

Mapartaud

Una aproximación a la escritura de Antonin Artaud desde M. Foucault, J. Derrida, M. Merleau-Ponty y G. Deleuze

Autor:

Díaz Pumará, Teresita

Tutor:

García, Esteban Andrés

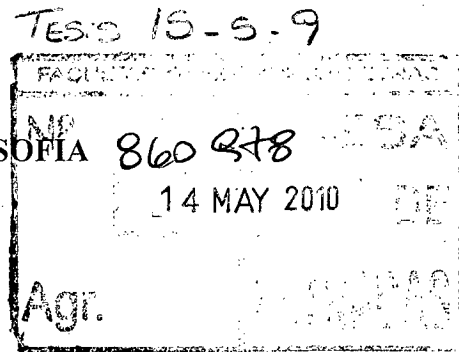
2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado

Tesis
15.5.9

TESIS DE LICENCIATURA EN FILOSOFIA



MAPARTAUD

*Una aproximación a la escritura de Antonin Artaud
desde*

M. Foucault, J. Derrida, M. Merleau-Ponty y G. Deleuze

Teresita Díaz Pumará

31.438.888

Director : Dr. Esteban García

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Mayo de 2010

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

A Celina y Patricio

A Momó

Sin ellos esto no estaría escrito.

ÍNDICE

Índice.....	p. 3
Nota sobre las citas.....	p. 4
MAPARTAUD.....	p. 5
• El plano de la posibilidad o impoder.....	p. 8
• El plano de la potencia.....	p. 12
I. Artaud-Foucault, Esta locura, este cuerpo, esta obra.....	p. 16
• Esta locura.....	p. 18
• Esta escritura.....	p. 22
• Este cuerpo.....	p. 29
• Esta locura, esta escritura, este cuerpo.....	p. 31
II. Artaud-Derrida, De la representación.....	p. 33
• Lucha-contra el teatro occidental.....	p. 36
• Teatro de la Crueldad.....	p. 42
• ¿Clausura de la representación?.....	p. 47
III. Artaud-Merleau-Ponty, <i>Chair, Nature, Peinture</i>.....	p. 50
• <i>Chair</i>	p. 52
• <i>Nature</i>	p. 58
• <i>Nature-peinture</i>	p. 59
• <i>Peinture</i>	p. 62
IV. Artaud-Deleuze, Cuerpo sin órganos.....	p. 69
• CsO -Artaud.....	p. 72
• Artaud- CsO -Deleuze.....	p. 76
• Primera línea del CsO: unidad de fusión de multiplicidades.....	p. 78
• Segunda línea del CsO: matriz intensiva.....	p. 81
• Tercera línea del CsO: plano de consistencia del deseo.....	p. 84
Epílogo.....	p. 89
Bibliografía.....	p. 92

NOTA SOBRE LAS CITAS

Las citas de Antonin Artaud se consignan en francés con su respectiva traducción al pie de página. Todas las traducciones de este autor son nuestras.

Michel Foucault, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze y otros autores de la lengua francesa también son citados en francés. Las traducciones de estas citas, salvo que se indique, corresponden a ediciones en español citadas en la bibliografía.

MAPARTAUD

Trabajos como este suelen estar encabezados por una advertencia. O una excusa. O una cláusula de contrato que salvaguarda al autor frente a las pretensiones y juicios del lector. “Se ha encarado el estudio de un autor inabordable. No pretenda que este escrito lo ayude de ninguna forma a comprenderlo. Tampoco nos condene por reducirlo a una serie ordenada de conceptos, o por articularlo según un punto de vista. No es nuestro objetivo pero si es ése el efecto que resulta, qué se le va a hacer, gajes del oficio del lenguaje.” Generalmente, por mucho cuidado que se tenga con la singularidad de la escritura que se aborda, ésta termina sirviendo de ejemplo a una serie de conceptos; o su multiplicidad compleja domesticada.

No queremos protegernos de esa manera. Sabíamos que en el acto mismo de nuestra lectura de Artaud esta “escritura inabordable” se vería constantemente encauzada en líneas de referencia que nos permitieran entrar en ella y transitarla. La traición es inevitable, la autenticidad también. Ni siquiera Artaud fue fiel a sí mismo, ¿por qué habríamos de serlo nosotros? ¿Qué Artaud hay al que serle fieles?

Antonin Artaud firmó también Antonin Nalpas y Nanaqui. Fue poeta, pero además cineasta, actor, crítico, teórico del teatro, director de escena, enfermo de los nervios, adicto al opio, dibujante, místico, viajero, loco. Participó en el movimiento surrealista y se apartó (y fue apartado) de él con prontitud¹. Fundó compañías teatrales que no prosperaron, escribió obras de teatro que no fueron bien recibidas. Fue francés, pero no sólo insistía en su pertenencia griega (de allí el Nalpas) e italiana; no sólo quiso ser adoptado por los Tarahumaras y perderse en los secretos celtas; también inventó una lengua *en su propia lengua* o, en palabras de Deleuze, excavó “dans la langue une sorte de langue étrangère” (Deleuze, 1993, p. 94)². Como afirma Evelyn Grossman: “Lui fut un poète du rejet.”³ (Artaud, 2004, p. 8), y por eso suele ser conocido, reconocido, incluso aclamado. En este sentido la figura de Artaud ocupa su puesto junto a la de Nietzsche, Nerval, Hölderlin, Van Gogh: siguiendo de nuevo a Grossman, es

¹ Artaud explica su alejamiento en “À la grande nuit ou le bluff surréaliste” (Artaud, 2004, pp. 236-245).

² “En la lengua una especie de lengua extranjera” (Deleuze, 1996, p. 104). Nos referimos a sus famosas glosolalias, que proliferan en los escritos posteriores a 1937.

³ “Fue un poeta del rechazo”. [La traducción es nuestra] Esta afirmación la realiza en el prefacio a la minuciosa y completa compilación de los textos de Artaud que realizó para Gallimard, que utilizaremos durante todo el trabajo.

profundamente inactual (Cfr. Artaud, 2004, p. 7), pero a su vez “nous ne pouvons pas éviter de nous interroger sur la troublante proximité de sa pensée à la nôtre, nous, sujets posts-indentitaires du XXI siècle (...)”⁴ (Artaud, 2004, p. 9).

Pero Artaud no escapa a la identificación definitiva sólo porque sus textos pueden clasificarse en distintos “géneros”. Su escritura misma es una proliferación de afirmaciones muchas veces contradictorias, atraviesa múltiples problemas sin cerrarlos, pregunta y cuestiona, pretende hacer saltar las estructuras de la cultura occidental. Esta característica de sus textos suscitó el interés teórico y filosófico de muchos autores contemporáneos -pensadores, críticos literarios, de teatro o de cine-. Una escritura inabordable como ésta es a su vez una escritura infinitamente apropiable, se presta a muchísimas lecturas, incluso opuestas entre sí. Nunca deja de ser, sin embargo, escritura. Por eso creemos que hay una palabra, tan amplia como precisa, que determina la figura de Antonin Artaud: “escritor”. En este sentido hemos forjado el término “escriurartaud” para designar sus textos. No porque pertenezcan a un autor, que, justamente, está continuamente des-identificándose, deshaciendo toda pertenencia en la tarea de escribir, sino porque siempre “c’est le corps d’un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit.”⁵ (Artaud, 2004, p. 1470). Este es el problema que queremos plantear y atravesar en este trabajo: el problema de la escriurartaud, o más bien *los* problemas de la escriurartaud en su proximidad a las filosofías contemporáneas.

El neologismo no puede llamarse justificado

A la pregunta de ¿por qué Artaud? ¿Cuál es su pertinencia para un trabajo de grado *en filosofía*? Podemos responder, en primer lugar, que sus textos fueron abordados por Foucault, Derrida, Deleuze, Blanchot, y que muchas de sus principales inquietudes se cruzan con las de Merleau-Ponty. Todos pensadores decisivos para el pensamiento continental de los siglos XX y XXI. Sólo por esto una lectura de Artaud desde y junto a la filosofía contemporánea queda justificada. Pero además la escriurartaud atraviesa problemas como la ruptura de la subjetividad, la muerte del Hombre, el disciplinamiento del cuerpo, la clausura de la representación, la imposibilidad de obra, la ausencia de fundamento o la nada como fundamento; y

el decir es la autoridad

⁴ “No podemos evitar preguntarnos por la proximidad turbadora de su pensamiento al nuestro, nosotros, sujetos post-identitarios del siglo XXI”. [La traducción es nuestra]

⁵ “Porque es el cuerpo de un escritor que tose, escupe, se suena, estornuda, olfatea y sopla cuando escribe.”

propone otros modos de pensar la corporalidad, la naturaleza, el arte. Problemas y propuestas filosóficas tan próximas a nosotros, "sujetos post-identitarios del siglo XXI".

← pre supuesto

Surge entonces una segunda pregunta. Si la escriturartaud es inabordable, si la sola lectura nos compromete, nos solicita y nos sacude, ¿Cómo aproximarnos a ella?, ¿Cómo acercarse, cómo ponerse en su distancia desde la filosofía? Nuestra propuesta ante este interrogante se resume en el título de nuestro trabajo: "mapartaud". La resonancia deleuziana es evidente. Un mapa, según circula en *Mille Plateaux* (MP), no pretende copiar ni reproducir nada, *construye*. "La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications." (Deleuze-Guattari, 1980, p. 20)⁶. En este sentido, este trabajo no pretende ser una *explicación* filosófica de los textos de Artaud. No quiere "hacer sistema" con Artaud, no quiere ordenar sus escritos según categorías, evoluciones, estructuras. Tampoco pretende utilizar esos textos para ejemplificar los conceptos o las corrientes fundamentales del pensamiento francés del siglo XX. En ambos casos estaríamos *calcando*: a Artaud sobre la filosofía contemporánea, a la filosofía contemporánea sobre Artaud (Cfr. Deleuze-Guattari, 1980, p. 19-21 para el concepto de "calco"). De cualquier forma estaríamos *ordenando* y *fijando* relaciones (entre Artaud y ciertos pensadores del siglo, entre esos pensadores, entre los conceptos, entre los textos de Artaud y las conceptualizaciones estudiadas, etc.) que preferiríamos mantener móviles.

Un mapa no es la mera reproducción gráfica de un terreno. Se construye como una guía de viaje para transitar ese terreno. Esa es, al menos, la pretensión del que aquí quisimos construir: una guía de viaje por Artaud que es, a la vez, una guía de viaje por algunos territorios del pensamiento francés del siglo XX. Ninguna guía pretende agotar todos los recorridos; ningún mapa traza todos los caminos posibles. Los que aquí construimos y proponemos son los que resultaron en el cruce entre Artaud y Foucault, Derrida, Merleau-Ponty, Deleuze, Blanchot. Esta selección, si bien, como hemos dicho, no agota los recorridos, nos ofrece las herramientas para adentrarnos de lleno en ellos.

Son dos las características que nos gustaría destacar de nuestro mapartaud: primero, como se afirma en MP (Deleuze-Guattari, 1980, p. 20), un mapa tiene múltiples entradas. El orden en el que se proponen los cuatro ensayos no es aleatorio: en

⁶ "El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones." (Deleuze-Guattari, 2002, p. 18).

ese orden fueron escritos y en esa medida cada uno es un resultado del anterior. Sin embargo, no es un orden vinculante. Los ensayos pueden leerse en forma independiente, pueden leerse en desorden. Cada uno es una propuesta de tránsito a lo largo de la escriturartaud. Esto no quiere decir que no se tracen relaciones entre ensayo y ensayo, o que no haya superficie(s) sobre la(s) que todos están inscriptos. Muy al contrario: proponemos varias entradas y varios caminos para transitar los mismos planos.

En segundo lugar, un mapa no se compone de “points ou de positions (...) comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes.” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 15)⁷. Cada ensayo transita determinadas conceptualizaciones que se cruzan con los textos de Artaud. Esos cruces son líneas que se trazan para entrar tanto en la escriturartaud como en ciertos problemas de la filosofía contemporánea. En cada ensayo se proponen una o varias líneas. Estas líneas, a su vez, se desplazarán por dos planos o superficies que determinan dos lecturas de la escriturartaud. Son dos planos que no se oponen sino que se dan en simultáneo. Éstos son:

El plano de la posibilidad o impoder \neq poder-mo

Es el plano sobre el que suelen desplazarse la mayoría de las lecturas de Artaud. El primero en transitarlo fue Maurice Blanchot, en la lectura que realiza de las cartas a J. Rivère y de *Le Père- Nerfs* (Cfr. Blanchot, 1959, pp. 45-52). En ella se articula y se abisma la escriturartaud alrededor del neologismo “impouvoir” (Artaud, 2004, p. 162) que Artaud forja para dar cuenta de su imposible experiencia del pensamiento y de la escritura. Es el plano en el que se reconoce que “[c]e qui est premier, ce n’est pas la plénitude de l’être, c’est la lézarde et la fissure, l’érosion et le déchirement, l’intermittence et la privation rongeuse: l’être n’est pas l’être, c’est ce manque de l’être, manque vivant qui rend la vie défailante, insaisissable et inexprimable (...)” (Blanchot, 1959, p. 50)⁸.

folta

⁷ “Puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol o una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 14).

⁸ “Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la fisura, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación corrosiva; el ser no es el ser, sino esa falta de ser, falta viviente que hace que la vida sea inacabada, inaprensible e inexprimable” (Blanchot, 1968, p. 15).

¿falta = nada?

ser a la mano (falta carencia) ≠ apertura

Las lecturas que se desplazan por este plano parten de la ontología heideggeriana de la nada como fundamento del Ser, condición de la apertura del mundo y del movimiento del *Dasein*. Una nada que no es lo contrario del Ser sino el Ser mismo en tanto no-ente, *ser posible*. El ser del *Dasein*, el ser del pensamiento, se determina desde una carencia o apertura originaria (lo que Heidegger denomina en *Ser y Tiempo* "ser-para-la-muerte"), responsable tanto de la posibilidad como de la imposibilidad del pensamiento. El *Dasein* está abierto al sentido del Ser por esta apertura originaria, pero, a la vez, todos sus intentos de plenitud, de realizar una Obra acabada y completa, se ven minados, abismados por ella (Cfr. Heidegger, 2000, pp. 93-108; Heidegger, 2004, §§ 46-53).

¡ojo!
48

Según Blanchot, la escriturartaud sería una escritura *desde, de y contra* aquella imposibilidad: escribe anclado en la imposibilidad del pensamiento que es el pensamiento mismo; su escritura no es más que la repetición de esa imposibilidad - afirmación del impoder que lo sufre-; y se rebela contra ella, no deja de buscar la coincidencia imposible entre pensamiento y vida. Desde la perspectiva de Agamben (Cfr. Agamben, 2007, pp. 351-368), la escriturartaud sería una escritura del "poder-no-escribir" cooriginario del "poder-escribir", una escritura que tiene su privación como su posibilidad y que se afirma en ella como Bartleby en su "preferiría-no", pues sabe que mantenerse en el plano de la posibilidad es devolver el mundo a la contingencia (Cfr. Agamben, 2001, pp. 93-136).

poder-no
↓
posibilidad
+
impoder

Por eso denominamos este plano el plano de la posibilidad o impoder. En él posibilidad e imposibilidad coinciden. Es más, en él la posibilidad se determina desde su negación desde su ser-imposible pues sólo el "no" hace, incluso del pasado, ser posible (ser no-determinado hacia una posibilidad). Sólo el "no" anterior al ser determinado de esta escritura como obra la abisma en su ser-posible, hace de ella ausencia de obra. La "escriturartaud", en tanto se afirma como imposibilidad de obra ("Ce que vous avez pris pour mes oeuvres n'était que les déchets de moi même"⁹; Artaud, 2004, p. 163) es escritura del inacabamiento. Escritura inabordable, irreducible, inclasificable. Escritura que cada vez que hace-obra la deshace en ese hacer y vuelve a ser, simplemente, escritura.

o posibilidad de no
no - posibilidad

⁹ "Lo que tomaron por mis obras no eran más que los desechos de mí mismo."

La primera línea que atraviesa el plano posibilidad/impoder es la del entrelazamiento locura-obra-cuerpo (ensayo Artaud-Foucault). La última figura de la locura que presenta *Histoire de la Folie* es la de “ausencia de obra”. Tiene su lugar a fines del siglo XIX y a principios del XX en escrituras como las de Nietzsche, Nerval, Roussel, Artaud, pero se anuncia en las producciones de Sade y de Goya (Cfr. Foucault, 1972, pp. 549-557). Es el momento en que la locura comienza a separarse de la enfermedad mental y se determina como la experiencia que, al enfrentarse y forzar los límites de la razón, se encuentra con la verdad del hombre como no-verdad. Es la experiencia de la sinrazón que deviene locura al comprobar la nada, el “poder de anonadamiento” sobre el que se recorta la figura del Hombre como principio ordenador de la experiencia de la modernidad. Es la experiencia de la radical ausencia de obra que abisma toda escritura, del “impouvoir à cristalliser”¹⁰ (Artaud, 2004, p. 162) que abisma la escriturartaud en las cartas a J. Rivière, en *Le Pèse-Nerfs*, en *L’Omblic des Limbes*.

En tanto experiencia del límite y del abismo sobre el que se dibuja ese límite, la escriturartaud pone en cuestión la figura del Hombre como forma impuesta para domesticar, para disciplinar el cuerpo del hombre, el cuerpo del loco. En este sentido la pintura loca de Van Gogh (*Van Gogh, le suicidé de la société*) nos señala la tarea a realizar: reunir y liberar cuerpos. El cuerpo surge, en este plano, en la escriturartaud, como lo indefenso y lo sometido, pero también como el núcleo de resistencia. El cuerpo es el lugar del impoder tanto como aquello que nunca está acabado, siempre abierto, siempre muriendo; como aquello que, como dice Deleuze de Foucault en referencia a la subjetividad (Deleuze, 2008, p. 139), resiste a las relaciones de poder y de saber que quieren individuarnos e identificarnos según una forma definitiva.

En el ensayo Artaud-Derrida el plano posibilidad/impoder deviene el plano del *robo originario* desde el que se constituyen cuerpo y sujeto. El robo es de la palabra, en tanto “parole soufflée”: un Otro furtivo la sopla hacia sí desde el momento del nacimiento, de modo que cada vez que la pronunciamos la recibimos de Él. La palabra, incluso la propia, nos es siempre ajena, siempre robada. El sujeto se constituye como tal a partir de esta expropiación. El robo es también del cuerpo desde el nacimiento; los orificios son la huella de ese robo, el camino que el Gran Furtivo ha abierto para separarnos de nosotros mismos hasta la muerte. De ahí la asociación de la obra, de la

¹⁰ “Impoder de cristalizar”

palabra escrita, con los excrementos. Son todos desechos que se separan de mí y que se vuelven ajenos a mí por la expropiación originaria. Sujeto y cuerpo se constituyen desde esta falta originaria y en este sentido están condenados, de por vida, a la muerte: a diferir siempre de sí, a repetir siempre el robo (Cfr. Derrida, 1967, pp. 253-292). En este ensayo trazamos tres líneas que atraviesan el plano posibilidad/impoder/robo:

a. La propuesta de una metafísica de la carne en la escriturartaud como una metafísica de la propiedad. La lucha contra los órganos y la propuesta de un cuerpo sin órganos como la de un cuerpo cerrado a la diferencia y a la repetición.

cfr.
p. 13.

b. La propuesta del teatro de la crueldad también como un teatro cerrado, que no haga obra sino que se agote en una sola escena, sin dar lugar a las repeticiones y separaciones propias del teatro occidental.

Estas dos primeras líneas sitúan la escriturartaud del lado de la culminación de la metafísica occidental como metafísica de la propiedad. Una escritura que lucha contra la expropiación originaria al proponer un cuerpo y un teatro que no den lugar a la diferencia. Según Derrida esta propuesta parte de un reconocimiento lúcido de la ley cruel de la diferencia que sitúa a Artaud en el límite de la metafísica occidental; que hace de su escritura una escritura *indecidible*.

c. En este sentido es posible trazar una tercera línea: la que reconoce la imposibilidad de una escena que sea presentación plena del presente. El teatro primitivo, la escena de la crueldad es ya la repetición de un asesinato, segundo tiempo de la creación. El cierre de la representación se da como “límite circular”, “eterno retorno” de lo mismo que difiere de sí. Es la línea paralela a la que reconoce la necesidad de que la escritura sea ausencia de obra. No más lucha contra la diferencia sino afirmación de su necesidad; de la imposible reconciliación del sí mismo consigo mismo (Cfr. Derrida, 1967, pp. 341-368).

El ensayo Artaud-Merleau-Ponty presenta tres conceptos-líneas comunes a ambos autores pero que se inscriben, alternativamente, en uno y otro plano. De este modo la elaboración merleaupontiana de los conceptos de carne, Naturaleza y pintura se inscribirán en el plano que ahora presentamos, mientras que la de la escriturartaud se inscribirá en el que presentaremos a continuación¹¹.

¹¹ Sin embargo esto no implica dichas conceptualizaciones corran paralelas. Tendrán sus puntos de cruce, que serán señalados en su debido momento.

En primer lugar, la *carne* como tejido de *latencia* que compone las cosas y el cuerpo. Es el elemento del Ser que se da como posibilidad de sentido: en el hiato entre visible y vidente, donde la carne se vuelve sobre sí misma, acontece la percepción. La carne, además, se da como el “forro y la hondura” de la primera instancia de idealidad - la idealidad de horizonte- en la que el sentido no puede darse separado de lo sensible. Es, por ejemplo, lo que acontecía con la frase musical que obsesionaba al Swann de Proust: evocaba para él la esencia del amor, y sin embargo sólo la descubría en el momento en que era ejecutada. Cuando estudiaba la frase separada de su ejecución su sentido se le escapaba por completo (Cfr. Merleau-Ponty, 1970).

La *pintura* se da como la tarea a la que le está permitido dejar el mundo en suspenso en la mirada, dejar que las cosas vengan a sí y se hagan en la percepción del pintor. Es el arte que interroga la carne y se pierde en sus recovecos, fascinada por las dimensiones del ser-visible (Cfr. Merleau-Ponty, 1964).

La *naturaleza* también es un fragmento del Ser que no se deja reducir por las categorías de lo material o lo ideal. Se da como la dimensión que opera como condición del sentido en tanto sin-sentido: la opacidad que constituye tanto el cuerpo como las cosas, persistencia de lo “inmemorial” en el presente; es el lugar en el que el cuerpo queda suspendido en un movimiento sin finalidad (el cuerpo en la danza, el cuerpo en el agua), y las cosas en su mero estar sin utilidad (Cfr. Merleau-Ponty, 1995).

El plano de la potencia

Este segundo plano se encuentra esbozado en la lectura que Deleuze hace de Artaud, en relación a la exigencia de “hacerse un cuerpo sin órganos”. Hemos intentado, en esta serie de trabajos, profundizar esa lectura, trazar otras líneas que atraviesen este plano, que presenten otra lectura posible de la escriturartaud. No se trata de anular las otras líneas sino de multiplicar las entradas a los textos de Artaud. No hay lectura verdadera y lectura falsa, al menos en lo que concierne a nuestra propuesta, sino planos en los que cada lectura se sitúa y líneas que se trazan para atravesar esos planos.

En primer lugar, como debe adivinarse, el sentido en el que hablaremos aquí de potencia no es equiparable al concepto de posibilidad. No es el sentido aristotélico, en el que lo retoma Agamben, del ser en potencia como no-ser en acto o ser posible (Cfr. Agamben, 2007, pp. 354; 356). Tomamos el concepto de potencia como lo toma

Deleuze de Spinoza: en su acepción de fuerza (*vis*, de allí su filiación con la virtualidad) (Cfr. De Espinosa, 1980, p. 250). La diferencia fundamental entre ambos planos es que aquí el ser no se determina desde la carencia originaria sino por un grado de potencia o fuerza. Lo primero ya no es la *desgarradura* sino la *composición* que resulta de la lucha-entre la multiplicidad de fuerzas en juego en un cuerpo (Cfr. Deleuze, 1993, p. 184). Estas fuerzas se diferencian entre sí no por el número sino por su intensidad o grado. Ya no nos encontramos en el plano de la apertura de la diferencia a partir de una falta originaria sino en el de la multiplicación de la diferencia como variación intensiva de la potencia¹². En este plano, el término “*escriurartaud*” adquiere el sentido de “*une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire*”; devenir no como “*atteindre une forme*” sino como “*trouver la zone de voisinage, d’indiscernabilité ou d’indifférenciation telle qu’on ne peut plus se distinguer*” (Deleuze, 1993, p. 11)¹³.

La primera línea que atraviesa este plano (ensayo Artaud-Deleuze) es la del cuerpo sin órganos (CsO) ya no como cuerpo cerrado, que no acoge la diferencia, sino cuerpo intensivo, dotado de una vitalidad no-orgánica. La revuelta de Artaud contra los órganos en este plano no es contra la “ley cruel de la diferencia” sino una protesta contra la domesticación del cuerpo, contra la forma-organismo que se le ha impuesto para hacer de él un objeto de saber y un objeto útil (en su denuncia esta línea se cruza con la trazada en el ensayo Artaud-Foucault). Puede ser leído también como una protesta contra la diferencia formal y numérica que imponen los órganos en oposición a la variación intensiva que tiene lugar en un CsO. Son tres, a su vez, las líneas de lectura que se trazarán a partir de esta noción de CsO (Cfr. Deleuze-Guattari, 1972/73; 1980):

a. CsO como unidad de fusión de multiplicidades. Es la unidad que resulta de una composición de la multiplicidad. No es anterior a ella, tiene lugar como resultado de la lucha entre fuerzas en la que una intenta dominar a las demás y en ese esfuerzo se ve ella misma transformada. Es la unidad de la anarquía, la unidad que busca imponer Heliogábalo al mundo latino.

b. CsO como matriz intensiva se identifica con la unidad de fusión de multiplicidades, pero aquí se presenta como el cero a partir del cual tiene lugar la

¹² La noción de la diferencia como variación intensiva la explicamos en el ensayo “Cuerpo sin órganos” [nota 209, p. 71].

¹³ “Un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso”; “alcanzar una forma”; “encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 1996, p. 11).

Cfr.
p. 11

variación intensiva, la zona o materia-energía en la que se cruzan las fuerzas que componen un cuerpo.

c. CsO como plano de consistencia del deseo, la zona en la que el deseo circula sin determinarse desde la carencia. Es el deseo sin objeto, deseo que produce deseo, otro nombre para la variación intensiva. En esta dirección tiene lugar la protesta de Artaud contra el despotismo de la sexualidad, la orientación exclusiva del deseo del ser humano hacia un objeto. “Hacer bailar la anatomía humana” (Cfr. Artaud, 2004, p. 1656) es hacer explotar el deseo.

Situados en este plano podemos trazar otra línea de lectura del teatro de la crueldad (ensayo Artaud-Derrida). Un teatro en el que la repetición no lo es de una *forma* (de un texto por el director y los actores) y en el que el público no goza desinteresadamente de la obra como su objeto estético. La repetición será, según esta línea, repercusión de la escenificación en los cuerpos de los actores y del público. Esto se logrará, según Artaud, utilizando todos los medios de la puesta en escena (luz, sonido, vestuario, cuerpos, objetos, colores, *palabras*) en su sentido *plástico*, lo que implica componer con ellos imágenes-fuerza que se dirijan a los sentidos y de allí se expandan por todo el cuerpo. Es una modalidad de la repetición que intensifica los cuerpos y los pone en comunicación con las fuerzas que componen la vida. En otras palabras, un teatro que hace cuerpo sin órganos.

Podemos trazar, en este plano, otras dos líneas (ensayo Artaud-Merleau-Ponty). Por un lado la de la carne no como tejido de latencias sino como zona de choque y composición de fuerzas que dan lugar a un estado. Una multiplicidad de “forces informulées qui m’assiègent”¹⁴ (Artaud, 2004, p. 146) que dibuja una zona de intensidad en la ^{que} tendrá lugar el pasaje y la cristalización de los estados o devenires (CsO como matriz intensiva) La tarea de la escritura en esta línea es la de escribir “tous les chemins de ma pensée dans ma chair.”¹⁵ (Ibíd.)

La otra línea es la que determina la naturaleza como multiplicidad de potencias dormidas que esperan la mirada y la mano del pintor para ser arrojadas en un cuadro,

¹⁴ “Fuerzas informuladas que me asedian”

¹⁵ “Todos los caminos de mi pensamiento en mi carne”. Entendemos pensamiento, aquí, como “la fixation contournée, la sclérose d’une certain état.” (Artaud, 2004, p. 164). [“la fijación torcida, la esclerosis de un cierto estado”].

para ser puestas de nuevo en circulación. La tarea del pintor, para Artaud (y lo vemos en sus textos sobre Van Gogh, sobre Balthus, sobre María Izquierdo) es la tarea del exorcista, que conjura las fuerzas dormidas en la naturaleza, y la tarea del mago que las transporta y las hace vibrar en un cuadro. Es la tarea, también, del profeta del apocalipsis que anuncia la destrucción de un mundo y sus formas. Pero no lo hace con grandes gestos y explosiones sino como una hormiga o un roedor, trabajando con una lima en la de-formación de esas formas.

Hemos presentado nuestro problema y trazado su recorrido temático y autoral. En este recorrido se esboza también *nuestra* propuesta acerca de la escriturartaud, propuesta que, si bien se desprende de nuestro tránsito *en y por* una constelación de textos filosóficos y literarios, será más cercana a la lectura que Deleuze realiza de la escriturartaud y a lo que llamamos el plano de la potencia.

La elección de nuestro tema de reflexión puede resultar peculiar, dado que usualmente trabajos de este tipo demarcan su área de interés en la intersección de un filósofo con un problema o tema. En este caso, en cambio, nuestro tema se determina a partir de un *escritor*, no contamos con un corpus sino con una escritura fragmentaria, y no atravesamos *un* problema sino una serie de cuestiones abiertas en la intersección de la escriturartaud con cuatro filósofos contemporáneos. Sin embargo, el interés de estos pensadores por aquella escritura pone en evidencia que, en filosofía contemporánea, la reflexión también puede ser provocada y exigida por producciones que exceden el campo de lo institucionalizado como filosofía. Elaborar el mapartaud que aquí presentamos confirmó para nosotros que el pensamiento se enriquece transitando por estos terrenos extraños, y exponiéndose a los riesgos de construir sus propias guías de viaje.

I. ARTAUD-FOUCAULT

Esta locura, esta escritura, este cuerpo

*"But I don't want to go among mad people," Alice remarked
"Oh, you can't help that," said the Cat, "we're all mad here. I'm mad. You're
mad"*

Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland

Abordó, con la típica imprudencia de un joven, la locura o la supuesta locura de su maestro. El matemático se rió. La locura no existe, le dijo. Pero usted está aquí, constató Popescu, y esto es una casa de locos. El matemático pareció no escucharle: la única locura que existe, si es que podemos llamarle así, dijo, es una descompensación química, que se puede curar fácilmente administrando productos químicos. -Pero usted está aquí, querido profesor, está aquí, está aquí- gritó Popescu -Por mi propia seguridad- dijo el matemático.

Roberto Bolaño, 2666

Fuiste y viste algo que no deberías haber visto. Ahora no puedo dejarte entrar.

Akira Kurosawa, Los Sueños de Akira Kurosawa

Hacia el cierre de "La folie, l'absence d'oeuvre" Foucault afirma que la separación de la locura y la enfermedad mental implica la desaparición de la unidad antropológica a la que copertenecían, el Hombre. "La folie, halo lyrique de la maladie ne cesse de s'éteindre. Et, loin du pathologique, du côté du langage, là où il se replie sans encore rien dire, une expérience est en train de naître où il y va de notre pensée; son imminence déjà visible mais vide absolument ne peut encore être nommée." (Foucault, 1994, p. 420)¹⁶. Lo que transitamos a lo largo de *Histoire de la folie* (HF) es

¹⁶ "La locura, halo lírico de la enfermedad, no deja de extenderse. Y lejos de lo patológico, del lado del idioma, ahí donde se repliega sin decir nada aún, está naciendo una experiencia, en que hay algo de

el proceso -la configuración de relaciones de saber y de poder- en el que se da lugar a esa “unidad antropológica” hasta llevarla al límite en el que se enfrenta con el núcleo no-verdadero de su verdad. En ese límite podríamos vislumbrar, como un vacío, el nacimiento de una nueva experiencia.

Pretendemos en este trabajo trazar -tanto a partir de los textos de Foucault como de la escritura de Artaud- esta “puesta en límite” de la figura “Hombre” como principio organizador de la experiencia en la modernidad¹⁷. Esto a partir de la configuración a la que da lugar el juego entre la locura (como experiencia que tiende a resumir la enfermedad mental y la locura “trágica”), la escritura y el cuerpo. Creemos que esta configuración, al ser llevada al límite, pone en juego tres “estratos”¹⁸ constitutivos de la figura “Hombre”: la subjetividad, la significación y el organismo.

En “el loco”, tanto el hombre clásico como el moderno encuentran su verdad. Definida como ausencia de razón, la locura es la condición de posibilidad de que la razón se reconozca a sí misma como razón y se constituya como tal. Definido como hombre en el que la razón está ausente o perturbada, el loco saca a la luz la estructura ontológica del ente-hombre (en tanto animal racional, o cosa que piensa). La perturbación del loco se localiza en su cuerpo indócil, imposible de insertar en el organismo social, y en su idioma, que insiste en la trasgresión de las reglas del lenguaje. De este modo pone en cuestión al sujeto, definido por su racionalidad, a la significación, como principio según el cual se ordenan los actos de expresión y al cuerpo, definido por su funcionalidad. En un principio el loco como personaje pone en juego estos tres estratos, pero sólo para revelar en ese juego la verdad del hombre, a los ojos del hombre sano.

Pero algo sucederá en la escritura “loca” de Artaud¹⁹ que imposibilitará esta reconciliación del hombre consigo mismo en ella. Su escritura perturbada ya no pondrá de manifiesto la verdad que el hombre lleva en sí sino, más bien, la imposibilidad de

nuestro pensamiento; su inminencia, ya visible pero absolutamente vacía, aún no puede nombrarse.” (Foucault, 2009, II, pp. 339-340).

¹⁷ Escribimos modernidad en un sentido amplio, como pre-figuración de la experiencia en la época clásica, y como culminación a partir de fines del siglo XVIII y principios del XIX. En rigor, el Hombre como unidad antropológica que encuentra su verdad en “el loco” tiene lugar en la segunda etapa mencionada.

¹⁸ Transportamos un concepto de Deleuze a Foucault. No creemos que sea arbitrario. Según Deleuze son estos tres estratos los que componen el plano de trascendencia o teológico (el plano que organiza la experiencia desde un principio oculto, externo, el plan del juicio de Dios). Creemos que la figura “Hombre”, desde una lectura deleuziana, constituye un plan de trascendencia. (Cfr. Deleuze-Guattari, 1980, pp. 197-198; 325-333).

¹⁹ Y de Nietzsche, y de Nerval, y de Roussel, y de Hölderlin. Y en la pintura de Van Gogh.

todo vínculo con La Verdad. El Hombre, como forma del juicio de dios en la modernidad, deja de ordenar desde el exterior la vida de este ser que llamamos hombre. En este sentido, este primer ensayo transita aquél primer plano de la escriturartaud del que hablamos en la introducción: una escritura del *impoder*, que mina los tres estratos mencionados al poner de manifiesto el vacío sobre el que se fundan. Una escritura que se abisma a sí misma y se lleva al Hombre en este abismamiento. Escritura desde, del y contra el núcleo no-verdadero de la Verdad.

Esta locura

Vincent Van Gogh no estaba loco. Antonin Artaud tampoco. Es el mundo el que se volvió loco, y los acusó de locura, e inventó la psiquiatría para hacerlos callar. ¿Por qué se tomaría tanto trabajo el mundo? (Artaud, 2004, p. 1439). Todo *auténtico* alienado es en realidad un hombre que se negó a ser cómplice de sus bajezas, y entonces el mundo lo encerró en asilos, para deshacerse de él, o defenderse de él... “Car un aliéné est aussi un homme que la société n’a pas voulu entendre et qu’elle a voulu empêcher d’émettre d’insupportables vérités.” (Artaud, 2004, p. 1441)²⁰. El auténtico alienado lleva en sí una verdad que aterroriza a la sociedad, pero al mismo tiempo la fascina, y por eso no puede dejar de buscar en él “leur vérité, leur parole essentielle, et leur signes dans le risque qui les [fait] trembler (...)” (Foucault, 1994, p. 414)²¹. Entonces lo llama loco, lo encierra y lo condena al mutismo, o lo ofrece como espectáculo, o lo estudia como a un objeto. Pero lo conserva siempre “à l’intérieur de l’extérieur” (Foucault, 1972, p. 22)²². Pues perder al loco sería perderse a sí misma.

En este sentido el punto de partida de HF es también su punto de llegada. La historia de la experiencia occidental de la locura desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX y principios del XX se abre con una experiencia trágica, artaudiana, de la locura -el loco excluido por poseer una verdad insoportable- y se cierra con ella. Si el primer momento de la experiencia trágica se oculta luego bajo una experiencia *crítica*

²⁰ “Porque un alienado es también un hombre que la sociedad no ha querido escuchar y ha querido impedirle emitir verdades insoportables.”

²¹ “Su verdad, su palabra esencial, sus signos en un riesgo que los [hace] temblar (...)” (Foucault, 2009, II, p. 331).

²² “En el interior del exterior” (Foucault, 2009, I, p. 25).

de la locura, su segundo momento será, en cambio, la condición para el desenlace entre ambas -es decir, para el desenlace entre locura y enfermedad mental.

La reflexión crítica sobre la locura tiene su primer momento en los textos de Erasmus y Brant, donde ya no podemos encontrar la fascinación que ésta ejercía en las pinturas del Bosco. No fascina porque ya no reserva ningún enigma. La palabra y las acciones del loco dejan de ser proféticas de un apocalipsis próximo. Ya no está vinculada a las “fuerzas subterráneas del mundo” sino que pertenece al hombre y a la relación que mantiene consigo mismo; pasa a inscribirse en un universo moral y tranquilizador. Se vuelve domesticable (Foucault, 1972, pp. 33-38).

La culminación de esta experiencia sucede en las Meditaciones cartesianas, en el momento en que la locura se convierte en la condición de imposibilidad del pensamiento mismo. Porque “moi, qui pense, je ne peux pas être fou (...) Ce n’est pas la permanence d’une vérité qui garantit contre la folie, (...) c’est une impossibilité d’être fou, essentielle non a l’objet de la pensée, mais au sujet qui pense.” (Foucault, 1972, p. 57)²³. Así la locura queda definida en su esencia como no-razón o sin razón; y su peligro queda conjurado para el pensamiento. Si soy una cosa que piensa, no soy un hombre que delira.

Esta definición de la locura como ausencia de razón tendrá como efecto la producción de la figura del asocial y la constitución del espacio de internamiento como espacio de exclusión. Esto se hace posible porque no-tener-razón implica mucho más que la imposibilidad de llevar a cabo un razonamiento deductivo, o, a la inversa, el campo definido por la *ratio* clásica abarca no sólo el saber sino también las normas de integración social. Así, todas las trasgresiones en el orden de la sexualidad (la enfermedad venérea, la homosexualidad, la prostitución y el desenfreno sexual), las profanaciones en el orden del idioma, y el libertinaje entendido como un estado de servidumbre de la razón a las pasiones, son encerrados junto con los “insensatos”²⁴. Así se termina por vincular la locura a la enfermedad mental, encerradas en el espacio común de lo irrazonable (Foucault, 1972, pp. 92-123).

De este modo se termina de ocultar, confundida en el internado entre insensatos, criminales e indigentes, la experiencia de la locura como experiencia trágica. Se la

²³ “Yo que pienso, no puedo estar loco. (...) No es la preeminencia de una verdad la que asegura al pensamiento contra la locura, (...) es una imposibilidad de estar loco, esencial no al objeto sino al sujeto pensante.” (Foucault, 2009, I, p.76).

²⁴ Aquellos que ahora llamaríamos “locos” en sentido estricto.

condena al silencio y al mismo tiempo se la mantiene muy en el fondo de la experiencia clásica de la locura. Deviene un peligro conjurado: cuando dice, si dice, no puede herir porque su palabra pertenece al universo de lo irrisorio. Ni siquiera amenaza desde el absurdo. Con la constitución del espacio de exclusión y la producción de la figura del asocial, se ponen las condiciones de posibilidad para el surgimiento de una nueva forma de saber, la psiquiatría. Foucault nos advierte numerosas veces: la historia de la psiquiatría no es la del descubrimiento de una verdad que esperaba en el fondo de las diversas formas que fue asumiendo la experiencia de la locura para ser sacada a la luz. No es la historia de un progreso científico sino la de la configuración de un modo de experiencia moderno, “objetivo” de la locura²⁵. “C’est ainsi que une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certains lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient.”²⁶ (Artaud, 2004, p. 1439).

En los confines de la época clásica la experiencia de la sinrazón como experiencia trágica sale una vez a la luz para mostrarse como condición de posibilidad de la locura. En *El Sobrino de Rameau*, según Foucault, Diderot habría dado cuenta de una sinrazón cuya experiencia comporta “à la fois l’ivresse du sensible, la fascination dans l’immédiat, et la douloureuse ironie où s’annonce la solitude du délire.” (Foucault, 1972, p. 371)²⁷. Abandona la figura del extraño para adoptar un rostro familiar que se hace presente en todo acto de expresión, como un nuevo genio maligno que ya no opera en la percepción sino cuando el hombre lanza al mundo la verdad de sí mismo y se pierde “en la embriaguez de lo sensible”, y en “la fascinación de lo inmediato”. Si esta experiencia no ha sido advertida no es sólo porque estaba oculta sino sobre todo porque “elle se perd dans tout ce qui peut la faire venir au jour” (Ibíd.)²⁸, porque es imposible

²⁵ “C’est un jeu, auquel se prêtent avec plaisir les médecins-historiens, de reconnaître sur les registres mêmes de l’internement, et à travers l’approximation des mots, les solides catégories médicales entre lesquelles la pathologie a réparti, dans l’éternité du savoir, les maladies de l’esprit.” (Foucault, 1972, p. 131). [“Es un juego, al que se prestan con gusto los historiadores de la medicina, reconocer en los registros mismo del internamiento, y mediante la aproximación de las palabras, las sólidas categorías médicas entre las cuales la patología ha repartido, en la eternidad del saber, las enfermedades del espíritu.” (Foucault, 2009, I, p. 184)]. Así “[l]a médecine est vérifiée par une pratique pré-médicale; et l’histoire justifiée par une sorte d’instinct social, spontanée, infaillible et pur.” (Foucault, 1972, p. 132) [“[L]a medicina se verifica por una práctica pre-médica; y la historia queda justificada por una especie de instinto social, espontáneo, infalible y puro.” (Foucault, 2009, I, p. 186)].

²⁶ “Es así que una sociedad corrompida inventó la psiquiatría para defenderse de las investigaciones de ciertos iluminados superiores cuyas facultades de adivinación la molestaban.”

²⁷ “Al mismo tiempo la embriaguez de lo sensible, la fascinación de lo inmediato y la dolorosa ironía en que se anuncia la soledad del delirio.” (Foucault, 2009, II, p. 21).

²⁸ “Se pierde en todo lo que puede sacarla a la luz” (Ibíd.). ¿Como el Ser de Heidegger? Lo dejamos a modo de pregunta. A menudo esta experiencia trágica de la locura, que es la experiencia del “más allá” de

mantenerse en ella sin caer en la locura. Así Nietzsche, Van Gogh, Hölderlin, Nerval, Roussel, Artaud “s’y ont risqués jusqu’à la tragédie (...) jusqu’à l’aliénation de cette expérience de la déraison dans le renoncement de la folie.” (Foucault, 1972, p. 372)²⁹.

Es ahí donde entra en juego el positivismo como agente de la separación de esta unidad amenazante de locura y sinrazón. Define, entre ellas, la línea abstracta de lo patológico, se ocupa de aquella que se puede domesticar, dejando que la otra caiga en el mutismo. Así el loco se libera de las otras figuras que lo acompañaron en el internado³⁰ y se constituye el asilo como el espacio para una liberación figurada de la locura, puesto que allí el loco podrá ser loco, libremente, pero sólo para que su locura pueda ser anulada por las prácticas de curación. (Foucault, 1972, pp. 531-535). Aquí donde el personaje del médico cobra importancia, no en razón de su saber sino como garantía jurídica y moral. La autoridad que toma del saber es sólo, en un principio, el disfraz y la justificación del poder paternal que ejerce sobre los alienados. Sin embargo, esto se olvida a medida que se constituye el saber psiquiátrico hasta que éste se vuelve oscuro incluso para sí mismo, pues no ve que el efecto que tienen sus medidas sobre el paciente se apoyan en la alienación de éste mismo en el médico (Foucault, 1972, pp. 523-530)³¹.

Mientras tanto el loco, en el espacio del asilo, quedará definido en relación a una estructura antropológica de tres términos -hombre; locura; verdad-. El loco es ahora reconocido sobre el fondo de una antropología implícita: no se caracteriza por una relación externa con la verdad, sino que la lleva en sí mismo como pérdida de sí mismo (verdad del hombre alienado) y como verdad del hombre mismo (la pérdida o la separación de sí mismo) (Foucault, 1972, pp. 547-549).

En esta última forma de la locura el hombre se encuentra con su verdad, ya no como confirmación dialéctica de su esencia racional sino como pérdida de sí mismo. Aquí la figura-Hombre llega a su límite en tanto se muestra el fondo de negatividad

la razón, se presenta en Foucault con estas notas heideggerianas: lo que se pierde en el momento en que se expresa, lo que se olvida y permanece oculto como fondo no-verdadero de la figura del Hombre.

²⁹ “Se han arriesgado allí, hasta la tragedia (...) hasta la enajenación de la experiencia de la sinrazón en la renuncia de la locura.” (Foucault, 2009, II, p. 22).

³⁰ En la constitución de un espacio de exclusión exclusivo para el enfermo mental -el asilo- intervienen otros factores además de la separación de la sinrazón. Son dos los movimientos que definen dicha constitución. Un especificación de la locura al interior del internamiento, que la define como esencia del mismo; y la abolición del internamiento como efecto de una reflexión económica y social al exterior del mismo (definición de la sinrazón como razón pervertida, pero no ausente; transformación de la percepción de la indigencia, revalorización económica y social del pobre como mano de obra) (Foucault, 1972, pp. 401-439).

³¹ Es Freud quien comprende esto y desplaza hacia el médico todas las estructuras que Pinel y Tuke dispusieron en el confinamiento (el silencio, el reconocimiento en el espejo, el juicio perpetuo). (Foucault, 1972, 501-535).

sobre el que fue trazada, y anuncia así lo que decíamos al comienzo: el enfrentamiento del hombre en la escritura “loca” de Artaud con la imposibilidad de una reconciliación consigo mismo. Así, el momento de la máxima separación de locura -como figura definida por el espacio del asilo- y sinrazón -como figura definida por cierta escritura que desafía los límites de la racionalidad- es el momento en el que más se acercan, en el cierre de una experiencia que por todos lados repite lo mismo: el Hombre se está muriendo, el Hombre ha muerto.

Esta escritura

Hay un muy citado fragmento de *Le Pèse-Nerfs* que comienza “Chers Amis,/ Ce que vous avez pris pour mes oeuvres n’était que les déchets de moi-même, ces raclures de l’âme que l’homme normal n’accueille pas.” (Artaud, 2004, p. 163)³². Podemos decir que “hay obras” de Artaud sólo en la medida en que no las hay. Lo que hemos tomado por sus obras eran sólo desechos de sí mismo; sin embargo, no tenemos más que sus desechos, y desechos que han tenido la desgracia de ser leídos, releídos, desmenuzados, doblados en textos y más textos de críticos literarios, filósofos, hombres del teatro y del cine... El poder de fascinación que ejerce la escriturartaud en su pobre lector desconcertado reside, en parte, en esta imposibilidad de abordarla, en su no estar nunca acabada, en su escapar siempre a su determinación como obra.

Si mismo

“Il ne me faudrait qu’un seul mot, parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot-témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l’extrême bout de mon être (...)” (Artaud, 2004, p. 161)³³. Artaud no buscaba en realidad más que una palabra que pudiera dar cuenta de su ser, que expresara la totalidad inmediata de sí tal como él se vivía. Sin embargo, cada vez que la tenía en la punta de la lengua se le multiplicaba, estallaba en miles y miles “d’impossibilités particulières” (Blanchot, 1959, p. 48)³⁴. Y no es que se le escapara la palabra, o que en

³² Queridos amigos,/ Eso que tomaron por mis obras no eran más que desechos de mi mismo, rasgones del alma que el hombre normal no acoge.

³³ “No me haría falta más que una sola palabra, una pequeña palabra sin importancia, para ser grande, para hablar en el tono de los profetas, una palabra testigo, una palabra precisa, una palabra sutil, bien macerada en mis médulas, salida de mi, que se mantuviera en la punta extrema de mi ser”.

³⁴ “De imposibilidades particulares” (Blanchot, 1968, p. 13).

realidad no se correspondiera con aquello que nombraba. Lo que se le perdía era el pensamiento -no el que tenía en ese momento, sino el pensamiento mismo³⁵.

¿Sufría Artaud, como un romántico tardío, la ilusión de la inmediatez? En realidad, como dice Blanchot, más que de una ilusión se trata de la experiencia radical de la imposibilidad de cualquier forma de inmediatez, de que “Ce qui est premier, ce n’est pas la plénitude de l’être, c’est la lézarde et la fissure, l’érosion et le déchirement, l’intermittence et la privation rongeuse: l’être n’est pas l’être, c’est ce manque de l’être, manque vivant qui rend la vie défaillante, insaisissable et inexprimable (...)” (Blanchot, 1959, p. 50)³⁶.

“[U]n impouvoir à cristalliser (...)” (Artaud, 2004, p. 162)³⁷. Es la experiencia del impoder central de la existencia humana: condición de posibilidad de la obra, pues sólo a partir de la experiencia del desgarramiento del Ser el movimiento es posible, y a la vez condición de imposibilidad de la obra, en cuanto nunca va a dejarla ser obra, siempre va a estar rodeándola, atravesándola, dispersándola. La escriturartaud, en el plano que ahora transitamos, será la escritura de la experiencia radical del impoder del pensamiento.

impoder
de la
existencia

←

Escritura desde el vacío: desde la repetición del “*Point d’absence et d’inanité*” (Blanchot, 1959, p. 50)³⁸ del pensamiento. “Je n’ai plus de point d’appui, plus de base... je me cherche je ne sais où. (...) Je suis définitivement à côté de la vie.” (Artaud, 2004, p. 176)³⁹.

→ Escritura del vacío: no tiene más que decir que la nada, el exceso de nada que separa una y otra vez el pensamiento de la vida. “Ces formes terrifiantes qui s’avancent, je sens que le désespoir qu’elles m’apportent est vivant. (...) C’est vraiment la séparation à jamais. Elles glissent leur couteau à ce centre où je me sens homme, elles

³⁵ Y entendemos acá por pensamiento la percepción minuciosa, artaudiana, del estado físico, emocional, intelectual. En palabras de Artaud: “(...) mais je ne veux pas dire une pensée de Pascal, une pensée de philosophe, je veux dire la fixation contournée, la sclérose d’un certain état.” (Artaud, 2004, p. 164). [“pero no quiero decir un pensamiento de Pascal, un pensamiento de filósofo, quiero decir la fijación contorneada, esclerótica, de un cierto estado.”].

³⁶ “Lo primero no es la plenitud del ser, sino la grieta y la fisura, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación corrosiva; el ser no es el ser, sino esa falta de ser, falta viviente que hace que la vida sea inacabada, inaprensible e inexprimable” (Blanchot, 1968, p. 15).

³⁷ “Un impoder de cristalizar”.

³⁸ “Punto de ausencia y de inanidad” (Blanchot, 1968, p. 16). [En cursiva en la edición francesa].

³⁹ “Ya no tengo punto de apoyo, ya no tengo base... me busco no se dónde. (...) Estoy definitivamente al costado de la vida.”

←

coupent les attaches vitales qui me rejoignent au songe de ma lucide réalité.” (Artaud, 2004, p. 177)⁴⁰.

Escritura contra el vacío: “L’impuissance n’est jamais assez impuissance” (Blanchot, 1959, p. 51)⁴¹. Artaud escribe desafiando a la impotencia para que se vuelva cada vez más impotente. Para que se haga cada vez más imposible unir el pensamiento a la vida. Al mismo tiempo escribe contra esta imposibilidad. Contra la esencia del pensamiento como separación; “par une obstination grandiose et affreuse, il se refuse absolument à distinguer [la vie] de la pensée, alors que celle ci n’est que «l’érosion» de cette vie (...)” (Ibid.)⁴². “Je souffre que l’Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas dans l’Esprit, je souffre de l’Esprit-organe, de l’Esprit-traduction, ou de l’Esprit intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l’Esprit.” (Artaud, 2004, p. 105)⁴³.

La escriturartaud es una escritura imposible, pero no porque la tarea que se propone lo sea, sino porque habita la imposibilidad misma, o porque tiene su propia imposibilidad. ¿Qué quiere decir poder escribir sino, antes, poder-no escribir, tener la posibilidad de dejar la escritura en suspenso? Ahora bien, en el momento de escribir, este impoder no se desvanece sino que permanece como fondo sobre el cual pretende recortarse la obra, abismándola en sí misma. Como explica Agamben (Agamben, 2007, pp. 351-368), el concepto aristotélico de dynamis -que él traduce con el par potencia/posibilidad⁴⁴- no implica sólo el poder hacer o pasar al acto sino también el poder-no hacer, no pasar al acto. Este poder-no (que nosotros equiparamos al “impoder de cristalizar” de Artaud) es lo que le permite al hombre “sentirse sintiendo”. Pues “[s]i la potencia fuera, de hecho, sólo potencia de ver o de hacer, si existiera tan sólo en el acto que la realiza (...) entonces jamás podríamos hacer la experiencia de la oscuridad y de la anestesia, no podríamos jamás conocer, y por lo tanto dominar, la stéresis [privación]” (Agamben, 2007, p. 160). Sin el conocimiento de la privación -de la ignorancia, de la oscuridad, del no-sentir- ¿cómo podríamos apercibirnos de que

poder no

Agamben

poder no

⁴⁰ “Esas formas terroríficas que avanzan, siento que la desesperación que me traen está viva. (...) Es en verdad la separación para siempre. Deslizan su cuchillo en ese centro en donde me siento hombre, cortan las ataduras vitales que me unen con el sueño de mi lúcida realidad.”

⁴¹ “La impotencia no es nunca lo bastante impotente” (Blanchot, 1968, p. 16).

⁴² “Por una obstinación grandiosa y terrible, se niega en absoluto a distinguir [la vida] del pensamiento, cuando este no es otra cosa que la «erosión» de esa vida” (Ibid.).

⁴³ “Sufro el Espíritu no esté en la vida y que la vida no esté en el Espíritu, sufro el Espíritu-órgano, el Espíritu-traducción, el Espíritu-intimidación-de-las-cosas para hacerlas entrar en el Espíritu.”

⁴⁴ Nosotros aquí utilizaremos “posibilidad” y “poder-no” para evitar confusiones, puesto que, como explicamos en la introducción, tomaremos el término “potencia” en otro sentido -spinocista/deleuziano- que traza otro plano de lectura de la escriturartaud que no parte del impoder

que

¿No sería potencia de negar & potencia de afirmar?

contradicción

conocemos *algo*? La condición del conocimiento está, pues, en “tener” una privación, en el poder-no y en el conservar ese poder-no. “El viviente (...) [p]uede ser y hacer, porque se mantiene en relación con el propio no-ser y no-hacer. En la potencia, la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento, no pensamiento; la obra, inoperosidad.” (Agamben, 2007, p. 161).

La última figura de la locura que vemos aparecer en HF es la de la locura como ausencia de obra⁴⁵. El positivismo separa la locura de la sinrazón mediante la línea abstracta de lo patológico, de modo que, si la locura puede hablar de sí misma en la voz del médico psiquiatra, la sinrazón se queda muda. Pero su mutismo será de mutación. En el silencio, se asociará a un nuevo, “joven” poder: el poder de anonadar -“puissance d’anéantir” (Foucault, 1972, p. 554)-.

En la época clásica, la locura se definía por su vínculo con la verdad como referente externo, y por lo tanto, dentro de una estructura binaria (verdad/error; día/noche; ser/no ser) (Foucault, 1972, p. 541). El loco vivía en el error, en la noche, en el no ser, en relación con el hombre que se mantenía dentro de los límites de la razón clásica. Por tanto obra y locura en la época clásica se excluían mutuamente, sin reducirse la una a la otra. Cuando la obra se enfrenta a la locura, su verdad misma se hace problemática: “¿Es obra o locura?” (Foucault, 1972, 554-555).

El modo en el que la locura pertenece a la obra de Artaud⁴⁶ es completamente distinto. Su escritura no se alimenta de su locura como aquello que la hace genial; prolífica; original. No hay “un *accommodement, échange plus constant, ni communication des langages (...)*” (Foucault, 1972, p. 555)⁴⁷. Ahora su enfrentamiento es de vida o muerte. La locura es todo aquello que hace imposible la obra, todo lo que la derrumba, lo que la abisma. “La folie d’Artaud, ne se glisse pas dans les interstices de l’oeuvre; elles est précisément *l’absence d’oeuvre*, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point.” (Ibíd.)⁴⁸.

⁴⁵ Locura, y no sinrazón, porque hablamos de la locura que resulta como efecto de una sinrazón que va más allá de la razón con la violencia.

⁴⁶ Y, por supuesto, Nietzsche, Hölderlin, Van Gogh, Nerval, Roussel...

⁴⁷ “Un acomodo, un intercambio constante, ni tampoco una comunicación de lenguajes” (Foucault, 2009, II, p. 301).

⁴⁸ “La locura de Artaud no se desliza entre los intersticios de su obra; está precisamente en la falta de obra, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final.” (Ibíd.).

¿Cuál es el poder que enfrentan quienes se mantienen en el espacio de la sinrazón en su escritura, que les hace imposible permanecer en él? (Foucault, 1972, p. 371-372). En palabras de Artaud, el poder del impoder. El poder de la ausencia radical de pensamiento que es el pensamiento mismo. En este sentido, impoder y sinrazón son lo mismo. Mantenerse en ellos es no poder escribir más que la nada, el poder de anonadamiento de la sinrazón. La locura abre un vacío y traza un pliegue de la escritura sobre sí misma que hace todo intento de obra imposible.

En su derrumbe como obra la escritura de la sinrazón lanza al mundo una pregunta sin respuesta. Es la interrogación de la escritura sobre su propio ser y el ser del lenguaje. La pregunta por sí misma que, a su vez, pone en cuestión la figura en que estaba fundada hasta ahora, el Hombre. Así, “par la folie, une oeuvre (...) au fond engage en elle le temps du monde, le maître et le conduit (...) le voilà requis par elle, contraint de s’ordonner à son langage, astreint par elle à une tâche de reconnaissance, de réparation; à la tâche de rendre raison *de cette déraison* et à *cette déraison*.”(Foucault, 1972, p. 556-557)⁴⁹. “[C]ar ce n’est pas l’homme mais le monde qui est devenu anormal.”⁵⁰ (Artaud, 2004, p. 1439). Según Agamben, la fórmula repetida por Bartleby tiene este mismo sentido: su *preferiría-no* pone en suspenso el mundo y lo devuelve a su contingencia, hace, incluso del pasado, algo *posible*. “La creación que se cumple de este modo no es una recreación ni una repetición, sino más bien una descreación, en la cual lo que ha ocurrido y lo que no ha pasado se restituyen a su unidad originaria en la mente de Dios, y en la cual aquello que podía no ser y ha sido se difumina en aquello que podía ser y no fue.” (Agamben, 2001, p. 135).

¿Cómo han llegado la locura y la escritura, a estar tan profundamente vinculadas? Locura y sinrazón han sido, ambas, el “visage visible” de una trasgresión general, que concierne a casi todas las dimensiones de la sociedad (Foucault, 1994, p. 415). Dentro de ellas está implicado el régimen de las prohibiciones del idioma⁵¹. Foucault agrupa estas prohibiciones en cuatro y afirma que la experiencia de la locura

⁴⁹ “Merced a la locura, una obra (...) en el fondo arrastra tras ella el tiempo del mundo, lo domina y lo conduce; (...) helo aquí [al mundo] interrogado por ella, obligado a ordenarse en su lenguaje, señalado por ella para una tarea de reconocimiento, de reparación; a la tarea de dar razón *de esta sinrazón* y a *esta sinrazón*.” (Foucault, 2009, II, p. 303).

⁵⁰ Porque no es el hombre sino el mundo el que devino anormal.

⁵¹ Casi como una curiosidad, ya que estamos en la línea de los “genios locos”, una cita de Nietzsche, siempre conciente de las implicancias de las trasgresiones en la lengua: “-Cicumesfingeado, *para en una palabra/ Amontonar muchos sentimientos:/ ¡Dios me perdone! Este pecado de la lengua!*” (Nietzsche, 1993, p. 408).

en Occidente se ha ido desplazando a lo largo de ellas. (Foucault, 1994, p. 416-417). En primer lugar nos encontramos con las faltas de la lengua, la trasgresión del código lingüístico mismo (así las palabras sin significado de los “imbéciles”). Luego, las palabras blasfemas, todas aquellas que está prohibido articular (las palabras desacralizadas de los “furiosos”). En un tercer puesto aquellos enunciados cuyo sentido es intolerable, como en el lenguaje de los libertinos.

Es la cuarta forma de trasgresión la que ahora nos importa. Se trata de “desdoblar” una palabra que pertenece al código conocido sometiéndola a *otro* código “dont la clef est donnée par cette parole même (...)” (Foucault, 1994, p. 416)⁵². De modo que la palabra dice lo que dice más un excedente silencioso que abre un pliegue en su centro, permite su “fuite incontrôlable vers un foyer toujours sans lumière”. “Non pas dans son sens, dans sa matière verbale, mais dans son *jeu*, une telle parole est transgressive.” (Ibid.)⁵³.

Con Freud la experiencia de la locura se desplaza hacia esta última forma de trasgresión del lenguaje: la palabra que pronuncia el loco dice lo que dice en cuanto pertenece al código conocido y compartido, pero dice también otra cosa que se da como presencia muda y exceso, que no dice en realidad más que esta implicación, este desdoblamiento mismo. Es la palabra única, la palabra que pretende enunciar en su “énoncé la langue dans laquelle ils s'énoncent.” (Foucault, 1994, p. 417)⁵⁴. En este repliegue, en el que la palabra se abisma a sí misma y llega a ser no-lenguaje o lenguaje doble, la locura deviene ausencia de obra, desdoblamiento constante de ésta sobre sí misma, imposibilidad radical de acabamiento. En términos de *Le Pèse - Nerfs*, “comme la dépossession de ma substance vitale, / comme la perte physique et essentielle/ (...) d'un sens.” (Artaud, 2004, p. 162)⁵⁵. Como la fórmula que repite Bartleby: “preferiría no-” que “destruye toda posibilidad de construir una relación entre poder y querer” y “abre una zona de indiscernibilidad entre (...) la potencia de ser (o de hacer) y la potencia de no ser (o de no hacer).” (Agamben, 2001, pp. 112; 113). Es la puesta en suspenso de toda voluntad de hacer, de todo poder-dar-lugar a una obra acabada. Cada vez que Bartleby pronuncia su “preferiría no-” traza una abertura en la obra y la deja abierta. En otras palabras, con cada “preferiría no-” Bartleby des-obra.

Bartleby

Agamben

⁵² “Cuya clave da esta palabra misma” (Foucault, 2009, II, p. 333).

⁵³ “Fuga incontrolable hacia un hogar sin lumbre”. “No en su sentido, no en su materia verbal, sino en su *juego* semejante palabra es transgresiva.” (Foucault, 2009, II, p. 334).

⁵⁴ “Enunciado la lengua en la que se enuncia.” (Foucault, 2009, II, p. 335).

⁵⁵ “Como el desposeimiento de mi sustancia vital, / como la pérdida física y esencial, (...) de un sentido.”

Este desplazamiento de la locura hacia la palabra que se implica a sí misma lo repite la literatura a partir de Mallarmé. La obra literaria sólo fue posible cuando “écrire consistait à établir sa parole à l’intérieur d’une langue donnée” (Foucault, 1979, p. 418)⁵⁶. Pero, desde el siglo XIX, la literatura se convierte en un gesto de escritura que rechaza cualquier totalización al implicarse a sí misma en dicho gesto, abismándose y abismando la lectura hermenéutica en el juego del doble, del pliegue y de la finitud.

En este espacio de autoimplicación en el que se encuentran la locura y la literatura, el hombre, como figura en torno a la cual se organiza la modernidad, empieza a llegar a su fin. Ahí “en parvenant au sommet de tout parole possible, ce n’est pas au coeur de lui-même qu’il arrive, mais au bord de ce qui le limite: dans cette région ou rôde la mort, ou la pensée s’éteint, où la promesse de l’origine indéfiniment recule” (Foucault, 1966, p. 394-395)⁵⁷. Pues en él tanto la locura como la literatura, sobre todo lo que llamamos la escritura de la sinrazón, hacen valer “les formes fondamentales de la finitude.” (Foucault, 1966, p. 394)⁵⁸. Es en esta región en la que la literatura cuestiona su propio ser y el ser del lenguaje y se da como “expérience de la mort (et dans l’élément de la mort), de la pensée impensable (et dans sa présence inaccessible), de la répétition (de l’innocence originaire toujours là au terme le plus proche du langage et toujours le plus éloigné); comme expérience de la finitude (prise dans l’ouverture et la contrainte de cette finitude).” (Foucault, 1966, p. 395)⁵⁹. *posibilidad de no obra*

Imposibilidad del pensamiento, imposibilidad de la obra, finitud del lenguaje, finitud del hombre, escritura de la finitud. La escriturartaud se inscribe de forma obsesiva en todas estas regiones. Locura de la finitud, cuestionamiento del propio ser y denuncia de la locura del mundo. Escritura que mina tanto las formas clásicas de significación⁶⁰ como las modernas -y sobre todo las modernas: desplazamiento al extremo, al límite último de la finitud donde se evidencia su imposibilidad.

⁵⁶ “Escribir consistía en establecer la palabra en el interior de una lengua dada” (Foucault, 2009, II, p. 337).

⁵⁷ “Al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo sino al borde de lo que lo limita: en esa región donde ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente.” (Foucault, 2008a, p. 394).

⁵⁸ “Las formas fundamentales de la finitud” (Ibíd.).

⁵⁹ “Como experiencia de la muerte (y en el momento de la muerte), del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia original, siempre en el término más cercano del lenguaje y siempre más alejado); como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constricción de esta finitud.)” (Foucault, 2008a, p. 395).

⁶⁰ Como referencia a un parámetro externo de verdad -puesta en relación con el infinito. (Cfr. Deleuze, 1986, pp. 131-134).

Este cuerpo

Van Gogh es el único pintor que no quiso ir más allá de la pintura “comme moyen strict de son oeuvre, et cadre strict de ses moyens”⁶¹ (Artaud, 2004, p. 1455) y el único que a su vez la ha sobrepasado absolutamente pues en la representación exclusiva de la naturaleza hace “jaillir une force tournante, un élément arraché en plein coeur.”⁶²(Ibíd.). La pintura de Van Gogh no refiere a la naturaleza como su tema u objeto. Menos como a su verdad. Muy al contrario, la naturaleza que pinta Van Gogh encierra “un nervio” que no está en la naturaleza “real”, pero que es más verdadera que la verdadera naturaleza (Ibíd.).

La pintura de Van Gogh es una pintura iluminada. Al plegarse sobre sí misma, va siempre más allá de sí misma, como una profecía de catástrofes y apocalipsis futuros. En Van Gogh el pensamiento *no es más...* o quizás es sólo flujo y reflujo ante las “décharges envahissantes de la matière”⁶³ (Artaud, 2004, p. 1449). En todo caso, la única tarea posible para el pensamiento es reunir y acumular cuerpos. Eso es lo que Van Gogh supo hacer en su pintura, lo que Artaud pretende hacer en su escritura. (Ibíd.)⁶⁴.

Al pensamiento abolido, flotante, separado de la vida, abismado en sí mismo, no le queda más que anularse ante las descargas invasoras de la materia. Ser instrumento, en todo caso, para la tarea de acumular cuerpos. Por eso Van Gogh, que no fue más que pintor, tenía una mirada de filósofo iluminado. Una mirada como la que quizás sólo Nietzsche pudo tener. Una mirada “à déshabiller l’âme, à délivrer le corps de l’âme, à mettre à nu le corps de l’homme, hors des subterfuges de l’esprit”⁶⁵ (Artaud, 2004, p. 1461). Una mirada que libera al cuerpo del alma; “l’âme, prison du corps.” (Foucault, 1975, p. 39)⁶⁶.

¿Por qué esta necesidad apremiante de liberar al cuerpo? El cuerpo ha sido robado por el espíritu (Artaud, 2004, p. 1502-1507); le han creado un alma y con ella lo han educado, sometido, domesticado y reducido. Es el cuerpo el que ha sido, al menos -

⁶¹ “Como medio estricto de su obra, y cuadro estricto de sus medios”.

⁶² “Saltar una fuerza giratoria, un elemento arrancado directamente del corazón”.

⁶³ “Descargas invasoras de la materia”.

⁶⁴ “Je suis comme le pauvre Van Gogh, je ne pense plus, mais je dirige chaque tour de plus près de formidables ébullitions internes” (Artaud, 2004, p. 1449). [“Yo soy como el pobre Van Gogh, no pienso más, pero dirijo cada día desde más cerca, formidables ebulliciones internas”].

⁶⁵ “Que desviste el alma, libera el cuerpo del alma, pone al desnudo el cuerpo del hombre, fuera de los subterfugios del espíritu.”

⁶⁶ “El alma, prisión del cuerpo.” (Foucault, 2008b, p. 39).

según Foucault- desde los comienzos de la modernidad con la llamada “humanización” del castigo, la “presa inmediata” de las relaciones de poder y saber. Lo han convertido en objeto, lo han hecho dócil. Lo han convertido en fuerza abstracta de producción y de trabajo. Esto es lo que oculta en realidad la “descorporalización” del castigo. No hay más tortura, hay corrección y educación del alma mediante la disciplina. Pero es al cuerpo al que se somete y se domina por medio de este poder y de este saber. (Foucault, 1975, pp. 30-35).

Así el cuerpo de Artaud en Rodez. Así Van Gogh ante el Dr. Gachet, quien lo manda a pintar al aire libre para que no piense más. Intentos de reducir el cuerpo indomable del loco que no se quiere callar. El cuerpo del loco que es el que más sufre el alma que le han creado. Hasta el extremo de anularla. Hasta la voluntad de destruirla en la pintura, en la escritura. Para terminar con el juicio de dios. ¿Qué valen estas “rebeliones” de los sometidos a regímenes de encierro, si son siempre contradictorias: “contra la degradación, pero contra la comodidad, contra los guardianes, pero también contra los psiquiatras?” “Valen” porque se trata de poner en juego “la technologie de l’ « âme » -celle des éducateurs, des psychologues et des psychiatres-” (Foucault, 1975, p. 35)⁶⁷.

En el extremo de la frontera que define la figura del hombre. Abismado el pensamiento. Puesta en cuestión la escritura significante. Disueltos los estratos que organizaba dicha figura -el sujeto libre y responsable de sus actos; la palabra con sentido, inscribible en un número finito de relaciones de la lengua; el organismo dócil y productivo- una tarea posible se anuncia en la pintura de Van Gogh que abarca al pensamiento, a la escritura, a la filosofía -abismadas todas en sí mismas-: acumular cuerpos, ponerlos al desnudo, y liberarlos del alma. Una tarea también para la escriturartaud desde su insistencia en la imposibilidad: denunciar la forma que le han dado al cuerpo, escribir contra ella una escritura de anonadamiento, devolver el cuerpo a su ser-inacabado y a su impoder: “car c’est le corps qui fait la résistance” (Artaud, 2004, p. 1487), el cuerpo que “n’est jamais achevé.” (Artaud, 2004, p. 1518)⁶⁸.

⁶⁷ “La tecnología del «alma» -la de los educadores, de los psicólogos y de los psiquiatras-” (Foucault, 2008b, p. 40).

⁶⁸ “Porque es el cuerpo el que resiste”; “no está nunca acabado”.

Esta locura, esta escritura, este cuerpo

Algo pasa en la escritura de Artaud. Esa escritura loca, contradictoria, imposible de abarcar, imposible de entender. Esta locura de Artaud es la locura de su escritura que desafía al pensamiento como imposibilidad del pensamiento, que escribe contra esa imposibilidad y que la profundiza... y termina siendo escritura del cuerpo, contra el "pensamiento del espíritu", contra la forma-Hombre, orgánica y funcional, que le han impuesto al cuerpo.

Dijimos que este vínculo entre locura, escritura y cuerpo tal como lo leímos en Foucault y en Artaud nos permitiría profundizar el quiebre de la forma-Hombre como principio organizador de la experiencia moderna, y junto con ella la puesta en cuestión de lo que llamamos sus tres "estratos": subjetividad, significación, organismo.

Esta locura mina el primer estrato, no al presentar un "loco" que deja en suspenso la libertad y la responsabilidad esenciales al sujeto sino en el momento en el que la sinrazón sale de su mutismo y se enfrenta al mundo con todo el impoder de la escritura. El momento en el que le dice al hombre moderno que ya no puede buscar su verdad tranquilizadora en el "loco-objeto", porque su verdad es la de su no-verdad. La de su imposible reconciliación consigo mismo.

Esta escritura pone en juego la significación cuando escribir deja de ser inscribir palabras dentro de la totalidad de la lengua. Ahora la palabra literaria dice más de lo que simplemente dice, se somete a otro código del que ella pretende ser la única clave e implica en sí misma la totalidad de la lengua. En este pliegue abre la pregunta sobre el ser de la literatura, sobre el ser del lenguaje y la lanza al mundo, haciéndolo responsable de esta pregunta sin respuesta que lo concierne. En esta implicación devuelve al mundo y al hombre a su impoder, a su ser abierto, contingente e inacabado.

Por esta locura y esta escritura este cuerpo se va liberando de a poco del alma que le han creado para someterlo y domesticarlo, del organismo que hicieron de él. Se va quedando solo, desnudo en el centro. Aquí comienza a esbozarse una nueva figura, pero al ser la figura de lo no-figurado y del poder-no figurar, al ser la figura de lo posible, se presenta sólo como un vacío y una imposibilidad de nombrar.

¿Qué le quedará, a este ser que llamamos hombre pero que ya no es Hombre? Dice Deleuze sobre Foucault: en definitiva no le *queda* nada porque es siempre producto de una cierta configuración de relaciones de poder y de saber. Pero ahora

puede ser producido como núcleo de resistencia “à nous individuer d’après les exigences du pouvoir” y a vincularnos “à une identité sue et connue, bien déterminée un fois pour toutes.” (Deleuze, 1986, p. 113)⁶⁹. En otras palabras: la lucha por ser y mantenerse en la diferencia y la lucha por ser siempre otro.

Hemos trazado, en este ensayo, la primera línea del mapartaud y la primera línea del plano de la posibilidad o impoder: aquella que asocia locura, escritura y cuerpo desde la ausencia de obra. Esta línea nos abre ahora el paso a las otras que transitan el plano mencionado: la del teatro de la crueldad y el CsO como teatro y cuerpo *cerrados*; la del teatro de la crueldad como reconocimiento de la “ley cruel de la diferencia” - ambas a ser transitadas en el próximo ensayo-; también damos paso a las líneas que proponen la carne y la naturaleza como dimensiones de *latencia* previas a la aparición y determinación de sentidos -a ser transitadas en el ensayo Artaud-Merleau-Ponty-. Esta primera línea puede ser considerada, por lo tanto, como línea-cero que las otras atraviesan y que, al cruzarse, trazan el plano del impoder. Además, en otro sentido, a partir del cuestionamiento del cuerpo disciplinado y organizado, se asocia a la propuesta del CsO como cuerpo dotado de una vitalidad no-orgánica y así determina el cruce de este plano con el de la potencia.

⁶⁹ “Individuarnos según las exigencias del poder”; “a una identidad sabida y conocida, determinada de una vez por todas.” (Deleuze, 2008, p. 139).

II. ARTAUD-DERRIDA

De la representación

Yo no creería más que en un dios que supiese bailar.

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Proclamar la inviolabilidad de lo único y singular para luego, por un desvío casi imperceptible, convertir el altar en el que se lo ha colocado en un altar ejemplar, allí tiene lugar, según Jacques Derrida, el error -¿o acaso la astucia?- del discurso crítico y del discurso clínico. El “discurso crítico” refiere en “La Parole Soufflée” a los textos de Michel Foucault y Maurice Blanchot sobre el cruce -posible o imposible- entre la locura y la obra; el “discurso clínico” a los textos de J. Laplanche sobre el mismo problema.

La crítica, cuando intenta defender una obra de las reducciones psico-médicas, termina leyendo “l'essence sur l'exemple qui tombe dans les parenthèses phénoménologiques.” (Derrida, 1967, p. 255)⁷⁰. Así, en su texto sobre Artaud, Blanchot hace de “la singularidad salvaje” de la experiencia del impoder de este escritor *un caso* que ilustra la esencia del pensamiento. Paralelamente, el discurso psico-médico de Laplanche lee en la escritura de Hölderlin “un accès exemplaire à l'essence de la schizophrénie en général.” (Derrida, 1967, p. 259)⁷¹. De este modo, dos discursos que parecen divergentes por una imposibilidad “essentielle et de droit” -según afirma Foucault-, devienen cómplices de “la même abstraction, la même méconnaissance et la même violence.” (Derrida, 1967, p. 254)⁷².

Según Derrida resta aún por hacer la pregunta por “ce qui revient irréductiblement à Artaud”, por “l'affirmation propre qui soutient la non-acceptation” (Derrida, 1967, p. 256)⁷³ del escándalo del impoder que sabotea su escritura. El problema reside en que ningún comentario, en cuanto texto sobre otro texto cuyo fin es despejar el camino a la comprensión “clara y distinta” del mismo, puede escapar a la desestimación de “lo único” cuando le “hace caso”. Es imposible no traicionar. Toda

⁷⁰ “La esencia en el ejemplo que cae en los paréntesis fenomenológicos.” (Derrida, 1989, p. 235).

⁷¹ “Un acceso ejemplar a la esencia de la esquizofrenia en general.” (Derrida, 1989, p. 238).

⁷² “La misma abstracción, el mismo desconocimiento y la misma violencia.” (Derrida, 1989, p. 234).

⁷³ “Lo que pertenece irreductiblemente a Artaud,”; “la afirmación propia que sostiene la no aceptación de ese escándalo” (Derrida, 1989, p. 236).

traición, dice Derrida, implica una *relación* que un texto guarda con otro que pretende re-presentar. Una relación tanto de “dénaturer par infidélité” como de “laisser se traduire et manifester le fond de la force” (Derrida, 1967, p. 347)⁷⁴. Toda repetición implica una traición, por más respeto que pretenda guardarle al “original”. Siempre dará lugar a una transformación de la “fuerza” que quiere manifestar. Tampoco hay un Artaud auténtico al que serle fieles, ni siquiera Artaud fue fiel a sí mismo. En este sentido, tampoco Derrida, que se lanza a la interrogación de lo que “pertenece irreductiblemente a Artaud”, escapa a la traición del comentario.

Hay diferencia, no obstante, entre quien dice serle fiel a la singularidad de esta escritura pero encuentra allí una esencia, o la encuadra en una estructura, y quien de modo alguno pretende serle fiel, porque sabe que es imposible, y sin embargo la solicita. En realidad “aucun commentaire ne peut échapper à ces défaites, faute de se détruire lui-même comme commentaire en exhumant *l'unité dans laquelle s'enracinent les différences*” (Derrida, 1967, p. 260)⁷⁵. Sacar de la tumba la singularidad de la escriturartaud y leer allí el funcionamiento de la *différance*, esa será la estrategia de lectura derrideana. Así se destruiría como comentario porque no *dice* o *esclarece* ni *explica*, sino que se mantiene en lo indecible de la escriturartaud.

Sin embargo, esta permanencia en lo indecible implica situar la escriturartaud, en primer lugar -en una línea paralela a Nietzsche- en la voluntad de destrucción absoluta de la metafísica occidental que es, al mismo tiempo, un gesto que se inscribe dentro de la misma como su culminación. En otras palabras, en la búsqueda de la propiedad más propia; de un arte sin obra, irrepetible, que dé lugar a una escena que no se constituya a partir de la re-apropiación de lo diferente sino que se dé toda, de una sola vez⁷⁶. El fin de la representación significa en este sentido la culminación -disfrazada de clausura- del arte occidental (Cfr. Derrida, 1967, pp. 289-292).

⁷⁴ “Desnaturalizar por infidelidad”; “dejar que se traduzca y se manifieste el fondo de la fuerza” (Derrida, 1989, p. 324). Esta fuerza es la que veremos luego tantas veces invocada por Artaud. Es la fuerza que debería manifestarse en las imágenes propuestas en el teatro de la crueldad, la que debería ser protegida de la forma que la cristaliza, que la convierte en algo claro y distinto y la asesina.

⁷⁵ “Ningún comentario puede escapar a esos defectos, a no ser destruyéndose a sí mismo como comentario al exhumar *la unidad en la que se enraizan las diferencias*” (Derrida, 1989, p. 239). [El subrayado es nuestro].

⁷⁶ “On peut paraître, à un regard non exercé, critiquer la métaphysique d'Artaud à partir de la métaphysique alors qu'on repère une complicité fatale. A travers elle se dit l'appartenance nécessaire de tous les discours destructeurs, qui doivent habiter les structures qu'ils abattent et y abriter un désir indestructible de présence pleine, de non-différence : à la fois vie et mort.” (Derrida, 1967, p. 291-292). [“Le puede parecer a una mirada poco acostumbrada que se está criticando la metafísica de Artaud a partir de la metafísica cuando lo que se hace es advertir una complicidad fatal. A través de la cual se

En segundo lugar, se sitúa la escriturartaud en la afirmación (también nietzscheana) de la ley cruel -necesaria y padecida- de la diferencia, “loi cette fois portée à la conscience et non plus vécue dans la naïveté métaphysique.” (Derrida, 1967, p. 291)⁷⁷. Un gesto que inscribe a Artaud en el límite, ni dentro ni fuera de la metafísica occidental. Contra esta ley cruel, según Derrida, se lleva a cabo la gran batalla de la escriturartaud, que no puede dejar de reconocer su rigurosidad y tampoco terminar de aceptarla. En este sentido la representación nunca termina porque está siempre comenzando, es siempre escenificación -espaciamento- de un asesinato; desde siempre repetición. Su cierre, por tanto, significará quizás “la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment” (Derrida, 1967, p. 367)⁷⁸.

En este ensayo transitaremos, por un lado, el cierre posible e imposible de la representación. Como lo quería Artaud en *Le Théâtre et son Double*, como lo lee Derrida en los textos que le dedica en *L'Écriture et la Différence*. Por otro lado, propondremos, desviándonos de la lectura derrideana, otro plano en la escriturartaud. Según Derrida, la propuesta teatral de Artaud se enmarca en la respuesta del escritor al impoder que abisma el pensamiento y atraviesa todo intento de obra, pues reconoce esa “ley cruel de la diferencia” y lucha *contra* ella al pretender una escena cerrada sobre sí misma, que no de lugar a la repetición⁷⁹. Creemos que *Le Théâtre et son Double* puede leerse *también* en el plano de la afirmación de la diferencia como variación intensiva de la potencia. Un plano en el que la escriturartaud reconoce la diferencia y no lucha *contra* ella sino que la afirma para dar lugar a una lucha *entre* fuerzas en la escena teatral⁸⁰.

enuncia la pertenencia necesaria de todos los discursos destructores, que tienen que habitar las estructuras que abaten y abrigar en ellas un deseo indestructible de presencia plena, de no-diferencia; a la vez, vida y muerte.”(Derrida, 1989, p. 269)].

⁷⁷ “Ley llevada esta vez a la conciencia y no ya simplemente vivida en la ingenuidad metafísica.” (Derrida, 1989, p. 269).

⁷⁸ “El límite circular dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia.” (Derrida, 1989, p. 343). Este sentido de la clausura de la representación es, a nuestro entender, la versión derrideana de la locura como ausencia de obra: en el reconocimiento de “la ley cruel de la diferencia” -de la verdad del hombre como no-verdad, o del impoder previo a todo hacer- el teatro de la crueldad, como la escritura de la desobra, deviene imposibilidad de acabamiento.

⁷⁹ Sería la propuesta, a la vez, de un arte sin obra (porque la obra, como objeto separado de su creador, da lugar a la repetición) y de una Obra Total, que se agota toda en una única presentación.

⁸⁰ Este segundo plano responde a una concepción deleuziana de la diferencia. Por eso subrayamos el “también”: son dos concepciones de la diferencia que corren en paralelo. (Cfr. Nancy, J.-L., 2008, pp. 249-262).

Lucha-contra el teatro occidental

¿Cuál es la relación de representación a la que Artaud querría ponerle fin con una escena de la crueldad?

La relación de representación que podemos llamar “clásica” se inicia con el dualismo sustancial cartesiano (pensamiento-extensión) y culmina en el “giro” kantiano que invierte la relación entre el sujeto y el objeto. El conocimiento sólo es tal (un sistema conformado por proposiciones universales y necesarias) en cuanto se refiere no a una exterioridad siempre más allá de nuestra experiencia, sino en cuanto extrae las leyes que las formas puras de la intuición y las categorías del entendimiento han puesto en la naturaleza. “Experiencia”, en este sentido, sólo puede nombrar aquello que el Sujeto constituye y *pone delante de sí* como su Objeto⁸¹ (Cfr. Kant, 2004, pp. 151-169).

El trazo de esta relación nos conducirá por una serie de separaciones que tienen lugar en el teatro contra las cuales Artaud escribirá, sin advertir, dirá Derrida, que da lugar a su culminación. Se trata de eliminar el teatro como creación de dios-el autor y sometido a su obra-revelación, el texto; de eliminar el teatro constituido como objeto por un público pacífico y distante; de destruir las distancias entre el actor y el director y el texto; de destruir las distancias y punto. Dar lugar a una escena cerrada sobre sí en la que la relación sujeto-objeto no sea ya posible en ninguno de sus sentidos ni vertientes. Ni siquiera susceptible al comentario.

La primera y más conocida protesta de Artaud contra el teatro clásico es su sumisión al texto; su sumisión a la palabra *ya pronunciada* por otro y que la escenificación debería volver a hacer presente. El teatro clásico es exclusivamente dialogado y como tal una perversión⁸² del teatro originario o primitivo⁸³. Ahora bien, esta protesta tiene tres vertientes. El teatro de diálogo en el que la palabra es el medio exclusivo de expresión es un teatro en el que lo que se quiere representar son los “*conflits psychologiques particuliers à l’homme et à sa situation dans l’actualité*”

⁸¹ “En efecto, la experiencia misma es una especie de conocimiento, que exige la presencia del entendimiento, cuya regla tengo que suponer en mí antes de que ningún objeto me sea dado, y por consiguiente, *a priori*. (...) sólo conocemos *a priori* en las cosas lo que hemos puesto en ellas.” (Kant, 2004, p. 156-157)

⁸² No es no-teatro puesto que guarda una relación con el teatro primitivo, relación de *traición* que ya hemos mencionado. (Cfr. Derrida, 1967, p. 347).

⁸³ Los paralelos con el Nietzsche del *Nacimiento de la Tragedia* son muchos y muy bien señalados por Derrida en ambos ensayos de *L’Écriture et la Différence*.

quotidienne de la vie.”⁸⁴ (Artaud, 2004, p. 547). El teatro dialogado, sinónimo en este caso del teatro occidental, es un teatro psicológico, un teatro hecho para “élucider un caractère, pour la solution des conflits d’ordre humain et passionnel (...)”⁸⁵ (Artaud, 2004, p. 527). Sólo sale de la esfera de la psicología para entrar en la esfera de lo social. Un teatro moral y moralizante con un mensaje que transmitir, que está en otro lado y que él público recibe a través de los actores, el director y la puesta en escena como *médium* o marionetas. Un teatro que *apesta* a hombre (Artaud, 2004, p. 528)⁸⁶. Pero el teatro de la crueldad no pertenece al dominio de lo psicológico sino al de lo *plástico* y *físico*.

El teatro de la palabra es también un teatro muerto: pues toda palabra ya dicha es una palabra muerta. Toda expresión cristalizada, clara y distinta, está muerta. “Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques des formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n’est plus à dire; qu’une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois; que toute parole prononcée est morte et n’agit qu’au moment ou elle est prononcée, qu’une forme employée ne sert plus et n’invite qu’à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde ou un geste fait ne se recommence pas deux fois.”⁸⁷ (Artaud, 2004, p. 550). La palabra, en el teatro clásico, es la forma que se le da a la fuerza, una forma que mata a la fuerza porque la petrifica y la despoja de su intensidad -es decir: de sí misma-. En este sentido el teatro clásico está separado de la vida como fuerza, pertenece a la cultura-Panteón (Cfr. Artaud, 2004, p. 507) que entiende al arte como un objeto puesto ante la mirada para un “goce” desinteresado.

Además el teatro dialogado es un teatro esclavizado por la dictadura de la palabra. El gobierno de la palabra sobre la puesta en escena es un gobierno despótico; que impone el cuidado respetuoso de un texto exterior a la puesta en escena y desprecia

⁸⁴ “Conflictos psicológicos particulares al hombre y a su situación en la actualidad cotidiana de la vida.”

⁸⁵ “Elucidar un carácter, para la solución de conflictos de orden humano y pasional”.

⁸⁶ Al hombre del que hace un rato decíamos era producto de la domesticación moderna del cuerpo, de la creación de un alma para el cuerpo. (Cfr. pp. 29-30) Foucault, de hecho, también opuso la vida a la psicología y a la palabra articulada; la psicología, de hecho, necesita siempre *nombrar*, *identificar* relaciones a las que sustrae así su intensidad. Como afirma en una conversación con Werner Shroeter: “C’est ça l’art de vivre! L’art de vivre, c’est de tuer la psychologie, de créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innomées.” [“¡Ese es ~~este~~ el arte de vivir! El arte de vivir es matar la psicología, crear consigo mismo y con los otros individualidades, seres, relaciones, cualidades que sean innombradas.”; La traducción es nuestra] (Foucault, 1981).

⁸⁷ “Dejemos a los peones las críticas de los textos, a los estetas las críticas de las formas, y reconozcamos que lo que ha sido dicho no se vuelve a decir; que una expresión no vale dos veces, no vive dos veces; que toda palabra pronunciada está muerta y no actúa más que cuando es pronunciada, que una forma utilizada no sirve más y no invita más que a buscar otra, y que el teatro es el único lugar en el mundo donde un gesto hecho no se repite dos veces.”

como secundario todo lenguaje no articulado (Cfr. Artaud, 2004, pp. 526-527). Una manera -“tout occidentale ou plutôt latine”⁸⁸ (Ibíd.)- de ver el teatro a la que Artaud opondrá la perspectiva oriental -más específicamente, balinesa-. La dictadura de la palabra significa también la dictadura del autor, el dueño del texto que hay que decir, dios oculto que ya desde el comienzo ha robado al director y a los actores la palabra, y a quien habrá que matar para poder *hacer* teatro (Cfr. Artaud, 2004, p. 540).

Actor y director adolecen del desposeimiento originario de la palabra: cada palabra pronunciada, es la palabra del otro. Motivo que constituye el “enigma” de la *parole soufflée*: la palabra “sustraída”, “dictada” y “soplada” siempre por otro, que además disimula su origen no originario, su provenir siempre de y dirigirse siempre a otro. “Le dérobement se produit comme l'*énigme* originaire, c'est-à-dire comme une parole ou une histoire (*ainos*) qui cache son origine et son sens, ne disant jamais d'où elle vient ni où elle va, d'abord parce qu'elle ne le sait pas, et que cette ignorance, à savoir l'absence de son *sujet* propre, ne lui survient pas mais la constitue.” (Derrida, 1967, p. 265)⁸⁹. El enigma del origen no originario: una palabra que siempre remite a un otro que se sustrae y que ella disimula. Un otro *furtivo*, la diferencia entre el yo que habla y el yo que escucha, *una nada* siempre presente-ausente que *sopla* la palabra -a y *desde*- de modo que nunca nadie la tiene.

Es esta estructura del robo, que también es la estructura del comentario y de la metafísica dualista, que Artaud quiere hacer saltar (Derrida, 1967, p. 266), pues constituye el núcleo de la experiencia del impoder, en tanto el “sujeto” que escribe experimenta desde siempre y cada vez la sustracción de la palabra. Esto sólo es posible porque “[l]e sujet se constitue ou s'identifie à partir de ce vol. Le sujet lui-même est volé. C'est à partir de cette expropriation que le sujet s'institue.”⁹⁰ (Derrida, 1987). Así, en “Lettre à Personne” Artaud escribe: “Il y a une irruption obligée de *Dieu* dans

⁸⁸ “Muy occidental o más bien latina”. “Ce qu'il y a de latin, c'est ce besoin de se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires. Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées.” (Artaud, 2004, p. 527). [“Lo que hay de latino, es esta necesidad de usar las palabras para expresar ideas que sean claras. Porque para mí las ideas claras son, en el teatro como en todos lados, ideas muertas y terminadas.”].

⁸⁹ “La sustracción se produce como el *énigme* originario, es decir, como una palabra o una historia (*ainos*) que oculta su origen y su sentido, que no dice jamás de dónde viene ni adonde va, ante todo porque no lo sabe, y porque esa ignorancia, a saber, la ausencia de su propio *sujeto*, no le sobreviene sino que la constituye.” (Derrida, 1989, p. 244).

⁹⁰ “El sujeto se constituye o se identifica a partir de ese robo. El sujeto es él mismo robado. Es a partir de esta expropiación que el sujeto se instituye.” [La traducción es nuestra].

notre être (...) De quelque côté que je regarde en moi-même, je sens qu'aucun de mes gestes, aucun de mes pensées ne m'appartient."⁹¹ (Artaud, 2004, p. 184).

El sujeto se constituye en el ser-robado, ser siempre otro de sí mismo, porque alguien ha tomado su lugar desde el momento de su nacimiento⁹². Esta desposesión total en la que se constituye abarca cuerpo y espíritu, la *carne*⁹³ desgarrada cuya unidad habría que restaurar en la elaboración de una "métaphysique de la chair" (Derrida, 1967, p. 267)⁹⁴. Según Derrida, es en esta obsesión de Artaud con el robo originario de su carne donde debe encontrarse el vínculo que une los ensayos de *Le Théâtre et son Double* y los primeros textos que insisten en el impoder y la desposesión (Ibíd.). En este sentido la propuesta teatral sería la propuesta de un arte total y revolucionario o más bien "reaccionario" en cuanto se regiría por una voluntad de reapropiación del origen en una escena cerrada sobre sí.

La otra acusación que Artaud le hace al teatro clásico es su *organización*. No la *forma* en la que está organizado sino el hecho de que lo esté: un cuerpo dividido en órganos claramente delimitados en sus funciones y en sus relaciones uno con el otro a partir del juicio de dios-el-autor y su palabra revelada. En este sentido, autor-texto, director, actores, público están organizados según relaciones de re-presentación: el autor escribe un texto cuya palabra le pertenece como algo propio, texto que permanece ausente hasta que director y actores se deciden a traerlo a la presencia en la puesta en escena, que un público pasivo contemplará y constituirá como su objeto estético. Toda una estructura organizada a partir de la ilusión de presencia-a-sí de un texto y su autor.

Lo primero que hay que suprimir en esta estructura es el autor⁹⁵. Es necesario sustraerse a su juicio dominador para devolverle a la escena su autonomía y su crueldad. Eliminado el autor y "su" texto no hay nada que traer-a-la-presencia. Si queremos seguir llamando "representación" a la escena de la crueldad deberá ser en otro sentido, si

⁹¹ "Hay una irrupción obligada de *Dios* en nuestro ser (...) Cualquier lado desde el que mire en mí mismo, siento que ninguno de mis gestos, ninguno de mis pensamientos me pertenecen."

⁹² Los nombres del gran ladrón, o del gran furtivo son varios: Dios, el Ser, la Dialéctica. Todas potencias de repetición y de muerte. (Cfr. Derrida, 1967, pp. 361-362).

⁹³ Con esta palabra Artaud designa la unidad del cuerpo y el espíritu. En el próximo ensayo investigaremos su parentesco con Merleau-Ponty. Ver, por ejemplo *Fragments d'un journal d'enfer* (Artaud, 2004, p. 175).

⁹⁴ "Metafísica de la carne" (Derrida, 1989, p. 246).

⁹⁵ "Au profit de ce que dans notre jargon occidental du théâtre, nous appellerions le metteur en scène" (Artaud, 2004, p. 540). ["En beneficio de aquél que en nuestra jerga occidental del teatro, llamaríamos el director"]. Éste se convertirá, un poco como Heliogábalo, en un "ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées" (Artaud, 2004, p. 540). ["ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas"]. El que pone en escena el orden del caos.

“représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. *Espacement*, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre, le supposant d'abord lui-même (...)” (Derrida, 1967, p. 348)⁹⁶. Representación ya no como presentificación de un texto sino como puesta en juego de las diferencias.

El segundo procedimiento consistiría en eliminar la distancia entre la puesta en escena y el público. En este sentido es necesario suprimir la sala y la escena “qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle.”⁹⁷ (Artaud, 2004, p. 563). Remplazar la sala clásica no por *otra* sala sino por “una suerte de *lugar*” sin barreras ni separaciones, el público emplazado en el medio, rodeado por la acción, sin posibilidad de poner distancia para constituir el espectáculo.

Artaud busca así terminar con el teatro de entretenimiento: “ce côté de jeu artificiel inutile, de jeu d'un soir qui est la caractéristique de notre théâtre a nous”⁹⁸ (Artaud, 2004, p. 540) por una puesta en escena que repercute en el cuerpo -un teatro que no se ofrece tanto a la *contemplación* (*theaomai*) sino al cuerpo entero como una caja de resonancia a la que este espaciamento envuelve y revoluciona: “ce retentissement, si le geste est fait dans les conditions et avec les forces requises, invite l'organisme et, par lui, l'individualité entière, à prendre des attitudes conformes au geste qui est fait.”⁹⁹ (Artaud, 2004, p. 553). La repetición en tanto “retentissement”,

⁹⁶ “Si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. *Espaciamento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender” (Derrida, 1989, p. 325).

⁹⁷ “Que son remplazadas por una especie de lugar único, sin separaciones, ni barreras de ningún tipo, y que devendrá el teatro mismo de la acción. Una comunicación directa será restablecida entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, de modo que el espectador situado en el medio de la acción es envuelto y surcado por ella.”

⁹⁸ “Ese costado de juego artificial inútil, de juego de una noche que es la característica de nuestro teatro.”

⁹⁹ “Esta repercusión, si el gesto se hace en las condiciones y con las fuerzas requeridas, invita al organismo y, por él, a la individualidad entera, a tomar actitudes conformes con el gesto hecho.” Más adelante Artaud asimila el teatro al encantamiento de serpientes: “leur corps touche à la terre par sa presque totalité; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long; eh bien, je propose d'agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtils notions.” (Artaud, 2004, p. 554). [“Su cuerpo toca la tierra casi totalmente; y las vibraciones musicales que se comunican con la tierra la alcanzan como un masaje muy sutil y muy prolongado; y bien, propongo actuar con los espectadores como con las serpientes que se encanta y hacerlos volver [literalmente: re-traer] por el organismo hasta las más sutiles nociones.”].

repercusión, no es una nueva aparición del gesto hecho en el cuerpo como una imagen separada de su original y que remite a él. Ya no nos movemos en el plano de la diferencia numérica. Se trata aquí de ecos, sombras, *dobles* como *desprendimientos* de la puesta en escena.

Suprimir el autor, eliminar la distancia entre el público y la puesta en escena, terminar con el teatro de entretenimiento; son todas formas de decir que es necesario terminar con las obras maestras. Pues toda obra es algo que se ha *separado* de su autor y de la fuerza primera que le dio vida -toda obra es traducción y traición-. Una obra es fuerza cristalizada, está muerta: ni más ni menos que *excrementos*. “Ce que vous avez pris pour mes oeuvres n’était que les déchets de moi-même”¹⁰⁰ (Artaud, 2004, p. 163). Un aborto: algo que el autor no puede ya reconocer como suyo. Algo que ya sólo se ofrece a la contemplación desinteresada del público que son todos. Algo que ya sólo se puede prestar a repeticiones, representaciones, traiciones. Un desgarramiento de la carne que ya no es posible re-traer hacia sí. La escritura como escatología: he sido privado de mí mismo en mi nacimiento, y esa privación ~~de~~ realizó en la forma del orificio, de modo que cada vez que una parte de mí cae lejos de mí me es usurpada y se convierte en *obra* “c'est l'excrément, la scorie, valeur annulée de n'être pas retenue” (Derrida, 1967, p. 270)¹⁰¹.

¿Pero es posible “un art qui ne donne pas lieu à des oeuvres, l'existence d'un artiste qui n'est plus la voie ou l'expérience qui donnent accès à autre chose qu'elles-mêmes” (Derrida, 1967, p. 260)¹⁰²? Esto es, según Derrida, lo que reclaman los gritos de Artaud, y en este reclamo se encuadran sus protestas contra el teatro clásico. Un cuerpo que retenga todo en sí, o que lo dé todo de una vez por todas. Anular la diferencia y la repetición. Esa sería, en principio, la voluntad del teatro de la crueldad: clausurar la representación en una escena cerrada sobre sí misma que se agote en una sola vez. Como dijimos al comienzo, según Derrida Artaud culmina y clausura la metafísica occidental, en cuanto su gesto de rechazo total implica dar lugar a una escena sin cortes ni separaciones -la escena de la propiedad más propia-

¹⁰⁰ “Eso que tomaron por mis obras no son más que los desechos de mí mismo.”

¹⁰¹ “Es el excremento, la escoria, valor anulado por no haber sido retenido” (Derrida, 1989, p. 249). Escatología que es además una teología (escato-teología, según Derrida), pues el nombre del gran ladrón, como hemos dicho y repetiremos, es Dios. (Cfr. Derrida, 1967, pp. 268-271).

¹⁰² “Un arte que no da lugar a obras, la existencia de un artista que no es ya la vía o la experiencia que dan acceso a otra cosa que ellas mismas” (Derrida, 1989, p. 240).

En este sentido en Artaud la afirmación de la diferencia tendría lugar en un intento de llevar a cabo una escena que la resuma, la retenga y la agote en una sola vez. Creemos, sin embargo, que en la escriturartaud esa afirmación es también el trazado de una línea que transitará la diferencia en otro plano, ya sin pretender anularla. Es decir, que afirmará la diferencia como variación intensiva de la potencia: la escenificación de la crueldad como puesta en juego de múltiples fuerzas que luchan entre sí, que en esa lucha devienen más o menos intensas y dan lugar a otros tantos “devenires intensos” en los cuerpos de los actores, espectadores, directores. Este plano de la escriturartaud tiene lugar *junto* al plano en el que se reconoce la necesidad del impoder y lucha *contra* esa necesidad. De hecho, en un mismo texto podemos pasar de uno a otro; no se dan como un progreso -desde el reconocimiento de la diferencia, pasando por la propuesta del “arte total” hasta la “afirmación de las fuerzas”-. Esta simultaneidad de dos planos que, si bien no son contradictorios porque implican dos sentidos paralelos de la diferencia, son, al menos, asimétricos, es posible en la escriturartaud -y en su lectura- si dejamos de lado toda pretensión de armonizar sus textos, de llevarlos a la unidad de una única línea.

Teatro de la Crueldad

Lo primero que Artaud reclama, desde el prefacio de *Le Théâtre et son Double*, es un *teatro vivo*. La cultura occidental, y con ella el arte, es una cultura de formas separadas de la vida, muertas. Todo el aparato de esta cultura se asienta sobre la separación cultura-vida; por eso el arte de Occidente es representativo: quiere volver a hacer presente la vida que se le sustrae, pero no puede hacerlo más que asesinandola al darle forma¹⁰³. El arte es, de este modo, un conjunto de objetos culturales constituido por la conciencia tranquila “du conformisme bourgeois” (Artaud, 2004, p. 550)

¹⁰³ Artaud entiende aquí por “vida” “cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes” (Artaud, 2004, p. 509). [“Esta especie de llama frágil e inquieta a la que no tocan las formas”]. Este reconocimiento de la separación entre cultura y vida puede vincularse a las teorías antropológicas que sitúan el origen del hombre y de la cultura en su separación de la naturaleza. Para Bataille, que asistió a los cursos de Kojève sobre la *Fenomenología del Espíritu*, la dialéctica cultura-naturaleza tiene su *Aufhebung*, en el erotismo: “Las imágenes eróticas o religiosas introducen esencialmente en algunos las conductas de la prohibición, en otros unas conductas contrarias. Las primeras son tradicionales. Las segundas también son comunes, al menos bajo la forma de un retorno a la naturaleza al que se opondría la prohibición. Pero la trasgresión difiere del “retorno a la naturaleza”: la trasgresión levanta la prohibición *sin suprimirla*. Allí se esconde el secreto del erotismo” (Bataille, 2004, p. 347). ¿Buscaba Artaud en el teatro el momento de “superación” de la dialéctica cultura-vida?

cuidadosamente ubicados en el Panteón de la cultura. A esta cultura Artaud enfrenta una cultura auténtica que opone a una idea del arte “magique et violemment égoïste, c’est-à-dire intéressée.”¹⁰⁴ (Artaud, 2004, p. 508). El arte interesado no imita la vida sino que “se met en communication (...) avec des forces pures.”¹⁰⁵ (Artaud, 2004, p. 554).

El teatro debe, por tanto, ser un medio de comunicación con la vida y para eso debe estar él mismo vivo. Un teatro vivo e interesado es el que produce *sombras*: “[n]otre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d’une culture sans ombres”¹⁰⁶ (Artaud, 2004, p. 508). Las formas petrificadas no tienen sombras, sólo las rodea el vacío, la luz meridiana del espíritu sin cuerpo. Pero “l’art [en tanto arte occidental] tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer un sorte d’ombre dont l’existence déchirera son repos.” (Ibíd.). El arte auténtico produce una multiplicidad de sombras que lo doblan y desgarran el reposo tanto de quien “lo produce” como de quien “lo contempla”, categorías y distinciones que pierden su sentido porque ya no hay productor que no sea público, y público que no sea productor.

El juego del doble atraviesa casi todos los ensayos: en “Le théâtre et la culture” se predica un no-arte productor de *sombras* que no doble a la vida, sino que sea vida y comunique con la vida (Ibíd.); en “Le théâtre et la peste” la acción teatral gratuita dobla la acción criminal, no sólo en cuanto re-producción sino también en *intensidad* pues “[u]ne fois lancé dans sa fureur, il faut infiniment plus de vertu à l’acteur pour s’empêcher de commettre un crime qu’il ne faut de courage à l’assassin pour parvenir à exécuter le sien.”¹⁰⁷ (Artaud, 2004, p. 516); en “Le théâtre alchimique” el teatro dobla la realidad, pero no se trata de “cette réalité quotidienne et directe dont il s’est peu à peu réduit à n’être que l’inerte copie, aussi vaine qu’édulcorée, mais d’une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins quand ils ont montré leur tête s’empressent de rentrer dans l’obscurité des eaux.”¹⁰⁸ (Artaud, 2004, p. 532); en

¹⁰⁴ “Una idea mágica y violentamente egoísta, es decir, interesada.”

¹⁰⁵ “Se pone en comunicación (...) con fuerzas puras” El paralelo con Nietzsche lo realiza Derrida en “La Clôture de la Representation” (Derrida, 1967, pp. 343-344 y p. 358).

¹⁰⁶ “Nuestra idea petrificada del teatro se une a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras”

¹⁰⁷ “Una vez lanzado en su furor, le hace falta infinitamente más virtud al actor para impedirse cometer un crimen que coraje al asesino para lograr ejecutar el suyo”. Notemos que hace falta más fuerza para *no hacer* la acción que para realizarla. El actor es, en este sentido, una suerte de Bartleby intenso: siempre prefiere *no-hacerlo*, pero, esta vez no para devolver el mundo a la contingencia -como decíamos en el ensayo anterior (p. 26)- sino para aumentar la lucha entre las fuerzas que lo componen y devenir él mismo una bomba a punto de estallar.

¹⁰⁸ “Esta realidad cotidiana y directa, de la que él se ha de a poco reducido a no ser más que la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica, donde los Principios, como los delfines cuando han asomado sus cabezas se apresuran a entrar en la oscuridad de las aguas.”

“Sur le théâtre Balinais” el juego del doble instalado por los jeroglíficos que componen los actores, sus movimientos, sus vestiduras, sus gestos y entonaciones, la iluminación, la música, anuncia lo *sobrehumano* -esa realidad peligrosa que el teatro debería doblar- (Artaud, 2004, p. 536) e introduce un “jeu perpétuel de miroir” (Artaud, 2004, p. 542) en el que un sonido evoca un color, un movimiento un grito, una vestidura un gesto.

El teatro y su *doble*: el teatro como el doble de la vida no significa, entonces, que deba copiar la vida -aunque sea una vida peligrosa y oculta- sino que él mismo es un pliegue, una *fuerza* en la multiplicidad de fuerzas que componen la vida. La tarea del teatro será entrar en comunicación con esas fuerzas y ponerlas en juego en la escenificación. Al doblar así la vida el teatro produce dobleces, sombras como juego de espejos o ecos entre un sonido y un gesto, un movimiento y un color; repercusiones que darán lugar a *otras* repercusiones en los cuerpos (del “público”, del “actor”, del “director”) como tantos otros dobles o sombras o pliegues del teatro.

Como la peste cuando llega y se instala en una ciudad, la escena de la crueldad produce *desorden*; todos los actos a los que da lugar son gratuitos, “inutiles et sans profit pour l’actualité”¹⁰⁹ (Artaud, 2004, p. 516). Allí donde el teatro se instala produce el caos al poner en cuestión “toutes les relations d’objet à objet et des formes avec leurs significations”¹¹⁰ (Artaud, 2004, p. 528). El teatro como drama esencial, el teatro primitivo, no es la escenificación de la creación -“qu’il faut bien se représenter comme le résultat d’une Volonté une -et sans *conflit*” (Artaud, 2004, p. 534)- sino de su *segundo tiempo*: “celui de la difficulté, et du Double, celui de la matière et de l’épaississement de l’idée”¹¹¹ (Ibíd.). El teatro de la crueldad es el lugar y el momento del doble, la aplicación rigurosa del desorden que nos acerca al peligro y al devenir, “l’idée furtive du passage et de la transmutation des idées dans les choses (...)”¹¹² (Artaud, 2004, p. 571).

La crueldad, para Artaud, es este accionar extremo, riguroso y anárquico del teatro. Su estar instalado en el caos y su dar lugar al desorden allí donde se instala. Una crueldad que es, antes que nada, *lúcida*: “Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C’est la conscience qui donne à l’exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu’il est entendu que la vie est toujours la

¹⁰⁹ “Inútiles y sin beneficio para la actualidad.”

¹¹⁰ “Todas las relaciones de objeto a objeto y de las formas con sus significaciones.”

¹¹¹ “Que es necesario representarse como el resultado de una Voluntad única -y sin *conflicto*”; “el de la dificultad y del Doble, el de la materia y del espesamiento de la idea.”

¹¹² “La idea furtiva del pasaje y de la transmutación de las ideas en las cosas”.

mort de quelqu'un.”¹¹³ (Artaud, 2004, p. 566). El teatro de la crueldad es esta aplicación lúcida y rigurosa de la necesidad del caos tanto como muerte constante -ley cruel de la diferencia como separación- como ~~como~~ variación intensiva de la potencia.

Otro reclamo de Artaud para el teatro es que sea un teatro *carnal*. Esto no implica que defienda “la materia” frente a “el espíritu” sino que se sitúe en un dominio *plástico*, entre los opuestos clásicos. Ni materia ni espíritu, y las dos cosas, la carne se inscribe en el plano de lo *virtual*¹¹⁴. El dominio de lo plástico es el dominio de la imagen: Artaud quiere que la escena de la crueldad, en el sonido, la iluminación, el vestuario, el movimiento y el gesto componga imágenes-fuerza (Artaud, 2004, p. 518), “un jet sanglant d’images”¹¹⁵ (Artaud, 2004, p. 554), pues “une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu’elle voudrait révéler ont plus de signification pour l’esprit que les clartés apportées par les analyses la parole.”¹¹⁶ (Artaud, 2004, p. 547).

Otro nombre para esas imágenes-fuerza es el de *jeroglíficos*. El lenguaje del teatro de la crueldad será un lenguaje físico, dirigido primero a los sentidos, que repercutirá en el cuerpo entero. Es allí donde pretende dejar su huella (Artaud, 2004, p. 526, 536): “le théâtre se doit de l’organiser [al lenguaje] en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans.”¹¹⁷ (Artaud, 2004, p. 558). El jeroglífico teatral, frente al signo fonético -la palabra articulada-, compone una imagen como un “jet sanglant” sin significación preestablecida, cuya sola pretensión es doblar las fuerzas; los jeroglíficos del teatro de la crueldad no son *formas* sino detonadores de fuerzas.

La palabra articulada, sin embargo, no desaparece. Dentro de la composición de imágenes será tomada en su sonoridad, como un grito, como “intonation”: “cette faculté qu’ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés,

¹¹³ “No hay crueldad sin conciencia, sin una suerte de conciencia aplicada. Es la conciencia la que da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, porque es sabido que la vida es siempre la muerte de alguien.”

¹¹⁴ Si nos desviamos con esta palabra hacia *virtus* y *vis*, fuerza.

¹¹⁵ “Un chorro [o rayo] sangrante de imágenes”.

¹¹⁶ “Una imagen, una alegoría, una figura que disfraza lo que querría revelar tiene más significación para el espíritu que las claridades aportadas por los análisis de la palabra.”

¹¹⁷ “El teatro debe organizarlo [al lenguaje] componiendo con los personajes y los objetos verdaderos jeroglíficos, sirviéndose de su simbolismo y sus correspondencias en relación a todos los órganos en todos los planos.”

indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens (...)”¹¹⁸ (Artaud, 2004, p. 525). Si no se inscribe en este sentido en el espacio teatral, la palabra articulada se utiliza para transmitir un mensaje, un contenido ideológico -en el sentido de la transmisión de una *idea* con claridad del autor al público. Según Derrida este tipo de teatro “donnant à lire le sens d'un discours à des auditeurs, ne s'épuisant pas totalement avec l'acte et le temps présent de la scène, ne se confondant pas avec elle, pouvant être répété sans elle” (Derrida, 1967, pp. 360-361)¹¹⁹, roza aquello que puede ser considerado como el punto central -“l'essence profonde” (Derrida, 1967, p. 361)- de la propuesta de Artaud: suprimir la repetición, la potencia de repetición misma que se encierra en la palabra articulada como separación entre lo que se dice (el sonido o significante) y lo que se quiere transmitir (el mensaje o significado). El problema es que “[I]a répétition sépare d'elle-même la force, la présence, la vie.” (Ibíd.)¹²⁰. El teatro clásico como organización sistemática de la repetición, impide la manifestación de las fuerzas en que consiste la vida.

Los nombres de la “potencia de repetición” son: *Dios* -“l'éternité dont la mort se poursuit indéfiniment, dont la mort, comme différence et répétition dans la vie, n'a jamais fini de menacer la vie.” (Ibíd.)¹²¹-; *Ser* -como nombre de la idealidad a la que remite la repetición del significante (Derrida, 1967, p. 362)-; *Dialéctica* -como economía del gasto “récupérée dans la présence” (Ibíd.)¹²², aquello que no se agota todo en una vez, el gasto sin pérdida y con beneficio-. En este sentido Artaud se inscribiría en la ilusión de lo absoluto, en tanto propone una representación que no sea repetición. Pero el teatro desde siempre ha traicionado su esencia; en tanto escenificación del *segundo tiempo* de la creación -el conflicto de las fuerzas-, se inicia ya en su propio comentario, en la repetición de la repetición de la creación; en este sentido será siempre comentario y la perpetuación indefinida y nunca terminada de un asesinato (Derrida, 1967, pp. 364-365).

¹¹⁸ “Esta capacidad que tienen las palabras de crear también ellas una música según la manera en la que son pronunciadas, independientemente de su sentido concreto, y que puede incluso ir contra ese sentido”.

¹¹⁹ “Que deje leer el sentido de un discurso a unos oyentes, que no se agote totalmente con el *acto* y el *tiempo presente* de la escena, que no se confunda con ésta, que pueda ser *repetida* sin ella.” (Derrida, 1989, pp. 336-337).

¹²⁰ “La esencia profunda”; “La repetición separa de ella misma a la fuerza, a la presencia, a la vida.” (Derrida, 1989, p. 337).

¹²¹ “La eternidad cuya muerte se prosigue indefinidamente, cuya muerte, como diferencia y repetición en la vida, no ha cesado nunca de amenazar la vida.” (Ibíd.).

¹²² “Recupera[do] en la presencia” (Derrida, 1989, p. 338).

¿Clausura de la representación?

Artaud, de hecho, sabía de esta imposibilidad: “car il ne peut y avoir théâtre qu’a partir du moment ou commence réellement l’impossible”¹²³ (Artaud, 2004, p. 518). La escena de la crueldad, como realización de la esencia del teatro es imposible. Pues la esencia, el origen, no *es* -nunca es simple, siempre es repetición-. Además la crueldad - en la lectura derrideana- es la aplicación de la ley de la repetición y de la diferencia, muerte constante y presencia siempre diferida de las fuerzas. Fuerzas que, por lo demás, siempre son traicionadas o se traicionan a sí mismas, incluso cuando componen una imagen, pues la imagen también disfraza lo que quiere revelar.

Esta es, según Derrida, la paradoja central de la propuesta de Artaud. Por un lado buscaba “*effacer la répétition en général*” (Derrida, 1967, p. 361)¹²⁴; pero, por el otro, la escena de la crueldad quería ser la manifestación misma de la repetición. La imposibilidad reside en que la repetición, el juego de la *différance*, es aquello que de modo alguno se puede presentar, “[l]e présent ne se donne comme tel, ne s’apparaît, ne se présente, n’ouvre la scène du temps ou le temps de la scène qu’en accueillant sa propre différence intestine, que dans le pli intérieur de sa répétition originaire, dans la représentation.” (Derrida, 1967, p. 364)¹²⁵. Artaud quería, entonces, realizar *una* escena en la que la crueldad como diferencia se diera toda de una vez, y en este movimiento agotar la diferencia como repetición. En palabras de Derrida, una escena que fuera “[p]résence pure comme différence pure.” (Derrida, 1967, p. 363)¹²⁶.

En esta dirección planteamos nuestra divergencia de la lectura derrideana. Creemos, más allá del reconocimiento lúcido de la ley de la diferencia y de la imposibilidad de su presentación, que la escriturartaud también afirma la diferencia y la pone en juego -que es muy distinto de querer traerla a la presencia- en la escena de la crueldad. Si, como decíamos antes, en un plano la escriturartaud se “encierra” en la afirmación de la propiedad más propia -contra la estructura del robo-, en otro plano se afirma la repetición en la forma de la repercusión y de los dobles. Ésta es diferente de la repetición fonética del signo, que se da como diferencia numérica y disfraza su ser-

¹²³ “Porque sólo puede haber teatro desde el momento en que comienza realmente lo imposible”.

¹²⁴ “*Borrar la repetición en general.*” (Derrida, 1989, p. 337).

¹²⁵ “El presente no se da como tal, no aparece, no se presenta, no abre la escena del tiempo o el tiempo de la escena, sino acogiendo su propia diferencia interna, sino en el pliegue interior de su repetición originaria, en la representación.” (Derrida, 1989, p. 340).

¹²⁶ “Presencia pura como diferencia pura.” (Derrida, 1989, p. 339).

repetido en la remisión a una identidad ideal. La repercusión, en cambio, es diferencia de grados, intensidades y devenires en las fuerzas que componen los cuerpos. Esta diferencia tiene lugar en el juego de dobles que puede ser el teatro de la crueldad cuando no pretenda ser la presentación de la crueldad misma.

En este sentido tampoco creemos que el vínculo entre los primeros textos de Artaud que insisten en el impoder y la desposesión y la propuesta del teatro de la crueldad sea el deseo de reapropiación, de producción de la escena de la propiedad más propia. Si bien en ciertos planos podemos leer *Le Théâtre et son Double* y los textos siguientes -y anteriores, como *Héliogabale*- en esa dirección, también pueden leerse en la dirección de la afirmación de la diferencia como variación intensiva; del cuerpo o más bien la carne como aquello que se sitúa entre lo ideal y lo material, en un plano *virtual* que componen múltiples fuerzas. En otras palabras, una afirmación del "impoder" pero también de la "potencia".

¿Y qué pasa con la representación?

La representación *termina* en cuanto espectáculo organizado a partir de la dictadura de la palabra, de la separación entre el sujeto constituyente (sea el dios-autor o el público) y su objeto, de la univocidad de un sentido que la escena tendría como *fin* transmitir.

La representación en cuanto *espaciamiento* es, por el contrario, eso que no puede tener fin porque está siempre comenzando, siempre repitiendo la no simpleza de su origen, el conflicto de las fuerzas, el asesinato de la palabra. Es, desde siempre, segundo tiempo de la creación: la ausencia de la voluntad creadora única, la tragedia como *necesidad* de repetición. No hay *fin* para esta representación pero sí *cierre* o *clausura*: el cierre como "límite circular" "à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment" (Derrida, 1967, p. 367)¹²⁷. Eterno retorno de lo mismo en el espacio de juego siempre comenzado de la crueldad.

Por último, la representación como puesta en juego de la diferencia en tanto variación intensiva es aquello que no tiene fin ni clausura. Una línea trazada sin punto de comienzo o punto final; una línea que no es una suma de puntos yuxtapuestos sino composición de las fuerzas. Más bien, múltiples líneas que son múltiples fuerzas en lucha entre sí, el devenir intenso de un cuerpo y su movimiento a y desde distintos

¹²⁷ "Dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia." (Derrida, 1989, p. 343).

grados de intensidad. Por esta alternativa nos desplazaremos cuando nos adentremos en la tarea de hacerse un cuerpo sin órganos.

Presentamos, en este ensayo, tres lecturas posibles de la escriturartaud: aquella que encuentra en la lucha-contra el teatro occidental una voluntad de reapropiación -del cuerpo y de la escena- que es a su vez voluntad de cierre de la metafísica -pero que termina dando lugar a su culminación-; en segundo lugar, aquella que lee, en la propuesta del teatro de la crueldad, el reconocimiento de la ley cruel de la diferencia, de la imposibilidad de una escena cerrada sobre sí y de un cuerpo que no acoge la diferencia; por último, aquella que, más allá de la lucha-contra la repetición numérica que tiene lugar en los textos de *Le Théâtre et son Double*, insiste en la propuesta de otro modo de la repetición: la *repercusión* o repetición del doble que es la forma en la que la escena de la crueldad hace-efecto en los cuerpos de los actores, público, directores. Una repetición que es como una expansión de onda, que hace vibrar los cuerpos según una intensidad que varía. En esta lectura ni el cuerpo sin órganos ni el teatro de la crueldad quieren ser cuerpo y teatro cerrados.

Las primeras dos lecturas son las que transita Derrida en los textos mencionados de *L'Écriture et la Différence*, y trazan, al cruzarse, sendas líneas en el plano de la posibilidad -aquí el plano del robo originario-. La tercera es propuesta por nosotros a partir de nuestra lectura de *Le Théâtre et son Double* y de la lectura deleuziana de la escriturartaud. Seguiremos profundizando esta línea en el próximo ensayo al confrontar los conceptos de carne, naturaleza y pintura en Merleau-Ponty y Artaud respectivamente.

III. ARTAUD - MERLEAU-PONTY

Chair,

Nature,

Peinture

Pertenecemos a la naturaleza por el esperma, por la leche, por la carne, por la sangre, por la muerte.

Incluso por el cerebro formamos parte de ella.

Por la violencia del lenguaje en nosotros también formamos parte de ella.

Pascal Quignard, Retórica Especulativa

Entre los trabajos que componen esta tesis, este será el único en el que el vínculo propuesto en el título no encuentra su disparador en textos en los que se trate o al menos mencione a Antonin Artaud. Merleau-Ponty no escribió sobre Artaud¹²⁸. ¿Qué nos autoriza, entonces, a trazar esta relación? No será un análisis de ciertos textos de Artaud *a partir de* la fenomenología del cuerpo y de la percepción de Merleau-Ponty. Tampoco, a la inversa, una suerte de “ejemplificación poética” del pensamiento merleaupontiano a través de Artaud. Lo que pretendemos aquí es transitar algunos textos de uno y otro autor a través de tres términos y/o motivos que se repiten¹²⁹ en ellos; como enuncia nuestro título: carne, naturaleza, pintura. El tránsito por estas líneas nos permitirá precisar la distinción entre el plano del imponder -que aquí será el de la posibilidad- y el de la potencia.

¹²⁸ Si bien tenía el proyecto de hacerlo. Ver, por ejemplo, esta cita inédita que incluye Claude Lefort en el “Avertissement” a *La prose du monde*: “Il faut que je fasse une sorte de *Qu'est-ce que c'est que la littérature*, avec une partie plus longue sur le signe et la prose, et non pas tout une dialectique de la littérature, mais cinq perceptions littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud.” (Merleau-Ponty, 1969, p. VII) [“Es necesario que haga una suerte de *¿Qué es la literatura?* Con una parte más larga sobre el signo y la prosa, y no toda una dialéctica de la literatura, sino cinco percepciones literarias: Stendhal, Proust, Montaigne, Breton, Artaud.”; La traducción es nuestra].

¹²⁹ Con “repetición” queremos decir que son términos que aparecen en uno y otro autor con insistencia. Sin embargo -y es esto lo que atravesaremos en este trabajo- en cada uno cobran significaciones diversas, si bien existen momentos de cruce. Según la lectura que ahora proponemos, esto se debe a que cada autor inscribe dichos términos en distintos planos (Artaud en el de la potencia, Merleau-Ponty en el de la posibilidad).

En esta dirección, veremos cómo los textos de Merleau-Ponty, debido sobre todo a su fidelidad a la fenomenología¹³⁰, plantean los conceptos de carne, de naturaleza y la tarea de la pintura en torno al concepto de *posibilidad*. Éste asumirá distintos nombres: la porosidad o reversibilidad de la carne; la dehiscencia del ser; la opacidad de la naturaleza; la presentación de la ausencia como tarea de la pintura. Se trata de un pensamiento de la latencia de sentido que reside en la carne como elemento del Ser. Posibilidad que designa una apertura siempre anterior, el ser-instituido desde el inacabamiento.

Lo que distingue -y a nuestro parecer destaca- a Merleau-Ponty de los fenomenólogos alemanes es esta organización de su pensamiento en torno a la *carnalidad* como elemento-medio entre los polos tradicionales cuerpo-espíritu¹³¹, aunque se mantenga en la preocupación por el sentido del ser y por la presentación de lo que es¹³². Las declaraciones de Artaud sobre la carne, la naturaleza y la pintura, en cambio, suelen ser menos articuladas y muchas veces contradictorias. En algunos textos se asocian al inacabamiento, a la desposesión originaria y al impoder; en otros son afirmación de la potencia, de los devenires, de la variación intensiva. En este trabajo nos concentraremos en aquellas que transitan el plano de la potencia a modo de resaltar los contrastes entre uno y otro plano, sus puntos de intersección y de divergencia.

¹³⁰ Designamos aquí con fenomenología en un sentido amplio a la teoría filosófica que se organiza en torno al concepto central de *intencionalidad*: ya sea de la conciencia al mundo en Husserl; el estar ya-desde-siempre-abierto del *Dasein* en Heidegger o el entrelazamiento de cuerpo y mundo en Merleau-Ponty. De hecho, este sentido "laxo" sería el más apropiado para Merleau-Ponty: "La inherencia del sí al mundo o del mundo al sí, del sí al otro y del otro al sí -lo que Husserl llama *Ineinander*- es silenciosamente inscrita en una experiencia integral; los imposibles son compuestos por ella, y la filosofía se convierte en la tentativa de describir ese universo de vivas paradojas." (Merleau-Ponty, 1972, pp. 118, 119) [No se ha podido conseguir la edición francesa].

¹³¹ Elegimos la carnalidad sobre la corporeidad porque creemos que el concepto merleaupontiano de cuerpo sin el concepto de carne, *puede caer* en la misma trampa dualista que el par husserliano conciencia-mundo. En este sentido lo leyeron Barbaras (Cfr. Barbaras, 1998, p. 362) y Waldenfels (Cfr. Waldenfels, 1980, pp. 27, 28). No creemos, sin embargo, que el concepto de cuerpo tal y como se propone en la *Phénoménologie de la Perception* lleve necesariamente al dualismo mencionado -como lo interpretan estos exégetas- sino que *da lugar* a ese riesgo.

¹³² Por ejemplo, la importancia y la preeminencia de la metáfora de lo visible para designar al Ser. (Cfr., Merleau-Ponty, M., 1964).

Chair

Tanto para Artaud como para Merleau-Ponty la carne será, en una primera aproximación, el *elemento* que permite escapar a la dualidad cuerpo-espíritu. En “Position de la chair” (Artaud, 2004, pp. 146-147). Artaud propone una “théorie de la Chair ou pour mieux dire de l’Existence” dando a entender por tal el punto en el que el pensamiento se entrelaza con la vida o más bien *nace en* ella, de sus “forces informulées qui m’assiégent” (Ibíd.). La *chair* es la multiplicidad de fuerzas que asedian, movilizan y arrojan el ser fuera de sí. No hay existencia sin carne porque la carne es tanto sensibilidad, *vibración* del ser, como “appréhension”, “connaissance directe”, “appropriation intime, secrète, profonde, absolue” (Ibíd.). Toda existencia auténtica es carnal, y toda expresión que se pretenda verdadera lo es de “tous les chemins de ma pensée dans ma chair.” (Ibíd.)¹³³.

Como hemos dicho siguiendo a Blanchot, esta afirmación de la necesidad de un pensamiento que arraigue en la vida, de una escritura que sea una transcripción de la vida no es la de un romántico tardío sino la de una escritura que en y desde la certeza del impoder escribe contra el vacío¹³⁴. Tanto en *L’Omblic des Limbes*, como en sus textos surrealistas, y, sobre todo, en *Le Pèses-Nerfs* hay un deseo ^{de} escribir los “caminos del pensamiento en la carne”. Sin embargo, este anhelo no llama necesariamente a una unidad preexistente o porvenir. Se puede leer también en ella la invocación de una escritura que se va haciendo en los recovecos de la carne como multiplicidad de fuerzas asediantes que chocan entre sí, se combinan, se fusionan y se separan dando lugar a múltiples devenires. Siempre y cuando entendamos “pensamiento” no como “une pensée de Pascal, une pensée de philosophe,” sino como “la fixation contournée, la sclérose d’une certain état.”¹³⁵ (Artaud, 2004, p. 164).

La carne es pues, en un principio, multiplicidad de fuerzas que no son ni cuerpo ni espíritu, sino *sensibilidad*: vibraciones que dan lugar a ciertos estados, devenires del cuerpo y también, a su aprehensión y apropiación. Si leemos esta “aprehensión directa” como el correlato fenomenológico de un estado, como algo que se da en el orden de la

¹³³ “Teoría de la Carne o, para decir mejor, de la existencia”; “fuerzas no-formuladas que me asedian”; “apropiación íntima, secreta, profunda y absoluta”; “de todos los caminos de mi pensamiento en mi carne.”

¹³⁴ Cfr. p. 23.

¹³⁵ “Un pensamiento de Pascal, un pensamiento de filósofo”; “la fijación torcida, la esclerosis de un cierto estado.” Al tomar el término “pensamiento” en este sentido queremos equipararlo a la actividad de escribir, bajo el supuesto de que pensar, “fijar cierto estado”, *se hace* escribiendo.

percepción frente a un orden de cosas, entonces se puede leer la postulación de Artaud de una metafísica de la carne como una metafísica de la propiedad. Como ya hemos dicho, la escriturartaud comporta diversos planos que, según la lógica clásica, son mutuamente excluyentes. Si no los leemos como dos eventos que se dan en órdenes paralelos -o sea, según el esquema del pensamiento representativo- sino como una y la misma cosa: el estado que *se hace* y *deviene* en la escritura, entonces la “metafísica” de la carne deja de ser una metafísica¹³⁶, y sobre todo una metafísica de la apropiación.

También según Merleau-Ponty “[i]l faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l’union de contradictoires, mais, disions-nous, comme élément, emblème concret d’une manière d’être général” (Merleau-Ponty, 1993, pp. 193-194)¹³⁷. La carne, en este sentido, se equipara a lo que en la antigüedad nombraban el agua, el aire, la tierra y el fuego: “un «élément» de l’Être” (Merleau-Ponty, 1993, p. 184)¹³⁸. La carne no *es* el Ser sino un fragmento del mismo, un *modo* en el que el ser se da.

El modo de la carne es el de la posibilidad o latencia. “Carne” no designa aquí entonces un ser-material de las cosas frente a su ser-ideal¹³⁹ sino el “tissu qui les double, les soutient, les nourrit” (Merleau-Ponty, 1993, p. 175)¹⁴⁰. La carne es el modo en el que el Ser deja que las cosas se manifiesten en su ser-visible o ser-sensible¹⁴¹ y al mismo tiempo las sostiene en él. A su vez, cada cosa es lo que es como una “cristallisation momentanée de l’être coloré ou de la visibilité.”, “moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs” (Ibid.)¹⁴². Como en la dialéctica del Ser heideggeriano, la carne sólo se da como cosa, color, línea, movimiento pero no es ninguna ^{de} ellas sino su posibilidad. En este sentido la carne es una nada-de-ser o ser poroso, pura.

¹³⁶ En el sentido de una teoría ordenada jerárquicamente a partir de un principio trascendente.

¹³⁷ “Hay que pensar la carne, no a partir de sustancias como cuerpo y espíritu, porque entonces sería unión de contradictorios, sino como elemento, emblema concreto de un modo de ser general” (Merleau-Ponty, 1970, p. 183).

¹³⁸ “Un elemento del Ser” (Merleau-Ponty, 1970, p. 174).

¹³⁹ No importa cómo se dé esta oposición: ya se entienda el ser-material como condición de posibilidad del ideal, al modo del materialismo histórico, o al revés, como degradación, manifestación, etc., del ser-ideal, el problema central aquí no es qué modo del ser se privilegia sino el dualismo que implica esta separación.

¹⁴⁰ “Que [las] envuelve, [las] sostiene y [las] alimenta (...)” (Merleau-Ponty, 1970, p.166).

¹⁴¹ Merleau utiliza los dos términos, pero prevalece el primero.

¹⁴² “Cristalización momentánea del ser coloreado o de la visibilidad”, “menos cosa que diferencia entre cosas y colores” (Ibid.).

Como dice Heidegger: “Sin el originario carácter manifiesto de la nada no habría ningún ser-sí-mismo ni libertad alguna” (Heidegger, 2000, p. 115). La carne, como tejido de latencia o posibilidad debe pensarse sobre el fondo de la nada -de un vacío, como diría Artaud- como sentido del Ser en cuanto ser-no-determinado que deja a los entes en libertad para su ser. En el caso de Merleau-Ponty, a diferencia de Heidegger, este es el ser de lo Sensible en general: no se da al *Dasein* como ente-no-ente ya-desde-siempre-abierto al Ser sino a un *cuerpo* que está hecho del mismo tejido de las cosas.¹⁴³

El Ser en Merleau-Ponty no es el lugar de la apertura, de la luminosidad; no es el *claro* sobre el fondo del cual se recortarán las opacidades sino que es él mismo opaco, denso, al tiempo que constituye la posibilidad de la apertura de sentidos¹⁴⁴. Lo mismo el cuerpo sintiente, que sólo se abre al mundo sensible sobre su propia opacidad, sobre el hiato entre la mano derecha que toca la mesa y la izquierda que la toca tocando -entre el ser y el no ser cosa, pasivo y activo, visible y vidente-. Es a esto a lo que Merleau-Ponty denomina “reversibilidad” de la carne, el movimiento de origen de la percepción: en el cuerpo las cosas se ven, se tocan a sí mismas. La percepción del mundo no es *apropiación* del mundo por una conciencia o un cuerpo propios que se enfrentan al mundo como a su objeto sino *pre-posesión* del mundo sensible, del cuerpo, de las cosas, por la carne.

Tenemos entonces, por un lado, la carne como multiplicidad de fuerzas en choque que dan lugar a estados. Por otro, la carne como tejido de latencia o posibilidad que al arremolinarse sobre sí inicia la percepción. En ambos casos el movimiento de la

¹⁴³ Para estas tesis de Heidegger, además del texto citado, ver Heidegger, 2004, §§ 15, 16 (sobre la mundanidad del mundo y el modo de darse de los entes intra-mundanos o *útiles*); §9 (para el *Dasein* como ente ya-desde-siempre-abierto al Ser).

¹⁴⁴ El concepto de Ser que, según creemos, propone Merleau-Ponty no se *opone* a la nada como aquello *de* lo que proviene, o como una figura luminosa que se recorta sobre un fondo oscuro. Pero tampoco se confunde con la nada como *espacio de apertura* -como afirmamos de Heidegger-. El Ser merleauPontiano no es de modo alguno espacio de claridad exclusiva; en este sentido sólo es “*présentation d’une certaine absence*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 179) [“Presentación de cierta ausencia” (Merleau-Ponty, 1970, p. 170)] en tanto se *difumina* -esta expresión la tomamos prestada de Esteban García- en la nada como espacio que da lugar tanto a la verdad como al error, a la luminosidad como a la oscuridad. No se puede decir nunca que algo *es* o *no es* definitivamente, pues siempre se está en proceso de difuminación del ser en la nada y de la nada en el ser: un suelo en el que estamos ya-desde-siempre y que, sin embargo, siempre se nos escapa. “Le plus haut point de la raison est-il de constater ce glissement du sol sous nos pas, de nommer pompeusement interrogation un état de stupeur continuée, recherche un cheminement en cercle, Être ce qui n’est pas tout à fait ?” (Merleau-Ponty, 1964, p. 92) [“¿Es el más alto punto de la razón constatar ese deslizamiento del suelo bajo nuestros pasos, nombrar pomposamente interrogación a un estado de estupor continuo, buscar un camino en círculo, Ser lo que nunca es por completo?” (Merleau-Ponty, 1977, p. 69)]

carne traza una zona de sensibilidad. Creemos que aquí se cruzan estos dos sentidos de la carne: el pensamiento *tiene un lugar*, se da en la zona que dibuja la carne y en este sentido implica una espacialidad que no se opone al tiempo, distinta de la espacialidad clásica de la *extensio*. Un espacio que será la “inauguration du où et du quand, possibilité et exigence du fait, (...) facticité” (Merleau-Ponty, 1993, p. 184)¹⁴⁵.

Escribe Artaud en *Le Pèse-Nerfs*: “À chacun des stades de ma mécanique pensante, il y a des trous, des arrêts, je ne veux pas dire, comprenez-moi bien, dans le temps, je veux dire dans un certain sorte d’espace (je me comprends); je ne veux pas dire une pensée en longueur, une pensée en durée des pensées (...)”¹⁴⁶ (Artaud, 2004, p. 164). Que el pensamiento no se dé en la duración sucesiva implica una forma de pensamiento sin encadenamiento lógico entre una idea y la anterior, que funciona como una máquina rota, siempre frenando y volviendo a comenzar por otro lado. No es Un Pensamiento sino de *este* pensamiento, cada vez, en cada cristalización. “J’ai toujours été frappé de cette obstination de l’esprit à vouloir penser en dimensions et en espaces, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l’être reste figé sur un commencement (...)”¹⁴⁷ (Artaud, 2004, p. 159).

Muchas veces la escriturartaud, sobre todo en los textos en los que se esfuerza en describir cómo funciona el pensamiento, produce la sensación de estar en viaje en una geografía desconocida. De estar transitando intercambios de fluidos, sinapsis nerviosas, estallidos de órganos, pinchazos cerebrales que producen los dolores más agudos. “Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d’un membre, et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place. Une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs.”¹⁴⁸ (Artaud, 2004, p. 110). La escriturartaud se realiza desde el vacío, desde la sensación de plenitud robada -supresión

¹⁴⁵ “Inauguración del *dónde* y del *cuándo*, posibilidad y exigencia del hecho, (...) facticidad” (Merleau-Ponty, 1970, p. 174).

¹⁴⁶ “En cada uno de los grados de mi mecánica pensante, hay agujeros, frenadas, no quiero decir, compréndanme bien, en el tiempo, quiero decir en un cierto tipo de espacio (yo me comprendo); no quiero decir un pensamiento en longitud, un pensamiento en la duración de pensamientos”.

¹⁴⁷ “Siempre me ha sorprendido esta obstinación del espíritu por querer pensar en dimensiones y en espacios, y por fijarse en estados arbitrarios de cosas para pensar, por pensar en segmentos, en cristaloïdes, y que cada modo del ser quede fijado en un comienzo”.

¹⁴⁸ “Localizado probablemente en la piel, pero sentido como la supresión radical de un miembro, y no presentando al cerebro más que imágenes de miembros filiformes y algodonosos, imágenes de miembros lejanos y que no están en su lugar. Una especie de ruptura interior de la correspondencia de todos los miembros.”

de un miembro, ruptura interior de la correspondencia de todos los nervios-. Pero lo que se produce en esas rupturas, baches y frenadas bruscas son choques de intensidades que se fusionan para dar lugar a un estado. “Un vertige mouvant, une espèce d'éblouissement oblique qui accompagne tout effort, une coagulation de chaleur qui enserre toute l'étendue du crâne ou s'y découpe par morceaux, des plaques de chaleur qui se déplacent”¹⁴⁹ (Ibid.).

En este sentido, Artaud escribe tanto desde la “despossession de ma substance vitale,/ (...) la perte physique et essentielle/ (je veux dire perte du côté de l'essence)/ d'un sens.”¹⁵⁰ (Artaud, 2004, p. 162), como desde “la puissance que je suis, moi,/ EN CORPS”¹⁵¹ (Artaud, 2004, p. 1489). Pero tanto en un plano como en el otro es producción en y de la carne como zona que no obedece a las leyes de la geometría o de la física clásicas, en la que tiene lugar tanto el tránsito accidentado como la cristalización en estados, unas veces de cansancio, otras cargados de potencias a punto de explotar. Siempre, sin embargo, “c'est le corps d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit.”¹⁵² (Artaud, 2004, p. 1470).

Para Merleau-Ponty la expresión se inicia con el deseo, en los movimientos que “s'adressent au corps en général et pour lui-même (...) perdu hors du monde et des buts, fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'Être avec une autre vie, de se faire le dehors du dedans et le dedans du dehors.” (Merleau-Ponty, 1993, p. 189)¹⁵³. La expresión se inaugura en el momento en el que el cuerpo vuelca en el mundo aquello que ha recibido de él con un *plus* invisible “qui est exactement l'envers du visible, la puissance du visible.” (Merleau-Ponty, 1993, p. 190)¹⁵⁴. Este *plus* es el sentido, que sólo tiene lugar *adherido* a lo visible, en y entre las palabras, en y entre los elementos que componen un cuadro, en y entre las notas que componen una frase musical¹⁵⁵. No hay

¹⁴⁹ “Un vértigo móvil, una especie de mareo oblicuo que acompaña todo esfuerzo, una coagulación de calor que ciñe toda la extensión del cráneo, donde se recorta en pedazos, placas de calor que se desplazan.”

¹⁵⁰ “Desposición de mi sustancia vital,/ (...) la pérdida física y esencial/ (quiero decir pérdida del lado de la esencia)/ de un sentido.”

¹⁵¹ “De la potencia que soy, yo,/ EN CUERPO”.

¹⁵² “Es el cuerpo de un escritor que tose, escupe, se suena, estornuda, olfatea y sopla cuando escribe.”

¹⁵³ “Se dirigen al cuerpo en general y van por él (...) perdido fuera del mundo y de la finalidad, fascinado por el quehacer único de sostenerse en el Ser con otra vida y construirse el « fuera » de su « dentro » y el « dentro » de su « fuera » (...)” (Merleau-Ponty, 1970, p. 179).

¹⁵⁴ “Que es exactamente el reverso de lo visible, la potencia de lo visible.” (Merleau-Ponty, 1970, p. 180).

¹⁵⁵ Cfr. Merleau-Ponty, 1960, p. 53.

pensamiento ni sentido sin expresión, es por eso que Merleau-Ponty afirma que el pensamiento es “sublimation de la chair” (Merleau-Ponty, 1993, p. 181)¹⁵⁶.

Esto se hace evidente en la primera instancia de la idealidad, la “*idéalité d’horizon*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 200)¹⁵⁷ en la que la idea “*qui n’est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 195)¹⁵⁸. Es Proust quien ha descrito mejor este momento cuando narra el efecto que producía en Swann escuchar una “*petite phrase*” musical que evocaba en él la esencia del amor. Descuartizar la frase en las notas que la componen, estudiar el modo en que esas notas se combinan, se separan, y se repiten nunca lo ayudaría a revelar su secreto, porque éste era inseparable del momento en que la frase era ejecutada por el violinista. Lo invisible sólo se realiza en lo sensible que es el disfraz, el desvío sin el cual sería imperceptible; por eso se pierde cada vez que se intenta desvelarlo. “*L’idée musical, l’idée littéraire, la dialectique de l’amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d’exhibition du son et du toucher*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 196)¹⁵⁹ son todas idealidades cuyo sentido tiene lugar en la carne y que no pueden separarse de ella sin perderse. Es más, “*leur autorité, leur puissance fascinante, indestructible, de ceci précisément qu’elles sont en transparence derrière le sensible ou en son coeur.*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 197)¹⁶⁰.

Esta invisibilidad *de* lo visible, el sentido que se desprende de él y que no puede ser separado de él, es a la vez “*sa possibilité intérieure et propre, l’Être de cet étant*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 198)¹⁶¹. La idealidad de horizonte constituye otro modo de darse del Ser, distinto del de la carne como tejido de las cosas. Es el modo en que las cosas se articulan para la percepción, el modo en que “*nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leur recoupements, leur concordances*” (Merleau-Ponty, 1993, p. 196)¹⁶². La dinámica de esta donación es, sin embargo, la misma: sólo se da en la medida en que se ausenta, y se ausenta cuando se da.

¹⁵⁶ “Sublimación de la carne” (Merleau-Ponty, 1970, p. 180).

¹⁵⁷ “Idealidad de horizonte” (Merleau-Ponty, 1970, p. 188).

¹⁵⁸ “No es lo contrario de lo sensible, sino algo así como su forro y su hondura” (Merleau-Ponty, 1970, p. 185).

¹⁵⁹ “La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, y también las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto” (Ibid.).

¹⁶⁰ “Su autoridad, su poder de fascinación indestructible procede precisamente de que se transparentan detrás de lo sensible o en su corazón mismo.” (Merleau-Ponty, 1970, p. 186).

¹⁶¹ “Su posibilidad interior y propia, el Ser que este mundo es.” (Merleau-Ponty, 1970, p., 187).

¹⁶² “Nos hablan, tienen su lógica, su coherencia, sus coincidencias y concordancias” (Merleau-Ponty, 1970, p. 185).

No obstante “el milagro de la expresión” no deja de acontecer en, desde y a través de la carne. Antes de que cualquier cosa tenga lugar en un cuándo y en un dónde, antes del anuncio de cualquier instancia de idealidad, se dibuja esta zona que no es ni cuerpo ni espíritu, en la que se articulará la percepción para darse luego como expresión, como “plus” invisible en lo visible.

Nature

Toda ontología que silencie el concepto de Naturaleza corre el riesgo de quedar atrapada en lo incorporal. Esta es una de las primeras afirmaciones que podemos leer en el cierre de los cursos de Merleau-Ponty sobre la Naturaleza¹⁶³ (Merleau-Ponty, 1995, p. 355). Es necesario a su vez revisar y replantear el concepto, pues el otro peligro es hacer de la Naturaleza un objeto puro, pleno y sin opacidades constituido por un sujeto de las mismas características. Tanto la omisión como la objetivización de la Naturaleza quedan entrampadas en el idealismo, pues tienen la ilusión de que son ellos los que deciden sobre el destino de esta noción, cuando en realidad “[e]st la Nature le primordial, c’est-à-dire le non construit, le non-institué” (Merleau-Ponty, 1995, p. 20)¹⁶⁴.

Que la Naturaleza sea lo primordial y lo no instituido no significa para Merleau-Ponty que sea el opuesto de la cultura, aquello que habría que negar para instaurar el mundo del Espíritu¹⁶⁵. La Naturaleza permanece como *suelo* “non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte” (Ibíd.)¹⁶⁶. Que nos “lleve” [*porte*] implica dos cosas. Por un lado, existimos *sobre* ella, pero no por eso es un elemento absolutamente pasivo que nos

¹⁶³ Y podría pasar por una crítica velada a Heidegger, quien siempre ha tratado tangencialmente el tema. Hemos repasado ya en un artículo (Cfr. Díaz Pumará, T., 2008) el modo en que Heidegger evade el planteo de un concepto de la Naturaleza, probablemente por miedo a caer en las trampas del pensamiento representativo y dualista (como la *extensio* cartesiana que examina en *Ser y Tiempo*; Cfr. Heidegger, 2004, §§ 19-21). Esta evasión u “olvido”, según creemos, pone en jaque la *facticidad* del *Dasein* en cuanto su finitud y su arraigo al mundo no están dadas por una dimensión material o natural de su ser.

¹⁶⁴ “La Naturaleza es lo primordial, es decir lo no-construido, lo no-instituido” [Todas las traducciones de este texto son nuestras].

¹⁶⁵ Para Georges Bataille, en cambio la Naturaleza es lo que el hombre ha negado en su nacimiento, y que sin embargo permanece como fondo que resurge en actos como la poesía o el erotismo. Su resurgimiento no es una recaída sino una superación de aquella negación primera. “Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía de aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deso de durar propio de cada ser.” (Bataille, 2006, p. 65).

¹⁶⁶ “No lo que está delante, sino los que nos lleva.”

sirve únicamente de sustento. Es, además, una dimensión que constituye el mundo sensible y nuestro cuerpo. *Materia prima* de las cosas y del cuerpo, “implication de l’immémorial dans le présent” (Merleau-Ponty, 1995, p. 356)¹⁶⁷: el punto opaco y cerrado en el que las cosas son pura y “salvajemente” cosas pues no dan lugar a desprendimiento de sentido alguno. Correlativamente, el punto en el que el cuerpo suspende la intencionalidad operante y se mueve sin fin o sentido -el cuerpo sumergido en el agua o en la oscuridad de la noche- (Cfr. Merleau-Ponty, 1945, pp. 345-397).

Lo que distingue esta dimensión natural o material de la carne es que cuando se revela no abre sentidos, mientras la carne es la zona en la que se abre tanto el sentido como la ausencia de sentido. Sin embargo esta dimensión de lo natural como dimensión de lo inmemorial también es condición de posibilidad para la instauración del sentido y de la historia como núcleo no-verdadero de la verdad, el punto en el que se pliega y se abisma el sentido. En otras palabras, aquello que en su presencia-ausente asegura contra la posibilidad de realización de un Absoluto. La noción de Naturaleza en Merleau-Ponty es la condición de posibilidad y de imposibilidad del sentido, la dimensión que garantiza la repetición y la diferencia, no como una fuerza activa de destrucción sino como presencia-ausente, activa y pasiva, de lo opaco, lo cerrado, lo inaccesible¹⁶⁸.

Nature-peinture

En Artaud la palabra que se asocia una y otra vez a la naturaleza es *puissance*, potencia. No es una dimensión latente en las cosas y los cuerpos, sino una multiplicidad de fuerzas casi siempre destructoras, apocalípticas. La creación suele comenzar en la escriturartaud por la destrucción de un mundo y sus formas. En *Les Nouvelles Révélations de l’Être* el escritor-profeta anuncia la revuelta de la naturaleza y la destrucción por el fuego del hombre, su mundo y sus valores. “Cela veut dire que la Nature va se révolter./ Terre. Eau. Feu. Ciel./ C’est par les quatre Éléments réunis

¹⁶⁷ “Implicación de lo inmemorial en el presente.”

¹⁶⁸ Destacamos aquí, por una necesidad de determinar dos figuras diferentes del concepto de Naturaleza que se inscriban en planos distintos, el costado más “pacífico” de la Naturaleza merleaupontiana. Sin embargo debemos aclarar que el pensador formuló dicho concepto en gran parte mediante una operación de “rescate” de la *erste Natur* de Schelling y de la Naturaleza romántica en general que se propone como ~~como~~ un ser “bárbaro”, “salvaje”, con un carácter destructivo y de ebullición que se acerca mucho a la Naturaleza que propone Artaud (Cfr. Merleau-Ponty, 1995, pp. 59-78). Dicho sea esto, de paso, para rescatar a su vez la ambigüedad siempre presente en los textos de Merleau-Ponty.

ensemble que la transmutation sera opérée.”¹⁶⁹ (Artaud, 2004, p. 790). Lo elemental aquí significa las fuerzas encargadas de la destrucción. La naturaleza en este texto es la potencia-madre que lanza a sus hijos-los-elementos a la locura y al enfrentamiento unos contra otros. “Ils ne sont pas encore assez fous, ils ne se sont pas assez rués les uns contre les autres (...) Là où la Mère mange ses fils,/ la Puissance mange la Puissance:/ Sans la guerre pas de stabilité.”¹⁷⁰ (Artaud, 2004, p. 787).

Sólo los iluminados y los locos pueden entender la profecía, como Van Gogh el auténtico alienado que supo pintar una naturaleza después de la naturaleza: el momento en el que todas sus potencias estallan y destruyen las formas a favor de las fuerzas. “Ce à quoi Van Gogh tenait le plus au monde était son idée de peintre, sa terrible idée fanatique, apocalyptique d’illuminé.”¹⁷¹ (Artaud, 2004, p. 1451). Van Gogh fue el único que, limitándose a pintar, ha “absolument dépassé la peinture, l’acte inerte de représenter la nature pour, dans cette représentation exclusive de la nature, faire jaillir une force tournante, un élément arraché en plein coeur.”¹⁷² (Artaud, 2004, p. 1455). La pintura en él deviene una *performance* de magia: ya no es copiar la naturaleza sino evocar, hacer saltar, arrancar sus fuerzas y arrojarlas a la tela donde incubaba en este momento un “apocalypse consommée” (Artaud, 2004, p. 1451)¹⁷³.

Van Gogh es tanto el loco-iluminado que comprende el lenguaje secreto de las profecías, como el brujo cuyo papel es detonar las fuerzas durmientes de la naturaleza. Es por eso que la pintura de Van Gogh se entiende mejor como música: en ambas relaciones de representación se suspenden, no hay ni sujeto ni objeto sino motivo, “quelque chose comme l’ombre de fer du motet d’une inénarrable musique antique, comme le leitmotiv d’un thème désespéré de son propre sujet.”¹⁷⁴ (Artaud, 2004, p. 1453). La música es siempre evocación, resonancia de una sombra que vaga sin sujeto. Pero en la lejanía de esta resonancia nos acercamos a “la nature nue et pure, vue telle

¹⁶⁹ “Eso quiere decir que la Naturaleza se va a rebelar./ Tierra. Agua. Fuego. Cielo./ Es por lo ^scuatro Elementos reunidos en conjunto que la transmutación será realizada.”

¹⁷⁰ “Todavía no están bastante locos, no se han enfrentado bastante unos a otros (...) Ahí donde la Madre devora a sus hijos,/ la Potencia devora la Potencia:/ Sin guerra no hay estabilidad.”

¹⁷¹ “Lo que a Van Gogh le importaba más en el mundo era su idea de pintor, su terrible idea fanática, apocalíptica de iluminado.”

¹⁷² “Absolutamente sobrepasado la pintura, el acto inerte de representar la naturaleza para, en esta representación exclusiva de la naturaleza, hacer saltar una fuerza giratoria, un elemento arrancado en pleno corazón.”

¹⁷³ Para un estudio de las variantes, vertientes y desvariantes significaciones que el término arrojar (*jeter*) en Artaud, su relación con la pintura, el dibujo y el problema del *subjectile* (traducido al castellano como “tabla rasa”) ver Derrida, J., 1998.

¹⁷⁴ “Algo así como la sombra de hierro del motete de una inenarrable música antigua, como el leitmotiv de un tema que ha desesperado de su propio asunto.”

qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près."¹⁷⁵ (Artaud, 2004, p. 1454). Arrancar y arrojar las fuerzas de la naturaleza a la tela es un proceso minúsculo, casi imperceptible; el apocalipsis deviene en la pequeña pincelada de Van Gogh.

La destrucción de la forma no puede darse "a martillazos". Destruir un muro "desde fuera", con violencia, con ruido y grandilocuencia implica una voluntad cuyo fin es levantar otro. La naturaleza destruye y mina las formas con una potencia de roedor. No por nada Artaud elige citar estas palabras de Van Gogh: "Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens."¹⁷⁶ (Artaud, 2004, p. 1452). Es la potencia de la hormiga en "L'automate personnel" -escrito a partir de un retrato de Artaud realizado por Jean de Bosschère-: "Et il pousse avec une gravité de fourmi, une frondaison de fourmilière qui creuse toujours plus avant dans le sol."¹⁷⁷ (Artaud, 2004, p. 203). Las fuerzas de la naturaleza no son sólo la del rayo y la del volcán sino también el trabajo imperceptible de la hormiga, siempre en movimiento, siempre trazando y cavando pasos, abriendo circulaciones. Todo sucede como si el pintor fuera un médium capaz de arrancar estas fuerzas minúsculas y enormes a la naturaleza y arrojarlas en un cuadro donde podrán desplegar su potencia bloqueada en el mundo de las formas.

Que en la pintura resuenen fuerzas apocalípticas no quiere decir que el pintor deba atenerse a pintar "paisajes naturales". La pintura de Van Gogh es tan potente en sus paisajes como en sus retratos o en sus interiores. Lo mismo puede decirse de la pintura de Balthus, sobre la que Artaud escribe varios textos cortos. En ella predomina la puesta en escena de la intimidad y, sin embargo, "elle ramène au jour quelque chose d'une époque électrique de l'histoire"¹⁷⁸ (Artaud, 2004, p. 1465). En los cuadros de Balthus génesis y apocalipsis coinciden en "l'ombre auditive d'un timbre"¹⁷⁹ (Artaud, 2004, p. 1466). Es una pintura dura, seca, inmóvil, como de un mundo que sobrevive de una guerra atómica.

En los textos sobre la pintura de María Izquierdo se destaca la deformación como recurso necesario para dar lugar a la fusión de un mundo nuevo. En la pintura

¹⁷⁵ "La naturaleza desnuda y pura, vista tal como se revela, cuando sabemos aproximarnos lo suficientemente cerca."

¹⁷⁶ "Cómo debemos atravesar ese muro, porque no sirve de nada golpearlo fuerte, debemos minar el muro y atravesarlo con una lima, lentamente y con paciencia, según creo."

¹⁷⁷ "Y crece con una gravedad hormiga, una frondosidad de hormiguero que se abre siempre más adelante hacia el sol."

¹⁷⁸ "Ella trae al día algo como de una época eléctrica de la historia."

¹⁷⁹ "La sombra auditiva de un timbre".

européa, en cambio, este recurso parece siempre arbitrario. Esto se debe a que en la pintora mexicana todavía perdura el “espíritu primitivo”, que se caracteriza por una capacidad de acceder a lo Sensible real en el sueño, donde las cosas “se mettent à parler” (Artaud, 2004, p. 742) y “ce sont les propriétés des objets qui voyagent; et se passant de l’un à l’autre leur forces, ils nous apprennent la réalité en entier”¹⁸⁰ (Ibíd.). La pintura de María Izquierdo tiene la capacidad de pintar esta transmutación y fusión de las cosas, el viaje de sus propiedades. Conserva la ciencia del artista de la antigüedad que pintaba como un exorcista o un mago que da vida a lo que parece inerte.

La naturaleza de Artaud es tanto *puissance* de disgregación, de caos, de transmutación como de fusión de otro mundo. El pintor, al evocar esas fuerzas, deviene roedor, trabaja paciente y silencioso para que circulen en libertad en un cuadro. Por eso la escriturartaud busca siempre las resonancias musicales en la pintura: es necesario evitar la palabra articulada que da una forma clara y precisa a las fuerzas, las fija en un sentido único e impide su repercusión.

Peinture

En Merleau-Ponty la pintura plantea el problema de la visión y del reencuentro en ella de todos los modos del ser-visible. En este planteo, le señala el camino a la filosofía y a la ciencia. Esta última, apoyada en una filosofía de la representación, “manipule les choses et renonce à les habiter.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 9)¹⁸¹. Merleau-Ponty cuestiona este proceder que no reconoce el “hay” previo, el fondo de ser y de sentido “bruto”, “salvaje”, al que sólo tenemos acceso en la exploración del mundo por el cuerpo.

Entre los artistas, el pintor es el único al que no se le exige un juicio sobre aquello en lo que cae en su mirada. El escritor y el filósofo siempre deben tomar posición en el mundo, “on n’admet pas qu’ils tiennent le monde en suspens” (Merleau-Ponty, 1964, p. 14)¹⁸²; el músico, por otro lado, está más allá, sólo presenta “épures de

¹⁸⁰ “Se ponen a hablar”; “son las propiedades de los objetos que viajan; y pasándose de una a otra sus fuerzas, nos enseñan la realidad entera.”

¹⁸¹ “Manipula las cosas y renuncia a habitarlas.” (Merleau-Ponty, 1977, p. 9).

¹⁸² “No se admite que tengan el mundo en suspenso” (Merleau-Ponty, 1977, p. 12).

l'Être, son flux et reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons." (Ibíd.)¹⁸³. El pintor, en cambio, deja las cosas ser en libertad; las cosas, a su vez, lo solicitan, le exigen la mirada para hacerse en ella. Por esta mirada "la peinture brouille tous nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes." (Merleau-Ponty, 1964, p. 35)¹⁸⁴.

Pero el pintor no debe su mirada a un don especial que posea sino, simplemente, al entrelazo de visión y movimiento que es el cuerpo. En él se realiza el quiasmo entre lo vidente y lo visible. El cuerpo y las cosas están hechos del mismo "tejido" (la carne), por eso "elles [las cosas] éveillent un écho dans notre corps" (Merleau-Ponty, 1964, p. 22)¹⁸⁵. La particularidad del pintor reside en que en él este eco suscita "un tracé, visible encore (...) un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier." (Ibíd.)¹⁸⁶.

La visión de las cosas en el cuerpo despierta en el pintor el deseo de restituirlas a lo visible mediante el movimiento de la mano. La pintura presenta la esencia carnal del mundo, es la imagen del mundo pero no su copia, si entendemos imagen como "le dedans du dehors et le dehors du dedans" (Merleau-Ponty, 1964, p. 23)¹⁸⁷, la exposición del eco del mundo en este cuerpo, según esta perspectiva. Para que esto se realice la visión del pintor debe ser una visión *devorante*, que le exija al mundo la revelación de "les moyens, rien que visibles (...) Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur" (Merleau-Ponty, 1964, p. 29)¹⁸⁸ por los cuales el mundo se hace en nuestros ojos. Debe ser también, la visión del pintor, una visión *fascinada* por lo visible, que se pierda en él. El pintor suele sentir que las cosas lo miran, que lo que él devuelve al mundo en el cuadro es la mirada *de* las cosas que se hace en él.

Esta mirada, entonces, no tiene nada que ver con el planteo del pensamiento cartesiano que, cansado de "hanter le visible (...) décide de le reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne." (Merleau-Ponty, 1964, p. 36)¹⁸⁹. En el pintor profundidad, línea, color y movimiento se hacen por la exploración del mundo que el cuerpo lleva a

¹⁸³ "Depuraciones del Ser, su flujo y reflujo, su crecimiento, sus rupturas, sus torbellinos" (Ibíd.).

¹⁸⁴ "La pintura confunde todas nuestras categorías, desplgando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas." (Merleau-Ponty, 1977, p. 28).

¹⁸⁵ "[Las cosas] despiertan un eco en nuestro cuerpo" (Merleau-Ponty, 1977, p. 19).

¹⁸⁶ "Un trazado, también visible, (...) un visible a la segunda potencia, esencia carnal o ícono del primero." (Ibíd.).

¹⁸⁷ "El adentro del afuera y el afuera del adentro" (Merleau-Ponty, 1977, p. 20).

¹⁸⁸ "Los medios nada más que visibles (...) Luz, iluminación, sombras, reflejos, color".

¹⁸⁹ "Acechar lo visible y decide reconstruirlo conforme al modelo que de él se da." (Merleau-Ponty, 1977, p. 29).

cabo en la visión. Cada uno de estos aspectos constituye una *dimensión* “parce qu’il se donne comme résultat d’une déhiscence de l’Être” (Merleau-Ponty, 1964, p. 85)¹⁹⁰. La profundidad es la condición de la cohesión de las cosas en el espacio. Alto, largo, distancia son términos abstractos que designan una “voluminosidad” primera que es la posibilidad de que una cosa *tenga lugar*. “Quand Cézanne cherche la profondeur, c’est cette déflagration de l’Être qu’il cherche (...)” (Merleau-Ponty, 1964, p. 65)¹⁹¹. Profundidad es pues la dimensión del Ser en la que, por “combustión”, se dan relieves, distancias, arribas y abajos, aspectos manifiestos y aspectos ocultos de las cosas. El espacio no es un recipiente que contiene las cosas, sino el tejido de latencia que se deflagra, “qui sépare et qui réunit, qui soutient tout cohésion (et même celle du passé et de l’avenir, puisqu’elle ne serait pas s’ils n’étaient parties au même Espace).” (Merleau-Ponty, 1964, p. 84)¹⁹².

Los otros fragmentos del ser-visible, que no pueden darse sin la profundidad, son el color, la línea y el movimiento. El esfuerzo de Merleau-Ponty en lo que respecta al color es separarlo de la concepción común que lo reduce a cualidad segunda y accidental, propiedad cuya inherencia en la cosa no afecta a su esencia. Aquí de lo que se trata es “de la dimension de couleur, celle qui crée d’elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose...” (Merleau-Ponty, 1964, p. 67)¹⁹³. Ver el color implica destacar la cosa de su entorno: este rojo, este amarillo particulares son inseparables de este vestido rojo, de este limón, los definen como tales al diferenciarse de otros rojos, de otros amarillos a los que evocan de modo difuso.

La línea también deja de ser el contorno que delimita una cosa, la cierra y la define. No es más, como en la concepción clásica del dibujo, aparición de una figura donde antes no la había. En el arte contemporáneo y en la geometría moderna es “restriction, ségrégation, modulation d’un spatialité préalable.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 77)¹⁹⁴. La línea en Klee, en Matisse es lo que *hace* visible, “l’épure d’un génese des

¹⁹⁰ “Pues se da como un resultado de la dehiscencia del Ser.” (Merleau-Ponty, 1977, p. 63).

¹⁹¹ “Cuando Cézanne busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser” (Merleau-Ponty, 1977, p. 50).

¹⁹² “Que separa y que reúne, que sostiene toda cohesión (aun la del pasado y la del porvenir, puesto que no serían lo que son sino fueran partes del mismo Espacio)” (Merleau-Ponty, 1977, p. 63). Esto refuerza nuestra afirmación anterior de una espacialidad primordial en Merleau-Ponty.

¹⁹³ “De la dimensión de color, la que crea de sí misma a sí misma las identidades, las diferencias, una textura, una materialidad, alguna cosa...” (Merleau-Ponty, 1977, p. 51).

¹⁹⁴ “Restricción, segregación, modulación de una espacialidad previa.” (Merleau-Ponty, 1977, p. 57).

choses.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 74)¹⁹⁵. Pero no como una aparición espontánea sino como un proceso, como las mujeres de Matisse “n’étaient pas immédiatement des femmes, elles le sont devenues (...) ses contours (...) comme des nervures, comme des axes d’un système d’activité et de passivité charnelles.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 76)¹⁹⁶. La línea, entonces, más que el dibujo de una figura sobre la página en blanco, es el devenir de un cierto desequilibrio en la homogeneidad del espacio, el trazado de un vacío, una perforación del Ser por la que la cosa va teniendo lugar.

Por último, cabe preguntarse cómo puede ser que los cuadros, en su inmovilidad, puedan presentar movimiento. El movimiento que nos da un cuadro no es el del desplazamiento sino el de la vibración o del resplandor. Según Merleau-Ponty el movimiento no puede reducirse, como lo hacen la fotografía, el cine o los análisis cubistas, a una serie de instantáneas sucesivas. Una fotografía que capte un caballo en el aire no nos da sensación de movimiento. En cambio, cuando se pinta no la coincidencia sino la discordancia de los miembros de un cuerpo, tenemos la sensación de que se mueve de un estado o posición a la otra (Merleau-Ponty, 1964, pp. 77-80). El pintor da lugar al tiempo en el momento en el que aquello que hace visible *vibra*, pues nos presenta en simultánea el cierre y la apertura del instante, mientras que la fotografía lo eterniza al mantenerlo abierto.¹⁹⁷

El pintor para Merleau-Ponty es quien en su visión es capaz de reunir estas dimensiones del Ser y devolver al mundo, en un visible “a la segunda potencia” el modo en el que el mundo hace eco en su cuerpo. Esto puede verse en los cuadros de Cézanne, de Klee, de Magritte: para ellos pintar era más un asunto de nacer “dans les choses *comme par concentration et venue à soi du visible*” (Merleau-Ponty, 1964, p. 69)¹⁹⁸ que de representar un mundo que tenemos delante. Como en Artaud, pintar no implica imitar -el mundo o la naturaleza- sino *extraer las fuerzas allí*, las dimensiones aquí, y hacerlas visibles en un cuadro. En ambos casos se lleva a cabo una operación alquímica, de transmutación de lo invisible en visible.

Beaum

¹⁹⁵ “Purifica una génesis de las cosas” (Merleau-Ponty, 1977, p. 55-56). Nosotros traduciríamos: “es la purificación del génesis de las cosas”.

¹⁹⁶ “No eran inmediatamente mujeres, llegan a serlo (...) como nervuras, ejes de un sistema de actividad y pasividad carnales.” (Merleau-Ponty, 1977, p. 57).

¹⁹⁷ No creemos que sean del todo justos los análisis de Merleau-Ponty sobre el movimiento en la fotografía y el cine. Para una crítica desde una perspectiva bergsoniana (Cfr. Deleuze, G., 2005, pp. 13-26).

¹⁹⁸ “En las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible.” (Merleau-Ponty, 1977, p. 52).

La diferencia reside en que, para Artaud, el pintor es un profeta del apocalipsis, en cuanto arroja en el cuadro las potencias destructivas, disgregadoras de las formas, que ponen en cuestión el mundo de lo instituido -el mundo muerto del arte contemplativo burgués-. Según Merleau-Ponty, en cambio, el pintor da lugar al trazado de una esencia o imagen carnal, es decir, a lo que constituye la posibilidad o el tejido de las cosas. Lo que el pintor hace visible (si bien Merleau-Ponty también lo llama “puissances dormantes”; Merleau-Ponty, 1964, p. 70) es la espacialidad preexistente, en todas sus dimensiones, a aquello que solemos nombrar como percepción. No es la disgregación de la forma sino su pre-formación. No mina la forma sino que hace visible su condición de posibilidad.

Esa era la diferencia sobre la que queríamos insistir. Por un lado el plano de la pre-formación de la forma, que es también el plano de la pre-posesión y de la pre-reflexión. Tanto la latencia de la carne, como la de la naturaleza y la del ser-visible en la pintura son condición de posibilidad del pensamiento objetivo. Esto no quiere decir que Merleau-Ponty no insista en la necesidad de volver a estas instancias, de que la ciencia y la filosofía reconozcan el fondo opaco del Ser como el suelo sobre el que se construyen. El pensamiento, para Merleau-Ponty, nace en el no-pensamiento, en la confusión entre lo visible y lo invisible en donde el sentido se da como una adherencia a lo sensible. En este sentido, al no poder ser separado de lo sensible para ser pensado en la claridad de la abstracción, nace también -como en el Artaud de *Le Pèse-Nerfs*- en la imposibilidad de pensamiento. Incluso la visión tiene lugar a partir de la nada de lo no-determinado, para hacer nacer poco a poco, en la profundidad, por el matiz del color, el desequilibrio de la línea y la discordancia del movimiento, una forma.

La escriturartaud también transita por este plano. Incluso en *Les Nouvelles Révélaions de l'Être*, en el que se insiste sobre la labor de la potencia, la revuelta de la naturaleza y la destrucción del hombre, aparece un Vacío como aquello contra lo que quien escribe siempre ha luchado como algo que estaba “fuera”, sin caer en cuenta de que residía desde siempre en él (Cfr. Artaud, 2004, p. 788).

Pero también se puede leer Artaud en otro plano; el de la potencia, el de los grados de intensidad de fuerzas, el de los devenires apocalípticos y microscópicos. Es el plano de la afirmación de la carne como multiplicidad de fuerzas cuyo choque y vibración da lugar a la sensibilidad, al pensamiento-escritura. El de la naturaleza como

multiplicidad de potencias de devenir, apocalípticas porque trabajan en la disgregación de la forma, microscópicas porque su trabajo es el del roedor y el de la hormiga. El de la pintura como la tarea del pintor-exorcista y profeta, que arranca esas fuerzas a la naturaleza y las arroja sobre la tela.

Si en el plano de la latencia ser-posible y ser-imposible coinciden, en el plano de la potencia en cambio la *impuissance* es atribuida, en la escriturartaud, a todo aquello que intenta bloquear, formar, estratificar las fuerzas. En sus últimos textos suele llevar el nombre de “ser” o de “espíritu”, considerados como abstracciones, sombras sin cuerpos que cavan un vacío en el cuerpo para poder, ellas mismas, tomar cuerpo. “Les idées ne son que le vide du corps. Des interférences d’absence et de manque, entre deux mouvements de réalité éclatante.”¹⁹⁹ (Artaud, 2004, p. 1507). Más que voluntad de reapropiación del cuerpo por rechazo de un robo originario, creemos que esta execración del espíritu tiene que ver con la fabricación institucional de un alma para el cuerpo con el objetivo de garantizar su domesticación²⁰⁰. Es leer al espíritu, en definitiva, como “la valeur type,/ le mot sommet/ à partir duquel le viril automatisme atavique de la bête dénommée homme peut commencer à ne plus broncher.”²⁰¹ (Artaud, 2004, p. 1503).

Carne, naturaleza y pintura se inscriben, en Merleau-Ponty, en el plano de la posibilidad: la carne como tejido de latencia del Ser o fragmento de Ser a medio camino entre lo opaco y lo claro; la pintura como la in-vestigación del Ser carnal y sus dimensiones y el trazado de un visible a la segunda potencia que será como la presentación de la esencia carnal del mundo; la Naturaleza como la dimensión material y cerrada del Ser, condición de posibilidad del sentido en tanto -en su opacidad- previene contra la formación de un sentido final o absoluto. Más que determinado desde la *falta* o *robo* originario, podríamos decir que el pensamiento de Merleau-Ponty tiene lugar desde las *porosidades* abiertas en lo sensible y desde las *opacidades* constitutivas de lo sensible. En este sentido se inscribe en el plano de la posibilidad o impoder, pero

¹⁹⁹ “Las ideas no son más que el vacío del cuerpo. Interferencias de ausencia y de falta, entre dos movimientos de realidad explosiva.”

²⁰⁰ Cfr. pp. 29-30.

²⁰¹ “El valor tipo,/ la palabra cima,/ a partir de la cual el viril automatismo atávico de la bestia llamada hombre puede comenzar a no resistirse más.”

en otra línea que la trazada por la propuesta derrideana. Quizás en esto más cerca del plano de la potencia, pues la diferencia aquí no se determina exclusivamente desde la falta sino desde un Ser que, al difuminarse en la nada, configura una geografía de baches y agujeros negros. En otras palabras, una continuidad-discontinua.

En Artaud, en cambio, carne, naturaleza y pintura se inscriben en el plano de la potencia: tanto la carne como la naturaleza se determinan como zonas en las que tiene lugar la lucha-entre y la configuración de las fuerzas. Es más, carne y naturaleza son una multiplicidad de fuerzas en choque y fusión. La pintura para la naturaleza, como la escritura para la carne, se encargan de exorcisar dichas fuerzas pero no para apartarlas lejos como a un mal sino para ponerlas en movimiento sobre su soporte (ya sea la hoja o la tela en blanco). Se trata de des-formar un mundo formado, el mundo muerto del panteón de la cultura occidental. En el próximo ensayo entraremos de lleno en este plano.

IV. ARTAUD-DELEUZE

Cuerpo sin órganos

Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo.

Baruch de Spinoza, *Ética*

L'esprit peut ceci,

l'âme cela,

le coeur ça,

la conscience ça ça.

Seul le corps humain peut tout.

Antonin Artaud

En el libro que le dedicó a Deleuze, Alain Badiou afirma que, más que por el “giro lingüístico”, el pensamiento del siglo XX estará “marqué, signé, par le retour à la question de l'Être. C'est pourquoi Heidegger le domine.” (Badiou, 1997, p. 31)²⁰². La pregunta por el sentido del Ser es, efectivamente, una de las preguntas centrales en la filosofía continental del siglo que pasó. No creemos, sin embargo, que *lo domine*. Muchas otras cuestiones han ocupado, alternativamente, un lugar de preeminencia en el pensamiento contemporáneo. Entre las muchas que Badiou omite se encuentra una cuestión que incluso pone en jaque el pensamiento de Heidegger, quién también la descuidó: el problema del cuerpo.

Desde Nietzsche y desde Marx el cuerpo ha pasado a ocupar, al menos, un “lugar importante” en la puesta en escena filosófica. Si en el primero esta novedad forma parte de una “inversión del platonismo”²⁰³ -que Badiou considera como una de

²⁰² “Marcado, signado, por el retorno a la cuestión del Ser. Por eso Heidegger lo domina.” (Badiou, 2002, p. 35).

²⁰³ “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor.” “A los despreciadores del cuerpo quiero decirles una palabra. Su despreciar es su apreciar ¿Qué es lo que creó el apreciar y el despreciar, y el valor y la voluntad? (...) El cuerpo creador se creó para sí un espíritu como una mano de su voluntad”(Nietzsche, F., 1993, pp. 60; 61). A modo de curiosidad, o para comenzar con las resonancias, una cita de Artaud: “car un peut très bien retourner le problème et dire que l'esprit n'aurait pas existé, ni ses valeurs ni ses données, si le corps n'aurait pas été là qui, lui, au moins, les a transpirées.” (Artaud, 2004, p. 1505). [“Porque uno bien puede dar vuelta al problema y decir que el espíritu no habría existido, ni sus valores ni sus enunciados, si el cuerpo no hubiera estado allí, él, quien, al menos, los ha transpirado.”]

las tareas primordiales del pensamiento de Deleuze (Badiou, 1997, pp. 41-44)-; en el segundo podríamos decir que forma parte de una “inversión del hegelianismo”²⁰⁴. Y esto sin adentrarnos en las implicaciones de la teoría freudiana del inconsciente, la libido y la sexualidad. Creemos que el problema de la corporalidad, incluso por omisión, es una de las cuestiones que también ha “marcado, signado” el siglo XX. Si admitimos que no pensamos desde un mundo del espíritu autosuficiente y autoengendrado, y sin embargo no encaramos el problema de la corporalidad, entonces todo pretendido pensamiento de la facticidad y de la finitud de la existencia queda trunco. Incluso se anula a sí mismo²⁰⁵.

En los ensayos anteriores hemos transitado distintos conceptos de cuerpo. Cuando estudiamos el entrelazamiento de locura, obra y cuerpo nos encontramos con un cuerpo disciplinado en las relaciones de poder y saber: un conjunto de órganos articulados -cada uno y en sus relaciones- según una función para cumplir con un fin externo.

Cuando investigamos la clausura -posible e imposible- de la representación en el teatro de la crueldad dimos con un cuerpo-carne que ha sido “víctima” de un robo originario contra el que la escriturartaud lucha y que sin embargo constituye a ese cuerpo como sujeto. Nos encontramos también, en esta “rebelión” de Artaud contra el vacío estructural, con el deseo de reconstruirse un cuerpo sin órganos; cuerpo que, según Derrida, sería un cuerpo cerrado sobre sí mismo, sin defecaciones, sin obra. Deseo que encuentra su paralelo en la propuesta de un teatro de la crueldad como un teatro no representativo, donde tendría lugar la clausura de toda repetición posible.

Por último, cuando leímos a Artaud junto a Merleau-Ponty transitamos por propuestas acerca del problema de la corporalidad que intentan escapar a la oposición cuerpo-espíritu. Carne, naturaleza y pintura en ambos autores plantean un cuerpo, o

Marx y Hegel
²⁰⁴ “El ser humano, el hombre, es para Hegel = autoconciencia. Toda alienación de la esencia humana no es por eso más que la alienación de la autoconciencia.” Para Marx en cambio la alienación sólo se da a partir del trabajo *objetivo* (que produce objetos reales para satisfacer necesidades reales) en la interacción del hombre con la naturaleza y los otros hombres, por tanto, su superación sólo puede ser objetiva “El hombre es inmediatamente un ser natural. Como ser natural y como ser natural viviente está provisto, por una parte, de capacidades naturales, de capacidades vitales; un ser natural activo (...) por otra parte el hombre es un ser natural, corpóreo, sensorial, objetivo, un ser pasivo, condicionado y limitado.” “La superación positiva de la propiedad privada, como la apropiación de la vida *humana*, es, por ende, la superación positiva de toda alienación” (Marx, K., 2006, pp. 195, 198, 143 respectivamente para cada cita.).

²⁰⁵ Después de Nietzsche y Marx la cuestión del cuerpo ha sido retomada por la fenomenología (el *Leib* en Husserl, el *corps vécu* y la *chair* en Merleau-Ponty y en Sartre); por las filosofías del género (a partir del *cuerpo sexuado* de Simone de Beauvoir); por el cuerpo disciplinado y la bio-política en Foucault (y más recientemente en Agamben); por el cuerpo sin órganos en Deleuze entre muchos otros.

cuerpos, tan “materiales” como “espirituales”, en el sentido de que arraigan en el plano de una sensibilidad y en el de una idealidad *reformuladas*. En Merleau-Ponty esto lo permite la noción de posibilidad o latencia: la carne como elemento, tejido del mundo, condición de la visibilidad, pero nunca visible ella misma; la naturaleza como la dimensión opaca de toda cosa y de todo cuerpo que impide la clausura del mundo en un sentido.

En Artaud tanto la carne como la naturaleza -que se revela en la pintura- se muestran como multiplicidad de fuerzas o potencias en choque y fusión. Lo que se propone es una noción del cuerpo no desde la posibilidad en el sentido de apertura de la diferencia desde una falta o hiato originario²⁰⁶ sino desde la potencia en el sentido de multiplicación de la diferencia entendida desde la variación de intensidad²⁰⁷. En esta dirección hemos elegido leer el concepto de cuerpo sin órganos (CsO). Pues nos da la oportunidad tanto de escapar a la oposición cuerpo-espíritu como de transitar otro plano que el de la posibilidad.

Plantear el cuerpo, desde una perspectiva merleau-pontiana, como carne en tanto “zona de latencias” sería permanecer en el ámbito de lo que Deleuze llama en *Critique et Clinique* (CC) lo “pre-judicativo” (Deleuze, 1993, p. 159) como “suelo y horizonte” del pensamiento representativo. Por otro lado, la ontología heideggeriana -en su insistencia en la falta originaria y en su descuido del problema del cuerpo- quedaría atrapada “más acá” en la “teoría del juicio” como “la conscience d’avoir une dette envers la divinité” (Deleuze, 1993, p. 158)²⁰⁸. El CsO, en cambio, se inscribirá en la

²⁰⁶ Como hemos dicho en la conclusión del ensayo anterior, no leemos a Merleau-Ponty como un filósofo de la *falta originaria* sino más bien de la *porosidad* -sentido desde el que se acerca al plano de la potencia-. Aquí la diferencia se abre en la continuidad del Ser por su difuminación en la nada, en las opacidades de lo sensible o visible entrelazadas con lo invisible. (Cfr. pp. 67-68).

²⁰⁷ Nos apoyamos para esta tesis en la lectura que Mengue hace de Deleuze y que nosotros trasladamos a Artaud: “Si la diferencia puede ser afirmativa es porque ella es pensada como intensidad variante a partir de un mundo de continuidad de fuerzas que le sirve de elemento o medio de aparición, de fondo sobre el cual la diferencia opera una diferenciación” (Mengue, 2008, p. 109). “Variación intensiva” implica, por lo tanto, que un cuerpo no varía *numéricamente* en la linealidad del tiempo sucesivo -incluso que el cambio no está determinado por el transcurso del tiempo- sino *cualitativamente* en un espacial virtual o intenso -es decir, en la simultaneidad-. Es el “más” o el “menos” en la potencia de actuar de un cuerpo. Como decíamos en el ensayo Artaud-Derrida (Cfr. 47-48): no es la diferencia numérica impuesta por la dictadura del texto a la escena sino la *repercusión* que produce en los cuerpos -de los actores y de los espectadores- la imagen que propone la escena en la composición de la palabra como entonación, música, vestuario, iluminación, movimiento, etc.

²⁰⁸ “La conciencia de tener una deuda para con la divinidad” (Deleuze, 1996, p. 176). ¿No afirma acaso Heidegger en *Ser y Tiempo* “(...) el «ser deudor» no es el resultado de un hacerse deudor, sino a la inversa: ningún hacerse deudor, es posible sino «sobre el fundamento» de un original «ser deudor»” (en cursiva en el original) (Heidegger, 2004, pp. 308-309)? En cuanto a la “insistencia en la falta originaria”: “El «contra» entendido como el «no» o la «negación», expresa aquí una operación originaria y

zona de lo ante-judicativo, “moins un sol qu’un écoroulement, un glissement de terrain, une perte d’horizon” (Deleuze, 1993, p. 159)²⁰⁹. Zona de cruce y lucha de fuerzas, de vitalidad no-orgánica, como la del recién nacido con su “vouloir-vivre obstiné, tête, indomptable” (Deleuze, 1993, p. 167)²¹⁰. Queremos leer el concepto de CsO -que Deleuze toma de Artaud y que nosotros volcaremos de nuevo sobre Artaud desde nuestra lectura de Deleuze- en esta línea. Como una propuesta alternativa sobre la corporalidad que nos permita, además de huir de la oposición cuerpo-espíritu, y de minar la concepción dominante del cuerpo como cuerpo orgánico-disciplinado transitar otro plano que el de la posibilidad. Un plano que traza otra línea en la lectura de Artaud que quizás Deleuze no explotó lo suficiente y que otros pensadores no transitaron.

CsO-Artaud

Como hemos dicho, no creemos que haya una cronología en la escriturartaud, una suerte de “evolución” de una escritura que reconoce el vacío y escribe contra él a una escritura des-organizante que afirma la variación intensiva. La escriturartaud transita estos planos a veces en simultánea, a veces de un texto a otro. Sin embargo, la protesta de Artaud contra el cuerpo-organismo y la afirmación explícita de la necesidad de recomponer el cuerpo se intensifican hacia los últimos textos y culminan en *Pour en finir avec le jugement de dieu*. En este ensayo nos concentraremos en aquellos en los que el problema del CsO es atravesado de un modo más directo.

Como bien dice Derrida (Derrida, 1967, pp. 361-362), la escriturartaud insiste en la execración de las “potencias de repetición”²¹¹: Dios, el Ser, la Dialéctica. Artaud soñaba con poder anular la repetición pues veía en ella la razón de la separación entre las formas y la vida. De hecho, para Artaud esos nombres designan las “rats de l’Inconditionné”²¹² (Artaud, 2004, p. 1131), las “larves de corps tronqués qui se sont un certain jour/ installées en êtres de pure essence”²¹³ (Artaud, 2004, p. 1179). Los

ontológicamente constitutiva. Desde el punto de vista de su sentido constitutivo, la negación posee un primado originario con respecto a la posición” (Heidegger, 2002, p. 44).

²⁰⁹ “No tanto un suelo como un derrumbamiento, un deslizamiento de terreno, una pérdida de horizonte.” (Deleuze, 1996, p. 178).

²¹⁰ “Querer-vivir obstinado, tozudo, indomable” (Deleuze, 1996, p. 186).

²¹¹ Para no confundir, en el contexto en el que estamos trabajando designarán la apertura o posibilidad de repetición.

²¹² “Ratas de lo Incondicionado”

²¹³ “Larvas de cuerpos mutilados que cierto día se han instalado en seres de pura esencia”

ladrones furtivos que han robado el cuerpo desde el nacimiento, han cavado en él agujeros por donde le han hecho un alma, una conciencia, un espíritu. La distancia entre “yo” y “yo” que resulta de este robo originario constituye la posibilidad de repetición misma, la posibilidad de que “mis obras” estén separadas de mí, asuman una forma y se repitan según ella.

Pero si Artaud execra la posibilidad de la repetición misma, entonces su afirmación del CsO *debería* ser la afirmación de un cuerpo cerrado, sin agujeros, que no dé lugar a la repetición. No creemos que la escriturartaud sea legible en términos de lógica clásica, pero tampoco podemos negar que en ciertos fragmentos no vaya por allí su afirmación del CsO, por ejemplo: “Entre le corps et le corps il n’y a rien,/ rien que moi,/ (...) ce que je suis est sans différentiation ni opposition possible,/ c’est l’intrusion absolu de mon corps *partout*”²¹⁴ (Artaud, 2004, p. 1383).

Ahora bien, creemos que el problema de Artaud con la repetición es el modo en el que ésta acontece. El Ser como operador de la separación entre forma y vida abre una repetición que es la repetición de la mera forma, y por eso puede ser equiparado a la muerte: “et mourir c’est passer à l’être/ entrer dans le cadre de l’institution”²¹⁵ (Artaud, 2004, p. 1498). Una repetición cuantitativa, que no *varía*. En esta dirección, la afirmación de un CsO puede ser leída como la afirmación de un cuerpo abierto, inacabado, de una vitalidad intensa que da lugar a una repetición que es repercusión, expansión, cruce y transformación. Un cuerpo como “une nature terriblement exigeante, rude, difficile, profonde, âcre, INTENSE, aiguë, unique, rare, volontaire, fulminante, aratrice, pertinente, (...) car je ne suis pas un organisme/ mais une volonté.”²¹⁶ (Artaud, 2004, p. 1499).

La denuncia que prima a partir de esta lectura es la del disciplinamiento del cuerpo, su reducción a la forma-organismo: “C’est l’ordre de la cochonnerie criminelle, mentale, qui a provoqué la formation des corps,/ et elle était morale, augurale et préputiale”²¹⁷ (Artaud, 2004, p. 1400). No es el cuerpo el que aprisiona al alma sino el alma-forma la que aprisiona al cuerpo: “Car je ne suis pas un souffle/ prisonnier d’un

²¹⁴ “Entre mi cuerpo y mi cuerpo no hay nada,/ nada más que yo,/ (...) lo que soy es sin diferenciación ni oposición posible,/ es la intrusión absoluta de mi cuerpo *por todos lados.*”

²¹⁵ “Y morir es pasar al ser/ entrar en el cuadro de la institución”

²¹⁶ “Una naturaleza terriblemente exigente, ruda, difícil, profunda, agria, INTENSA, aguda, única, rara, voluntaria, fulminante, [aratrice], pertinente, (...) porque no soy un organismo,/ sino una voluntad.”

²¹⁷ “Es el orden de la cochonada criminal, mental, que ha provocado la formación de los cuerpos,/ y ella era moral, augural y prepucial.”

corps/ mais un corps prisonnier/ des êtres qui m'empêchent/ de respirer.”²¹⁸ (Artaud, 2004, p. 1482) ¿Cómo liberar al cuerpo del organismo? O, mejor ¿cómo minar, deformar, la forma-organismo para que dé lugar a otro cuerpo, el cuerpo no de la repetición cuantitativa sino de la variación intensiva?

A esta pregunta la escriturartaud responde llamando a una recomposición del cuerpo -del organismo de ese Artaud destrozado por el electroshock- para “acabar de una vez con el juicio de dios”. Pues, como dice Deleuze, “le jugement implique une véritable organisation des corps (...) les organes sont juges et jugés, et le jugement de dieu est précisément le pouvoir, d'organiser à l'infini.” (Deleuze, 1993, p. 163)²¹⁹. Por eso la tarea de recomposición del organismo “est à longue échéance et il y faut une patience sans nom.”²²⁰ (Artaud, 2004, p. 1180). Es necesario hacerlo con mucho cuidado, esquivando siempre todo aquello que da lugar a una cristalización, a una forma. Por eso la lista minuciosa de todo lo que no hace CsO: “un corps,/ pas d'esprit,/ pas d'âme,/ pas de coeur,/ pas de famille,/ (...) pas d'êtres,/ pas de dialectique,/ pas de logique,/ pas de syllogistique,/ pas d'ontologie”²²¹ (Artaud, 2004, p. 1336-1340) que incluye también al psicoanálisis, a la religión y etcéteras.

Se trata de un hacer que es fuga constante y continua de todo lo que puede identificar y reducir el cuerpo. “Je ne répartis pas, je fuis/ la vie./ Je pars/ sans localiser d'organes,/ en délocalisant tout point de départ”²²² (Artaud, 2004, p. 1398). El CsO será siempre un cuerpo in-identificable e indefinible: “Car ce que je suis n'est pas définissable/ avec les idées/ de l'espace/ et du temps/ humains/ avec les idées de l'essence/ et du principe des choses (...)”²²³ (Artaud, 2004, p. 1492). No tiene sentido preguntar qué es lo que se hace cuando se hace un CsO. No hay *qué*. La producción se identifica con el producto: el CsO es la tarea de hacerse uno, la línea de fuga que se traza en el proceso de *lucha contra el organismo y entre las fuerzas que me componen* (Deleuze, 1993, p. 165). “Chez Artaud, c'est le combat contre dieu, le voleur, la faussaire, mais l'entreprise n'est possible que parce que le combattant livre en même

²¹⁸ “Porque no soy un soplo/ prisionero de un cuerpo/ sino un cuerpo prisionero/ de seres que me impiden/ respirar.”

²¹⁹ “El juicio implica una verdadera organización de los cuerpos (...) los órganos son jueces y juzgados, y el juicio de Dios es precisamente el poder de organizar hasta el infinito” (Deleuze, 1996, p. 182)

²²⁰ “Es a largo plazo y hace falta una paciencia sin nombre.”

²²¹ “Un cuerpo,/ no espíritu,/ no alma,/ no corazón,/ no familia,/ (...) no seres,/ no dialéctica,/ no lógica,/ no silogismo,/ no ontología”.

²²² “Yo no reparto, huyo/ la vida./ Yo parto/ sin localizar órganos,/ al delocalizar todo punto de partida.”

²²³ “Porque lo que soy no es definible/ con ideas/ del espacio/ y del tiempo/ humanos/ con las ideas de la esencia/ y del principio de las cosas”.

temps le combat des principes ou puissances qui s'effectue dans la pierre, dans l'animal, dans la femme, si bien que c'est en devenant (devenir pierre, animal ou femme) que le combattant peut se lancer «contre» son ennemi, avec tous ces alliés que lui donne l'autre combat.” (Deleuze, 1993, p. 166)²²⁴.

Hacerse un CsO es siempre una tarea “de nunca acabar”. El cuerpo es lo inacabado mismo y el problema del organismo es justamente que supone una unidad cerrada y terminada, sin devenires ni luchas de fuerzas, pues todo en él -el funcionamiento de cada órgano y las relaciones entre ellos- es coherente y cohesivo. El hecho de no suponer una falta o apertura originaria no implica que el cuerpo que se produce deba ser un cuerpo cerrado. El CsO es lo que nunca está acabado, está siempre haciéndose, pero no porque está abierto-ya-desde-siempre sobre una falta sino porque se produce como línea de fuga de todo lo que pretenda cerrarlo, bloquear sus fuerzas, limitar sus potencias. “Et qui a jamais dit ou pu croire que ce corps était le fini, était fini./ A-t-il déjà cessé de vivre,/ d'avancer,/ jusqu'ou ira-t-il/ non pas dans l'éternité certes, mais dans le temps illimité./ (...) Le corps humain n'est jamais achevé.”²²⁵ (Artaud, 2004, pp. 1517-1518).

Podríamos decir que hacerse un CsO implica un proceso continuo de des-hacer el organismo (lucha “contra”), y al mismo tiempo una intensificación constante de las fuerzas que lo componen (lucha “entre”): “Pour ne pas faire oublier au corps/ qu'il est de la dynamite en activité.(...) Machine force éructante de feux,/ le corps premier ne connaît rien/ ni famille ni société (...) C'est un battement/ de squelettes barbares/ sans fin ni commencement/ un effroyable concassement ardent.”²²⁶ (Artaud, 2004, p. 1518-1519). Hay muchas formas de hacerse un CsO, todas son peligrosas. Artaud privilegia una: el teatro como “l'état/ le lieu,/ le point/ ou saisir l'anatomie humaine,/ et par elle guérir et régenter la vie”²²⁷ (Artaud, 2004, p. 1520). En el teatro se da lugar a una nueva anatomía en el cuerpo del actor, una “anatomía furtiva”, minúscula, casi imperceptible

²²⁴ “En Artaud se trata del combate contra dios el ladrón, el falsificador, pero la empresa sólo es posible porque el luchador libra al mismo tiempo la lucha de los principios o potencias que se efectúa en la piedra, en el animal, en la mujer de modo que es en el devenir (devenir piedra, animal o mujer) donde el luchador puede lanzarse «contra» su enemigo, con todos esos aliados que le proporciona la lucha.” (Deleuze, 1996, p. 185).

²²⁵ “Y quien ha dicho o podido creer alguna vez que este cuerpo era lo finito, estaba terminado./ Ha dejado ya él de vivir,/ de avanzar,/ hasta dónde ira él/ seguro que no en la eternidad, pero en el tiempo ilimitado/ (...) El cuerpo humano no está nunca acabado.”

²²⁶ “Para no hacer olvidar al cuerpo/ que es dinamita en actividad (...) Máquina fuerza eructante de fuego, / el cuerpo primero no conoce nada/ ni familia ni sociedad/ (...) Es una mezcla/ de esqueletos bárbaros,/ sin fin ni comienzo/ una espantosa trituración ardiente.”

²²⁷ “El estado/ el lugar,/ el punto/ donde agarrar la anatomía humana,/ y por ella curar y dirigir la vida.”

en su diferencia numérica pero explosiva en su intensidad; “pas de science du muscle,/ ou de l’os,/ mais la projection d’un squelette ligneux/ qui était tout un corps comme mis à nu et visible/ et qui semblait dire:/ attention,/ gare là dessous/ ça va chier/ ça va éclater.”²²⁸ (Artaud, 2004, p. 1521).

Artaud-CsO-Deleuze

En “Le Théâtre Alchimique” -escrito para la revista *Sur*- Artaud afirma que hay una “identidad de esencia” entre el teatro y la alquimia. Ésta reside en que ambos son artes virtuales pues llevan a cabo operaciones de transformación: en “la materia real” la alquimia, en una realidad “dangereuse et typique” el teatro²²⁹ (Cfr. Artaud, 2004, p. 532). Ambas artes producen *dobles* de las realidades mencionadas, pero al producirlos las transforman al incluirlas en un proceso de devenir y de variación intensiva. Que sean virtuales, entonces, no quiere decir que sean aún-no-reales o que produzcan imágenes sin “correspondiente” en lo real. El teatro y la alquimia repiten realidades, pero esa repetición no es una copia, una nueva aparición de algo ya formado, sino que se inscribe en el proceso de mutación de dichas realidades, es variación intensiva en ellas.

Según Badiou el par de términos virtual-actual se encuentra entre las parejas que componen los nombres del Ser en Deleuze²³⁰. No nos interesa en este momento la discusión sobre si lo virtual cumple o no la función de fundamento (Badiou, 1997, pp. 68-72) Baste por ahora decir que como “pour lui [Deleuze] l’actuel n’étant constitué que d’états de choses et de vécu, le plan d’immanence ne pouvait être que virtuel, et ne

²²⁸ “sin ciencia del músculo,/ o del hueso,/ pero proyección de un esqueleto leñoso/ que era todo un cuerpo como puesto al desnudo y visible/ y que parecía decir:/ atención,/ cuidado ahí abajo,/ eso va a cagar/ eso va a estallar.”

²²⁹ “Typique” se refiere aquí a una realidad en la que obran Principios, Fuerzas o Potencias cuyas luchas componen los cuerpos. Al leer en este sentido el término Principios seguimos la lectura de Deleuze de *Héliogabale* y *Les Tarahumaras*. (Cfr Deleuze, 1996, p. 185) Fundamos esta lectura en enunciados de la escriturartaud como el siguiente: “(...) -et ce désir, comme Elagabalus lui-même, n’est pas simple, puisqu’il résulte du mélange lent et multiplié des principes qui rayonnaient au fond su Souffle du Chaos.” (Artaud, 2004, p. 409) “(...) -y este deseo, como Elagábalo mismo, no es simple, porque resulta de la mezcla lenta y multiplicada de principios que brillaban al fondo del Soplo del Caos.”

²³⁰ Los otros son: “le temps et la vérité (doctrine de la connaissance); le hasard et l’éternel retour (doctrine de l’action); le pli et le dehors (doctrine du sujet).” (Badiou, 1997, p. 46) [“el tiempo y la verdad (doctrina del conocimiento); el azar y el eterno retorno (doctrina de la acción); el pliegue y el afuera (doctrina del sujeto).” (Badiou, 2002, p. 48-49)]. La pareja virtual-actual compone la doctrina del acontecimiento.

comportait que des virtualités” (Badiou, 1997, p. 70)²³¹. Esto no implica que lo virtual sea lo posible, el “ser en potencia” aristotélico, aquello que tiene en sí el germen de lo actual y que espera por pasar al acto. Si necesitamos remitir “une chose (...) à sa possibilité veut seulement dire que nous séparons son existence de son concept.” (Badiou, 1997, p. 72)²³². El concepto implica todas las características de la cosa -cuya consistencia lógica determina su posibilidad- pero le *hace falta* la existencia²³³. En tanto el ser-posible se lee desde la falta no puede identificarse con lo virtual en tanto potencia o fuerza *real*, que puede circular y estar en constante composición o puede bloquearse y formar estratos *-formar-se-*, pero nunca carece de nada. Su movimiento no resulta de su carencia sino de su intensidad²³⁴.

El CsO es cuerpo-virtual como conjunto de fuerzas o potencias que componen lo real al entrar en composición entre sí. El CsO no es este cuerpo que llamo mío, con el que me muevo hacia donde quiero, con el que tecleo en este momento estas letras. Yo mismo, como “sujeto” no soy más que un resultado marginal en la composición de fuerzas. El CsO no es este cuerpo pero lo incluye o más bien lo compone y descompone. La tarea de hacerse un CsO es entonces siempre la de des-componer y recomponer este cuerpo, pero no es un proceso que podamos “emprender” como sujetos activos sino que *nos lleva*. Por eso las comparaciones recurrentes con el actor y el bailarín, cuyo cuerpo se transforma al ser atravesados por fuerzas que, si ellos invocaron como Van Gogh el exorcista, ya no controlan²³⁵. Por eso podemos decir con Artaud: “Vous vous croyez seul/ c’est n’est pas vrai/ vous êtes une multitude/ vous vous croyez

²³¹ “Para él [Deleuze] lo actual está constituido de estados de cosas y vivencias, el plano de inmanencia no podía ser sino virtual, y constar sólo de virtualidades.” (Badiou, 2002, p. 70).

²³² “Una cosa a su posibilidad quiere decir (...) que separamos la existencia de su concepto.” (Badiou, 2002, p. 72).

²³³ Según Badiou el problema es que el pasaje a la existencia sería un “salto” y “il faudrait pour cela que l’être possible et l’être réel soient des sens distincts de l’Être.” (Badiou, 1997, p. 72) [“para eso el ser posible y el ser real deberían ser sentidos diversos del Ser.” (Badiou, 2002, p. 72)] Pero entonces el Ser sería equívoco (se diría en varios sentidos de todo lo que se predica) y no unívoco (se dice en el mismo sentido de todo lo que se predica), lo cual, según el autor, es “el problema” de Deleuze.

²³⁴ De hecho el término “virtual” está emparentado con “virtud”, en latín *virtus* que, por su raíz, *vis*, connota *fuerza, potencia, eficacia*. Así define “virtud” Spinoza: “Por virtud entiendo lo mismo que por potencia, esto es (...) la virtud, en cuanto referida al hombre, es la misma esencia o naturaleza del hombre, en cuanto tiene la potestad de llevar a cabo ciertas cosas que pueden entenderse a través de las solas leyes de su naturaleza.” (De Espinosa, 1980, p. 250).

²³⁵ Sería interesante comparar estos cuerpos transformados con el cuerpo extasiado que propone Bataille en su teoría del erotismo.

votre corps/ il est un autre/ vous vous croyez le maître de votre corps/ non/ il appartient à d'autres (...)"²³⁶ (Artaud, 2004, p. 1176)

Instalados ya en el plano de lo virtual o de la potencia distinguiremos, a partir de la lectura de los capítulos de *L'Anti Oedipe* (AOe) y *Mille Plateaux* (MP) dedicados al concepto de CsO, tres líneas-herramientas para leer la propuesta de un CsO en la escriturartaud. Estas líneas serán: unidad de fusión de multiplicidades; matriz intensiva; plano de consistencia del deseo.

Primera línea del CsO: unidad de fusión de multiplicidades

En *Héliogabale ou l'Anachiste Couronné* Artaud desafía tanto la noción tradicional de orden como la de anarquía. El anarquista no es el destructor absoluto, el vengador de un caos primigenio que habría que restaurar. Tampoco es, sin duda, el defensor de las jerarquías. Es un promotor de la unidad, pero de la unidad de lo caótico. Heliogábalo es aquél para quien la unidad es la anarquía. El gobierno de la anarquía es el de la aplicación obstinada de otra idea de orden: el ejercicio del desorden. Ejercer el desorden implica, para Heliogábalo, componer, unificar fuerzas en lucha *contra* el mundo latino. Esta unificación tiene lugar primero como una lucha *entre* la multiplicidad de fuerzas, donde una trata de dominar a las demás y se transforma en ese intento, transformando a su vez a las otras (Cfr. Deleuze, 1993. p. 165). El nombre de Heliogábalo encarna una fuerza entre fuerzas -la de *helios*, el Sol- que intentará reducir la multiplicidad de potencias a su idea superior del orden. "Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie,- et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité. Qui a les sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire."²³⁷ (Artaud, 2004, p. 425).

Esta aplicación de la unidad de fusión multiplicidades la lleva a cabo, según Deleuze, Spinoza, a quien apoda "Héliogabale ressuscité" (Deleuze-Guattari, 1980, p.

²³⁶ "Usted se creía solo/ no es verdad/ es una multitud/ usted se creía su cuerpo/ es otro/ usted se creía el amo de su cuerpo/ no/ pertenece a otros".

²³⁷ "Tener el sentido de la unidad profunda de las cosas es tener el sentido de la anarquía, -y del esfuerzo que se debe hacer para reducir las cosas al llevarlas a la unidad. Quien tiene el sentido de la unidad tiene el sentido de la multiplicidad de las cosas, de esta polvareda de aspectos por la que hay que pasar para reducirlas y destruirlas."

196): “Spinoza c'est peut-être le seul à avoir fait sous les espèces de la raison, à avoir poussé une espèce de pensée démente.” (Deleuze, 1974)²³⁸, pues afirma un ser caótico que se dice en un único y mismo sentido de todas las cosas. Para Spinoza Dios o la *Natura Naturans* se expresa en sus atributos, los cuales a su vez expresan la esencia divina al expresarse en los modos. Los atributos se dicen en el mismo sentido de la divinidad y de los modos. El ser se dice en el mismo sentido de Dios, de sus atributos, y de los modos²³⁹. También para Artaud los nombres de la divinidad nombran “des forces, des manières d'être, des modalités de la grande puissance d'être que se diversifie en principes, en essences, en substances, en éléments.”²⁴⁰ (Artaud, 2004, p. 430).

Retengamos por ahora esta “étrange unité qui ne se dit que du multiple” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 196)²⁴¹. El CsO es esa unidad extraña. Esto, si seguimos el texto de “Les machines désirantes” (Deleuze-Guattari, 1972/73, pp. 7-59), podemos decirlo en dos direcciones: como identidad del producir y su producto y como superficie de registro.

La producción deseante se organiza en el acople de una máquina-órgano a una máquina-fuente cuyo flujo corta. El deseo se organiza en el acoplamiento “de flux continus [por ejemplo: la leche] et d'objets partiels [el seno y la boca] essentiellement fragmentaires et fragmentés.” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 15)²⁴². Este funcionamiento siempre binario, produce un tercer término: la identidad entre el producir y su producto, cuando ya no es posible distinguir entre ambos términos del proceso porque el primero se incorpora al segundo y este último se continúa en un nuevo producir²⁴³. El CsO acontece aquí como “énorme objet non différencié” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 13)²⁴⁴, como instancia de no-producción en la

²³⁸ “Spinoza es quizás el único en haber producido, en haber impulsado, bajo las especies de la razón, un pensamiento demente” (Deleuze, 2005, p. 287).

²³⁹ Sin embargo, esto no quiere decir que haya igualdad entre ellos; más adelante veremos dónde reside su diferencia.

²⁴⁰ “Fuerzas, maneras de ser, modalidades de la gran potencia de ser que se diversifica en principios, en esencias, en sustancias, en elementos.”

²⁴¹ “Unidad (...) extraña que se dice de lo múltiple.” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 163).

²⁴² “De flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados.” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 15).

²⁴³ Es muy gráfica, en este sentido, la introducción de la cita de Michaux en su descripción de una “table schizophrénique”: “table qui était devenue de plus en plus entassement, de moins en moins table... Elle n'était appropriée à aucun usage, à rien de ce qu'on attend d'une table.” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 12) [“mesa esquizofrénica”: “mesa que se había ido convirtiendo en amontonamiento, dejando de ser mesa... No era apropiada para ningún uso, para nada de lo que se espera de una mesa” (Deleuze, 1973, p. 15-16)]. Una mesa que traiciona su esencia aristotélica; una mesa imposible de captar “ni mental ni manualmente”, es un cuerpo sin órganos.

²⁴⁴ “Un enorme objeto no diferenciado” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 16).

producción deseante en tanto se opone a la organización de los órganos y a su productividad lineal. Como dice Mengue: “El CsO es producido por el deseo, engendrado en la producción deseante, (...) pero como su detención.” (Mengue, 2008, p. 277).

En este sentido, en la tarea de hacerse un CsO, el producto es la producción misma, en el caso de la síntesis conectiva, como anti-producción (o, podríamos decir, en términos de CC: lucha-contra). Los cuerpos que resultan en esta instancia pueden ser tanto cuerpos vaciados, donde prima el deseo de muerte -el cuerpo hipocondríaco, el paranoico, el esquizofrénico, el drogado (Deleuze-Guattari, 1980, p. 186-187)- como cuerpos “lentos” “de gaité, d'extase, de danse” (Ibíd.)²⁴⁵. En estos cuerpos la no-producción no se debe a la destrucción de los órganos sino a su dispersión. Como escribe, o grita, Artaud: “Faites danser enfin l'anatomie humain,/ de haut en bas et de bas en haut,/ d'arrière en avant et/ d'avant en arrière,/ mais beaucoup plus d'arrière en arrière (...)”²⁴⁶ (Artaud, 2004, p. 1656).

La segunda dirección en que podemos decir que el CsO es unidad de fusión de multiplicidades es en cuanto superficie de registro. La producción deseante se realiza bajo la ley de la síntesis conectiva recién descrita: una máquina se acopla a otra siempre bajo la forma del “y”. En ese proceso acontece el CsO como enemigo de la organización de la producción deseante. Pero esa hostilidad se transforma luego, cuando “[l]e corps sans organes se rabat sur la production désirante, et l'attire, se l'approprie.” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 17)²⁴⁷ de modo que se convierte en la superficie de registro de las máquinas-órganos que ahora parecen emanar de él.

En este movimiento pasado del dominio de la producción de producción al de la producción de registro, donde ya no rige la ley de la conexión sino la de la disyunción distributiva. El CsO aparece ahora como una “surface enchantée d'inscription ou d'enregistrement” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 18)²⁴⁸ en la que se enganchan las máquinas deseantes y donde rige el “ya... ya” esquizofrénico²⁴⁹, que no

²⁴⁵ “De alegría, de éxtasis, de danza” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 156).

²⁴⁶ “Hagan bailar al fin la anatomía humana,/ de alto en bajo y de bajo en alto,/ de atrás hacia delante y/ de delante hacia atrás,/ pero sobre todo de atrás hacia atrás”.

²⁴⁷ “[E]l cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, se la apropia” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 20).

²⁴⁸ “Superficie encantada de inscripción o de registro” (Ibíd.).

²⁴⁹ La esquizofrenia no designa aquí una enfermedad mental sino la mayor salud. Adoptamos la explicación que Mengue da de la elección de este término: “Si la crítica de Edipo es indisociable del

designa una *alternativa* sino una multitud de posibilidades intercambiables que resbalan y se desplazan sobre el CsO. En esta segunda dirección el CsO se reconcilia con las máquinas deseantes, las atrae hacia sí y las recubre, inscribiéndolas en múltiples síntesis disyuntivas, todas permutables, todas transitorias. El CsO es ahora lo inengendrado o auto-producido en el que todo se inscribe y se desplaza.

¿Es el CsO, en tanto superficie de registro, el Dios-Uno del neoplatónico, del que todo el ser emana y en el que todo el ser permanece y se distribuye? “Le corps sans organes n'est pas Dieu (...) [m]ais divine est l'énergie qui le parcourt” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 19)²⁵⁰. En todo caso, ya que Spinoza tiene aquí su pertinencia, Dios-Potencia: divinidad cuyo ser expresa su esencia, y cuya esencia no es más que su potencia de ser. Energía que se transmite a todos sus modos como tantas series disyuntivas. Es lo que se afirma a sí mismo como auto-producido y auto-engendrado, y en tanto tal rechaza toda paternidad o maternidad. Y por eso no es el Dios-Padre omniproductor de la tradición judeo-cristiana, sino potencia que impide “toute tentative de triangulation impliquant une production parentale.” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 21)²⁵¹. No podemos dejar de citar la tantas veces repetida exclamación de Artaud: “Ja na pas/ a papa-mama.” (Artaud, 2004, p. 1162).

Segunda línea del CsO: matriz intensiva

Si bien en Spinoza el ser se dice en el mismo sentido de la divinidad y de sus modos, esto no implica que éstos sean *iguales*. Hay diferencia entre los seres, pero no reside en su forma, en su género, o en su especie. No es el *qué* lo que distingue a un ser del otro. Tampoco el *cómo*: la modalidad suele suponer un principio, esencia, idea o fundamento -aún si éste es la nada- que se manifiesta de diversas maneras. Es la intensidad lo que define y diferencia un cuerpo de otro. “[T]out ce qui est renvoie à un degré de puissance.” (Deleuze, 1974)²⁵². Ahora bien, el grado de potencia de un cuerpo se determina en función de su poder de ser afectado, y éste, por las relaciones o

capitalismo, es porque ambas son dirigidas en nombre de la esquizofrenia concebida como la realidad misma del deseo. (...) como límite siempre conjurado del capitalismo.” (Mengue, 2008, p. 273).

²⁵⁰ “El cuerpo sin órganos no es Dios (...) [s]in embargo es divina la energía que le recorre” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 21).

²⁵¹ “Toda tentativa de triangulación que implique una producción parental” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 23)

²⁵² “Todo lo que es remite a un grado de potencia.” (Deleuze, 2005, p. 286). No nos interesa Spinoza en sí mismo sino la lectura que hace Deleuze de él.

agenciamientos²⁵³ en las que este cuerpo es capaz de entrar. En este sentido, la afección es una variación en la intensidad o potencia de un cuerpo (Ibíd.) en su relación con otros cuerpos, que aumentará o disminuirán su potencia de actuar, dentro del umbral de intensidad que lo define -potencia de actuar y padecer-, según se expliquen más o menos por su potencia misma y según sean más o menos alegres.

Esta aproximación apurada al Spinoza de Deleuze se hace necesaria en cuanto el CsO como matriz intensiva cumple, respecto de las fuerzas o intensidades singulares que lo componen, una función semejante a la del Dios-Potencia de Spinoza respecto de sus modos. No se distingue de ellos numéricamente -tampoco las intensidades se distinguen de este modo entre ellas- sino por su grado de potencia o intensidad: en cuanto *matriz* atravesada por múltiples potencias, su capacidad de ser afectada es infinita. La capacidad de la intensidad singular, en cambio, es limitada en cuanto depende de su cruce con otras potencias y tiene un *umbral*, un máximo y un mínimo de acción y de pasión según los afectos de los que es capaz²⁵⁴.

La matriz intensiva se asemeja a la superficie de registro en cuanto zona en la que se inscriben, ya las máquinas-deseantes, ya las líneas compuestas por las variaciones de intensidad de una potencia singular. Sin embargo, la matriz intensiva es un “l'oeuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 190)²⁵⁵. La superficie de registro acontece tal después de que la identidad producir-producto como instancia de anti-producción, pero engendrada en el proceso de producción, se “vuelca sobre” las máquinas deseantes como “superficie encantada” que distribuirá el proceso de producción. Es decir, el CsO en AOe *deviene* lo inengendrado, mientras que en MP es anterior al cuerpo como organismo -es lo que se

²⁵³ Como se observará, no estamos ya en la concepción maquina de la producción deseante, sino en una que parte del concepto de “agenciamientos”. Ésta tendría la virtud, según Mengue, de anular todo resto -o rastro- del pensamiento representativo que aún quedaba en AOe, que le daba demasiada importancia a la noción de represión. (Cfr. Mengue, 2008, pp. 114-116) “Lo que caracteriza al agenciamiento es la idea de conjugación, de correspondencia no causal entre la forma y el contenido.” (Mengue, 2008, p. 116)

²⁵⁴ La matriz intensiva se aproxima a la definición de Badiou de lo virtual como *proceso de actualización* -su punto de partida *Différence et Répétition*- en el que lo actual es la imagen, la petrificación o simulacro de ese proceso; “Le réel se déploie en lui-même comme enchevêtrement de virtualités engagées, à des degrés de puissance divers, dans les étants qu’elles actualisent.” (Badiou, 1997, p. 74) [“Lo real se despliega a sí mismo como embrollo de virtualidades ligadas, a diferentes grados de potencias, en los entes que ellas mismas actualizan.” (Badiou, 2002, p. 73)]. Por eso, lo Uno deleuziano nunca será una totalidad cerrada pues él mismo, en la lectura de Badiou, es un proceso de actualización, en este trabajo, una multiplicidad abierta de potencias que se inscriben en -y trazan al inscribirse- una zona de potencia, una matriz que da lugar tanto al proceso de cristalización -petrificación de la imagen, forma- como de circulación.

²⁵⁵ “Huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos (...)” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 158-159).

organiza cuando se organiza el cuerpo, y lo que, en su hacerse o componerse desorganiza los órganos.

La matriz intensiva no define un espacio extenso sino *intenso*: es producción de magnitudes intensas a partir de una matriz igual a cero, un cero que no es negativo ni neutro sino energía, potencia de afección, producción de modificaciones que se desplazan en el huevo lleno en un *continuum*. En este sentido el CsO es “la dynamite en activité”²⁵⁶ (Artaud, 2004, p. 1518).

El CsO como matriz intensiva determina tres planos, de los que ya distinguimos dos: la matriz intensiva, que se corresponde con el CsO²⁵⁷ como superficie de registro, pero en su aspecto de potencia o matriz productiva de intensidades (que componen el segundo plano). Tercer plano: el sujeto -en AOe el tercer momento de la producción deseante, la producción de consumo- como *resto*, algo “sans identité fixe, errant sur le corps sans organes, toujours à côté des machines désirantes, défini par la part qu'il prend au produit (...)” (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 23)²⁵⁸. El sujeto dice “Yo... veo, oigo, pienso” pero su decir remite a un sentir más profundo, el sentir de los estados o intensidades que ~~que~~ se inscriben y desplazan sobre el CsO. “[L]es points de disjonction sur le corps sans organes forment des cercles de convergence autour des machines désirantes” cada círculo es una multiplicidad de estados que recorre el sujeto pasando “par tous les états du cercle et (...) d'un cercle à l'autre”. Siempre marginal, pieza adyacente, siempre “conclu des états par lesquels il passe” muere y renace en cada paso. (Deleuze-Guattari, 1972/73, p. 27)²⁵⁹.

²⁵⁶ “Dinamita en actividad” En el ensayo anterior mencionamos la espacialidad intensiva o virtual en Artaud a partir del *Le Pèse-Nerfs*. (Cfr. pp. 54-56).

²⁵⁷ Confundimos, a propósito, el CsO de los CsO con los distintos tipos de CsO (atributos). Todos definen un *continuum* en el cual no es pertinente, establecer jerarquías. Spinoza móvil.

²⁵⁸ “Sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que toma del producto”; “deducido de los estados por los que pasa” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 24).

²⁵⁹ “Los puntos de disyunción sobre el cuerpo sin órganos forman círculos de convergencia alrededor de las máquinas deseantes”; “por todos los estados de un círculo y (...) de un círculo a otro” (Deleuze-Guattari, 1973, p. 28).

Tercera línea del CsO: plano de consistencia del deseo

En la producción deseante el deseo no se determina por una carencia externa -la ausencia de objeto-; su destino no es la producción fantasmática o representativa de objetos psíquicos a modo de consuelo. Es necesario recusar la sentencia platónica de *Banquete* -“lo que desea desea aquello de lo que está falto y no lo desea si no está falto de ello” (200a, 8-10)- pues suele terminar en un doblaje del mundo: si estoy constituido por una falta, una carencia insalvable, lo único que puedo hacer por ahora es producir alguna ilusión o fantasma que lo reemplace (Cfr. Deleuze-Guattari, 1972/73, pp. 32-36).

En la propuesta deleuziana, en cambio, desear no es buscar aquello que nos falta para apropiárnoslo. El deseo no es *deseo de*²⁶⁰ un objeto: el deseo es deseo de deseo, deseo de producción y producción de deseo. Se afirma continuamente a sí mismo y en esta afirmación excede su producción, pues al afirmarse entra siempre en nuevas relaciones o agenciamientos, nunca se agota. “Deseo” es otro nombre para la materia-energía que es el CsO. No es el sujeto el que desea pues el deseo no es *de* un sujeto, sino, al contrario, el sujeto es *del* deseo: se determina desde el deseo que lo atraviesa.

Artaud también denuncia la concepción platónica del deseo en nombre de la tarea de hacerse un CsO, que implica “hacer explotar” el deseo, en cuanto en el organismo éste está orientado exclusivamente hacia la sexualidad. “Le corps humain est une pile électrique/ chez qui on a châtré et refoulé les décharges,/ dont on a orienté vers la vie sexuelle (...) Le corps humain a besoin de manger/ mais qui jamais a essayé autrement que sur le plan de la vie sexuelle les capacités incommensurablement des appétits?/ Faites danser enfin l’anatomie humaine.”²⁶¹ (Artaud, 2004, p. 1656). Orientar la multiplicidad intensiva y sin objeto que es el CsO exclusivamente hacia la sexualidad es organizarlo según la estructura de la falta -orientarlo hacia el otro como *objeto* de deseo- Hacerse un CsO, en este sentido, implica el camino inverso. No es sólo orientar el deseo hacia otros objetos, porque en ese caso solamente copiamos, repetimos la

²⁶⁰ En contraste, otra vez, con *El Banquete*, en donde la interrogación de Sócrates comienza por establecer que el deseo es siempre deseo de un objeto. La comparación es llamativa: “si acerca de la palabra misma «padre» preguntara: ¿es el padre padre de alguien o no? -Claro que sí- dijo Agatón. -¿Y no ocurre lo mismo con la palabra «madre»- También en esto estuvo de acuerdo” (199d, 3-9). Continúa luego con las comparaciones en términos familiares. Concluye Sócrates, finalmente: “(...) ¿Es Eros amor de algo o de nada? -Por supuesto que lo es de algo.” (199e, 7-8).

²⁶¹ “El cuerpo humano es una pila eléctrica/ en la que se han castrado y reprimido las descargas,/ que se han orientado a la vida sexual (...) El cuerpo humano necesita comer/ pero quien la ensayado jamás en otro plano que el de la vida sexual las capacidades inconmensurables de los apetitos?/ Hagan bailar por fin a la anatomía humana.”

forma según la cual hemos sido articulados. Se trata, más bien, de aprender a bailar al revés (Artaud, 2004, p. 1654). “Les déracinements magnétiques du corps, les excoriations musculaires cruelles, les commotions de la sensibilité enterrée qui constituent le théâtre vrai, ne peuvent aller avec cette façon de tourner plus ou moins longtemps/ en tous cas languissant et lascivement autour du pot/ qui constitue la vie sexuelle.”²⁶² (Artaud, 2004, p. 1522).

A las dos formas de concebir el deseo que hemos distinguido corresponden dos planos: un plano de trascendencia o teológico de orden jerárquico y un plano de inmanencia, consistencia o composición, de orden anárquico o de unidad de fusión de multiplicidades. El plano teológico es aquél que opera como principio oculto o estructura, que debe ser deducido de lo que se muestra como aquello en lo que está su causa. “[L]e plan, ainsi conçu ou ainsi fait, concerne (...) le développement des formes et la formation des sujets.” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 325)²⁶³. Son tres los estratos o formas que se corresponden con el plano de trascendencia: la subjetividad, la significación y el organismo²⁶⁴. Tres estratos que organizan el deseo según un principio oculto y separado, que impone una articulación jerárquica siempre según la lógica de la carencia y de la ausencia. El *sujeto* es punto de sujeción, responde a la exigencia de una identidad fija a la que el deseo se ata y donde cristaliza. La *significación*: el sujeto se recorta en una serie de enunciados que le pertenecen como el conjunto de sus significantes -significan su alma, su interioridad-. El *organismo*: el juicio de Dios sobre el cuerpo, “l’opération de Celui qui fait un organisme, une organisation d’organes qu’on appelle organisme, parce qu’il ne peut pas supporter le CsO” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 197)²⁶⁵; un “phénomène d’accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile.” (Ibíd.)²⁶⁶.

²⁶² “El desarraigo magnético del cuerpo, las excoriaciones musculares crueles, las conmociones de la sensibilidad enterrada que constituyen el teatro verdadero, no pueden ir junto a esta manera de girar más o menos tiempo/ en todo caso lánguida y lascivamente alrededor de la copa/ que constituye la vida sexual.” [“tourner autour du pot” es una expresión figurada que puede compararse en español a “irse por las ramas”. La traducción literal era imposible]

²⁶³ “El plan, así concebido o así hecho, concierne (...) al desarrollo de las formas y a la formación de los sujetos.” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 268).

²⁶⁴ Que ya hemos presentado en el primer ensayo (Cfr. p.17 y nota 17).

²⁶⁵ “La operación de Aquél que hace un organismo porque no puede soportar el CsO” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 164).

²⁶⁶ “fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil.” (Ibíd.).

El otro es el plano de consistencia e inmanencia del deseo. El plano del CsO: el que a la articulación, segmentación y jerarquización que impone el juicio de Dios opone un plan de desarticulación de la articulación fija de los estratos. En este plano nada se desarrolla ni evoluciona hacia una forma. Sólo hay estados o intensidades que pasan, se desplazan y resbalan; entran en distintos agenciamientos; producen nuevos estados. “Il y a seulement des heccéités, des affects, des individuations sans sujet (...)” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 326)²⁶⁷ que se definen por una longitud y una latitud (Cfr. Deleuze-Guattari, 1980, p. 310). La *longitud* está dada por los conjuntos de partículas que componen un cuerpo según la relación de movimiento y reposo, velocidad y lentitud en la que entran. Ese cuerpo a su vez puede componer otras relaciones con otros cuerpos según un grado de velocidad y formar otras individuaciones. La *latitud* es el grado de potencia de un cuerpo, las afecciones de las que es capaz según su grado de potencia. Es lo que antes nombramos como intensidad de un cuerpo y las relaciones en las que *es capaz* de entrar, con otros cuerpos o en la composición de sus propias partes, que aumenten o depriman su potencia de acción. Todos estos cuerpos-partículas, informes e infinitamente divisibles, se distribuyen sobre un mismo plan de composición - composición *física* según su longitud, composición ética o etológica según su latitud - que no es distinto de la unidad de fusión de cada multiplicidad individuada. Plan de desplegamiento, Naturaleza como multiplicidad de multiplicidades. “C'est nécessairement un plan d'immanence et d'univocité (...) plan de Nature” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 326)²⁶⁸ porque es material y es inmanente, pero no hace distinción entre lo natural y lo artificial. Todo se compone en él, todo consiste y también no consiste pues en él todo principio de forma y cristalización “ne cesse pas d'être dissoute pour libérer temps et vitesses” (Ibíd.)²⁶⁹.

Lo que presentamos como dos planos separados no son dos realidades separadas. El CsO como plan de consistencia del deseo se construye siempre a partir de la desorganización de lo organizado, “para terminar con el juicio de dios”. Pero el juicio de dios sólo se pronuncia en referencia a un caos al que hay que imponerle un orden jerárquico, “para terminar con la anarquía”. No hay antes ni después, condiciones de

²⁶⁷ “Tan sólo hay haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 269).

²⁶⁸ “Un plan que es necesariamente de inmanencia y de univocidad (...) plan de Naturaleza” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 269).

²⁶⁹ “No cesa de ser disuelta para liberar tiempos y velocidades” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 270).

posibilidad, *a priori* o *a posteriori*. Hay producción deseante, organización de la producción deseante, desarticulación de la organización de la producción deseante.

De hecho, en los estratos ya hay CsO, pero uno que no se *hace* sino que *acecha* en ellos como un tejido canceroso, se expande de súbito y los destruye. Así no sólo impide la supervivencia del estrato -ya sea el organismo, la subjetividad o la significación- sino también la posibilidad de hacer un CsO que sea como una línea de fuga, de hacerse *otro* CsO (Cfr. Deleuze-Guattari, 1980, pp. 201-202). Artaud advierte sobre ello en *Les Tarahumaras*: el Peyote le permite a la conciencia acceder a lo Fantástico real, “le mystère même de tout poésie” (Artaud, 2004, p. 1690), donde todo se compone en un desorden aparente -el orden anárquico del plan de consistencia del deseo-. Pero hay otro plano, que no es ni el trascendente ni el inmanente, pero tiene que ver con ambos. Es un plano “oscuro; informe” (Ibíd.), donde la conciencia no penetra, pero que la rodea como una amenaza; un plano de descomposición: el plano del CsO vacío, destructivo, el del CsO canceroso, y el del CsO totalitario. Él también “dégage (...) des sensations aventureuses” (Ibíd.)²⁷⁰ y la conciencia enferma se le entrega si no encuentra nada que la retenga.

Esto implica que la tarea de hacerse un CsO no es simplemente ponerse a destruir todo lo que implique articulación, jerarquización, estratificación. La construcción de un CsO está siempre destinada al fracaso, pues a toda experiencia de desarticulación del organismo le espera una nueva sedimentación, una nueva articulación. Incluso *necesitamos* de la formación de un nuevo estrato que sea como una especie de plataforma desde la cual lanzarnos a la construcción de un nuevo CsO. Si le declaramos la guerra²⁷¹ a los órganos desde un tipo de CsO e insistimos en él, destruyendo toda articulación “a martillazos” entonces corremos el riesgo de hundirnos en el vacío. El CsO se hace “avec une lime très fine” que abra “le corps á des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des jonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorisations mesurées á la manière d'un arpenteur” (Deleuze-Guattari, 1980, p. 198)²⁷².

reterritorialización

²⁷⁰ “El misterio mismo de toda poesía”; “oscuro, informe”; “libera (...) sensaciones arriesgadas”.

²⁷¹ Y “guerra” en el sentido deleuziano: “voluntad de vacío”; “lucha contra” “voluntad de destrucción”, un juicio de Dios que convierte la destrucción en algo «justo» (Deleuze, 1996, p. 185).

²⁷² “Con una lima muy fina” que abra “el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor” (Deleuze-Guattari, 2002, pp. 164-165).

Hemos propuesto el CsO como otro modo de pensar la corporalidad, línea de fuga de las concepciones organicistas, del cuerpo disciplinado, de la oposición materia-espíritu y del cuerpo-carne como latencia, apertura o zona de posibilidades. Para eso distinguimos el concepto de posibilidad del de potencia y definimos el CsO, de modo general, como zona de potencias y como cuerpo virtual. Zona porque no pertenece al espacio extenso sino a una espacialidad trazada por las vibraciones, los pasos, los cruces y agenciamientos de fuerzas o potencias. El CsO, desde Artaud, es rebelión contra los órganos, pero no, en este plano de lectura, en cuanto “acogen la diferencia”, como afirma Derrida (Derrida, 1967, p. 279), sino porque, en todo caso, reducen la diferencia a su aspecto cuantitativo. En otras palabras, bloquean la circulación de las fuerzas y estructuran el cuerpo y el deseo (las potencias que lo componen) desde la falta. Por eso intentamos defender aquí una noción de la corporalidad que no se pensara desde la carencia originaria, que no pensara la diferencia desde una ausencia radical sino desde la variación intensiva.

El CsO es otra forma de *hacer cuerpo* que designa un devenir intenso, una disolución de los estratos, desorganización de lo articulado. Un devenir que es siempre colectivo, puesto que este “mi” cuerpo nunca es mío y nunca es uno, al menos en la tarea de hacer un CsO, sino una multitud de fuerzas en composición. En este sentido, escribir también es hacer CsO: “Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire” (Deleuze, 1993, p. 11)²⁷³.

²⁷³ “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso” (Deleuze, 1996, p. 11).

EPÍLOGO

Planteamos como eje de este trabajo ciertos problemas suscitados por la escriturartaud en su proximidad a la filosofía continental contemporánea. Tomando como punto de partida las lecturas que Michel Foucault, Jacques Derrida y Gilles Deleuze hicieron de Artaud y la proximidad conceptual de éste último con algunas elaboraciones de Maurice Merleau-Ponty, transitamos cuestiones determinantes del pensamiento del siglo XX como la muerte del Hombre, la ruptura del Sujeto, el fin de la representación, la corporalidad -desde la disciplinada al CsO o la carnalidad-. Para abordar esta “escritura inabordable” decidimos componer nuestro trabajo al modo del trazado de un mapa, en cuanto este, frente a la copia, tiene múltiples entradas y está compuesto de *líneas* que se cruzan y componen planos -no establece *jerarquías* y dibuja el territorio por el que transita-. Son dos los planos determinados por nuestro mapartaud: el plano de la posibilidad o impoder y el plano de la potencia. En cada ensayo se trazaron una o más líneas conceptuales que se inscriben -y a la vez componen- uno y otro plano. No es nuestra intención en este apartado volver a presentar dichos planos y las líneas que los componen, pues se ha realizado ya exhaustivamente en la Introducción²⁷⁴, sino determinar ciertas cuestiones que han quedado implícitas y que creemos contribuirán a la comprensión de nuestra propuesta.

En primer lugar, si bien, como hemos dicho, el mapa no determina *jerarquías* entre las líneas-conceptuales que lo componen, existe una línea que, al determinar la relación entre los dos planos, cobra más fuerza que las demás -fuerza que, por lo demás, no podría haber ganado si no fuera por su cruce o fusión con las otras líneas que atraviesan los planos²⁷⁵-. Nos referimos al concepto de *corporalidad*.

La primera línea que atraviesa el plano de la posibilidad o impoder es la trazada por la relación entre locura-escritura-cuerpo en el ensayo Artaud-Foucault. En ella la escritura “loca” de Antonin Artaud, determinada como “ausencia de obra”, pone de manifiesto que la única tarea posible para el escritor -y para el pintor- es la de “reunir cuerpos” y liberarlos del alma que les han creado para disciplinarlos, para hacerlos

²⁷⁴ Cfr. pp. 8-15.

²⁷⁵ Como escribe Deleuze en CC “Le combat-entre est le processus par lequel une force s’enrichit, en s’emparant d’autres forces et en s’y joignant dans un nouvel ensemble, dans un devenir.” (Deleuze, 1993, p. 165). [“La lucha-entre es el proceso mediante el cual una fuerza se enriquece, apoderándose de otras fuerzas y sumándose en un nuevo conjunto, en un devenir.” (Deleuze, 1996, p. 184)].

dóciles y útiles²⁷⁶. Esta línea determina el plano de la posibilidad o impoder como el plano en el que prima la negación en el sentido de liberar la diferencia: así el teatro de la crueldad como presentación imposible de “la ley cruel de la diferencia”²⁷⁷; así la carne, la pintura y la Naturaleza merleaupontianas como zonas o regiones de latencia y opacidad, de adherencia y mezcla de lo visible y lo invisible²⁷⁸. Sin embargo esta línea va más allá del plano que compone inicialmente y se cruza con la línea que inaugura también el plano de la potencia: la línea del CsO como cuerpo dotado de una vitalidad no-orgánica. El CsO, de hecho, es el cuerpo que se hace en la lucha-contra los órganos en tanto representantes del cuerpo-objeto organizado según una función, un fin o trabajo útil²⁷⁹. Esta lucha-contra implica, no obstante, una lucha-entre las fuerzas que componen un cuerpo por la que éste entrará en un proceso de devenir, de des-identificación, de des-formación de las formas que dará lugar a *otros* cuerpos.

Podemos decir, entonces, que el problema de la corporalidad atraviesa todo nuestro trabajo y determina la composición de los planos. Como hemos dicho al comienzo del último ensayo, creemos que esta es una de las cuestiones más relevantes del pensamiento contemporáneo²⁸⁰. En este sentido la escriturartaud muestra una vez más su pertinencia para una lectura desde la filosofía: no sólo insiste en el problema del cuerpo en su relación con el pensamiento, sino que, además, denuncia la reducción del cuerpo a objeto útil, su domesticación institucional y, por último, nos propone la tarea de hacer otros cuerpos -ya sea por la escritura que des-obra, ya sea haciendo CsO-.

En segundo lugar, queremos realizar un señalamiento respecto de las lecturas propuestas. Hemos presentado dos lecturas de la escriturartaud, cada una con sus variantes, que se corresponden con lo que hemos llamado “planos” del mapartaud. A grandes rasgos tenemos, por un lado, la lectura que, según dijimos, se inaugura con Blanchot y hace hincapié en lo que Artaud mismo denominó el “impoder de cristalizar” de su pensamiento. Por otro lado la lectura que propone Deleuze, que insiste en el concepto de CsO y que nosotros profundizamos a partir de la noción de “potencia” y de “variación intensiva”. Hemos afirmado en la Introducción que no había lectura falsa y verdadera de Artaud²⁸¹. Desde esta perspectiva se nos podría objetar que nuestro mapa -

²⁷⁶ Cfr. pp. 29-30.

²⁷⁷ Cfr. pp. 47-48.

²⁷⁸ Cfr. pp. 53-54; 56-59.

²⁷⁹ Cfr. p. 73.

²⁸⁰ Cfr. p. 69.

²⁸¹ Cfr. p. 12.

desde la propuesta misma de componer un “mapa”- defiende la lectura deleuziana sobre las otras. Esto es, en parte, cierto: hemos hecho nuestra, hasta cierto punto, la propuesta de los textos de Deleuze sobre Artaud. Sin embargo, esto obedece a dos motivos que no tienden a considerar una lectura más “correcta” que la otra sino a razones, podríamos decir, “estratégicas”. En primer lugar, en el proceso de realización de este trabajo, hemos advertido que prevalecen -casi monopólicamente- las lecturas que se inscriben en el plano de la posibilidad o impoder. Nuestra intención, al insistir en el plano de la potencia, ha sido multiplicar las entradas ^{de} la escriturartaud; creemos que cuantas más líneas y planos se propongan más rica deviene esta escritura y las lecturas que podemos hacer de ella desde la filosofía. Por otro lado, es en este plano donde encontramos mayores posibilidades de continuar nuestra investigación tanto de la escriturartaud como del problema de la corporalidad. De hecho, al transitar este plano nos hemos encontrado con conceptos como el CsO, la variación intensiva, la escritura como tarea de devenir y des-formación de las formas, que pueden ser herramientas ricas para pensar tanto las artes del movimiento -teatro, danza y cine- como la tarea de la escritura.

“Qui suis-je?
D’où viens-je?
Je suis Antonin Artaud
Et que je le dise
Comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m’oublier.”

Artaud, A., *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

BIBLIOGRAFÍA*

I. ARTAUD-FOUCAULT, Esta locura, esta escritura, este cuerpo

Textos de Artaud

- ARTAUD, A., “L’Ombilic des Limbes”, en *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 105-121
- -----, “Le Pèse-Nerfs”, *Op. Cit.*, pp. 159-169
- -----, “Fragments d’un Journal d’Enfer”, *Op. Cit.*, pp. 175-180
- -----, “Van Gogh, Le Suicidé de la Société”, *Op. Cit.*, pp. 1439-1463
- -----, “Textes écrits en 1947”, *Op. Cit.*, pp. 1465-1593

Textos de Foucault

- FOUCAULT, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966
Trad. cast. utilizada: FOUCAULT, M., *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008a
- -----, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
Trad. cast. utilizada: FOUCAULT, M., *Historia de la Locura en la Época Clásica*, Buenos Aires, FCE, Vol. I y II, 2009
- -----, *Surveiller et Punir, Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975
Trad. cast. utilizada: FOUCAULT, M., *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008b
- -----, “La folie, l’absence d’oeuvre”, en *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 412-420
Trad. cast. utilizada: FOUCAULT, M., *Op. Cit.*, Buenos Aires, FCE, Vol. II, 2009

* Hemos organizado la bibliografía según los ensayos. Los textos de Artaud y de bibliografía complementaria que se han utilizado en más de un ensayo se repiten para que el lector pueda hacerse una idea del corpus manejado en cada caso.

Textos Complementarios

- AGAMBEN, G., “La potencia del pensamiento”, en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Hidalgo, 2007, pp. 351-368
- -----, “Bartleby o de la Contingencia”, en Deleuze, G., Agamben, G., Pardo, J. L., *Preferiría no-hacerlo*, Valencia, Pre-textos, 2001, pp. 93-136
- BLANCHOT, M., “Artaud”, en *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 45-52
Trad. cast. utilizada: BLANCHOT, M., “Artaud”, en Blanchot, M., Roy, C., Thévenin, P., Béhar, H., Derrida, J., Charbonnier, G., Bounoure y Caredec, G., *Artaud, Polémica, Correspondencia y Textos de Artaud*, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968
- CARRETE, J.R., *Foucault and Religion, Spiritual Corporality and Political Spirituality*, New York, Routledge, 2006
- DELEUZE, G., *Foucault*, Paris, Éditions du Minuit, 1986
Trad. Cast. utilizada, DELEUZE, G., *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 2008
- KAMINSKI, G., [et.al.], *Bartleby: preferiría no, Lo bio-político, lo post-humano*, Buenos Aires, La Cebra, 2008

II. ARTAUD-DERRIDA, De la representación

Textos de Artaud

- ARTAUD, A., “Le Pèse-Nerfs”, *Op. Cit.*, pp. 159-169
- -----, “Fragments d’un Journal d’Enfer”, *Op. Cit.*, pp. 175-180
- -----, “La Momie attachée et autres textes autres textes autour du surréalisme”, *Op. Cit.*, pp. 181-185
- -----, “Le Théâtre et son Double”, *Op. Cit.*, pp. 505-599

Textos de Derrida

- DERRIDA, J., *L’Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
Trad. cast. utilizada: DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989

- -----, "Artaud et ses doubles", Entretien avec Jean-Michel Olivier, *Scènes Magazines*, (1987) 5 en www.jacquesderrida.com.ar/frances/artaud.htm
- -----, "Jacques Derrida évoque Artaud", Entretien avec Pierre Barbancey, *Regards* (1997) 27 en www.jacquesderrida.com.ar/frances/antonin_artaud.htm
- -----, "To Unsense the Subjectile", en DERRIDA, J. & THÉVENIN, P., *The Secret Art of Antonin Artaud*, London, MIT Press Cambridge, 1998
- -----, "Las Voces de Artaud", Entrevista con Evelyne Grossman, *Magazine Littéraire* (2004) 434, www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_voces.htm

Textos Complementarios

- BATAILLE, G., *La felicidad, el erotismo y la literatura, Ensayos 1941-1961*, Buenos Aires, Hidalgo, 2004
- CRAGNOLINI, M., *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires, La Cebra, 2008
- FERRO, R., *Derrida, una introducción*, Buenos Aires, Quadrata, 2009
- FOUCAULT, M., "Conversation entre Michel Foucault et Werner Schroeter", Propos recueillis à Paris par Gérard Courant, 3 décembre 1981, texto completo en <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=162>
- KANT, I., *Crítica de la Razón Pura*, Buenos Aires, Losada, 2004
- NANCY, J.-L., "Las Diferencias Paralelas, Deleuze y Derrida", en Cragolini, M., (Comp.), *Por amor a Derrida*, Buenos Aires, La Cebra, 2008, pp. 249-262

III. ARTAUD-MERLEAU-PONTY, *Chair, Nature, Peinture*

Textos de Artaud

- ARTAUD, A., "Textes de la période surréaliste", *Op. Cit.*, pp. 123-156
- -----, "L'Ombilic des Limbes", *Op. Cit.*, pp. 105-121
- -----, "Le Pèse-Nerfs", *Op. Cit.*, pp. 159-169
- -----, "L'Art et la Mort", *Op. Cit.*, pp. 187-209
- -----, "Messages Révolutionnaires", *Op. Cit.*, pp. 685-745
- -----, "Les Nouvelles Révélationes de l'Être", *Op. Cit.*, pp. 787-799

- -----, "Van Gogh, Le Suicidé de la Société", *Op. Cit.*, pp. 1439-1463
- -----, "Textes écrits en 1947", *Op. Cit.*, pp. 1465-1593

Textos de Merleau-Ponty

- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945
- -----, "Le langage indirect et les voix du silence", en *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 49-104
- -----, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964
Trad. cast. utilizada: MERLEAU-PONTY, M., *El Ojo y el Espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977
- -----, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969
- -----, *Filosofía y Lenguaje. (Collège de France 1952-1960)*, Buenos Aires, Proteo, 1972
- -----, *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1993
Trad. cast. utilizada: MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970
- -----, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995

Textos Complementarios

- BARBARAS, R., *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998
- BATAILLE, G., *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets, 2006
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, Buenos Aires, Paidós, 2005
- DÍAZ PUMARÁ, T., "Un olvido en el pensar del olvido", *Tópicos* (2008) 16
- HEIDEGGER, M., "¿Qué es Metafísica?", en *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000
- -----, *Ser y Tiempo*, Buenos Aires, FCE, 2004
- WALDENFELS, B., "Perception and Structure in Merleau-Ponty", en *Research in Phenomenology*, New Jersey, Humanities Press, Vol. X, 1980

IV. ARTAUD-DELEUZE, Cuerpo sin órganos

Textos de Artaud

- ARTAUD, A., “Héliogabale ou l’Anarchiste Couronné”, *Op. Cit.*, pp. 405-474
- -----, “Le Théâtre et son Double”, *Op. Cit.*, pp. 505-599
- -----, “Artaud le Môme”, *Op. Cit.*, pp. 1123-1147
- -----, “Ci-gît précédé de La Culture Indienne”, *Op. Cit.*, pp. 1149-1163
- -----, “Textes contemporains de la Séance au Vieux-Colombier”, pp. 1175-1189
- -----, “Suppôts et Supplications”, *Op. Cit.*, pp. 1235-1425
- -----, “Textes écrits en 1947”, *Op. Cit.*, pp. 1465-1593
- -----, “Pour en finir avec le jugement de dieu suivi de Le Théâtre de la Cruauté”, *Op. Cit.*, pp. 1639-1677
- -----, “Les Tarahumaras”, *Op. Cit.*, pp. 1679-1697

Textos de Deleuze

- DELEUZE, G., *Spinoza et le Problème de l’Expression*, Paris, Éditions du Minuit, 1968
Trad. cast. utilizada DELEUZE, G., *Spinoza y el Problema de la Expresión*, Madrid, Editora Nacional, 2002
- DELEUZE, G. - GUATTARI, F., *L’Anti Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions du Minuit, 1972/1973
Trad. cast. utilizada, DELEUZE, G.- GUATTARI, F., *El Anti-Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1973
- -----, “Anti Oedipe et Mille Plateaux” (14/01/1974), en *Les cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com
Trad. cast. utilizada: DELEUZE, G., *Derrames entre el Capitalismo y la Esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005
- DELEUZE, G. - GUATTARI, F., *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions du Minuit, 1980

Trad. cast. utilizada: DELEUZE, G. - GUATTARI, F., *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002

- DELEUZE, G., *Critique et Clinique*, Paris, Éditions du Minuit, 1993

Trad. cast. utilizada: DELEUZE, G., *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996

Textos Complementarios

- BADIOU, A., *Deleuze, La Clameur de l'Être*, Paris, Hachette, 1997.

Trad. Cast. utilizada: BADIOU, A., Deleuze, "El clamor del Ser", Buenos Aires, Manantial, 2002

- DE ESPINOSA, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*, Barcelona, Orbis, 1980

- HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Buenos Aires, FCE, 2004

- -----, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles, (Indicación de la situación hermenéutica), [Informe Natorp]*, Madrid, Trotta, 2002

- MARX, K., *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Colihue, 2006

- MENGUE, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008

- NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Altaya, 1993

- PLATÓN, "Banquete", trad. Martínez Hernández, en *Diálogos I*, Barcelona, Coleccionables, 2004