



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Antonin Artaud: el exilio de la conciencia

Autor/es

Isabel Alegre Royo

Director/es

Joaquín Fortanet Fernández

Facultad de filosofía y letras / Universidad de Zaragoza
2014

INDICE

1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>2</u>
2. <u>LA ESCISIÓN DE LA CONCIENCIA: NECESIDAD Y AUSENCIA DE OBRA</u>	<u>3</u>
3. <u>EL NACIMIENTO DEL TEATRO DE LA CRUELDAD</u>	<u>8</u>
4. <u>EL VIAJE A MÉXICO: LENGUAJE Y VERDAD</u>	<u>13</u>
5. <u>EL CUERPO SIN ÓRGANOS</u>	<u>19</u>
6. <u>CONCLUSIÓN</u>	<u>25</u>
7. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>30</u>
7.1. Bibliografía secundaria.....	30

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inscribe en la problemática de la dualidad conciencia/cuerpo que se expresa en la obra de Antonin Artaud, concretamente en la tensión constante de la relación vida, obra y pensamiento con la enfermedad. Es fundamental tratar dicha problemática a partir de la experiencia a través de la cual Artaud se dedica a buscar conscientemente una apertura de conciencia al abismo de la infinitud de posibilidades del devenir material. Este es el único orden que existe, sumido en la variabilidad y la inmanencia de la existencia por y para sí misma. El sentimiento le mueve a escribir y a reivindicarla así como le imposibilita ser en la obra, de modo que Artaud representa la transición que pasa de teorizar acerca de dejar de teorizar, a un actuar según esta certeza que, conforme lo lleva a cabo, le impide desprenderse de la escisión de conciencia (la cual busca un sentido fuera de su lugar, el cuerpo). Analizaré la evolución del problema, su posibilidad de resolución y qué propuesta se extrae.

Entonces, es importante conocer a Artaud de esta manera para dar cuenta de la distancia entre el funcionamiento del pensamiento y el orden real del mundo. El camino que sigue muestra la imposición del primero no sólo en la filosofía sino en la vida de la sociedad común y, finalmente, en el interior incluso del individuo mismo. Es un tema que se ha tratado de diversas maneras a lo largo del siglo XIX (autores como Hölderlin, Nietzsche o Kierkegaard) pero que por vez primera cuestiona con una efectividad indiscutible la posibilidad de llevar a cabo esa existencia en la nada (esto es, en el devenir) y cuál es el precio por ello. Hablamos de la conciencia como una barrera real que, como concluiré, está inscrita en uno mismo. Para ello, el trabajo se estructura a través de cuatro acontecimientos fundamentales en este desarrollo, como un recorrido siguiendo el propio orden cronológico de la vida del autor. En primer lugar, nos situaremos en el momento en que inicia una correspondencia con Rivière, director de una revista francesa, donde el problema de la subjetividad toma forma en torno a dos certezas: la necesidad de ser en la obra y la imposibilidad de reconocerse en ella. La conciencia pertenece al cuerpo pero está escindida desde que inicia su actividad: la escritura trata de expresar esta ruptura pero no puede sino repetirla. En segundo lugar, el nacimiento del *Teatro de la Crueldad* es también esencial como evolución de las preocupaciones confesadas en las cartas, que se fijan en la idea de un Occidente enfermo que supedita la experiencia a la razón, obviando la materialidad del pensamiento en esta dualidad. Como tercera referencia, tras el fracaso del teatro que permitiría una cura

necesaria para la sociedad, Artaud realiza un viaje a México muy relacionado con un desplazamiento del problema donde se torna central la noción de lenguaje. No es la razón occidental la que impide sentir el cuerpo sino que es, más bien, la estructura conceptual con la que nos expresamos. La búsqueda se dirige esta vez a culturas menos civilizadas o más ligadas a la experiencia y el autor se entrega a ella en primera persona. Para terminar, el final de su vida se caracteriza por la culminación definitiva de una locura que aparece con la radicalización, a su vez, de la problemática tras ese cuerpo escindido que reclamaba ser a Rivière. La locura no silencia a Artaud sino que, por el contrario, implica más que nunca la necesidad de expresar el propio cuerpo que siempre lo había motivado. La búsqueda de un cuerpo sin órganos, desordenado y deslocalizado, culmina con una necesidad más acentuada, si cabe, de ser en la obra, de materializar la certeza que le ha dado el sufrimiento creciente inscrito en su vida.

Por tanto, he escogido a Artaud porque representa una ruptura extrema con la cultura asentada desde sus raíces, así que, para seguir pensando hoy en día, es fundamental analizar cómo se desarrolla y hasta qué punto tiene sentido esta salida. Su certeza asoma continuamente: incluso cuando únicamente pretendemos despojarnos de determinados prejuicios que nos desvían de lo real tropezamos con dificultades similares a aquellas que Artaud sintió y comprendió con una lucidez extrema. Revela, así, una verdad que sólo busca ser pero que está apresada bajo una serie de cadenas muy amplia que es imprescindible situar si queremos comprender (e incluso cambiar) aquello en lo que consiste el conocimiento humano.

Palabras clave: Antonin, Artaud, espíritu, subjetividad, genio, locura, conciencia, lenguaje, escritura, cuerpo, devenir, esquizofrenia, teatro.

2. LA ESCISIÓN DE LA CONCIENCIA: NECESIDAD Y AUSENCIA DE OBRA

“Me siento torturado, abrumado por esta enfermedad más fuerte que yo mismo, más fuerte que toda la vida y en la que se disuelve todo lo vivo, conmovedor y personal que hay en mí.”¹

¹ ARTAUD, Antonin. *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976, p. 32

En 1923 Artaud comienza una correspondencia con el director de la revista francesa *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, a raíz de la solicitud de la publicación de sus poemas. Ante el inicial rechazo, el autor continúa escribiendo para explicar al editor los motivos por los que debería publicarlos. En esta serie de cartas podemos ver ya la problemática que será clave a lo largo de toda su obra y vida, marcada por un sufrimiento íntimamente ligado a ella. Artaud encuentra en sí mismo una gran dificultad, una escisión que debe plasmar aunque no sea posible. Además, la figura de Rivière determinará en cierta manera su desarrollo posterior ya que, si bien en un principio rechaza su petición, después le propone publicar sus cartas e incluso lo anima a continuar escribiendo y expresando sus ideas: “El cuerdo no es un matasanos ni un policía. El cuerdo entiende al loco, y puede salvarlo de su locura, no curarlo, nadie pudo curar a Artaud, sino salvarlo. Es decir, sacarlo de la esterilidad, permitir que el loco tenga nombre y obra.”² En esta etapa nos encontramos con un joven Artaud marcado por su enfermedad o, más bien, por un desarraigo personal que anima su escritura y la reivindicación de la misma aunque también la haga, en cierta manera, incomprensible.

En las cartas a Rivière el autor habla repetidas veces de una “enfermedad del espíritu” que lo achaca y que, como veremos, acentúa o incluso determina la certeza de un yo fragmentado y alejado de la Verdad de su ser. Así, comienza ya a reiterar en esta correspondencia un abandono de su propio pensamiento, no sólo situado en la materialización en palabras del mismo sino también en el momento en que comienza a funcionar. Este abandono no significa otra cosa que la incapacidad de la inteligencia de sostenerse a sí misma unida a su tampoco efectiva ligazón con la realidad. Artaud tiene la certeza de que el pensar es un proceso siempre unido a una materialidad cambiante, viva. Así, el arte como el ‘hacer ser’ a la conciencia se torna imposible puesto que ella no puede triunfar en un medio estático; intentar expresarla conlleva un fracaso intrínseco al medio utilizado (sin el cual, por el contrario, tampoco puede vivir). Es decir, el autor ve clara una incapacidad de apresar mediante el discurso el estado de su subjetividad, la cual no entiende como la mente tradicionalmente separada del cuerpo sino como el espíritu; una totalidad de su yo en la que los límites se distorsionan. La enfermedad que sufre prácticamente durante toda su vida tiene mucho que ver con esta certeza:

² ABRAHAM, Tomás. *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 146

“Son de un espíritu que no debe de haber pensado su debilidad, si no, la traduciría con palabras densas y diligentes. Tal es, señor, todo el problema: tener en uno la realidad inseparable y la claridad material de un pensamiento; tenerlo hasta el extremo de no poder expresarse.”³

Artaud vive su verdad y la siente en su materialidad: el pensamiento es un proceso inseparable de la materia y es contingente. Esto es, no puede fijarse o poseerse, no se “auto-sostiene”⁴ sino que está entremezclado con la corporalidad y esto es lo que trata de expresar en sus poemas que no pueden, por tanto, reflejar un discurso claro y distinto (pero, al mismo tiempo, necesitan ser). Entrevemos aquí el principal problema al que nos hemos ido refiriendo y es la agonía que escribir supone para el autor (en tanto que el lenguaje fija) unida a la obligatoriedad de hacer ser un pensamiento que, en verdad, no tiene una forma única. Porque es dicha agonía la misma que le empuja a la escritura, es la que le exige expresarse y reivindicar que todos los niveles de la conciencia deben ser escuchados ya sean claros o no, ya sean discursos de locura o de cordura. Para hacer ser esa certeza que tiene en su propio cuerpo escribe y expresa la distorsión que las palabras suponen al dinamismo del espíritu. Las cartas a Rivière son en sí mismas un buen ejemplo de esta situación: Artaud se ve obligado a explicar mediante un lenguaje coherente (distinto del que presentan sus poemas) el porqué de su escritura. Pero el problema es mucho más profundo: necesita la simbología cultural para romper los presupuestos pero a la vez desprecia la cultura; la cultura de la normalidad, del cuerdo, la que todo lo ordena y determina en una verdad que él, en su propio ser, descubre falsa. El pensamiento es cuerpo pero se ha separado de él y esto provoca una escisión que impide formular el espíritu: Artaud enuncia en su obra la totalidad de la conciencia que se ha desmembrado y la crisis personal que esto le provoca. Realizar la obra es contribuir a una fijación que no se corresponde con el cuerpo total pero, a la vez, la única manera de romper con ello:

“Para Artaud fue así, expresarse era salvarse. El derecho a la existencia que reclama debía tener la realidad de una obra. No existe sin obra, así lo dice. Al mismo tiempo no puede existir encarnado en una obra.”⁵

Reivindica, entonces, que no publicar su obra es no dejarle ser: es impedirle su propia conciencia, lo cual nos recuerda al pensamiento de vanguardia. La obra se

³ ARTAUD, Antonin. *Textos...*, *op. cit.*, p.31

⁴ SONTAG, Susan. *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 13

⁵ ABRAHAM, Tomás. *op. cit.*, p. 155

identifica con realizar la conciencia, hacerla ser, algo que el artista no puede evitar pero tampoco conseguir puesto que ella no será nunca, por sí misma, arte. Así, el artista se presenta como una víctima de sí mismo; Artaud rompe con la voz colectiva o con la razón desde su propia individualidad enferma que le da la certeza y la obligación de realizarla, aunque no le llegue a pertenecer. Pero “Él habla de espíritu, de espíritu-órgano.”⁶ Y necesita mostrar esta totalidad, como le dirá al director cuando reclama su derecho a la existencia: reclama tener la realidad de su obra. A la vez, la obra no es suficiente y no puede darle lo que necesita, su pensamiento se disuelve antes de llegar a ser en ella. El problema se va situando, entonces, en el marco de un simbolismo cultural del lenguaje que no le permite expresarse en su verdad, que no permite al espíritu mostrarse tal y como es en su movilidad pero que se hace necesario en él. Artaud repite, como hemos visto, que la escritura es un desecho porque en ella la palabra queda establecida en una serie de significados fijados previamente. Para alejarse de esto el arte no puede estar separado de la vida (tiene que reunirse con la materialidad) así que debe ligarse a ella con una palabra propia: “Tener una palabra propia es barrer con todos los tabiques que separan la escritura de la vida, la forma de las fuerzas.”⁷ La Verdad que vive en su espíritu es lo que Artaud reivindica: la no separación entre pensamiento y vida; ser escuchado en su diferencia aunque esto conlleve la destrucción del arte como tal y quizás la destrucción de sí mismo. “Al cerrar el abismo existente entre arte y vida, el arte se destruye aunque, al mismo tiempo, se universaliza.”⁸ Se trata de desdibujar los límites que la sociedad ha impuesto erróneamente aunque, para ello, no pueda desligarse de la palabra. Artaud quiere encontrar la unidad perdida de su espíritu y por ello sus poemas reflejan “una escritura que abomina el orden establecido que sustenta el lenguaje del dominio”⁹ pero también un profundo dolor. La insuficiencia del lenguaje unida a la necesidad de expresión marca su sufrimiento y éste, a su vez, determina esa exigencia.

“Esas obras arriesgadas que suelen parecerle a usted el fruto de un espíritu que no se encuentra todavía en posesión de sí mismo, y que acaso nunca lo estará, quién sabe qué cerebro ocultan, qué poder de vida, qué fiebre pensante, que sólo las circunstancias han reducido. He hablado bastante de mí y de mis obras futuras, no pido

⁶ *Ibíd.*, p. 153

⁷ *Ibíd.*, p. 159

⁸ SONTAG, Susan. *op. cit.*, p. 24

⁹ RODRÍGUEZ, José Luis. *Verdad y escritura*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 112

más que sentir mi cerebro.”¹⁰ Entonces, la enfermedad marca la diferencia en Artaud y lo sitúa en lo no reconocido -en lo que ni el lenguaje ni el pensamiento es capaz de apresar- que, para él, también debe tener su derecho a existir. Su conciencia no se sostiene; piensa pero ese pensar no llega nunca a ser auténticamente suyo y, sin embargo, debe realizarse, debe expresarse y convertirse en obra para llegar a ser. El lenguaje lo aliena y por ello reivindica el sentir su propio cerebro, es decir, un pensamiento en la materialidad, su cuerpo completo. De esta manera se ve obligado a escribir para dotar de forma al pensamiento vivo, para mostrar su verdad y ser escuchado aunque no siga el orden establecido del discurso, aunque rompa con la lógica. En esta expresión hay que explicitar no sólo las aperturas positivas que esta conciencia trae sino las abominaciones y el dolor, la parte oscura que se oculta detrás. No busca la belleza sino representar la Verdad, una Verdad que es material y debe ser atendida simplemente porque es, escapando así de lo poco que el discurso coherente en sí mismo es capaz de mostrar pero necesitando de él, al mismo tiempo, para su expresión.

“Es necesario que el lector crea en una verdadera enfermedad y no en un fenómeno propio de una época, en una enfermedad que incumbe a la esencia del ser y a sus posibilidades fundamentales de expresión y que se aplica a toda una vida.”¹¹ Artaud se presenta en sus poemas tal y como es en su enfermedad, la cual afecta a toda su vida y obra y es algo de lo que no puede desprenderse. Ella debe ser comprendida en toda su extensión. Rivière escucha a Artaud hasta el punto que se ofrece a publicar finalmente sus cartas (no, por el contrario, los poemas) y en este sentido vemos lo que significa el editor para él y para su obra. Lo comprende y lo anima, le invita a seguir escribiendo y en parte gracias a ello podemos ver el desarrollo de las ideas de Artaud en muchas de sus obras como *El pesa-nervios*:

“La lectura del breve epistolario remitido a J. Rivière pone de manifiesto una inaudita desazón que ya relata los términos de lo que su conciencia admitirá y propondrá como Verdad años más tarde.”¹² Por ahora vemos un discurso que habla del propio Artaud, que denuncia su situación y define el dolor de la ruptura interna que le impide sentir su pensamiento, es decir, la necesidad y, al mismo tiempo, la imposibilidad de la expresión. Va a ser este sentimiento el que va a plasmar más

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *Textos...*, op. cit., p. 32

¹¹ *Ibidem*, p. 30

¹² RODRÍGUEZ, José Luis. *Verdad...*, op. cit., p. 114

adelante en torno a una filosofía que comienza con el teatro y esto vamos a tratar de analizar a lo largo del trabajo. “La cultura le era una vía asfixiante y necesaria, hacía uso de los símbolos para expresarse, y al mismo tiempo los licuaba. No sabía actuar, era demasiado él mismo, su capacidad de simulación no era más que una máscara incompleta.”¹³

3. EL NACIMIENTO DEL TEATRO DE LA CRUELDAD

“Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.”¹⁴

La certeza de Artaud que comienza a asomar en las cartas a Rivière se hace explícita en su propuesta posterior (cuya aparición se da en 1932) de un *Teatro de la Crueldad*, basado en la crítica a la cultura Occidental y a la primacía del lenguaje de la que parte. Critica la “dualidad sacralizada de Occidente” con la que él rompe ya desde el inicio reivindicando un espíritu que refiere a lo orgánico y que incluye la mente de una manera muy distinta a la habitual. La propuesta parte de que hay una clara escisión entre los sistemas de pensamiento que se están dando y la vida auténtica de las personas que no está en absoluto afectada por ellos, es decir, que aquéllas ni sienten ni comprenden sus razones. Esto llevará a una sociedad escindida, desordenada, en guerra y hambrienta. Esa fragmentación que diagnostica Artaud es similar a la que él siente en sí mismo: su pensamiento no le pertenece, no se sostiene por sí solo, no es una entidad separada pero tampoco responde al cuerpo y de ahí viene esta certeza de que algo falla en la concepción tradicional de la razón. Demanda que hay una confusión en la propia base del pensador que en lugar de identificar actos con pensamientos, únicamente infiere éstos desde los primeros una y otra vez. De este modo, se hace patente una incoherencia en el espíritu, una enfermedad que oculta la Verdad:

“Sus imágenes [de Artaud] implican un punto de vista de la cultura más médico que histórico: la sociedad está enferma.”

No es casualidad que Artaud atribuya al teatro esta función terapéutica; él es un enfermo desahuciado de la sociedad y en más de una ocasión ha mencionado estar fuera

¹³ ABRAHAM, Tomás. *op. cit.*, p. 145

¹⁴ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p.10

de ella. De alguna manera descubre en su yo el choque de la Verdad material con el mundo y es por ello que la transformación debe ser una alquimia espiritual. La revolución, pues, tiene que ver con un choque violento dirigido al hombre en su totalidad, al hombre individual y total: “Para Artaud el cuerpo es, a la vez, el obstáculo para alcanzar la libertad y el lugar en el que ésta debe aflorar.”¹⁵ La unidad perdida que expresaba ya a Rivière toma la forma de un mal social que afecta al individuo. La propuesta de Artaud con respecto al teatro, entonces, trata de huir del lenguaje como medio de expresión hacia algo más real y acorde con el espíritu. Hay que tener en cuenta que la problemática de su ser paradójico es social pero profundamente individualista.

Adentrándonos ya en el teatro, los problemas que existen en él son un reflejo de los que encontrábamos en la cultura y es que ambos tratan de capturar toda la realidad mediante el lenguaje sin dejar espacio a las sombras y a la magia, dando de esta manera una sensación de pesadumbre a la sociedad, abandonada a la catástrofe ya que se eliminan las capacidades reales de actuación (de movimiento frente al lenguaje estático). Para alcanzar la vida como nuestra acción (o la Verdad que Artaud descubre escindida en sí mismo) será necesario recuperar lo místico recreando un teatro que lo permita mediante una destrucción del lenguaje y la exaltación de otros valores como los movimientos y colores. El teatro, como la peste (ejemplo que utiliza el autor), redescubrirá las relaciones entre el ser y el no ser restituyendo los conflictos presentes ya en nosotros mismos y haciéndolos conscientes. Aparece entonces una lucha de símbolos en la que lo imposible se inicia liberando el inconsciente reprimido del espectador, mostrando las posibilidades perversas del espíritu. El camino que se abre es el que está ahora reprimido y oculto, un camino que pertenece en Verdad a la vida y que, si es oscuro, es precisamente por ella (porque es), pero que, gracias a manifestarse como epidemia, puede llegar a la curación o salvación. Es curioso cómo la problemática principal que tratábamos en las cartas a Rivière en torno a la no disposición del pensamiento se transforma en una fuerza que tiene que ver con nuestra personalidad como ser humano. Se convierte en la Verdad que duerme bajo una hipocresía que nos impide cambiar esa bajeza y de ahí surge la idea de una crisis necesaria (similar al caos que se produce con una epidemia como la peste). “Va a ser la insufrible medida del dolor lo que asiente y favorezca la presencia del síntoma y la conversión del objeto de la

¹⁵ SONTAG, Susan. *op. cit.*, p. 52

enfermedad en objeto teórico y, finalmente, en Verdad que ha de decirse en tanto verdad que garantiza la presencia del Mal que se vive.” El diagnóstico social que necesita un *Teatro de la Crueldad* o un teatro que provoque una crisis para visibilizar la enfermedad es una crisis que Artaud conoce perfectamente puesto que la ha vivido en sus carnes. El problema es externo: es un mal uso cultural de las palabras que escinde al individuo porque se les ha dado una relevancia en todos los ámbitos que no les pertenece. Cuando esto cambie gracias a ese teatro chocante que pretende el espíritu podrá acceder a la magia y alcanzar una especie de redención o salvación, un nuevo comienzo. Así, Artaud accede a una esperanza para su sufrimiento personal en la conversión del mismo en una Verdad oculta bajo la idea de una sociedad enferma (ya que la enfermedad puede curarse).

El *Teatro de la Crueldad* es, entonces, una propuesta basada en un concepto de crueldad diferente al habitual, que remite a una metafísica en el sentido en que es capaz de inducir actitudes profundas en el espíritu; debe hacer metafísica en sus gestos y sus lenguajes y producir con ellos un efecto chocante. El teatro inicia su actividad hacia la universalidad partiendo de la realidad para, finalmente, prescindir de ella y adquirir en el espectador una fuerza de epidemia que provoca alteraciones en su espíritu (es decir, en el individuo completo). El espectador participa en la obra, se sitúa en el centro y se imbuje en ella y ésta estará centrada en lo físico: “La puesta en escena es un instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones.”¹⁶ Y es que se trata sobre todo de mostrar al espectador las limitaciones del ser humano gracias a las energías espirituales que evidenciarían que no somos libres, revelando la verdad de nuestra existencia plagada de guerras y violencia. De este modo se produciría un choque en nosotros que permitiría comprender y hacer aflorar esas dualidades y luchas internas para así poder llegar a superarlas. No estamos hablando de un teatro del entretenimiento sino al contrario; un teatro serio que ahondará en el ser humano y sus conflictos internos provocando esa crisis necesaria para su superación. “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.”¹⁷ No hay por definición necesariamente sangre y horror en este teatro pero sí una sumisión a la necesidad y una muestra de lo que ella supone en la

¹⁶ ARTAUD, Antonin. *El teatro...*, op. cit., p. 84

¹⁷ *Ibidem*, p. 115

conciencia, que es la obligatoriedad de la muerte en la vida. Esto es lo que el teatro debe mostrar al espectador: que metafísicamente el mal reside permanentemente en la realidad y el bien es un esfuerzo por evitarlo, no al contrario. Este mal al que se refiere Artaud es casi una metáfora de su Mal, de la enfermedad que lo achaca y que le obliga a escribir. La crisis que el teatro supone es esa escritura necesaria, esa expresión obligatoria del dolor de su personalidad disuelta en una ruptura del orden corporal del que tiene la certeza pero que no se cumple en el pensamiento. Esa paradoja o fragmentación interna debe salir a la luz aunque esto signifique reafirmarla momentáneamente (en un *Teatro de la Crueldad* o en un poema escrito) porque esa afirmación se hace necesaria para dar luz al problema, para darle existencia.

El *Teatro de la Crueldad*, pues, mostraría al espíritu la Verdad de la vida provocando una sensación de choque al hacer visibles y palpables los problemas que existen ya en el ser humano como tal. Concretamente Artaud nos habla de una sensación de vacío que es necesaria en nosotros para alcanzar un sentimiento verdaderamente poderoso, algo que nos conecte con el absoluto. En cierta medida ese absoluto es un individuo total, es recuperar la conexión perdida entre la corporalidad y el pensamiento que ahora yace escindido. Una actitud mágica o mística (utilizando sus palabras) es lo que nos salvará de ese sufrimiento por la ruptura que impide que la inteligencia nos pertenezca efectivamente.

Es importante analizar varias ideas principales del *Teatro de la Crueldad* en torno a este Mal que Artaud describe ya en sus cartas a Rivière: la enfermedad, la crueldad, la crisis necesaria y el absoluto. La enfermedad con la que diagnostica a la sociedad tiene que ver con un Mal implícito e inevitable que reside en el ser humano ocultando su Verdad. De este modo la problemática que sufre Artaud encontraría una cura posible puesto que en última instancia hay un espíritu unificado y oculto que se ha perdido bajo una capa de hipocresía y mal uso. Por otro lado, la crueldad representa esa fuerza necesaria que muestra la verdad de la vida, sea positiva o negativa como ya indicábamos antes, sin dejar espacios ocultos o marginados como hace el discurso habitual. La crisis obligada que produciría esa crueldad se conecta muy bien con todo esto y con la necesidad que tiene el autor de existir en su obra, de escribir a pesar de que ello no haga más que subrayar su fragmentación interna, su pérdida del cuerpo. Aunque muestre lo más hondo y gratuito del ser humano ver esto es lo único que puede redimirnos (y no negarlo y ocultarlo como si no estuviera ahí, rompiendo con lo que

somos). En último lugar cabe hablar del absoluto como esa conexión que Artaud siente perdida en sus cartas a Rivière, ese cerebro que reivindica sentir mediante la publicación de sus poemas: es la vuelta al espíritu unificado que siente que está ahí pero que su pensamiento abandona. Todas estas ideas responden a una revolución extremadamente individualista que aspira a afectar a la persona como un todo y reunirla de nuevo en su ser.

Así, la inteligencia está unida a los sentidos como el espíritu lo está al cuerpo y necesitaremos, por tanto y para despertarlo, un teatro físico que nos sacuda orgánicamente y trate las preocupaciones de las masas. Artaud tiene la certeza de que la mente se entremezcla con el cuerpo, de que ni siquiera tiene sentido utilizar estos términos ya que la estructura que ordena el alma como tal y el cuerpo como cuerpo y que luego conecta ambos es rotundamente falsa. El todo es el espíritu y el problema reside en el abismo al que esto le obliga a asomarse porque este espíritu es cambiante, está sujeto a la movilidad y materialidad y no hay una Identidad concreta a la que aferrarse. Hay que recordar especialmente eso; la unidad del espíritu no es una identidad fija sino al contrario, prevalece el concepto de proceso y de materialidad cambiante. Así, lo más importante en el *Teatro de la Crueldad* es la puesta en escena que es en sí misma momentánea, con un lenguaje que es físico y que expresa un tipo de conocimiento que la palabra no puede darnos. Además, debe ser espontáneo obligando a los actores a enfrentarse a los problemas de la actuación en el momento en que se lleva a cabo. Cuando Artaud dice que no debe haber azar parece que se refiere más bien a que el objetivo del teatro tiene que ser algo definido y claro. El arte tiene una función moral, debe ser cognoscitivo y representar la Verdad: “Al insistir en la función cognoscitiva del teatro, (...) Artaud elimina el azar.”¹⁸ La misión revolucionaria está ahí y hay una crítica clara a la cultura occidental y contemporánea pero siempre desde el punto de vista del espíritu y del individuo. De ahí que la escena deba abandonarse a la situación: la incertidumbre y la angustia que ella provoca al espectador serán fundamentales porque ellas serán las que nos alejen en última instancia del caos. Sin embargo, deben comenzar con él (aunque suene contradictorio) porque como ya se ha dicho, la crisis es obligatoria para poder cambiar: “Se trata de un rito de transformación, de una representación comunitaria de un acto violento de alquimia espiritual.”¹⁹ La alquimia es

¹⁸ SONTAG, Susan. *op. cit.*, p. 36

¹⁹ *Ibidem*, p. 51

la clave, es lo que permitirá alcanzar un cuerpo redimido, la salvación que Artaud busca en su obra, la Verdad certera que se rompe y enferma en su interior:

“Ahora sabe, sin embargo, que la expresividad de su espíritu enfermo requiere de una sistemática rebelión que manifieste la ruptura existente en el sujeto, de un especializado trabajo que no es sino la expresión de aquel sentimiento que expresaba un tanto lejanamente a Rivière: el derecho a decir el alma.”²⁰

4. EL VIAJE A MÉXICO: LENGUAJE Y VERDAD

“Le he hablado entre otras cosas de la noción de una cultura viva y no escrita que pudiera extraerse de la actividad subterránea verdadera de los mejores espíritus franceses, y de todo aquello que sólo la posteridad retendrá. ¡Y es lo que será el objeto de mis conferencias en México!”²¹

El *Teatro de la crueldad* culmina en 1935 con el fracaso de *Les Cenci*, la única obra que estrena Artaud, lo que supone un duro golpe para el autor que le lleva a alejarse de esa idea del arte como lugar privilegiado desde el que curar a la sociedad. Si el teatro no es suficiente es preciso encontrar alguna manera efectiva de redención que sustente la certeza que Artaud posee desde las cartas a Rivière. Necesita ahora, pues, una alternativa al arruinado intento de alteración de la sociedad enferma desde sí misma. El autor ya ha reivindicado otro tipo de culturas (no sometidas a los valores propios de Occidente) como vemos, por ejemplo, en su entusiasmo por el teatro balinés. Sin embargo, ahora se centrará en estas sociedades alternativas como el lugar que demuestra que es posible una relación distinta entre la palabra y la vida donde ambas lleguen a identificarse realmente: “Es preciso que Gallimard sepa que la Revolución se incubaba *en todas partes* y que es una Revolución *por* la cultura y *EN* la cultura y que no hay más que una sola cultura mágica tradicional, y que la locura, la utopía, el irrealismo y lo absurdo van a convertirse en realidad.”²² El punto de partida se traslada a otras civilizaciones y esto ocurre ahora que su teatro ha fracasado porque “El evidente hecho

²⁰ RODRÍGUEZ, José Luis. *Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova, 1981, p.39

²¹ ARTAUD, Antonin. *México y el viaje al país de los Tarahumaras*, México, Colección Popular, 1984, p. 239

²² ARTAUD, Antonin. *Textos..., op. cit.*, p. 65

es que Occidente se muestra como un espacio inservible para la realización de sus proyectos: nada será posible por ahora en su marco.”²³

Artaud necesita una nueva fuerza, un cambio que pueda salvar el rechazo a un teatro que pretendía hacer saltar las bases de una conciencia escindida, la misma que le atormenta a lo largo de toda su escritura. Este es el punto en que finaliza de alguna forma con las anteriores propuestas negadoras (en tanto rechazo y oposición a una enfermedad) y realiza un nuevo análisis de ese mal diagnosticado pero esta vez orientado a la reivindicación, vivencia y pensamiento de culturas asentadas verdaderamente en la materialidad (esto es, no occidentales). Entonces, es por ello que Artaud se centra ahora en pensar diferentes elementos de las culturas orientales y, de este modo, poco después del estreno de *Les Cenci*, planea un viaje a México para dedicarse a ello. En 1936 desembarca en La Habana, allí la búsqueda se corresponde casi con un intento de demostrar que es posible alcanzar el espíritu, que la esperanza no está perdida ya que evidenciaría que hay civilizaciones que se salen de la lógica occidental. La crítica también, pues, se ve afectada de forma importante ya que es ahora cuando el problema del lenguaje, como veremos, empieza a tornarse radical. Y es que aquí la experiencia radical llama a una escritura radical. Así, el autor comienza sus planes con una esperanza notable y optimista (no en sentido fuerte) y culmina el viaje con la confirmación de la posibilidad de una materialidad vivida de forma auténtica, “De modo, pues, que, lejos de tratar de elevar a los indios hasta la cultura, los mestizos de *criollos* (aquí los criollos son los descendientes de los blancos) deberían elevarse hasta la cultura de los indios.”²⁴

Es importante el hecho de que Artaud se acerque al peyote en el territorio indio de los Tarahumara (que practican su culto). El peyote en estos términos significa una radicalización de la experiencia: es la entrega a la anarquía de la subjetividad a partir de esa reflexión sobre otra expresividad o de ese abrazo de la diferencia lejos de los principios occidentales. México no es sólo la alternativa al fracaso de una alteración de la sociedad desde el teatro sino que también implica la entrega a la experiencia de la pluralidad de una subjetividad material. Pero esto supone además una discontinuidad, una fragmentación que afectará al propio Artaud de manera importante. Y es que, recordemos, el inconsciente que busca hacer surgir no es sólo ese inconsciente

²³ RODRÍGUEZ, José Luis. *Antonin...*, *op. cit.*, p. 71

²⁴ ARTAUD, Antonin. *Textos...*, *op. cit.*, p. 67

exuberante y exaltado de los surrealistas sino que incluye los aspectos más oscuros, dolorosos y repugnantes del espíritu total:

“Lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acoge.”²⁵

El lenguaje no pierde aquí su papel sino al contrario ya que en el fondo late ese problema de hacer corresponder el pensamiento con el cuerpo. En este sentido debemos hablar del impoder de Artaud que Derrida liga a una irresponsabilidad: es la inspiración misma, una fuerza que hace irrumpir en mí una palabra que considero mía pero que me subtrae de aquello con lo que me relaciona, de ahí la pérdida de la existencia o la irresponsabilidad: “La pérdida es precisamente esa determinación metafísica en la que tendré que deslizar mi obra si quiero hacerla entender en un mundo y una literatura regidas sin saberlo por esa metafísica, y de la que J. Riviére era el representante.”²⁶ Esto es, la obra hace ser mi conciencia pero, a la vez, la convierte en extraña, la fija. Así, la inspiración que es el impoder no es sólo potencia positiva sino también la desposesión de uno mismo, una quiebra que muestra la magnitud de la vivencia de Artaud, del mal que es incapaz de ignorar y que marca no sólo su obra sino su vida, ya que ambas son lo mismo. Entonces ¿cuál es el papel de la locura? Este es el momento en que parece quedar claro que no es simplemente un hecho aislado o paralelo a la vida de Artaud, a pesar del cual o gracias al cual su obra haya surgido sino, como ya hemos ido adivinando en los primeros apartados, parece más una cierta disposición más o menos intensa a lo largo tanto de su vida como de su obra que no podemos medir pero trataremos de analizar:

“Artaud denunció a la vez la locura y la sociedad que pronuncia la palabra locura. Lo que se llama *locura* no es indudablemente nunca sino aquello con lo que la razón se niega a enfrentarse y que ella misma suscita para transformarse. En ese sentido, la razón es cruel y Artaud la vivió en sí mismo como tal, como la aventura misma de la razón.”²⁷ Artaud es consciente de la diferencia gracias a la vivencia de su cuerpo enfermo y a la imposibilidad de expresarlo a través de un lenguaje que no puede dar cuenta de su verdad material. Un lenguaje que no se corresponde con la materia del mundo y que, al forzarlo a través de la escritura en un intento de dar expresión a lo excluido, determina y crea la locura, lo subversivo o lo anormal. En su convencimiento

²⁵ ARTAUD, Antonin. *El pesa nervios*, Madrid, Visor, 1976, p. 60

²⁶ DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 243

²⁷ SOLLERS, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*, Venezuela, Monte Ávila, 1976, p. 114

de que el pensamiento es el cuerpo, Artaud buscará adaptar de nuevo la palabra a este, de ahí esa vivencia de la razón en sí mismo y, por tanto, la pérdida inevitable de sí, fraccionado ante una razón problemática. El cuerpo enfermo determina y conforma su locura y parece que México tiene que ver con esa vivencia en tanto asienta definitivamente este problema, de modo que el lenguaje (y casi la verdad misma) se afirma con contundencia como enemigo y límite de sí mismo. “Lo que dice, no lo dice por su vida misma (sería demasiado sencillo), sino por la sacudida de lo que le llama fuera de la vida ordinaria.”²⁸ Blanchot y Derrida, si bien coinciden en un análisis conjunto de obra y locura, van a discrepar en torno a la locura como enfermedad. Blanchot, en este sentido, defiende que debemos atender a la locura como elemento constitutivo de su pensamiento puesto que, pese a todo, ha sido tratado, diagnosticado y encerrado en torno a una medicina que hay que entender. Sin embargo, para Derrida, no es necesario pensarla en estos términos en tanto Artaud está realizando, mediante la escritura, la puesta en acto de una ruptura con la palabra de Dios y de la razón. Si consideramos esto, Blanchot no se llegaría a desprender por completo de la dualidad que, por otro lado, sí defiende hay que evitar en torno a los dos discursos (obra y locura), y por eso Derrida lo acusa de restringir el campo del saber médico.²⁹ Así, hay una discrepancia en torno a la importancia y el papel de los diagnósticos clínicos allí donde se destruye el orden habitual, donde nos encontramos con una sociedad (más que un “loco”) culpable e incapaz. Si bien su estudio no deja de ser interesante, aquí no nos adentraremos en la cuestión clínica aunque sí hay que apuntar cómo va a afectar a Artaud el encierro posterior ya que se encontrará en una situación de profunda soledad y abuso de crueles métodos de curación. Al margen de su diagnóstico, la situación en sí misma contribuye a la evolución final de la problemática que adivinamos en este viaje a México, porque el sufrimiento que reivindica expresarse no hace sino alimentarse en el nuevo contexto de aislamiento. “Artaud lo repetía sin cesar: el origen y la urgencia de la palabra, lo que le empuja a expresarse se confundía con la propia ausencia de la palabra en él, con el «no tener nada que decir» en su propio nombre.”³⁰ Esta vez el loco no abandona literalmente la palabra sino que la necesidad de escribir, por ser su causa la misma que le impide reconocerse en la obra, aumenta. La escisión sigue ahí y la

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008, p. 375

²⁹ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, p. 237

³⁰ *Ibidem*, p. 242

denuncia no puede concluir, sin embargo estamos cada vez más cerca de una vivencia extrema de dicha ruptura.

Por tanto, creo que hay puntos de contacto importantes que demuestran que no podemos leer la teoría de Artaud sin, al menos, conocer su locura y su sufrimiento y que esto manifiesta que no hay subordinación o coyuntura entre estos aspectos. Así, no podemos encontrar respuestas claras que den una relación fundamental entre la escritura y la locura del autor, pero sí es innegable que se forman unidas y transforman e influyen la una a la otra continuamente, igual que en una suerte de espíritu artaudiano sin órganos. México como experimentación de un nuevo punto de vista es un anticipo de esa locura que se forjaba ya en su juventud, el anuncio de que el problema que atormenta a Artaud va a ser llevado a sus extremos, que no podrá jamás desprenderse de él aunque se pierda a sí mismo en ello y en sus escritos, como una parte más de la experiencia. La locura, pues, no es un fenómeno cerrado debido, por ejemplo, al peyote o al opio: aquí he tratado de mostrar que Artaud sufre mucho antes y sufre en torno al problema de la subjetividad que le lleva a unos u otros caminos, entre ellos el de los estupefacientes. No hay relación causa-efecto entre ello y la locura, como parece afirmar Blanchot, sino un intercambio recíproco y complejo que podemos intentar entrever y, quizá, valorar. También tiene que ver con todo esto la influencia del dolor físico en tanto había ya en su juventud una necesidad de paliarlo que le acercó al opio pero, además, es en ese sufrimiento en el que Artaud descubre la certeza de que su cuerpo no es dual ni orgánico sino un cuerpo sin órganos múltiple y cambiante. Como hemos visto, la conciencia de esa falta también tiene efectos en su cuerpo. El autor no sólo conoce, entonces, el problema de la escisión sino que –desde su posición fuera de los límites del sistema (en tanto loco o enfermo, en su diferencia)- no se puede despojar de la vivencia desgarrada de dicha ruptura. Conocerlo y vivirlo es lo mismo para él y es el análisis y rechazo de aquello que lo escinde y atormenta lo que constituye la base de su escritura y sus diferentes propuestas, sin embargo es ahora cuando el lenguaje como tal se pone en un primer plano definitivamente: ya no se trata de buscar un lenguaje diferente o fragmentado que ya no sea más tal (como el del teatro) sino de centrarse en la materialidad, de ir a buscar aquellos lugares donde se vive conforme al cuerpo y la multiplicidad y analizar ese otro tratamiento de la diferencia que no la elimina.

Para terminar no debemos olvidar que el renacer del cuerpo en el pensamiento sigue estando en la base de la, por otro lado, nueva importancia del lenguaje. Para ello,

el *Teatro de la Crueldad* se situaba en el límite pero, como señala Derrida, en tanto Artaud reivindica una metafísica de vuelta a la unidad o de curación de la civilización que vive en lo negativo, “(...) la «metafísica» de Artaud en sus momentos más críticos, culmina la metafísica occidental, su intención más profunda y más permanente.”³¹ Pero esto no le resta valor, simplemente hace visible que en la crítica hay una complicidad con el pensamiento normativo inherente a sus estructuras que muestra que el discurso destructor pertenece necesariamente al discurso establecido. Es quizás esta semejanza entre ambos lenguajes aquella que culmina el problema del teatro y la que, añadiendo mayor complejidad al mismo, lleva a Artaud a la búsqueda de una experiencia nueva desde otro lugar. Aun con ello, creo que en su búsqueda de un Oriente esperanzador, sigue habiendo una misma base metafísica inevitable. Si tenemos en cuenta que la mayor dificultad de la propuesta de un lenguaje nuevo en la crueldad era casar la espontaneidad con el rigor pretendido, podemos ver la dependencia del lenguaje establecido como punto de partida porque, ¿qué es ese rigor? ¿Qué se pretende con él? ¿Busca entonces algún tipo de coherencia? Además, al unir ambos términos se incurriría casi en una contradicción (al menos, nos encontraríamos ante algo poco comprensible) que quizá no sea lo más importante pero sí hace difícil su práctica efectiva ante un público. La ruptura que pretende con su teatro, entonces, no es efectiva, entre otras cosas, porque todavía conserva en el fondo o en su marco esa lógica discursiva que pone a toda trasgresión en riesgo de caer de nuevo en los límites oficiales. Así, aunque podemos afirmar que el fondo de curación de lo que no está bien sigue latiendo en la búsqueda de una sociedad que sí sea aceptable, que no esté enferma como Occidente; sí parece que Artaud comienza a entender la magnitud de esta dificultad cuando sale hacia México para pensar la diferencia en sí misma y, en definitiva, experimentarla en sus carnes. En esta vivencia se produce una salida de sí “en la que el inconsciente comunica directamente con el cuerpo”³² de modo que, como tratamos de mostrar, “Ce n’est pas un drogué assujetti à sa drogue, c’est une conscience stupéfiante pour qui les stupéfiants pallient le manque d’être.”³³ El precio, entonces, va a ser una pérdida radical, el enfrentamiento definitivo a un lenguaje que sigue necesitando.

³¹ *Ibidem*, p. 269

³² SOLLERS, Philippe. *La escritura...*, *op. cit.*, p. 112

³³ MORDILLAT, Gérard. “Artaud mauvais sujet”, *Magazine littéraire*, 434 (2004), 31.

5. EL CUERPO SIN ÓRGANOS

“¿Qué es la locura? Un trasplante fuera de la esencia, pero dentro de los abismos, de lo interior exterior.”³⁴

Tras el viaje a México nos adentramos en la etapa final de la vida de Artaud y también la más oscura, donde sus preocupaciones más intensas en las cartas a Rivière renacen y se asientan definitivamente como una inadecuación ya no sólo del lenguaje sino también de su propio cuerpo, una aventura frustrada que está abocada al fracaso. Es un momento, por tanto, de marcado sufrimiento y de concluyente locura. Ya en 1943 ha sido internado en Rodez y muere en el hospital de Irvy debido a un cáncer incurable, aunque es importante recalcar que continúa escribiendo hasta el fin de sus días pese a la locura y al sufrimiento que el encierro le produce así como el del propio tratamiento, a base de electroshocks y otros métodos dolorosos. “Le confiesa a madame Artaud que el largo internamiento está afectándole el cerebro y viciando su sana visión de las cosas, se queja de que la única y más dolorosa carencia es la de no ser considerado un hombre sano: siete años son excesivas noches, imposibles soledades para el soldado más fuerte.”³⁵

Artaud introduce la idea de un cuerpo sin órganos, es decir, un cuerpo desorganizado, una fuerza que hiere al filósofo y que busca un auténtico pensamiento nómada, no la mera reivindicación de lo múltiple. Se opone de esta manera al orden del organismo, formado por una serie de partes concretas, pero también al orden de Dios. La realización de un cuerpo sin órganos comprende una destrucción cruel del sentido y las estructuras en mi propio cuerpo, una concepción que ha tenido una gran repercusión en el pensamiento posterior. Deleuze, entre otros, retoma dicha noción como la alternativa a una organización trascendental, el modo de escapar a ella con una serie de conexiones y relaciones deslocalizadas y cambiantes. Se convierte en una posición revolucionaria en tanto su existencia aniquila la lógica y diluye la superficie filosófica: la apertura al materialismo deja de ser, aquí, una idea. Sin embargo, lo que nos lleva a centrarnos en él en estos momentos es la situación que parece tomar en el momento más oscuro. El problema que lo atormenta había tornado ya hacia un camino diferente en México, pero aquí llega a una cumbre muy distinta, llega a situarse dentro del cuerpo, propio e individual. Es decir, pese a que el lenguaje como punto central ya había

³⁴ ARTAUD, Antonin. *Textos...*, *op. cit.*, p. 93

³⁵ RODRÍGUEZ, José Luis. *Antonin...*, *op. cit.*, p. 141

significado un giro en la raíz de la necesidad del cuerpo sin órganos, el cuerpo mismo determina que dicho problema ya no es un atributo sino que está inscrito como parte de él, es decir, que no se trata sólo de una sociedad enferma o un Occidente enfermo sino un “Artaud” enfermo desde sí mismo, un yo que trae la respuesta y el problema. Por ello, es el momento en que esas esperanzas de las que hablábamos en otros apartados perecen poco a poco y en que la locura, además, se apodera del autor: “El problema de la emaciación de mí yo ya no se presenta bajo su ángulo exclusivamente doloroso. Siento que nuevos factores intervienen en la desnaturalización de mi vida y que tengo una conciencia nueva de mi íntima debilidad.”³⁶ Una conciencia nueva e íntima aparece en los momentos en que la necesidad de expresarse es mayor y se entremezcla con la locura, el encierro y la soledad. Esto contribuye a la concreción del problema fundamental, que provocaba en Artaud una agonía similar a la que siente también al encontrarse aislado. Sobrevive así a la lucha por la inmanencia que requiere la pérdida de la ilusión del sentido.

“Desde el fondo de su sufrimiento y de su gloria tiene derecho a denunciar lo que la sociedad hace con el psicótico que descodifica los flujos del deseo («Van Gogh el suicidado de la sociedad»), pero también lo que hace con la literatura, cuando la opone a la psicosis en nombre de una recodificación neurótica o perversa (Lewis Carroll o el cobarde de las bellas letras).”³⁷ Él es subversivo, no por su locura o por su obra sino por esa combinación de ambas que vive en su ser reuniéndolas de un modo que la razón occidental no es capaz de comprender o apresar (excepto como un loco clínico). Sale fuera de sus elementos de una manera tan extrema que él mismo se pierde definitivamente en el proceso, algo que parece casi obligatorio si realmente hablamos de los límites, es decir, si no nos contentamos con remover desde dentro sino que buscamos romper las estructuras, deshacernos de una razón que nos invade en lo más íntimo. Esto es lo que aparece, pues, al final de su vida: la claridad de ver que el problema parte de dentro del individuo y la solución no puede ser cultural, que quizá no hay solución más allá del lúcido asentamiento en la problemática (algo que trataré en mayor profundidad después). La actitud revolucionaria de la que habla Deleuze, pues, es inherente a este esquizo que desde el principio no podía sentirse parte de la sociedad; aunque realmente creo que si es así no es sólo por dicha esquizofrenia sino que es por la extraña combinación que forma en Artaud una locura lúcida y pensante (animada a

³⁶ ARTAUD, Antonin. *El pesa...*, op. cit., p. 79

³⁷ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *El antiedipo*, Barcelona, Paidós, 1973, p. 140

escribir y desarrollarse ya por un intelectual como Rivière). De nuevo el precio por esta obra de la experiencia fue alto, aunque es cierto que también suponía precisamente por ello una exigencia para el autor, algo inevitable por la misma agonía que le causaba. Como en otras ocasiones, se entremezcla la causa con el efecto del dolor, de la locura, de la obra... El cuerpo no le pertenece porque es un organismo velado por la identidad o, mejor dicho, por Dios como un sistema de organización que lo transforma. Todo nuevo código va a verse afectado por él y por eso la búsqueda es del cuerpo único, sin órganos. Deleuze interpreta esta propuesta a través de la figura de un esquizo que viaja de un lugar a otro libremente y sin localización. Su expresión disuelve los poderes internos, los procesos de subjetivación y del lenguaje y la diferenciación entre lo otro y mi yo, es decir, supone un funcionamiento acorde con el movimiento de lo real que apenas es soportable para unos cuerpos que funcionan gracias al engaño o a una ilusión de estaticismo. El lenguaje de Artaud es, para Deleuze, una ruptura que corporaliza la literatura y en la que establece el devenir de su personalidad de una forma muy clara ya que, como esquizo, crea conexiones no organizadas tanto en su obra como en su propuesta de teatro. “En Artaud, el rito del peyote afronta las *letras* y los *órganos*, pero para hacerlos pasar del otro lado, en soplos inarticulados, a un cuerpo sin órganos indescomponible.”³⁸ El cuerpo sin órganos rompe aquí con las estructuras edipizantes, huye de la alienación y de los poderes. En este sentido, Deleuze nos habla de una auténtica revolución individual contra todas las instituciones y categorías encarnada en el autor esquizo: “Delirio y alucinación son secundarios con respecto a la emoción verdaderamente primaria que en un principio no siente más que intensidades, devenires, pasos.”³⁹ Artaud representa el afuera que se resiste a la disposición que el orden le impone.

Por tanto, hay que recordar en torno a la locura que él mismo es consciente de que la salud y la enfermedad son términos contingentes que se delimitan los unos a los otros socialmente y lo denuncia en varias ocasiones porque lo conoce de primera mano. Él quiere, en el fondo, que todos esos aspectos de la vida que la razón y el pensamiento no acogen cobren voz propia y tengan su propia conciencia acorde con lo material. No hace literatura, no quiere hacer o re-hacer la escritura; quiere destruirla, romperla para construir algo diferente, algo que no vaya paralelo a la experiencia sino que se identifique verdaderamente con ella. Entiende la salud más bien como una enfermedad

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 28

³⁹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *op. cit.*, p. 26

de la enfermedad, mas la profundidad de este hecho vivido en el límite no puede sino ligarse a una locura casi necesaria, la locura o la enfermedad que marca para empezar su diferencia. Sin embargo, no hay que olvidar el papel del genio dentro de ella, la necesidad casi física de ser, de sentir su cuerpo, su obra o su espíritu, lo que para Artaud era lo mismo y que, en cierta medida o más bien en la medida de lo posible, fue lo mismo. Ahora bien, ¿es ese problema de la subjetividad escindida lo que le llevo a la locura? Artaud tuvo la capacidad de ver de una manera lúcida cuáles eran exactamente sus inquietudes, de dónde venía su sufrimiento, por qué lo atormentaba y que nunca lo abandonaría. De ahí su escritura como parte de su experiencia, de ahí que no hiciera más que ahondar en la contradicción del lenguaje pese al dolor que esto le causaba (o, mejor dicho, debido al dolor que le causaba). “Todos los TÉRMINOS que elijo para pensar son para mí términos en el sentido mismo de la palabra, ... Y EN CUALQUIER PARTE que esté en estos momentos mi pensamiento, no puedo más que hacerlo pasar por esos términos, tan contradictorios a él mismo, tan paralelos y tan equívocos como pueden ser, bajo pena de detener mi pensamiento.”⁴⁰ Tenía que llegar a ser y eso es algo que probablemente nunca consiguió porque no se vio reflejado en su obra. Esto no sólo evidencia la magnitud de una cuestión importante de la filosofía actual (la imposición de la razón que busca dar explicación al mundo pero no parece ser capaz) sino que también muestra la necesidad de vivir en la lucha o el límite del que se adentra en el sinsentido. Con esto quiero expresar que Artaud no se reconoció en su obra pero sí fue su obra y gracias a ello podemos hablar no de lecciones sino de procesos de salida y ruptura extremos que nos presentan desde donde nunca habríamos sospechado el calado de la contradicción del ser sin motivos.

Entonces, quizá el hecho de que Artaud escribiera hasta el final de sus días, algo que marca una diferencia importante con otros casos conocidos como el de Hölderlin o Nietzsche, tiene mucho que ver con la discusión esbozada en el apartado anterior entre Blanchot y Derrida. Es posible que el hecho de que continuara su obra durante los momentos más graves de su locura coincida con la idea que trato de defender de que aquella no es un mero reflejo de su experiencia sino una necesidad vital, algo inevitable y autodestructivo que jamás pudo rechazar pero donde tampoco encontró la paz que ansiaba. En este caso, un sufrimiento aún mayor, una pérdida de la conciencia en esa locura que le llevó al encierro, puede ser incluso una motivación mayor para expresarse.

⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *El pesa...*, *op. cit.*, p. 62-63

He aquí la contradicción; finalmente, vemos que vive el problema de la conciencia sin que esto implique u obligue a resolverlo (darle sentido), rozando un imposible al que poco a poco se entrega. El peyote, como ya se ha indicado, supone una disposición casi definitiva a una vivencia desordenada del cuerpo sin órganos, una entrega análoga a este extremo de la locura al que se ve abocado en tanto combina también la pérdida de la conciencia a cambio de una nueva, o al menos el intento, la búsqueda, el acercamiento al límite. “El CsO constituye realmente un cuerpo sin organismo, es decir, un cuerpo en el que cada órgano actúa libremente, desorganizado. ... Los límites especulares se trastocan y la corporalidad se expresa ahora por una disolución de lo interno y lo externo, y de los poderes que dogmatizan las libertades individuales.”⁴¹ De hecho, al situarnos en los márgenes de la locura podríamos decir que nos encontramos ante el abandono definitivo (no quiero decir consciente) hacia ese espíritu imposible tras el acercamiento parcial que supusieron los estupefacientes. Por la influencia de diversas causas Artaud representa, en sí mismo y más que nunca, esa parte terrible del inconsciente que siempre reivindicó cuando hacía referencia al espíritu completo.

A pesar, pues, de vivir su obra, Artaud nunca consigue que el pensamiento le pertenezca (reconocerse en su creación) porque la obra, siendo necesaria, es, a la vez, la fijación de un espíritu dinámico y deslocalizado. La ausencia de obra es la ausencia de cuerpo y el problema es que la conciencia no deja de ordenarlo como un organismo, como aquello que no es. Simultáneamente, entonces, todo gira en torno al problema de la subjetividad, que es también un elemento recurrente en su vida del que no consigue desprenderse. ¿Es realmente el problema aquí una especie de negación implícita, supuesta, de la ausencia de Verdad que Artaud casi reivindica? Creo que podemos afirmar que, en cierta manera, es así ya que parece que, pese a todo, había estado buscando siempre devolver a las cosas a su estado “natural” (tanto en México como con su *Teatro de la Crueldad*), de modo que podemos interpretar este momento de culminación de la locura, enfermedad y obra como la aceptación final de esa ausencia, una aceptación que no es simple ni pacífica o soportable, pero que parece estar ahí como en ningún otro momento. Aquí es cuando encontramos más que nunca el impoder, lo subversivo, esta condición de víctima propiciatoria de una sabiduría diferente, ilógica. El impoder es un concepto que ya aparece en las cartas a Rivière y que ya hemos

⁴¹ FERNÁNDEZ, Jorge. “El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud”, Universidad Complutense de Madrid, Mayo 2011, p. 12-13

mencionado: representa el vacío y la separación interior pero no de forma negativa únicamente sino que, además y precisamente por eso, incluye en su seno la inspiración misma. El acto libre de creación pura que no me pertenece pero en el que busco ser irresponsablemente. Es importante entender este impoder como el origen de la palabra a la que se ve abocada inevitablemente Artaud; es la fuerza de una nada que pide decir el todo.

En definitiva, la vida de Artaud puede tomarse como la encarnación, literalmente, de un problema visto ya en muchas teorías modernas: el reconocimiento de una verdad material y cambiante pero verdad, al fin y al cabo, de modo que se hace difícil conseguir evitar cierta esencialidad (aunque sea precisamente este su propósito). Es decir, nos adentramos ahí donde lo que se busca, alcanzar la diferencia con una lógica distinta, no puede ser una solución a largo plazo o una propuesta concluyente sino que debe respetar la pura inmanencia: puede ser una forma de vivir (como es el caso, en la contradicción) o un juego cambiante que no propone nada pero sí destruye, metamorfosea. Lo que hemos visto es un proceso de comprensión y vivencia simultáneas del gran problema de deshacer toda una estructura de pensamiento que está inscrita en nosotros, partiendo de la certeza de esta necesidad hasta llegar al enfrentamiento directo con la conciencia en lo más íntimo: una contradicción que se empeña, por sí misma, en no contradecirse. Foucault diferencia, en esta línea, la figura de Artaud como genio loco con respecto a otros casos porque en él se está dando una comunicación continua entre el lenguaje de la locura y el de la obra. “La locura de Artaud no se desliza entre los intersticios de su obra; ella está precisamente en la *falta de obra*, en la presencia repetida de esta ausencia, en su valor central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final.”⁴² La verdad expresada en la obra, aquella que no pertenece al propio genio creador, no es ya una verdad revelada que se pone en suspenso en la locura; esto no funciona con Artaud que asciende sobre la misma ausencia como una decisión de ir más allá. La verdadera obra, dirá Foucault, es esta ascensión en la que arroja palabras donde el lenguaje se ha ido, la decisión irrevocable a partir de la cual se sitúa en el abismo. La locura responde a la relación con su verdad, a la caída definitiva en ella y, precisamente por eso, a su pérdida. En esta nueva experiencia hay algo que la supera y aparece gracias a dicha salida, aquello que

⁴² FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 301

podemos llamar “*la verdad de esta verdad.*”⁴³ Así, la locura ya no es una enfermedad claramente justificada por la psicología sino que la obra de Artaud evidencia la responsabilidad del mundo en que se sitúa, que se ve obligado a estudiar su lenguaje y textos porque es el lugar donde está ausente. El loco representa el fondo de la sociedad cuando revela su falta de sentido, ahonda en preguntas sin respuesta que obligan al mundo a interrogarse sobre aquello que lo supera, sobre las verdades que no es capaz de integrar, aquellas que juegan en el límite. Por todo esto, el autor resulta muy influyente en la filosofía posterior, preocupada por una relación no violenta con la alteridad, una relación que no suprima ni expulse su verdad.

6. CONCLUSIÓN

“Más que un alimento necesito una especie de conciencia elemental.”⁴⁴

En este trabajo he tratado de realizar un análisis de la vida y obra de Artaud a través del problema de la escisión de la conciencia, pasando para ello por cuatro momentos principales que le marcaron notablemente. La enfermedad y la locura son dos elementos fundamentales durante este proceso que irán cobrando mayor importancia a medida que avance. He empezado por las cartas a Rivière porque suponen el punto en que Artaud se apasiona en torno a una certeza y se da cuenta de la dificultad que esto va a significar a través no sólo del rechazo a la publicación de sus poemas sino de los procesos de creación y de escritura del epistolario que los justifica. Además, el editor es la figura externa que sabe que hay algo importante tras lo incomprensible del primer acercamiento al autor. En este sentido, no me he centrado en su relación con el cine o el surrealismo ya que creo que lo más importante para el tema que estamos tratando son los motivos que le hacen alejarse de todo eso y ellos no son más que las ideas que se reflejan en dichas cartas. En segundo lugar, he tratado el *Teatro de la Crueldad* como ese desarrollo del pensamiento que ya había ido madurando en torno a una propuesta clara, artística y crítica con la situación social. Como se ha visto, los aspectos fundamentales de la misma son análogos a los del problema que le tortura y este se esclarece a través de ella. Es por esto por lo que nos encontramos ante una revolución

⁴³ *Ibidem*, p.270

⁴⁴ ARTAUD, Antonin. *El pesa...*, *op. cit.*, p. 79

profundamente individualista: el sujeto es el que debe alcanzar el espíritu, la magia de la materialidad que no tiene que ver con masas o conciencias unidas sino al contrario, que busca la diferencia, lo excluido o eso no puede ser igual. El fracaso del teatro es importante porque, siendo resultado de un problema profundo, obliga a Artaud a cambiar la perspectiva desde la que mira y creo que es ahí donde se da un punto de inflexión que deja ver que toda aquella agonía que denunciaba en las cartas a Rivière es incluso más fuerte aún, que es suficiente como para entregarse sin reparos y hasta con emoción a una experiencia nueva y peligrosa (el viaje a México). Él ya había probado el opio para sus dolores y, pese a que en ocasiones lo defiende fervientemente, también hay muchos textos que denotan un gran rechazo. Decía que de no ser por su enfermedad nunca lo hubiera tomado, así que vemos que conocía la cara oculta de los estupefacientes, que no era un iluso que lo tomara pensando que todo lo que le aportaría iba a ser bueno, sin consecuencias. Entre otras cosas, es por eso por lo que el peyote y los Tarahumara adentran a Artaud en una línea de no retorno: no por la droga en sí sino por lo que esa experiencia significa (esto es, la imposibilidad de rendición, la búsqueda a toda costa de una solución a su intensa inquietud). La última parte del trabajo la he dedicado, acorde con el proceso que vive el autor, a hacer un análisis de la locura y la cuestión fundamental de este pensamiento atormentado de un modo íntimo e individual. El choque ya no es un choque con la sociedad o con Occidente, ya no hay una revolución que vendrá sino una batalla dentro del cuerpo y la soledad.

En este sentido, Artaud vivió conforme a su pensamiento pero esto le obligó a cargar con el sufrimiento de una contradicción interna que no lograba superar y que, finalmente, le impedía alcanzar ese cuerpo sin órganos que ansiaba. Es decir, parece que la obra consigue ser parte de él pero no en un proceso de encuentro sino de perdición y de dolor, de caer cada vez más en la problemática de la que intentaba deshacerse en un principio. Así, hablo de fracaso y éxito a la vez ya que Artaud se encuentra en una posición contradictoria que, además, lleva al extremo terminando por vivir y respirar a través de ella, pero jamás por resolverla. Visto, pues, de esta manera, es como me atrevo a defender un cierto fracaso que situó más bien en que el autor buscara o marcara como meta una y otra vez el espíritu completo, es decir, en la necesidad de una conciencia que vuelva a su lugar. De algún modo cuando se propone algo así no es posible renunciar por completo a significar y, contrariamente, esto es lo que nos lleva a comprender el acertado análisis que realiza del pensamiento y del actuar del ser humano. Al final de su vida se da la mayor ruptura con dicho objetivo acercándose más a una convivencia con

y dentro de la contradicción del sentido que a una resolución real que es, probablemente, imposible. Lo que quiero decir es que Artaud no fracasa exactamente en su empresa (de lo que hablamos es de un fracaso lógico, que intento diferenciar precisamente porque no es la coherencia lo que nos interesa) porque inevitablemente vive la escritura, escribe su vida y experimenta su contradicción a través de ella. Sitúo el éxito de Artaud en que siente de algún modo el pensamiento en su cuerpo. Su experiencia implica un espíritu que lo embarga todo y que se mueve por impulso pero no puede evitar sufrir, sentirse escindido en su totalidad. Tener éxito no implica aquí, pues, terminar o resolver la cuestión sino abrazarla y entenderla tal y como es, sin huir de ella ni enmascararla. Es algo similar al impoder, la potencia de la palabra surge de la irresponsabilidad de igual modo que el éxito de Artaud procede de un fracaso. Así, la entrega es (y debe ser) completa: lo oscuro y siniestro (aquello que Artaud ha puesto siempre sobre la mesa) comparten plano con nuestros anhelos y pensamientos. No creo que aquí quepa hablar de revolución más que en un sentido individual en tanto busca llevar a la práctica dicha unión. La contradicción es lo que implica y es su escritura y por eso no podemos decir que haya fracasado al no romperla; su obra evidencia la angustia, la salida de sí, la tristeza e incluso un dolor físico al que casi se entrega: “He estado enfermo toda mi vida y no pido más que continuar estándolo, pues los estados de privación de la vida me han dado mejores indicios sobre la plétora de mi poder que las creencias pequeño burguesas de que: basta la salud.”⁴⁵ La razón se resiste y se impone desde el mismo lugar que hace que no la sienta suya, el cuerpo. ¿Es quizá, pues, la dificultad que supone aceptar totalmente un pensamiento contradictorio pero real el fondo del atasco en este problema? ¿Es la búsqueda casi consciente de una esencia o lógica, ya sea en forma de pervivencia en una obra o de curación divina de la sociedad lo que late tras él? “Esta heterogeneidad (y no exterioridad) material que puso en la lengua, desmarcándola hacia el proceso que la produce y excede, está sometida en sí misma a una serie de leyes: es precisa, “lógica”, aunque con *otra* “lógica”, distinta a la de la razón represora.”⁴⁶ Creo que se puede decir que hay mucho de esto subyaciendo en la vida de Artaud y que él fue consciente sobre todo en los últimos años de su vida. Igualmente, esto es lo que indica que la opresión y desposesión que siente son muy reales: Artaud tuvo éxito en sus denuncias y diagnósticos gracias a una experiencia

⁴⁵ ARTAUD, Antonin, “Los enfermos y los médicos”, *Les Quatre Vents*, 8 (1947) Versión de Aldo Pellegrini

⁴⁶ SOLLERS (Dir), Philippe. *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 79

nueva, límite, y quizás por eso nunca dejó de escribir, porque el problema siempre ha estado ligado a la necesidad de expresar un alma sufriente que se acentúa cuando se acentúa la enfermedad, es decir, que depende de la contradicción que denuncia y que lo atormenta.

Así, una conclusión posible y en torno a las ideas de Deleuze es tomar el cuerpo sin órganos como objetivo límite, aunque sea imposible alcanzarlo; pero, si bien es una manera válida y no se puede negar su interés, hay que tener en cuenta que en ese caso corremos el peligro de caer en el “engaño” o callejón sin salida de buscar bajo las mismas estructuras una nueva lógica que se resiste a esa reconstrucción. Si, escapando de las categorías, ese es nuestro objetivo, debemos saber que podemos perdernos en el camino: que, igual que Artaud, quizá acabemos con nosotros mismos en esa destrucción de la conciencia porque es esto lo que ella exige (lo que no implica de ninguna manera un fracaso). Pero lo más importante para alejarme de esta visión es que creo que Artaud es imposible de categorizar como propuesta porque esa supuesta idea sólo sería una interpretación de su vida. ¿Quiere decir esto que no merezca la pena? No, desde luego, yo sólo expreso la dificultad de hacer lo que hizo Artaud, creo que eso es decisión y casi necesidad de cada uno, así que por ello tampoco me atrevo a colocar como meta un cuerpo sin órganos, algo a lo que el autor dedicó la vida. Y es que sin el sufrimiento que lo acompaña sería muy difícil que tuviera una visión tan lúcida de su situación y del mundo y también que viviera este problema como lo vivió: el dolor no fue sólo una elección suya sino también algo que le vino impuesto. Así, en mi opinión, bajo la creencia de estar haciendo lo mismo que él, es muy probable que no hagamos nada porque no nos encontramos ante un ejemplo sino ante la ausencia de ejemplaridad en la certeza individual de que algo no funciona. Él se burlaba de la crítica de Lewis Carroll a la lógica y al lenguaje por no ser suficiente, pero a pesar de esto (que es cierto), es más acertado como propuesta una práctica concreta (como es no tomar en serio las estructuras del pensamiento) que la destrucción total de la conciencia. Con esto me refiero a una nueva forma de ser conscientes de sus trampas y peligros, de su extrañeza y condición secundaria con respecto al cuerpo al que pertenece tal y como Artaud lo entendió sin que, por ello, debamos rechazarlo. Siguiendo esta idea, este autor es la figura que encarna a la víctima y al verdugo de manera que, dándonos la experiencia única del genio esquizo, permite abrir otras vías de ruptura con el pensamiento establecido y mostrar que está en nosotros mucho más profundamente de lo que creíamos, que determina mucho más de lo que parece. Consigue hacernos ver como sólo

él podría hasta dónde alcanza el reinado de un orden que se impone en una realidad abiertamente diferente, pero no es un modelo a imitar. Frente a ello, los juegos permiten dar una pauta que muestre que la lógica que se pretende no existe o que la racionalidad no es más que ilusión, pero no llegan al punto de detectar hasta dónde llega dicha racionalidad, dichas divisiones o el propio lenguaje (ya que no sale de sí). Aunque nos aporta pautas concretas resulta, a su vez, insuficiente en tanto no es capaz de relacionar directamente el propio discurso con la materia. Si buscamos esto, Artaud nos abre los ojos ante dicha dificultad y permite tomarla de forma clara para jugar con ventaja en una reconstrucción de la lógica diferente a través de sí misma (ya que a veces lo más importante es el modo de reapropiarnos de aquello que nos oprime). Es difícil que esto sea efectivo aun con la ayuda del autor –no hay que olvidar que actuamos, pensamos y vivimos a través de una conciencia ya construida, como un filtro de realidad del que no podemos escapar pero que se muestra como separación-, sin embargo mucho más difícil es vivir como lo hizo Artaud, no en el sentido de conseguir un objetivo imposible sino de decidir sin más, conscientemente, que uno quiere tener como límite y fin el cuerpo sin órganos.

¿Es aconsejable querer, pues, un cuerpo sin órganos? Probablemente no, excepto como vivencia del límite. ¿Es absurdo? Tampoco: Artaud plantea y es mucho más de lo que efectivamente propone, gracias a la vívida conciencia escindida que intenta curar pero, pese a portar una sabiduría diferente de una forma tan intensa, este no es el único camino ni un camino estándar sino su camino, el del esquizo contradictorio y genial (contingencias que no podemos ver por separado). Atendiendo a Deleuze, veo dificultades en sustraer de aquí una propuesta basada en tener como objetivo el cuerpo sin órganos: Artaud fue Artaud y nosotros no podemos tratar de serlo también porque, como ya he dicho, es un caso en el que coinciden ciertas circunstancias clave que no podemos recolocar a nuestro gusto. De todos modos, me veo obligada a afirmar con contundencia que es el camino tan propio de este autor el más apasionado, radical y sufriente y, por tanto, el que evidencia el problema y sus fronteras de una manera incomparable e incomprensible únicamente con juegos del lenguaje u otros usos anteriores. Sea cual sea la interpretación, Artaud en sí mismo es el ejemplo extremo que nos abre la puerta a otras experiencias y otros cuerpos, una muestra de la posibilidad de ruptura para ser de otra manera. Porque, quizás, la cuestión no es preguntarse por la

obra de Artaud como un paradigma de actuación sino poder recogerla como una referencia fundamental para ampliar la experiencia de lo posible.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin. *El pesa nervios*, Madrid, Visor, 1976
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001
- ARTAUD, Antonin. *México y el viaje al país de los Tarahumaras*, México, Colección Popular, 1984
- ARTAUD, Antonin. *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976

6. 1. Bibliografía secundaria

- ABRAHAM, Tomás. *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011
- BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *El antiedipo*, Barcelona, Paidós, 1973
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996
- FERNÁNDEZ, Jorge. “El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud”, Universidad Complutense de Madrid, Mayo 2011
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002
- RODRÍGUEZ, José Luis. *Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova, 1981
- RODRÍGUEZ, José Luis. *Verdad y escritura*, Barcelona, Anthropos, 1994
- SOLLERS, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*, Venezuela, Monte Ávila, 1976
- SOLLERS, Philippe (Dir). *La sociedad reposa sobre un crimen cometido en común*, Valencia, Pre-Textos, 1977
- SONTAG, Susan. *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Lumen, 1976
- VVAA, “Dossier. Antonin Artaud”, *Magazine Littéraire*, 434 (2004), 18-61