

NIETZSCHE Y ARTAUD,  
PENSADORES DE LA CRUELDAD

*Camille Dumoulié*

Son muchos los filósofos o los críticos que fueron sensibles al parentesco que une a Artaud con Nietzsche: Blanchot, Foucault, Deleuze, Derrida, por citar sólo los más conocidos entre los franceses. A ellos les pareció que en la proximidad entre estas dos obras o estos dos destinos había una suerte de señal dirigida a nuestra época. A través de este encuentro fulgurante parece haberse jugado un drama del pensamiento que abrió una época decididamente nueva. En “La palabra soplada”, texto de *La escritura y la diferencia* consagrado a Artaud, Derrida escribe que con motivo del rechazo de la “instancia metafórica en la obra y a pesar de los parecidos impresionantes (...) Artaud no es el hijo de Nietzsche”. Sin embargo, Derrida no deja de retornar a lo que llama el “extraño parecido entre Nietzsche y Artaud”, y sabemos que no dejó de hacerlos dialogar a lo largo de sus escritos. Sin dudas, la relación de Nietzsche y Artaud no es la de un padre y un hijo. Afortunadamente, para un filósofo como Nietzsche que no quería ni discípulos ni seguidores, y para un escritor que declaraba: “Yo, Antonin Artaud, yo soy mi hijo, mi padre, mi madre, y yo”.

Numerosas diferencias los oponen, que hacen más fascinante todavía la extrañeza de este parecido. No buscaremos entonces una relación de influencia en sentido estricto de una obra a la otra. Pero podemos destacar una proximidad de pensamiento sorprendente en varios puntos: la condena de nuestra civilización de la decadencia, el rechazo de la metafísica, la crítica de la religión y de la moral consideradas como un arma de los débiles contra los fuertes, la confianza en el arte y el teatro como instrumentos de regeneración de la cultura, una experiencia de la polifonía del yo a través de la experimentación de diversos estilos de escritura, la determinación de la vida como crueldad, la puesta a prueba en común de la locura (tan íntimamente inscripta en los intersticios de la obra que Foucault vio en esta locura aquello que abre las dos obras al mundo moderno). Pero detrás de estos grandes temas, una lectura atenta de las obras deja aparecer conexiones múltiples, un diálogo incesante que nos tiene como portavoces. En mi caso, yo traté de ser uno de esos portavoces, proponiendo un estudio de esta comparación en

un libro que apareció en Francia en 1992 y que fue traducido al castellano en 1996, con el título *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*.

En una comparación de este tipo, la primera cuestión es saber qué conocimiento Artaud tenía de Nietzsche. La cuestión es difícil de decir. Mis encuentros con los viejos amigos de Artaud (Paul Thévenin, Marthe Robert, Jean-Louis Barrault, por ejemplo) no me permitieron responder a esta cuestión. Las escasas citas de Nietzsche que encontramos en sus escritos nos llevan a pensar que conocía *El nacimiento de la tragedia* y que había leído una edición del texto de Nietzsche que apareció en Francia en 1909, que incluía un extracto de *Así habló Zaratustra*, los *Ditirambos dionisiacos* y *Máximas*. El resto es pura conjetura. Pero muchos surrealistas leían a Nietzsche y se atribuían un cierto nietzscheanismo. En todo caso, el nombre de Nietzsche fue citado frecuentemente por Artaud cuando, luego de su salida del asilo de Rodez, hace una lista de los poetas malditos, los chivos expiatorios de la sociedad, que fueron, como él, empujados a la locura. Y se lo encuentra, en particular, en un pasaje de *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* donde Artaud evoca la mirada del pintor, tal como surge de un autorretrato. Escribe:

No, Sócrates no tenía esa mirada, antes de él quizás sólo el desafortunado Nietzsche tuvo esa mirada que desviste el alma, que libera al cuerpo del alma, que desnuda el cuerpo del hombre, fuera de los subterfugios del espíritu. (XIII, 49)

Esa mirada remite sin dudas a las fotos de Nietzsche que Artaud pudo ver y que nosotros conocemos, en particular las fotos de la locura, pero es también una metáfora para designar el cruel trabajo del pensamiento nietzscheano que deja las ilusiones del hombre al descubierto y pone su cuerpo al desnudo. Trabajo del pensamiento en el cual Artaud mismo se reconoce. Y ello constituirá un aspecto de mi planteo. Pero, antes, quiero abordar otros dos puntos. Uno consistirá en establecer un paralelo entre sus concepciones del drama y entre esos dos textos fundamentales que son *El nacimiento de la tragedia* y *El teatro y su doble*. El otro punto, aquel por el cual voy a comenzar, evocará su definición común de la vida como crueldad.

## I. La vida es crueldad

La idea de que la vida es crueldad es un principio de base afirmado por Nietzsche y Artaud de una punta a la otra de sus obras. El primero, por ejemplo, asimila “voluntad de potencia” y “voluntad de crueldad”; el otro define la crueldad como “apetito de vida”. Ambos ven en ella la expresión de una fuerza que va hasta el final de sus consecuencias, con todo rigor. Por otra parte, intentan sin cesar distinguir entre una crueldad “natural”

o “inocente” y una crueldad perversa. Esta última, que caracteriza la maldad de los débiles o el sistema de la moral, consiste en una inversión de la crueldad de la vida contra ella misma. Finalmente, no la definen más que secundariamente como un rasgo psicológico y humano. Al inicio de su obra, en relación con la metafísica de *El nacimiento de la tragedia* y la de *El teatro y su doble*, la crueldad tiene una significación metafísica y cósmica. Y el origen de esta metafísica, reconocida por Nietzsche, implícita en Artaud, es la filosofía de Schopenhauer. Más allá, sin embargo, podemos remontarnos a sus dos fuentes más o menos míticas: los presocráticos (Heráclito en particular) y el Oriente, más precisamente, la sabiduría de la India.

Schopenhauer marcó sin dudas una ruptura en la filosofía occidental por el hecho de que, por primera vez, el Ser no está definido como dulzura, felicidad y alegría, sino como una potencia absurda, inconscientemente cruel, que hace de la vida un sufrimiento. Y por primera vez, también, da a la crueldad humana su significación metafísica: el hombre, el animal más sufriente, por ser el más consciente, que ha ganado la guerra de las especies y la ha transformado en una guerra de sexos (motivo presente en Nietzsche y en Artaud), se deshace del dolor de vivir contemplando el sufrimiento del otro, sufrimiento del cual él es, o se imagina ser, la causa.

Y la función metafísica de la tragedia es liberarnos del dolor de existir. Artaud se inscribe directamente en la línea del gnosticismo y del catarismo a los cuales se refiere Schopenhauer. La metafísica del Teatro de la Crueldad es un verdadero sistema gnóstico que pone en escena la lucha del Bien contra el Mal, de lo Masculino contra lo Femenino, en un mundo dominado por un demiurgo malvado, consciencia cósmica responsable de la Crueldad.

Alcanzamos así una primera diferencia: mientras que Nietzsche, desde el inicio, plantea el principio de una crueldad sin consciencia, y sobre todo sin mala consciencia, Artaud afirma en *El teatro y su doble*: “no hay crueldad sin consciencia”. Esta diferencia se reencontrará incluso después de que cada uno haya rechazado su metafísica primera. Nietzsche afirma la existencia de una crueldad inocente de los fuertes frente a la maldad de los débiles que quieren hacer sufrir y ver las marcas del sufrimiento (*Aurora*). Si bien encontramos esta distinción en Artaud, él no llega a esta idea de la inocencia de la vida y de la crueldad, puesto que no llega a expulsar la presencia del Otro (al que llama “dios” o “el rebaño” o “el espíritu de la masa”). Dicho de otra forma, hay una consciencia mala que envenena la vida y la crueldad. El teatro de la crueldad se transforma, en sus últimos textos, en un ejercicio de liberación contra la metafísica, pero que, entonces, no deja de tropezarse con los residuos de Dios o de la mala consciencia en nosotros. Así, escribe en *Para terminar con el juicio de dios*: “Crueldad es extirpar, por la sangre y hasta en la sangre de dios, el azar bestial de la animalidad inconsciente humana, en todos los lugares donde podamos encontrarla”.

Sean cuales fueran las diferencias y la evolución de sus pensamientos, la idea constante de que la vida es crueldad es esencial al menos por dos razones. En primer lugar, esta expresión tiene un sentido muy diferente de la fórmula de Schopenhauer: “el fondo de la vida es el sufrimiento”. Esta última, pesimista y depresiva, hace del sufrimiento un criterio de condena de la vida. “La vida es crueldad” es una fórmula afirmativa que justifica la vida más allá del sufrimiento, el miedo y la piedad. Esto es verdad en Nietzsche desde *El nacimiento de la tragedia*. En Artaud, incluso en sus textos de imprecación y de odio, la violencia siempre es la expresión de una exigencia de la vida más fuerte y más elevada. En segundo lugar, esta fórmula es esencial en una época donde la crueldad de la historia ha alcanzado una dimensión alucinante a través de las dos guerras mundiales, los campos de concentración, los *gulags*, los genocidios, etc. Artaud no cesa de repetir: si no somos capaces de mirar la realidad de frente, de vivir nuestra crueldad a través del teatro y otras formas de exorcismo, la sufriremos de manera pasiva y mórbida en la vida cotidiana y en la historia. Ahora bien, en el mundo contemporáneo, donde la guerra económica ha tomado en general el lugar de los conflictos militares, se ejerce una crueldad más fría, más cínica, y más destructora que nunca. La ley del neocapitalismo mundializado sustituyó a la Crueldad cósmica del demiurgo malvado. Y es aun más inhumana, puesto que es sin consciencia, sin siquiera una consciencia sádica que gozaría de este espectáculo cruel. No tiene más que consciencia de los beneficios a corto plazo que se derivan de él. Y a modo de Teatro de la Crueldad o de tragedia de los tiempos modernos, los cines y los medios nos encierran en un universo de violencia irreal y de fantasmas perversos que tienen exactamente la misma función que los juegos del circo en Roma: satisfacer nuestras pulsiones más bajas y separarnos de la verdadera crueldad de la vida que es la crueldad de lo real. Digo esto muy rápidamente para recordar hasta qué punto los pensamientos de Nietzsche y de Artaud, y particularmente su definición de la vida como crueldad, responden a una pregunta histórica, si no “historial”. Y vuelvo a mi planteo, para abordar el segundo punto.

## II. Tragedia y Teatro de la Crueldad

El Teatro de la Crueldad y la tragedia griega son metafísica en acto, pero responden a una necesidad contemporánea: deben ser instrumentos contra la “decadencia”. Entonces, a pesar de que el teatro tiene un origen o una esencia ritual, el objetivo no es rehacer la tragedia griega o copiar las danzas de Bali, sino inventar una nueva forma dramática que corresponda a las exigencias de la época. Sabemos que, para Nietzsche, al menos en el período de *El nacimien-*

to de la tragedia, esta forma había surgido en el drama wagneriano y que, para Artaud, deber ser inventada bajo el nombre de "Teatro de la Crueldad".

En ambos casos, la finalidad metafísica del drama es producir la unidad de los contrarios, resolver la dualidad de los principios opuestos. La de Apolo y Dionisos, para Nietzsche, la de lo Masculino y lo Femenino para Artaud, siguiendo la metafísica gnóstica que subyace a *El teatro y su doble* y a la historia sangrienta y loca de *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Además, el drama de la unidad y de la división se encuentra encarnado por esas dos figuras míticas comparables: Dionisos para uno, Heliogábalo para el otro. Son a la vez los actores y directores de un conflicto metafísico que los inscribe en el corazón de una ambigüedad ontológica, donde los principios contrarios se contaminan: masculino/femenino, orden/violencia, cultura/barbarie... Esta ambigüedad fundamental es la de lo sagrado. Y han sido, también, figuras de proyección, si no de identificación, para uno y para otro, en la construcción de su auto-mito-biografía personal.

Esta perspectiva metafísica explica el rechazo común, por parte de Nietzsche y de Artaud, de la función mimética del teatro. Nietzsche escribe, por ejemplo: "«Drama» significa «acontecimiento» (*Ereignis*), *factum*, por oposición a *fictum*". Y es también un acontecimiento irrepetible lo que el Teatro de la Crueldad debe hacer vivir fuera de los juegos de la representación teatral. Todo debe ser hecho para que el espectador no sea un *voyeur*, sino que se transforme, según una fórmula de *El nacimiento de la tragedia*, en "el vidente (*Schauer*) del mundo visionario de la escena". De donde surge otro punto común que consiste en sustituir una teoría de la *analogía* por una práctica de la *mímesis*. Ocupando una situación intermedia entre los diversos órdenes de lo real, el teatro hace aparecer en el mundo de los fenómenos una realidad que duplica la vida y es más elevada que ella: "un original que la vida sólo alcanza de manera pálida y apagada", escribe Nietzsche, inaugurando así la temática del Doble por la cual se justifica el Teatro de la Crueldad.

La destinación suprahumana del teatro hace de su recinto un lugar inhumano, como lo indica el recurso a las máscaras o a los gestos extraños comparables con hieroglifos vivientes. Desde ese punto de vista, podemos acercar ciertos pasajes de *El drama musical griego* de Nietzsche al capítulo de *El Teatro y su doble* consagrado al teatro de Bali. Verdadero médium de fuerzas primeras, el actor deja de ser hombre para hacerse hierofante. Nietzsche lo compara al héroe combatiente, Artaud lo asimila a "un atleta del corazón". Exigente para el actor, el teatro lo es también para el espectador, quien, testigo de un drama sagrado, debe abdicar de sus derechos de individuo y prepararse para un cruel despojamiento. Más cruel, es cierto, en el Teatro de la Crueldad que en la tragedia griega, dada la protección salvadora que ofrece Apolo en esta última. El carácter sagrado del ritual teatral exige la condena del psicologismo y del realismo. De allí surge su rechazo común al teatro

burgués, y también su crítica al teatro de Eurípides. Mientras Nietzsche afirma que “la agonía de la tragedia es Eurípides”, Artaud escribe en una frase que resume el pensamiento de Nietzsche, “de Esquilo a Eurípides, el mundo griego sigue una curva descendente”.

A pesar de su destino metafísico común (realizar la unidad de los contrarios) la tragedia según Nietzsche y el Teatro de la Crueldad divergen respecto a la naturaleza de esta unión. Mientras que la verdad dionisiaca llama a la reabsorción del todo en un Uno originario, el principio apolíneo conduce a una unión de otro tipo, a una verdadera síntesis hegeliana. Nietzsche habla de “resolución dialéctica” (*dialektischen Lösung*). ¿Se trata de una simple contaminación de la metafísica de Schopenhauer por la filosofía de Hegel? En verdad, detrás de este vocabulario de la *Aufhebung* se anuncia la filosofía dionisiaca, tal como Nietzsche la desarrollará a continuación. En efecto, afirma que lo Uno quiere la apariencia, que su sufrimiento es también voluptuosidad, goce en la contradicción, y que lleva en él un deseo y un placer de existir. Lo que él resume con la siguiente fórmula: “pluralidad y unidad son la misma cosa: un pensamiento impensable”. En todo caso, la tragedia ofrece una imagen de la unidad realizada, y es entonces un ritual donde se calma tanto el dolor del Ser originario, como también el de los espectadores.

En comparación con la metafísica de la tragedia, Artaud hace de metafísico integrista. Todo debe contribuir a la realización final del deseo profundo que anima la vida y la creación: la reducción de la pluralidad en la unidad o, dicho de otra manera, la desaparición de lo “manifestado” en lo “no manifestado”. El teatro es, entonces, no tanto un ritual como una fiesta sacrificial, es decir un *potlatch*. Pero allí también, no se trata quizás tanto de una diferencia esencial con Nietzsche como de un privilegio otorgado a la verdad metafísica encarnada por Dionisos en *El nacimiento de la tragedia*. Es por ello que el Teatro de la Crueldad no puede detenerse en una síntesis dialéctica ni dar una imagen de unidad. Pero tampoco puede realizar la unión final de los contrarios, es decir, hacer entrar el Ser en el no Ser. Tal es la paradoja del teatro, según Artaud: que es necesario decir “con drama” lo que es “sin conflicto”, que es necesario dar la visión del origen, hacer escuchar “la Palabra antes de las palabras”, pese a que el teatro pertenece “al segundo tiempo de la Creación”, el de la diferencia, la división y el Doble. Como en Nietzsche, una contradicción interna anima la metafísica del teatro de Artaud, pero la misma conduce a una solución radicalmente diferente: en nombre de la unidad metafísica última, él rechaza toda unidad transitoria, toda imagen de apaciguamiento y unión. El teatro está entonces condenado a manifestar *negativamente* la unidad. Pero lo negativo de lo Uno es la Anarquía y el Caos. *Heliogábalo o el anarquista coronado* ilustra, en el plano de la historia, lo que Artaud director intenta realizar en el teatro: un caos

sistemático y una anarquía rigurosa que lanzan los elementos de la realidad hasta ese punto límite donde todo va a fundirse en la indiferenciación de lo Uno. El teatro no podrá nunca mostrar a los espectadores este punto último, pero sí darles el deseo metafísico. Del mismo modo, en México, Artaud afirma que “los dioses son en la vida como en el teatro”, que pueblan el espacio “para cubrir el vacío”, pero que aspiran a “volver a caer luego vertiginosamente en el vacío”.

\*

Esta dimensión dionisiaca del Teatro de la Crueldad explica las numerosas similitudes entre la concepción dramaturgica de Artaud y la de Nietzsche. Pero a través de ella, también, se comprenden las divergencias que los separan. Lo ilustraré a través de tres motivos:

1. *El rol dramaturgico del mito.* El recurso a imágenes míticas es esencial en un teatro metafísico cuyo problema no es el hombre, sino un drama cósmico, dado que los mitos antiguos ofrecen una visión de la crueldad de la vida. Pero Nietzsche considera esas imágenes como un velo apolíneo que protege de la violencia dionisiaca y que, según su fórmula, nos impide “penetrar más allá”. Artaud, por el contrario, elige lo que llama “los grandes mitos negros” que nos cuentan “la primera distribución sexual y la primera masacre de las esencias”. Lejos de tener un rol de reconciliación, las imágenes míticas despiertan en el espíritu fuerzas de disociación y liberan en la escena lo que él llama “un chorro sangriento de imágenes”.

2. *La organización del espacio escénico.* Según Nietzsche, conviene que el público rodee al espectáculo y al dios, quien es el objeto de la visión y el sujeto del drama. Pero con el fin de diferir la identificación con Dionisos o con el héroe sacrificado, se interpone la barrera del coro: es como un filtro donde se descargan y se decantan los afectos provocados por el dios, para ser trasfigurados en un “mundo apolíneo de imágenes”. El Teatro de la Crueldad, por el contrario, debe tener los efectos de una enfermedad que da gangrena al cuerpo social y libra al individuo a sus pulsiones violentas. La escena debe estar asediada por la potencia de división del Doble que divide al actor mismo y derrama un mundo de violencia. Aquí se entiende la disposición escénica propuesta por Artaud: el espectáculo debe rodear al público, colocado en el seno de conflicto y de la violencia, encerrado en el círculo de la crueldad en el cual llega a ser la víctima.

3. *El problema del placer trágico.* La tragedia, al permitir superar el dolor originario, provoca, según Nietzsche, un “placer superior” y justifica la existencia, por muy cruel que sea, “como fenómeno estético”. Para Artaud, en cambio, el teatro no podría provocar ni placer ni goce, sino únicamente dolor y malestar. Es, en efecto, contra los espectadores y pese a ellos que se

hace el Teatro de la Crueldad cuyo objetivo es “hacer entrar la metafísica en la carne” a la manera de una verdadera operación quirúrgica.

Finalmente, estas convergencias y estas diferencias giran en torno a la vieja cuestión de la tragedia: la *catarsis*. La extraña modernidad de *El nacimiento de la tragedia* y de *El teatro y su doble* proviene sin duda de este retorno a formas antiguas, y del hecho de haber tomado de nuevo en serio la función de purga del teatro, pero dándole a la *catarsis* una significación metafísica contra la interpretación psicológica heredada de Aristóteles.

\*

Sin embargo, esta cuestión de la *catarsis* va a conducir a Nietzsche y a Artaud a desviarse del teatro, pero por razones exactamente opuestas. Con el abandono de la metafísica de Schopenhauer, de la estética wagneriana y con la subversión de los valores, la función catártica de la tragedia se vuelve la causa de su condena. En *La gaya ciencia*, por ejemplo, Nietzsche denuncia a la tragedia por ser un signo de decadencia, incluso a partir de Esquilo. En efecto, si la tragedia es el remedio del sufrimiento, o de alguna pasión como el temor o la piedad, es porque los griegos estaban enfermos. Pero entonces es aún más nefasta hoy: “¿qué puede aportar la tragedia a aquellos que están abiertos a las «afecciones simpáticas» como la vela a los vientos?”. Podemos decir las cosas de otra manera aún: desde su origen, la tragedia realiza una desaparición apolínea en la verdad dionisiaca. Entonces, en nuestra época de decadencia, el teatro, lejos de ser una afirmación de la vida en su potencia y su crueldad, es un narcótico al servicio de los débiles, un arte llanamente apolíneo o, peor, wagneriano.

Artaud, también, rechaza finalmente el teatro. Pero es, al contrario, porque el Occidente no es ya capaz de metafísica y porque, entonces, el teatro no puede ya cumplir su función catártica. Este fracaso del teatro es la prueba de un fracaso metafísico del mundo. Artaud abandona la esperanza de que la escena pueda ser el lugar de lo que llama “los exorcismos renovados” y anuncia que ha llegado el tiempo de un “exorcismo total”, es decir, el Apocalipsis. Abandonando la virtualidad del teatro, en 1936, viaja a México en busca de las fuerzas mágicas que harían de él el último director del drama cósmico, es decir, la encarnación del Cristo gnóstico del Apocalipsis. A su regreso, viaja a Dublín, armado de una caña que dice ser la de San Patricio y que debe desencadenar el Apocalipsis esperado. Es allí que será detenido por la policía y deportado a Francia para ser internado en el asilo de locos.

En fin, mientras Nietzsche, pasando de la metafísica de artista a la filosofía dionisiaca, se esforzó por declarar inocente la crueldad de la vida, y justificar el sufrimiento y el mal a través de la figura de Dionisos y el pensamiento

del Eterno Retorno, Artaud sigue siendo asediado por la figura de un dios cruel, de un demiurgo malvado que está en el origen de la creación y por lo tanto de la crueldad, que se encuentra hasta en las imprecaciones de *Para terminar con el juicio de Dios*. En septiembre de 1945, “tira la comunión, la eucaristía, dios y su cristo por la ventana” y rechaza la metafísica. Los textos que escribe a continuación quieren ser una reivindicación del “materialismo integral”, pero afirma que no hemos terminado nunca de “escarbar a Dios” ni de “golpear la presencia”. La *catarsis* del Teatro de la Crueldad es siempre necesaria, pero la escena de este exorcismo es nuestro cuerpo mismo. En esa empresa, reconoce en Nietzsche un precursor que ha querido, como él, “desnudar el cuerpo del hombre fuera de los subterfugios del espíritu”. Es el tercer punto que quiero abordar.

### **III. Desnudar el cuerpo del hombre**

En la línea de Nietzsche, el filósofo francés Clément Rosset escribió un tratado titulado *El principio de crueldad* (Minuit, 1988) donde afirma que todo pensamiento verdadero debe ser impiadoso y debe confrontarse con la crueldad de la verdad que es la crueldad de lo real. Pero lo real, siguiendo la definición lacaniana, es lo imposible, si no el horror; también, como afirmaba Nietzsche, la voluntad de verdad es, en su fondo, voluntad de muerte. Desnudar al hombre, liberarlo de sus ilusiones y de sus creencias es la empresa nihilista por excelencia. Nietzsche la asume en parte, hasta el límite donde la fe dionisiaca viene a santificar la apariencia y la ilusión necesarias para la vida. Artaud, una vez más, es más radical que Nietzsche. Sólo la “pureza del vacío sin concepto” parece poder satisfacer su exigencia de verdad. Algún tiempo antes de su desmoronamiento en la locura, Artaud escribió: “he aquí mucho tiempo que sentí el Vacío, pero me negué a arrojarme en el Vacío. Fui cobarde, como todo lo que veo”. Contra el peligro del nihilismo y el riesgo de arrojarse en el vacío del espíritu, o contra una cierta fascinación del Vacío, Nietzsche y Artaud inventaron dos estrategias diferentes que se responden sin embargo: la ironía, Nietzsche; el humor, Artaud.

Nietzsche se inscribe en la historia de la filosofía y la metafísica, pero lo hace a través de un uso irónico de sus conceptos, no deja de desbaratar sus presupuestos. El mejor ejemplo es la “tesis” de la “voluntad de potencia”. En *Más allá del bien y del mal* dice que la elaboró tras haber procedido a la crítica sistemática de las nociones de voluntad, de fuerza, de fundamento, de causalidad, por ser proyecciones del hombre sobre el mundo. Pero la imposibilidad de vivir y de pensar fuera de esta “posición humana respecto a las cosas” obliga a aceptar todas estas nociones ilusorias “hasta el absurdo” y por lo tanto a presentar la voluntad de potencia como causalidad única.

La ironía permite utilizar contra el lenguaje las categorías que lo fundan manteniéndose en el marco de la racionalidad. Ofrece una protección frente a la locura, al menos mientras ésta sigue siendo posible. Artaud, al contrario, procede sin ironía. Adhirió a los valores y a las ideas de la metafísica con una seriedad que resultó mortal para él y, finalmente, también para la metafísica. El humor consiste en empujar la lógica de las cosas hasta el final, hasta el punto en el que se da vuelta de un modo grotesco. Así, su exigencia de pureza y su deseo de alcanzar el *fundamento* del Ser lo condujeron a experimentar el límite fundante de lo humano, a alcanzar el punto de abyección que soporta al sujeto y le inyecta su dinámica. “No soy más que un viejo sorete lamentable, pero que sufre”; “caca es la materia del alma”. Ese tipo de declaraciones carnavalescas y humorísticas, si no humorales, designan en la pulsión anal la potencia de rechazo y de creación que alimenta la dinámica de lo que Julia Kristeva llamó, respecto a Artaud, “el sujeto en proceso”. Nietzsche, pese a su estrategia irónica y su fe dionisiaca, se hunde finalmente en la locura. Artaud, que fue hasta el final en su experimentación de la Nada, atravesó la locura y, con la fuerza del humor, transformó las pulsiones destructoras de muerte en lo que él llama una “*tropulsion*”, una excesiva pulsión de vida.

Ironía y humor son entonces dos estrategias al servicio de una ética de la crueldad que guía sus pensamientos. Nietzsche desea “filosofar a golpes de martillo”. Artaud declara:

golpear a muerte y cagarse de risa, cagarse de risa, es el último lenguaje, la última música que conozco, y les juro que de allí salen cuerpos y que son CUERPOS *animados*.

Es cierto, las fórmulas, por su estilo, son muy diferentes pero, en los dos casos, se trata de definir la empresa de deconstrucción o de demolición que fue su pensamiento. Yo pondría el acento sobre tres puntos en común de tal empresa: la cuestión del lenguaje, la del sujeto y la del cuerpo.

\*

1. *Una semiótica de los afectos*. Por muy diferente que sea la guerra que han emprendido contra las categorías del lenguaje, diferente por los estilos de pensamiento y por las estrategias de escritura, esa guerra se funda sobre la misma constatación, que Nietzsche estableció en estos términos en sus fragmentos póstumos de 1886:

Nos desembarazaremos al final de nuestro más antiguo sustrato metafísico –suponiendo que *pudiéramos* desembarazarnos de él alguna vez–, de ese sustrato que se ha encarnado en el lenguaje

y en las categorías gramaticales, y se ha tornado a tal punto indispensable que pareciera que perderíamos la capacidad de pensar si renunciáramos a esta metafísica.

Y es justamente el motivo por el cual, deseoso de ir hasta el final de la destrucción de la metafísica, Artaud emprendió una destrucción sistemática de la lengua francesa y, con el objetivo de alcanzar un “materialismo integral”, se impuso como tarea el ejercicio espiritual más difícil de realizar: negarse a pensar.

Un mismo término se utiliza, en ambos, para designar la creencia inscrita en las categorías del lenguaje: “fetichismo” e “idolatría”. Hay una “esclerosis” del lenguaje y un “endurecimiento” de las metáforas que los transforma en conceptos que tomamos por verdades. En este sentido, destruir el fetichismo de la razón es lo mismo que recobrar el contacto con el flujo viviente del pensamiento, con “el flujo de imágenes que surgen en el origen como un torrente en ebullición de la capacidad original de la imaginación humana”. De este flujo nace “el mundo primitivo de las metáforas” que está en el origen del lenguaje. Y Artaud, de la misma manera, busca el surgimiento de una Idea que sea como una “conflagración que nutra de fuerzas un rostro nuevo”. Se entiende que, para uno y para otro, el ejercicio del pensamiento sea también una actividad poética y que la destrucción de formas vacías del lenguaje permita dar al lenguaje una nueva potencia creadora, y por lo tanto una fuerza de vida.

Así, para ambos, el pensamiento encuentra su origen en una “semiótica de los afectos” (Nietzsche), que es una escritura viviente del cuerpo. Nietzsche escribe: “los pensamientos son *signos* [*Zeichen*] de un juego y de un combate de emociones [*Affekte*]”, y Artaud declara: “Hay signos en el pensamiento”. La investigación de esta semiótica preverbal es una forma de exploración del inconsciente comprendido en un sentido no psicoanalítico.

2. *La deconstrucción del sujeto.* Nietzsche se inscribe en la línea de los moralistas, pero procede siempre como filósofo irónico. Así, por ejemplo, critica “la superstición” del Cogito, las ilusiones de la identidad y del yo, pero contra el nihilismo y la empresa de los moralistas cristianos que, como Pascal, han declarado al yo odiable, termina por defender el egoísmo, creencia necesaria para la vida y resistencia contra el masoquismo moral de los cristianos. Una fórmula resume bien su estrategia: “Aprender a no rechazar al *supuesto individuo*”. Paso a paso, *Schrittweise*, esta fórmula tiene un doble sentido: salimos del individuo y de la metafísica caminando, dado que la salida es el cuerpo. Hay que “pensar con el pie”... Pero eso significa también que no salimos del individuo de golpe, que hay que actuar “paso a paso”, lentamente, con prudencia. Artaud está muy lejos de haber respetado tal prudencia; él intentó todas las formas de destrucción del yo, incluso

tomando peyote durante los ritos de los indios tarahumaras, con la esperanza de encontrar un "sí mismo" más verdadero, y ha sido quien, más tarde, tuvo el deseo de desembarazarse de todas las ilusiones del yo y del sí mismo.

Sin entrar más en detalle en el estudio de los paralelos que se pueden establecer entre las estrategias que han llevado a cabo cada uno de ellos en su guerra contra la superstición del sujeto, me gustaría subrayar un punto en común esencial: ellos mismos fueron actores en este teatro de la crueldad del sujeto. Los diversos estilos que Nietzsche adopta (desde la disertación filosófica hasta el aforismo, desde los cantos de Zaratustra hasta los ditirambos dionisiacos), los personajes conceptuales que inventa, como Zaratustra o Ariadna, son todas expresiones de diversas "haecceidades" que ocupan sucesivamente el frente de la escena. Pero si el verdadero actor del juego de máscaras es siempre Dionisos (lo que podríamos llamar el sujeto dionisiaco), el drama termina como tragedia satírica. La euforia de Turín corresponde a ese punto límite en el cual el sujeto puede proyectar su juego de máscaras hasta el escenario de la historia universal, en una parodia final antes de hundirse en la boca del volcán y obedecer el mandato dionisiaco: "hay que ser abismo".

Esta trayectoria resume, por anticipado, la de Artaud. Todos los textos que él escribe sobre Paolo Uccello, sobre Abelardo, sobre Heliogábalo, todos los papeles que ha interpretado en el teatro o en el cine son planes de proyección de un sujeto en constante movilidad. Y este teatro del yo lo condujo, como a Nietzsche, a identificarse con ciertos personajes históricos como San Patricio o Cristo, antes de desmoronarse, él también, en la locura. Nietzsche declara que su último libro es un "volcán" y dice de sí mismo: "más que un hombre, yo soy dinamita". Artaud, por haber estado en el fondo del agujero del ser, y por haber resurgido merced a la fuerza de la "tropulsion" y de su "abyección", encuentra en el volcán Popocatepel la figuración más exacta de la "explosiva necesidad" que lo anima desde la profundidad: "Pienso que el Popocatepel es el yo siempre martirizado del hombre que trabaja sin que se lo vea".

Para no ser pura destrucción nihilista, este teatro de la crueldad del yo debe fundarse sobre la certeza de que debajo existe un ser más verdadero: el "sí mismo". Y Zaratustra declara: "En tu cuerpo habita, es tu cuerpo". Artaud, por su parte, escribe: "El yo no es el cuerpo, es el cuerpo que es el yo".

3. *Del cuerpo dionisiaco al cuerpo sin órganos.* Nietzsche y Artaud pusieron la cuestión del cuerpo en el centro de su pensamiento y de su experiencia poética como ningún filósofo o escritor antes que ellos. Según Zaratustra, hay en el cuerpo un "sentido", una "sabiduría", una "gran razón", y Nietzsche repite este imperativo: "Hay que mantener la confianza que tenemos en nuestro cuerpo". En sus primeros textos, Artaud se propone

explorar “el sentido de la carne” y, en los últimos, escande: “Del cuerpo por el cuerpo con el cuerpo desde el cuerpo y hasta el cuerpo. / La vida, el alma no nacen sino después. Ellas no nacerán más. / Entre el cuerpo y el cuerpo no hay nada”. En todos los casos, ello supone ejercer una crueldad saludable contra el aprisionamiento de nuestros cuerpos bajo el yugo de la moral y de la cultura para encontrar lo que Nietzsche llama “el texto aterrador del hombre natural”. Sin embargo, una oposición radical parece separarlos. Mientras Zarathustra exclama: “Escuchen mejor, mis hermanos, la voz del cuerpo en buena salud: más leal y más pura es esa voz”, Artaud denuncia en la supuesta buena salud un sistema de alienación colectiva. Para él, el cuerpo orgánico está radicalmente enfermo, y sólo la producción de un “cuerpo sin órganos” liberará la anatomía. Aún más, denuncia en el sexo una obscenidad radical, al punto de querer “forcluir” la sexualidad. Así que puede parecer uno de los despreciadores del cuerpo estigmatizados por Nietzsche.

Pero como nos lo ha enseñado la teoría de la deconstrucción, hablar del cuerpo en el lugar del alma, de la materia en lugar del espíritu, es permanecer en las categorías del dualismo y no salir de la metafísica o sustituir una metafísica por otra. Y es eso, por cierto, lo que hace Artaud, explícitamente, en los textos surrealistas donde intentó elaborar una “metafísica de la carne”. Y, ¿qué encontró? Ningún sentido, ninguna verdad. Siempre la idea-fuerza, la intuición reveladora se escapan. No queda más que un cuerpo vacío y sufriente, un muerto-viviente del que la momia ofrece la mejor imagen. La experiencia decepcionante de su propio cuerpo, luego de la experiencia trágica del asilo y de los electrochoques lo llevaron a esta imperiosa necesidad de “hacerse a sí mismo cuerpo”, y no solamente *tener* un cuerpo.

El cuerpo no escapa a la metafísica porque es un efecto del lenguaje, pero en tanto tal, es doble. Por un lado, cuerpo orgánico y sexuado, marcado por el significante fálico (por decirlo en términos lacanianos), significante que asegura un goce de órgano, que nos separa del goce total del cuerpo. Por otro lado, el cuerpo puro o cuerpo sin órganos, un cuerpo de intensidad, que no habito, que no poseo, en la medida en que encarna el goce mismo del Ser.

En el mutismo de la locura, el sujeto parece haberse identificado finalmente con su cuerpo, pero, de acuerdo a la imagen de Artaud, es más un cuerpo momificado que un cuerpo sin órganos. El cuerpo sin órganos está fuera del lenguaje, pero no existe más que a partir del lenguaje, como límite del significante que lo produce en la medida en que nos separa de él. Es entonces siempre el objeto de una recreación en el borde de lo imposible. Artaud puede elaborar listas de cuatro páginas:

Un cuerpo,  
nada de espíritu,  
nada de alma,  
nada de corazón,  
nada de familia  
(...)  
nada de valor,  
nada de amor,  
nada de odio,  
*nada de sentimiento,*  
CUERPO (...)

Puede escribir:

Conozco un estado fuera del espíritu, de la consciencia, del ser,  
y que no hay ya ni palabras ni letras,  
sino donde uno entra a través de gritos y golpes.  
Y no son ya sonidos o sentidos que salen,  
no ya palabras  
sino CUERPOS

eso no quita que ello se escriba y que la palabra “cuerpo” tome justamente cuerpo al escribirse en letras mayúsculas.

El trabajo de escritura consiste en crear ese borde de la letra que hace emerger el cuerpo de la lengua. De allí el incesante trabajo de Artaud que no quiere ya escribir, no quiere ya hacer obra, no quiere ya hablar sino solamente dar golpes, y que no puede hacerlo más que a través del incansable retomar la escritura. “Puesto que es el cuerpo de un escritor el que tose, escupe, se suena, estornuda, esnifa y sopla cuando escribe”. Pero además, afirma Artaud en una fórmula de acento nietzscheano: “El estilo es el hombre / y es su cuerpo”.

Así considerada, la invención del cuerpo sin órganos no es extraña a la experiencia del cuerpo dionisiaco, como testimonia esta declaración de Artaud: “Verán mi cuerpo actual volar en pedazos y juntarse bajo diez mil aspectos notables un cuerpo nuevo en el cual no podrán ya nunca olvidarme”. Tal experiencia límite necesita, para no hundirse en la locura, apoyarse en un teatro, ser un nuevo teatro de la crueldad que, en Nietzsche, pero sobre todo en Artaud, ha tomado el aspecto de un carnaval crístico, del cual he aquí un ejemplo:

Por muy hinchapelotas que parezca, yo soy este Artaud crucificado en el Gólgota, no como cristo sino como Artaud, es decir como un ateo completo. Yo soy este cuerpo perseguido por la glotonería erótica, la obscena glotonería erótica sexual de la humanidad para la cual el dolor es un humus, el licor de un moco fértil, una cera rica para degustar por quien nunca ganó por sí mismo el ser hombre sabiendo que lo llegaba a ser.

## Conclusión

Sin dudas faltarían aún muchos puntos de comparación que podrían evocarse entre Nietzsche y Artaud, en particular en lo que se refiere a su práctica de escritura, que podemos definir, desde muchos puntos de vista, como una escritura de la crueldad. Pero evocaré, para concluir, dos puntos más. El primero tiene que ver con los motivos obsesivos que atraviesan los últimos escritos de Artaud: el envenenamiento y el embrujamiento del que dice ser víctima y en los cuales ve el origen de la locura (en particular religiosa) de los hombres. Sin dudas, tal obsesión podría parecer derivada de un delirio paranoico. Pero en su extraño delirio literario, Artaud reencuentra los términos exactos que empleaba Nietzsche cuando, en *La genealogía de la moral*, se planteaba la siguiente pregunta: ¿cómo puede ser que uno sienta hoy, en casi todas partes, en Europa, “una atmósfera de asilo de alienados, de hospital”? ¿Cómo puede ser que nos obliguen a escarparnos de “la cercanía de los hospitales y de los manicomios de la civilización”? ¿Cómo explicar esta constatación: “durante demasiado tiempo la tierra ha sido un manicomio”? La respuesta de Nietzsche es: mediante el “envenenamiento” de la humanidad mediante la acción maligna de los sacerdotes y la masa de los débiles. Narcótico, neurosis son los términos que usa para definir el ideal ascético. Los mismos que retomara Freud en *El malestar de la cultura* para describir los efectos de “veneno” de la religión. Muy precisamente, Nietzsche habla de “magos” respecto a los sacerdotes, que actúan a través de “polvos envenenados”, y que son “médicos enfermos ellos mismos”. No es solamente la conciencia, sino la tierra misma la que es afectada por el “delirio” que este veneno inculca, puesto que la religión es “voluntad de infectar, de envenenar el último fondo de las cosas”. Son todos temas que retomará Artaud dándoles su sentido más concreto, confirmando que lo que podía parecer una metáfora en Nietzsche y en Freud debe ser tomado al pie de la letra. Esa es la fuerza de la literatura para restituir a las ideas su materialidad.

El segundo punto que, una vez más, apenas voy a evocar, concierne a su deseo común de lo sagrado, que se expresa hasta el final, en Nietzsche, en la “fe dionisiaca”, y en Artaud, en su interés por los diversos politeísmos, luego por los ritos de los tarahumaras, y finalmente en su invención del cuerpo sin órganos que deriva de una experiencia sagrada del cuerpo. Otros, después de ellos, han mantenido este deseo, como D. H. Lawrence y Georges Bataille, por no citar más que dos nombres que se inscriben en la línea de Nietzsche. Sin analizar este aspecto, lo subrayo para terminar con la siguiente sugerencia. No nos vamos a liberar de la religión de la moral repitiendo que “Dios ha muerto” o que “hay que terminar con el enjuiciamiento de dios”. Nuestra época prueba lo contrario. Vivimos en un mundo cada vez más religioso, pero que ha perdido el sentido de lo

Camille Dumoulié

sagrado. ¿Quizás sea este deseo de lo sagrado uno de los principales legados de Nietzsche y Artaud, y constituya una de las formas de resistencia que nos quedan en un siglo XXI dominado por la creencia, la superstición, el pseudoracionalismo, el embrujo político y mediático de los espíritus, el encarcelamiento fantasmático de los cuerpos y la puesta en escena televisiva o cinematográfica de la violencia que, hoy en día, ocupan el lugar de toda relación posible con lo sagrado?

*Traducción: Julián Ferreyra*

### **Abstract**

*Nietzsche and Artaud, Thinkers of Cruelty*

Camille Dumoulié

There are numerous differences that separate Nietzsche and Artaud, as well as an undeniable kinship that links them together. This paper does not search for direct influence of one's work on the other's, but nonetheless compares these two authors on the basis of the notion of thought as a cruel task that strips man of his illusions. This comparison is developed firstly by pointing out to the thinkers' shared characterization of life as cruelty and secondly by drawing a parallel between their conceptions of drama as depicted in *The Birth of Tragedy* and *The Theater and Its Double*. Ultimately, the main elements these thinkers have in common are their deconstructive approaches to language, subject, and body.