que enriquece la identidad más allá del *yo*, fundándola en un segundo nacimiento que es también la construcción *totémica* de un lenguaje inusitado: “Il nous faut du temps peut-être pour tailler dans nos sentiments et en isoler notre propre figure, mais ce que nous pensons des choses sur les points principaux est comme le *totem* d’une indiscutable grammaire qui scande ses termes mot par mot” (22).

Esta idea del tótem como medio de comunicación entre el hombre, su ser interior y el espacio que lo rodea ya estaba presente en *El teatro y su doble*, donde escribe que “le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, [est] tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces”. Y, más adelante: “toute vraie culture s’appuie sur les moyens barbares et primitifs

du totémisme, dont je veux adorer la vie sauvage, c'est-à-dire entièrement spontanée” (Artaud, 2009: 12). Se trata, pues, de una forma de contacto con las fuerzas indómitas y perennes de la vida que el hombre contemporáneo ha dejado atrás, fuerzas que disgregaban la individualidad y la hacían múltiple a la vez que restablecían una unidad entre hombre y naturaleza.

Hablamos, de nueva cuenta, de una forma de cultura, dinámica y orgánica, que Artaud busca en territorio mexicano y que determina su experiencia en la Sierra Tarahumara. Una manera de relacionarse con el espacio y consigo mismo que, según él, caracteriza al rarámuri, pues éste distingue sistemáticamente aquello que proviene de sí mismo y aquello que proviene del Otro, es decir, del *yo*.

Para un hombre europeo, como Artaud señala, esto podría considerarse un síntoma de alienación; no obstante, la diferencia entre un rarámuri y un alienado “c'est que sa conscience personnelle s'est accrue dans ce travail de séparation et de distribution interne” (Artaud, 2007: 22), un movimiento de separación y de distribución interior que lleva al poeta a una identificación insólita con el exterior, como si se encontrara con su tótem personal en el cuerpo de la roca y de la montaña:

En la montaña vi a un hombre desnudo asomado a una gran ventana. Su cabeza era un gran agujero, una especie de cavidad circular en la que, sucesivamente y según las horas, aparecía el Sol o la luna. Tenía el brazo derecho extendido [...] y el izquierdo [...] sumido en la sombra y enroscado. [...] aunque su cabeza estuviese vacía, los cortes de la roca a su alrededor le imponían una expresión precisa, que la luz iba matizando a medida que pasaban las horas. Aquel brazo derecho extendido hacia adelante y bordeado por una raya de luz, no indicaba una dirección ordinaria... ¡Y lo que anunciaba era lo que yo buscaba! (Artaud, 1975b: 96).

Leemos, entonces, una suerte de identificación metafísica y corporal producto de una exploración ontológica y geográfica. Se podría decir, incluso, que esta experiencia encuentra entre el *yo* y el *sí mismo* lo que vive en el individuo, y lo que vive en él no está separado de la vida. Es allí, en esa recóndita y escarpada región del ser, donde la identificación entre el hombre y la naturaleza parece ser aún posible, una región de conciliación entre contrarios, donde lo uno deviene en lo múltiple y viceversa. Pero, como en el proyecto del Teatro de la Crueldad, este reencuentro con una vida absoluta y sin límites, vuelve necesaria una revolución ontológica y la destrucción de una conciencia netamente individual.

Resuena, entonces, un eco de esa necesidad cósmica, de ese rigor y esa crueldad concertada, inevitable y en cierto sentido trascendente. En este punto reside también otro de los aspectos centrales de la cultura dinámica perseguida por el poeta, pues la dispersión de la conciencia individual “representa una alta idea de cultura”, una idea profunda que, según él, podría derivar en una revitalización de Occidente: “No sentirse vivir como individuo equivale a escapar de esa forma temible del capitalismo”, que Artaud llama “el capitalismo de la conciencia, puesto que la conciencia es el bien de todos” (Artaud, 2000a: 74).

En esto estriba el aspecto quizá más admirable y a la vez trágico en la vida y escritura del poeta, ya que su búsqueda descarnada por lo absoluto implica al mismo tiempo un combate sin tregua contra sí mismo; una travesía que lo lleva a aplicar aquella cualidad mítica y alquímica de la palabra, esa misma dimensión que quería reanudar a través de la destrucción del lenguaje conceptual buscada en el teatro, y que consiste en la aplicación del sentido mágico y fundacional de la palabra sobre uno mismo, es decir, *crear lo que se nombra*: “Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo” (Artaud, 1979: 87).

Más allá de la posibilidad o imposibilidad de este acto, de su decir crítico y clínico, lo cierto es que pone de relieve una vida que se rehúsa a vivir dentro de los límites de lo dado, que se busca en el mito y que al no encontrarse termina por crearse, por darse otra posibilidad de existencia. Casi como una puesta en escena de un proyecto imposible, Artaud termina por trasladar el teatro a la vida, invirtiendo, contraponiendo y a la vez complementando el campo de la realidad y el de la ficción. Novela vivida, ficción verdadera o el drama de una alienación, Artaud se crea, se conoce y asiste a su propia escenificación: “je me connais parce que je m’assiste, j’assiste à Antonin Artaud” (Artaud, 1972b: 118).

Un mito moderno

En el invierno entre 1935 y 1936, a unos días de embarcarse rumbo al continente americano, Artaud envía una carta a Jean-Louis Barrault en la cual escribe: “El tono es. La acción es. La poesía / la naturaleza subterránea de lo verdaderamente trágico. El mito moderno no existe, pero está surgiendo. Y es magnífico” (Artaud, 1975a: 84).

Así, la visión del poeta al dirigirse a México está clara desde un principio. Se trata de resucitar la antigua cultura solar y de incorporarla al mundo contemporáneo, tentativa que daría como resultado la realización de este mito moderno. También se pone de manifiesto ese drama verdadero que continuará en suelo francés, que atravesará el misterio de su viaje a Irlanda y que encontrará un desenlace *verdaderamente trágico* en esos nueve años de peregrinación psiquiátrica.

Pero, antes de esto último, desde La Habana el 31 de enero de 1936, después de haber recibido aquella espada de Toledo, ese amuleto mágico que le permitiría la entrada al universo tarahumara, Artaud envía otra carta a Barrault: “comienzo a creer que nunca más habrá ilusiones y que uno sólo puede soñar aquello que existe. Hasta ahora los horóscopos y mi fe íntima [...] prueban que México dará lo que debe dar” (87). Y, en otra carta con el mismo destinatario, pero esta vez enviada desde la capital mexicana con fecha del 17 de junio, Artaud explica a su amigo que pocas personas comprenden los motivos de su viaje y luego agrega: “Hace falta, cueste lo que cueste, que las cosas cambien. [...] he venido a México a encontrar la fuerza [...] para desencadenar ese cambio. [...] para unirme a ciertas tribus y para iniciarme en sus prácticas. [...] Debo encontrar algo precioso; cuando lo tenga en mis manos, automáticamente podré realizar el *verdadero drama*” (91).

De este modo, la experiencia del poeta en la Tarahumara aparece como algo premeditado, dirigido, casi como aquel delirio controlado que buscó desatar en el teatro. Pareciera, incluso, que para resucitar un mito se vuelve necesario para Artaud, antes que nada, convertirse él mismo en ese mito.

Cultura solar, magia y alquimia, fuerzas subterráneas, horóscopos y una fe íntima hacen aparecer su “misión cultural” como una auténtica puesta en escena: el teatro vital de esa realidad mítica que buscaba. De ahí que quiera ver y vea en los rarámuris una “raza-principio” y, en su territorio, el “país de los Reyes Magos”²⁷. Asimismo, en el rito del *sol negro*, Artaud asegura ver el de los reyes de la Atlántida, que Platón describe en el *Critias*: “he visto en Norogachic [...] el rito de los reyes de la Atlántida, tal como lo describe Platón en las páginas del *Critias*” (Artaud, 1975b: 95).

²⁷Véase “El país de los Reyes Magos” y “Una raza-principio”, en Artaud, *Viaje al país de los tarahumara*, 92 – 95 y 100 – 104 respectivamente.

Diez años más tarde, en otra carta, esta vez dirigida a Maurice Sallet, el poeta afirma: “Siempre supe que la vida se basaba en la magia negra, y fui a México para descubrir ciertos centros de embrujamientos” (Artaud, 1979: 227). Con esto, los motivos que da Artaud para este viaje son múltiples, aún si puede seguirse este eje mítico en todos ellos y, sobre todo, en sus observaciones y en los textos que escribe en territorio mexicano.

Y pareciera que todo pasa como en aquellas misiones alucinadas de los primeros colonizadores en busca del *dorado*, o de la fuente de la eterna juventud. Sólo que el tesoro, el *oro espiritual* buscado por Artaud, alcanza proporciones mucho más profundas, mucho más poéticas y mucho menos ingenuas, pues, aunque su fe y su esperanza —y esa determinación incansable— le hacen pasar de largo ante un país que respondía a expectativas muy diferentes a las que él pretendía, no cerró los ojos ante el *verdadero drama* que se avecinaba sobre él.

Por ello, si el poeta encontró un mito moderno en México, es éste de la búsqueda de una cura para Occidente, el de un viajero que espera encontrar en el paisaje de un país lejano la realización de sus sueños más íntimos; el mito de una iniciación en prácticas desterradas, en el pasado milenario de una cultura diferente, jamás recobrada y, por lo mismo, imaginada más pura y menos viciada que la cultura oficial y recomendada.

Dice Roland Barthes que en la modernidad cualquier cosa es susceptible de volverse mito, ya que “el universo es infinitamente sugestivo” (Barthes, 1980: 199). Para Artaud no cabe duda de esto, el universo es y siempre será más vasto que cualquier idea del mundo y del hombre. Recrear el trasfondo solar de un pasado remoto no podía ser más que la persecución sorprendente de otra forma de existencia, y la afirmación de una libertad más allá del mundo moderno y de su decir racional y científico: “la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse” (253).

Conviene agregar que, en fechas más recientes, Fabienne Bradu apunta que la leyenda de Artaud es “inagotable y siempre vivaz”, debido sobre todo a “una biografía poco confiable”. Y, en efecto, tratar de recrear el viaje de Artaud a México de manera documental, intentando corroborar fechas y testimonios, no sólo sería una tarea tan imposible como el tratar de comprobar la veracidad del mito de Zot y la invención de la escritura, sino que carecería de interés. “El misterio empolla al mito” (Bradu: 9 – 10) y, para nosotros, es justamente esta dimensión mítica la más rica y que, lejos de cancelar la

posibilidad de un nuevo hallazgo en esta etapa de la vida del poeta, resulta siempre sugerente y abre la ruta de una aventura tan improbable como fascinante.

Como en los mitos arcaicos, cada lector encontrará sin duda *otra* fuente de inspiración, una fuente alternativa a un mundo fincado sobre la razón y la ciencia, dispuesto siempre a desmentir el origen mítico del hombre y del mundo. Y, por supuesto, esta fuente de inspiración siempre será más cercana a la lectura que se realiza que a la autenticidad de una vida convertida en signo escrito.

De esta manera, la odisea mexicana de Artaud nos habla de “la irrecuperable necesidad que había que arrancarle a la vida” (Artaud, 1975b: 157) y, su mito, de una travesía que involucra por igual el cuerpo y la escritura. En esta ruta leemos una mitología corporal –y farmacológica—de la curación, un cuerpo destruido, recreado y suplantado en el texto, un cuerpo adolorido que se revitaliza al escribirse y que aspirará por siempre, sin dolor, sin enfermedad y sin la mortalidad de los órganos, a un cuerpo otro, un cuerpo sin órganos fluyendo en la memoria y superando el olvido:

*¿Quién soy yo?
¿De dónde vengo?
Soy Antonin Artaud
y apenas yo lo diga
como sé decirlo
inmediatamente
verán mi cuerpo actual
estallar
y recogerse
bajo diez mil aspectos notorios
un cuerpo nuevo
en el que ustedes no podrán
nunca jamás
olvidarme
(Artaud, 2000b: 28).*

La vie est de brûler des questions.

Artaud, *L'ombilic des limbes*, 1925.

*Quand nous prononçons le mot de vie,
faut-il entendre qu'il ne s'agit pas
de la vie reconnue par le dehors des faits,
mais de cette sorte de fragile et remuant foyer
auquel ne touchent pas les formes.
Et s'il est encore quelque chose d'infernal
et de véritablement maudit dans ce temps,
c'est de s'attarder artistiquement sur des formes,
au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle
et qui font des signes sur leurs bûchers.*

Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938.

CONCLUSIONES

Antonin Artaud es el nombre de un poeta y de una ficción verdadera. También es el nombre de un cuerpo sin órganos y de una vida desbordada que no se detiene ante la llamarada de su incertidumbre original, una vida incendiaria que propaga sus signos a través del fuego de su misma hoguera. El otro Artaud, el hombre del cuerpo supliciado, el mártir de los psiquiatras, el suicidado por la sociedad, diagnosticado con un delirio incurable e internado en Rouen, en Ville-Evrard, en Sainte-Anne o en Rodez, es una existencia que ha terminado y a la que ya no podemos acceder.

Nos queda, entonces, el texto-Artaud, el tejido y la textura de un espíritu que es también un cuerpo y que ha querido suplantar y negar su obra²⁸. Como dice Gilles Deleuze, una “escritura de sangre y de vida que se opone a la escritura del libro, como la justicia al juicio, y que acarrea una auténtica inversión del signo” (Deleuze, 1996: 179). Hablamos de un estilo²⁹ de escritura que reactiva y reanuda el mito de su origen, que se funda y se crea en el cuerpo mismo de quien profiere su palabra. Escritura como acto de fundación, como productora de mito y como *matriz intensiva* de una muerte y un segundo nacimiento.

Se trata, pues, de la suplantación textual de un poeta *demasiado surrealista para ser surrealista* y, por tanto, uno de los máximos exponentes del surrealismo; surrealismo corporal que se busca más allá de la literatura y que se inaugura como una forma de vida, de investigación cultural y de experimentación estética.

Así, el viaje a México de Artaud resulta difícil de comprender sin adentrarse en las etapas anteriores en las que se aventuró, y es en esta vía que su periodo surrealista y su etapa teatral resultan fundamentales. Como revisamos en el primer capítulo, la querrela que definió su expulsión y la afiliación del surrealismo al comunismo ilustra muy bien aquellas dos apuestas: la de Breton y compañía se orientó hacia una rebelión concreta, social y políticamente determinada; mientras que Artaud escogió la de la revolución ontológica y

²⁸“Pas d’œuvres, pas de langues, pas de parole, pas d’esprit, rien. / Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs”, *Œuvres Complètes t. I*, 122.

²⁹Es decir, como vimos en el segundo capítulo, continuidad de una ruptura y propagación bioquímica del escritor en su texto, como la araña en su tela, que tiene su origen en un infralenguaje secreto de la vida carnal del autor.

“la vuelta a la disolución del yo en una totalidad espiritual” (Dupuis: 55), disolución y totalidad que encuentran su punto más álgido en la Sierra Tarahumara.

En el fondo, la condición intrínseca de Artaud no le permitió creer en una salvación política, pero tampoco evitó que siguiera un camino esencial del surrealismo: su periplo mexicano es una muestra —quizá la más afortunada— de que Artaud encarnó como ninguno la tentativa de una liberación total del espíritu, haciendo posible en sí mismo el advenimiento de un hombre nuevo y una transformación radical de la vida.

A decir verdad, dos décadas más tarde, el surrealismo de posguerra regresó a esta posición, pero evitando la tragedia vivida por Artaud, y una vez acontecida la Segunda Guerra Mundial y la deformación estalinista del marxismo. Como declaró alguna vez André Breton: “Cada vez que con nostalgia evoco lo que fue la reivindicación surrealista expresándose en su pureza y en su intransigencia originales, es la personalidad de Antonin Artaud, magnífico y regio, la que se me impone”³⁰.

En efecto, en 1926, éste último tuvo la dudosa fortuna de ver más lejos que el resto, en parte por la lucidez que lo caracteriza y, sobre todo, a causa del dolor físico que lo aferraba a sí mismo, evitando cualquier esperanza *racional* de cambio. A causa de esto, como Luis Mario Schneider observa, Artaud se decantó por hacer de la vida y del cuerpo una *tragedia cósmica del espíritu*, evidenciando así “el drama de la alienación cotidiana” (Artaud, 1975b: 67).

No obstante, si esta elección implica la destrucción de uno mismo, también conlleva una reconstrucción y un segundo nacimiento, situación que recuerda aquel principio budista que rezaba: *aniquilar el yo para encontrar el ser*. Aquí radica igualmente la búsqueda de un nuevo territorio, de un paisaje solar en el que el mito aún formara parte activa de la vida, donde los ritos iniciáticos volvieran a enlazar al hombre con una pureza y un origen perdidos. En aras de este objetivo se cumple aquella declaración que planteaba al surrealismo como una actitud presente en la historia de la humanidad, un estado de la conciencia y del espíritu que borra las fronteras entre el sueño y la vigilia al liberar el inconsciente y encarnarlo en un estilo de vida.

De esta situación se desprende el carácter revolucionario y precursor de la escritura artaudiana, ya que en ella *se asiste* a la creación carnal de un poeta y no sólo al universo

³⁰A. Breton citado por L. M. Schneider, en su prólogo al *Viaje al país de los Tarahumara*, 31.

desdoblado de un autor. Hoy en día, la literatura francófona contemporánea ha incorporado esta forma de escritura en la así llamada *auto-ficción*, definida por Doubrovsky, Colonna y Federman, y teorizada en fechas más recientes por Dominique Viart. En ella se habla de la literatura como un medio para auto-construirse mezclando la realidad y la ficción y, sin duda, Artaud es un visionario y un profeta en este camino, pues, en la novela vivida del texto-Artaud, el poeta se erige como su autor y creador, además de fungir como su propio narrador y personaje.

Sin embargo, en él la auto-ficción se asoma con tintes *verdaderamente trágicos*. No hay que perder de vista que, en su caso, no hablamos de un mero proyecto literario, sino de una condición metafísica y ontológica inseparable del cuerpo orgánico; una condición por principio patológica que desemboca en una mitología corporal de la curación, y que implica no sólo una forma de escribir, sino de vivir y de *vivirse*. Por eso, hemos preferido permanecer en una poética artaudiana al hablar de la *creación de sí mismo*, en vez de un proceso auto-ficcional solamente.

Por otro lado, es bien sabido que Artaud es un precursor del teatro contemporáneo. Su visión de la puesta en escena y el grandioso fracaso del Teatro de la Crueldad han cambiado las formas de percibir y de comprender el arte dramático y, en la actualidad, compañías como el *Living Théâtre* o el *Théâtre du Soleil* continúan explorando la vía abierta por Artaud. Y esto sin olvidar la reconocible aportación artaudiana al Teatro del Absurdo, y su influencia más que evidente en el *Théâtre-Laboratoire* de los años setenta, comandado por Jerzy Grotowsky.

Ahora bien, la influencia de Artaud en la literatura y el teatro contemporáneos parecen desdibujar en ocasiones la potencia desgarradora de una poesía más allá del texto y de la palabra escrita. Se trata de una poesía identificada a la vida y al ritmo inefable de un universo que no deja de crearse y de manifestarse en el mundo. Como en la magia o en la alquimia ancestrales, esta poesía da cuenta de un flujo de transformaciones incesantes.

En esto consiste su visión activa y dinámica que pretendía revitalizar el pensamiento y la cultura, ya que, al igual que en el teatro, “une notion dynamique de la poésie léguée par Rimbaud libère la poésie du texte et de l’écriture et nous redonne une idée magique de la vie” (Artaud, 1974: 339). Y, para fines del presente trabajo, es este el

aspecto que más nos interesa para concluir, pues es el que pensamos más determinante para el viaje de Artaud en México.

De este modo, en uno de los artículos publicados en nuestro país, Artaud afirmaba que la “verdadera poética mexicana” restablece “las relaciones del ritmo poético con el aliento del hombre, y por medio del aliento, con los movimientos puros del espacio, el agua, el aire, de la luz, del viento” (Artaud, 1991: 76). Se aprecia aquí una observación subjetiva, de la que tomamos distancia en lo que se refiere a una “verdadera” poética mexicana, pero que valoramos por su belleza, profundidad e *inmanencia*. En ella leemos una indisoluble correspondencia con su búsqueda teatral, con ese anhelo de identificación plena de lo abstracto y lo concreto; el titánico sueño de una metafísica de la carne que pretendía reunir el soplo humano con el soplo de la naturaleza, campos *racionalmente* alejados, pero que, entendiéndolos como una *irradiación analógica*, reanudan la conciencia de un devenir alquímico entre el cuerpo individual y el cuerpo de *la* naturaleza, cada vez más separada de *una* naturaleza humana.

Asistimos a una poesía del espacio, de un cuerpo *salido en sí mismo* que, en teoría, supera el camino escalonado de los órganos para salir y encontrarse en el cuerpo sin órganos del infinito, inusitadamente abierto dentro del individuo. Se trata de una poética y una plasticidad corporal, de una intensa liberación espiritual que abre la reactivación y la práctica vital del mito.

Se logra, entonces, hacer circular en un mismo plano la poesía y el mito, puesto que, como Artaud nos recuerda, “en nuestro inconsciente pesa un atavismo milenarior” que libera las fronteras de lo real, del ser y de la identidad, pues “un poco de lo que hemos sido y sobre todo de *lo que hemos de ser*, yace expresamente en las piedras, las plantas, los animales, los paisajes, los bosques”. A su vez, en este espacio mítico y poético, el hombre se diluye, se disgrega hasta que las “partículas de nuestro *yo* pasado o futuro andan errantes” y, en este reencuentro con una especie de diáspora primigenia, si fuera posible, se iniciaría “una revolución de la conciencia que permitirá curar la vida” (86).

Leemos, para terminar, una mitología farmacológica de la curación susceptible de ser realidad o ficción, veneno o remedio que comanda una “mística de la revuelta” (Pellegrini: 20); misticismo que acarrea una revolución encarnada en el cuerpo, cuyo primer paso es descubrirlo como un lugar intervenido y domesticado por un discurso

dominante para, en segunda instancia, revitalizarlo y establecerlo como *otro* espacio, otra posibilidad de existencia que reacciona, se rebela y se libera de los mecanismos de control que lo (de)forman y lo aprisionan.

Asimismo, por este camino, se redescubre una escritura presente en el mundo, inscrita en la materialidad misma de la naturaleza, donde aún sería posible leer en el exterior un libro abierto lleno de transformaciones interiores. Hablamos de un sincretismo que ligaba campos aparentemente ajenos, un lenguaje primordial que se manifiesta como “un estigma sobre las cosas, de una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras más imborrables” (Foucault, 2010: 60). Y esto apunta a una manera de interpretar la vida en la cual reaparece el ser vivo del lenguaje, una interpretación vitalista que ha sido bien aplicada por la literatura contemporánea y, en cierto sentido, anti-moderna³¹.

En efecto, en la experiencia de Artaud son evidentes algunos resabios románticos, sobre todo en lo que respecta a la búsqueda de un alma única del mundo y en sus reacciones contra el discurso racional y científico, enarbolando la poesía sobre una visión utilitaria del hombre y de la existencia. Sin embargo, la historia de su novela vivida ofrece, indudablemente, varios aspectos que resultan vitales para un acercamiento crítico a la contemporaneidad.

Por ejemplo, en la búsqueda del origen y la creación de un cuerpo sin órganos, perseguidas hasta el delirio por el poeta, ¿no se insinúa un espacio donde la ciencia y el mito convergen? ¿Ambos extremos no comparten, acaso, la intención de inventar o revelar, de relatar y actualizar un origen en el que todos creamos a fin de legitimar un mundo, sea éste el mundo arcaico o el mundo occidental contemporáneo? Uno en tanto iniciación, fundación y ritualización del cuerpo, el otro con base en la razón y su método, ambos constructos epistemológicos, paradigmas de la creencia, la comprobación y sus límites³²; misma encrucijada donde se conjuga el discurso crítico-clínico de un poder dominante, de

³¹Aunque lo anti-moderno también puede ser un rasgo de la modernidad, dando por sentado la capacidad de absorción y banalización de toda crítica en la que esta última se *cura en salud*.

³²Y en esta reflexión y lectura, sin ánimo de desvirtuar una investigación ante todo literaria como ésta, ¿cómo aparece, cómo puede leerse e interpretarse, el último Premio Nobel de física que reconoce a François Englert y a Peter Higgs, teóricos de “la partícula de Dios”? Una teoría muy cercana a esta búsqueda por la producción del cuerpo sin órganos, justamente como la materia llevada a su punto cero, pero bajo otro lenguaje, casi el de un mito científico que versa sobre cómo las partículas subatómicas adquieren masa, lo cual forma la materia y el mundo visible que conocemos.

un decir que regula, casi como una respiración, la inclusión y la exclusión, lo sano y lo enfermo, lo real y lo imaginario, lo oficial y lo marginal...

No obstante, el eje que más nos interesa aquí es el del cuerpo y la escritura porque, después de todo, el viaje de Artaud terminó hace tiempo, aún si su escritura —esa obra sin obra— permanece como la suplantación de su cuerpo. Pues, en la mitología corporal del texto-Artaud, el texto escrito es presentado como el espíritu de su autor, como la huella de su vida, pero en el trazo está la pérdida, ya que toda huella está alejada irresolublemente del paso que la origina.

Se trata del andar ambiguo de una personalidad elusiva, de la huella o del hueco de una energía vital y una pulsión psíquica, una suerte de vacío activo, una segregación bioquímica que se transmite y a la vez se oculta por escrito. Nos referimos a una vitalidad que origina el texto sin poder mantenerse en él: la desposesión de Artaud en el lenguaje comienza desde el momento en que escribe su cuerpo, haciéndolo metáfora de sí mismo.

Así, lo que la metáfora de Antonin Artaud oculta en el texto-Artaud es la misma vitalidad que no deja de señalar, una especie de ausencia presente que se liga con la *pérdida física de un sentido*, presentada por el mismo Artaud bajo el tema del impoder. Por consiguiente, esta pérdida se constituye en el origen de una obra que no pretende ser ella misma, terminando por crear la ficción carnal de su autor. Un mito y una mitología corporal que circulan por el cuerpo sin órganos del texto-Artaud.

“Toda obra es un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze, 1996: 10). En este trayecto, la experiencia encarnada por Artaud da cuenta de la persecución de una unidad ontológica pre-racional, expresada en una reivindicación de la libertad de ser. Un itinerario dirigido a una aplicación vital de *El teatro y su doble*, donde la vida se impone como un deber de construcción cotidiana, la producción de una verdadera puesta en escena siempre renovada en pos de evitar cualquier esclerosis que fosilice la historia individual.

El viaje de Artaud *a y en México* aparece como la crónica discontinua de la búsqueda de una continuidad pura, una *búsqueda de lo imposible*³³ que poco a poco esboza

³³Véase carta a René Thomas del 2 de abril de 1936. En *Œuvres Complètes t. VIII*, 361.

la escritura de un *cuerpo en devenir y en intensidad*. Al final, lo que queda abierto, fértil y por siempre inconcluso, es la vía de la escritura como experimentación orgánica y ontológica, un camino que han seguido Georges Bataille, Georges Perec, Henri Michaux, Aldous Huxley, Hélène Cixous, por mencionar sólo algunos.

Y, en lo que respecta al cuerpo, la experimentación aún irá más lejos, pues éste no sólo puede relacionarse con la escritura, sino con toda fuente de saber, de hacer y de ejercer un discurso. Hablamos de una plasticidad tan ilimitada como lo puede ser la humanidad misma, o el muy manoseado espíritu humano, en tanto cuerpos que se hacen presentes, que producen, actualizan, revolucionan y también destruyen uno o varios mundos, múltiples paradigmas y constructos.

El cuerpo es inmediato, está en todas partes, pasivo o activo, esclerótico o dinámico, sano o enfermo, se conecta con la finitud tanto como con la infinitud. Aquí, allá y ahora. En él la subjetividad acontece, las tensiones de la complejidad se concentran, se anudan, encarnan y se hacen rostro. Biológico, físico, molecular o metafísico. Sujeto de prisiones políticas y culturales, o de liberaciones y reivindicaciones poéticas y espirituales. En la literatura, en la pintura, en el teatro o en el cine, en la ficción o en la realidad, en la vida o en la muerte, el cuerpo es lo que viaja, donde se viaja y a donde se viaja. Adentro y afuera, una travesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin. **Artaud le Môme / Aquí Yace precedido de La Cultura India.** Ramón Font trad. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.
- _____. **El arte y la muerte / Otros escritos.** Víctor Goldstein trad. Buenos Aires: Caja negra editora, 2005.
- _____. **Cartas a Jean-Louis Barrault.** Prefacio de Paul Arnold. Nota liminar de André Frank. Martha Moia trad. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1975a.
- _____. **Cartas desde Rodez 3.** Pilar Calvo trad. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980.
- _____. **Heliogábalo o el anarquista coronado.** Carlos Manzano trad. 2ª Edición. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972a.
- _____. **Mensajes revolucionarios. Textos sobre México.** Selección de artículos periodísticos aparecidos en México en 1936. México: Editorial Letras Vivas, 2000a.
- _____. **México.** Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón. 2ª Edición. Col. Poemas y Ensayos (Nueva Época) Marco Antonio Montes de Oca dir. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- _____. **El Ombligo de los limbos y El Pesa-nervios.** Antonio López Crespo trad. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1977a.
- _____. **Œuvres.** éd. d'Evelyne Grossman. Coll. Quarto. Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- _____. **Œuvres Complètes. Tome I.** Paris: Gallimard, 1972b.
- _____. **Œuvres Complètes. Tome II.** Paris: Gallimard, 1970.

- _____ . **Œuvres Complètes. Tome IV.** Paris : Gallimard, 1994.
- _____ . **Œuvres Complètes. Tome VIII.** Paris : Éditions Gallimard, 1976.
- _____ . **Para acabar de una vez con el juicio de Dios.** Ramón Font trad. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977b.
- _____ . **Les Tarahumaras.** Folio essais 52. Paris: Éditions Gallimard, 2007.
- _____ . **Los Tarahumara.** Carlos Manzano trad. Barcelona : Barral Editores, 1972c.
- _____ . **Le théâtre et son double.** Coll. Folio / Essais 14. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- _____ . **Van Gogh, el suicidado por la sociedad.** Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Marco Antonio Campos. El altar de los muertos, 2. México: Factoría Ediciones, 1999.
- _____ . **Viaje al país de los tarahumara.** Prólogo, notas y edición de Luís Mario Schneider. Colección Sepsetentas 184. México: Secretaría de Educación Pública, 1975b.
- _____ . **Textos.** Selección, traducción y prólogo de Alejandra Pizarnik. Col. Debolsillo, 48. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 2000b.
- _____ . **Tres piezas cortas, seguido de Artaud y el Teatro de la Crueldad por Jerzy Grotowsky.** Carlos Manzano trad. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972d.
- BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura.** Nicolás Rosa trad. México: Siglo XXI, 1983.
- _____ . **El placer del texto.** Nicolás Rosa trad. México: Siglo XXI, 1974.

- _____ . **Mitologías**. Héctor Schmulcler trad. México: Siglo XXI, 1980.
- BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. 9ª edición. México : Editorial Porrúa, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **El libro por venir**. Cristina de Peretti y Emilio Velasco trad. Madrid: Trotta, 2005.
- BRADU, Fabienne. **Artaud, todavía**. Col. Vida y pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BRAU, Jean-Louis. **Antonin Artaud**. Col. Les Vies perpendiculaires. François Caradec dir. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1971.
- BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- CAMUS, Albert. **La peste**. Rosa Chacel trad. Colección Índice. Buenos Aires: Editorial Sur, 1975.
- DESCARTES, René. **Meditaciones Metafísicas y otros textos**. E. López y M. Grana trad. Clásicos de la Filosofía 3. Madrid: Gredos, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975 – 1995**. Édition préparée par Daniel Lapoujade. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____ . **Crítica y clínica**. Thomas Kauf trad. Colección Argumentos, 174. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. **El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia**. Francisco Monge trad. 1ª Edición. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- _____ . **Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II**. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta trad. 9ª Edición. Valencia: Pre-Textos, 2010.

- _____ . **Rizoma (introducción)**. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta trad. 2ª Edición. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **La escritura y la diferencia**. Patricio Peñalver trad. Col. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico 39. Barcelona: Editorial Fundamentos, 1989.
- _____ . **La diseminación**. José Martín Arancibia trad. Col. Espiral. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- DUPUIS, Jules-François. **Historia desenvuelta del surrealismo**. Carlos García Velasco trad. Barcelona: Alikornio Ediciones, 2004.
- ECO, Umberto. **Semiótica y filosofía del lenguaje**. Ricardo Pochtar trad. Barcelona: Lumen, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Mito y realidad**. Luís Fernández Gil trad. Col. Punto Omega. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Enfermedad mental y personalidad**. Emma Kestelboim trad. Paidos Studio 41. México: Editorial Paidos, 1990.
- _____ . **Historia de la locura en la época clásica. Tomo I**. Juan José Utrilla Trad. Breviarios 191. México: Fondo de Cultura Económica, 1976a.
- _____ . **Historia de la locura en la época clásica. Tomo II**. Juan José Utrilla Trad. Breviarios 191. México: Fondo de Cultura Económica, 1976b.
- _____ . **Microfísica del poder**. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría trad. 3ª Edición. Madrid: La Piqueta-Endymión, 1992.
- _____ . **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas**. Elsa Cecilia Frost trad. 2ª edición revisada y corregida. México: Siglo XXI, 2010.

- INNES, Christopher. **El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia.** Juan José Utrilla trad. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios. México: 1992.
- LACAN, Jacques. **Escritos I.** Tomás Segovia trad. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustav. **El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido.** Mercedes Córdoba y Tomás Segovia trad. Colección Popular 466. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- **Los surrealistas en México.** Ed. al. México: Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1986.
- NADEAU, Maurice. **Historia del surrealismo.** Juan-Ramón Capella trad. Barcelona: Ariel, 1975.
- PAZ, Octavio. **Las Peras del Olmo.** Barcelona: Seix Barral, 1978.
- PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la Poesía Surrealista.** Barcelona: Argonauta, 1981.
- POLIZZOTTI, Mark. **Revolución de la mente. La vida de André Breton.** Gabriel Bernal Granados y Juan José Utrilla trad. México: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ROOB, Alexander. **El museo hermético: Alquimia y mística.** Carlos Caramés trad. Italia: Taschen, 1997.
- SOLLERS, Philippe. « La pensée émet des signes ». **L'écriture et l'expérience des limites.** Coll. Points Littérature 24. Paris : 1979. Pp. 88 – 104.
- VAN DIJK, Teun Adrianus. **Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso.** Juan Domingo Mayano trad. Madrid: Cátedra, 1980.
- WEISZ, Gabriel. **Cuerpos y espectros.** Col. Seminarios. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.