



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**NOMADISMOS CORPORALES
UNA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DEL CUERPO EN LA
LITERATURA CONTEMPORÁNEA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

RAÚL ULISES ONTIVEROS BAÑÓN

ASESOR

DR. GABRIEL WEISZ CARRINGTON

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

diciembre 2016



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.

Índice

Introducción	5
--------------	---

Capítulo 1

Variaciones sobre el cuerpo

Breve cartografía de nociones corporales: intersecciones y regiones de un pensamiento material y poético	13
Primera región: <i>Todo fluye...</i>	17
Segunda región: <i>el cuerpo atomista</i>	24
Tercera región: <i>lo que puede un cuerpo</i>	30

Capítulo 2

El cuerpo como paisaje

Horizontes textuales y corporales en Antonin Artaud y Henri Michaux	39
Notas sobre paisaje y escritura somática	41
Artaud y la <i>incorporación</i> surrealista	49
Cuerpo y experimentación: la configuración de un recorrido en Henri Michaux	57

Capítulo 3

Nomadismos corporales

Desplazamientos somáticos, trayectos textuales y psicogeográficos	68
Geografía interior, geografía exterior: entramados textuales de un cuerpo psicogeográfico	75
Experimentación y <i>pharmakon</i> : nomadismos del cuerpo sin órganos	84
Rutas farmacológicas, itinerarios textuales del viaje <i>in situ</i>	89
Conclusiones	103
Apéndice	110
Índice de láminas	124
Bibliografía General	126

INTRODUCCIÓN

El tema del cuerpo es sin duda uno de los más discutidos por los estudios culturales en la actualidad. La filosofía, la antropología, el psicoanálisis, la medicina y la sociología, entre otras ramas de estudio, lo han abordado innumerables veces, cada una desde su enfoque disciplinario y desde incontables perspectivas. Todo para liberarlo, reivindicarlo, para revelarlo una vez más como lugar y fuente irreductible de la energía vital. Las intenciones y los modos siempre son distintos y responden a los intereses y a las transformaciones sociales, políticas y culturales contemporáneas. Cada disciplina ha formado un amasijo de textos en torno de él, lo han teorizado, formado y deformado una infinidad de ocasiones: el dilema es claro, no se puede hablar del cuerpo desde una sola perspectiva, pero tampoco enfocarlo desde la multiplicidad total que abarca, pues se resiste al parcelamiento disciplinario ya que él mismo es fuente de saber y de creación. No se aprehende desde ninguna forma de pensamiento en particular, no se le puede imponer una palabra que lo defina completamente, tampoco se le puede mirar desde un solo ángulo. El cuerpo vivo, detonador de un sinfín de indagaciones, es matriz de la misma energía que lo piensa y que lo dice, el espacio invisible que mira y desde el que se mira. Las fuerzas que provienen de él, las que lo atraviesan y las que actúan en él, la manera en que se conjugan, se viven y se ejecutan constituyen el misterio que teje las relaciones e intercambios entre opuestos, lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, lo expresable y lo inefable...

En nuestra cultura, la metaforización del cuerpo vivo bajo una cierta idea de funcionalidad orgánica domina desde los inicios mismos de la retórica, del buen decir y, más tarde, del buen escribir. Pues resulta interesante constatar que el cuerpo, sus estados y sus señales exteriores conforman la primera semiótica conocida por el ser humano en Occidente, cuando, en la antigua Grecia, los síntomas de la salud y de la enfermedad comenzaron a ser interpretados, clasificados y registrados desde los tiempos de Hipócrates. Sin embargo, es con Platón y Aristóteles cuando se sitúa al cuerpo en franca correspondencia con el *corpus* retórico del discurso. Como ejemplo, en el diálogo de *Timeo*, Platón ya lo utiliza como modelo de articulación discursiva: un texto debe tener pies y cabeza, debe ser un organismo, una organización jerárquica de postulados y argumentos que conformen y ensamblen un

contenido de expresión, un *corpus* legible. Desde entonces el cuerpo vivo y el *corpus* textual comparten una metaforización orgánica de orden y legibilidad, mismo que ha sido un tema crítico en el pensamiento contemporáneo, pues el cuerpo no es la escritura y el texto antes que expresarlo lo simula y lo suplanta. Y esta es, precisamente, la encrucijada que representa nuestro punto de partida en el estudio de la obra de Antonin Artaud y Henri Michaux.

En ambos autores el cuerpo irrumpe en numerosas ocasiones como origen, tema y motivo del texto. Asimismo, como un fenómeno de percepción, de experimentación y de plasmación estética y literaria. Esto supone una ruta de lectura que se enfrenta a muchas variantes y problemáticas de índole interdisciplinario, pues el cuerpo se resiste a ser fijado y sistematizado en un modelo infalible, lo cual constituye el síntoma de un espacio de análisis heterogéneo, fértil, propositivo y abierto. Así, a partir del auge del discurso moderno y de su tensión con el surgimiento de las vanguardias artísticas —el contexto histórico y literario del que partimos—, el cuerpo aparece como una frontera insoslayable del texto: texto y cuerpo no pueden ser la misma cosa, como tampoco lo son cuerpo y lenguaje. El lenguaje da voz a las sensaciones corporales, pero al hacerlo enmascara al cuerpo codificando su experiencia. Como decía Roland Barthes en su polémico ensayo sobre *La muerte del autor*: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen [...], en donde acaba de perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987: 65).

Lo anterior pone sobre la mesa el parricidio de la figura del autor como la más solicitada a la hora de enfrentarse y de aventurarse en la lectura e interpretación de las obras literarias. También significa el tiro de gracia que permitiría la liberación de la escritura y del lenguaje frente esta figura de autoridad trascendente investida como verdad del texto, un acto de rebelión impulsado desde principios del siglo XX y cuyos principales artífices pueden rastrearse en los escritos de Mallarmé y de Valéry, así como en los movimientos de vanguardia, en especial el dadaísmo y el surrealismo. En este ámbito, se proclamaba la negación de la trascendencia textual para abrir paso a una visión inmanentista en la que el lector surgiría como entidad última de la escritura, en tanto intérprete y co-creador del texto, estableciendo su unidad no en su origen sino en su lectura como desplazamiento y destino.¹

¹ “...el lector es el espacio mismo en que se inscribe, sin que pierda ni una todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...] Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1987: 71).

Nomadismos corporales

Un año más tarde, dentro del marco de una sesión del Collège de France, Michel Foucault, en respuesta a ciertas críticas que recibió su libro *Las palabras y las cosas*, exponía sus propias consideraciones acerca del problema y de la función de autor. Una vez puesta en marcha la desacralización de éste, resultó más adecuado hablar de escritura en vez que de literatura; el lenguaje se revelaba así como la verdadera materia literaria y la figura ciertamente difusa del escritor tomaba por asalto la del autor. La destrucción de la voz, la aniquilación de la identidad, del origen y del cuerpo que escribe configuraron el espacio propicio para la desaparición del autor. De ahí que Foucault afirme desde el inicio de su intervención que “la ausencia es el primer lugar del discurso” (1969: 9), pues ésta constituiría la marca o la huella de la singularidad del escritor. Sin embargo, no parece tan convencido de la muerte proclamada por Barthes, ya que la noción de obra, que define más adelante como la puesta en relación de un conjunto de textos bajo un mismo nombre, no deja de señalar un vacío producto de la desaparición autorial, que se entretiene y se produce con la presencia del texto. De tal suerte, Foucault identifica el “bloqueo trascendental” que esta nueva concepción de la escritura implica y hace un llamado para “localizar el espacio que de este modo deja vacía la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer” (20). Algo del autor sobrevivía, entonces, en la repartición de esas lagunas y de esas fallas, ya no como una autoridad monolítica, sino disgregado en los emplazamientos textuales donde ocurre su incesante desplazamiento.

Esto último significa un momento clave en la historia de las ideas para reflexionar el cuestionamiento que Artaud y Michaux colocaron ante nuestros ojos aún antes de las cavilaciones barthesianas y foucaultianas. Pues, en su obra, el poema no ha de agotarse en su entramado lingüístico, en la superficie de la letra, sino en la experiencia somática que lo origina y a la que apunta el texto. En consecuencia, la relación entre cuerpo y escritura se vuelve paradigmática, lo cual concierne a un juego de apariciones y ocultamientos entre el cuerpo ausente del autor, como origen de la experiencia consignada mediante la escritura, y la presencia de un texto escrito y visual —en el caso de Michaux— como un *corpus* que intenta reproducir antes que representar dicha experiencia.

De esta manera, la pregunta que nos inquieta y que detona la idea de una serie de *nomadismos corporales* tiene que ver con los límites y los desplazamientos entre experiencia

corporal y texto, en la fluidez de una vivencia que escapa a la articulación discursiva impuesta por la escritura y que, no obstante, desencadena una labor de composición estética y literaria en aras de expresar y transmitir al lector una vitalidad resignificada inevitablemente por el texto. ¿Es posible, entonces, un *continuum* entre la experimentación corporal y la producción de un corpus textual en las expresiones artísticas, como la de Artaud y la de Michaux, que no buscan tanto representar un cuerpo como producirlo y recorrerlo?

De entrada, este *continuum* parece imposible por obvias razones, puesto que la experiencia debe trasladarse al lenguaje en primera instancia, lo que ya supone su traducción y resignificación lingüística. Y la escritura, como recurso posterior al habla, implica una rearticulación más que deja a la experiencia como un fondo lejano y difuso, ya sólo accesible según la pericia y la imaginación del lector, quien en pos de comprender e interpretar lo que lee opera una reconfiguración sobre otra. Además, y más significativo aún, intentar concebir la escritura del cuerpo como un flujo continuo conlleva un cuestionamiento de los dualismos epistémicos subyacentes en los debates filosóficos entre una visión trascendente y otra inmanente, esta última en apariencia desechada por la impronta moderna y cartesiana como una huella indeleble en el pensamiento contemporáneo.

En este sentido, las obras de Artaud y de Michaux se fincan sobre el cuestionamiento de los límites impuestos por un pensamiento dualista y trascendente. La tentativa de Artaud será, en consecuencia, el esfuerzo por llevar a un mismo plano el arte y la vida, así como el alma y el cuerpo. Michaux, por su parte, hará de la poesía y de la pintura verdaderos instrumentos de exploración interior, lo cual sitúa en un lugar paradigmático al arte en cuanto contenido representativo y lo ubica, en contraparte, como un vehículo de producción y reconfiguración vital. Esto supone un panorama vanguardista de la poesía que a su vez se encuentra en una posición estratégica en el marco de los debates y de las inconsistencias en la así llamada crisis de la modernidad. Por eso nos pareció pertinente esbozar una breve cartografía conceptual como una muestra de que los intentos por superar los dualismos y los binarismos culturales cuentan con una larga tradición que se remonta a los albores mismos del discurso moderno, y que las manifestaciones artísticas de vanguardia reactualizan desde principios del siglo pasado.

De esta forma, durante el primer capítulo seguiremos los rastros de un pensamiento material basado más en una idea de emanación y de expresión continua de la naturaleza que

Nomadismos corporales

en una jerarquización trascendente de sus principios. Con esto en mente, dividimos la primera parte en tres apartados o regiones. En la primera evocaremos la sabiduría de Heráclito y sus enseñanzas en torno del devenir y de la armonía complementaria entre opuestos con el fin de señalar un modo de concebir el universo como flujo constante de transformaciones. Además, su exaltación del fuego como elemento creador y síntesis de un ritmo esencial en la aparente contradicción de las cosas, nos permitirá ligarlo con la concepción de la poesía en Artaud y con no menos vasos comunicantes respecto de la obra de Michaux. En el segundo apartado, indagaremos el atomismo epicúreo por el lugar que otorga a las sensaciones y al cuerpo como fuentes de conocimiento y profundizaremos en una lógica de la multiplicidad y en el medio exterior como un conjunto de relaciones sensoriales, donde los sentidos no constituyen un engaño de la apariencia, sino un fenómeno objetivo que ocurre y que transforma el modo de vivir y de concebir el mundo. Esto último acompañado de un movimiento dinámico que se expresa teóricamente en los átomos y en su eterno vaivén entre lo vacío y lo pleno. Finalmente, el último apartado de este capítulo lo constituye el pensamiento de Spinoza y su teoría de los afectos, en la que la naturaleza es interpretada como una especie de sustancia corporal inmanente a la creación y a la expresión de lo divino. Con ello esperamos conjugar las sensaciones y los afectos como dos elementos de la percepción corporal en relación con una poesía de la experiencia, que tanto Artaud y Michaux experimentan en la vía del arte como exploración psíquica y curación afectiva.

Nuestro objetivo es que, al final de este capítulo y como transición al segundo, quede planteada una cartografía somática y poética con tres regiones fundamentales, sobre las cuales podamos orientarnos en nuestro afán de lectura. Con ellas, el devenir, las sensaciones y los afectos se convertirán en elementos de nuestro análisis y servirán para bosquejar, de algún modo, una suerte de *física poética* en lo que concierne a un movimiento cinético (como desplazamiento en el espacio exterior) y otro dinámico (como desplazamiento psíquico e interior). Esto significará a la postre un primer paso para ilustrar lo que entendemos por nomadismo corporal, justamente, como un recorrido intensivo y extensivo donde el cuerpo se desplaza entre un medio interno y otro externo.

Así, en el segundo capítulo ensayaremos un análisis de la escritura de ambos autores como configuración de un paisaje somático y textual, por lo que acotaremos la cuestión del cuerpo a la problemática de la composición del texto. La idea es definir un paisaje corporal

Nomadismos corporales

de la escritura en la medida en que el cuerpo aparece como tema y sujeto de lo escrito a partir de una serie de desplazamientos que desbordan el espacio textual, esto como resultado del intento por urdir el texto de manera sensible, afectiva y legible al mismo tiempo. De ahí que en Artaud planteemos una incorporación del surrealismo más como un tipo de exploración vital que como una fórmula de composición estética, lo cual hace de la escritura, según veremos, un escenario de desestratificación corporal antes que el de una articulación discursiva. En lo que se refiere a Michaux, su proyecto de hacer de la actividad artística e intelectual una forma de exploración interior, lo lleva a la configuración de un *corpus* que se vale tanto de la escritura como del dibujo, una estrategia para señalar la experiencia más allá del lenguaje y de su representación.

Lo anterior, aunado a la cartografía de nociones corporales del primer capítulo, nos permitirá hablar de la configuración de un paisaje somático como una reelaboración simbólica, existencial e imaginaria del espacio. Bajo esta perspectiva, paisaje y plasticidad encuentran un punto de sutura en tanto el observador también es modificado al momento de visualizar y demarcar una porción del medio exterior, lo cual implica un proceso de captura o de fijación de un espacio más amplio y móvil. Por ello, si pensamos en el seguimiento de un nomadismo corporal, debemos considerar los desplazamientos afectivos presentes en el traslado de la experiencia viva al texto escrito, precisamente, como un acto de demarcación donde intervienen el cuerpo y la escritura como una frontera a rebasar entre percepción, corporalidad y expresión. Diríamos, entonces, que el texto aparece como un paisaje a expandir y a recorrer en tanto configura el devenir de un cuerpo a través de la escritura.

A fin de dejar más claro lo anterior, en el tercer capítulo indagaremos más a detalle este paisaje somático configurado en la obra de ambos autores. En esta tentativa, nos apoyaremos en algunos conceptos teóricos de Deleuze y Guattari, tales como “nomadismo”, “territorio” y “cuerpo sin órganos” (retomado de un poema de Artaud), que nos serán de enorme utilidad para desplazar nuestra lectura en el entramado interior-exterior de los trayectos nómadas y escriturales en ambos poetas. Esto a raíz de comparar sus desplazamientos geográficos (los textos relativos a sus viajes por el mundo) con aquellos concernientes a la experimentación corporal e interior (que podemos referir como un viaje *in situ*). Y, de alguna manera, este análisis nos llevará a enfocar más de cerca cómo las afecciones corporales despliegan el espacio mismo que se explora por medio del texto. Pues,

si partimos de la aniquilación del cuerpo en la escritura, como señalaba Barthes, entonces se hace evidente un juego entre la ausencia de ese cuerpo y la presencia del *corpus* textual que lo reproduce mientras lo leemos, lo cual nos llevaría a hablar de una suerte de presencia psíquica (o de potencialidad afectiva) que se desplaza en el propio entramado de su texto.

Más adelante, hacia el final del tercer capítulo, interrogaremos los lazos que unen el surgimiento de un *cuerpo sin órganos* con la aparición de una zona donde interior y exterior se vuelven indiscernibles el uno del otro. De ahí que reconozcamos un doble recorrido, intensivo y extensivo a la vez, de un cuerpo imaginario que se explora interiormente al tiempo que se propaga, por medio de la percepción sensorial, en el espacio exterior que lo contiene y donde también se desplaza. Con ello, el cuerpo sin órganos será planteado como una experiencia en común de Artaud y de Michaux, y como el desplazamiento nómada fundamental en el esfuerzo de ambos por identificar vida y obra. Sin embargo, nos gustaría adelantar que aún si éste es un rasgo evidente en los dos autores, el cuerpo sin órganos desprendido en cada caso tiene características divergentes y necesidades expresivas distintas. Artaud siempre pondrá sobre la mesa una urgencia vital y existencial un tanto lejos de la experimentación más controlada, plástica e intelectual llevada a cabo por Henri Michaux.

Para ilustrar lo anterior, la última parte de nuestro trabajo será dedicada al tratamiento de la escritura como *pharmakon*, a partir del estudio que Jacques Derrida realiza del Fedro de Platón y de los orígenes míticos del texto escrito. De esta manera, trataremos de resolver y de anudar la búsqueda de una curación afectiva que sitúa a la literatura como una salud, en tanto significa un remedio potencial capaz de llevar a la conciencia y de transformar el medio existencial del cuerpo o del sujeto que escribe. Además, dicho acercamiento nos permitirá comparar la experimentación de la mescalina por parte de ambos autores como una fase previa a la composición textual, lo cual activará a su vez otras acepciones de *pharmakon*, en cuanto droga, veneno y encanto.

Así, nuestra lectura de los casos literarios propuestos se orienta en torno de una escritura del cuerpo donde éste figura como forma y contenido de un conjunto de textos y de imágenes como configuración de un espacio nómada. Pues tanto Artaud como Michaux viven y experimentan el cuerpo y la escritura en cohabitación con la experiencia de los límites, como un acto de voluntad de saber y como un ejercicio autónomo que busca en el arte otras posibilidades de existencia y de experimentación plástica. Por eso nuestra aproximación nos

Nomadismos corporales

lleva a realizar una lectura del cuerpo como un espacio poblado de fuerzas e intensidades, activas, pasivas y reactivas, y de una serie de procesos que circulan entre la percepción, la asimilación y la actividad artística. Estos elementos delinean una serie de nomadismos corporales como una labor de composición estética y literaria sobre los contornos de lo real y de lo imaginario, ya sea borrando o estirando sus fronteras, o volviendo al cuerpo un flujo donde se funden, en una plástica carnal de las sensaciones, experiencia vital y creación artística.

Capítulo 1

VARIACIONES SOBRE EL CUERPO

Breve cartografía de nociones corporales: intersecciones y regiones de un pensamiento material y poético

La obra de Antonin Artaud y la de Henri Michaux, más por ellas mismas que por estar insertas en el contexto poético vanguardista, responden entre otras cosas a una crítica y, sobre todo en el caso de Artaud, a un ataque frontal (y corporal) contra las bases epistémicas del pensamiento moderno.² Una de estas bases reposa sobre la metafísica dualista y trascendente que separa y opone aquello que en otras latitudes del tiempo y en otras zonas de la historia de las ideas ha sido pensado como un todo con distintos grados de composición, de relación, de manifestación y de ritmo. En un sentido figurado, los dualismos entre cuerpo y pensamiento o entre vida y lenguaje son de varios modos la grieta que recorre la escritura de Artaud y una región muy visitada en las exploraciones interiores de Michaux. Por eso las fronteras entre cuerpo y texto se ponen en jaque en una especie de nomadismo literario, que se refiere tanto al viaje geográfico como al viaje *in situ*, donde el cuerpo y sus entresijos surgen como un territorio íntimo que el poeta recorre mientras intenta hacerlo propio. Tanto Artaud como Michaux viven y experimentan el cuerpo y la escritura en cohabitación con la experiencia de los límites; allí se fragua una labor poética que se busca como un acto de saber y como un ejercicio autónomo a través del arte, entendido como la configuración de otro paisaje, de otra posibilidad de existencia.

De tal suerte, no sin un dejo de nostalgia por alguna revolución cultural por venir, según nuestra lectura, uno de los principales problemas que plantean o que recuperan sus obras consiste en un problema filosófico (y antropológico) de origen en el pensamiento occidental, que también cruza la principal línea de batalla del surrealismo. A saber, la posibilidad de un materialismo del espíritu y del subconsciente cuya manifestación se dé por

² La forma y los alcances de esta batalla librada por Artaud es uno de los aspectos a tratar en el siguiente capítulo, cuando tratemos la relación entre la escritura artaudiana y el espacio del texto.

Nomadismos corporales

las vías de lo onírico, de lo orgánico y de lo pulsional. Captar el ritmo de la vida interior y así lograr una visión material y sensible del cosmos y del alma humana era ya motivo de reflexiones constantes desde los inicios de la humanidad. Culturas, religiones, filosofías surgen en parte de esta preocupación; la divinización ante la incompreensión de los fenómenos naturales y la espiritualización de la vida interior comparten un mismo impulso. Inclusive, al interior de la organización epistemológica de Occidente, en los fundamentos de una cosmología científica y racional, son evidentes los rastros de otros modos de entender el mundo y de vivir el cuerpo que la ciencia moderna ha menospreciado y que, sin embargo, han sobrevivido en el lenguaje y el pensamiento poético. Hay ideas que se juntan, que se relacionan y que trazan territorios y bloques de devenir entre épocas y géneros, entre disciplinas diversas y diferentes manifestaciones artísticas.³

Con esto en mente, en las ideas de Artaud y en las experiencias de Michaux escuchamos otras voces, otros discursos que se encuentran como si se llamaran desde lejos. El atomismo epicúreo, la ética de Spinoza o algunas teorías posestructuralistas, como lo veremos a partir del segundo capítulo, son susceptibles de leerse en un conglomerado de pensamiento que no está nada remoto de las regiones que habitan la poesía corporal y experimental de ambos poetas. Hay cierta familiaridad, cierta afinidad por el cuestionamiento de los límites: puntos de encuentro y aún de divergencia que permiten escuchar con mayor claridad el lugar desde donde la poesía de cada uno se enuncia.

Así, para asentar nuestro terreno de estudio, resulta conveniente pensar nuestra labor como la demarcación de un territorio⁴ de análisis, un lugar de lectura desde el cual sea posible visualizar los procesos fronterizos y los conflictos suscitados en el intento por retener ciertas

³ Acerca del uso de términos como “territorio” y “bloques de devenir”, es importante recordar que el pensamiento heterodoxo de Deleuze es una parte muy importante de nuestro marco teórico. Esto debido al interés que el filósofo mostró por Artaud en varias de sus obras, como se confirma en el concepto de “cuerpo sin órganos”, que desarrolla a partir de uno de los textos del poeta nacido en Marsella.

⁴ Usamos aquí la noción de territorio como la emplean Deleuze y Guattari: “El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. [...] Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermediario y un medio anexionado. [...] El territorio está esencialmente marcado, por “índices”, y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios [...] En realidad el territorio toma una cosa u otra de cada ambiente, penetra en ellos, los incorpora, de modo que él mismo se convierte en un espacio capaz de constituir un ambiente exterior, interior o intermedio” (Deleuze & Guattari, 2002: 321). Nuestros medios y ritmos para hacer un territorio analítico provienen, precisamente, de los textos literarios, filosóficos y diversos (anexionados) que proponemos. En el segundo capítulo, “El cuerpo como paisaje”, abordaremos esto con mayor detalle.

experiencias corporales, todas ellas inscritas en el espacio del texto. Con este propósito, en el presente capítulo, ensayamos una suerte de cartografía somática, entendida como un conjunto de documentos referidos a este ámbito en concreto de estudio, a partir de algunos escritos más o menos poéticos y más o menos filosóficos. Se trata de una parte, ciertamente pequeña y bastante selectiva, de la historia de las ideas sobre el cuerpo y sus relaciones con las maneras en que se ha pensado, percibido e interpretado la realidad. Esto a raíz de la lectura de algunos pasajes en las obras de los poetas mencionados que, a nuestro parecer, resultan fundamentales para aproximarse a una corporalidad del mundo, tradicionalmente marginada por el pensamiento moderno y su maquinaria reguladora del cuerpo individual y colectivo.

¿Por qué leer, entonces, a Artaud y a Michaux entretejiendo su escritura con las ideas de Heráclito, de Epicuro, de Spinoza, de Deleuze-Guattari o de Derrida? Porque, según nuestra apreciación, de esta forma se abren algunas rutas —poéticas, corporales, estéticas y ontológicas— que hacen visibles zonas anímicas y conceptuales que la modernidad, en tanto discurso político y normativo, ha relegado en las lindes de su proyecto, ya sea minimizándolas, condenándolas, apropiándoselas con base en la tergiversación y en la banalización o simplemente ignorándolas.⁵ Ante la historia oficial y normativa como brazo organizador del saber modernista —un discurso progresista, arborescente y jerárquico—, los casos de Artaud y de Michaux hacen aparecer ciertas regiones de tensión y de contigüidad que mapean territorios de pensamiento en resistencia permanente; territorios fundados sobre un hacer cuerpo que, a condición de realizarse y hacerse propio, emprende una descorporización paradójica en aras de pulverizar los aparatos que hasta entonces lo determinaban.⁶

Debajo de los monumentos erigidos a Aristóteles o a Platón, por ejemplo, como primeros avatares de la cultura occidental, se encuentran las significativas ruinas y los sugerentes escombros de otros pensadores como Heráclito o Epicuro, quienes concibieron lo

⁵ Sin duda, un parteaguas de este discurso se encuentra en la fundación de Occidente a partir de la filosofía de Platón y Aristóteles, por un lado, y en la aparición del cartesianismo como fundamento de un saber moderno por el otro. El discurso moderno dominante lo es a costa de otras formas de saber que son portadoras de otro tipo de modernidad que ha permanecido en ciertas regiones del pensamiento poético. Es esto lo que intentaremos mostrar con relación a Artaud y a Michaux en el presente capítulo.

⁶ Este proceso paradójico incorporación-descorporización será el objetivo del segundo capítulo y parte del tercero. A grandes rasgos, se encuentra en las formas escriturales y poéticas legadas por los dos poetas que tratamos y que se resumen en la desarticulación textual emprendida por Artaud y en la aparición-desaparición del cuerpo en la poesía experimental de Michaux.

real, al cuerpo y a sus potencias, aún sin las “civilizadas” parcelas del pensamiento dualista y racional contemporáneo. La poesía, sea la de Artaud, la de Michaux o la de otros poetas que han hecho suyo este problema, continúa diseminando su lugar de enunciación a través del inmenso maremágnun textual que la modernidad ha extrañamente legado y conservado. De los versos de Artaud y de Michaux a las sentencias de Heráclito o al atomismo epicúreo, tan arbitrario y caprichoso como pueda parecer su relación en una lectura a primera vista, surgen trayectos que trazan una cartografía alternativa en los bordes de por sí complejos entre el cuerpo y la escritura o la vida y el lenguaje. Relacionar textos de diversa índole en resonancia con las ideas que transmigran entre ellos, es interrogar y abrir el corsé de las formas de subjetivación que producen, histórica y corporalmente, los modos de pensar y de comportarse determinados por tal o cual cultura.

En este sentido, siguiendo la noción de cartografía aplicada por Félix Guattari, ésta no responde tanto a un ideal de objetividad científicista como a una crítica del régimen de representación⁷ impuesto por el discurso de una modernidad dominante. El trazado de un mapa con tal carácter no buscaría representar un espacio conceptual previamente fijado, sino construir un espacio abierto que permita los desplazamientos, las conexiones y los flujos entre distintos niveles y registros de discurso. Esto último en franca correspondencia con la idea de un nomadismo literario, bajo la cual emprendemos este trabajo, que se guía por líneas de fuga, por protocolos de experimentación y por una especie de vagar dirigido.⁸

⁷ Cf. Félix Guattari, *Cartografías del deseo*, Buenos Aires, 1995.

⁸ Pensamos en líneas de fuga en tanto los textos de Artaud y de Michaux se resisten a ser fijados disciplinariamente: la poesía, el ensayo y hasta el informe científico se cruzan y disipan sus fronteras dando lugar a formas de escritura muy particulares. En el caso de Michaux, el protocolo de experimentación es la forma bajo la que presenta inicialmente la última parte de su obra, en libros como *Misérable miracle* o *L'infini turbulent*. De ahí que pensemos en un “vagar dirigido”, en cuanto nuestro proceso de lectura encontrará puntos de convergencia con otros registros de discurso, pero siempre a partir de los elementos encontrados en los textos de ambos poetas francófonos.

Primera región: *Todo fluye...*

*Ser cultivado es quemar las formas,
quemar las formas para ganar la vida.
Es aprender a mantenerse erguido
en el movimiento incesante de las formas
que se destruye sucesivamente.*

Antonin Artaud

*Siento movimientos cruzados
Los sigo o los soy*

Henri Michaux

Es un lugar común al hablar de Heráclito remitirnos a la imagen del río y a la imposibilidad de bañarse dos veces en las mismas aguas. Por eso se le atribuye hasta nuestros días la elaboración filosófica y naturalista del devenir, del eterno cambio y movimiento. Que todo fluye y que nada permanece son afirmaciones que en sus interpretaciones contemporáneas tienden a identificarse con un relativismo absoluto, a establecer una ley que no conoce ningún asidero y cuyo movimiento incesante, a decir de Luis Farre, nutre cierto fatalismo ante la inconstancia e imprevisibilidad del cosmos.⁹ Sin embargo, esa imprevisibilidad, aunque afirme al cambio como un proceso continuo e imparable, responde a una contemplación y aprehensión del universo. Y por este medio se percibe un patrón o un ritmo que es por sí mismo una “ley” creadora, en su mutabilidad, de la manera en que se manifiesta y se expresa la naturaleza: “Se llama ley también el someterse a la voluntad de uno solo” (1973: 116), dice Heráclito en el fragmento 33 del libro citado. Este elemento, por lo pronto, introduce una posibilidad de autonomía entre la observación la naturaleza y de su actuar, su resonancia y asimilación, en el desarrollo de un ser humano, una apreciación posible de elucubrar hoy en día con base en los estudios y demás interpretaciones emprendidas en el contexto moderno.

⁹ Estas interpretaciones relativistas y fatalistas son objeto de la crítica que Luis Farre dirige contra Oswald Spengler, quien ha leído en Heráclito a un antecesor de las teorías energéticas difundidas durante el siglo XX. Cf. Luis Farre, en su introducción a los *Fragments* de Heráclito, Buenos Aires, 1973.

Para el tiempo de Heráclito y de las exégesis que le siguen durante la Grecia arcaica, esto resultaba, según el culto a las divinidades griegas, un tanto sombrío, difícil de entender y, ante todo, de sistematizar. Las enseñanzas del filósofo de Éfeso parten de un círculo de discípulos, donde las sentencias se desarrollaban y explicaban oralmente. Nos llegaron los aforismos, las condensaciones escritas, más no las explicaciones directas. De ahí el sobrenombre de “Heráclito, el oscuro” usado por Platón. De hecho, en gran medida, debemos a éste último, en específico a su diálogo de *Teeteto*, la mención de Heráclito como responsable de la doctrina del devenir, que incluye a toda una gama de pensadores heterogéneos en una síntesis con afanes taxonómicos (Hülsz, 2009: 230). Por ello resulta problemático pensar en una interpretación de esta doctrina que resulte fiel, incluso saber si todos los fragmentos que llegaron a nuestra época son en realidad de Heráclito. En consecuencia, aceptamos que lo que exponemos aquí son conjeturas nuestras que provienen de la lectura de los fragmentos, así como de las propias conjeturas de algunos de los investigadores que se han dado la tarea de rastrear, traducir e interpretar las sentencias.

Nos importan más las intersecciones de ideas que los nombres. Y es cierto que bajo el nombre de “Heráclito” yace un saber que ha ido transmigrando en el tiempo y que se ha ido explicando de distintas maneras y según intereses diversos. Ese nombre es, para nuestro propósito cartográfico, un “índice” conceptual que, en la poesía de Artaud y de Michaux, entre tantos otros, cobra el cariz de una región anímica.¹⁰

Dice Luis Farre que el pensamiento de Heráclito no se caracteriza en absoluto por su optimismo, sino por una metafísica en ciernes que está “impregnada de una espiritualidad que tiene a menos la cotidiana experiencia sensible” (en Heráclito, 1973: 25). Si estamos de acuerdo con el primer aspecto de su comentario, no estamos tan seguros sobre lo segundo, pues consideramos que, aún si Heráclito se aleja conforme al *logos* de las impresiones sensibles, éstas son fundamentales para el escudriño de lo real, ya que el *logos* en los fragmentos, según nuestra lectura, no demerita la sensibilidad sino que, antes bien, pone en escena una suerte de “razón sensible” y no tanto una “sensibilidad racionalizada”, como podríamos entenderla en la actualidad. El pensamiento del filósofo de Éfeso está calado por “el denso vaho mítico y místico de la naturaleza” (78), su estilo lacónico, sentencioso, parece

¹⁰ Nos referimos a la idea de flujo en la poesía de Artaud y de Michaux, como veremos en las páginas siguientes, y al impacto del concepto de devenir en el pensamiento de Deleuze, que nos será de enorme utilidad en los capítulos segundo y tercero.

anclado en una contemplación que, antes de ser racional, está cargada de receptividad. Algo semejante al tono mítico-poético que podemos leer en los escritos, por ejemplo, de Antonin Artaud. Aunque, claro está, no por ello podemos afirmar a un Artaud heraclíteo, como sería igual de absurdo hablar de un Heráclito artaudiano.

Los paralelismos entre la antigua sabiduría del filósofo griego y el pensamiento poético de Artaud no nos parecen tan rebuscados. Incluso, hay ciertos fragmentos de Heráclito que parecieran adelantar el surrealismo: “otros hombres ignoran lo que hacen cuando están despiertos, así como olvidan lo que hacen en el sueño” (1973: 100), o, en el fragmento 26: “el hombre prende una luz para sí mismo durante la noche, cuando ha muerto, pero todavía vive. El soñador, cuya visión ha sido suprimida, ilumina desde la muerte; el que está despierto, ilumina desde el ensueño” (113). Hay en estas sentencias un movimiento de correspondencia y de reversibilidad entre opuestos que nos habla de la armonía de los contrarios, de su mutua necesidad, un componente muy cercano a lo que buscó el movimiento surrealista y Artaud, particularmente,¹¹ cuando afirmaba la necesidad de la muerte para la vida en su concepto cósmico de crueldad: “Desde el punto de vista del espíritu crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta [...]. La crueldad es antes que todo lúcida, una especie de conciencia aplicada. La conciencia que brinda al ejercicio de todo acto vital su color de sangre, pues la vida es siempre la muerte de alguien” (2009: 154).¹²

Pero en el sueño ya está contenida la muerte, allí se entreabre con una insistencia inconsciente, como una luz encendida en la visión suprimida de la vigilia. Tanto en el surrealismo como en el pensamiento de Heráclito, el sueño es una forma en la que lo real actúa descubriendo en una dimensión interior, ya sea identificada como mente o como espíritu, la percepción de un movimiento esencial que subyace en la aparente contradicción de las cosas. En una actitud parecida, dicha desde una zona de recogimiento anímico contigua a la del pensador de Éfeso, Artaud escribía: “Los que viven, viven de los muertos. / También hace falta que viva la muerte” (1979: 67), frases que pudieran acaso complementarse con el fragmento 62 de Heráclito: “Los inmortales son mortales y los mortales inmortales, viviendo aquéllos la muerte de los otros, y muriendo los otros la vida de aquéllos” (1973: 129).

¹¹ Esta armonía y reversibilidad de los contrarios será tratada nuevamente en el capítulo siguiente, cuando comparemos el surrealismo de André Breton y compañía con la incorporación surrealista de Artaud.

¹² La traducción del francés es nuestra.

De este modo, el sueño y la muerte, como contracara del estado de vigilia y de la vida, aparecen en ambos casos como dos fuerzas simbólicas de flujo y de transformación que se completan y se identifican en una vitalidad vigorizada. A través de este flujo entre la vida y la muerte, de transformación mutua entre las distintas fuerzas naturales, el ser, tan entronizado en el *topos uranus* del imaginario metafísico occidental, no se sostiene a menos que sea entendido bajo esta ley del movimiento perpetuo, una especie de dinamismo perenne que lo afirma en su propia negación, como dice una de las sentencias heraclíteas más célebres: “Entramos y no entramos en los mismos ríos; somos y no somos” (143).

Se trata, también, de un fluir de lo concreto a lo abstracto como una condición de la experiencia humana; es decir, la mutación incesante sin la cual no acontecería experiencia alguna, sino una paralización intuitiva que de sólo imaginarla resulta pavoroso. Como decía Artaud en su *Carta a la vidente*, refiriéndose a ese estado resignado en que la costumbre y la simulación nos embotan: “Lo horrible, Madame, está en la inmovilidad de esas paredes, de esas cosas, en la familiaridad de los muebles que la rodean, de los accesorios de su adivinación, en la indiferencia tranquila de la vida en la que usted participa como yo” (1983a: 78). Ese entumecimiento de la voluntad, esa abulia y esa indiferencia que hace que nada ocurra y que todo siga igual, como Artaud señala a la vidente, es algo contra lo que este último se rebeló a lo largo de su vida. Michaux, por su parte, experimentó de muchas maneras aquel devenir y su dinamismo desbordante; lo vivió y lo festejó como un acontecimiento, como una revelación que lo renovaba a cada instante: “Lo inmediato, los inmediatos... lo recién llegado... *in statu nascendi*... destrabando en mí un no sé qué, rompiendo las represas, las reservas, festejando un devenir, un inesperado devenir” (1996: 40). Y esa misma sensación de que algo nuevo surge sin cesar, o de que el cambio es lo único permanente, también acarrea, como pensaba Heráclito, que lo que es deje de serlo, que el “yo” al que a veces damos tanta fuerza, que queremos imaginar tan rotundo, como algo que somos y que siempre seremos, se desbarate y se diluya en las mismas aguas que desearíamos mantener en un estanque. Esto significa para el poeta, en otro modo de experimentar el devenir, también un “demonio de la inmanencia” (Michaux, 2004: 182) que así como actualiza al “yo” y lo renueva, lo desmorona.

Otro aspecto de la filosofía de Heráclito que nos gustaría resaltar radica en el lugar que tiene el fuego dentro de su doctrina. Como está escrito en el fragmento 30: “Este mundo,

Nomadismos corporales

que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios o ningún hombre; sino que fue siempre, es ahora y será fuego siempre viviente, que se prende y apaga medidamente” (1973: 114). Sin duda, en el elemento ígneo, Heráclito deposita una poderosa analogía acerca del mundo; éste ha existido siempre, pero por una inmanencia de la naturaleza y del cosmos y no por la intervención creadora de los dioses, ni por el lugar privilegiado que ocupa el ser humano entre esferas divinas y terrestres. El mundo existe por su mutabilidad y es en el fuego donde las sucesivas transformaciones se condensan, lo cual acerca esta doctrina más a una física de la naturaleza, que a una metafísica sublimadora de lo espiritual. Apunta Farre que el fuego en Heráclito está directamente relacionado con el *logos*, subsumiéndolo a sus aspectos racionales y de pensamiento (58). Sin embargo, estamos más de acuerdo con Oswald Spengler, quien arguye que el *logos*, en este caso, también puede interpretarse como sentido o medida, pero sin separarlo de la dimensión sensible de la contemplación. El *logos*, entendido de esta manera, es más bien una proporción, una figura mediante la cual se manifiesta el cosmos en correspondencia con los niveles materiales y sensitivos, así como incorpóreos y meramente abstractos. Hay en él, en su aparición como un fuego que se alumbra, una facultad anímica que proporciona una visión de conjunto.¹³

De otra parte, el fuego es una forma en la que el sol se manifiesta, como síntesis de lo astral y lo terrenal. “El sol es nuevo cada día” (103), dice el fragmento 6, lo que alude nuevamente a las capacidades renovables del fuego en su incesante mutación. En el sol se reúnen los contrarios, justamente, como ritmo, como medida del día y la noche. Asimismo, el sol y el fuego se asocian a la purificación espiritual, un lugar común en casi todas las religiones y misticismos en la historia de la humanidad. Se trata, pues, de un principio instintivo producto de la experiencia y que se utiliza a menudo para explicar la implacable fluidez del mundo y sus transformaciones. La visión que nos sugiere, y en esto si estamos de acuerdo con Farre, es la de un devenir que no cesa y que se realiza no sólo en la experiencia fenoménica, sino, de igual manera, en lo más íntimo: “se extiende por igual a lo físico que a lo lógico y espiritual, a la materia que al conocimiento y los valores” (36).

En la obra de Artaud el sol y el fuego están presentes por doquier. Su viaje a México, su particular búsqueda e investigación de las “culturas solares” ocupa gran parte de sus escritos con una atención fuera de lo común y con una relevancia tan insistente como el

¹³ Cf. Oswald Spengler, *Heráclito*, Buenos Aires, 1947.

propio tema del cuerpo. En “El teatro y los dioses”, un texto que publicó durante su estancia en la capital mexicana, defendió con ahínco una idea mágica de la vida que “supone la presencia de un fuego en todas las manifestaciones del pensamiento humano” (2000: 33). Para Artaud, el fuego y la cultura tienen un tránsito en común que va del vacío al devenir de las formas: “La cultura es un movimiento del espíritu que va del vacío a las formas [...]. Ser cultivado es quemar las formas, quemar las formas para ganar la vida. Es aprender a mantenerse erguido en el movimiento incesante de las formas que se destruye sucesivamente” (37), una declaración con el mismo temperamento que el fragmento 30 de Heráclito que citamos antes.

Sin embargo, es en *Heliogábalo o el anarquista coronado*, cuya escritura data de 1934, donde Artaud se sumerge con mayor profundidad en el símbolo del sol y del fuego; es allí donde, además, le da al fuego un carácter corpóreo: “Y en el propio Sol existen fuentes vivas, [...] lo que en el cuerpo humano representa la realidad de ese soplo, no es la respiración pulmonar, [...] sino esa especie de hambre vital, cambiante, opaca, que recorre los nervios con sus descargas, y entra en lucha con los principios inteligentes de la cabeza” (1972: 18).¹⁴ El sol, entonces, es también indicio de una energía que recorre el cuerpo y que generaría, según estas palabras y con base en un movimiento entre contrarios, los debates entre sensibilidad e intelecto. Se trata de una fuerza en común de la naturaleza y el ser humano, y que compondría, materialmente, el trayecto de las ideas por el cuerpo, como dice hablando de Heliogábalo: “llegó el día en que todo ello se reunía, en que 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).

El fuego es tan importante en Artaud que en él, si se estudiara detalladamente lo que simboliza en cada parte de su obra, se encuentra el germen de su arte poética:

En toda poesía hay una contradicción esencial. La poesía es la multiplicidad machacada y que lanza llamas. Y la poesía, que devuelve el orden, resucita primero el desorden, el desorden de los aspectos inflamados; hace que se entrechoquen aspectos que reduce a un punto único: fuego, gesto, sangre, grito (90).¹⁵

¹⁴ De ahí también la importancia del grito en la obra de Artaud. El grito como liberación sonora en el cuerpo de un soplo solar, como descarga de los nervios y expresión de una lucha instintiva contra la regulación y contención de los afectos, sea la razón o cualquier otro mecanismo.

¹⁵ Se pueden encontrar varias correspondencias entre *Heliogábalo* y *El teatro y su doble*, quizá porque la escritura del primero es contemporánea de la de los ensayos que integran el segundo. Baste por el momento

Nomadismos corporales

Así, en el fuego se concentrarían como en ningún otro elemento, incluso por encima del agua, las fuerzas del devenir, de la transformación y de todo aquello que implica el despliegue del “hambre vital”, desde la percepción corporal hasta la elaboración de las ideas, pasando por las formas que siguiendo esta ruta adoptan el arte y la poesía. Es el principio de una anarquía de las formas, de su radical desorden y contradicción, pero, de igual manera, de su cristalización periódica en el orden que se restituye de algún modo en el trabajo intelectual y artístico. Por el fuego, la naturaleza, el arte y el ser humano encuentran una misma materia de expresión y de movimiento:

La fuerza que recarga las barras [*sic.*], que hace que la luna beba el mar, que hace subir la lava hasta las entrañas de los volcanes; la fuerza imprevisible y roja que hace bullir en nuestras cabezas los pensamientos como crímenes y los crímenes como piojos; la fuerza que sostiene la vida y la que hace abortar la vida, son otras tantas manifestaciones sólidas de una energía cuyo aspecto pesado es el sol (47).

De esta manera, las enseñanzas filosóficas de Heráclito encuentran una zona en común con el modo artaudiano de concebir la poesía, una región sin origen pero sí de encuentros y correspondencias. El devenir, su incesante flujo, está presente en toda la obra de Artaud como una propagación incendiaria y, en el caso de Michaux, es una corriente que, como las aguas del pensador de Éfeso, es y no es, pero siempre resulta recurrente. Además, de una forma semejante al fuego artaudiano, el devenir se adopta como un protocolo de experimentación plástica; así lo afirma Michaux al explicar las razones que lo llevaron a la pintura y a la poesía:

Pero se trataba siempre de lo imposible, de expresar el lugar sin lugar, la materia sin materialidad, el espacio sin limitación [...]. Ahí, donde antes reinaba la fijeza, ya no hay más que flujo, un flujo que atraviesa con indiferencia lo más duro y lo más suave, como esas partículas cósmicas que traspasan la tierra sin detenerse, sin disminuir siquiera su velocidad (1996: 50).

Flujo y materialidad están así atados en la misma ley de conciliación o de encuentro entre opuestos, la última se contiene en lo primero y lo primero crea y transforma sin cesar a la última. También cuerpo e inmaterialidad se hallan de esta forma unidos en una poesía que

señalar el énfasis de Artaud sobre los aspectos teatrales en la vida de Heliogábalo: “Heliogábalo era el dios vuelto rey de un pueblo para el que el teatro no estaba en el escenario sino en la vida, y en el que sus templos eran como vastos teatros, teatro en que todo era verdadero” (1972: 26). Asimismo, en *El teatro y su doble* el espacio de la puesta en escena se considera en analogía con el fuego como elemento ígneo, en el sentido de producir, materialmente, una verdadera revelación de lo real. Cf. Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, 1983, pp. 35 – 51.

recorre en múltiples trayectos las obras de Antonin Artaud y de Henri Michaux, un devenir entre lo corpóreo y lo incorpóreo que nos lleva a nuestro siguiente apartado.

Segunda región: *el cuerpo atomista*

*Siempre el vacío,
Siempre el punto en torno al que se espesa
la materia.*

Antonin Artaud

*Nos volvimos sensibles a variaciones muy, muy finas
(¿sanguíneas? ¿celulares? ¿moleculares?),
a fluctuaciones ínfimas (¿de la conciencia? ¿de la cenestesia?)*

Henri Michaux

En el pensamiento de Epicuro encontramos un impulso similar a las enseñanzas de Heráclito en cuanto parte de la observación de la naturaleza y pone en duda la tutela de los dioses como punto de origen y de creación del mundo. De ahí que su filosofía busque los fundamentos de la verdad más en lo físico que en una metafísica trascendente. Pero esto no quiere decir que el espíritu o la vida interior sean negados, sino que, más bien, forman parte de un despliegue material a través del cual el universo actúa y se comunica, siguiendo el flujo perenne de transformación puesto en escena por Heráclito. De igual modo, el epicureísmo no está exento de un tono mítico, o incluso místico, pero lo más interesante, a nuestro modo de leer, es que lo trascendente no se separa de lo inmanente, ambos son, para decirlo acorde a sus postulados, parte de una dispersión de átomos que se integran y se desintegran según la propia multiplicidad de su movimiento.

En este sentido, consideramos válida la distinción que hace Karl Marx respecto del atomismo de Demócrito y el de Epicuro, ya que, aunque el segundo retome las premisas del primero, la revolución que introduce el pensamiento epicúreo en la teoría atomista consiste en que “mientras Demócrito reduce el mundo sensible a una *apariencia subjetiva*, Epicuro hace de él un *fenómeno objetivo*” (2004: 22). En efecto, Epicuro no desecha la subjetividad en su tarea de esbozar una ciencia de la naturaleza, sino que ésta tiene un papel central,

fenoménico, que pone en primer plano una teoría de las sensaciones como base para comprender la realidad: “Si eres contrario a todo tipo de sensaciones no tendrás ni sabrás tampoco a qué criterio acudir para saber y explicar aquéllas que de entre ellas afirmes que son falsas” (2007: 95). Se trata, además, como en el devenir heraclíteo, de una forma de activar la complementariedad de los opuestos, de eso que siendo sensible puede contraponerse a la razón, para escudriñar a partir de lo exterior la interioridad de un sujeto, y así hacer consciente aquello que de otra forma quedaría en el nivel desarticulado e inexpresable de la percepción. Como dice otra de las máximas capitales de Epicuro:

Si descartas a la ligera cualquier sensación y no distingues entre una opinión que está pendiente de confirmación y la que está ya confirmada por el criterio de la sensación, los sentimientos y cualquier enfoque esclarecedor de la inteligencia, echarás a perder por tu estúpida opinión también las restantes sensaciones, con lo que descartarás la totalidad de los criterios.

Pero si garantizas absolutamente todo lo que en el terreno de las intuiciones opinables está pendiente o no está pendiente de confirmación, no pasarás por alto la mentira, porque habrás cuidado de someter toda duda a toda clase de aclaración de lo que es acertado o no es acertado” (96).

De este modo, la lógica del epicureísmo es la lógica de una multiplicidad sensitiva en la cual los criterios de verdad se hallan, precisamente, en las sensaciones. Allí se elaboran las distintas aplicaciones del pensamiento, como comenta Diógenes Laercio en una de sus opiniones sobre el epicureísmo: “Pues todas las ideas tienen su origen en la sensación mediante la coincidencia, la analogía, la similitud y las combinaciones con alguna contribución del razonamiento” (citado por Nizan, 1971: 25). En esto radica otra de las grandes contribuciones a la ciencia por parte de Epicuro; es decir, así como se pone de relieve el papel de la sensibilidad, también comienza una imaginación científica que se refiere a la posibilidad de pensar lo invisible a partir de los fenómenos sensibles, un aspecto que le da pertinencia a lo que dice Diógenes Laercio respecto al rol desempeñado por la analogía, la similitud y sus combinaciones para explicar el mundo.¹⁶

Es en esta vía que los átomos cobran toda su relevancia. Epicuro parte de las teorías de Leucipo y de Demócrito y retoma la noción de “átomo” para abordar el ser del mundo. Este “ser”, como vimos con Heráclito, es y no es en razón de su mutabilidad, pero para fabricar un modelo que explique al universo, aun aceptando su eterno e imparable fluir, hizo

¹⁶ Estos recursos, por consiguiente y para acercarnos de nuevo a nuestro principal tema de interés, resultan igualmente fundamentales en la poesía y su labor como explicación sensible y emocional de lo real.

falta imaginar el mundo como un conjunto de relaciones y como un ir y venir entre lo pleno y lo vacío. En este afán, los átomos de Demócrito son los componentes ínfimos e invisibles que se mezclan de maneras múltiples para crear el “cuerpo de la materia”, lo que interpretamos como una masa amalgamada de componentes inmateriales, que, a causa de su fluir y la mezcla entre ellos, forman y corporizan lo visible.

Para Epicuro, los átomos son partículas sometidas al movimiento y piensa que la forma ideal de éste es la línea recta; es decir, una suerte de trazo atomista que iría de lo vacío a lo lleno. Los átomos se moverían de este modo del espacio vacío hasta la materialización de las cosas. Algo sin duda semejante a lo que decía Artaud en la cita que tenemos como epígrafe, que se refiere al vacío como “el punto en torno al que se espesa la materia” (2000: 39). Sin embargo, el mismo Epicuro introduce el concepto de “declinación”, que hace de la línea recta un movimiento oblicuo. Este sería algo así como un accidente que rompe lo ideal en provecho de cierta autonomía presente en el principio atomista.¹⁷ Según Paul Nizan esto responde a que la principal preocupación de la física epicúrea consiste en afirmar “la autonomía del ser humano respecto de las doctrinas religiosas y el temor a los dioses que propugnan” (1971, 32). Pensar al mundo de esta manera conlleva a dar un lugar al azar en el gran conglomerado del universo, donde el alma e incluso los dioses son considerados como aglutinaciones complejas de átomos.

Por esta ruta, en Michaux puede apreciarse una concepción dinámica del universo no muy lejana del atomismo epicúreo en este aspecto, pues sentir el devenir, imaginar un ir y venir de partículas por lo común imperceptibles, implica entrar a una zona tan turbulenta como infinita, donde ocurre un “fenómeno de multitudes, pero ínfimas, infinitamente tumultuosas”. Ese lugar que le da a la poesía es el de una experimentación sensible a las más finas variaciones “(¿sanguíneas? ¿celulares? ¿moleculares?)” (2004: 9), allí el poeta puede sumergirse en un espacio vacío, increado y a la vez pleno de fluctuaciones en extremo sutiles. Su obra intenta llevar esto a la palabra y a la imagen, por eso hay en ella a la vez una intención

¹⁷ Sabemos que este punto es uno de los más complejos en la física epicúrea y sin duda merecería una explicación filosófica mucho más amplia. No obstante, esto se saldría de nuestro tema de interés y del espacio del que disponemos para este trabajo. En nuestra opinión, en su tesis doctoral, Marx ofrece una de las explicaciones más lúcidas sobre la declinación del átomo epicúreo. Cf. Karl Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro*, México, 2007, pp. 39 – 53.

de informe de exploración, sirviéndose del lenguaje para precisar la zona donde curiosamente se desintegra.¹⁸

De tal suerte, volviendo a Epicuro, este espacio que intentamos describir puede asimilarse a la concepción corpórea de la naturaleza y a la creación. Nos referimos a esa idea del “cuerpo divino” como una especie de *continuum* que no está patente en las sensaciones, de “extrema tenuidad”, pero que a pesar de encontrarse en el terreno de lo imperceptible es “viviente incorruptible y dichoso” (Epicuro, 2013:13). De acuerdo con la teoría atomista, el “organismo divino” no *padece* el proceso de degradación atómica, como si lo hace el resto de la naturaleza y que se expresa, entre otras cosas, en los ciclos de la vida y la muerte; por el contrario, éste se encuentra en permanente dicha y restauración de los ingredientes y movimientos que lo conforman: “la pérdida es continuamente compensada por la incorporación de nuevos átomos que restituyen de manera inmediata los perdidos, excluyendo toda noticia de carencia para el ente divino” (29).

La manera en que este proceso —*divino* en ese cuerpo increado de transformación y de creación pura, y *degradante* en la materialidad de la vida y de los cuerpos biológicos de la naturaleza— se vuelve perceptible es gracias a una especie de emanación que en la filosofía epicúrea se identifica con las *eidolas*. Estas, según lo explica Marx, “son las formas de los cuerpos de la naturaleza que se desprenden de aquéllos [de los cuerpos celestes], por así decir, como epidermis, y constituyen los fenómenos. Estas formas penetran en los sentidos y de este modo hacen aparecer los objetos”. Con esto, la sensibilidad humana aparece como “el medio donde como en un foco los procesos de la naturaleza se reflejan y encienden a la luz los fenómenos” (2004: 66), lo cual implica que por la sensibilidad, y sus diversas consecuencias racionales e intelectuales, sea experimentable “un tiempo corporizado” (67) donde las *eidolas* se dispersan.¹⁹

Según esta teoría de la percepción sensible, las *eidolas* son las imágenes o simulacros que se desprenden de los cuerpos y que se incorporan a los sentidos; su transmisión de un cuerpo a otro se da por la emanación de átomos muy sutiles que penetran como un efluvio los órganos sensoriales y producen una impresión. Por su parte, el alma también se concibe

¹⁸ Este tema lo veremos a detalle en el segundo y el tercer capítulo de este trabajo.

¹⁹ Es preciso retener en la memoria esta cuestión de las *eidolas*, ya que la recuperaremos en el siguiente capítulo al momento de tratar la problemática de una configuración textual y corporal en las escrituras de Artaud y de Michaux.

Nomadismos corporales

corporalmente, moviliza al cuerpo y a su vez es afectada por el contacto de otros cuerpos. Así, imaginando un organismo universal corporizado en las emanaciones de los átomos, el conocimiento se produce, en esta lógica, cuando las *éidolas* desprendidas de los cuerpos chocan o se encuentran con nuestros sentidos, lo cual arroja una imagen ligada a nuestro entendimiento de algo. Del mismo modo, la teoría epicúrea se basa en la percepción sensorial y, como dijimos antes, las sensaciones son el fundamento de todo proceso de conocimiento de la realidad. Por ello resulta muy sugerente en nuestra labor el modo en que se imbrican las *éidolas* y los átomos, en tanto una especie de epidermis que emana de los cuerpos, con la producción de sensaciones y la tentativa epicúrea de una filosofía como cura para los males y los disgustos de la vida (Epicuro, 2012: 33). Nos parece sugerente porque al pensar en un texto o en un poema cuyo tema y origen es el cuerpo, ya sea su desestratificación o su reconfiguración mediante la escritura, la dimensión textual cobraría un valor más allá del mero artificio literario. La escena del texto, la composición de un poema, se convertiría así más en una emanación y en una recreación vital, que en una creación textual con cierta trascendencia literaria. Escribir un poema, intentar con él recrear el cuerpo sin separarlo del alma, sería otorgarle una intención curativa en consonancia con un pensamiento material y una filosofía como cura de males.

En relación con esto último, no deja de sorprendernos la obra de Artaud y su peculiar modo de enunciar el cuerpo; esa necesidad de escribirlo y de escribirse como un *corpus* patológico. La “falta”, la “pérdida”, la “carencia”, o más de lleno la angustia de la que siempre estaría exento de padecimiento un cuerpo perpetuamente creador, se expresa muy a menudo como una “falla espiritual” que lo enferma y que a la vez deviene en su escritura.²⁰ Así, en una de las cartas que envía a Génica Athanasiou, quien fuera su compañera durante varios años, escribe: “Tenemos un espíritu hecho de tal manera que pasa la vida buscándose a sí mismo, buscando no las palabras, sino el estado mental sensible o sentido que corresponde a SU espíritu. Se desdobra pensándose y, una vez que el estado existe, las palabras llegan siempre. Lo difícil es fijar el estado, mantenerlo, prolongarlo en el cuerpo” (1973: 39). Y, en otra carta posterior, luego de que pasara por un proceso de recuperación en una casa de salud:

²⁰ Sobre este problema en particular, remitimos a la correspondencia que Artaud sostuvo con Jacques Rivière en los albores de su carrera literaria. Cf. Artaud, *Œuvres Complètes, t. I*, Paris.

Nomadismos corporales

Tuve el espíritu muy enfermo durante cinco días, un regreso a la neuropatía, en el que la expresión sensible de mi conciencia me fue arrancada, no podía leer, ni escribir, ni pensar, no tenía pensamientos materiales, por dentro yo era más profundo pero incapaz de expresarme, paralizado, ahora mi alma material ha regresado, y pensar que la locura hace perder hasta el alma espiritual (41).

En estos términos, Artaud expresa en efecto un sentimiento y un padecimiento material de la escritura y del pensamiento, mismo que introduce cierta dimensión clínica que busca en el teatro una especie de terapéutica para revigorizar la experiencia humana, como veremos en el último y siguiente apartado de este capítulo. Bástenos con señalar antes de continuar que la evocación de este estado particular en la escritura artaudiana parece provenir de esa región ínfima que Michaux experimentó de otra manera, pero acercándose también a la concepción epicúrea de la creación del mundo. Se trata de una zona análoga a la que Philippe Sollers nombra “estado Artaud” y que describe como “pensamiento amasado en átomo, donde lo “atomizado deviene pensamiento” (1977: 22), y cuya imagen se resuelve en un “polvo puro, polvo expansivo y animado, innumerable, ondulatorio, gaseoso, pero igualmente hueso si nos empleamos en él, hueso en ebullición” (17).

Al final, esa cura afectiva que buscaba el epicureísmo también resuena en la poesía como un medio de apaciguar la angustia y de vigorizar la experiencia. De ahí la necesidad del placer, no tanto como una búsqueda hedonista a ultranza que como la ausencia de dolor físico y espiritual. Convertir el dolor o la angustia en un texto es ya una especie de antídoto que rebasa el simple diagnóstico de un mal o padecimiento. En este sentido, podemos adelantar que, en los casos de Artaud y de Michaux, la poesía y el arte en general surgen de la necesidad de una revitalización sensorial a través de las emociones y de una experiencia estética de ellas, a partir de las cuales pueda derivarse un acto de curación psíquica y afectiva. Se trata, como veremos a continuación, de ubicar de nuevo una región de reserva; es decir, un lugar donde aún se mantenga la potencia del acto y su expresión, o cierta sensación liberadora del cuerpo como un espacio expansivo y presto a su desbordamiento: “una sensación de expansión, expansión insuperable, que continúa, que persevera, inundante, radiante, que debería desbordarse, que querría dispersarse, que es pululación, que es máximo, que es más que máximo, que es extremo, siempre aumentando por nuevos caudales” (Michaux, 2000: 165).

Tercera región: *lo que puede un cuerpo*

*Sin poder de expansión, sin cierta dominación sobre las cosas,
la vida es indefensible. Sólo hay una cosa exaltante en el mundo:
el contacto con las potencias de la mente*

Antonin Artaud

*Todo objeto está cargado, es potencial...
Sea de madera, de piedra, de cuero o de cualquier otro material,
ha perdido su aspecto compacto y estable.
Un verdadero estatismo ya es inimaginable*

Henri Michaux

En los albores de la modernidad, luego de la consolidación casi absoluta del cristianismo y durante la puesta en marcha de la invectiva cartesiana en el siglo XVII, no fueron pocos los esfuerzos por clausurar la ruta del devenir y del materialismo antiguo que seguimos en los apartados anteriores. De hecho, las formas de pensamiento inclinadas hacia una causa inmanente de la creación eran por lo común “sospechosas” de panteísmo, lo que podía llegar a ser sinónimo de herejía, de impiedad o incluso de depravación.²¹ Sin embargo, en ese mismo siglo aparece una de las obras más polémicas de la época, la *Ética* de Baruch Spinoza, quien, partiendo del método cartesiano —y llevándolo no obstante a su polo contrario—, pone en escena una reivindicación de la potencia expresiva de la naturaleza. La filosofía del holandés, aún si no puede considerarse portadora de un atomismo tal y como vimos, afirma a manera de éste una concepción física y material en la base de la idea de creación y divinidad, lo cual lleva en sí cierta filiación al materialismo de Demócrito y Epicuro.

Esto último quedó de manifiesto en la correspondencia que Spinoza sostuvo con Hugo Boxel, a propósito de un curioso debate sobre la existencia de espectros o fantasmas.

²¹ En este sentido, Pedro Lomba brinda una recopilación de textos muy interesante sobre uno de los principales detractores del panteísmo en general, y de Baruch Spinoza en particular: el pensador francés Pierre Bayle. Lo curioso es que, ante la prohibición y casi nula distribución de las doctrinas subversivas, los textos que dedicaba a contrarrestarlas cumplieron el destino paradójico de brindar un acceso a ellas. Al final, Bayle también fue cuestionado por este motivo —y por su defensa del ateísmo—, pues sus escritos fueron importantes para que el pensamiento de Spinoza se conociera en Francia, lo que lo llevo, como es la tesis de Lomba, a aceptar algunas de las tesis spinozistas rechazadas con anterioridad. Cf. Pedro Lomba (ed.), *Pierre Bayle. Escritos sobre Spinoza y spinozismo*, Madrid, 2010.

Nomadismos corporales

Allí, una vez que el filósofo diera muestras de hastío ante los constantes argumentos “trascendentales” de su interlocutor, declara lo siguiente: “No es, para mí, de mucho peso la Autoridad de Platón, de Aristóteles o de Sócrates. Me habría llamado la atención que hubierais citado a Epicuro, Demócrito, Lucrecio o alguno de los Atomistas o partidarios de los átomos” (1988, 152). Se trata de una respuesta que no consideramos irrelevante, ya que muestra de algún modo la filiación o la tradición filosófica que Spinoza sigue para cuestionar de manera implícita al cartesianismo, además de aclarar que antes de apoyarse sobre una metafísica de la trascendencia, con todo y las supersticiones religiosas que puedan filtrarse en ella, se basa en una física de la naturaleza y de su expresión.

Por este camino, Spinoza esboza una teoría de los afectos que no está lejos de la teoría de las sensaciones puesta en juego por Epicuro. El alma —o en otras traducciones, la mente— tiene por objeto de su percepción al cuerpo (Spinoza, 2002: 87); es decir, que alma y cuerpo no son dos entes separados, sino que, antes bien, uno se conoce por medio del otro y por acción de los afectos: “El alma humana no conoce el mismo cuerpo humano ni sabe que existe sino por las ideas de las afecciones con las que el cuerpo es afectado” (97) y, de modo recíproco, el alma “no se conoce a sí misma sino en cuanto que percibe las ideas de las afecciones del cuerpo” (98). Entonces, hace falta distinguir entre afección y afecto para entender la interacción entre el alma y el cuerpo, según lo propone Spinoza, quien entiende por afecto “las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye [...] la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones” (127). Esto significa que un afecto es el contenido de una afección, lo cual supone una “metáfora material” en tanto la afección se presenta como una imagen o una idea que “envuelve en su seno un afecto”, pues la afección es “el efecto instantáneo de una imagen de cosa sobre mí” (Deleuze, 2008: 226).

Gilles Deleuze, uno de los principales responsables de reintroducir la filosofía de Spinoza en la época contemporánea, dice que las afecciones son estados psíquicos; es decir, percepciones y sensaciones que afectan al cuerpo y que el alma o la mente, en su labor de entendimiento, se representa en una imagen o una idea. Esta es la base de una acción inmanente que marcaría una suerte de emanación entre los estímulos exteriores y la actividad propia de la interioridad de un sujeto: “los afectos son así una especie de eslabones que concatenan una afección o un estado con otra afección u otro estado. [...] los afectos [...] es

lo que emana [...] es lo que emana de las afecciones, siendo estas percepciones o representaciones” (468).²² Al respecto, resulta muy interesante para nosotros que en la concatenación de los afectos, en su emanación, el filósofo francés observe un pasaje o una transición, “una transición vivida” de un estado psíquico a otro o de una afección a otra, que no necesariamente es asequible para la conciencia (227)²³. Así, para resumir, diremos que la afección es el estado psíquico en el que se sume un cuerpo y que el alma cristaliza como una idea o una imagen, mientras que el afecto es lo que emana de ellas, su contenido y concatenación, el pasaje mismo o la transición de un estado a otro, “al punto que todo vuestro cuerpo, en términos spinozistas, tiene una especie de movilización de sí mismo para adaptarse a este nuevo estado” (229).

Se trata, pues, de una “teoría dinámica del poder de ser afectado” que se expresa en las variaciones de la “potencia de actuar y de padecer” (Deleuze, 1996: 221). Con esto, el modelo afectivo de Spinoza —complementado por la explicación de Deleuze— pone el acento sobre la potencia del cuerpo como una forma de identificación entre percepción, pensamiento y acto, algo que no está nada lejos de lo que Artaud exigía en *El teatro y su doble*, cuando calificaba de monstruoso “que en vez de identificar actos con pensamientos”, el “hombre civilizado” haya desarrollado “hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos” (1983b: 8). En la tentativa artaudiana, el pensamiento es así acto de la misma forma en que se intenta igualar vida y obra. De tal suerte, Artaud elabora una teoría poética de la expresión dramática que intitula “Un atletismo afectivo”, y allí afirma que lo más urgente para el actor no es la interpretación en escena de un texto, sino “cobrar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo”, pues éste se despliega de manera análoga a los puntos donde se apoya el esfuerzo físico y, esos puntos, “sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento” (153).

²² Algo muy cercano, casi análogo, a la emanación atomista de las *eidolas* que veíamos hacia el final del apartado anterior.

²³ Este pasaje o esta transición de un estado a otro no es reductible al estado del que se parte y tampoco al estado al que se llega, sino que el afecto es la transición en sí misma, lo que para Deleuze, en el seguimiento que hace de Spinoza, introduce al tiempo y “el fenómeno vivido de la duración”. De este modo, los trayectos serían perceptibles a partir de cortes o segmentos en la afectividad, lo cual no está desligado del espacio: “Y los estados pertenecen siempre al espacio, agrega. Los cortes son siempre espaciales” (2008: 227 – 228). Es importante retener esto porque implica un desplazamiento entre el cuerpo y las sensaciones, un desplazamiento que será espacial y temporal, físico y afectivo, exterior e interior, lo que será muy importante para nosotros en el tercer capítulo cuando tratemos el nomadismo en Artaud y Michaux con la ayuda, precisamente, del *Tratado de nomadología* de Deleuze y Guattari.

¿Es esto semejante a lo dicho por Spinoza y por Deleuze en torno de los afectos como concatenación y pasaje de un estado a otro, de una manera de sentir a otra? Como sea, podríamos decir que las afecciones, su emanación de afectos, de percepciones y sensaciones somáticas, es algo que Artaud intentaba llevar al teatro con la intención de “forjar otra vez la cadena, la cadena de un ritmo en que el espectador busca en el espectáculo su propia realidad”, pues en esto reside para él la función mágica que puede liberar el teatro, entendida como identificación y emanación afectiva entre actor, espectáculo y espectador: “Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad. [...] Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica” (155).

En el caso de Michaux, la identificación entre pensar y actuar también es manifiesta, ya que, ante el movimiento del pensamiento, el ser humano “lejos de ser testigo impotente, [...] trata por lo general de poder hacer frente. Resistir aquí, aceptar allí. Abrirse por momentos. Negarse a otros”. Es decir, una actividad que conjuga todo el tiempo lo percibido, lo pensado y lo que de ello nos conduce a la acción exterior; lo cual implica, muy acorde a la búsqueda artaudiana, que llegar a realizar el pensamiento “es puro atletismo” (Michaux, 2000: 19), y como tal, requiere de un ejercicio en este caso psíquico. Un atletismo de esta índole o, dicho de otro modo, una ejercitación corporal del pensamiento —porque, no lo olvidemos, esto tiene su base en las sensaciones y los afectos como puente e interrelación entre mente y cuerpo—, da otra dimensión de experiencia al entendimiento humano, donde lo abstracto y lo concreto encuentran no sólo una percepción en común sino, a su vez, un epicentro de lo real en el cuerpo. “Saber que el alma tiene una expresión corporal” (Artaud, 1983b: 149), como Artaud exigía al arte dramático, implica una acción conjunta en la cual alma y cuerpo se desenvuelven como una sola entidad, una sola región que actúa y se desplaza, que funciona como una especie de “servomotor”, a decir de Michaux, en tanto una “reserva de potencia que, con un poquito de atención, puede ser utilizada a cada instante, para la maniobra” (Michaux, 2000: 19).

De esta manera, pensar, sentir, actuar, son verbos, sí, en tanto texto o quizá poema, pero son antes que nada acciones corporales: despliegue material y afectivo —si pensamos en el espacio teatral artaudiano—, una suerte de atletismo psíquico —si imaginamos la propuesta de Michaux—, o, para Spinoza —y en pos de continuar con nuestra tentativa de acercamiento anímico y regional—, el pensamiento como una “extensión” donde “el orden

de las acciones y las pasiones de nuestro cuerpo es simultáneo en naturaleza con el orden de las acciones y las pasiones del alma” (Spinoza, 2002: 128). El camino de los afectos, sea en el atletismo afectivo de Artaud, o el ejercicio psíquico de Michaux, nos enseña que el cuerpo es afectado de múltiples maneras y que, en el fondo, éstas, como diría Spinoza, están destinadas a aumentar o disminuir la potencia de actuar de ese mismo cuerpo que piensa, siente y percibe.

Esto último nos habla de al menos dos maneras de definir el cuerpo en tanto las relaciones sensitivas y anímicas que efectúa; a saber, en una dimensión cinética y otra dinámica, como ya lo habíamos mencionado. Así, la “definición cinética sería [...]: todo cuerpo se define por una relación de movimiento y de reposo”. Mientras que la “definición dinámica sería: todo cuerpo se define por un cierto poder de ser afectado” (Deleuze, 2008: 471). Se trata, en consecuencia, del emplazamiento de un terreno donde es posible una acción conjunta, sinérgica, cinética y dinámica, que actúa *en y a través* del cuerpo, ya sea por su movimiento o reposo, o por su potencia afectiva. Podemos afirmar entonces que en el cuerpo se encuentran las potencias del alma y, a su vez, toda potencia de actuar anímicamente tiene por sede al cuerpo.

Ahora bien, en esta forma de conocimiento —potencial y afectiva—, según comenta Deleuze, una afección arroja “una imagen corporal” que se refiere al “estado actual de la constitución de nuestro cuerpo”, donde las afecciones son “estados del cuerpo o ideas que indican esos estados”²⁴. Y las afecciones, como vimos, emanan afectos. Por eso a través de un atletismo afectivo, como buscaba Artaud, se podría llevar a la conciencia las “variaciones del cuerpo o [las] ideas que engloban esas variaciones” (Deleuze, 2008: 211); lo cual, si pensamos en Spinoza, sería hacer hincapié en que a través de los afectos “el alma afirma una fuerza de existir de su cuerpo” (Spinoza, 2002: 179). Esto último finca el ánimo en el presente, en el instante del pasaje o de la transición cuando algo nos afecta. Lo que queremos decir es que estar insertos en una concatenación o emanación afectiva, es volverse receptivo a lo que *está pasando en el momento que pasa*, que nos afecta y, por lo tanto, que nos modifica de continuo.²⁵ Si recordamos lo que tratamos en torno al devenir en el primer

²⁴ Este aspecto será retomado en el siguiente capítulo, pues resulta un punto de partida para nosotros al momento de plantear al cuerpo como paisaje.

²⁵ En otros términos, esto también nos habla de que en el cuerpo existe en esencia la potencia de percibir el infinito, concebido como un flujo de afecciones y sensaciones que emanan y se interrelacionan continuamente,

apartado, sería otra forma de enunciar la corriente de un flujo de transformaciones, de cambios y transiciones entre un estado psíquico y otro. Sensaciones y afecciones son así modos de expresión de una naturaleza corporal y dinámica, de un devenir incesante que emana afectando y constituyendo la potencia de actuar y de pensar de un cuerpo.

De tal modo, un cuerpo (en especial un cuerpo vivo) nunca acaba de constituirse por completo, nunca está acabado. Está, por el contrario, en un flujo constante, afectando y afectándose sin cesar, estableciendo relaciones, variando cinética e intensivamente, inmerso en la dinámica propia de su potencia de ser afectado. Un cuerpo así sería extensivo e intensivo a la vez, podría desplazarse y recorrerse, volverse a sí mismo un territorio de exploración o, en otro caso, un material de experimentación plástica. Por consiguiente, el cuerpo puede vivirse “como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos. / Espectro plástico y nunca acabado cuyas formas imita el actor verdadero, y al que éste impone las formas y la imagen de su propia sensibilidad” (Artaud, 1983b: 148 – 149). Es por ello que el mundo de los afectos constituye para nosotros una región contigua (ánimica, corporal y material) del modelo spinozista y de la poesía que Artaud exigía al teatro. Es un área común entre poesía y panteísmo (o, si se quiere, de una filosofía de la expresión) que reactiva el conocimiento de una materialidad fluida del alma: “Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía” (149). Esto es, según nuestra lectura, la base subversiva, en tanto es corporal y poética y se enfrenta a la égida de la razón como el método “correcto” de someter las pasiones, que Artaud puso sobre la mesa con su obra y que en aquel momento intentó llevar al arte dramático. De ahí su opinión de que hasta el actor menos dotado fuera capaz, por medio del conocimiento afectivo, de aumentar “la densidad interior y el volumen de su sentimiento”, hasta llegar a una “toma de posesión orgánica [previa a] una expresión plena” (154).

En todo lo anterior reside cierta forma de afirmar al cuerpo como expresión de la naturaleza, como una fuente de saber y de experimentación que lo pone codo a codo con una

del mismo modo en que puede inferir la idea de tiempo y duración: “Todo lo que el alma entiende bajo una especie de eternidad, no lo entiende porque concibe la existencia actual y presente del cuerpo, sino porque concibe la esencia del cuerpo bajo una especie de eternidad. [...] En la medida en que el alma concibe la existencia presente de su cuerpo, concibe también la duración, la cual puede ser determinada por el tiempo; y sólo en ese sentido tiene el poder de concebir las cosas en relación con el tiempo” (Spinoza, 2002: 260).

experiencia de lo infinito y de una serie de fuerzas incorpóreas, aunque sensibles gracias a la percepción corporal. El alma, según sugiere Artaud, puede entenderse como “una madeja de vibraciones” (149) y lleva implícita la capacidad de “desencadenar esta afectividad en toda su potencia, a otorgarle una amplitud sorda” (153). En este sentido, tanto en la búsqueda de Spinoza como en la de Artaud —y más tarde en las experiencias de Michaux— puede leerse una reivindicación de la naturaleza, precisamente, como inmanencia, expansión y amplitud expresiva, y del cuerpo y del individuo como una manifestación de la misma: “La expresión se instala en el corazón del individuo, en su cuerpo y en su alma, en sus pasiones y en sus acciones, en sus causas y en sus efectos” (Deleuze, 1996: 325). Y justamente en esto yace una de las claves para entender el panteísmo como una filosofía de la naturaleza del cuerpo y de la expresión, pues el pensamiento material de Spinoza conlleva una “identificación de Dios y Naturaleza o unicidad de la Sustancia”, que niega el dualismo cartesiano para reafirmar una “unidad emanativa” (Lomba, 2010: 12) entre creador y creación, o entre naturaleza y expresión: “en la teología que se desprende de la ética spinoziana no existe dependencia ontológica de la naturaleza respecto a dios, sino que éste es, en extensión, la naturaleza misma” (20). Los cuerpos, así concebidos, serían modos de expresión de la naturaleza y no una especie de cáscaras finitas y perentorias en un nivel inferior al alma divina. En esta región de pensamiento, el alma y el cuerpo están unidos y se conocen la una por medio del otro, fluyendo en ambas direcciones²⁶.

Es por ello que Spinoza, en la tercera parte de su *Ética*, declara que nadie sabe lo que puede un cuerpo, pues, como podría ser aún vigente, “nadie hasta ahora ha enseñado la experiencia que puede hacer el cuerpo por las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué no puede a menos que sea determinado por el alma” (Spinoza, 2002: 129). Nosotros agregaríamos, pensando en Artaud y en Michaux, que no sabemos lo

²⁶ Esta crítica spinoziana es ampliamente tratada por Deleuze en *Spinoza y el problema de la expresión*. Según él, la ética es también una ontología donde el filósofo holandés tiene “por meta la de substituir un argumento de potencia al argumento de cantidades de realidad” (Deleuze, 1996: 77 –78). El objetivo de esto era superar el dualismo cartesiano, que instaura, por un lado, una “ciencia matemática y mecanicista” cuyos efectos más nocivos consistieron en “desvalorizar la Naturaleza, retirándole toda [...] potencialidad, todo poder inmanente, todo ser inherente” y, por el otro lado, en fundamentar una metafísica trascendente de la misma índole, “porque busca el ser fuera de la naturaleza, en un sujeto que la piensa y en un Dios que la crea”. La reacción anticartesiana impulsada por Spinoza busca, al contrario, “restaurar los derechos de una Naturaleza dotada de fuerzas o de potencia” (219) en aras de rebasar el contenido representativo de la idea cartesiana al reivindicar “un contenido inmanente, propiamente expresivo [...]. Somos nosotros mismos ideas, en virtud de nuestro poder expresivo” (324).

que puede un cuerpo en virtud de que cada uno tenemos uno que conocer y experimentar, que moldear a nuestra forma, según nuestra propia y particular sensibilidad y según el modo en que el mundo se expresa en nuestra mente o alma. No sabemos lo que puede un cuerpo porque, como dijimos antes, el cuerpo nunca está acabado, es un *espectro plástico* y las afecciones siguen afectándolo y transformándolo hasta la muerte. Y la muerte, como veíamos respecto a Epicuro en el apartado anterior, es la ausencia de sensación alguna.

De este modo, la potencia del cuerpo, y por ende, la potencia del alma, es algo que siempre está por descubrirse, es un territorio que siempre tenemos la oportunidad de explorar y de expandir. Es esa a la acción que Artaud llamaba con urgencia, el viaje de lo infinito que Michaux no se cansó de señalar. El llamado, como resuena también en Spinoza, es volver de las pasiones algo activo, hacer del pensamiento un acto. Deleuze escribió que si de alguna manera “estamos separados de lo que podemos, es porque nuestra potencia de actuar esta inmovilizada, fija, determinada a investir la afección pasiva” (1996: 223). El cuerpo puede conocerse anímicamente y el alma puede expresarse corporalmente, lo que no quiere decir que los límites no existan, que el cuerpo no pueda moverse o reposar hasta cierto punto, pero, en términos de interioridad, de imaginación, en términos dinámicos y afectivos, siempre hay interrelaciones por alumbrar, por llevar a la conciencia; es ésta una labor imparable, un atletismo en ciernes que se apoya en hacer perceptible una actividad inconsciente, y no obstante sumamente cotidiana, siempre latente.

Después de todo, lo que Artaud quería del teatro era un espacio total, interior y exterior, capaz de aumentar los poderes del ser humano sacudiendo y sacándole de encima una sensibilidad adormecida. Así pretendía “extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (1983b: 14) y a eso se refería con reactivar, por vía de un atletismo afectivo, una dimensión mágica de la vida, o una mineralización sustancial de la experiencia: “Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen” (9). De tal suerte, identificar cuerpo, pensamiento y acto permite, según Artaud, “captar y transmitir ciertos poderes [...] poderes que se mueven materialmente por los órganos”, lo cual, en cuanto a la potencia del actor como cuerpo y epicentro expresivo, lo lleva a “alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras” (147 – 149).

Nomadismos corporales

Henri Michaux, por su parte y a su modo, también coloca en un primer plano la conjunción de pensar y actuar en una especie de atletismo psíquico mediante el que uno nunca deja moverse, de transitar por distintos sitios mentales y de sopesar distintas densidades. La expresión continúa aún en el silencio y, para un poeta a su usanza, pensar es también una odisea de la potencia, de lo que puede un cuerpo:

Podría volver atrás, recordar; orientarse en su memoria, en su entorno, en su futuro. Puede pensar. Puede dejar de pensar. Puede volver a pensar. Puede repatriar sus antiguos pensamientos. Puede resistir a la incontinencia del pensamiento, puede oponerse a los pensamientos contradictorios. Puede seguir los pensamientos a su antojo, ajustarlos, reajustarlos, hacerlos dependientes, integrarlos. / Puede efectuar apreciaciones justificadas, que resistirán cualquier prueba, cualquier crítica. Puede evocar... calcular, barajar cifras, símbolos. / Puede, puede, puede. Puede... / Tiene plenos poderes. Los ha recobrado. (2000: 18).

El cuerpo es, pues, el lugar de una potencia irreductible. Aún en su inmovilidad, en su debilitamiento progresivo *puede*, puede ser y dejar de ser cuerpo en las travesías del pensamiento y de la percepción. Tiene el poder de devenir acto y creación de sí mismo y puede ajustarse a su finitud biológica, del mismo modo en que puede continuarse en los frutos de su propia experiencia, como será nuestra ruta de lectura en las páginas siguientes.

Capítulo 2

EL CUERPO COMO PAISAJE

Horizontes textuales y corporales en

Antonin Artaud y Henri Michaux

Las regiones conceptuales visitadas en el capítulo anterior son una pequeña muestra de la extrema complejidad que gira en torno de la noción de “cuerpo”. En este segundo capítulo, el concepto de “paisaje” no será de ningún modo más simple, pero, sin duda, nos brindará un complemento a la tentativa cartográfica que nos acompañó en las páginas precedentes. Ambos términos –cuerpo y paisaje— se entienden comúnmente por separado y poseen una densidad semiótica que las desorbita de significados, de connotaciones y de no menos aplicaciones disciplinarias. De ahí que esta vez acotemos la noción de cuerpo a la problemática de la escritura del texto y, en cuanto al concepto de paisaje, buscaremos articularlo en relación con el mismo problema; es decir, que al tratar el cuerpo en tanto texto o, mejor, el cuerpo en el marco del texto, entonces el paisaje será el que se desprenda y se configure a partir de esa relación o de ese encuadre.

Efectivamente, para situar al cuerpo como paisaje es preciso recordar que el texto tiene un comportamiento distinto cuando lo que leemos es, precisamente, una escritura del cuerpo. En Artaud, este tipo de composición textual es una constante ineludible a lo largo y ancho de su obra; en Michaux, nos interesa la escritura de un cuerpo experimental,²⁷ lo que hay de raptó, de disolución y de devenir en él. Por ello se vuelve necesario entender esta interacción en al menos dos niveles distintos: el primero tiene que ver con el conflicto de un cuerpo trasladado a la escritura, o el cuerpo aniquilado del autor, como apunta Roland Barthes (1987: 65), que desaparece en el espacio del texto; un segundo nivel estaría constituido por el *corpus* confeccionado en el entramado lingüístico de la escritura. El

²⁷ Lo que llamamos “cuerpo experimental” tiene que ver con la ingesta de mescalina por parte del poeta nacido en Bélgica. Esto se refiere, por un lado, a una composición somática del texto a partir del registro por escrito de dicha experiencia y, por otro lado, también alude a la mescalina como un cuerpo ajeno que se introduce en el cuerpo del experimentador y que opera una transformación del afuera desde adentro. El modo en que estos polos se distinguen y se relacionan será motivo de un desarrollo más amplio en páginas subsecuentes.

principal problema es que estos dos estratos no son universos cerrados, sino que se definen por una serie de desplazamientos y de intercambios disimulados bajo una unidad textual aparente. Esta peculiar situación del texto ha sido identificada por Jacques Derrida como un “enigma de lo mismo” (1989: 223), justo cuando trata el caso de Artaud. Con este término el filósofo francés pone sobre la mesa la disyuntiva de un cuerpo que se presenta como texto o, dicho de otro modo, la presencia de un *corpus* textual que dota de significado (ciertamente enigmático), o al menos de ritmo y movimiento, al cuerpo ausente y mudo del autor que lo produce.

Por consiguiente, nuestra lectura debe partir de una relación análoga, pues “el cuerpo como texto representa la modalidad en que la literatura y otros medios de representación introducen el tema de la corporalidad. En otra, el texto como cuerpo ubica a éste como una sustancia ‘textual’ que *afecta* al lector durante la lectura del texto” (Weisz, 1998: 13).²⁸ Estos elementos no están lejos de la revisión sobre las sensaciones y los afectos del capítulo precedente, pues, en este caso, sensibilidad y legibilidad quedarían entrelazadas, pero su materialización en una sola entidad dependerá de un trabajo afectivo de lectura, o sea, de un “intercambio sensorial” (17) entre el texto y su lector y del grado de afectación que este último experimente ante una *sustancia textual* propagada en el acto de leer.

Así, en tanto lectores e intérpretes de Artaud y de Michaux, no nos podemos sustraer al tejido sensible urdido en sus escritos. Tampoco podemos negar nuestra propia sensibilidad como una fuerza interpretativa desplegada en el mismo acto de intelección implicado en la lectura. El planteamiento de un *texto como cuerpo* apunta entonces a un más allá de la escritura, a un punto de fuga señalado en su urdimbre, a un hueco, a una salida hacia la vida, hacia un cuerpo ausente que deambula en torno de las palabras escritas y hacia un cuerpo presente: el *corpus* del texto en cuestión, pero también *este cuerpo* que lee e interpreta.

Es bien sabido que interpretar un texto implica un horizonte de lectura, deudor de nuestras muy subjetivas expectativas como intérpretes. Ahora bien, ¿de qué manera leemos una serie de textos que se presentan de entrada como un cuerpo en fuga²⁹? En un inicio, se nos ocurre que leer en estas condiciones conlleva el intento de asir un cuerpo inaprensible,

²⁸ Resulta fundamental retener este aspecto en nuestro desarrollo, ya que anudará más tarde, en el último capítulo, las relaciones entre nomadismo, cuerpo, *pharmakon* y lectura. Las cursivas son nuestras.

²⁹ Hablamos de un cuerpo en fuga en tanto un proceso de transformación por la escritura, inmerso en un flujo afectivo de devenir corporal constante.

diluido en los entresijos del texto y hacia las sensaciones que le dieron origen, lo cual hace de la lectura un ejercicio sensorial y afectivo en pos de remontar la propia configuración textual. Se trata, pues, recordando a Barthes y como veremos más adelante, de una escritura cuya trama versa sobre un cuerpo aniquilado y vaciado por escrito, un *cuerpo vivo* al que ya no se puede acceder y que, sin embargo, ha hecho aparecer un texto como el escenario o el paisaje mismo de su desvanecimiento. No resulta extraño entonces que el lector se vea en la necesidad de comenzar su labor desde una especie de umbral: cuerpo, texto y lector se encuentran ante un horizonte complejo, pues éste no se encuentra tanto dentro del marco de la escritura, como en la experiencia de sus límites.

De esta manera, leer una escritura del cuerpo, una escritura al fin y al cabo vital, abre un paisaje allí donde no se le esperaba. Este paisaje es somático en la medida que deja ver un cuerpo en devenir y en intensidad, ya que, si apelamos a la región del cuerpo atomista visitada antes, y la aplicamos al cuerpo en proceso de convertirse en un paisaje textual en cuanto se convierte en un espacio enmarcado y a la vez expandido por el texto, diríamos que el cuerpo del autor se aniquila o se disgrega al momento de volverse escritura, como sugería Barthes. Y ese cuerpo deviniendo texto emprenderá, si se quiere, una reconfiguración de sus átomos, intensiva y expresivamente, para componer otro campo de movimiento y de expresión que dará lugar al texto y, en el caso de Michaux, a la imagen. No obstante, el paisaje, por sí solo, posee una densidad teórica que señala una riqueza de traslados y desplazamientos semánticos que nos vienen bien en nuestra tarea, por eso consideramos de utilidad hacer un paréntesis en nuestro desarrollo para un breve rastreo de esta noción, con el propósito de sentar las bases de nuestro acercamiento.

Notas sobre paisaje y escritura somática

En principio, etimológicamente hablando, *paisaje* proviene del término latino *pagus*, cuyo significado oscila entre país, campo o pueblo, acompañado del sufijo *aje*, que como sabemos denota una acción o un efecto. Paisaje: acción o efecto de país, de campo o de pueblo, lo cual señala un vínculo entre la visión de un terreno y el acto de delimitarlo. En consecuencia, el parcelamiento disciplinario conforma una serie de paisajes y de aplicaciones en torno de una misma acción que estaría integrada por el acto de ver, de conocer y de demarcar.

En el campo de la geografía, por ejemplo, el paisaje se asocia a cualquier área de la superficie terrestre modelada por diversos agentes materiales y energéticos que actúan en ella y que tienen un efecto visual sobre el espacio. Sus características morfológicas y funcionales se interpretan a partir de una escala y de una localización, donde la primera se define sobre todo por la amplitud de visión del observador. La localización, por su parte, se refiere a la posición y al volumen del paisaje respecto de un sistema de referencia, que es la cartografía³⁰ (Jardí, 1990: 43 – 47). Por su lado, dentro del marco antropológico, existen a grandes rasgos dos interpretaciones dominantes: una de ellas entiende por paisaje la percepción visual de un territorio representado de modo estético y, la otra, lo comprende como un conjunto de relaciones entre personas y lugares con el fin de habitarlo y hacerlo útil según las actividades cotidianas (Ellison, 2009: 9).

La primera acepción antropológica nos lleva sin duda al dominio del arte, en tanto el paisaje se concibe como una representación estética. En pintura, este término se refiere a la composición gráfica de un terreno que abarca todo el fondo del cuadro y, en otros casos, puede ser el objeto material a crear, a transformar o a intervenir en el acto artístico.³¹ El paisajismo es una corriente pictórica que por sí sola ha permeado la manera en que se entiende y se percibe el espacio en general, basta recordar el término anglosajón *landscape* y el papel que desempeñó en las reflexiones sobre la relación hombre-naturaleza, pues implica un giro en cuanto “significa no la representación sino la fracción representada del entorno”, lo cual lleva a concebir el paisaje del ambiente físico como un ambiente natural acotado. “Como consecuencia de esta ‘naturalización’ del paisaje, *landscape* y entorno físico se confunden y es necesario hablar de *cultural landscape* o ‘paisaje cultural’ para referirnos a las construcciones culturales del entorno” (11). Por supuesto, este traslado de lo natural a lo cultural se debe a una separación conceptual progresiva entre hombre y naturaleza (una consecuencia entre otras del cartesianismo); es decir, entre sujeto y objeto, observador y

³⁰ De manera análoga, nuestro sistema cartográfico de referencia es el que introducimos durante todo el primer capítulo junto con los elementos que los textos de Artaud y de Michaux irán suscitando. Los índices cartográficos más destacados provenientes de las tres regiones visitadas son: un flujo de devenir y de transformación constante, la dispersión y propagación atomista del cuerpo, y la potencia afectiva de un cuerpo en relación con una causa inmanente y expresiva de la creación y la naturaleza.

³¹ La manera en que el arte puede intervenir el paisaje, ya no en la pintura, sino en el paisaje exterior y terrestre, encuentra su expresión más importante en el arte contemporáneo con el *land art* como “la necesidad de que el arte se diluya en el paisaje [...] como una prolongación extrema de la tradición plástica a la que no renuncia en absoluto” (Nogué, 2008: 163).

objeto observado. Esto lleva a interpretar el paisaje como una construcción histórica y cultural, además de señalar las reelaboraciones simbólicas del mismo por parte de una comunidad, tanto por sus necesidades existenciales como imaginarias.

Así, con las diferentes acepciones del término que hemos citado hasta el momento, puede apreciarse que la noción de paisaje lleva implícita la existencia de un sujeto observador y de un objeto observado para destacar de éste último una serie de cualidades sobre todo visuales y espaciales. Pero, en el caso que más nos concierne, es decir, en la literatura, la configuración de un paisaje depende de su descripción como figura literaria, un procedimiento que se denomina topografía y que se ha extendido al terreno de la tecnociencia para referirse a la representación gráfica de la superficie terrestre. Lo interesante es que en el campo literario ocurre un proceso de visualización muy distinto: aquí la mirada, si bien está atenta a la imagen de las letras impresas, no está limitada por el marco de un cuadro o de una pintura y tampoco se encuentra circunscrita a los requerimientos disciplinarios como en el caso de los análisis geográficos o antropológicos.

Las palabras crean imágenes mentales cuya visión no resulta de ningún modo objetiva, pues cada lector las configura según su propia subjetividad y a partir de su experiencia de lectura; la percepción, la imaginación y la sensibilidad desempeñan aquí un rol fundamental, ya que la literatura diseña horizontes mucho más amplios y elusivos. Antes que un control de la mirada, en tanto el encuadre de una perspectiva dota de una sola estructura morfológica a los objetos representados, como ocurre, por ejemplo, en la pintura figurativa, un texto literario pone en juego una mirada interna que dibuja lo leído según sus afecciones y sus deseos de recorrido. De ahí la riqueza de interpretaciones y de imágenes mentales fabricadas a partir de aquella literatura que en verdad nos afecta, según, claro está, los gustos y disgustos de cada lector en particular. Diríase, en consonancia, que en literatura “el límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera” (Deleuze, 1996: 9): a través de la escritura podemos escuchar música o ser invadidos por el ruido, del mismo modo en que nos adentramos en imágenes solaces o repugnantes, idílicas o completamente distópicas; el artificio literario introyecta una especie de espectáculo, un concierto, una función teatral o un cine, depende del caso, que activamos en nuestra mente como lectores. No hay un “fuera” del lenguaje, puesto que él es el vehículo para imaginar un mundo literario, pero sí un “afuera”, una especie de afuera hacia adentro, que recorreremos y expandimos al ritmo e

intensidad de nuestra lectura. Por eso el texto literario, como observa Deleuze, hace delirar a la lengua desviándola de sus caminos acostumbrados, haciendo posible un trayecto “que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que [...] constituyen su paisaje o su concierto” (10). Hacer delirar la lengua, hacerla cantar o gritar, (de)formarla hasta constituir con ella otra manera de ver las cosas, de (de)construir y de (re)configurar la realidad, es de algún modo escribir otras posibilidades de existencia, regresar a la lengua sus facultades creadoras y liberadoras por medio del artificio literario. En esta tentativa, Artaud escribe para *rehacer su cuerpo*, para inventarse un *cuerpo sin órganos* que de cierta manera prefigura el descubrimiento en Michaux de una geografía interior, visitada según logra visibilizarse, según modela y modula un espacio inaprensible.

Esto último significa para nosotros el giro más importante en cuanto al modo de concebir el paisaje, pues lo interior se subvierte a lo exterior y el énfasis de su visualización pasa de la mirada a la percepción, lo cual lleva a la literatura a un terreno contiguo de una filosofía de los afectos. En esta vía, la mirada fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty puede sernos un poco útil, pues afirma que sujeto y objeto no están separados durante los procesos perceptivos de la visión: “ver un objeto [...] es tenerlo al margen del campo visual y poderlo fijar [...]. Cuando lo fijo, me anclo en él, pero este «alto» de la mirada no es más que una modalidad de su movimiento: continuo, en el interior de un objeto, la exploración que [...] en un solo movimiento encierra el paisaje y abre el objeto” (1975: 87). La demarcación del paisaje no es de este modo la única acción que realiza la mirada del sujeto, sino que con ella penetra a los objetos que discierne en él. Fijar, demarcar, encuadrar una perspectiva es sólo una fase en medio de un movimiento mucho más amplio: anclarse en el objeto es el primer paso para penetrarlo, abrirlo y explorarlo y con ello verter la percepción en su interior para llenarlo de contenido, un contenido que, por cierto, no será el del objeto y ni siquiera el del paisaje donde está contenido, sino el contenido propio del observador, su propia subjetividad como objetivación del paisaje que mira, haciendo de los objetos allí presentes elementos de un conjunto.

Charles Baudelaire, más de un siglo antes de las reflexiones de Merleau-Ponty, ya anunciaba este carácter subjetivo e intimista de la mirada y del paisaje: “Si ese conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de casas, que llamamos un paisaje, es bello, no es por sí mismo, sino por mí, por mi gracia propia, por la idea o el sentimiento que le dedico” (1999:

183). Claro está que un lugar existe de forma independiente e indiferente a la presencia de un observador (antropocentrismo aparte), pero también es evidente que para el poeta y escritor francés las cualidades de un paisaje no nos son inteligibles hasta que no las hacemos pasar por el crisol de nuestra percepción, lo cual le transfiere una expresividad que capta para nosotros, para el observador y para su universo lingüístico, alguna forma de existencia que sólo así podemos decir o representar.

De tal suerte, se puede afirmar que percibir un paisaje es inventarlo, pero una invención que no deja incólume al sujeto, pues, en cierto sentido, al conformar un paisaje, al llenar de contenido y de afectividad su propio campo de visión, se inventa a sí mismo. Se trata de un *acontecimiento psíquico* por medio del cual se configuran sujeto y objeto, un cuerpo perceptivo y observador, por un lado, y un paisaje adonde se trasladan sus cualidades sensibles y subjetivas, por el otro.³² “El «acontecimiento psico-físico» ya no es, pues, de un tipo de casualidad «mundana»; el cerebro se convierte en el lugar de una «puesta en forma», que capta y reorganiza los estímulos exteriores asemejando el sujeto a la percepción suscitada por el espacio observado” (Merleau-Ponty: 1975: 94). Estos elementos otorgan un lugar preponderante al cuerpo respecto de las relaciones y configuraciones del medio exterior y dibujan una zona de indivisión entre lo humano y el espacio donde se desenvuelve: “la mirada incorpora al mismo tiempo a “sí mismo” y al objeto en la extensión, abierta ya, de la naturaleza en cuanto tal. [...] en la estesiología del cuerpo, se sitúa, justamente, el paso de la naturaleza a la cultura” (Parret, 2008: 110). Y esta estesiología que menciona Herman Parret, siguiendo a su vez los argumentos de Merleau-Ponty, resulta de vital importancia para nosotros, ya que permite ligar, en una especie de estudio de las sensaciones, no sólo al cuerpo con los constructos paisajísticos y culturales, sino a la escritura como un medio de producción cultural que, en el caso de nuestro interés, encuentra en el cuerpo a su sujeto y punto de partida. En este caso, es el paisaje literario el que hace cuerpo.

Si los constructos históricos, sociales y simbólicos determinan la existencia de un paisaje cultural, no erramos al afirmar que existe a su vez un cuerpo cultural como consecuencia de ese conjunto de creencias, de reglas y de rituales; una forma particular de concebir el cuerpo individual en resonancia con una serie de convenciones y normas

³² Esto activa una serie de movimientos en ambas direcciones: el cuerpo percibe un paisaje y al percibirlo lo crea, pero esto no cancela la posibilidad de que, como en un rebote o resonancia, el paisaje creado se vuelva a su vez creador del cuerpo que lo percibe.

colectivas, que terminan por articular un imaginario sobre la manera en que entendemos y vivimos nuestro cuerpo. Es en este punto que la invención de la escritura desempeña un papel incuestionable, ya sea mediante una intención normativa y programática, una suerte de gramática del cuerpo que conforma, precisamente, un *corpus* de legibilidad, o, como en los casos que nos interesan, donde la escritura parte de una deconstrucción del cuerpo para liberarlo de los mecanismos disciplinarios que operan sobre él. Existe, en efecto, una “ideología somática” (Weisz, 2013: 61) como resultado de un paradigma cultural y que se traslada al campo de la escritura como un instrumento que actúa sobre los paisajes mentales y corporales de los individuos.³³

Así, pues, cuando planteamos el cuerpo como paisaje aparece la escritura como el entorno donde las relaciones y los intercambios entre ambos se anudan; allí se funda un dispositivo cultural que está fabricado con elementos históricos, antropológicos y filosóficos, pero también con otros que pueden abordarse desde los terrenos del arte, de la estética, de la literatura y hasta de la geografía. Sin embargo, en un espectro más amplio, podría entenderse como paisaje cualquier territorio percibido, modificado o inventado por factores naturales y humanos y por sus interrelaciones. De este modo, aceptar que todo paisaje es un territorio mientras pensamos, justamente, al cuerpo como paisaje, sería admitir que el cuerpo puede ser ocupado de una manera semejante a la colonización o invasión de un país, lo cual también induce la posibilidad del movimiento contrario, donde el cuerpo es un agente de ocupación de otros territorios. No obstante, para asimilar de mejor manera lo anterior, es pertinente recordar el modo en que estamos usando aquí la idea de territorio:

...el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos que “territorializa”. El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. [...]. Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermediario y un medio anexionado. Hay una zona interior de domicilio o de abrigo, una zona exterior de dominio, límites o membranas más o menos retráctiles, zonas intermediarias o incluso neutralizadas, reservas o anexos energéticos. El territorio está esencialmente marcado, por “índices”, y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios [...] dejan de ser funcionales para devenir expresivas.

³³ Uno de los primeros ejemplos textuales acerca de una normativa cultural del cuerpo en Occidente, sin duda lo encontramos en el diálogo platónico de *Timeo*, donde Platón escribe toda una topografía del alma y sienta las bases para una separación tanto conceptual como moral y jerárquica de alma y cuerpo, así como de las sensaciones y pasiones corporales frente al intelecto y la razón.

Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. [...] En realidad el territorio toma una cosa u otra de cada ambiente, penetra en ellos, los incorpora, de modo que él mismo se convierte en un espacio capaz de constituir un ambiente exterior, interior o intermedio (Deleuze & Guattari, 2002: 321).

Lo primero que nos llama la atención de esta cita es el lenguaje empleado por Deleuze y Guattari, cuando hablan del territorio como un acto rítmico de mediación con una serie de palabras que provienen del campo semántico de la biología e incluso de la ingeniería. Esta característica ya nos dice algo de un impulso “desterritorializador” del lenguaje filosófico y, de algún modo, lleva el carácter conceptual de su argumentación a una dimensión biosemiótica y sensible. Pensamos que entre cuerpo y paisaje se da un fenómeno muy parecido a lo que describen estos autores: entre las percepciones interiores del cuerpo y los estímulos exteriores acontece una serie de movimientos de traslación y de desplazamiento, *zonas interiores de domicilio y de abrigo* cuyos límites respecto de una *zona exterior o de dominio* no están del todo delimitados sino, más bien, en un flujo continuo que dibuja medios de exterioridad, de interioridad y de intermediación entre ambas entidades.

Paisaje y cuerpo se definen mutuamente, colapsan el uno en el otro, ambos son afectados, modificados y hasta creados durante el proceso de percepción en el que se encuentran. Percibir un paisaje es *incorporarlo* y toda concepción corporal diseña un paisaje que le es propio. No obstante, esta incorporación y esta propiedad se dan más en un movimiento que las cambia de lugar, que las hace desplazarse de un medio interior a uno exterior, de una zona propia a una ajena que significa su otro: entre la incorporación de un paisaje y la propiedad de un cuerpo acontece más una dinámica de alteridad y menos una demarcación fija entre regiones inamovibles.

Ahora bien, ¿de qué forma podemos incorporar lo anterior al espacio del texto en una escritura del cuerpo?

Si convenimos en que el texto se define por su textura, es decir, por el tejido de signos lingüísticos con el fin de crear un sentido en un contexto determinado, como condición de un acto comunicativo (Van Dijk, 1980: 16), podemos inferir que en una escritura del cuerpo existe un conjunto de elementos somáticos que al trasladarse por escrito adquieren un sentido autorreferente, pues el *corpus* textual dotaría de un significado lingüístico al cuerpo ausente del autor. Para Julia Kristeva esto implicaría un proceso de significancia que pone de relieve un juego de estratificación y de desintegración del sujeto a través de su escenificación

constante en el lenguaje (1974: 16 – 17), lo cual señala una suerte de engendramiento ilimitado entre las sensaciones corporales y el entramado significativo del texto. Esto último está cerca de una semiótica textual bajo la forma de un recorrido que daría cuenta de un “espesamiento continuo” en el curso de “un flujo coagulante de sentido” (Greimas & Fontanille, 1994: 27), un estadio anterior a la realización discursiva, cuando texto y cuerpo se presentan uno en calidad del otro y que Derrida identifica como *un enigma de lo mismo*. Es en este proceso de espesamiento y de coagulación donde el cuerpo toma la consistencia de una *sustancia textual* a la que aludíamos al principio de este capítulo. También, en este punto, cuerpo y texto aparecen como un territorio donde las fronteras se hallan en conflicto; la experiencia de los límites de la escritura y del cuerpo puede ubicarse, entonces, dentro de un proceso de desterritorialización y reterritorialización constante.

De esta manera, una sustancia textual se desempeñaría, por un lado, como un agente del acto o del ritmo de territorialización entre cuerpo y texto y, por el otro, como un efecto entre escritura y lectura. En tal sentido, Barthes brinda un ejemplo que nos es muy útil para ilustrar lo que venimos de proponer, pues afirma que el texto es un tejido detrás del cual se vela un sentido oculto, pues éste se genera “a través de un entrelazado perpetuo”, donde “el sujeto se deshace [...] como una araña que se disuelve en las *segregaciones constructivas* de su tela” (1974: 81). Diríamos, entonces, muy acorde con las proposiciones deleuzianas, que la araña se desterritorializa en su tela al ritmo en que la teje, del mismo modo en el cual la telaraña implica, justamente, una reterritorialización de la araña. Pues bien, algo muy parecido sucede con una escritura del cuerpo donde el autor se vacía por escrito, pues aunque el texto puede significar la aniquilación del cuerpo que escribe, éste no sería, *sustancial y territorialmente*, distinto del autor, sino una especie de disolución y propagación somática: la desterritorialización de un cuerpo mediante el acto de escribir un texto y, en consecuencia, la territorialización corporal de la escritura.³⁴

Así, para resumir esta propuesta, el paisaje textual y corporal que surge pone en juego toda una complejidad de las relaciones e intercambios entre una experimentación del cuerpo y otra de la escritura, por lo que podemos decir que la escena del texto o del poema configura un territorio umbralicio o liminal justo en el contorno entre dos planos distintos, un adentro

³⁴ Es este movimiento textual entre cuerpo, escritura e imagen lo que intentaremos comprobar en lo que resta de este capítulo y en el siguiente; asimismo, es en relación con esto que pensamos en un nomadismo corporal y poético de nuestros dos autores principales.

y un afuera, pero, más precisamente, un “entre” o una “interzona” de la experiencia y de la composición estética que surge de ella. Ante el horizonte textual de Artaud y de Michaux asistimos a una escritura descentrada donde cuerpo y texto desdibujan y negocian a cada paso sus fronteras: horizontes fronterizos e itinerantes donde se configuran los *paisajes somáticos* de ambos autores, como definiremos en los dos apartados siguientes.

Artaud y la *incorporación* surrealista

Al tratar de ubicar los casos de Artaud y de Michaux en un paisaje textual y cultural desde donde podamos adoptar una similitud en el surgimiento de ambas voces, no podemos evitar el contexto del surrealismo y un espíritu de vanguardia donde la literalidad de la metáfora militar resulta ineludible. Al utilizar el término de vanguardia lo primero que nos viene a la mente es la disposición de avanzada en un ejército; es decir, la primera línea de batalla, la avanzada de los cuerpos al frente. Ambos autores parecen haber entendido esto al pie de la letra, pues la desestratificación del cuerpo es la carta de presentación de Artaud para, como decíamos, reterritorializar el campo de la escritura como un espacio que proviene y que regresa al cuerpo que la produce. De este modo, el proyecto artaudiano abrió una brecha que, a nuestro parecer, Michaux comprendió y utilizó de un modo muy particular para recorrerse, para experimentar el íntimo conocimiento de sí mismo (simultáneo a aquél de la alteridad).

Ambos poetas son contemporáneos al auge surrealista. Como es sabido, Artaud fue un militante importante del grupo, participó con enjundia en él y determinó a lo sumo su obra y su vida a partir de este periodo, aún después, y sobre todo a raíz de su exclusión. El caso de Michaux es distinto, pues a pesar del gran contacto que mantuvo con varios integrantes del surrealismo, sobre todo con pintores como Paul Klee, Max Ernst o Giorgio de Chirico, entre otros, nunca se adhirió a él como militante y guardó su distancia, aunque, formalmente, su poesía sin duda muestra una clara influencia. Sin embargo, en el fondo, tanto Artaud como Michaux, y esto es quizá el principal motivo de la expulsión del primero, jamás aceptaron otra tutela que sí mismos y la creación de su propia mitología. Su surrealismo se expresa ante todo en la búsqueda de una liberación de los mecanismos de conciencia establecidos y por

ende de la fundación de otra forma de percepción, otro territorio de exploración y conocimiento de lo real. Dicho aspecto también destaca un rasgo general del vanguardismo que coincide en ambos: la búsqueda permanente por la divergencia, que en este caso se traduce en el rechazo de toda postura de poder político, cultural y literario.

Pero, ¿cuál es el fundamento que Artaud inaugura en la escritura del cuerpo, las bases de la *incorporación* surrealista que emprende y que deja ver un paisaje con el que se puede identificar a su vez a Henri Michaux? Nuestra respuesta es que, ante el callejón sin salida de una paradójica rebelión anti-literaria y anti-artística irrealizable más allá del campo de la literatura y las artes, que en la segunda década del siglo pasado empujó a André Breton a afiliarse al movimiento al Partido Comunista Francés, Artaud se inclinó por una suerte de espiritualización del surrealismo que se articula al mismo tiempo con una corporización del pensamiento. Por este camino, en 1926, en el informe de *La actividad de la Oficina de Investigaciones Surrealistas*, Artaud declaraba que el objetivo del departamento a su cargo consistía en encontrar “los medios de investigación surrealista en el seno del pensamiento surrealista” (1972: 345), una proclama hermética que, aún si se proponía encontrar un método de exploración independiente de la fe religiosa y de la razón, hacía parecer al movimiento como una doctrina mística y netamente espiritual: “se debe admitir una mística surrealista, un cierto orden de creencias evasivas en relación con la razón ordinaria, pero siempre bien determinado y en estado íntimo con puntos bien fijos del espíritu”³⁵ (346). Con esto, Artaud hacía del surrealismo una sujeción del mundo exterior al mundo interior y espiritual, a la vez que insistía en que la revolución surrealista se dirigía a la “desvalorización general de los valores”, a la “desmineralización de la evidencia” y a la “desestabilización del pensamiento” (345).

A partir de estos postulados, y a diferencia de la gran mayoría de los integrantes del surrealismo, en la época en que se discutía la afiliación del grupo al partido comunista, Artaud se muestra más lúcido en torno a la confusión de una vanguardia artística con el lenguaje de una vanguardia política. Según su postura, la liberación y la completa independencia del

³⁵ No obstante, es preciso acotar que si hay un misticismo, por decir, surrealista en Artaud, éste no tiene que ver con un dogma preconcebido ni con lo que podríamos llamar leyes del espíritu previamente fijadas, sino con esa *madeja de vibraciones* con la que el poeta identificaba al alma y de lo cual hablábamos en el último apartado del primer capítulo; una madeja que cada uno descubriría a su paso, según sus deseos de recorrido y en proporción a una intensidad particular de auto exploración.

Nomadismos corporales

sujeto tiene que venir del sujeto mismo, de la plena conciencia de un desarrollo interno que se encuentra en tensión con el avance exterior del mundo. Por eso se negó, en su “ser profundo”, a encomendar a otro “la preocupación de determinar [sus] límites” y exigió “la libertad de ser dueño de [su] propia acción” (2005: 117 – 118), lo cual, sin lugar a dudas, significó la piedra de toque para que no encontrara cabida en el movimiento comandado por Breton y mucho menos en una revolución bajo las prerrogativas comunistas. En su opinión, la posibilidad de esta afiliación no debía siquiera plantearse, pues el fundamento de éste era sobre todo la liberación total del espíritu humano y, en ese horizonte, una revolución integral debía garantizar que “cada hombre no [considere] más allá de su sensibilidad profunda, de su yo íntimo” (122). El surrealismo debía entonces brindar al ser humano la vía de acceso a estas profundidades, donde se alumbraría algún tipo de comunión en la que la voluntad individual sería una e indivisible de una transformación colectiva. Así, el posicionamiento de Artaud asestaba una acertada crítica al recién decidido rumbo comunista del surrealismo:

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? (122).

Artaud se decidió por un surrealismo que preserva ante todo una actitud anárquica, independiente de cualquier ideología y cuya revolución se vuelca sobre sí misma para privilegiar el desarrollo interno. De ahí se desprende una interpretación espiritual constituida como una forma de vida basada en la experiencia interior. Experiencia muy particular en Artaud, pues inaugura una especie de misticismo corporal donde la fusión del mundo exterior, lo colectivo y lo cotidiano, con una realidad espiritual acontece en la interioridad del sujeto. Esto último muestra un camino alternativo respecto de aquellos vanguardismos orientados por un compromiso sociopolítico, que subordinaba cualquier visión del espíritu humano a la lucha de clases o al progreso tecnológico como verdad social e individual de hombres y mujeres. Este compromiso pronto se convertiría en una triste sumisión y una implacable absorción del arte por los fascismos surgidos de la tergiversación de las revoluciones socialistas y, más tarde, por la espectacularización publicitaria de la vida y su caricaturización en los discursos políticos de “vanguardia”, sean de izquierda, de centro o de derecha.

Ante esto último es preciso no perder de vista la confusión recurrente entre los ideales de vanguardia, identificados más con un modernismo estético, y el proceso de modernización ejecutado por el rumbo socioeconómico de la civilización occidental. En la época del auge vanguardista ambos terrenos no estaban plenamente demarcados y con frecuencia tendían a presentarse uno por otro. En la actualidad es innegable que ciertos aspectos de las manifestaciones estéticas de la vanguardia son explotados sistemáticamente por la publicidad y la industria del entretenimiento, pero es precisamente frente a estos mecanismos de apropiación, de banalización y de captura cuando hay que estar más atentos, en especial al hacerse visible la capacidad que tienen para definir un estado de la realidad actual, sobre todo en lo concerniente a las dinámicas relacionales entre los seres humanos.

En cierto sentido, la opción presentada por Artaud intuía este desenlace y quería hacer del cuerpo un punto nuclear de referencia, de orientación y de creación vital. Después de todo, lo mejor del surrealismo, según Barthes, fue “concebir que la escritura no se detenía en lo escrito, sino que podía transmigrar a las conductas, los actos, las prácticas, en suma a lo privado, lo cotidiano [...]: existen escrituras de vida, y podemos hacer de ciertos momentos de nuestra vida verdaderos textos” (1985: 251 – 254). En esta vía, las proclamas espiritualistas de Artaud, que lo pusieron en aprietos con el rumbo militante del surrealismo, no significaron un alejamiento de la vida o una abstracción de la corporalidad, sino más bien una *corporización* del pensamiento y del inconsciente, por un lado, y la *incorporación* de la visión surrealista a cada aspecto de su vida por el otro. En tal perspectiva, el cuerpo aparece como una frontera entre la materialización del pensamiento y la realidad interior, es decir, entre el texto y los abismos perceptuales y sensibles que lo engendran. La deconstrucción de la lengua a la que aludía Barthes, cuando habla del surrealismo como “un cuerpo fallido” (254), en Artaud comienza, como ya habíamos adelantado, con una desestratificación corporal como punto de partida para la escritura del texto.

Desde *El ombligo de los limbos*, poco antes de su afiliación al surrealismo, Artaud se declara en la “encrucijada de las separaciones, encrucijada de la sensación de [su] carne” (1977: 86), una condición fragmentaria que intenta sanear mediante una escritura somática. Por eso afirma que su única ocupación es rehacer su cuerpo (59), pues la encrucijada de donde proviene su voz parece propagarse a través de una falla que recorre por igual los caminos del alma al 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 amazón, sino el TEJIDO de los cuerpos” (89). Esta oscilación entre las separaciones, y la trepidación constante por solucionarlas, constituye un paisaje dominado por una suerte de terremoto metafísico que Artaud busca transmitir en su escritura, por ello puede decirse que ésta se trata de una especie de “grafía corporal; un somatograma que siempre restituye el anhelo por hacer hablar al cuerpo y procurar entenderlo” (Weisz, 2005: 30). El cuerpo es el motivo y el contenido principal en la escritura artaudiana, pues implica el vaciamiento del espíritu, el palpito, el pulso y la pulsión del pensamiento, lo cual libera una poética surrealista que, en este caso, puede decirse corporal.

En esta estrategia de presentar el texto como vaciamiento de sí, en la tentativa de hacer de la escritura una manifestación del espíritu y del cuerpo del autor, con todo y la obvia diferencia, incluso aniquiladora, entre autor y texto, es preciso reconocer un movimiento de desplazamiento corporal de carácter analógico y alegórico a través del entramado textual, pues, desde el instante mismo en que el cuerpo se vuelve escritura, éste pasa a un campo propio de la ficción.

Así, aproximarse a alguno de los componentes de la obra de Artaud nos enfrenta a un paisaje textual que pone en acción una ficción corporal. Los problemas empiezan cuando esta ficción no es declarada y se asimila, precisamente, a una concepción surrealista del mundo, en una versión artaudiana, claro está, que produce y presenta al texto como un jirón de carne arrancado del cuerpo.³⁶ Este tipo particular de ficción, el cuerpo imaginario al que nos aproximamos, simula una ilusión de unidad, un *enigma de lo mismo* entre el cuerpo y el texto que, sin embargo, sólo es posible a partir de una serie de traslados afectivos y corporales

³⁶ Esto nos recuerda lo que veíamos a propósito de las *eidolas* en el capítulo anterior. Este aspecto, además de la opinión de Marx de la que hablamos antes, también es rescatado por Erich Auerbach cuando en su rastreo del concepto histórico de “figura”, citando a Lucrecio, trata las *eidolas* como una suerte de películas o de “leves pieles” que se desprenden de los cuerpos y “vagabundean por el aire”. Se trata, como dijimos, de una especie de membranas, materiales aunque en extremo sutiles, que forman las imágenes de los objetos y cuerpos que percibimos, una suerte de transmigración sensorial que, si la pensamos en relación a la problemática del cuerpo y del texto, o de una composición somática de la escritura, resulta sin duda sugerente. El cuerpo escrito partiría de una disgregación, de una dispersión y una reconfiguración casi epidérmica por medio de la escritura: las sensaciones del cuerpo serían así resignificadas por medio de la lengua, dando origen a la piel de un texto que se configura sensorialmente a partir de un cuerpo en tránsito de deshacerse y rehacerse de nuevo. Es esto lo que nos sugiere un paisaje textual y somático al mismo tiempo. *Cfr.* Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, 1998, pp. 47 – 52.

gracias a una actividad analógica. Pero, en este caso, entender la analogía como una mera figura retórica resulta insuficiente. Si bien es útil en tanto una forma de similitud que establece una correspondencia estructural entre campos de significación diferentes, esta vez, dicha utilidad no puede reducirse a un mero procedimiento de composición textual, sino que también es preciso resaltar su carácter sensorial y perceptivo. En el caso de Artaud, la analogía es más próxima a “un espacio de irradiación”, como lo descubre Michel Foucault en su revisión del pensamiento preracional (2010: 29 – 41), que incorpora lo cercano y lo lejano en una mutua construcción de lo macrocósmico y lo microcósmico. El cuerpo del autor surgiría entonces como un macrocosmos, presente aunque invisible, frente a un microcosmos representado por el texto. Por consiguiente, el espacio de irradiación entre ambos territorios demarcaría un trasfondo vital y corpóreo que se desplaza y se expresa a través del texto. Esto quiere decir que en los escritos de Artaud subsiste un movimiento somático del que no nos podemos deslindar en el proceso de lectura y que puede identificarse con una “textura epidémica” (Weisz, 2005: 17), en cuanto afecta al lector como un cuerpo que se desmaterializa para materializar el texto:

Bajo esta costra de piel y hueso que es mi cabeza hay una constancia de angustias, no como un punto moral, como los razonamientos de una naturaleza imbécilmente puntillosa, o habitada por un fermento de inquietudes en sentido de la altura, sino como una decantación / en el interior, / como el desposeimiento de mi sustancia vital, / como la pérdida física y esencial [...] de un sentido (Artaud, 1977: 52).

Se trata de la angustia como una fuerza constante y desorganizadora del cuerpo que puebla al texto y que se traslada a su composición lingüística, lo que hace del desposeimiento vital el impulso por escribir y, del texto, el resultado de una pérdida física del sentido. La estrategia de Artaud es, entonces, presentar el *deposeimiento vital y físico* como el impulso fundamental de su escritura. El sentido del texto se funda, claramente, en la disolución, en el desgarramiento de un cuerpo y, con él, en la ausencia de sentido como sentido paradójico (*nonsense*) de su escritura corporal. Leemos, en consecuencia, un poema que se presenta como una costra de piel y hueso porque intenta transmitir el abandono de su fuerza primordial, lo cual sitúa al cuerpo, su angustia ante la vida que se vacía de inmediato, como una decantación interior antes que un límite para una elevación trascendente del espíritu.

El sentido del texto implica así un desmantelamiento radical del cuerpo, ya que éste circunscribe, precisamente, una ausencia física del mismo a la vez que establece una correspondencia analógica entre un campo somático y el campo de significado propio de la

composición textual. Lo que esto indica, en el fondo, es que la aniquilación del cuerpo, como acentuaría Barthes más de tres décadas después, es algo que Artaud experimenta ante la escritura del texto, colocando a éste último más en el terreno de la irradiación —o de la inmanencia— que en el de una trascendencia autorial.

De esto se desprende el *pathos* de un cuerpo y de un *corpus* textual en crisis, en tanto que ambos se encuentran al límite de sus fuerzas y despliegan 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, pero sentido como la supresión radical de un miembro, y no presentado al cerebro más que en imágenes de miembros filiformes y algodonosos, de imágenes de miembros lejanos y que no están en su lugar. Una especie de ruptura interna de la correspondencia de todos los nervios (1977: 20).

Es esta fatiga de comienzo de mundo —el mundo del texto—, con todo y sus letargos, quemazones y rupturas internas, lo que despliega una alegorización de un cuerpo vivo, aunque agonizante, en el *corpus* del texto. Al escribirse, el cuerpo del autor se hace metáfora y sus *miembros filiformes y algodonosos* se vuelven, gracias a una irradiación corporal vaciada por escrito, una propagación incendiaria en el tejido del texto. Hablamos, pues, de un temperamento somático de la escritura, cuya abstracción lingüística le proporciona una expresión al cuerpo al mismo tiempo que impide su concreción y vitalidad. Algo muy parecido a un “viento carnal” poblado de “raicillas ínfimas”, o de “una red de venas”, que hace del texto “un espacio medible y crujiente”, la “cristalización sorda y multiforme del pensamiento” (21).

Con esto, el proyecto escritural artaudiano se encontraría muy cerca de las exigencias al surrealismo por parte de Barthes, pues se afirmaría “a través de un entrelazado perpetuo” (1974: 81), donde el sujeto se deshace como una araña en las *segregaciones constructivas* de su tela, como referíamos al principio de este apartado. De este modo, “el sujeto” se refiere no sólo al *sujet*, el tema o el motivo del que trata el texto, sino también al escritor como sujeto que escribe y que al hacerlo se disuelve en el cuerpo temático de su escritura. El espacio textual y surrealista de Artaud puede leerse así de dos maneras contradictorias que, sin embargo, no se excluyen necesariamente una a la otra: como una segregación continua de los

Nomadismos corporales

afectos y sensaciones corporales del autor al entramado constructivo de su texto, pero, asimismo, como una ruptura sostenida en la cual el poeta se deshace a través de la escritura.

Este es un sendero abierto por la desestratificación del cuerpo en el texto, un paisaje de vértigo que encuentra en Artaud una de sus expresiones más claras y potentes. También nos habla de un tipo especial de composición textual donde toda legibilidad antes que ser intelectual o argumentativa, en la que la comunicación parte de un sentido discursivo e inteligible, es afectiva y sintomática, donde el sentido es un asunto de “coagulación” poética y casi meteorológica:

Un vértigo en movimiento, una coagulación de calor que aprisiona toda la extensión del cráneo, o se fragmenta en pedazos, placas de calor que se desplazan [...] las sienas se vitrifican [...]. Habría que hablar ahora de la descorporización de la realidad, de esta especie de ruptura aplicada, pareciera, a multiplicarse por sí misma entre las cosas y el sentimiento que producen sobre nuestro espíritu, el lugar que deben tomar. Esta clasificación instantánea de las cosas en las células del espíritu, no tanto en su orden lógico como en su orden sentimental, afectivo” (20).

Así, en el surrealismo corporal inaugurado por Artaud, un surrealismo artaudiano al fin y al cabo, cuerpo y texto se construyen mutuamente por medio de una *ruptura aplicada* y sostenida, la propagación de una falla que hace de la escritura un paisaje telúrico que como una actividad simultánea al proceso de corporización textual induce una *descorporización* de la realidad. Los textos de Artaud más que tratarse de una concatenación de ideas, de conceptos o de argumentos de índole intelectual, o de un despliegue de figuras y verbalizaciones poéticas, desencadenan una serie de fuerzas afectivas que desorganizan al cuerpo, desestratificándolo y desperdigándolo por el entramado lingüístico. Hay un *corpus* textual, sin duda, pero éste se encuentra desmembrado metafóricamente por las sensaciones corporales aludidas: el organismo textual se encuentra, entonces, dinamitado por la irrupción de un tema que lo desborda.

La organización del texto, la unidad discursiva de un sentido, expresa su movimiento contrario, pues nos habla, en última instancia, de la imposibilidad de un significado que no sea, precisamente, el de su desmantelamiento afectivo. Se encarna así un cuerpo patológico que infecta y descompone la consistencia expresiva del texto: el texto no tiene sentido en sí mismo, su intención es más transmitir que comunicar, pero transmitir la quemazón de una angustia, el sentimiento corrosivo de un cuerpo llevado al límite y que, a pesar de todo, busca continuarse, si no es que liberarse, por medio de su escritura.

Cuerpo y experimentación: la configuración de un recorrido en Henri Michaux

En comparación con la incorporación surrealista artaudiana, los textos de Michaux ofrecen el mismo proceso de desestratificación corporal, pero se distinguen sobre todo por una especie de aceleración somática, una mayor velocidad y transitoriedad entre la aniquilación del cuerpo y la composición del texto. Además de una inclinación experimental menos desesperada y más concienzuda que la iniciada por Artaud, pues lo que en el poeta nacido en Marsella se refiere a una urgencia existencial por rehacerse, en Michaux tiene que ver más con la aventura del viajero intelectual, con una búsqueda igual de vital, pero más lúdica y que se involucra con el cuerpo como si éste se tratara de un país que hay que recorrer para encontrarse consigo mismo.

En *Passages*, libro publicado por primera vez en 1950, el poeta de origen belga escribió una de las frases más socorridas para descifrar su obra: “Escribo para recorrerme. Pintar, configurar, escribir: recorrerme. Esa es la aventura de estar vivo”³⁷ (1998b: 150). Esto invita a pensar que la lectura de sus escritos implica un recorrido sobre otro, la lectura como la reactivación del trayecto de un movimiento itinerante como proyecto de escritura. Un recorrido que también es una reconfiguración de la geografía descubierta por el poeta al hurgar dentro de sí, abriendo caminos y rechazando cualquier estado de conformidad, cualquier indicio de estatismo. No quedarse quieto, no dejar de moverse aun cuando el cuerpo se encuentre inmóvil,³⁸ sumido en el sueño o desplazándose de un estado psíquico a otro. La ruta abierta por Artaud, personal, corporal y disidente, será llevada a otro nivel en Henri Michaux, uno donde la experimentación desempeñará el rol de incrementar el dinamismo entre las visiones interiores y sus desplazamientos exteriores.

³⁷“J’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là c’est l’aventure d’être en vie”.

³⁸ “Le plus grande partie de ma vie, étendu sur mon lit, pendant des heures / interminables dont je ne me laissais pas, j’animais une ou deux ou trois / formes, mais toujours une plus vite, plus en favorite, plus diaboliquement vite / que tout autre. [...] Je lui infusais une inouïe mobilité, dont j’étais le doublé et / le moteur, quoique immobile et fainéant [La mayor parte de mi vida, recostado sobre mi cama, durante horas interminables en las que no me dejaba, animaba una o dos o tres formas, siempre más rápido, más en privado, más endiabladamente rápido que cualquier otra. [...] Infundía una movilidad inaudita de la que yo era el doble y el motor, aunque inmóvil y holgazán]” (Michaux, 2001: 598).

Nomadismos corporales

En la escritura de Michaux el desencanto del mundo cotidiano es el primer impulso rumbo al terreno escarpado de la interioridad, en el que el cuerpo aparece, una vez más, como un umbral, como el pasaje a otro mundo, el de la imaginación y de la subjetividad, pero también a una especie de afuera en el interior del sujeto. Exploración pero también fuga y disolución, los textos de Michaux colocan al cuerpo como frontera y apertura, en una demarcación siempre ambigua y difuminada, cuyos límites se desdibujan bajo el influjo de una búsqueda permanente por fundar una zona aparte, crear un paisaje a expandir y no a delimitar.

Este intento, del mismo modo que en el caso de Artaud, significa una crisis del texto frente a una escritura que no pretende ser ella misma, sino expresión de otra cosa, de una propiedad y de una presencia psíquica que se recorre por medio del acto de escribir y que no ve en la composición del texto el fin o el destino, sino un punto de partida siempre renovado y dinámico. Al partir de una experiencia integral del cuerpo, ya sea mediante el relato de viaje, a través del mundo en una primera etapa en la obra de Michaux, o de la consignación de su experimentación con sustancias psicoactivas, en un segundo periodo que marca un *viaje in situ*, se puede hablar de una suerte de “exceso de interioridad” como desbordamiento de los márgenes textuales. Esto indica, de una parte, que las percepciones subjetivas del poeta priman sobre cualquier indicio de descripción realista y, en consecuencia, el mundo se vuelve un material plástico que Michaux (de)forma siguiendo el ritmo de su marcha, según el estado de ánimo y de conciencia en el que se aventure; de otra parte, cuando se trata de una experiencia de percepción alterada por el haschisch o por la mescalina, el desbordamiento es lo que precede al texto y señala un proceso de territorialización en dos niveles: entre el cuerpo del experimentador y la sustancia que experimenta y, a nivel del texto, como un territorio donde sustancia y cuerpo se desplazan como un movimiento transgresor de la escritura.

Las fronteras entre cuerpo y texto son entonces desbordadas, excedidas o, por lo menos, desequilibradas. El poema no ha de agotarse en su entramado lingüístico, en la superficie de la letra, sino en la experiencia que lo origina y a la que apunta el texto, además, y no menos importante, de la yuxtaposición de pinturas y dibujos que, como elementos de un texto visual, ofrecen una especie de geografía psíquica del escrito.

Por todo lo anterior, la obra de Michaux lleva al lector a un sitio paradójico, una encrucijada que traza un espacio fronterizo donde el texto se presenta, de una manera muy

parecida a la estrategia de Artaud, como el testimonio de un cuerpo llevado más allá de sus límites habituales y, al tiempo que simula esta experiencia, se aleja de ella transformándola en escritura. De ahí que insistamos en reconocer que, así como nos acercamos a la figura de un autor viajero, nómada y psiconauta, leemos una escritura como tránsito o traslado, es decir, la configuración de un cuerpo, surreal, psíquico e imaginario, en estado constante de desplazamiento. A su vez, estos elementos subrayan un *corpus* textual como articulación de la ausencia de un cuerpo vivo y real —el cuerpo ausente del autor Michaux—, que es su fuente y su contenido; no obstante, esto hace que el mismo *corpus* disimule un distanciamiento radical de la carnalidad de la experiencia corporal que articula.

En libros como *Misérable miracle* aparece una problemática particular que tiene que ver con la consignación de una experiencia que, al partir de un cuerpo bajo el trance mescalínico, se sitúa en una zona más allá del lenguaje y su comunicabilidad: el ritmo, la velocidad, la profusión y la intensidad verbal circunscriben el espacio de lo inefable; dicen en último término aquello que no se puede decir, que no puede describirse por completo. Por eso, desde el inicio, el autor advierte acerca de la imposibilidad de brindar un texto que traduzca directamente la experiencia —desintegradora— del sujeto. Resultó necesario ordenar el caos de algún modo para ofrecer un texto que transmitiera al lector algo de esta peripecia física y psíquica del poeta; hubo que enfrentarse al *muro de la tipografía*, depositar, urdir y velar una textualidad sensible tras una superficie de legibilidad:

En la imposibilidad de ofrecer el manuscrito integral, que *traducía* directamente y a la vez el *sujeto*, los ritmos, las formas, el caos y las defensas interiores y sus desgarramientos, *nos encontramos* en una gran dificultad ante el muro de la tipografía. Todo debió escribirse. El texto primordial, más sensible que legible, tan *diseñado* como escrito, tampoco sería suficiente (2008: 13).³⁹

Esta cita ya nos dice algo de un intercambio sensorial, como apuntábamos en la primera parte de este capítulo, entre lector y texto. Tras lo legible se haya lo sensible y el lector, de algún modo, debe encontrarlo y reconfigurar la experiencia que señala el poeta como un más allá del muro tipográfico. De ahí la función de las imágenes que acompañan al texto y que el lector debe activar en su lectura como otra dimensión paralela a la escritura. El

³⁹ “Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, lequel traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes, les formes, le chaos ainsi que les défenses intérieures et leurs déchirures, on s’est trouvé en grande difficulté devant le mur de la typographie. Tout a dû être écrit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu’écrit, ne pouvait de toute façon suffire”.

Nomadismos corporales

trasfondo sensible de una experiencia abandonada a su legibilidad, por un lado, y la exposición de imágenes fijas e inmóviles en una primera observación, por el otro, necesitan de la perspicacia del lector para imaginar ese más allá del texto, así como de su inmersión para dotar del dinamismo necesario a estas imágenes que pronto aparecerán como los paisajes de una geografía interior.

El espacio textual, en este caso escritura e imagen, puede entenderse como un intervalo o una distancia entre el cuerpo, como origen perdido del texto, y la transposición de su experiencia al otro lado del muro tipográfico. Si el autor se ha entendido en otro momento como un sentido codificado y, por lo tanto, a descifrar en el texto, esto sería equivalente a decir que, aun disimulado u oculto, el “creador” estaría presente en su obra, lo que llevaría casi de manera automática a una lectura fenomenológica en busca del autor como esencia del texto. Pero, lo que nos interesa aquí tiene que ver más con el fenómeno del cuerpo en el texto que con una fenomenología de la interpretación textual. En este sentido, y teniendo en mente la problemática particular de la escritura de *Misérable miracle*, la cuestión de la presencia habría de determinarse, además de su íntima y difícil relación con la idea de origen, “por el grado de intensidad de la percepción” (Parret, 2008: 15).

Esto último tiende un puente entre una experiencia corporal llevada al límite y su traslado al texto mediante la experimentación plástica y literaria o, en palabras de Michaux: “Cuando alguien reconocía que yo, en ésta o aquella página había conseguido describir ciertos rasgos [*sic.*] extraños, yo hubiese preferido encontrar la anafilaxia” (1996: 24). Lo cual resulta muy interesante ya que, en un sentido biológico, el término de anafilaxia se refiere a una sensibilidad exagerada del organismo debido a la acción de algunas sustancias orgánicas; es decir, una reacción alérgica que puede ser causada por alimentos o por una exposición prolongada a algún tipo de veneno. Cuando Michaux afirma que prefiere la anafilaxia a describir como algo extraño ciertos rasgos de la sensibilidad humana, tal vez quería indicar que lo “extraño” sólo existe en la medida de lo desconocido, de aquello que no se puede explicar sin alterar la manera de percibir y concebir lo que, justamente por conocido, resulta “normal”. Esta declaración dice bastante de su búsqueda a través de la poesía, de la pintura y del dibujo, y también señala la naturaleza de su experimentación vital y artística.

Como poeta vidente —a la usanza de Rimbaud—, lo identifiquemos como surrealista o “disidente” surrealista, Michaux sigue el camino del *desarreglo razonado de los sentidos* en busca de una especie de transrealidad como fuente visionaria; un más allá de la realidad como corolario de aquel más allá del texto, donde sea posible la liberación de un movimiento absoluto que fracture el estatismo del mundo objetivo y exterior, percibido tan normativo como hostil. Ayudado por la escritura y por la plasticidad del dibujo o la pintura, busca captar el dinamismo interior de una vida imaginada más intensa y, por lo tanto, según las exigencias del poeta, más real, más cercana a un vitalismo primordial del ser humano. Así, cuando habla de su relación con los signos de la escritura y con el dibujo, no deja de ser digna de atención la consistencia corpórea y elástica que imprime a su obra:

Signos que regresan, que ya no son los mismos, no como los que quisiera hacer y tampoco con miras a una lengua —todos ellos surgidos del tipo hombre, al que pueden faltarle brazos, piernas o torso, pero hombre por su dinámica interior, retorcido, reventado, que someto (o siento sometido) a torsiones y estirones, a expansiones en todos los sentidos (2004: 580).⁴⁰

Esta dinámica interior viene de un espacio aparte del cuerpo y de la letra, por eso la importancia del dibujo, pues es empleado como un instrumento de exploración y de visualización de las torsiones y los estiramientos a los que alude Michaux. En el fondo, esta búsqueda de un trazo original, o sea, cuyo origen provenga de este movimiento recóndito, psíquico, que atraviesa el cuerpo, exige al poeta un *desacondicionamiento* de la normalidad, de un código lingüístico y de representación (ante el cual Artaud ya se había rebelado de un modo ejemplar), pero también de conducta, tácito o explícito, que ordena lo real según una proyección arquitectónica del pensamiento, por lo general identificada con una homogeneización estructural del sujeto: “Soy de los que aman el movimiento que rompe la inercia, que enreda las líneas, que deshace lo alineado y me quita de encima lo construido” (1996: 40). De ello resulta que el curso de su experimentación incluya la experiencia del cuerpo bajo la alteración y los efectos producidos por sustancias psicoactivas, como la mescalina, y la experimentación de la escritura y de las artes visuales como otras rutas de acceso, de complemento y de registro de una exploración psíquica.

⁴⁰ “Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non / plus en vue d’une langue — sortant tous du type homme, où jambes ou bras et / buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, / explosé, que je sou mets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à / des expansions en tous sens”

Se trata de una experimentación integral donde el cuerpo es fuente y partícipe de la creación poética y pictórica, de la configuración de imágenes que son puro tránsito y desplazamiento, y de la urdimbre textual de un cuerpo vaciado entre la realidad exterior y la apertura de una geografía interior. La creación poética y pictórica aparece, entonces, como una especie de laboratorio que pone bajo prueba al cuerpo y al espíritu; una prueba, y en varias ocasiones una batalla, tanto física como psíquica a la que el poeta se somete en aras de una visión íntima de lo real. Por eso llama la atención que libros como *Misérable miracle*, *L'infini turbulent* o *Connaissance par le gouffres* se presenten como una especie de informes poéticos de la experiencia con sustancias psicoactivas, como si con ello se intentara fundir la poesía con una práctica científica, rigurosa y metódica. De esta forma, luego de incluir la representación química de la mescalina, se intenta equiparar la objetividad científica, no sin problemas y en un dejo de ironía, con la subjetividad propia del lenguaje poético y con la sugerencia de encontrar algo más que la sola consignación de una experiencia:

Esto es una exploración. Por las palabras, los signos, los dibujos. La Mescalina es la explorada.

Sólo con la transcripción de treinta y dos páginas, reproducidas aquí en las ciento cincuenta escritas en plena perturbación interior, aquellos que saben leer una escritura se enterarán más por ella que por cualquier tipo de descripción.

En cuanto a los dibujos comenzados inmediatamente después del tercer experimento, son resultado de un movimiento vibratorio, que permanece en uno mismo días y días, automático y ciego, pero que precisamente por ello reproduce las visiones sufridas (2008: 13).⁴¹

De este modo, las palabras, los signos y el dibujo aparecen como verdaderos instrumentos materiales para *simular* la experiencia, por eso son tratados menos como motivos representativos que como elementos reproductivos. La escritura, trazo y a la vez movimiento de una “perturbación interior”, exige del lector no conformarse con la mera descripción, sino realizar una lectura más activa, enfocada menos a leer que a visualizar, una suerte de lectura sensorial que traspase de algún modo el muro tipográfico urdido entre el

⁴¹ “Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La Mescaline est l’explorée. / Dans la seule scription des trente-deux pages reproduites ici sur les cent cinquante écrites en pleine perturbation intérieure, ceux qui savent lire une écriture en apprendront déjà plus que par n’importe quelle description. / Quant aux dessins commencés aussitôt après la troisième expérience, ils ont été faits d’un mouvement vibratoire, qui reste en soi des jours et des jours, autant dire automatique et aveugle mais qui précisément ainsi reproduit les visions subies”. Sobre nuestra traducción de esta cita, a falta de un término mejor para traducir “scription” hemos optado por “transcripción”, en un sentido de escritura inmediata que prescinde de un trabajo estético en favor de la fidelidad al evento que se quiere registrar. En francés, en el sentido en que lo emplea Michaux, “scription” se refiere a un lenguaje sostenido, a un tipo de escritura en cuanto continuidad de gestos y no tanto de sentido.

texto escrito y la vitalidad que lo origina. La experimentación del poeta debería trasladarse así a la experiencia de lectura, lo cual implica el intercambio sensorial al que ya aludíamos. Pero lo cierto es que no se trata de lo mismo, ya que el contacto real de Michaux con la mescalina está más allá del texto, del muro tipográfico, y a partir de eso toda experiencia de lectura será mental y figurada. De hecho, la yuxtaposición de la imagen y lo escrito sugiere esa *puesta-en-forma*, que citábamos a propósito del cuerpo y el paisaje desde las reflexiones de Merleau-Ponty, de una lectura tanto verbal como visual. Y esto último desencadena un movimiento vibratorio como (re)producción virtual del vértigo real experimentado con la mescalina.

El objetivo de Michaux, ciertamente ambiguo y difuso a causa de la elasticidad y evanescencia entre experiencia y texto, parece enfocarse a vislumbrar un *continuum*, una especie de flujo perpetuo, de devenir y acaso de inmanencia, entre lo que se puede ver y percibir normalmente y lo que no, entre lo que puede leerse y desplazarse a la propia experiencia corporal del lector y lo que permanece oculto y vedado al entendimiento: “quisiera un *continuum*. Un *continuum* como murmullo que no termina, parecido a la vida que nos continúa, más importante que toda cualidad”. Así, lo más próximo que encuentra para conseguirlo, para reproducir la consistencia y la textura de este flujo continuo, es el dibujo, el “trazo [de] una suerte de pictogramas, o de trayectos pictografiados” (1996: 17).⁴²

Estos trayectos visuales, trances de la interioridad traducidos en imágenes, desarrollan un tipo de secuencia cuyos trazos parecen desgarrarse entre el cuerpo y el signo a la manera de una escritura somática, entre el ideograma y la figura en medio de una convulsión o de una danza.⁴³ En torno a este tema, el propio Michaux, en un texto intitulado “Danse”, aclara su manera de relacionar el movimiento y la concepción del cuerpo como un signo pictográfico: “De todos los signos, de todo el material pictográfico, el cuerpo humano

⁴² Esto último nos parece una especie de interpretación plástica del flujo de devenir que veíamos en el primer capítulo, lo cual nos recuerda el tema de las afecciones como una *metáfora material* donde las imágenes contienen y propagan (en tanto hacen perceptibles los afectos mediante el texto o el “trazo pictográfico”) las sensaciones corporales del cuerpo ausente del autor durante el proceso de lectura. Hay que recordar, asimismo, que las afecciones son entendidas por Deleuze como *imágenes corporales*, y los afectos como pasajes o trayectos de un estado psíquico a otro. De ahí que tomemos el texto y las imágenes de Michaux como un paisaje corporal y afectivo.

⁴³ Al final de esta tesis incluimos un apéndice de imágenes que busca reproducir la experiencia de lectura propuesta en este punto; su revisión resulta necesaria para ilustrar una forma, nómada e interdisciplinaria, de sumergirse en la obra de Michaux.

Nomadismos corporales

es el más estorboso, el más pesado, el más destinado a influir, a montarse, a torcer, quien te hace decir más de lo que querías, y menos cuando más hace falta”⁴⁴ (1998: 698).

La experiencia del cuerpo, para Michaux, está ya sujeta a una condición particular, pues, según la última cita, aparece como lo que nos traiciona al expresar más de lo que quisiéramos decir en determinados momentos, pero, a la vez, también como una imposibilidad de expresar aquello que resulta más urgente, más íntimo y verdadero. Como material pictográfico, el cuerpo es entonces tan fundamental para la expresión como difícil de dominar, de adecuar a un código de comunicación que necesita exactitud, lo cual hace evidente cierta textualidad del cuerpo que lo ubica en una posición contigua, y no carente de tensiones, con respecto a la configuración de un *corpus* visual y escrito. Esto indica una dimensión gestual⁴⁵ en el acto de la expresión que sin duda se pierde en la escritura, pero que se recuperaría en alguna medida si imaginamos una danza, una continuidad de movimientos y torsiones, entre el lenguaje corporal y la conformación de una serie de signos ideogramáticos y antropomorfos.⁴⁶ De ahí que Michaux haga intervenir el dibujo como una estrategia para franquear aquel muro de la tipografía, y así prolongar una experiencia psíquica y activa del cuerpo, tanto en la temporalidad inducida por la escritura como en la espacialidad que ofrecen las imágenes.

La progresión de los dibujos complementa una escritura del traslado, del movimiento sensorial que se niega a fijar el sentido y a dar la sensación de una obra acabada. Como dice Michaux, “las lejanías privilegiadas sobre las cercanías, la poesía de la incompletud por encima de la copia y de la obra terminada”⁴⁷ (1996: 20), pues lo que aquí importa es sumergirse en la aventura de esas lejanías dentro de uno mismo, dar cuenta, reproducir el movimiento vibratorio en la configuración de los paisajes que surgen de la experiencia y que

⁴⁴ “De tous les signes, de tout le matériel pictographique, le corps humain est le plus encombrant, le plus destiné à influencer, à empiéter, à fausser ; celui qui vous fait dire plus que vous ne voulais, et moins quand il fallait plus”.

⁴⁵ Para efectos de la relación y la importancia del gesto y del movimiento en la obra de Michaux, resulta muy útil la consulta del ensayo de Nina Parish, *Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux*, publicado en 2006 la revista *Textyles*.

⁴⁶ En el 2012, en la ciudad de Montréal, Canadá, la compañía de Marie Chouinard montó *Mouvements*, una puesta en escena a partir de la obra pictórica de Michaux cuyo reto, precisamente, consistió en la adaptación a la danza de los aspectos señalados en este párrafo. En el siguiente enlace puede apreciarse un video de este proyecto: <https://youtu.be/sk1Sa1mXnCo>

⁴⁷ Esta poesía de la incompletud o de lo inacabado puede ubicarse en la misma región del cuerpo como espectro plástico, que tratamos hacia el final del primer capítulo.

buscan continuarse en las líneas que forman la letra, el signo, y luego la imagen gráfica.⁴⁸ Se trata del recorrido de un cuerpo turbado hacia el paisaje que éste configura siguiendo el temblor de la mano, en la propagación de una sustancia que recorre corporalmente al poeta, luego a la escritura y al dibujo, para terminar diseminándose en el cuerpo mismo del lector. Sustancia textual⁴⁹ y gráfica, la mescalina activa una propagación corporal que quiere continuarse en el lector mediante su inmersión en un *texto narcotizado*.

Se puede hablar, entonces, de una experimentación integral que abarca, en primera instancia, la ingestión de mescalina y la alteración que provoca en el cuerpo y la percepción; en segundo lugar, su traslado y registro artístico de la mano de la escritura y del dibujo, lo que más adelante conforma el *corpus* de un texto escrito y visual. Entre estos momentos circula la sustancia mescalínica, cuyo paso traza —o cartografía— un itinerario farmacológico⁵⁰ y textual.

Por medio de la experimentación corporal, Michaux logra plasmar un mundo aparte, donde una sustancia activa se traduce en una textual —*imaginógena*— y, si así lo conviene el lector y espectador, “psicogeográfica”. Se trata de un territorio desprendido de la carne, configurado a base de tinta y demarcado a fuerza de desplazamientos, del que el poeta resalta la puesta en escena de su propia espectacularidad de colores, alternancias y rompimientos:

Asistía a mi función imaginógena [...]. [Ofrecer] en tinta negra, con la pluma, una especie de traducción gráfica de la vibración a la que había asistido, en la que fui tanto víctima como sujeto, observador y mirón. [...] los colores, las luminosas, cintilantes, salvajes imágenes coloreadas, sí habían entrado en mí, brutales y resueltas [...]. [Los] rompimientos: este pasmoso carácter —vinculado a las incesantes interrupciones, a los cambios de sentido, a una inversión espasmódica regular, de una regularidad semejante a la alternancia en la corriente eléctrica, regularidad inflexible e indefinidamente repetida (Michaux, 1996: 45 – 49).

De esta manera, el itinerario experimental de Michaux traslada a una dimensión textual, visual y corporal, un trance de la interioridad que se adentra en su propia *función*

⁴⁸ Esto es lo que determina nuestra línea de lectura que toma al cuerpo como paisaje, misma que se apoya sobre la cartografía somática del capítulo anterior y que nos lleva al próximo capítulo a propósito de un movimiento nómada y exploratorio que pueda dar cuenta de las distintas transformaciones del cuerpo que intervienen en la obra de Michaux, así como de la manera de plasmarlo verbal y visualmente. Por otro lado, esta tarea también resultaría de utilidad si logra ubicar una poética del cuerpo con relación a otros autores y a diversos paradigmas sobre este tema en la historia de las ideas.

⁴⁹ Esta idea de una sustancia textual guarda muchas similitudes con una dimensión *biosemiótica* del texto que, precisamente, anuda las relaciones entre el cuerpo y el texto. *Cfr.* Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, p. 39.

⁵⁰ Esta dimensión farmacológica de la escritura será desarrollada a detalle en el próximo capítulo.

imaginógena,⁵¹ donde parece disolverse, en esa regularidad de interrupciones, toda intención formativa de un sujeto, víctima y observador, que no aparece sino *semejante a la alternancia en la corriente eléctrica*. Lo que queda, entonces, no es más que un palimpsesto de trazos, casi radiográficos o, si recordamos la segunda región de nuestra cartografía, en dispersión atómica, pero de donde el poeta despliega una serie de paisajes interiores, la demarcación de otro país parecido a uno natal y, sin embargo, impregnado por el extrañamiento. En tal situación, la escritura no puede evitar su proclividad a configurar una segunda realidad —no idéntica y mucho menos verdadera— de lo que intenta consignar. De ahí que el dibujo, por su parte, sea expresión de una “indeterminación esencial” inspirada por este recorrido. Estar y no estar, pero desplazarse. Entre la presencia del texto y la ausencia de un cuerpo raptado, aniquilado textualmente y, a su vez, creador del propio universo donde desaparece, se muestra a la vez que se vacía, gráficamente, su contenido:

En la escritura, ciertos trazos se alzan desmesurados, torciendo la palabra, saliendo de la palabra; toda grafía es arrebatada por su propio impulso, y a la vez, por un llamado urgente a la representación y a la figuración. [...] Dibujos de la indeterminación esencial: cuando tomo la delicada pluma que lleva al menudo entramado [...] convocado también por un ligero vértigo que hace temblar las líneas ligeras y el espacio que suscitan, me reencuentro [...] con un mundo huyente, bien conocido, inmenso e inmensamente agujereado, donde todo, a la vez, es y no es, muestra y no muestra, contiene y no contiene (51 – 55).

Así, los paisajes textuales y corporales que hemos visitado hasta el momento muestran la compleja situación de un cuerpo vivo que, literal y paradójicamente, brilla por su ausencia a la vez que en su fuga engendra el escenario mismo de su desvanecimiento. Por eso, la visión y la delimitación como actividades necesarias de una composición poética y paisajística, en estos casos, señalan más la apertura que la demarcación, pues el acto de ver, de conocer y de leer apunta a una salida de la escritura como único marco expresivo. Es necesario entonces caminar el texto, recorrerlo hasta descubrir en él otra geografía donde los agentes materiales y energéticos son ante todo corporales, y cuya acción modifica necesariamente el paisaje imaginado durante la lectura.

De alguna forma, se escribe para hacer habitable el mundo y los esfuerzos de Artaud y de Michaux, en el contexto literario e histórico desde el que nos hablan, muestran la urgencia vital por habitar su escritura del mismo modo en que modificamos la naturaleza —

⁵¹ Véase el apéndice.

Nomadismos corporales

esa existencia que a pesar de todo nos contiene en su carácter extensivo e intensivo— para hacer de ella un paisaje humano, con la ambivalencia y con la demasiado frecuente contradicción entre construcción y destrucción que ello implica. En el paisaje telúrico de Artaud, así como en los paisajes radiográficos de Michaux, el sujeto observador y el objeto observado se funden en un mismo proceso de territorialización. Se trata, por así decirlo, de la observación de uno mismo por uno mismo, una subversión de lo interior a lo exterior, la aparición de un afuera al interior de un texto que inventa su propio campo de visión, los elementos y el conjunto de un paisaje propio: un acontecimiento psíquico donde el paisaje literario hace cuerpo. Esto es configurar otras posibilidades de existencia para rehacerse y recorrerse, si es preciso, haciendo delirar la lengua, lo cual nos lleva al tercer y último capítulo.

Capítulo 3

NOMADISMOS CORPORALES:

Desplazamientos somáticos, trayectos textuales y psicogeográficos

Decíamos al final del capítulo anterior que la irrupción de un paisaje somático y textual configura de cierto modo la aparición de un afuera al interior del texto; es decir, un afuera que se identifica con el cuerpo aniquilado del autor, según veíamos al referirnos antes a Roland Barthes, y con la vida que escapa a la escritura no sin antes originarla. El texto, entonces, no tiene como fin la elaboración de una ficción literaria, sino que se vale de ella para ubicar la experiencia vital originaria e imposible de ser plenamente (re)articulada por él. Esto es, en otras palabras, una subversión entre lo interior y lo exterior, en el sentido de que las sensaciones corporales del autor conforman un espacio que se explora mediante la escritura y, al ocurrir eso, el *corpus* textual hace de la instancia somática una especie de interioridad expandida. Por consiguiente, dicho espacio señala una experiencia que la escritura no puede contener en sí misma: la experiencia de un afuera abierta al interior del texto.

En congruencia con ello, según nos proponemos en el presente capítulo, la lectura de tal texto puede interpretarse como una caminata o un recorrido a través de la escritura, entendida en este caso como la configuración de una geografía interior que se refiere al cuerpo y sus afecciones como espacio de exploración textual. Es este desplazamiento subversivo, que va en principio de una experimentación corporal a su urdimbre por escrito y, como vimos en el capítulo anterior con respecto a Michaux, al diseño de una serie de paisajes interiores para luego, en una especie de segundo pliegue, desdoblar el texto a través de un proceso de lectura como intercambio sensorial entre autor-texto-lector; es esto, en suma, lo que nos hace pensar en un nomadismo corporal activado por los sentidos y por los afectos intensivos en la interrelación entre escritura y lectura.⁵²

⁵² Como también planteábamos en el capítulo anterior, el intercambio sensorial aludido tiene que ver con el ejercicio de una lectura afectiva, en tanto textos como los de Artaud y los de Michaux presentan a la escritura como un medio de registro paradójico. Una lectura afectiva en tales condiciones debería concentrarse en

Bajo esta tentativa, lo que llamamos nomadismo corporal pone en crisis la división dentro/fuera y representa la posibilidad de ir más allá de los límites que tradicionalmente demarcan al texto literario como el espacio de una ficción y el mecanismo de un artificio, y no como un medio de configuración vital. Tanto los temas —la experimentación psicoactiva y de estados alterados de conciencia, por ejemplo— como la composición de la obra poética de Artaud y de Michaux buscan la desautomatización de una forma normada de vivir el cuerpo y concebir la existencia, por eso su poesía vehicula ciertas ideas filosóficas, cuyo ensayo cartográfico fue el objetivo del primer capítulo en pos de ubicar las nociones de devenir, de dispersión atomista y de expresión afectiva como un espacio teórico donde desplazarnos en nuestra labor de lectura. Esto lleva consigo cierta dosis de transgresión donde las fronteras se desdibujan a fuerza de un movimiento nómada que, siguiendo a Deleuze y Guattari, desterritorializa para reterritorializar un espacio que se quiere autónomo, en este caso el del cuerpo y la escritura.

Así, en su aspecto de desplazamiento exterior, el nomadismo tiene una historia bien conocida y se utilizó en primera instancia para designar, dentro de los marcos disciplinarios de la historia, la antropología y la arqueología, quizá la forma más antigua de subsistencia y desarrollo humano, referente a las comunidades y tribus sin un territorio fijo como residencia establecida. Más adelante, este término se ha interpretado en el sentido de la forma de vida llevada por sociedades segmentarias como los grupos de trabajadores que a causa de su labor se ven obligados a moverse de un lugar a otro, los grupos de desplazados por razones sociopolíticas y económicas, y aquellos grupos de viajeros, de emigrantes y de exiliados.

En una acepción literaria, el nomadismo se ha identificado con una escritura del exilio y con la literatura de viaje y, en esta vía, ya nos hemos referido a una primera etapa en la obra de Henri Michaux originada a partir de sus viajes alrededor del mundo, como *Écuador* o *Un barbare en Asie*. En el caso de Artaud, también hemos hablado de su célebre viaje a México, al que se suma su misterioso y trágico paso por Irlanda. Ambas experiencias

reactivar las sensaciones y los afectos, en imaginar su movimiento echando mano, en el caso de *Misérable miracle*, por ejemplo, de las imágenes que acompañan lo escrito, o en evitar fijar el recorrido de las obras tratadas en un intento de definición dogmático. Por el contrario, pensar la lectura como un intercambio sensorial con el texto, es imaginar a éste como un cuerpo, como una sustancia textual que nos afecta cuando la leemos, cuando le permitimos entrar en nuestro imaginario. Es de cierto modo abrir un espacio a recorrer y a la vez dotarlo de movimiento, dejarnos afectar por él y acompañar, hasta donde sea posible, la travesía que le da origen.

quedarían consignadas principalmente en dos libros, *D'un voyage au pays de tarahumaras* y *Nouvelles révélations de l'être*, si bien el autor se refiere a ellas numerosas veces en sus escritos posteriores. Sin embargo, resulta más interesante para nosotros la experiencia interior suscitada a la par que el trayecto geográfico, lo cual sitúa al nomadismo como una metáfora de los desplazamientos psíquicos y afectivos, donde el cuerpo resulta capital en la percepción y experimentación sensorial y, por extensión, en la configuración de imagen y texto. Esto demarca una región donde se inscriben varios textos de Artaud, en especial aquellos de su etapa surrealista y acerca de su expedición en la Sierra Tarahumara y los ritos rarámuris. Michaux, por su lado, dedica la última gran parte de su obra a la exploración interior acompañada de varias experimentaciones psicoactivas más o menos controladas, de donde surgen libros como *Misérable miracle*, *L'infini turbulent* o *Connaissance par les gouffres*.

Ahora bien, a partir de nuestra lectura de ambos autores, surge la pregunta: ¿cómo podríamos definir una literatura o, más específicamente, una suerte de poesía nómada? Se trata de un cuestionamiento engañoso debido a que el problema del nomadismo implica el boicot a todo intento de definición, pues lo propio de lo nómada es eludir una fijación territorial o, en el caso de la literatura, una definición genérica o conceptual. Y esto, como veremos más adelante, se traslada a los textos en la medida en que ambos autores se erigen sobre todo como exploradores de sí mismos, dando lugar a una serie de posiciones enunciativas donde el sentido no aparece sino como tránsito de lo vivido a lo escrito y, con ello, a un movimiento en que tanto el *yo* como el cuerpo son desestratificados y reconfigurados periódicamente.⁵³

Según Deleuze y Guattari, el nomadismo implica una escritura descentrada (excéntrica), móvil y que elude toda gravitación en torno de un solo eje doctrinal o político, por eso se trata de una escritura no representativa y que hace énfasis en los procesos de creación, de transformación y de desbordamiento de los distintos registros de expresión.⁵⁴

⁵³ Esto quedará más claro en el tercer apartado, cuando tratemos la problemática del *pharmakon* y la escritura en estos autores, donde exploraremos una región en la que la poesía funge como un medio de reconfiguración vital y corporal en el espacio del texto.

⁵⁴ A nivel textual, como vimos el capítulo anterior, este desbordamiento radica en la necesidad de Michaux por incluir una serie de imágenes con el fin de mostrar, más de cerca, la conformación de territorios somáticos que la sola escritura no logra expresar. Esto como resultado, de igual manera que en la obra de Artaud, de ver en el acto escrito un medio para señalar una experiencia de lo real que no puede ser contenida si entendemos el texto sólo en cuanto hecho literario.

Nomadismos corporales

Una escritura nómada, entonces, se preocupa más por el recorrido y por la producción de sensaciones que por representarlas o traducirlas a un conjunto ficcional, lo cual nos habla de un cambio cualitativo respecto de la literatura representativa, ya que “la relación estática forma-materia tiende a desaparecer en beneficio de una relación dinámica material-fuerza [...] No se representa, se engendra y se recorre” (Deleuze-Guattari, 2002: 371). En el caso de la obra de Artaud y la de Michaux esto último resulta muy pertinente, pues el dinamismo entre la materialización del texto y la experiencia vital que le da origen parte de la potencia afectiva del cuerpo que escribe y que se escribe. La materia, el sustrato del texto, no radica tanto en su forma o composición literaria como en la fuerza o en las intensidades somáticas que lo engendran, lo pueblan y lo recorren. De este modo, el texto aparece como un “lugar” material transitado por una energía dinámica que tiene que ver con la instancia corporal o somática (el cuerpo ausente del autor) en tanto tema y expresión de la escritura. Y el seguimiento de esta potencia afectiva, su entramado textual en la obra de Artaud y de Michaux, es precisamente el objetivo de los siguientes apartados.

Dichos elementos aparecen como un síntoma del desplazamiento continuo de lo interior a lo exterior y viceversa, lo que pone en jaque la localización de un adentro y un afuera del texto. El *corpus* textual señala así su insuficiencia a la vez que su entramado indisociable de la experiencia de la cual se desprende: vuelve sensible un cuerpo que lo excede y que se niega a permanecer en una mera organización discursiva. De ahí que lo que llamamos escritura nómada configure un cuerpo distinto, más ligero, casi ingrávido, un cuerpo en pleno recorrido y en fuga de todo organismo, que emprende una labor de desestratificación somática y de reconfiguración textual por desplazamiento y por la redistribución intensiva de sus afectos.⁵⁵

Lo anterior realza una cualidad fundamental del nomadismo como un procedimiento simbólico de transformación del espacio, en el extremo opuesto a la construcción hegemónica de un texto y que resulta análoga a la arquitectura, entendida como un dispositivo territorial de organización y de control del recorrido. Los viajes de Artaud y de Michaux, por ejemplo, las experiencias buscadas y experimentadas, tienen en común cierta hambre por otros paisajes aún no tocados por el “progreso moderno”, todavía a salvo de la transformación y

⁵⁵ Esto es lo que prefigura la aparición de un cuerpo sin órganos como correlato de la escritura y el nomadismo corporal que tratamos y que veremos más a fondo durante el presente y último capítulo.

homologación arquitectónica de las grandes ciudades. En esta ruta, Francesco Careri afirma que antes de la invención de la arquitectura el nomadismo funcionaba como una suerte de “protoarquitectura”; es decir, como un procedimiento estético en tanto es capaz de modificar el medio ambiente y hacer del paisaje y del desplazamiento un acto de transformación física y simbólica del espacio antrópico: “modificando los significados del espacio recorrido, el acto de caminar ha sido la primera acción estética que ha penetrado en los territorios del caos construyendo un nuevo orden en el que se ha desarrollado la arquitectura de los objetos firmes” (Careri, 2006: 3 – 4).

Interpretado de esta manera y llevándolo a nuestro propio campo de estudio, tanto la arquitectura como el nomadismo nos sirven como metáforas literarias de composición textual y estética, así como un paradigma en su construcción ontológica. En efecto, si podemos imaginar el nomadismo como un proceso dinámico de configuración del espacio literario, podemos entonces acercarnos a los textos propuestos de un modo más próximo a las travesías de su composición, al ritmo del viaje y de las caminatas que les dan origen, y destacando así la “trashumancia nómada” como arquetipo de todo recorrido⁵⁶ y como la primera actividad humana en pos de construir un paisaje.⁵⁷ En el caso de Michaux, por ejemplo, dicha situación es muy explícita cuando, en uno de los textos que integran *La vida en los pliegues*, afirma su libertad de acción como una caminata que altera a su antojo el paisaje que recorre:

Yo pongo montañas cuando se me antoja, donde se me antoja, donde el azar y secretas complacencias me hicieron ávido de montañas, en una capital, obstruida de casas, de coches y de peatones preparados exclusivamente para la marcha horizontal y para el aire dulzón de las llanuras. / Las pongo allí (no en otra parte),

⁵⁶ Esta distinción entre arquitectura y nomadismo es muy semejante a aquella que Deleuze y Guattari comentan en torno de la *polis* frente al *nomos*, cuando comparan el efecto de la *polis* con la forma de proceder del *ajedrez*, como un juego sobre un espacio cerrado, regulado y codificado, precisamente, en analogía con un efecto de ciudad, y en oposición al *go*, un juego de origen oriental que procede por estrategia de ocupación en un espacio abierto, en donde las fichas se desplazan en movimientos de territorialización-desterritorialización. Cf. Deleuze-Guattari, “Tratado de Nomadología: la máquina de guerra”, en *Mil Mesetas*, Valencia, 2002, pp. 360 – 361.

⁵⁷ Sin duda, la relación de paisaje y nomadismo se articula con lo tratado en el capítulo anterior, en lo que tiene que ver con un paisaje corporal como desbordamiento de un *encuadre* disciplinario. Esto pone en tensión la idea del paisaje como objetivación de un entorno natural, donde un sujeto percibe y discierne un objeto o un conjunto de objetos. Sin embargo, como vimos, sujeto y objeto no están separados y son modificados afectivamente en el acto de una demarcación paisajística. Al ser el cuerpo el motor y el vehículo de una experiencia que intenta expresarse a través de la escritura y la imagen, el paisaje configurado no puede mantenerse en un encuadre inmóvil, sino que debe resolverse por lo que lo desborda. Esto significa concebir el recorrido nómada como el trayecto entre lo interior y lo exterior, lo que va de un percibir a un hacer del cuerpo, y de allí a una labor estética de su expresión visual y escrita.

en plena construcción de ladrillos y sillares, y lo único que tienen que hacer los edificios es lugar” (1976: 21).⁵⁸

De tal suerte, para el caso de la escritura en cuestión, el territorio en el que se penetra es precisamente el cuerpo y su actividad sensorial, la manera en que se mira el exterior y se transforma desde la experiencia interior. La construcción de “un nuevo orden” se relaciona, entonces, con la configuración del texto como una acción estética ejercida sobre el territorio explorado y experimentado. Como vimos en el capítulo precedente, en Artaud y en Michaux existe una estrategia común que alude a una desestratificación del cuerpo, en cuanto se refiere al despliegue textual y desmenuzamiento afectivo de sus sensaciones.

Ahora, si pensamos en dicha textualidad como un paisaje a recorrer, entonces es asimilable la idea de un nomadismo literario; esto es, una escritura y una lectura que no den por hecho y dejen de lado el territorio fronterizo de lo vivo a lo escrito, ese espacio “entre”, liminal y umbralicio, entre cuerpo y *corpus*, donde el acto de escribir busca la configuración (escritural) de una existencia autónoma. No obstante, en el nomadismo no se trata de sustituir un modelo por otro, en tanto fijación o captura de una idea determinada, sino, precisamente, de la erosión de todo modelo representativo en favor del movimiento y de la disolución de fronteras, como veremos a lo largo de este tercer capítulo. De ahí que dicha autonomía necesite primero de la identificación y de la erosión que condicionan un estado (una manera de ser y de estar del cuerpo y del texto) para hacer posible un espacio de reconfiguración, donde se inscribirían la imagen y la escritura.

Ya habíamos mencionado antes la paradoja que es el punto de partida para nuestro estudio, pues el texto, en cuanto una escritura del cuerpo y su experimentación, no es el origen ni el destino de lo que se busca decir, sino un medio relativamente maleable para decirlo. En los ejemplos que veremos en los apartados siguientes, y en consonancia con lo abordado el capítulo anterior, la lectura abre un paisaje y un territorio donde deviene un cuerpo como

⁵⁸ “Les montagnes, j’en mets quand ça me chante, où ça me chante, où le hasard et des complaisances secrètes m’ont rendu avide de montagnes, dans une capitale, encombrée de maisons, d’autos et de piétons préparés exclusivement à la marche horizontale et à l’air douxereux des plaines. / Je le mets là (pas ailleurs), en pleine construction de briques et de moellons, et les bâtiments n’ont qu’à faire place”. Modificamos la traducción al español de esta cita a partir de la de Victor Goldstein. *Cfr.* Henri Michaux, *La vida en los pliegues*, Buenos Aires, 1976.

Nomadismos corporales

potencia y liberación afectiva: sensaciones, percepciones y síntomas constituyen el entramado de una escritura somática.

De este modo, comprender el cuerpo como texto implicaría quedarnos en el ámbito de la representación, en el que el tema de la corporalidad se constituye como una modalidad literaria. Pero, dadas las condiciones que venimos de señalar, es preciso invertir esa idea y recordar que el texto también puede concebirse como cuerpo (Weisz, 1998: 13); es decir, en calidad de la introyección en el lector de una sustancia textual como vehículo de un cuerpo imaginario que requiere de nuestros sentidos para lograr su concreción o, más bien, para reactivar su propio recorrido. Así, una vez más, resulta necesario un intercambio sensorial entre autor y lector por la mediación de la escritura. Por eso el cuerpo y el texto abren un territorio limítrofe donde las fronteras se hallan en conflicto, mismo que comienza con la batalla entre percepción y lenguaje, entre la experiencia y su comunicabilidad. Es allí, en ese espacio liminar de desplazamientos, ritmos e intercambios, donde se ubica el nomadismo literario como ejercicio de lectura.

De esto último también se desprende la idea de un trayecto *psicogeográfico* en lo referente al texto como un espacio intermedio entre los traslados geográficos de un lugar a otro y los estados psíquicos y sensoriales que los acompañan, precisamente, en un movimiento y un ritmo exploratorio del espacio interior. La noción de “psicogeografía” fue acuñado por Guy Debord —quien lo retoma de un bereber procedente de Cabilia, al norte de Argelia— para señalar la alienación que el urbanismo funcionalista provoca a través de la construcción, organización y distribución del espacio público y privado en las grandes metrópolis, con lo cual se propone una reflexión en busca de una reapropiación del espacio urbano mediante el imaginario individual y colectivo, algo nada lejano al contraste entre nomadismo y arquitectura aludido más arriba. De tal suerte, en 1955, Debord definía la psicogeografía como “el estudio de las leyes exactas y los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente habilitado o no, que actúa directamente sobre las emociones y los comportamientos del individuo”.⁵⁹ Lo que nos interesa de esta definición, y desviándola

⁵⁹ “La psychogéographie est l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte”. Cf. Guy Debord, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, Bruxelles, 1955. Recuperado de:

no obstante hacia nuestro cometido de una geografía interior y de un paisaje somático, es el énfasis en el efecto del espacio sobre las emociones y las sensaciones, lo que parece ir en la misma vía sensorial y afectiva seguida hasta el momento. Por consiguiente, pensar el texto como la puesta en movimiento de un espacio psicogeográfico por medio de la lectura, resulta interesante en la percepción y en la experiencia de los umbrales y pasajes de lo interior-exterior o, en otras palabras, en los intercambios sensoriales entre autor-texto-lector acontecidos en una experimentación afectiva de la escritura.

Así, este continuo desplazamiento ya va dibujando una zona de indiscernibles entre lo interior y lo exterior, donde los contrarios colisionan antes de acabarse de mezclar y de resolverse en una configuración distinta. El umbral entre una experiencia y su expresión alumbra las huellas de un cuerpo aniquilado en aras de volverse escritura. Se trata, pues, de un territorio liminar, fronterizo, que conlleva la disgregación de un cuerpo en los ritmos de su caminata, su paso como criba en los intersticios de un texto. Frente a los escritos de Artaud y de Michaux, frente a la psicogeografía mapeada por sus trayectos somáticos y textuales, nos encontramos “ante algo que no se reduce ni al monopolio de un poder orgánico ni a una representación local, sino que remite a la potencia de un cuerpo turbulento en un espacio nómada” (Deleuze-Guattari, 2002: 372).

Geografía interior, geografía exterior: entramados textuales de un cuerpo psicogeográfico

Siguiendo el trasfondo vital de nuestro enfoque, cuando Gilles Deleuze en uno de sus últimos libros, *Crítica y clínica*, plantea a la literatura como salud, como la posibilidad de transformarse y conocerse a través suyo, lo hace a condición de que el espacio literario sea entendido como un medio de reconfiguración y de (re)creación de la existencia, de que la literatura o la poesía sean “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que

<http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>
[Consultado el 2 de marzo de 2016].

Nomadismos corporales

desborda cualquier materia vivible o vivida” (1996: 11). Como decíamos antes, en los casos de Michaux y de Artaud la escritura lleva esta marca indeleble, pues veían en ella un medio, un vehículo para no olvidar la ruta de sus experiencias, aún si éstas desbordaban de por sí la materia del texto, el objetivo de registro o de documento de un testimonio que, no obstante, debiera buscarse siempre en un espacio foráneo, en esa vida que los propios textos cubren al representarla.

Sin embargo, en la labor de lectura que nos ocupa, buscando justamente en el espacio literario el rastro de los trayectos nómadas entre una experiencia de devenir entre el interior y el exterior, a través del cuerpo y de sus afecciones, es posible “instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello” (12). De ahí que en varios de los pasajes de las obras de ambos autores se haga visible una región de colindancia donde los desplazamientos geográficos e interiores se funden, se intercambian o se yuxtaponen; un tercer territorio donde lo interior se mira en lo exterior y, lo exterior, transforma el modo en que el cuerpo se identifica psíquica y sensorialmente. Esto es lo que urde, en el espacio textual objeto de nuestra lectura, un conglomerado de trayectos entre un medio externo y otro interno.

Ahora bien, los desplazamientos de Michaux son tanto las idas y venidas por el espacio geográfico (Ecuador, Brasil, India, China, etc.) como las incursiones reales o ficticias en su propio imaginario. En materia poética, los desplazamientos interiores se traducen en experimentación verbal y ritmo, se trate de los impulsos turbulentos de la mescalina o de los afanes de composición propios de la escritura o de la pintura. Así, es oportuno señalar que la experiencia del poeta, la experimentación corporal propuesta y el movimiento de composición estética que surge de ella, se traduce en territorios e itinerarios psíquicos o, dicho de otro modo, en un ritmo de caminata interna que trabaja sobre las impresiones corporales del exterior. De tal suerte, al leer muchos de los escritos de Michaux se tiene la impresión de asistir a una multiplicación de movimientos, de rutas escogidas y en breve descartadas, sin rumbo a un lugar fijo ni a un destino o un solo objetivo del texto, sino la sensación de vagar por distintos escenarios anímicos y mentales, donde las situaciones presentadas oscilan siempre entre impresiones precisas, reales o inmediatas, y una serie de deformaciones o de reconfiguraciones propias del sueño o de la alucinación.

Un ejemplo de esto último podría darse en la sola sombra de la mano, donde la mirada del poeta se detiene, congelando el movimiento y extrayendo de su inmovilidad otra sensación y otra imagen que dará pie a un nuevo desplazamiento del texto: “Esa especie de sombra eléctrica que surge espasmódicamente de la extremidad de mi mano, concentrada y que se reconstituye en *un instante*” (1976: 19).⁶⁰ La intensificación de las percepciones modifica el acto de mirar, hace posible detenerse en el afecto, desprovisto aquí de cualquier sentimiento, ubicar el modo eléctrico en que brota, su surgimiento espasmódico, concentrarlo, desbaratarlo y reconstituir ese ínfimo detalle ahora por escrito. La mirada de Michaux se ancla allí, en esa especie de movimiento de lo inmóvil, descubre cierto dinamismo del instante y lo hace mediante el escudriño de sus percepciones y de sus afectos, así logra expandir a través de las sensaciones corporales y la escritura otro espacio, uno que se encuentra entre lo propio y lo ajeno, replegado en lo íntimo y profundamente inexplorado: “La costumbre que me une a mis miembros repentinamente no está más. El espacio se extiende (¿el de mi cuerpo?). Es redondo. Caigo en él. Caigo abajo. Caigo arriba. Caigo, ínfimo, en direcciones múltiples. Paso volando. Aquí, allá, en abismos sucesivos” (43).⁶¹

El recorrido de ese nuevo espacio comienza entonces con una caída súbita, una caída en el cuerpo y en el presente inmediato, como si se intentara con ello retener el gesto de lo efímero. La percepción corporal se encuentra de tal forma enrarecida, expandida y transformada primero por las sensaciones externas y enseguida por la mirada interior que el poeta concentra sobre sí mismo. Por eso la caída, como apunta Michaux, puede convertirse en un vuelo abismal, una especie de caer también hacia arriba, de arrojarse en la amplitud del movimiento psíquico: “Me arrojé hacia delante. Vuelvo atrás, vuelvo a arrojarme hacia adelante / Mi impulso creciente pronto encontrará forma. Es preciso. La amplitud del movimiento me hace jadear (no con los pulmones, sino con una respiración únicamente psíquica)” (29).⁶² Ese vuelo requiere, pues, de una potencia para ejercitarse, el conocimiento

⁶⁰ Cette sorte d'ombre électrique jaillissant spasmodiquement de l'extrémité de ma main, rassemblée et reformant en *un instant*.

⁶¹ L'habitude qui me lie à mes membres tout à coup n'est plus. L'espace s'étend (celui de mon corps?) Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. Je tombe en haut. Je tombe, infime, dans des directions multiples. Rapide, je file. Ici, là, en successifs abîmes.

⁶² Je me jette en avant, je reviens en arrière, je me jette à nouveau en avant. / Mon élan qui grandit va bientôt trouver forme. Il le faut. L'amplitude du mouvement me fait haleter (non des poumons, mais d'une respiration uniquement psychique).

y el dominio de cierta respiración psíquica⁶³ que no está ausente de esa otra mirada más descriptiva, cuando Michaux recorría *Ecuador* y escribía en su “cuaderno de ruta” (1983: 11) acerca de los paisajes visitados. Como su impresión al observar los ríos y las cascadas del país sudamericano: “Atraviesa el Ecuador ríos de color achocolatado. Orillé uno durante todo el día. Estos ríos, durante su paso, consumen muchas tierras. Más de una vez, las aguas se precipitan desde lo alto. / Al precipitarse, el agua parece polvo, abajo humo, humareda asfixiante, en lo alto cacao hirviente” (46).

En relación con la intensificación de las percepciones sensoriales, somáticas e interiores, las imágenes del mundo exterior ofrecidas por Michaux tienen en común ese dinamismo de la mirada, esa respiración psíquica necesaria para el impulso, para recorrer la tierra consumida y la precipitación de las aguas de arriba hacia abajo, y retener así su color achocolatado, su humareda, su olor a cacao y la sensación de un hervidero asfixiante que mezcla la atmósfera del espacio geográfico con el tumulto suscitado por los afectos experimentados en el cuerpo. Lo mismo ocurre cuando el poeta visita la cordillera de Los Andes y, de golpe, la mirada se pierde en las ondulaciones del paisaje que contempla:

¡Los Andes! ¡Los Andes! Y nos ponemos a soñar. Pero esto no ofrece resistencia alguna. Ni una roca. Si sucediera algo, ¿qué es lo que allí dentro resistiría el golpe? Esto sólo tiene el aspecto de amasado; un aprovisionamiento de tierra, una reserva para el caso en que todo de repente llegara a faltar. / El repliegue, el abombamiento, el ondulado, pero cada ondulación tiene alrededor de los treinta kilómetros, y de ondulaciones pueden contarse nueve o diez en un paisaje. / En este paisaje no son el todo. / En este paisaje el hombre no es nada. Ondulaciones habrá unas diez. Nubes un millar (85).

De esta manera, la escala humana se diluye en la mirada arrojada al entorno que la envuelve, podría decirse que ondula en el paisaje percibido, eliminando así las fronteras entre el cuerpo y el espacio externo, tanto en el amasado y repliegue terrestre de la cordillera como en la experiencia onírica que sin “resistencia alguna” despierta. De ahí que los trayectos geográficos narrados en los cuadernos de ruta de Michaux pongan en juego un desplazamiento dentro-fuera-dentro, una forma de ejercer la escritura como caminata o recorrido por la geografía terrestre y los entresijos mentales del poeta, develando allí, en ese terreno liminar, la apertura de otro espacio a explorar, la sucesión de paisajes recién configurados de una geografía interior.

⁶³ Respiración cuya práctica también conlleva una física del movimiento interior, en consonancia con el atletismo afectivo propuesto por Artaud y tratado en el primer capítulo.

Así, en la *La vida en los pliegues*, escrito ya en la época en que Michaux no viajaba más por el mundo, aún continuaba dando impulso a su instinto nómada, siguiendo en busca de otro sitio que habitar, esta vez en la extensión física y psíquica del cuerpo como un territorio que recorrer, habitar y hacer propio: “Hay un sitio en el cuerpo donde se vive perfectamente. No el mismo en todos. Es natural. Pero es natural que a muchos les guste estar en su cabeza. Ellos circulan, por supuesto, vuelven a bajar, van de órgano en órgano, de aquí para allá, pero les gusta volver a menudo a su cabeza” (1976: 69).⁶⁴ Por eso leemos una parte considerable de su obra como *el entramado de un cuerpo psicogeográfico*, el empleo de la escritura como el trazado de un mapa o de una cartografía, en la vía del diseño de un espacio corporal, fronterizo y abierto, que establece múltiples conexiones y demarca diversas zonas o regiones anímicas, afectivas, transformadas por la escritura y el mapa. Esto último permite captar el universo y traducirlo en un conjunto gregario, móvil y quizá huyente, pero al final desmontable y modificable, sujeto a la transformación constante inherente al acto de escribir. Según leemos, lo anterior ubica al texto como un espacio de puro desplazamiento, de pura errancia, lo cual demarca, a su vez, una zona conceptual contigua al pensamiento de Deleuze en cuanto a la cartografía como el entramado de líneas de fuga, desterritorializantes y nómadas.⁶⁵

Por consiguiente, si pensamos el espacio textual como un lugar de desplazamientos, de una caminata incesante y sin otro rumbo que su propia configuración errante, inacabada, podemos pensar en la mirada configuradora de ese espacio —lo último que nos queda del cuerpo del autor aniquilado en la escritura— como una suerte de presencia psíquica que recorre la geografía interior desplegada en el texto. Este es el principal elemento que mezcla o difumina los límites entre una geografía exterior y otra interior en el espacio textual. El paisaje de los ríos o de las montañas dilucidará, entonces, una especie de geología de la interioridad, que mediante el movimiento de la mirada y la experimentación corporal se fundirá, ya sea proyectándose o propagándose casi hasta la indistinción, con la geografía

⁶⁴ Il y a un endroit en son corps où l'on vit de préférence. Pas le même chez tous. C'est naturel. Mais il est naturel à beaucoup d'aimer se tenir dans leur tête. Ils circulent, bien sûr, redescendent, vont d'organe en organe, de-ci, de-là, mais ils aiment retourner souvent dans leur tête.

⁶⁵ Este aspecto de la cartografía resulta interesante porque relaciona la experiencia nómada con la experimentación de los devenires en el esquema deleuziano, entre ellos el poético. *Cfr.* Sonia Rangel, *Ecosofía: cartografía(s) de los territorios existenciales*. Recuperado de: <http://reflexionemarginales.com/3.0/ecosofia-cartografias-de-los-territorios-existenciales/>

terrestre visitada. Tal es la experiencia descrita por Michaux, el 30 de marzo de 1928, en ocasión de su con contacto con el éter cuando recorría Los Andes:

La noche anterior tomé éter. ¡Qué proyección! ¡Y qué grandeza! El éter llega rápidamente. Al mismo tiempo que se acerca, agranda y desmesura a su hombre, que en este caso soy yo, y en el Espacio lo prolonga más y más sin codicia, sin paralelo alguno. El éter llega con velocidad de tren expreso, en su carrera a salto, a zancadas: escalera con peldaños de acantilado. / De ese modo se remonta a las alturas de la atmósfera un pájaro surcador en la cordillera de los Andes. / Entre tanto mis pies y mis piernas, como si les llegara gota a gota el depósito de mi paso material, se alejan, se tornan de goma en el borde agudo de mí mismo. / Y sobre mi boca una boca de hielo (1983: 64 – 65).

Es evidente en este fragmento el humor del poeta y el juego con las distintas acepciones de “éter”; es decir, en su calidad tanto de bóveda celeste o firmamento, como de la antigua teoría griega invalidada por la física moderna y referida a una sustancia extremadamente ligera e invisible que ocupaba todo el espacio como un fluido. Sin descartar, claro está, a la *Artemisia abrotanum*, una planta de la familia de las asteráceas con propiedades y alcaloides similares a los del ajeno.⁶⁶ Sin embargo, por el momento lo que nos interesa es esa sensación de prolongación psíquica y corporal en el espacio exterior, esa velocidad de la percepción que sube por la “escalera con peldaños de acantilado”, que eleva la visión hasta la atmósfera de la cordillera apenas surcada por un pájaro y que, simultáneamente, vuelve pies y piernas en una suerte de goma ingrávida pasando sobre ese “borde agudo”, donde el “paso material” se aleja o es aspirado, gota a gota, por la boca del poeta y la boca de hielo de Los Andes.

Ocho años después de la travesía sudamericana de Michaux, en un talante similar aunque con otra mirada —más urgente, más existencial— y con una velocidad e intensidad distintas, Artaud, luego de su paso por la Ciudad de México, se encumbraba en la Sierra Tarahumara. Eemprendía la ascensión de una montaña que vio labrada por una escritura natural, cincelada en signos sobre la tierra y los seres humanos que la pueblan, empezando por las formas antropomorfas de los riscos, por la repetición de una en especial semejante a “un hombre inclinado en un ventanal. Tenía por cabeza un agujero enorme, una suerte de cavidad circular donde al paso de las horas el sol y la luna aparecían de vuelta en vuelta”

⁶⁶ Esto sin duda tiene que ver con la primera región, la del devenir y su flujo constante, señalada en el primer capítulo; no obstante, también nos conecta con la dimensión polisémica abierta en los textos de Artaud y de Michaux y con la cuestión del *pharmakon* derridiano que veremos en el apartado siguiente.

(2007: 49);⁶⁷ allí, en ese juego de contrastes conjugados entre lo material y lo inmaterial, o en el modo en que el paso de la luz sobre las rocas parecía insistir en moldear esa misma imagen, Artaud concibe que la naturaleza piensa y se expresa —de modo inmanente, geográfico, geológico y corporal— también en seres humanos: “[la] Naturaleza quiso pensar en hombre. Así como evolucionó hombres, también evolucionó peñascos. / Los indios conocen bien esta figura, así se me aparece por su composición, por su estructura, porque obedecen al mismo principio que esta montaña en trozos” (49 – 50).⁶⁸ Cabe señalar que Artaud recorría la sierra padeciendo un síndrome de abstinencia después de suprimir el hábito del láudano para emprender el viaje (58 – 59), lo que nos indica algo del dolor físico y del crítico estado sensorial que experimentaba, más cuando notamos su desgarré al buscar identificarse geológica y somáticamente con la montaña tarahumara: “De la montaña o de mí mismo, no puedo decir lo que aparecía, pero, por un milagro óptico análogo, lo vi presentarse al menos una vez por día durante el periplo a través de la montaña. Quizá nací con un cuerpo atormentado, trucado como la montaña inmensa” (48).⁶⁹

De tal suerte, en la experiencia de Artaud, la zona liminar entre espacio exterior y geografía interior que tratamos, a pesar de ser un área en común con lo revisado acerca de Michaux, se da en este caso de manera muy distinta. Mientras que en el poeta nacido en Namur asistimos a una prolongación o propagación de las sensaciones corporales en el espacio y la atmósfera de Los Andes, mediante una especie de caída en el cuerpo transformada en vuelo a causa de la intensificación y la velocidad de la percepción, en Artaud encontramos un ritmo diferente, una marcha a galope lento, astillante y dolorosa, al tiempo que mira en las caprichosas formas de las rocas las huellas del cataclismo en los albores del mundo, un cataclismo terrestre tan accidentado como su cuerpo.

⁶⁷ J’ai vu dans la montagne un homme un penché à une grande fenêtre. Sa tête n’était qu’un grand trou, une sorte de cavité circulaire où tour à tour et suivant les heures le soleil ou la lune apparaissait”. La traducción es nuestra para esta cita y subsecuentes. Cf. Artaud *Les Tarahumaras*, Gallimard, 2007.

⁶⁸ “...cette Nature a voulu penser en homme. Comme elle a évolué des hommes, elle a également évolué des rochers. / Cette figure était connue des Indiens; elle me parut par sa composition, par sa structure, obéir au même principe auquel cette montagne en tronçons obéissait”. “De la montagne ou de moi-même, je ne peux dire ce qui était hanté, mais un miracle optique analogue, je l’ai vu, dans ce périple à travers la montagne se présenter au moins une fois par journée. / Je suis peut-être né avec un corps tourmenté, truqué comme l’immense montagne”.

⁶⁹ “De la montagne ou de moi-même, je ne peux dire ce qui était hanté, mais un miracle optique analogue, je l’ai vu, dans ce périple à travers la montagne se présenter au moins une fois par journée. / Je suis peut-être né avec un corps tourmenté, truqué comme l’immense montagne”.

Se trata de ese *milagro óptico análogo* a través del cual logra verse como si se vaciara en la extensión de la tierra, a lo largo y ancho del paisaje irregular y misterioso de la montaña, como si al revelarse la sierra ésta pudiera expresarle el estado actual de su cuerpo. Quizá por eso el poeta es afectado por la sensación de entrar y salir *de y en* sí mismo: “El dominio físico estaba siempre allí. Ese cataclismo que era mi cuerpo... Después de veintiocho días de espera, todavía no había regresado a mí; —habría que decir: *salido* en mí. En mí, en este ensamble dislocado, este pedazo de geología desfigurada” (53).⁷⁰ Con Artaud asistimos, pues, a la zona de una fisura existencial, como veíamos en el segundo capítulo acerca del texto artaudiano semejante a un paisaje telúrico, donde la vida y el pensamiento concurren en el acto de una lucha entre contrarios, como dos fuerzas naturales que se complementan y de cuyo enfrentamiento —y mutuo desfiguramiento— depende la existencia. Ese ensamble dislocado de sus órganos, ese temblor proveniente de una energía abismal, es lo que anuncia a Artaud el cumplimiento de su búsqueda, aquello que surge *de y viene hacia* él a costa de su fragmentación:

Porque la cabeza, desbordada de ondas y sin dominar más sus remolinos, la cabeza siente todos los torbellinos de la tierra profunda y la enloquecen, le impiden mantenerse en pie. [...] ese montón de órganos mal ensamblados que era, y a los cuales tenía la impresión de asistir como a un inmenso paisaje de hielo a punto de desquebrajarse (54).⁷¹

Así, podríamos afirmar que el entramado psicogeográfico del texto artaudiano se resuelve por ese resquebrajamiento a la vez corporal, carnal y terrestre, un paisaje somático que es a su vez una “zona de indiscernibilidad”, muy semejante a lo que Deleuze apunta cuando aborda el proceso de figuración del devenir en la pintura de Francis Bacon (1984: 91 – 92), y que en el caso de Artaud señalaría un devenir-paisaje como el lugar donde la geografía exterior y una geografía interior se funden en el texto.

Asimismo, en este desplazamiento y configuración paisajística, aparece la desorganización del cuerpo orgánico, biológico, que es llevado una y otra vez a sus límites y, precisamente, en esos bordes de la percepción alterada o, por decirlo de algún modo, en

⁷⁰ “L’emprise physique était toujours là. Ce cataclysme qui était mon corps... Après vingt-huit jours d’attente, je n’étais pas encore rentré en moi ; – il faudrait dire: *sorti* en moi. En moi, dans cet assemblage disloqué, ce morceau de géologie avariée”.

⁷¹ “Car la tête, débordante d’ondes et qui ne domine plus ses tourbillons, la tête sent tous les tourbillons de la terre en bas qui l’affolent et l’empêchent de se tenir droite. [...] ce monceau d’organes mal assemblés que j’étais, et auxquels je me donnais l’impression d’assister comme à un immense paysage de glace sur le point de se disloquer”

esa especie de *descarnación geológica* posible en la experiencia y en el texto poético de Artaud, se va haciendo sensible otro cuerpo, un cuerpo sin órganos. Este cuerpo es intensivo en tanto se recorre y al hacerlo libera fuerzas afectivas que lo desorganizan, y extensivo en cuanto parece disolverse y propagarse en el espacio exterior donde se desplaza. De maneras distintas, según hemos visto, esto último es una característica en común de los textos y trayectos psicogeográficos tanto de Artaud como de Michaux. El primero en medio de un cataclismo existencial, al ritmo de una cabalgata de ascenso en la montaña; el segundo prolongado en la extensión abierta por la velocidad de la percepción. No obstante, ambos parecen enunciar la experiencia paradójica de un salir del cuerpo a través de la percepción corporal:

Digo: volcado al otro lado de las cosas [...]. Nos sentimos como en una onda gaseosa y que libera de todas partes una crepitación incesante. Cosas salidas de lo que antes era su bazo, su hígado, su corazón o sus pulmones se liberan incansablemente y estallan en esa atmósfera que vacila entre el gas y el agua, pero como si las llamara y las condujera a reunirse de nuevo (Artaud, 2007: 35).⁷²

Se trata, en este ejemplo, de experimentar a través del cuerpo, de su desorganización orgánica, algo así como la desagregación de la materia a fuerza de la liberación de la energía que la integra y la mantiene sólida, reunida, cohesionada. De esa manera, afectiva ante todo, se liberan fuerzas capaces de desagregar los órganos, regresándolos, descarnándolos sensorialmente y reubicándolos en una especie de composición gaseosa, en la cual los desplazamientos dentro-fuera oscilan entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Si recordamos la teoría de las afecciones en Spinoza y Deleuze que explicamos en el primer capítulo, lo anterior significaría la ubicación de un pasaje o umbral entre materialidad e inmaterialidad, un trayecto psíquico a través del cual el cuerpo es capaz de experimentar y experimentarse, aún si hablamos, en este ejemplo, de la sensación de los estados de agregación de la materia, del tránsito o nomadismo entre la cohesión y la desintegración de sus elementos. Esta es la mirada arrojada sobre las afecciones que aludíamos antes como una presencia psíquica que recorre el texto a la vez que lo mantiene inacabado; es decir, en el flujo perpetuo de sus posibilidades, ahondando en su potencia antes que fijando su rumbo. Como dice Michaux en

⁷² “Je dis: *reversé* de l’autre côté des choses [...]. On se sent comme dans une onde gazeuse et qui dégage de toutes parts un incessant crépitement. Des choses sorties comme de ce qui était votre rate, votre foie, votre coeur ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l’eau, mais semble appeler à elle les choses et leur commander de se rassembler”

un tono que bien podría recordarnos el pensamiento de Heráclito: “ojo como fluye el agua, / como retornan las olas, / como abandona la palma, / como vuelve a partir el ausente, / como la desdicha repentina enguanta un mundo, / y al mismo tiempo lo extiende. / Ojo eternidad” (1976: 80).⁷³

Ésta es a grandes rasgos la corriente expresiva que en ambos poetas libera ese anhelo por lo imposible, ese desbocamiento por la caminata de la búsqueda y de la experimentación de lo infinito, que pone en escena la colindancia de lo exterior y lo interior, el devenir o la zona de indiscernibilidad entre una geografía terrestre y otra, más escarpada, de la interioridad. Todo mediante la desorganización y la propagación sensorial de un cuerpo más allá de su composición orgánica, un cuerpo sin órganos como liberación afectiva: el *viaje in situ* que nos lleva al siguiente y último apartado.

Experimentación y *pharmakon*: nomadismos del cuerpo sin órganos

Según las pistas seguidas en torno de la escritura y de la experiencia somática respectivas en ambos autores, el cuerpo sin órganos aparece entonces como el acto nómada fundamental en pos de una liberación afectiva. De hecho, es en esta experiencia donde radica una aprehensión poética y corporal de la naturaleza y su expresión como devenir y creación constante, lo que a su vez nos remite de nuevo a una dimensión clínica de la escritura, como aludíamos al principio del apartado anterior al hablar de la literatura como una salud.⁷⁴ En esta vía, nos conviene recordar el experimento radiofónico de Artaud en 1948, intitulado *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, cuya emisión fue censurada por las autoridades culturales de

⁷³ ...œil comme l'eau coule, / comme les vagues retournent, / comme la paume abandonne, / comme l'absent repart, / comme le malheur soudain ouate un monde, / qu'il étend en même temps. / Œil éternité.

⁷⁴ En esta perspectiva, la salud que implica la actividad literaria radica precisamente en que a través de ella podemos transformarnos, quebrar nuestra esclerosis emocional y trabajar sobre nuestra identidad para moldearla de una manera más consciente en torno de una dinámica de las sensaciones y los afectos. Es cierto que el lenguaje escrito no es la vida y que también es distinto al lenguaje del cuerpo, pero, por ello mismo, la escritura es capaz de instaurar un espacio de transformación, una especie de curación afectiva de esa vida y de ese cuerpo que la precede y que a su vez la produce. La literatura, en estos casos, se plantea como huella escrita de la experiencia, no la vida tal cual, pero sí una experiencia literaria como reconfiguración de la energía vital que la origina y la desborda.

la Francia de posguerra. Allí, una vez liberado de un encierro psiquiátrico de más de nueve años, el poeta nacido en Marsella diagnosticaba un cierto tipo de patología en la situación humana: “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” (1977: 99).

De este modo, Artaud presenta al cuerpo sin órganos como una estrategia de cura y liberación frente a los automatismos que dominan el modo de concebirnos y de actuar en el mundo. Podría decirse, incluso, que este nuevo cuerpo comienza con la desestratificación somática que tratamos antes y continúa con la propagación sensorial que funde el espacio exterior con las percepciones interiores. Por consiguiente, surge otra entidad corporal capaz de desplazarse de la geografía terrestre a los órganos y de experimentar en carne propia una suerte de devenir en un ejercicio que podríamos entender como un acto simbiótico de vida y poesía.

Más tarde, alrededor de los años setenta, Deleuze adopta el término de Artaud y lo desarrolla en el ámbito de una filosofía de la experiencia y de la creación, oponiendo el cuerpo sin órganos no tanto al cuerpo orgánico como a la organización que le viene de fuera, a la exterioridad que penetra el espesor del cuerpo y le impone “un régimen de totalización, de colaboración, de sinergia, de integración y de disyunción” (Deleuze, 2003: 20).⁷⁵ Lo que busca el cuerpo sin órganos es llevar de cierto modo a la conciencia este régimen, cuya eficacia reside sobre todo en el subconsciente, para luego fusionar interior y exterior en un mismo plano, como si con ello se conjurara la organización de un orden impuesto, de un cuerpo organizado y organizador que se plantea como una totalidad. Y si algo logra transmitir la obra de Artaud hasta el delirio, es la búsqueda desmesurada y urgente por otra posibilidad de existencia, otro afuera posible y nunca enunciado por una exterioridad impositiva. Entonces, para producir un cuerpo sin órganos es necesario, antes que nada, percibir a través de la carne ese flujo absoluto de devenir que atraviesa y que contiene tanto al cuerpo individual como a la exterioridad que lo organiza. Flujo, maná o emanación continua de una “intensa vitalidad que desafía los órganos y desbarata la organización”; es decir, una vitalidad

⁷⁵ ...un régime de totalisation, de collaboration, de synergie, d'intégration, d'inhibition et de disjonction.

Nomadismos corporales

que relaciona al cuerpo “con fuerzas o potencias imperceptibles que se apoderan de él y de las que él se apodera” (Deleuze, 1996: 183).

En los escritos de Artaud esta tendencia es evidente y característica, como en *Heliogábalo*, donde el drama del caos y del exceso, encarnado por el antiguo emperador romano de origen sirio, parece estar imantado por un continuo enfrentamiento de principios cósmicos y de potencias que lo atraviesan carnalmente con un soplo distinto a la respiración pulmonar, y muy cercano a “esa especie de hambre vital, cambiante, que recorre los nervios con sus descargas” (1972: 19). Según leemos, un cuerpo de esta índole puede remontar, con el impulso de este soplo vital, “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 ser humano está sumergido en la creación por completo y “todos nuestros órganos lo están: los sólidos y los sutiles” (52).

De igual manera, en el ensayo que dedica a Van Gogh, el poeta percibe un flujo giratorio que abreva 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 almiar de trigo de oro puro” (1999: 23). Se nos presenta así una afección plástica y ondulante de un espacio más allá de la pintura, un espacio que es también un cuerpo plástico ubicado a su vez en un cuerpo sin órganos, proveniente de la mirada que el poeta arroja sobre el lienzo de Van Gogh y de una intensificación de su experiencia estética: “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). Dice Deleuze que “un cuerpo sin órganos no cesa de deshacer el organismo” (2002: 10), de ahí que el rostro que mira Artaud no sea el rostro del pintor en persona, sino del pintor deviniendo en su pintura, en los paisajes plasmados y en la mirada que el poeta alumbra sobre ellos. Un cuerpo sin órganos deshace, entonces, el lienzo y lo extrapola al rostro de un Van Gogh que es también el rostro de la mirada de Artaud, pues circula de las afecciones al lienzo y luego a la escritura, haciendo indiscernibles los cuerpos de uno y otra, de la pintura, de Van Gogh, de Artaud y de su texto.

En cuanto a Henri Michaux, como hemos visto, también existe una tendencia a la desorganización y desestratificación corporal, si no como estrategia, sí como resultado recurrente en sus exploraciones interiores: “Lejos de ser un individuo cargado de huesos, de

músculos, de carne, de órganos, de memoria, de designios, gustosamente me creería [...] un unicelular microscópico, colgado de un hilo y vagando a la deriva entre cielo y tierra, en un espacio no circunscripto, llevado por los vientos, y aun así no claramente” (1976: 100).⁷⁶ De esta forma, al desarticularse mediante la intensificación de sus percepciones somáticas, el poeta inicia un desplazamiento imaginario en su interior, volviéndose capaz de vagar en un espacio no definido donde se mezcla una realidad microscópica con otra propia de las lejanías adonde el aire lo lleva. A diferencia de Artaud, cuyo cuerpo sin órganos surge lacerante y como un grito existencial, Michaux se erige como un experimentador más lúdico que abandona a placer su cuerpo en pos de las visiones de un presente inmediato, mismo que ocurre con cierta independencia de las impresiones corporales: “Estaba fuera de las sorpresas del cuerpo. Aún sabía cosas de mi cuerpo, pero no lo ocupaba más, o tan poco, sirviendo para tan poco, que extasiado en ese grandioso presente veía vivir con una majestad faraónica” (2004: 78).⁷⁷ Así, Michaux enuncia otro procedimiento fundamental del cuerpo sin órganos, que consiste en desterritorializar el cuerpo orgánico, en desocuparlo para percibir otro espacio, ni interior ni exterior, sino una mezcla de ambos donde acontece un presente majestuoso, fugaz, infinito y que podría existir, incluso, simultáneamente y en conjunto con la naturaleza y algunas leyes de la física:

Era eso, un cortejo infinito, unido al cortejo infinito de la naturaleza que siento allí sin verlo, que siento como si se aplicaran ciertas leyes, como la ley de evolución, como las leyes de los gases, las leyes de la conservación de la energía, las leyes de la electroquímica, como las leyes hasta aquí encontradas, las leyes todavía por encontrar, y aquellas otras que no se encontrarán jamás, todo ese cortejo... (78 – 79).⁷⁸

De tal suerte, el cuerpo sin órganos de Michaux se desplaza en una región rayana en lo impersonal, donde el sujeto parece diluirse en las sensaciones que le vienen de fuera, de la inmediatez de un presente absoluto, a la vez que se desterritorializa corporalmente. Se trata

⁷⁶ Loin d’être un individu chargé d’os, de muscles, de chair, d’organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminée, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement.

⁷⁷ “J’étais hors des surprises du corps. Je savais encore des choses de mon corps, mais je ne l’occupais plus, ou si peu, et comptant pour si peu, dans ce grandiose présent, qu’extasié je voyais vivre avec une majesté pharaonique”.

⁷⁸ “C’est cela, cortège sans fin, uni au cortège sans fin de la nature que je sens là sans le voir, que je sens comme ces lois s’y appliquant, comme la loi d’évolution, comme les lois des gaz, les lois de la conservation de l’énergie, les lois de l’électro-chimie, comme les lois jusqu’ici trouvées, les lois encore à trouver, et à celles qui ne seront jamais tout à fait trouvées, tout ce cortège...”

Nomadismos corporales

de ese cortejo infinito en que dice convertirse, y que ocurre a condición de una especie de descorporización personal para fundirse a ese otro cortejo infinito de la naturaleza que lo contiene y al cual atraviesa. En este punto, los afectos ya no son tanto en relación con las emociones y los sentimientos como con la sensación de un dinamismo inmenso, una energía y una serie de fuerzas o intensidades que se debaten entre la materia y su desagregación. Como apunta Deleuze, un cuerpo sin órganos produce un “campo de inmanencia [que] no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que se han fundido” (2002: 162). En consecuencia, el cuerpo sin órganos de Michaux es un cuerpo experimental que se vive con relación a un flujo de energía, lo identifiquemos ya sea con las leyes de la evolución, de los gases, de la electroquímica o con cualquier ley de la física descubierta o por descubrir; lo importante es que el poeta alcanza un territorio donde ya no es el *yo* el que recubre las sensaciones corporales y mucho menos una exterioridad totalmente ajena, sino un campo de inmanencia donde interior y exterior fluyen por igual.

Una vez más, este flujo inmanente y esta zona de colindancia o de indiscernibilidad entre interior y exterior es lo que entendemos como un nomadismo corporal, pues así se trate de una instancia personal o impersonal, es el cuerpo y sus afecciones donde circula esta experiencia, ya sea mediante una desestratificación somática o por una reconfiguración afectiva implícita en la liberación de un cuerpo sin órganos. No obstante, resulta oportuno señalar que no existe uno por excelencia que sea el mismo en Artaud y en Michaux ni en todos los casos, puesto que siempre es una experiencia por ocurrir y a la que no se puede acceder plenamente en tanto nunca acaba de consumarse. Por ello, esta especie de cuerpo puede entenderse como la acción misma del devenir, pero sin perder de vista toda la serie de valencias particulares que pueden diferir de un caso a otro, aún si se puede hablar de un dinamismo de la naturaleza o del universo en donde al final toda experiencia vital podría estar contenida.

Las afecciones de Artaud no son las mismas que las de Michaux, pues aunque existan situaciones que podemos comparar, como sus viajes geográficos, por ejemplo, la manera en que cada uno interioriza sus sensaciones, el modo en que cada uno siente y experimenta las condiciones del espacio, físicas, químicas o incluso meteorológicas, lleva la marca de una

sensibilidad particular que modifica de raíz la configuración de un cuerpo sin órganos. Esta es una instancia que sólo podemos seguir, rastrear sus pasos, visitar los índices de su transformación, pero sin dar por hecho que este tipo de cuerpo esté acabado. Como decíamos en el primer capítulo cuando tratamos el atletismo afectivo de Artaud, nos acercamos a un cuerpo elusivo que se asemeja más a un *espectro plástico* en la medida en que se trata de un “cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado”, y a través del cual sólo pueden circular “intensidades puras, singularidades libres prefísicas y previtales” (Deleuze, 2002: 51). O, dicho de otro modo, un cuerpo en liberación y en potencialidad, que circula en la fuerza de creación misma, en ese flujo de devenir como instancia previa a la fijación de toda forma.

Ahora bien, para ilustrar esto último acerca de las particularidades sensibles en uno y otro caso, nos conviene recordar una distinción muy pertinente. Según nuestra lectura, la búsqueda de Artaud se caracteriza por su visceralidad y por ese temperamento existencial que llama con urgencia a revitalizar un sentido poético y expresivo de la vida; Michaux, en cambio, parece más meticuloso en sus arrebatos exploradores, hay más control y un afán pseudocientífico en que el observador es también la materia de experimentación. Y en esta vía existe un acto en común llevado a cabo de maneras muy distintas, una que se busca en un desplazamiento integral, exterior e interior, y otra que plantea una experimentación del viaje *in situ* como método para rebasar las fronteras interiores. Dicha experiencia en común radica en el contacto con la mescalina, lo cual pone sobre la escena literaria la problemática del *pharmakon* en los lazos que unen texto y experimentación.

Rutas farmacológicas, itinerarios textuales del viaje *in situ*

En efecto, por esta vía “farmacológica” del texto, Jacques Derrida brinda un término muy útil para desvelar ciertos estratos culturales en la escritura favorables a la labor que aquí nos proponemos. A partir de la evocación en el *Fedro* de Farmacea,⁷⁹ una supuesta fuente de

⁷⁹ Se trata del mito del rapto de Oritia, según el cual, las aguas de Farmacea estaban destinadas a las jóvenes vírgenes del Iliso. 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 *pharmakon*”. Cfr. J. Derrida, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid, 1975, p. 102.

aguas medicinales, Derrida desdobra los pliegues etimológicos de la referencia platónica a la escritura como *pharmakon*; es decir, como “medicina” o “droga” y en cuanto a tales con la ambivalencia que conllevan como remedio y/o veneno. Asimismo, este diálogo es interesante porque para leer el misterioso manuscrito acerca del amor en manos de Fedro, Sócrates acepta salir fuera de los muros de la ciudad en busca de la sombra de un árbol, lo cual resulta curioso dada la fama del filósofo griego de no abandonar nunca los límites de la polis y por el término que usa para referirse al texto escrito. Así, una vez allí y ante esta observación de Fedro, Sócrates le responde: “Tú, sin embargo, pareces haber descubierto la droga que me obliga a salir (*doqueis tes emes exodu to pharmakon eurekaî*)” (Derrida, 1975: 103). Con esta mención, además de la evocación a Farmacea mientras caminaban, Derrida detona su lectura y arguye que *pharmakon* significa igualmente “encanto”, “medicina”, “filtro”, “droga”, “remedio” y “veneno” (199).

Pero el *pharmakon* 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 este, el inventor de la misma es Theuth, 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 [...]: la memoria así como la instrucción han hallado su remedio” (111). De esta manera, la creación de la escritura estaría vinculada con el descubrimiento de un fármaco para la memoria, traducido en este ejemplo como medicina o remedio. No obstante, el rey Zamus replica la eficacia de la “medicina” y la invierte al decir que también puede agravar el mal en lugar de remediarlo, pues si los humanos comienzan a delegar su memoria a la escritura podrían menguarla en vez de acrecentarla, y antes de ejercer una memoria viva se correría el riesgo de establecer como verdad una memoria inerte. “No es para la memoria —responde Zamus a Zot—, sino para la rememoración para lo que tú has descubierto un remedio (*ukun mnemes, ala ipomneseôs 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 rebose de conocimientos [...] parecerán buenos para juzgar [...], y la mayor parte del tiempo resultarán carentes de todo juicio” (153).

Con esto, la escritura plantea desde su origen el problema de la verdad, del saber, del conocimiento y de la memoria, el de la palabra viva y el de su registro por escrito. Al actuar

como un fármaco, 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 documentalmente lo acontecido una sola vez en el tiempo. Pero, como todo medicamento, también tendría contraindicaciones al tratarse de un experimento en sí mismo, de un artificio o invención que se introyecta en la memoria viva con el poder de suplantarla y mostrarla sólo como el signo exterior de una atrofia más profunda: “Veneno debilitador para la memoria, remedio o reconstituyente para sus signos exteriores [...], la escritura pertenece al orden y la exterioridad del síntoma” (165). El acto escrito, pues, debe considerarse en toda su potencialidad y ambivalencia, pues permite registrar y exteriorizar la memoria, a la vez que establece una diferencia entre el hablante y su discurso, entre lo vivo y lo escrito.

Este último aspecto sin duda fue bien percibido por Artaud e impulsa en gran medida su crítica a una forma de saber occidental que se apoya en el libro y en la exposición museográfica como fuentes principales de cultura, desdeñando las manifestaciones culturales vivas, activas y dinámicas que el poeta buscó en el teatro y, más adelante, en sus excursiones a México y a la Sierra Tarahumara. También en esto radica su llamado a devolver al cuerpo su fuerza expresiva subrayando la importancia teatral de la puesta en escena en detrimento del texto escrito, pues es allí, en ese despliegue y liberación de lo interior en el espacio externo, donde Artaud cree posible una curación o remedio para los estragos metafísicos y ontológicos que aquejan al ser humano. De ahí que, al inicio de su carrera literaria, su proyecto de escritura insista en presentarse como una enfermedad ontológica, como lo explica en una de las cartas que envía a Jacques Rivière: “Es necesario que el lector crea en una enfermedad verdadera que afecta a la esencia del ser y a sus posibilidades centrales de expresión, y que se aplica a toda una vida” (1972b: 51).⁸⁰ El texto escrito se vuelve, por consiguiente, un medio para *hacer creer* y un escenario donde una enfermedad se propaga atacando a la vida y a sus posibilidades de expresión, lo que constituiría en efecto una especie de veneno: “Una enfermedad que afecta al alma en su realidad más profunda y que infecta sus manifestaciones. El veneno de ser. [...] Una enfermedad que sustrae la palabra, el recuerdo, que desarraiga el pensamiento” (52).⁸¹

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

De tal suerte, Artaud diagnostica un pensamiento desarraigado de la vida y una memoria sustraída de la palabra como principales síntomas de una intoxicación por el “veneno de ser”, mismo que intenta vaciar de su cuerpo ya sea por medio de la escritura, del espacio teatral o en su búsqueda en la sierra del alto chihuahuense. Es este mal el que lo empuja una y otra vez hacia el anhelo de una curación de cuerpo y pensamiento y, a nivel del texto, como una estrategia para sortear esa ausencia sustancial entre la escritura y la presencia viva que la origina y a la cual designa.

En lo que respecta a Michaux, esta problemática se plantea de manera distinta, en especial porque esa sensación trágica que Artaud destila de la escritura, es presentada de un modo más atenuado, sin esa visceral carga patológica y con una tendencia más pronunciada a la experimentación plástica, manifiesta en la configuración de un texto escrito y también visual. En esta vía, nos conviene recordar lo que tratamos en el segundo capítulo acerca de las dificultades de una configuración textual que mantenga cierta legibilidad cuando su objetivo es, sobre todo, transmitir una dimensión sensible que escapa a la escritura. Esto es lo que señalaba Michaux al inicio de *Misérable miracle* sobre la insuficiencia del manuscrito ante el “caos y las defensas interiores y sus desgarramientos” de donde procede y que, no obstante, debió trasladarse al “muro de la tipografía” (2008: 13) como metáfora de la barrera entre experiencia vital y texto escrito. Por eso, su estrategia consiste en el diseño de un *corpus* textual que echa mano tanto de la escritura como del dibujo en aras de mostrar con mayor fidelidad su experimentación de la mescalina, aquella “función imaginógena” (1996: 45) visitada brevemente casi al final del capítulo anterior, y que vincula la temporalidad de la lectura generada por el lenguaje escrito con las imágenes y la espacialidad propia del lenguaje visual.

Sin embargo, esta vez concentrándonos más a detalle en el agente mescalínico, ahora puesto bajo la luz de la escritura como *pharmakon*, damos pie a un último recorrido. En casos como el de *Misérable miracle* o *L’infini turbulent*, la experimentación con la mescalina no sólo evidencia y agudiza la distancia y la dificultad del texto escrito respecto a la memoria viva, sino que actúa como *pharmakon* aún más literalmente, en cuanto una droga que se introduce y transita por el cuerpo mismo del poeta.⁸² Esta experimentación en principio

⁸² Existe en este punto una tradición bastante larga y célebre entre la literatura y la experimentación psicoactiva. En la época de Michaux, este tipo de literatura gozaba de un especial interés y parecía abrir todo un camino de exploración poética del sujeto y la forma en que se constituye su percepción de la realidad. Aldous Huxley, en

corporal, será, en un segundo movimiento, el objeto de un traslado al lenguaje escrito y visual, con lo que las fronteras entre cuerpo y texto no sólo se desbordan, sino que son excedidas como parte de un programa, de un protocolo de experimentación donde la mescalina funge como un vehículo para explorar el territorio interior y, en cuanto tal, activa un dinamismo textual entre autor y lector que podríamos entender como una especie de *narcotización del texto*. Esto a raíz de que la mescalina puede interpretarse en este caso como un agente o, mejor dicho, como una sustancia textual, en el sentido referido anteriormente, que determina una propagación de las sensaciones corporales al interior del texto, a la vez que propicia mediante la escritura y el dibujo una reactivación de la experiencia y su transmisión al lector, lo cual establece una dinámica particular entre la experimentación registrada por el texto y el agente o sustancia textual como condición y resultado de lectura.

Por este camino, hay que recordar la posición de Michaux frente a la poesía y la creación pictórica, pues aparecen, como también dijimos en el capítulo anterior, como una especie de laboratorio que examina y pone bajo prueba las resistencias físicas y psíquicas. “Esto es una exploración —escribe Michaux al principio de *Misérable miracle*—. Por las palabras, los signos, los dibujos. La Mescalina es la explorada” (2008: 13), con lo cual presenta su libro como un poemario sui géneris, claro está, pero más precisamente como un informe poético que quisiera fundir la práctica metódica y rigurosa de una ciencia exacta con la plasticidad propia del lenguaje poético. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando Michaux ensaya su descripción de los efectos de esta sustancia:

un tono distinto al del poeta belga, publicó su informe sobre la mescalina, *The Doors of perception*, dos años antes que *Misérable miracle*. Hacia finales de la década de los 40 y principios de los 50, la divulgación y la experimentación científica de distintas sustancias alucinógenas, sintetizadas ya sea a partir de raíces, tubérculos, hongos o cactáceas, se hicieron cada vez más conocidas y frecuentes. Las investigaciones de Albert Hoffman y de R. Gordon Wasson en el área de la ciencia, la biología y la etnobotánica, así como las de Havelock Ellis y Weir Mitchell en el ámbito de la psicología, tuvieron un gran impacto en la concepción de lo real y en la tentativa de una revolución cultural, así como en el ambiente artístico y literario de mediados del siglo XX. Esto puede constatare desde las figuras del *yonqui* y del *vagabundo del dharma* en las obras de William Burroughs y de Jack Kerouac, respectivamente, y del resto de la generación *beat*, hasta la figura del psiconauta en la obra de Ernst Jünger. Sin embargo, para ubicar este tema respecto de Henri Michaux habría que apelar a otra tradición de experimentación y producción literaria, empezando por Antonin Artaud, quien escribe *D'un voyage au pays des tarahumaras*, en 1936, donde da cuenta del uso y de los ritos del peyote entre los rarámuris del norte de México, además de otros autores que escribieron acerca de sus experiencias psicoactivas con sustancias diferentes a la mescalina, como el opio o el haschich, y entre los que se cuentan a Thomas de Quincey, Walter Benjamin, Jean Cocteau, Sadegh Hedayat, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, por mencionar sólo algunos. Cabe destacar, por último, que la noción de “psiconáutica” parece ajustarse bien a la búsqueda de Michaux, no sólo por esta etapa de experimentación con la mescalina, sino por un rasgo más general de su obra y que tiene que ver con una exploración psíquica permanente, al igual que con el dinamismo de la perspectiva y con el tránsito de un estado de conciencia a otro como estrategias de acercamiento.

La Mescalina provoca un estado vibratorio. Vibraciones múltiples, al principio casi fulminantes. Con amplitudes anormales y muchos picos. [...] El alargamiento fantástico de las imágenes en la visión mescalínica podría estar relacionado con los picos. Al principio de la intoxicación los picos son muy altos, varios de ellos avanzando en multitud, muy de cerca.

Posiblemente, la imagen visual es (o se acompaña de un fenómeno que es) del mismo tipo de grandeza que esas vibraciones aumentadas. Esto explicaría tanto la interferencia onda-imagen como de onda-pensamiento (esta última entorpecida hasta la locura) y que ha sido observada y anotada aquí en varios lugares (62 – 63).⁸³

Se trata de remitir, entonces, el informe de un movimiento vibratorio que irrumpe desde el interior del cuerpo y cuya acción se traduce en la imagen de un montón de picos avanzando y multiplicándose en un territorio aparte, alucinatorio y por tanto en un espacio liminal entre la realidad exterior y su percepción interior. Esta alteración inducida, experimental, lleva más tarde al dibujo de los paisajes corporales y psicogeográficos que fueron objeto de nuestro análisis el capítulo anterior, cuando también hablamos de una narcotización del texto, pero haciendo énfasis en la propagación gráfica de la mescalina como sustancia textual. Asimismo, introdujimos la idea de un “itinerario farmacológico” que incluía a la escritura y al dibujo como un esfuerzo por cartografiar en cierto modo las regiones interiores visitadas en el recorrido del texto.⁸⁴

Este itinerario todavía no está agotado en tanto el *pharmakon* aparece como un significante de naturaleza expansiva y polisémica. La acción textual de esta sustancia pone en entredicho la veracidad de la experiencia mescalínica convertida en escritura, pues, en tanto “veneno” o “remedio”, el texto escrito implica la invención de una especie de fármaco para la memoria: la experiencia queda depositada en el texto, como descripción o consignación y, si se quiere, como conservación; sin embargo, su veracidad corre el riesgo de ser falseada y suplantada por el manto escrito que desde entonces la cubre.⁸⁵ Esta

⁸³ “La Mescaline provoque un état vibratoire. Vibrations multiples, au début presque foudroyantes. À amplitudes anormales, avec beaucoup de pointes. [...] L’allongement fantastique des images dans la vision mescalinienne pourrait avoir un rapport avec les pointes. Les pointes au début de l’intoxication sont très hautes, et plusieurs se suivant, très rapprochées. / L’image visuelle est (ou s’accompagne d’un phénomène qui est) du même ordre de grandeur peut-être que ces vibrations agrandies, ce qui expliquerait aussi l’interférence onde-image et aussi onde-pensée (cette dernière gênée jusqu’à la folie) et qui a été observée et notée ici en maint endroit.”

⁸⁴ En el apéndice hemos intentando reproducir una especie de secuencia visual de lectura como ilustración de lo expuesto en este punto.

⁸⁵ En este sentido, cabría pensar que el muro tipográfico del que habla el poeta también representa un obstáculo que erige la razón y la excesiva densidad de significados.

dimensión farmacológica del texto es reconocida ampliamente por Michaux: “Regalo envenenado. / La escritura, como único pilar, es el desequilibrio. / La escritura tan cercana a otros dominios, a las filosofías [...], de las ciencias del hombre, de su comportamiento, de las reacciones de su cuerpo” (1996, 24).

Pero la escritura no es el único pilar para Michaux, ya que, como hemos visto, el dibujo representa otro apoyo y otro instrumento para “retratar” sus paisajes interiores. Si podemos imaginar el cuerpo de un poeta raptado por el trance mescalínico —o por un viento boreal que se lo lleva por los aires, si deseamos continuar la alegoría mítica— no está de más ver en los dibujos una suerte de fotografías microscópicas, en tanto parecen mostrar progresiones moleculares, pero también como imágenes panorámicas de un territorio tan interior como accidentado, escarpado, atravesado por bosques y cadenas montañosas. Se trata de un tipo de raptado de la conciencia que hace posible la “autoscopia” y la “autognosis”, entendidas, respectivamente, como *desencarnación de un yo vigilante* y como el *conocimiento o la reflexión sobre sí mismo* (Derrida, 1975: 100 – 101). La acción remitida por el texto nos habla de un cuerpo en trance que no por su inmovilidad, por su inactividad aparente, deja de recorrerse, de mirarse por dentro, lo cual implica un estado de conciencia desplegado corporalmente para desprenderse, de modo paradójico, del cuerpo mismo. Es decir, resulta necesaria una especie de desencarnación figurada con el fin de acceder a una instancia más allá del “yo” donde uno se constituya como vigilante de sí. A su vez, en un movimiento simultáneo, la autognosis sucede a la autoscopia, pues este proceso conlleva el conocimiento de uno mismo. De esta forma, los dibujos ofrecen un lado que la escritura no puede ya mostrar: las imágenes fluidas, vibrátiles e inseparables de la experiencia y del paisaje que la escritura quiere describir, o incluso configurar, pero cuya materia, las palabras, se lo impiden. Los dibujos tienen como finalidad mostrar el territorio inefable sobre el que las palabras colapsan, débiles, deleznable y insustanciales.⁸⁶

Así, el cuerpo, la escritura y el dibujo se anudan en la evocación del *pharmakon* como la vía de un raptado mescalínico y de una experiencia que busca perpetuarse en el texto y en la imagen. Esto se resuelve en un itinerario farmacológico que activa el recorrido y la lectura de una memoria viva, “de la memoria como vida psíquica en tanto que se presenta a sí misma” (158).

⁸⁶ Véase el apéndice.

El itinerario textual y farmacológico de Michaux se adentra en lo que definía antes como una “función imaginógena” (1996: 45), en la cual parece internarse para hallar una zona donde el sujeto se disuelve “semejante a la alternancia en la corriente eléctrica” (49). Allí demarca un territorio, entre exterior e interior, donde el sujeto no está formado ni mucho menos organizado, es donde las impresiones y sensaciones corporales inundan el texto con un flujo incesante de imágenes que el poeta intenta plasmar más adelante en el dibujo. Esta actividad imaginógena del texto, continuación y a la vez distinta en su configuración de la actividad alucinógena del cuerpo ausente y poseso por la mescalina, funciona como una reproducción del trayecto psíquico explorado por el poeta. El carácter evanescente y descentrado de su experiencia se ilustra, entonces, por una violencia y un vaivén alrededor de la línea y del trazo que *traduce* una experimentación donde el andamiaje del sujeto se disuelve en la sustancia textual que leemos. El *yo* en consecuencia no será más un estado de conciencia sólido ni único, sino que las posibilidades de formación del sujeto surgen como el movimiento de una multitud al interior de uno solo, como expresaba Michaux desde los tiempos de *Plume*: “Queremos ser alguien con demasiada. / No es un yo. *No hay diez yo. No es de mí, YO no es más que una / posición de equilibrio.* (Una entre otras mil continuamente posibles y / siempre listas.). Un promedio de “yo”, un movimiento de multitudes (1998: 663).⁸⁷

No existe, pues, un yo sino es “una posición de equilibrio” que pretende ser unívoca en medio de una infinidad de posibilidades. En tiempos de *Misérable miracle*, el movimiento de fractura sobre el edificio de un yo absoluto y autónomo era ya absorbido por las metamorfosis continuas de las formas, de las líneas y de los trazos, que no hacen aparecer al sujeto de otra manera que no sea un “surco” atravesado por el mismo flujo de su trayecto psíquico:

Sentimiento de una grieta. [...] Soy un surco. Surco de excavaciones, pequeñas, precipitadas, transversales. Dentro un fluido, mercurial por el resplandor, eléctrico por la velocidad. Y se diría también elástico. [...] Surco sin comienzo ni fin, [...] que parece venir de una punta del mundo y que me atraviesa para regresar a la otra punta del mundo (2008: 24).⁸⁸

⁸⁷ “On veut trop être quelqu’un. / Il n’est pas un moi. *Il n’est pas dix moi. Il n’est pas de moi, MOI n’est qu’une / position d’équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et / toujours prêts.) Une moyenne de «moi», un mouvement de foule”.

⁸⁸ “Sentiment d’une fissure. [...] Je suis un sillon. Sillon avec balayages, petits, précipités, transversaux. Dedans un fluide, mercuriel par l’éclat, électrique par la vitesse. Et on dirait aussi élastique. [...] Sillon sans

Ante esta continuidad de grietas, de torsiones y de estiramientos imaginógenos, como era de esperarse, el cuerpo no permanece intacto; esa fuerza interior, que alterna la plenitud y el vacío, lo lleva a una sensación de flotamiento, como si fuera un manto sobre el surco, sobre ese sujeto disuelto, un cuerpo sin órganos y casi derramado:

La envoltura de mi cuerpo (si pienso o quiero pensar en eso) flota ampliamente a su alrededor, pues este gran surco, cuando al mismo tiempo quiero ver mi cuerpo, no es más que un pequeño arroyo, pero siempre vivo, ardiente [...]. Un sitio enorme entre mi cuerpo y el surco, que su medio lo atraviesa. A veces el vacío ocupa este espacio. (Es extraño, yo me sentía lleno) A veces pequeños puntos lo pueblan (2008: 25).⁸⁹

Con estas palabras (e imágenes), Michaux pone sobre la escena textual un evento entre el ritual y el espectáculo, donde, sobre el muro y el escenario tipográfico, la función imaginógena del autor anuda y disuelve al sujeto en una sustancia textual que lo desborda. Se trata de una ceremonia, de un singular eclipse entre la ausencia de un cuerpo real y la presencia de un texto: el acontecimiento íntimo de la posesión de un cuerpo por otro cuerpo, otro sin una materialidad sólida, mescalínico, en estado de tránsito y de propagación interna, lo cual conduce a una transformación sensorial del exterior. Hablamos de un afuera y de un adentro que tensan la superficie del texto, provocando que los límites se inviertan y simulando así la apertura imaginaria de otro espacio que sintetiza a ambos. Las pruebas de esta progresión (des)figurada, Michaux las articula con una meticulosidad casi científica, en la escritura, sí, pero sobre todo en las grafías aceleradas, retorcidas, en los dibujos panorámicos de ese territorio enorme entre la envoltura del cuerpo y el surco del sujeto.⁹⁰

La experiencia vibratoria de la mescalina, esta configuración paisajística y territorial del texto a costa de una desterritorialización o disolución del sujeto, también conlleva una especie de devenir-espectro del autor (como presencia psíquica), pues la composición de este último se apoya en la situación precaria del sujeto llevado más allá de sus límites. Así, el cuerpo ausente del autor se vuelve proveedor de una materia paradójica en tanto libera una

commencement ni fin, [...] dont je dirais bien qu'il vient du bout du monde, qu'il me traverse pour repartir à l'autre bout du monde".

⁸⁹ L'enveloppe de mon corps (si j'y pensé ou veux y penser) flotte largement autour de lui, [...] car ce grand sillon, quand en même temps je veux voir mon corps, n'est plus qu'un ruisselet, mais vif toujours, ardent [...]. Une place énorme entre mon corps et le sillon, qui en son milieu le traverse. Parfois le vide occupe ce place. (C'est étrange, je me croyais pleine) Parfois de petits points l'occupent.

⁹⁰ Una vez más, resulta necesaria la consulta del apéndice para ilustrar visualmente estos aspectos.

presencia psíquica que, en el mismo movimiento, *diseña*⁹¹ una especie de topología del cuerpo con respecto a una psicogeografía, en profundidad, y a un *corpus* textual en la superficie. Es este complejo juego fronterizo adentro/afuera, interior/exterior y profundidad/superficie lo que identificamos en Michaux como la acción de un nomadismo corporal, cuyo intrincado desplazamiento demarca y proyecta otro territorio, una suerte de vacío activo donde las afecciones corporales devienen y transgreden las fronteras del texto.

En lo que respecta a Artaud, la experimentación de la mescalina —esa sustancia textual en común con Michaux— genera otro tipo de itinerario farmacológico. Para empezar, el contacto de Artaud está geográficamente más escarpado y menos cómodo, tampoco intenta apoyarse en las minucias procedimentales de la ciencia moderna, ni acude a la mescalina en tanto una sustancia sintetizada por el procedimiento farmacéutico de un laboratorio real y figurado. De hecho, la travesía psíquica e imaginógena de Michaux parece demasiado intelectual ante la odisea geográfica y mítica que reporta Artaud. Como veíamos en el apartado anterior, su experiencia del *pharmakon* está marcada por el diagnóstico de una enfermedad ontológica, ese veneno de ser que mencionábamos antes, y por la búsqueda de una curación o un remedio afectivo. Y en lo que tiene que ver con la experimentación de la mescalina, Artaud la busca no en la síntesis de la sustancia activa, sino en la fuente misma, en el cacto del peyote y en la tierra y los ritos que acompañan su ingesta entre los rarámuris. En esta ruta, es muy interesante su crónica de una de las danzas con que éstos últimos celebran la ceremonia religiosa dedicada al enteógeno⁹²:

...creí ver en esta Danza el punto donde el inconsciente universal está enfermo. [...] El Sacerdote tocaba su bazo y más tarde su hígado con su mano derecha, mientras que con la izquierda azotaba la tierra con su bastón. —A cada uno de sus toqueteos respondía una actitud lejana del hombre y de la mujer, a veces de

⁹¹ En este punto, pensamos en la acción de diseñar bajo la ambivalencia del término *dessiner* en francés, ya que éste significa dibujar y diseñar al mismo tiempo. Esto nos permite imaginar el acto de proyectar una imagen mental sobre la superficie de otro plano, además de diseñar una estructura y un funcionamiento interno de esa misma proyección. Esta observación podría resultar más clara a partir de la siguiente reflexión sobre lo espectral: “El texto toma como pretexto a la imagen. Es una imagen mental previa que asignamos al texto. [...] Desde esta dinámica partimos para reconocer un tejido, un bucle entre una temática interna y una externa. [...] Las líneas permiten entrar y salir de las figuras sumando espacios exteriores a los que, por su extensión casi radiográfica, permiten la mirada interior. Es distinta la piel de la escritura a la piel de la imagen. [...] La experiencia estética trae consigo una introducción a la dimensión somática. [...] Pero estamos [...] ante un cuerpo sin sujeto, antes de poder definir la forma sino nuestra forma” (Weisz, 2005: 145 – 147).

⁹² Este término hace referencia a una sustancia de origen vegetal que por sus raíces culturales y sus usos rituales cobra el significado etimológico de “dios adentro”. Es un neologismo que surge hacia finales de los años 70, producto de las investigaciones de R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck. *Cfr.* R. Gordon Wasson et al., *El camino a Eleusis*, 1978, pp. 199 – 202.

afirmación desesperada y altiva, otras de rabiosa negación. Pero sobre algunos golpes precipitados del Sacerdote, que sostenía ahora su bastón con ambas manos, ellos se abalanzaban rítmicamente uno hacia el otro, los codos apartados y las manos juntas simulando dos triángulos que se agitaban. Y al mismo tiempo sus pies dibujaban círculos sobre la tierra, y algo parecido a los miembros de una letra, una S, una U, una J, una V. Y números cuya forma más recurrente era el 8. —Una vez, dos veces, ellos se cruzaron sin tocarse en una especie de salvación. A la tercera su salvación devino más certera. En la cuarta vez se tomaron de las manos, giraron uno alrededor del otro y los pies del hombre parecían buscar sobre la tierra los puntos que los pies de la mujer habían golpeado.

Se condujeron así hasta la octava vez. Pero a partir de la cuarta su rostro que había tomado una expresión viviente no cesó de irradiarse (2007: 30 – 31).⁹³

De este modo, lo que Artaud relata dista mucho de las condiciones que vimos con Michaux. El poeta nacido en Marsella no está aislado en una habitación indagando solamente su territorio interior, sino que su contacto con el “Ciguri” (15), el dios que habita en la cactácea, es total, geográfico, corporal, anímico e integrado a una danza ritual de curación y recreación del mundo. Lo cual también implica, como es obvio, un contacto con el Otro en una experiencia de alteridad entre Artaud y una “raza principio” (87), además de, como veíamos en el apartado anterior en relación con su ascenso a la montaña, el poeta insiste en escudriñar ese ritmo escandido desde la naturaleza —las formas labradas y repetidas por el paisaje tarahumara— hasta los signos y símbolos en los ropajes de los indios, y ahora trasladado a sus ritos y a sus danzas. Y esto nos recuerda lo que vimos en el primer capítulo acerca de un panteísmo que identificaba dios y naturaleza, precisamente, al entender a la naturaleza como ritmo y como una expresión de la creación que recorre cada cuerpo, desde los cuerpos celestes hasta los humanos. Es difícil determinar hasta qué punto Artaud asimiló esta experiencia en verdad librado de la visión occidental; sin embargo, es evidente que el

⁹³ “...je crus voir dans cette Danse le point où l’inconscient universel est malade. [...] Le Prêtre touchait sa rate et tantôt son foie avec sa main droite tandis qu’avec la gauche il heurtait la terre avec son bâton. —À chacun de ses attouchements répondait une attitude lointaine de l’homme et de la femme tantôt d’affirmation désespérée et hautaine tantôt de dénégation enragée. Mais sur quelques coups précipités frappés par le Prêtre qui tenait maintenant sa canne avec les deux mains ils s’avancèrent rythmiquement l’un vers l’autre, les coudes écartés et les mains jointes figurant deux triangles qui s’animent. Et en même temps leurs pieds dessinaient sur la terre des cercles, et quelque chose comme les membres d’une lettre, un S, un U, un J, un V. Des chiffres où revenait principalement la forme 8. —Une fois, deux fois ils ne se rejoignirent pas mais se croisèrent avec une sorte de salut. À la troisième fois leur salut devint plus certain. À la quatrième ils se prirent les mains, tournèrent l’un autour de l’autre et les pieds de l’homme semblèrent chercher sur la terre les points où ceux de la femme l’avaient frappée. / Ils allèrent ainsi jusqu’à huit fois. Mais à partir de la quatrième leur visage qui avait pris une expression vivante ne cessa de s’irradier”.

grado de comunión que dice haber experimentado con la naturaleza y con el infinito surge como algo inseparable de su desplazamiento geográfico y del nomadismo corporal en este itinerario de viaje, así como de los lazos que encontramos entre la escritura como *pharmakon* y la liberación afectiva de un cuerpo sin órganos.

Por este camino, el pasaje que citamos más arriba muestra el grado de fascinación en Artaud cuando observa los signos dibujados sobre la tierra por los danzantes bajo el influjo de Ciguri. Como si de esas formas semejantes a números y letras se tuviera que extraer una escritura diseminada en el espacio, en las sensaciones provocadas y en los movimientos suscitados en el cuerpo para, más tarde, leer y resucitar de ella una memoria muy antigua: “el modo en que el Peyotl resucita en el trayecto del yo nervioso la memoria de tales verdades soberanas, a través de las cuales la conciencia humana, me fue dicho, no pierde más, sino que, al contrario, se reencuentra con la percepción del Infinito” (18).⁹⁴ En este caso, el peyote actúa literalmente como un *pharmakon* en el sentido de un remedio, ya no para preservar la memoria a través del texto escrito, sino para resucitarla mediante una experimentación corporal de lo infinito. De ahí que en este punto *pharmakon* y enteógeno encuentren un lazo que los une, pues tal y como escucha Artaud de uno de los sacerdotes rarámuris: “Vuelve a coserte en la entidad sin Dios que te asimila y te produce como si tú mismo te produjeras, y como tú mismo en la Nada y contra Él, a toda hora, tú te produces” (17).⁹⁵

Hay una memoria atávica, entonces, resucitada por la experiencia de Artaud que a su vez lo pone en contacto con un espacio de irradiación identificado con “una entidad sin Dios”, pero que echa andar una energía divina, creadora y poderosa, con la capacidad de producir y de hacer que uno se produzca, o pueda (re)crearse, todo el tiempo. No obstante, según nuestra lectura, esta sensación de autoproducción, de *auto poiesis*, está ligada tanto al despertar de esta memoria y sus principios, como al *pharmakon* que la induce y a la afección corporal, una vez más, de lo material y lo inmaterial: “El caso es que estos principios no eran el cuerpo, no llegaban a tocar el cuerpo, sino que permanecen obstinadamente como dos ideas

⁹⁴ “...la façon dont le Peyotl ressuscite dans le trajet entier du moi nerveux, la mémoire de telles vérités souveraines, par lesquelles la conscience humaine, me fut-il dit, ne perd plus, mais au contraire retrouve la perception de l’Infini.”

⁹⁵ “Te recoudre dans l’entité sans Dieu qui t’assimile et te produit comme si tu te produisais toi-même, et comme toi-même dans le Néant et contre Lui, à toute heure, tu te produis.”

inmateriales suspendidas afuera del Ser, opuestas desde siempre a Él, y que además se hacían su cuerpo propio, un cuerpo donde la idea de materia es volatilizada por CIGURI” (30).⁹⁶

La experiencia de Artaud es, en primera instancia, un enfrentamiento con sus propias ideas, con una idea de dios y otra de materia preconcebidas y que se ven vaciadas ante la ingesta del enteógeno. No obstante, éste último, en toda su ambivalencia como remedio/veneno, lo hace sensible a un flujo de creación incesante, infinito, y que lo lleva a experimentar una volatilización de la materia para producir, en un segundo momento, un cuerpo sin órganos como una suerte de fundición inmaterial de la materia. Es como si Artaud volatilizara sus órganos y como si destilara de esa descarnada liberación un “misterioso alfabeto”, ilegible e invisible, pero que revela un secreto codificado de la creación del mundo:

Lo que salía de mi bazo y de mi hígado tenía la forma de las letras de un alfabeto muy antiguo y misterioso, masticado por una boca enorme, pero espantosamente contenida, orgullosa, *ilegible*, celosa de su invisibilidad; y esos signos fueron barridos en todas direcciones del espacio, mientras me parecía subirlo, pero no a solas. Ayudado por la fuerza insólita. Pero mucho más libre que cuando estaba solo sobre la tierra.

En un momento algo como un viento se levantó y los espacios retrocedieron. Del lado donde estaba mi bazo un vacío inmenso se ahuecó y se tiñó de gris y rosa como la orilla del mar. Y al fondo de este vacío apareció la forma de una raíz encallada, un tipo de J que habría tenido en su cumbre tres ramas coronadas de una E triste y brillante como un ojo. —Las llamas salieron de la oreja izquierda de J y al pasar detrás de ella parecieron crecer todas las cosas a la derecha, del lado donde estaba mi hígado, pero mucho más allá de él. —No vi más y todo se desvaneció o fui yo quien desvanecido volvía a la realidad ordinaria. (35 – 36).⁹⁷

Como vemos, Artaud relata una experiencia de desagregación orgánica, que se acompaña de la aparición de una serie de imágenes materiales, en tanto van unidas a la sensación de sus órganos deshaciéndose, que devienen paradójica e increíblemente las letras de una escritura inmaterial atravesando todos los espacios, externos, interiores o intermedios,

⁹⁶ “C’est que ces principes n’étaient pas dans le corps, ne parvenaient pas à toucher le corps, mais demeuraient obstinément comme deux idées immatérielles suspendues en dehors de l’Être, opposées depuis toujours à LUI, et qui se faisaient d’autre part leur corps propre, un corps où l’idée de matière est volatilisée par CIGURI.”

⁹⁷ “Ce qui sortait de ma rate ou de mon foie avait la forme des lettres d’un très antique et mystérieux alphabet mastiqué par une énorme bouche, mais épouvantablement refoulée, orgueilleuse, illisible, jalouse de son invisibilité; et ces signes étaient balayés en tous sens dans l’espace pendant qu’il me parut que j’y montais, mais pas tout seul. Aidé par la force insolite. Mais beaucoup plus libre que lorsque sur la terre j’étais seul. / À un moment quelque chose comme un vent se leva et les espaces reculèrent. Du côté où était ma rate un vide immense se creusa qui peignit en gris et rose comme la rive de la mer. Et au fond de ce vide apparut la forme d’une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d’un E triste et brillant comme un œil. —Des flammes sortirent de l’oreille gauche de J et passant par derrière lui semblèrent pousser toutes les choses à droite, du côté où était mon foie, mais très au delà de lui. —Je n’en vis pas plus et tout s’évanouit ou ce fut moi qui m’évanouis en revenant à la réalité ordinaire”.

Nomadismos corporales

hasta el desvanecimiento. El rapto farmacológico de Artaud cobra, entonces, tintes más profundos y míticos que el científicismo plástico y poético de Michaux, pues ese alfabeto de una memoria antiquísima surge de esa fuerza y de ese encuentro insólito entre el ser humano, la naturaleza, la creación poética y una especie de *pharmakon* brotado de la tierra. Una experiencia más allá del poema escrito, de todo texto o dibujo, tan sutil, antigua e infinita como el devenir orgánico-inorgánico de la naturaleza, la materia y todos los cuerpos que engendra y que la pueblan.

Ya sea el viaje *in situ* y pseudocientífico en el segundo nomadismo de Michaux, o ese infinito arcaico y arcaizante descubierto en el nomadismo delirante de Artaud, la experiencia poética de un todo inmanente, la escritura como *pharmakon* y la liberación de un cuerpo sin órganos anudan la ruta de lo que hemos leído aquí como una serie de nomadismos corporales: esos recorridos y trayectos, entre interior y exterior, de un andar psíquico simultáneo en todo momento a las afecciones del cuerpo. Lo que también es una forma de señalar que la vivencia de una liberación y de una transformación, o aquella búsqueda de una curación afectiva, está más allá del tejido de la escritura. Ella se encuentra, justamente, en una poesía de la experiencia y del cuerpo, de la que brota el texto o el poema escrito tan sólo para apuntar su afuera y para señalar el desbordamiento vital que lo origina.

CONCLUSIONES

Como hemos visto durante las últimas páginas de nuestro desarrollo, el lugar que se le otorga a la mescalina en los escritos tratados de Artaud y de Michaux, es el lugar de un *pharmakon* con la facultad de despertar una conciencia adormecida o, en otras palabras, una sustancia textual activada en el proceso de lectura, misma que pone en escena la liberación de un cuerpo sin órganos. En su carácter de enteógeno, ambos autores coinciden en señalar su poder para quitar de encima lo construido —el dogma de la razón, la sujeción del *yo*, etc.— y abrir las puertas de la percepción para arrojar al ser humano a un infinito siempre palpable y en curso. Algo que no dista demasiado del mito de la escritura referido por Derrida, cuando Zot la entrega al rey Zamus como una cura para la memoria humana, pero con la diferencia de que la mescalina pareciera ofrecer el camino contrario: un despertar de la memoria viva sobre cualquier fármaco por escrito.

Esto último tiene a su vez algunas variantes con las que nos gustaría concluir este trabajo de lectura. De entrada, el redescubrimiento en la época contemporánea de la mescalina no es exclusiva de la travesía de Artaud ni mucho menos de los experimentos de Michaux. Desde el siglo XIX, gracias a la investigación pionera en este rubro de Louis Lewin y, posteriormente, con las incursiones etnográficas de Carl Lumholtz, el cacto del peyote llamó considerablemente la atención del mundo occidental y los experimentos en torno de sus poderes y facultades se incrementaron bastante en los años posteriores, hasta un especial apogeo en el ámbito intelectual y artístico durante las décadas de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado. Por ejemplo, en 1954, dos años antes de la publicación de *Misérable miracle*, Aldous Huxley entregaba por escrito *Las puertas de la percepción*, su experiencia y sus reflexiones en torno de la mescalina. Allí, al evocar la figura de William Blake sugiere que la experiencia visionaria de la poesía está estrechamente vinculada a un misticismo religioso anclado en la naturaleza y en su meditación contemplativa, algo que debe distinguirse de las religiones dogmáticas y organizadas de modo institucional. También agrega que dicha experiencia está normalmente bloqueada por una especie de “válvula reguladora” en la percepción ordinaria, sin dejar de lado ese otro bloqueo operado por la predominancia del

racionalismo sistemático como la forma de conocimiento válida por excelencia en la cultura occidental (1999: 48 – 49). Según Huxley, todo ser humano es capaz de experimentar este grado de fusión visionario y “evidentemente infinito” (47), sólo que los poetas poseen además la capacidad de expresarlo en palabras e integrarlo en una visión poética de la vida, ciertamente mística, aunque no por necesidad religiosa.

Como Henri Michaux, Huxley también participó del entusiasmo de encontrar en un *pharmakon* —en toda su potencia ambivalente remedio/veneno— la entrada a una experiencia de plenitud y de vaciamiento absoluto que parecía haber sido erradicada de la avanzada moderna y, asimismo, creyó que la psicología y la etnobotánica experimental —sobre todo de la mano de Havelock Ellis y de Albert Hoffman, entre muchos otros— daban el material propicio para una revolución cultural y, ante todo, de la percepción ordinaria, que estaba en suspensión desde las arremetidas vanguardistas de las primeras dos décadas del mismo siglo. Y no se equivocaban del todo, al menos no en lo que tuvo que ver con el futuro inmediato que desembocó en los movimientos de liberación de los años 60 y lo que parecía ser una suerte de nuevo renacimiento.

Sin embargo, como sabemos a estas alturas del tiempo, la mescalina forma parte del folclor experimental de los años 60 y 70, y ese atisbo de revolución cultural fue rápidamente absorbido por la maquinaria moderna y sus engranajes del último tercio del siglo XX y en lo que va de éste. Sobre todo a partir de la década de los setenta, la exploración enteogénica parece haberse convertido en una especie de turismo piscotrópico, al tiempo en que Occidente se ha expandido y conocido un despliegue tecnológico que afinó sus mecanismos de control trasladándolos a los campos del consumo y del entretenimiento. Para ello explotó gran parte de los descubrimientos del inconsciente humano y su complejo entramado de pulsiones y afecciones, además de integrar con descaro y tendenciosamente las fórmulas de composición surrealista, por ejemplo, a una infinidad de campañas publicitarias que siguen contribuyendo a vaciarlas de su significado en un principio libertario. Por otro flanco, el lenguaje de las vanguardias artísticas, que desde el terreno del arte plantearon a la experiencia estética también como una ética y como un código de lucha revolucionaria, se tergiversó y se confundió con el lenguaje de una vanguardia política que penetró más allá de la realidad exterior, o si se quiere objetiva, para instalarse en la propia subjetividad del individuo.

La escalada progresiva de esto último fue algo que Artaud percibió muy bien desde su época surrealista y que enunció con rabia en la última fase de su vida, luego de ser liberado tras más de nueve años de un encierro psiquiátrico. Para los tiempos en que Michaux escribe *Misérable miracle* y *L'infini turbulent*, la presencia de ese control objetivo y subjetivo era aún más evidente y, paradójicamente, la ciencia moderna que revestía los experimentos y las indagaciones sobre la mescalina, el ácido lisérgico y otras sustancias extraídas de la naturaleza y conocidas por otras culturas desde tiempos inmemoriales, parecía mostrar una vía de exploración liberadora que ni Michaux ni Huxley ni varios otros poetas y escritores se atrevieron a ignorar. Los resultados, como vimos, fue el redescubrimiento de una interioridad humana aún sensible a las vivencias milagrosas y revitalizantes de principios de mundo, mostrando a la actividad creadora como algo siempre en trance de ocurrir, nunca acabada y siempre incesante. La experiencia del infinito parecía así reencontrarse en los entramados farmacológicos del viaje *in situ* y de una experiencia visionaria que la poesía no había dejado de señalar en sus múltiples y desesperados intentos de renovación. A la luz de estos descubrimientos, ciertas corrientes poéticas mostraban un terreno sin duda contiguo a los mitos de creación más antiguos y como depositarias de un saber afectivo que parecía borrarse de la memoria humana bajo el culto del progreso y, a su vez, como lo seguimos en Michaux, se intentó plantear a la experiencia poética como un método de conocimiento de lo real al mismo rango que la ciencia moderna.

En este panorama, la obra de Artaud y la de Michaux, así como una parte considerable de las vanguardias artísticas, coinciden en esa búsqueda por la liberación del espíritu humano y por superar los dualismos entre la mente y el cuerpo y el arte y la vida. Sin duda, éste territorio vanguardista es pantanoso, lleno de ilusiones, de contradicciones y de callejones sin salida, lo cual ha puesto al arte contemporáneo en una posición comprometida que no pretendemos profundizar aquí, pero que debemos tener en mente a la hora de reflexionar las particularidades en la obra de ambos poetas. La poesía como laboratorio, el intento de plantearla como una forma de conocimiento al mismo nivel que el método científico es indudablemente un escenario de vanguardia como contrapartida a los avatares de la modernidad dominante. Nuestra postura, en este punto, no está exenta de cierta nostalgia por los furores revolucionarios que durante el romanticismo y las primeras décadas del siglo XX la acompañaron. En consonancia con un enfoque vitalista del arte y de los estudios culturales,

Nomadismos corporales

pensamos que la poesía es una salud, creemos en sus facultades terapéuticas y en el poder afectivo que conlleva para revitalizar nuestra sensibilidad y acaso transformarla. No obstante, teniendo en mente esa especie de surrealismo corporal inaugurado por Artaud, también consideramos que la salud de la poesía está más allá del poema escrito y debe comprobarse e intentarse compaginar con una labor cotidiana sobre las lindes de la interioridad y la realidad exterior. El texto sería, pues, la corteza desprendida del árbol, la epidermis vagabunda de un cuerpo cuyo espesor es un asunto de desplazamientos y traslados, un acto expresivo imposible de contenerse en lo escrito ni en ningún otro medio de captura.

Asimismo, es en relación con esto que la idea de nomadismo cobra cierta relevancia. Michaux, en la primera etapa de su carrera, se alejó de los medios intelectuales europeos para aventurarse por Asia y Sudamérica, justo cuando el surrealismo atravesaba su punto más álgido en las discusiones revolucionarias de los años 20 y 30. Artaud, por su parte, luego de su expulsión del movimiento comandado por Breton y de su fracaso inmediato en el teatro, emprendió el viaje que tratamos a tierras tarahumaras. Existe, pues, en ambos casos, un impulso nómada de búsqueda, de tratar de reencontrar un mundo aún no occidentalizado,⁹⁸ donde el ser humano todavía pudiera vivir en comunión con la naturaleza, identificada anímicamente con su pensamiento y sus costumbres. Ese encuentro con una cultura viva y con una raza principio que tanto anheló Artaud, ese encuentro de las potencias interiores y de la exploración psíquica en Michaux, son acontecimientos que comparten una región poética muy profunda del cuerpo, de la vida, del arte, de la naturaleza y de su expresión.

Según hemos leído, en dichos encuentros el sujeto surge como una construcción que comienza territorializando al cuerpo y sus afectos, y esto es justamente lo que un nomadismo corporal, tal y como lo hemos tratado, pone en tela de juicio. La dinámica nómada aparece en estos términos como lo contrario a la construcción territorial del sujeto, en tanto este tipo de construcción puede identificarse con una edificación arquitectónica del pensamiento. Arquitectura y nomadismo, en este caso, aparecen como dos metáforas epistemológicas, como ya habíamos dicho, que contraponen el emplazamiento fijo y el control del recorrido

⁹⁸ Este es indudablemente un punto digno de interés para futuras investigaciones. Hay, en efecto, como correlato de aquellas vanguardias desbocadas por el progreso y el culto fascista del futuro (el futurismo de Marinetti, por ejemplo), otro impulso vanguardista dirigido al pasado, a los vestigios de otras formas de civilización más antiguas que Occidente y su enclave modernizadora, precisamente, como la posibilidad de un remedio del presente y una exploración del futuro

frente a una liberación dinámica y una multiplicidad de trayectos. Tanto Artaud como Michaux dan prueba del nomadismo, justamente, como un proceso de deconstrucción del sujeto y de desestratificación corporal como estrategias para desmontar una subjetividad normada, que excluye de sí las potencias afectivas del cuerpo en aras de la solidificación de un *yo* formado a partir de los requerimientos de una cultura determinada desde el exterior. El resultado es, entonces, la ubicación de un territorio que funde exterior e interior en una suerte de percepción corporal amplificada, una experiencia somática y poética que supone el contacto con la expresividad infinita de la naturaleza y de su capacidad de transformación y de creación. Más allá de la arquitectura del pensamiento adquirido, debajo y detrás de sus cimientos, Artaud y Michaux dan muestra de que se puede encontrar aún una inmensa geografía como reconfiguración del exterior a través del cuerpo y sus afecciones.

En lo que respecta al marco teórico propuesto, esto último es lo que termina por articular la experiencia poética con el nomadismo como una estrategia de liberación afectiva y, en este sentido, se cumple la máxima “nomadológica” de Deleuze y Guattari acerca de un ejercicio de desterritorialización para reterritorializar la geografía corporal (2002: 369). De igual modo, a causa de una especie de traslación o de desplazamiento poético-vanguardista al pensamiento filosófico contemporáneo, sobre todo en lo referente a Artaud, pareciera que los elementos experienciales de ambos poetas han sido desarrollados teóricamente bajo las rúbricas de *pharmakon* y cuerpo sin órganos. La práctica nómada y corporal se traduciría, entonces, en una nomadología y en una deconstrucción teórica que brinda toda pertinencia al aparato crítico elegido.

Sin embargo, no somos insensibles a una tensión teórica connatural al intento de leer la poesía “experiencial” de Artaud y de Michaux, por llamarla de algún modo, con las herramientas proporcionadas por la teoría literaria, la filosofía contemporánea y otras ramas de pensamiento. Tal vez pueda ser reprochable el no haber detallado más a profundidad los mecanismos de control que una poética nómada y corporal tiende a dinamitar, incluyendo un análisis frente a frente de ambos aspectos, lo cual sería sin duda muy interesante. Pero, en contraste y a causa de tiempos y espacios, optamos por darle prioridad al movimiento de liberación que se plantea como una salud del cuerpo y de la poesía; preferimos seguir sus trayectos nómades en lugar de detenernos a reconocer, identificar y solidificar los múltiples

Nomadismos corporales

obstáculos entre las determinaciones exteriores y la liberación plena del cuerpo y su actividad sensorial y afectiva.

Por esta dirección, es frecuente un sentimiento de confusión y de pérdida de rumbo al momento de adentrarse en los manglares y pantanos que rodean a la modernidad y el surgimiento de las vanguardias poéticas y artísticas. Y si a esto le sumamos la complejización acarreada por un siglo de discusiones, de múltiples acercamientos y de una banalización a la vez que espectacularización de los postulados revolucionarios del arte de vanguardia, surge la sensación de una caminata sin rumbo como correlato de un control dirigido de más lejos, detrás de los grandes aparadores, del maremágnum visual de carteles y de imágenes publicitarias, detrás de las librerías y los incontables colores de lomos y lomos de libros...

Entonces necesitamos ubicarnos, detenernos, *salir* en nuestro cuerpo y conjugarlo con el recorrido anímico y mental para concebir una dirección, un sentido a nuestros pasos. Y lo mismo ocurre en nuestros procesos interiores, en nuestras descarnadas inmersiones en la escritura y en la lectura, por ejemplo. Lo que ahora identificamos, pues, como un malestar cultural y arquitectónico (metafísico y físico al mismo tiempo), también podemos reconocerlo en la tragedia clínica y personal de Artaud. Por ello, la manera en que el poeta encaró lo real y la escritura, el modo particular con que la concibe y hace intervenir al cuerpo, lo colocan como un parteaguas en el tema de la corporalidad y del texto como una escritura vital. Sin duda, ante este figurado caminar sin rumbo en un entorno edificado para desconocernos y perdernos, en medio de toda una intensificación espectacular y consumista del medio exterior, el regreso al cuerpo como una reterritorialización de sus afectos ofrece un punto de orientación que el pensamiento dualista había convenientemente desarticulado. De ahí que consideremos valiosa una relectura de estos poetas y de esos ideales identificados con las vanguardias estéticas que antecedieron a esta aceleración y confusión generalizada.

Además, una reubicación en la potencia afectiva del cuerpo, como quería Spinoza, como señalaba Deleuze y como Artaud vislumbraba en su atletismo afectivo, también conlleva un regreso a la naturaleza como expresión corpórea e inmanente. Algo que de igual modo subyace en el nómada en cuanto su experiencia primordial de recorrido está inscrita en la tierra y en una conciliación de multiplicidades a través del cuerpo y sus caminatas. Del mismo modo, los desplazamientos exteriores y psicogeográficos de Artaud y de Michaux pasan por una reconfiguración del cuerpo en la escritura, pero a condición de que ella apunte

Nomadismos corporales

hacia afuera del texto, hacia los entramados que tejemos entre la vida y nuestras rutas interiores. Allí donde el lector se convierte en experimentador de su propia existencia y donde es posible trasladar la memoria inerte de los textos a los detalles más ínfimos de su vida, como un remedio o una cura ante los anquilosamientos que obstruyen toda revolución exterior e interior.

La poesía, en este marco, no sería más el poema escrito ni el monumento de una arquitectura verbal, sino la propia experiencia que lo origina y lo desborda; un cuerpo sin órganos, nómada, circulando entre el afuera y sus adentros. Y esto sin olvidar su potencialidad inherente para deshacer aquellas construcciones demasiado pesadas y asfixiantes. El llamado de tal poesía tendría que buscarse en el fuego de la experiencia, en la liberación de otros espacios afectivos, de otras posibilidades de ser y de vivirse. Aún no sabemos lo que puede un cuerpo, lo que puede nuestro cuerpo, aún no están escritos todos los textos de su carne ni trazadas todas las rutas de su transfiguración.

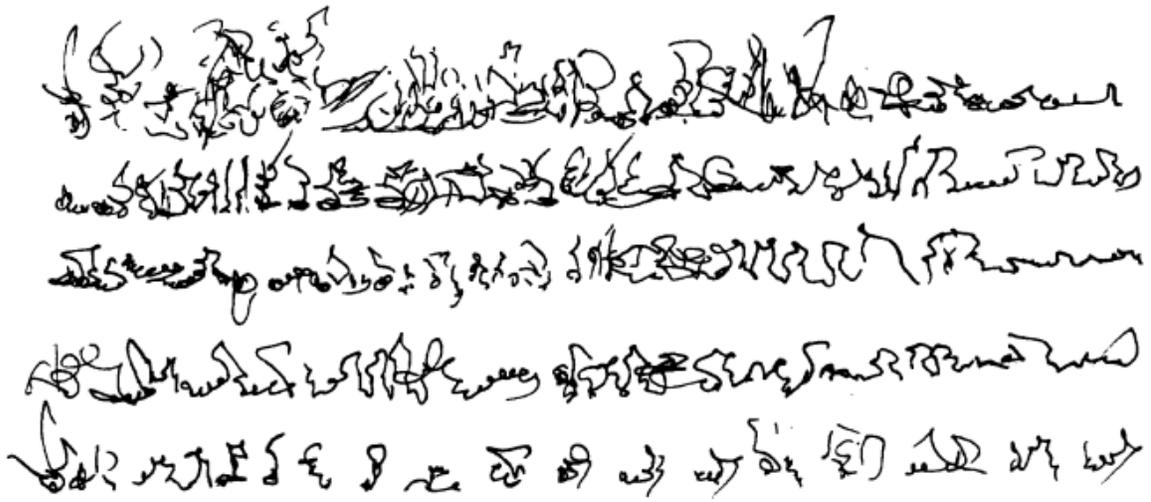
APÉNDICE

Asistía a mi función imaginógena [...] en tinta negra, con la pluma, una especie de traducción gráfica de la vibración a la que había asistido, en la que fui tanto víctima como sujeto, observador y mirón. [...] los colores, las luminosas, cintilantes, salvajes imágenes coloreadas, si habían entrado en mí, brutales y resueltas [...]. [Los] rompimientos: este pasmoso carácter —vinculado a las incesantes interrupciones, a los cambios de sentido, a una inversión espasmódica regular, de una regularidad semejante a la alternancia en la corriente eléctrica, regularidad inflexible e indefinidamente repetida.

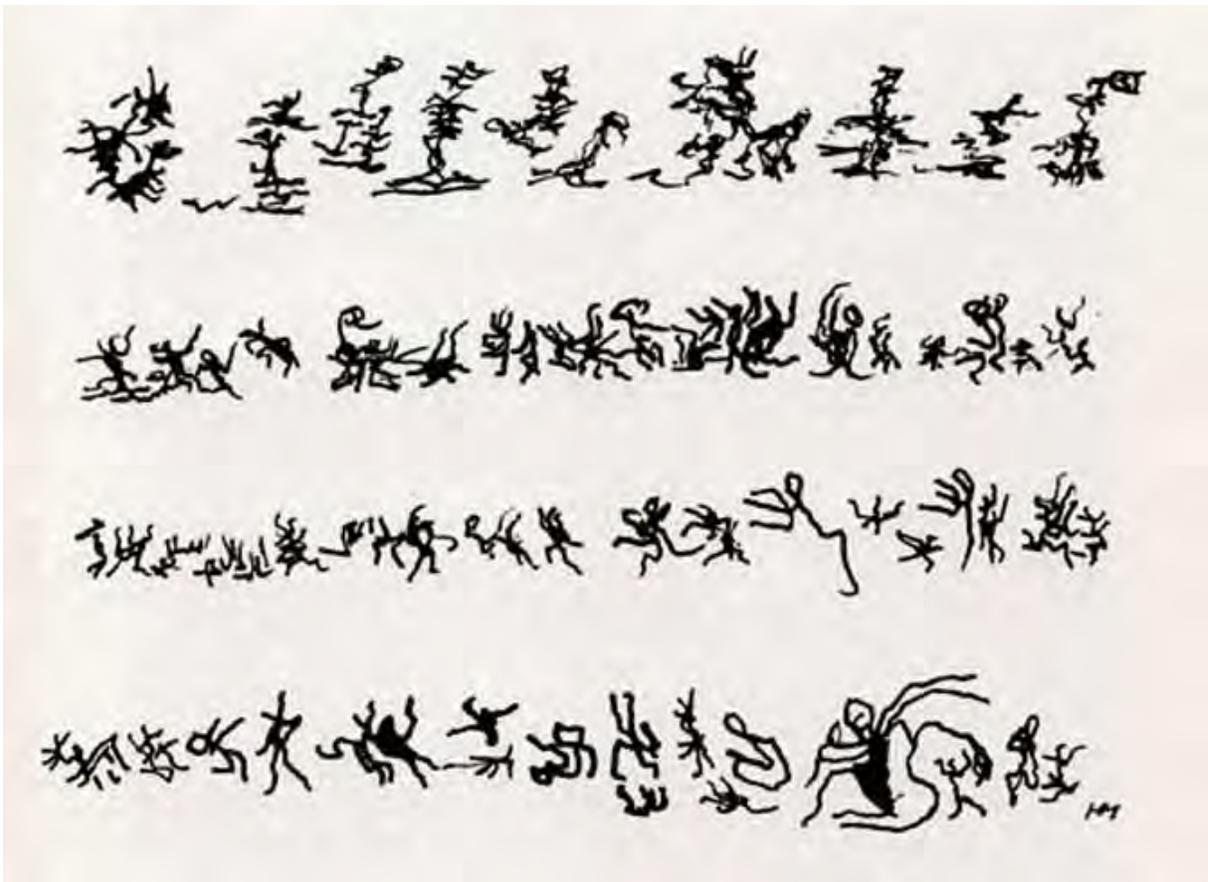
Henri Michaux, *Misérable Miracle*.

Puesto que la composición textual de *Misérable miracle* y de *L'infini turbulent*, las dos obras principales para nuestra exposición sobre Michaux en el segundo y tercer capítulo, incluye varios dibujos del autor como complemento y activación en imágenes de la experimentación con la mescalina referida por escrito, nuestro objetivo en este apéndice es ofrecer una secuencia visual de nuestra lectura. Como apuntamos en el segundo capítulo, la elasticidad y evanescencia entre experiencia y texto es producto de un esfuerzo de Michaux por transmitir un *continuum*, ese flujo perpetuo de devenir, de pura inmanencia. Los dibujos, en esta vía de interpretación, funcionan como una propagación gráfica, en tinta negra, del pulso alterado del autor, una suerte de registro ideográfico, radiográfico y casi ecográfico, valga la redundancia, que traza los caminos sensoriales y afectivos del cuerpo del experimentador hacia los territorios de la escritura y la imagen. Se trata de activar, mentalmente y también con la mirada, esa *función imaginógena* que el poeta reporta sobre la fastuosidad de alternancias y rompimientos en la experiencia mescalínica.

De esta manera, entendiendo la progresión de los dibujos como una serie de *trayectos pictografiados*, según ensaya Michaux, podemos observar en ellos el tránsito de torsiones y estiramientos que marcan el paso de la línea agitada, fragmentaria y pulsional, hacia un cortejo de figuras que parecieran simular la forma humana deviniendo ideogramas de los estados psíquicos y somáticos visitados:



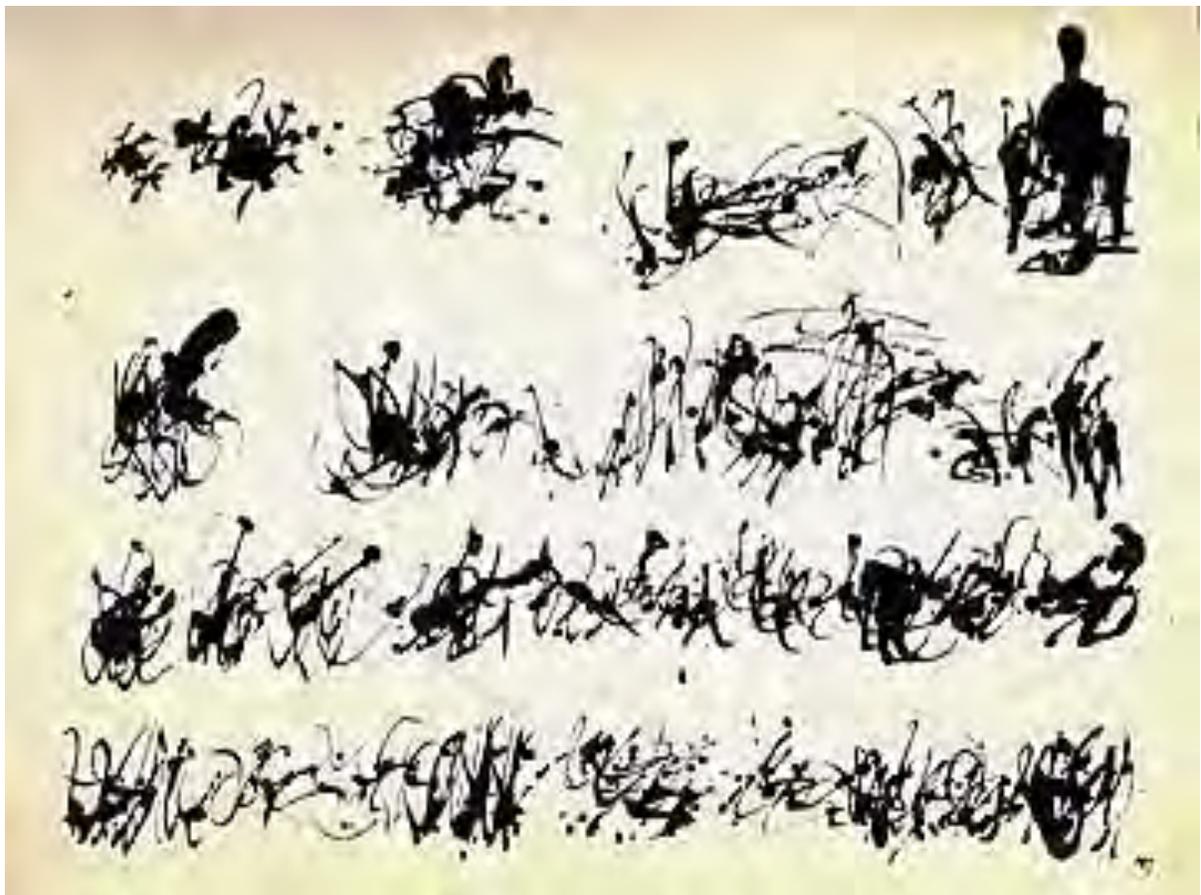
© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.



© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.

Nomadismos corporales

La tentativa de Michaux por registrar en imágenes los cambios de sentido, la regularidad espasmódica y vibratoria, semejante a una corriente eléctrica, se traduce en los dibujos con la formación progresiva de una escritura somática. Ella surge de la mezcla de las sensaciones corporales, su pulso agitado y podría decirse enteogénico, con trazos aún indefinidos, amorfos y sin embargo oscilando entre la figura humana y la aparición de algo parecido a pictogramas o ideogramas, que se multiplican, que se agrupan y se dispersan como si provinieran de una danza y de un dinamismo interior en busca de continuarse en grafías, en signos casi endémicos y en aceleración continua:

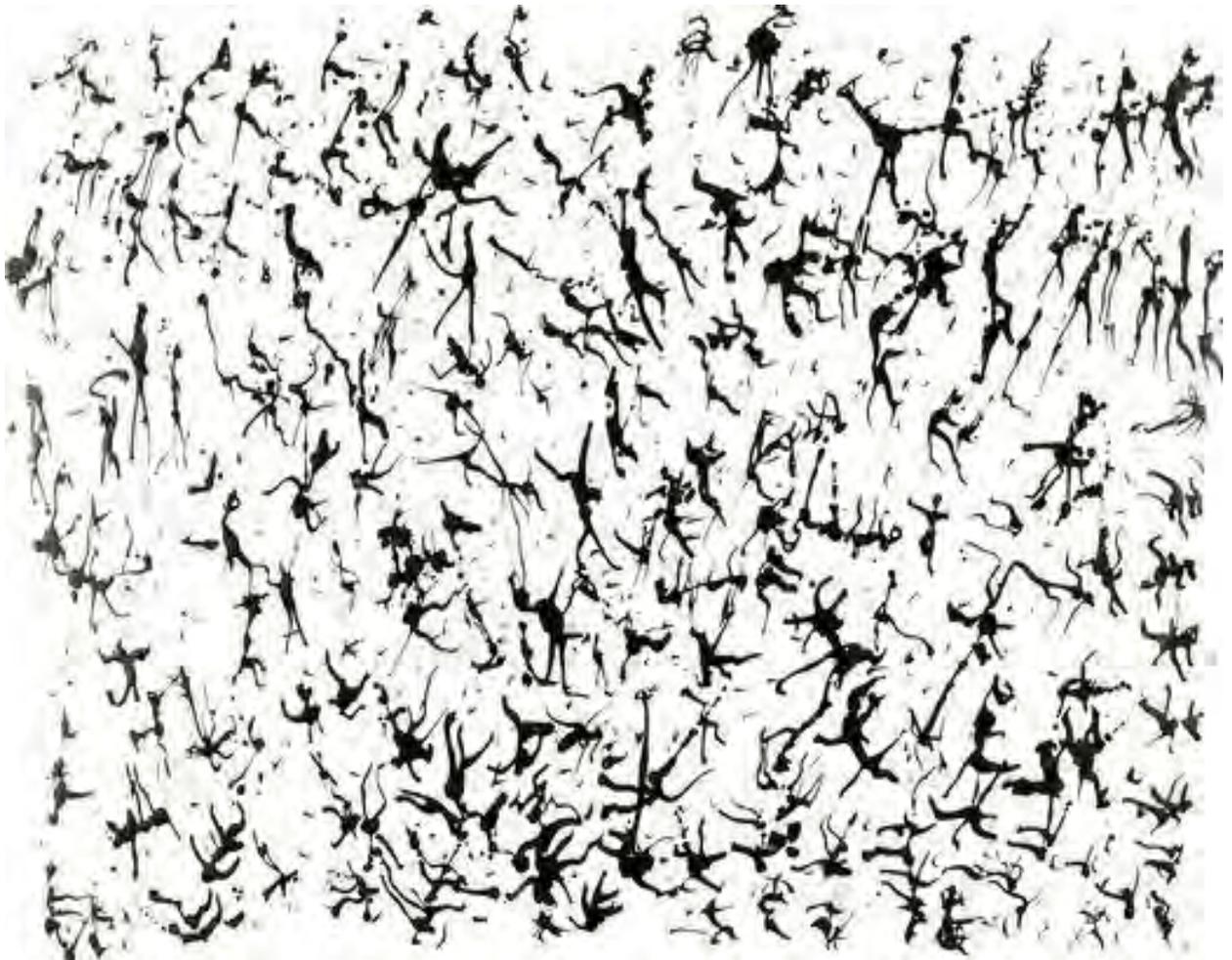


© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.



Nomadismos corporales

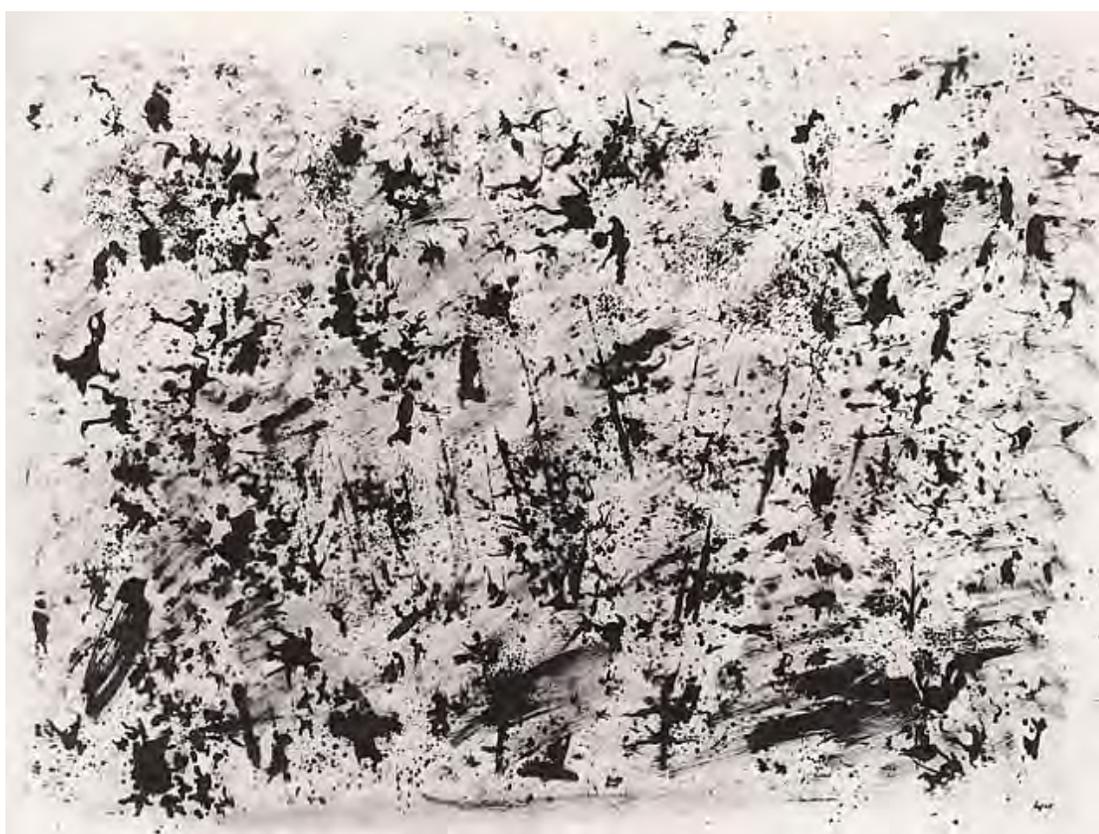
Más adelante, los ideogramas parecieran volatilizarse, reventarse y dispersarse en una congregación de cuerpos antropomorfos volando por los aires, o por los abismos insondables del vacío. Manchas de tinta escurriendo, cayendo en la página en blanco para después dar lugar, poco a poco, a un territorio semejante a un bosque, a un cerro o una montaña escarpada, vista adentro de uno, pero desde lo alto:



©Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.



© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.



© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.



© Gallimard, 1982. Henri Michaux, *Mouvements*.

Los trayectos pictografiados de Michaux dan muestra de la apertura de un territorio interior, configurado a fuerza de un impulso nómada no sólo expresado de forma gráfica e interdisciplinaria, sino también por el afán experimental y sin duda dinámico del poeta nacido en Namur. El *muro tipográfico* que quiere rebasar, esa escritura como velo o manto sobre la vitalidad de una experiencia que no puede contener, es de algún modo sorteado al proyectar sobre él, o yuxtaponiendo la imagen al texto escrito, los dibujos como una suerte de retratos al mismo tiempo moleculares y panorámicos.

Nomadismos corporales

Así, en otros dibujos, se muestra (des)figuradamente aquel *surco del sujeto* que se hunde y se diluye en los entresijos de la carne, y por los intersiticios del texto, hasta desembocar en una secuencia de trazos desgarrados, casi como si abriera y dejara ver otro espacio entre las articulaciones, agitando y partiendo algo semejante a una espina dorsal:

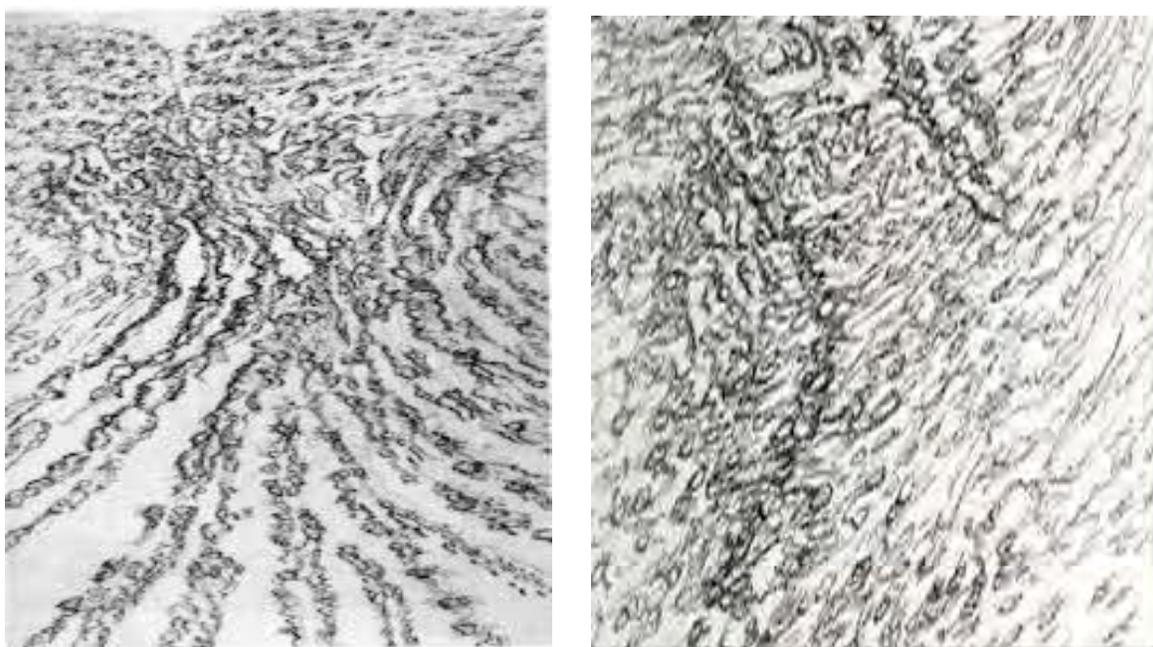


© Gallimard, 2008. Henri Michaux, *Misérable miracle*.



© Gallimard, 2008. Henri Michaux, *Misérable miracle*.

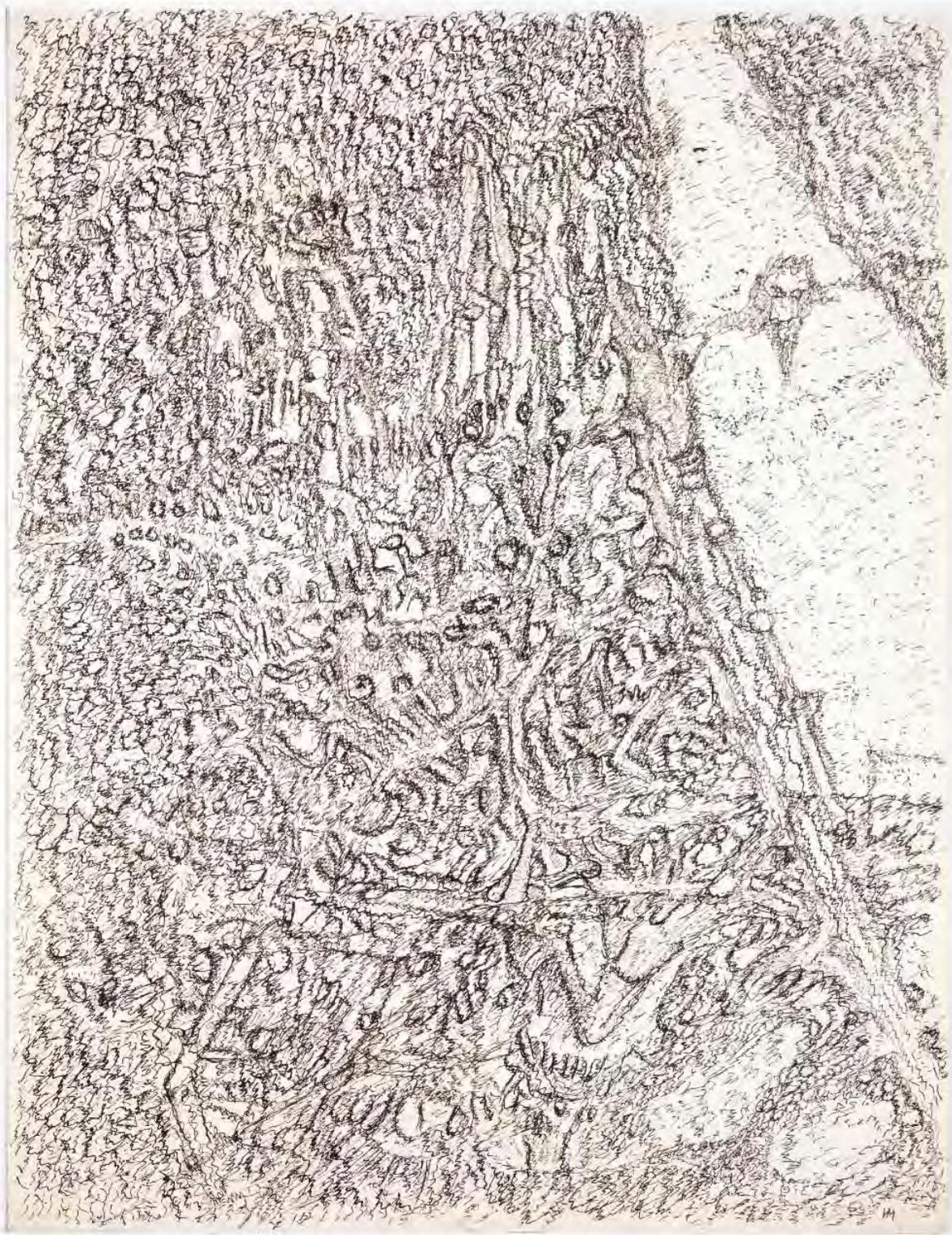
Por último, la misma convulsión del trazo y de la línea simula una suerte de dispersión atómica, de ínfimas partículas separándose y reagrupándose rítmicamente, llenando el vacío de la página con una serie de paisajes geológicos, como si la tinta se derramara y diera origen a un continente inaudito, a un mundo interior accidentado, lleno de picos y pendientes, pero expandido y desbordado hasta la configuración interior de otro país o territorio:



© Gallimard, 2004. Henri Michaux, *L'infini turbulent*.



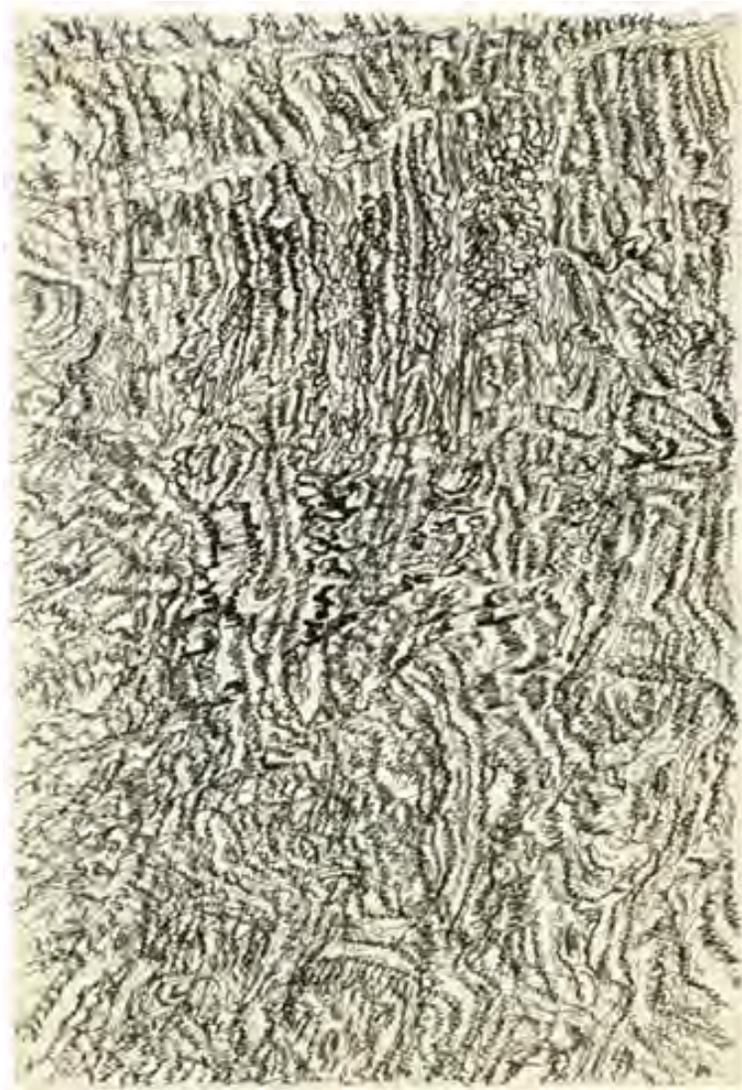
© Gallimard, 2004. Henri Michaux, *L'infini turbulent*.



© Gallimard, 2004. Henri Michaux, *L'infini turbulent*.



© Gallimard, 2008. Henri Michaux, *Misérable miracle*.



© Gallimard, 2004. Henri Michaux, *L'infini turbulent*.

Como vemos, en esta propuesta de lectura visual, simultánea, claro está, al texto escrito, intentamos mostrar cómo el itinerario experimental de Michaux traslada a una dimensión textual el ritmo vibrátil de los afectos corporales. Se trata de una secuencia de *trayectos psíquicos*, de sensaciones sin sujeto ni objeto en el momento de su acontecimiento, de un trance interior que se adentra en su función imaginógena. Allí se disuelve el poeta en un palimpsesto de trazos que no son otra cosa que imágenes de una “indeterminación esencial”, nómada, donde se erige en creador del universo en el cual desaparece. Como dice Michaux, *estar y no estar, pero desplazarse*. Al menos queda el texto y las imágenes como *éidolas* desprendidas en su fuga, como rastros de una sustancia textual propagada por escrito.

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
2. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
3. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
4. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
5. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
6. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
7. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
8. © Gallimard. Dibujo a tinta china por Henri Michaux. Tomado del libro *Mouvements*. Paris: Gallimard, 1982.
9. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *Misérable miracle*. Paris: Gallimard, 2008.
10. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *Misérable miracle*. Paris: Gallimard, 2008.

Nomadismos corporales

11. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *L'infini turbulent*, Paris: Gallimard, 2004.
12. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *L'infini turbulent*, Paris: Gallimard, 2004.
13. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *L'infini turbulent*, Paris: Gallimard, 2004.
14. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *L'infini turbulent*, Paris: Gallimard, 2004.
15. © Gallimard. Dibujo por Henri Michaux. Tomado del libro *L'infini turbulent*, Paris: Gallimard, 2004.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Bibliografía citada:

ABADI, Florencia (2011). “Henri Michaux: animalidad y conciencia”, en la revista *Aisthesis* (50). Documento en PDF. Chile: Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 92 – 109.

ARTAUD, Antonin (1979). *Artaud le Mómo / Aquí Yace precedido de La Cultura India*. Ramón Font trad. Madrid: Editorial Fundamentos.

_____ (2005). *El arte y la muerte / Otros escritos*. Víctor Goldstein trad. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

_____ (1973). *Cartas a Génica Athanasiou*. María Irene Bordaberry trad. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

_____ (1983a). *Carta a la vidente*. Selección, traducción y prólogo de Héctor Manjarrez. Serie los heterodoxos, 6. 4ª Edición. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (1972a). *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Carlos Manzano trad. 2ª edición. Madrid: Editorial Fundamentos.

_____ (1977). *El ombligo de los limbos y el Pesa-Nervios*. Antonio López Crespo. Buenos Aires: López Crespo Editor.

_____ (1977a). *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Ramón Font trad. Madrid: Editorial Fundamentos.

_____ (2007). *Les Tarahumaras*. Col. Folio / Essais 52. Paris: Éditions Gallimard.

Nomadismos corporales

_____ (1983b). *El teatro y su doble*. Enrique Alonso y Francisco Abelenda trad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____ (2009). *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.

_____ (2000). *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*. Selección de artículos periodísticos aparecidos en México en 1936. México: Editorial Letras Vivas.

_____ (1972b). *Œuvres Complètes, Tome I*. París: Gallimard.

_____ (1976). *Œuvres Complètes. Tome VIII*. París: Éditions Gallimard.

_____ (1999). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Edición bilingüe. Marco Antonio Campos trad. El altar de los muertos, 2. México: Factoría Ediciones, 1999.

AUERBACH, Erich (1998). *Figura*. Yolanda García trad. Madrid: Editorial Trotta.

BARTHES, Roland (1983). *El grado cero de la escritura*. Nicolás Rosa trad. México: Siglo XXI Editores.

_____ (1985). *El grano de la voz. Entrevistas 1962 – 1980*. Nora Pasternac trad. México: Siglo XXI editores.

_____ (1987). “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 65 – 71.

_____ (1974). *El placer del texto*. Nicolás Rosa trad. México: Siglo XXI editores.

BAUDELAIRE, Charles (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Edición y traducción de Guillermo Solana. La balsa de la medusa, 83. Madrid: Visor.

CARERI, Francesco (2006). *Camminare come pratica artistica*. Torino: Einaudi.

DEBORD, Guy (1955). *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Documento electrónico. Recuperado de: <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html> [Consultado el 2 de marzo de 2016].

Nomadismos corporales

DELEUZE, Gilles (2003). *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975 – 1995*. Édition préparée par Daniel Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____ (1996). *Crítica y clínica*. Thomas Kauf trad. Colección Argumentos, 174. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (2008). *En medio de Spinoza*. Traducción y notas a cargo del Equipo Editorial Cactus. Serie Clases, 1. Buenos Aires: Cactus.

_____ (2005). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. J. Vázquez trad. Buenos Aires: Pailón.

_____ (1996). *Spinoza y el problema de la expresión*. Horst Vogel trad. Colección Atajos. Barcelona: Muchnik Editores.

_____ & GUATTARI, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta trad. 5ª Edición. Valencia: Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques (1975). *La diseminación*. José Martín Arancibia trad. Col. Espiral. Madrid: Editorial Fundamentos.

_____ (1989). *La escritura y la diferencia*. Patricia Peñalver trad. Col. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico, 39. Barcelona: Editorial Fundamentos.

DI PAOLA, Modesta (2009). *Nomadismo e interdisciplinarietà. El nomadismo como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano*. Documento electrónico. Recuperado de: http://interartive.org/2009/11/nomadismo/#_ftnref1 [Consultado el 18 de marzo de 2016].

ELLISON, Nicolas & MARTÍNEZ MAURI, Mónica (Eds.) (2009). *Paisajes, espacios y territorios*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

EPICURO (2012). *Carta a Meneceo*. Traducción y notas de Pablo Oyarzun R. Edición bilingüe. Santiago de Chile: Centro de Estudios Griegos Universidad de Chile – Ediciones Tácitas.

Nomadismos corporales

_____ (2007). *Obras completas*. Edición y traducción de José Vara. 7ª Edición. Madrid: Ediciones Cátedra.

FOUCAULT, Michel (1969). “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en *Bulletin de la Société française de philosophie* 63(3) [Versión castellana].

_____ (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost trad. 2ª edición revisada y corregida. México: Siglo XXI, 2010.

_____ (1981). *Theatrum Philosophicum*. Francisco Monge trad. Cuadernos Anagrama. Barcelona: Editorial Anagrama.

GORDON WASSON, R. & HOFMANN, A. & RUCK, Carl A. P. (2013). *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Felipe Garrido trad. 2ª edición en español. Breviarios, 305. México: Fondo de Cultura Económica.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE Jacques (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores trad. México: Universidad Autónoma de Puebla – Siglo XXI Editores.

GUATTARI, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Compilación y prólogo de Gregorio Kaminsky. Miguel Denis Norambuena trad. Buenos Aires: Ediciones La Marca.

HERÁCLITO (1973). *Fragmentos*. Edición y traducción de Luis Farre. Buenos Aires: Aguilar.

HÜLSZ PICCONE, Enrique Ed. (2009). *Nuevos ensayos sobre Heráclito. Actas del segundo Symposium Heracliteum*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

HUXLEY, Aldous (1999). *Las puertas de la percepción / Cielo e infierno*. Miguel de Hernani trad. Barcelona: Edhasa.

JARDÍ, M. (1990). “Paisaje: ¿una síntesis geográfica?”, en *Revista de Geografía*. Vol. XXIV, pp. 43 – 60. Recuperado de:
<http://www.raco.cat/index.php/RevistaGeografia/article/viewFile/46049/56854> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].

Nomadismos corporales

KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Editions du Seuil.

LOMBA, Pedro (ed.) (2010). *Pierre Bayle. Escritos sobre Spinoza y el spinozismo*. Madrid: Editorial Trotta.

MARX, Karl (2004). *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro*. México: Editorial Sexto Piso.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Jem Cabanes trad. Serie Universidad: historia, ciencia, sociedad, 121. Barcelona: Ediciones Península.

MICHAUX, Henri (1985). *Un barbare en Asie*. Édition revue et corrigée. Coll. L'Imaginaire, 164. París: Éditions Gallimard.

_____ (1983). *Ecuador. Diario de viaje*. Cristóbal Serra trad. Col. Marginales, 76. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (1996). *Emergencias-resurgencias*. Jorge Esquinca trad. Colección Poemas y Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2004). *L'infini turbulent*. Édition illustré par l'auteur, revue et augmentée. París: Gallimard.

_____ (2000). *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*. Francesc Parcerisas trad. 2ª Edición. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (2008). *Misérable miracle. La mescaline*. París: Gallimard.

_____ (1998a). *Œuvres Complètes, t. I*. Édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran. Coll. de la Pléiade. París: Gallimard.

_____ (2001a). *Œuvres Complètes, t. II*. Édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran. Coll. de la Pléiade. París: Gallimard.

_____ (2001b). *Œuvres Complètes, t. III*. Édition établie par Raymond Bellour et Ysé Tran. Coll. de la Pléiade. París: Gallimard.

Nomadismos corporales

_____ (1998b). *Passages*. París: Gallimard.

_____ (1963). *Plume, précédé de Lointain interieur*. Nouvelle édition revue et corrigée. París: Gallimard.

_____ (1976). *La vida en los pliegues*. Victor Goldstein trad. Edición bilingüe. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.

NIZAN, Paul (1971). *Los Materialistas de la Antigüedad*. María Reyes Llopart trad. Madrid: Editorial Fundamentos.

NOGUÉ, Joan (Ed.) (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Colección Paisaje y Teoría. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

PARRET, Herman (2008). “Semiótica del paisaje y del jardín. Presencias de la naturaleza”, en *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Desiderio Blanco trad. Colección Biblioteca Universidad de Lima. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima. Pp. 99 – 125.

RANGEL, Sonia (2016). *Ecosofía: cartografía(s) de los territorios existenciales*. Documento electrónico. Recuperado de: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/ecosofia-cartografias-de-los-territorios-existenciales/> [Consultado el 15 de abril de 2016].

SOLLERS, Philippe (1977). “El estado Artaud”, en *Artaud*. Ana Aibar Guerra trad. Valencia: Pre-Textos, pp. 11 – 34.

SPINOZA, Baruch (1988). *Correspondencia completa*. Traducción, introducción, notas e índices de Juan Domingo Sánchez Estop. Libros Hiperión, 101. Madrid: Hiperión.

_____ (2002). *Ética*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Biblioteca Grandes Pensadores. Barcelona: Editorial Trotta.

VAN DIJK, Teun Adrianus (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Juan Domingo Mayano trad. Madrid: Cátedra.

Nomadismos corporales

WEISZ, Gabriel (2005). *Cuerpos y espectros*. Col. Seminarios. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM.

_____ (1998). *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. Col, Lingüística y teoría literaria. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Siglo XXI Editores.

_____ (2013). *Rituales literarios*. Col. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de consulta:

ARISTÓTELES (2002). *Retórica*. Arturo Ramírez Trejo trad. México: UNAM, Coordinación de Humanidades.

ARTAUD, Antonin (2009). *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.

_____ (2004). *Œuvres*. Évelyne Grossman éd. Quarto. Paris: Gallimard.

BARTHES, Roland (1984). *Le bruissement de langue*. Paris: Seuil, 1984.

_____ (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Joaquim Sala-Sanahuja trad. Barcelona: Paidós.

_____ (1981). *Le grain de la voix. Entretiens 1962 – 1980*. Paris: Éditions du Seuil.

BAUDELAIRE, Charles (2009). *Arte y modernidad*. Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello trad. Buenos Aires: Prometeo.

BAUDRILLARD, Jean (1993). *Cultura y simulacro*. Antoni Vicens y Pedro Rovira trad. 4ª edición. Barcelona: Kairos.

Nomadismos corporales

_____ (2000). *Figuras de la alteridad*. Victoria Torres trad. México: Taurus.

BENJAMIN, Walter (2013). *El libro de los pasajes*. Rolf Tiedmann trad. Madrid: Akal.

_____ (1972). *Haschisch*. Jesús Aguirre trad. Madrid: Taurus.

BERARDI, Franco (2014). *La sublevación*. Eugenio Tisselli trad. México: Surplus Ediciones.

BERISTÁIN, Helena (2006). *Diccionario de Retórica y Poética*. 9ª edición. México: Porrúa.

BRETON, André & SOUPAULT, Philippe (1967). *Les champs magnétiques*. Paris : Gallimard.

_____ (2001). *Manifestos del surrealismo*. Aldo Pellegrini trad. Buenos Aires: Argonauta.

_____ (1973). *Les vases communicants*. Paris: Gallimard.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Alcira Bixio trad. Colección Entornos, 6. Buenos Aires: Editorial Paidós.

CARERI, Francesco (2006). *Camminare come pratica artistica*. Torino: Einaudi.

COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*. Manuel Arranz trad. Barcelona: Acantilado.

CORBIN, A. (2005). *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Éditions du Seuil.

COURTINE, J.-J. (2006). *Histoire du corps 1. Les Mutations du regard. Le XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

DEBORD, Guy (1955). *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Documento electrónico. Recuperado de: <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html> [Consultado el 2 de marzo de 2016].

Nomadismos corporales

_____ (1999). *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.

DEL ESTAL, Eduardo (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1997). *Rizoma (introducción)*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta trad. 9ª edición. Valencia: Pre-Textos.

_____ & GUATTARI, Félix (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Francisco Monge trad. 1ª edición. Barcelona: Barral Editores.

DÉOTTE, J.-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Natalia Calderón M. trad. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

DERRIDA, Jacques (2005). *Canallas: dos ensayos sobre la razón*. Cristina de Peretti trad. Madrid: Trotta.

_____ (1988). *Márgenes de la filosofía*. C. González Marín trad. Madrid: Editorial Cátedra.

DESCARTES, R. (1987). *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Miguel Grana trad. Madrid: Gredos.

DUPUIS, Jean – François (2004). *Historia desenvuelta del surrealismo*. Carlos García Velasco trad. Barcelona: Alikornio.

FOCILLON, Henri (2010). *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Fernando Zamora Águila trad. México: UNAM.

FOUCAULT, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría trad. 3ª edición. Madrid: La Piqueta, 1992.

_____ (1991). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Francisca Perujo trad. México: Siglo XXI, 1991.

Nomadismos corporales

GRAVE, C. & PÉREZ-BORBUJO, F. (2014). *El cuerpo y sus abismos*. Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones, 7. México: UNAM.

HEDAYAT, Sadegh (1966). *La lechuza ciega*. Agustí Bartra trad. Serie del volador. México: Joaquín Mortiz.

JUNG, C. G (2004). *Introducción a la ciencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Brigitte Kiemann y Carmen Gauger trad. Barcelona: Siruela.

JÜNGER, Ernst (2000). *Acercamientos. Drogas y ebriedad*. Enrique Ocaña trad. Barcelona: Tusquets Editores.

KRISTEVA, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Beatriz Horrac trad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LE BRETON, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Daniel Alcoba trad. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2007). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Heber Cardoso trad. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2002). *La sociología del cuerpo*. Paula Mahler trad. Buenos Aires: Nueva Visión.

LEWIN, Louis (2013). *Phantastica: drogas narcóticas y estimulantes*. Carmen Mesones trad. Barcelona: Amargord Ediciones.

LUMHOLTZ, Karl (1970). *El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*. Balbino Dávalos trad. México: Editora Nacional.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006). *La unión del alma y el cuerpo en Malebranch, Biran y Bergson*. Jesús Ma. Ayuso Diez trad. Madrid: Encuentro.

PLATÓN (2011). *Diálogos*. Carlos García Gual trad. Madrid: Gredos.

Nomadismos corporales

ONFRAY, M. (2009). *La escultura de sí: por una moral estética*. Irene Antón trad. Madrid: Errata Naturae.

OVIDIO (2007). *Metamorfosis*. Rosa Ma. Iglesias trad. 8ª edición. Madrid: Cátedra.

PALLASMAA, J. (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Carles Muro trad. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

_____ (2012). *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Moisés Puente trad. Barcelona: Gustavo Gili.

SERRES, Michel (2002). *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. María Cecilia Gómez trad. México: Taurus.

SHAEFFER, J.-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética*. Ricardo Ibarlucia trad. Buenos Aires: Biblos.

SOLLERS, Philippe (1979). *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Flamarion.

SONTAG, Susan (1981). *Bajo el Signo de Saturno*. Juan Utrilla Trejo trad. México: Lasser Press Mexicana S. A.

_____ (1970). *Duet for cannibals*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

_____ (2002). *Estilos radicales*. Eduardo Goligorski trad. Madrid: Suma de Letras.

TROTET, François (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. Paris: Albin Michel.

VIGARELLO, G. (2011). *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Éditions du Seuil.

TURNER, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Eric Herrán Salvatti trad. México: Fondo de Cultura Económica.