



Antonin Artaud y la peste. Lo sagrado en el Teatro de la Crueldad¹.

Antonin Artaud and the plague. The sacred in the Theater of Cruelty.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n81.32a22

Carlos Alberto Navarro Fuentes

Universidad Autónoma de San Luis Potosí. (MÉXICO)

CE: betoballack@yahoo.com.mx / ID ORCID: 0000-0003-4647-9961

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 17/09/2021

Revisado: 21/10/2021

Aprobado: 15/11/2021

RESUMEN

El ensayo inicia repasando algunos pasajes de “Heliogábalo o el anarquista coronado” (1934), en donde Antonin Artaud (1896-1948) personificado en el protagonista romano da cuenta del estado de decadencia y putrefacción orgánica y sociocultural de Occidente, en particular el teatro. Las reflexiones aquí compartidas parten de obras literarias del autor, como poemas, cartas y dramas principalmente, sobre todo de “El teatro y su doble” (1938), “El teatro y la peste” (1938) y el ya mencionado “Heliogábalo o el anarquista coronado”, las tres originadas desde lo más oscuro e irracional de la tradición occidental, en las cuales la peste es empleada como correlato metafísico sobre el cual la decadencia se cierne sobre sus habitantes y sin posible antídoto espaciotemporal a su alcance con el cual hacerle frente satisfactoriamente. Siguiendo a Artaud, el texto propone acciones capaces de poner en crisis los valores y principios fundamentales sobre las que reposan las falsas certezas que han producido históricamente la Verdad mimetizada con la Tradición enmarcada en la repetición, la imitación, la re-presentación y diversas posturas dualistas.

Palabras clave: Antonin Artaud. Cuerpo. Literatura. Peste. Re-presentación. Teatro.

¹ Las traducciones del francés y del inglés corren por parte de quien suscribe este trabajo. Cabe decir que los números romanos que aparecen en las citas, en lugar de los años de publicación, se refieren al Tomo en el cual está incluido lo que se cita, tomando en consideración que se trata de las Obras Completas de Antonin Artaud publicadas por la editorial Gallimard en distintos años. La consulta se realizó sobre ediciones distintas de los Tomos y no siempre en la última edición por no tener por momentos acceso a esta.



ABSTRACT

The essay begins by reviewing some passages from "Heliogabalus or the crowned anarchist" (1934), where Antonin Artaud (1896-1948) personified in the Roman protagonist gives an account of the state of decay and organic and sociocultural decay of the West, particularly the theater. The reflections shared here are based on the author's literary works, such as poems, letters and dramas mainly, especially from "The theater and its double" (1938), "The theater and the plague" (1938) and the aforementioned "Heliogábalo or the crowned anarchist", the three originated from the darkest and most irrational of the western tradition, in which the plague is used as a metaphysical correlate on which decadence looms over its inhabitants and with no possible spatiotemporal antidote within reach with which to deal with it satisfactorily. Following Artaud, the text proposes actions capable of putting into crisis the fundamental values and principles on which the false certainties that have historically produced Truth mimetized with Tradition, framed in repetition, imitation, re-presentation and various dualist positions.

Keywords: Antonin Artaud. Body. Literature. Plague. Re-presentation. Theater.

Introducción o Heliogábalo y la 'crueldad' en el cuerpo artaudiano

Antonin Artaud a través de las tres obras que aquí en particular consideramos como son "Heliogábalo o el anarquista coronado", "El teatro y su doble" y "El teatro y la peste", nos presenta su visión del mundo, un mundo europeo al cual se refiere como Occidente y el cual considera que vive de manera corrupta e inmoral, en franca decadencia y en total corrupción a pesar de -o debido precisamente a- la manera en la cual se gestan o funcionan movimientos políticos, estéticos e ideológicos en el continente que no hacen más que 'inventar' para no afrontar, discursos aparentemente revolucionarios como es el caso del Surrealismo, que no superan el ámbito mental y estético, sin perturbar la praxis y muchos menos, sin afectar las estructuras originarias (metafísicas) sobre las cuales descansa la filosofía, la ciencia, la literatura y la moral, de donde se desprenden y se forman las ideas y los intelectuales respectivamente, más importantes, que pudiesen llevar a cabo



una crisis sobre los valores y principios fundamentales sobre las que reposan las falsas certezas que han producido históricamente la(s) verdad(es) de la tradición a la cual encara Artaud basadas sobre todo en la repetición, la imitación, la re-presentación y diversas posturas dualistas.

Cuando Anaïs Nin conoció a Artaud a través de los Allendys en marzo de 1933, lo describió en su diario como alguien espectral, muy delgado y fantasmal, lánguido, poco comunicativo, de ojos azules, que a veces parecían tomar una tonalidad negra, sufriente. Misterioso, sombrío, retraído. No consumía estupefacientes para expandir su conciencia, sino para reducir los dolores que la neuralgia le producían, se sentía incapaz de controlar su pensamiento y recordar sus ideas, en los momentos más álgidos sentía rotos los lazos que unen cuerpo y mente. Nin asegura haber notado de inmediato la relación consistente entre su tormento interno y sus aspiraciones teatrales:

El teatro, para él, es un lugar para gritar dolor, ira, odio, para representar la violencia en nosotros. La vida más violenta puede estallar de terror y muerte. Habló sobre los antiguos rituales de sangre. El poder del contagio. Cómo hemos perdido la magia del contagio. La religión antigua sabía cómo realizar rituales que hacían contagiosa la fe y el éxtasis. El poder del ritual se había ido. Quería darle esto al teatro. Hoy nadie puede compartir un sentimiento con nadie más. Y Antonin Artaud quería que el teatro lograra esto, que fuera el centro de un ritual que nos despertara a todos. Quería gritar para que la gente volviera a fermentar, al éxtasis. Sin hablar. Sin análisis Contagio por acción de estados extáticos. No hay escenario objetivo, sino un ritual en el centro de la audiencia (Anaïs, 1994, pp. 186-187).

El 6 de abril de 1933, Nin asistió a una conferencia sobre "El teatro y la peste" impartida por Artaud en el Amphithéâtre Michelet de la Sorbona. Artaud parte afirmando que las obras más significativas que se produjeron durante la plaga representan la búsqueda de la inmortalidad por parte de la humanidad. Sobra decir, que la apuesta de Artaud tuvo prácticamente nula conexión con su audiencia. Inicia su presentación en el escenario agonizando por la peste. Entretanto, se olvidó de su conferencia, de sus argumentos..., del teatro, mientras continuaba agonizando, gritaba, deliraba, alucinaba. La muerte no acababa de hacer su trabajo. Del público vino la incomprensión, la risa,



indignación y el pronto abandono de la sala. Solo unos cuantos de sus amigos permanecieron, en silencio. Nin escribiría en su diario cómo reaccionó Artaud al final del espectáculo.

Supe en ese momento por sus ojos, que allí estaba él, y que amaba su locura. Miré su boca, con los bordes oscurecidos por el láudano, una boca que no quería besar. Ser besado por Artaud era ser atraído hacia la muerte, hacia la locura; y sabía que quería volver a la vida por el amor de una mujer, reencarnado, renacido, calentado, pero que la irrealidad de su vida haría imposible un amor humano (Anaïs, 1994, pp. 225-229).

Por esa misma época, mientras Artaud estudiaba algunos tratados sobre antiguas civilizaciones de México y religiones 'esotéricas' del Oriente Próximo, se interesa por los naipes, el Tarot y la Cábala, e inicia la escritura de una obra sobre la historia del emperador romano Heliogábalo, cuyo título era *Heliogábalo, el anarquista coronado* (1933). De origen sirio, cuyo ascenso como emperador ocurrió cuando contaba con tan solo catorce años, su gobierno estuvo marcado por la anarquía por lo que este duraría solo 4 años. Por esta razón, muy probablemente el movimiento artístico y literario cultural conocido como *Decadence* se interesaría por la figura del antihéroe latino.

Según Nin, Artaud se vio a sí mismo como el doble espiritual de Heliogabalus, declarando: "Soy Heliogabalus, el emperador romano loco. La revolución vendrá pronto. El mundo debe ser destruido. Es corrupto y lleno de fealdad. Está lleno de momias -te digo-. La decadencia romana. Muerte. Quería un teatro que fuera como un tratamiento de choque, galvanizar, sorprender a la gente" (Anaïs, 1994, p. 229). Al igual que Heliogabalus, Artaud -en palabras de Camille Dumoulié- aspiraba "a conducir al mundo al caos y a la nada, correspondiendo así a su reintegración en la unidad del cosmos. Al igual que Heliogabalus, Artaud, deseaba ser quien introdujera el misticismo unitario de oriente en el imaginario cultural occidental" (Dumoulié, 200, pp. 64-66). En una carta escrita por Artaud en nombre de todos los surrealistas en 1925, conocida como *Lettre aux Médecinschefs des asiles de fous*, posteriormente publicada en *La Révolution surréaliste*, enuncia: "los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social; en nombre de esta individualidad propia del hombre, reclamamos que se libere a estos forzados de la sensibilidad".



Para Artaud, la historia de Heliogabalus estuvo cargada de temas relacionados con la irracionalidad, la crueldad, la anarquía y los asuntos relacionados con el incesto y el libertinaje sexual. Irracionalidad que podemos poner en comunicación con la ‘caverna’ de Platón, esas sombras en la oscuridad, que bien pueden servir de analogía para la toma de distancia que Artaud con su “Teatro de la Crueldad” y la concepción de “El teatro y la peste” desea hacer de la tradición dramática occidental y el mentalismo pasivo de los surrealistas. En 1923, redacta un prefacio para una antología de los escritos del doctor Toulouse, en el que afirma:

Nacemos, vivimos y morimos en la atmósfera de la mentira. Nuestros educadores, aquellos cuya sangre nos hacía allegados, fueron no conscientemente, por un hábito ancestral, malos consejeros (...). Mantener el prejuicio en una admirable tarea, pero la plenitud vendrá del enderezamiento de los entuertos sociales y morales derivados de su prolongación (Artaud, I, pp. 242-243).

Aquí, la insistencia en el rigor recuerda la definición de crueldad, y los momentos clave en la carrera de Heliogabale están excesivamente dramatizados, particularmente su coronación y su muerte espantosa. Pero la similitud más significativa con el Teatro de la Crueldad es que Heliogabale opera en un nivel virtual y abstracto. Por ejemplo, imita la castración disfrazándose de mujer y prestando sus aperturas corporales a la penetración sexual. No es, por lo tanto, el símbolo de una unidad refundada, sino que es doble, tanto masculino como femenino, anarquista y rey. El subtítulo de la obra es "Anarchiste couronne". La existencia de Heliogabale obedece a la lógica ambigua de *Le Theatre et son Double* y produce una oscilación entre masculino y femenino, el orden y la violencia, y es víctima y celebrante de un ritual dramatizado de disolución, transgresión y dispersión, convirtiendo la vida en un escenario y, en nombre de la unidad, dejando escapar las fuerzas de la anarquía. Como tal, es posible ver a Heliogabale como un anuncio profético del curso que Artaud debía seguir en Rodez, ya que es precisamente siguiendo una táctica de máxima dispersión y disolución de su identidad que pretende lograr un estado de perfección, autoidentidad simple, textual (es decir, una vez más, virtual).



Arte y vida no deben asumirse en relación de oposición, dando lugar a la otra dicotomía: presentación y re-presentación. Es la 'crueldad' la que puede romper con estas dicotomías y vicios que se han realizado en la escena occidental desde los tiempos de Platón. Es la violencia la que ha de romper con la cesura o el guión que sirve de separación entre las dos partes. Las sombras son tan reales e irreales como aquello de lo cual se generan u originan, es necesario aprender a distinguir, para ello la 'crueldad' puede operar como la crítica que atestigua y testimonia sobre lo verdadero y lo falso.

La idea de verdad de Artaud requiere una concordancia exacta y delicada entre los impulsos 'animales' de la mente y las operaciones más encumbradas del intelecto. Esta conciencia rápida y totalmente unificada es lo que Artaud invoca en las obsesivas descripciones de su propia insuficiencia mental y en su abandono de la 'literatura' (Sontag, 1976, p. 17).

La literatura que establecerá Artaud como equiparable a la sexualidad: actividad del cuerpo corrompida, decadente, envuelta en palabras (palabrería: mentiras). "La literatura propiamente dicha sólo muy poco me interesa" (Artaud, I, p. 48). Lo anterior, debido a que siempre sospechó de que el cuerpo al igual que el arte, pudiesen servir como medios de liberación espiritual. "La esperanza que sitúa en el arte también es, como la del cuerpo, gnóstica. La visión de un arte total adopta la misma forma que la visión de la redención del cuerpo. ('El cuerpo es el cuerpo / es por sí solo / no tiene necesidad de órganos', escribe en uno de sus últimos poemas)" (Sontag, 1976, p. 55). Artaud considera que el cuerpo siempre tiende a recogerse, pero a causa de sus órganos no deja de dispersarse, siendo ajeno a toda idea de totalización puesto que la enfermedad siempre se lo impide, se vuelve imposible, así escribe:

el cuerpo es el cuerpo,
es único
y no tiene necesidad de órganos;
el cuerpo nunca es un organismo,
los organismos son los enemigos del cuerpo,



las cosas que se hacen pasan solas
sin el concurso de órgano alguno;
todo órgano es un parasito
y cubre una función parasitaria
destinada a que viva un ser que no debería ser (Artaud, 1946).

A pesar de la extensa investigación histórica y mitológica, *Heliogabale* de Artaud es principalmente una proyección poética de la visión que tan fuertemente marcó a *Le Théâtre et son Double* de existencia análoga a un drama metafísico; de hecho, la obra puede considerarse legítimamente como la mejor aproximación a los ideales del “Teatro de la Crueldad”. Esto es particularmente cierto en la figura de Heliogabale: por ejemplo, los torrenciales flujos de sangre, esperma y heces que circulan en su nacimiento y muerte, e ilustran cómo emana, encarna y regresa a una unidad anárquica que trasciende la vida. Desde la esfera de la Cábala y el esoterismo, afirma Artaud que “los escritores de aquel tiempo han presentido el conocimiento de los fondos ocultos del Hombre, perdido desde tiempos inmemoriales” (Artaud, VIII, p. 175). *Heliogabale* de Artaud emprende una suerte de ‘sistema de moralización’ -que establece vasos comunicantes con la idea de transvalorización de los valores de Nietzsche-, cuyos principios conducen a una ‘conclusión’ -lógica, en apariencia- anárquica para reestablecer el orden. *Heliogabale* instiga a una parodia carnavalesca de orden metafísico, sumergiendo al Imperio Romano en la consumación de una orgía celebratoria que sirve de cuña para ocasionar una fractura sincrónica en la cronología de la vida como había sido hasta entonces. Los dignatarios son nombrados por el tamaño de su miembro, el emperador se deleita en prostituirse, y su llegada triunfal a Roma es una parodia en la que camina hacia atrás, con las nalgas expuestas, simbólicamente sodomizado por la ciudad. “...con el sumiso no-pensamiento, con la aceptación de la pérdida del cuerpo” (Durozoi, 1975, p. 112). En *Artaud le Momo* (1947) nos dirá el Marsellés: “los que viven, viven de los muertos”. Hacia el final de su vida (noviembre de 1947), Artaud, escribe un poema en el cual el cuerpo que (le) ha sido impuesto entra



en total desorganización y desintegración, se va quedando sin órganos revelándose así el cuerpo que se recupera ya sin riesgos de pérdida alguna:

Nada de boca,
nada de lengua,
nada de dientes,
nada de laringe,
nada de esófago,
nada de vientre,
nada de ano.

Reconstruiré al hombre que soy.

El hombre está enfermo porque está mal construido.

Hay que decidirse a dejarle desnudo para rascarle
ese animalucho que le come mortalmente

dios

y con dios

sus órganos.

Así que atadme si queréis,

pero nada hay tan útil como un órgano.

Cuando hayáis hecho un cuerpo sin órganos,

entonces le habréis liberado de todos sus automatismos y restituido

a su verdadera libertad (Artaud, I, p. 84).

Este trasfondo apocalíptico a la postura de Artaud en 1937 ya está presente en escritos que datan del año de 1932. La anarquía sexual que desata en esta obra ubicada en la Roma imperial, se describe como un programa teatralizado y metafísico para unir los principios beligerantes de lo masculino y lo femenino: “Nada gratuito en la magnificencia de Heliogabalus, ni en este maravilloso ardor del desorden que trata de la puesta en práctica de una idea metafísica superior del orden, es



decir de la unidad [...La cual] con un sentimiento de rigurosa perfección donde hay una idea oculta y misteriosa de perfección y la unidad” (Artaud, VII, p. 94).

A mediados de la década de 1930, la visión de Artaud de la realidad como una de las fuerzas cósmicas en conflicto, se alejó del formalismo coreografiado de Heliogabale hacia un primitivismo mágico en el que la mente y las fuerzas cósmicas aún no están separadas y todos los elementos del cosmos son vistos como un sistema interrelacionado. La metafísica se encuentra justo debajo de la superficie de lo físico y, aunque esto es amenazante, resulta en un movimiento de ‘retorno’ de la violencia primigenia del cosmos en la que Artaud interpreta la amenaza como una disolución necesaria antes de cualquier posibilidad de regreso a la estabilidad y la calma que produce la unidad. Con ello, él concibe su cuerpo mismo como un sitio apto para representar su “Teatro de la Crueldad”.

México. La Casiopea de Artaud

Artaud se embarca hacia México. El propósito de este viaje era visitar a los Rarámuris (Tarahumaras), una comunidad de indígenas del norte de México cuya cultura Artaud consideraba ejemplar del primitivismo orgánico necesario para volver a las fuentes metafísicas de la existencia. Sus escritos sobre su visita cuentan la historia de una odisea frustrada en un paisaje mítico, alucinante, rico en la presencia de energía y fuerzas divinas localizables en la naturaleza del entorno:

El país de los Tarahumaras está lleno de signos, formas, efigies naturales que no parecen nacer del azar. La naturaleza manifiesta obstinadamente la misma idea [...] cabezas de dioses conocidos aparecen sobre las rocas [...] un país entero desarrolla una filosofía sobre la piedra [...] que parecía en todas partes [...] leer una historia de génesis y caos, con todos estos cuerpos de dioses, [...] esta Sierra habita [...] respira un pensamiento metafísico en sus rocas (Artaud, IX, pp. 35-38).



Es así como Artaud envuelto en esta atmósfera de esoterismo y gnosticismo que le ha producido México, le escribe a Paulhan dos cartas sobre la importancia que tiene el hecho de que su obra sea publicada lo antes posible en Francia. La verdadera revolución (espiritual contra la cultura occidental) está en ciernes (para Artaud).

Gallimard debe saber que la Revolución se incuba en todas partes, y que es una Revolución de la cultura tradicional, y que la locura, la utopía, el irrealismo, el absurdo van a hacerse realidad. Que venga pues a dar una vuelta por México: comprenderá que un estado de cosas ha muerto y está actualmente sobreviviéndose a sí mismo, y que es inútil aferrarse a ese cadáver. Y que sería muy inteligente agarrarse a las obras que contienen las bases de esta suerte de demencia duradera (Artaud, V, p. 278).

En una época de disturbio, desorden y revolución, ese libro contiene respuestas a muchas de las cuestiones que se plantean; si hubiese aparecido en febrero pasado, como se había convenido, yo hubiese ofrecido la imagen del precursor; ahora, y como siempre, corro el riesgo de ofrecer la del seguidista y el imitador (Artaud, V, p. 289).

Durozoi considera que nadie en esa Europa de 1936, “es capaz de procurar este conocimiento, ni los surrealistas ni quienquiera que sea. Por eso Artaud se vuelve en ese momento hacia México, para allí ‘buscar las bases de una cultura mágica’” (Durozoi, 1975, p. 102). En México, Artaud encontró el espacio de oportunidad para publicar artículos en periódicos, en la *Revista de la Universidad* y dictar algunas conferencias en la Universidad de México (hoy la UNAM). Entre estas, el 26 de febrero de 1936, *Surréalisme et revolution*; un día después, el 27, *L’homme contre le destin*; el 29 del mismo, *Le théâtre et les dieux*. El 21 de mayo, le escribe a Paulhan, “la universidad de México me confiará, de aquí a algunas semanas, una misión de estudio de las antiguas razas indias del interior del país” (Artaud, V, p. 288). El primer relato de su viaje en México se publica en *El Nacional* a finales de octubre, mes y medio aproximadamente después de haber salido hacia la Sierra Tarahumara. Dicho artículo lo intitula *La Montagne des signes* (“La Montaña de los signos”), el cual se compone de tres textos que son recopilados en *Les Tarahumaras* (“Los Tarahumaras”) que saldrá publicado hasta



1955; el último (Tutuguri) lo escribirá un mes antes de morir. De lo que escribe Artaud sobre lo que recoge durante su estancia en la Ciudad de México, tenemos lo siguiente:

La influencia de los movimientos artísticos europeos modernistas en la Ciudad de México fue, en su opinión, simbólica de la degeneración de México: si la revolución de 1910 tiene un significado, esto no es solo porque ha liberado a las clases oprimidas del dominio del capitalismo, que, por el camino, todavía existe, esto se debe a que ha dado lugar al olvido olvidado de la raza, pero ¿cuántos mexicanos modernos entienden la necesidad de liberar su inconsciente? (Artaud, VIII, p. 247).

Fue hasta que Jean Paulhan le pidió expresamente a Artaud que escribiera un artículo sobre su viaje a México que se dispuso a escribirlo en forma. El resultado sería *D'un voyage au Pays des Tarahumaras*. Sobre este refiere Artaud, que

No son ya recuerdos de viaje; es una meditación sobre los aspectos insospechados de la existencia y el espíritu. Extrañas posibilidades, extrañas iluminaciones brotan hoy de todo esto, y creo que al fin voy a poder decir lo que llevo en el corazón (Artaud, VII, p. 194).

Luego de transcurridos trece años, se diría que vuelvo al mismo punto, pero el círculo lo he recorrido en espiral; me ha llevado más alto (Artaud, VII, p. 226).

Artaud deja el país de Tutuguri a finales de octubre de 1936 y desembarca en Francia el 12 de noviembre. Ya en el anonimato, en el cual decidió ingresar Artaud prácticamente desde su regreso a Europa, publicará *Nouvelles révélations de l' être* (Artaud, VII, p.145 y ss.) Los signos, la Cábala, el Tarot, los naipes y su interés por el esoterismo ya no lo abandonarían nunca, se vuelven de hecho, parte de su vida cotidiana. *Le théâtre et son double* verá la luz en los meses siguientes de 1937. Su regreso lo sume en depresión. Se concebiría a sí mismo como clarividente apocalíptico. Le escribe a Breton

El mundo está acabado (...) todas las formas de la Vida han muerto (...) la única salida es consumir la abolición de las formas...Nos hemos engañado totalmente, hemos errado en todo. Nada veo que no haya sido adulterado, y por eso he renunciado a todo, a fin de volver



a encontrar mi luz vernácula y de que pueda resucitar Mi Vida...Hoy todo encarcela la Vida.
La conclusión es fácil y fatal (Artaud, VII, p. 236).

Artaud decide ahora emprender un viaje hacia Irlanda hacia septiembre de 1937, con un junco que le ha regalado René Thomas, al cual le atribuye poderes mágicos y no duda en asegurar que perteneció a San Patricio. Antes de partir comenta “Diles que son cadáveres y que jamás resucitarán de entre los muertos”. Le escribe a Bretón “el mundo va a pagar con sangre el crimen de haberse engañado a sabiendas sobre la Naturaleza de la Realidad” (Artaud, VII, p. 261).

El Teatro y la peste

Le théâtre et la peste (“El teatro y la peste”), se trata de un manifiesto publicado el 1 de octubre de 1934. La obra propone de forma sublime el gran flagelo de la humanidad, la peste. En muchos aspectos, presenta un teatro que coincide con algunos de los que podríamos considerar entre los más grandes actos de afirmación de la humanidad. Abre el ensayo con un relato de una pesadilla sufrida en 1720 por un virrey de Cerdeña, que sueña que su comunidad es consumida por la peste. Como resultado de la pesadilla, más tarde prohíbe atracar un barco en el puerto sardo de Caligari. La orden del virrey es considerada irresponsable, absurda, idiota y despótica por el público y su propio personal. Pero él insiste. El barco tiene que navegar y atracar en Marsella, donde se desata la devastadora epidemia de 1720. “La plaga toma imágenes latentes, un trastorno latente, y de repente fuerza a los gestos más extremos; el teatro también aprehende los gestos y los lleva al límite: al igual que la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que existe en la naturaleza materializada” (Artaud, IV, p. 34).

La peste dentro del texto se caracteriza por ser un período de intensa oscuridad, con ciertas semejanzas al carnaval, libertad sexual desenfrenada, retorno a los orígenes, caos, disputa, y juntos conforman la atmósfera sobre el escenario. La plaga artaudina -al igual que el teatro- ha sido diseñada para drenar los abscesos socioculturales y morales de la sociedad. Las víctimas y los sobrevivientes, a traviesan situaciones mezcladas de pánico y delirio, se vuelven locos en contra de



todo lo establecido en una orgía gratuita de absurdos, como liberados de todas las convenciones y sanciones sociales. En *Artaud le Momo*, el Marsellés escribe:

Nada de filosofía, nada de
Cuestiones, nada de ser,
Nada de la nada, nada de repudio,
Nada de tal-vez,
Y por lo demás
Ensuciar, ensuciar.

Artaud elige el título: “El teatro y la peste”, porque compara al teatro con la enfermedad, con la posibilidad del contagio y un lugar peligroso capaz de afectar conciencias por su fuerte carga de violencia emotiva, sensorial. Una enfermedad que parece afectar primero, principalmente y más las conciencias que los cuerpos. Sobre “El teatro y la peste” dice Camille Dumoulié: “Si el teatro esencial es como la peste, no es porque sea contagioso, sino porque es, como la peste, una revelación, una promoción, la exteriorización de la profundidad de la crueldad latente a través de la cual todas las posibilidades perversas de la mente están localizadas en un individuo o un pueblo” (Dumoulié, 2003, p. 37). Afirma Susan Sontag, “Para Artaud el teatro 'verdadero' es una experiencia peligrosa, intimidante, una experiencia que excluye las emociones plácidas, la diversión y la intimidad confortante” (Sontag, 1976, p. 32). “El Teatro y la peste” despliega imágenes relacionadas con la peste para evocar la violencia y la visceralidad de la actuación de Artaud, a la vez que sugiere las devastadoras transformaciones conceptuales que desencadenaría el Teatro de la Crueldad, siendo la peste la posibilidad de la muerte, o de la cura, o la muerte como cura, del hombre occidental.

Estando en Irlanda bajo los agudos efectos del esoterismo y la Cábala, le escribe a Manson: “gran parte de París desaparecerá dentro de poco bajo el fuego. Ni los temblores de la tierra, ni la peste, ni las revueltas y los fusilamientos en las calles se ahorrarán a esta ciudad y a este país” (Artaud, VII, p. 274). A Breton, una semana antes le había escrito: “Su misión es hacer la guerra a la



Política, y usted va a convertirse en el jefe de un Movimiento de guerra contra todos los marcos humanos' (Artaud, VII, p. 261). 'El catolicismo visible será arrasado por la idolatría, el Papa actual condenado a muerte por traidor'" (Artaud, VI, p. 281). Artaud vincula los procesos de degeneración corporal con el daño 'natural' causado a los paisajes por tormentas y movimientos de tierra gigantescos. Compara los fluidos corporales con el magma volcánico lavado por fuerzas subterráneas que buscan una salida; y las ampollas en la piel y sus círculos exteriores con Saturno rodeado por sus anillos de vapor. El cuerpo es una sociedad, es un planeta. No contento con estos saltos de imaginación, Artaud continúa dibujando analogías entre una víctima de la plaga y un actor o un dramaturgo, y luego entre un actor y un asesino.

La violencia es una irrupción moral, no estética; es una experiencia físico-activa, no mental-pasiva. Artaud concibe que en el momento de la peste "hay una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal", bajo la cual "lo difícil e incluso lo imposible de repente se convierten en nuestro elemento normal". Artaud estaba convencido de que tanto el teatro como la conciencia podían cambiar, y que de acuerdo con la perspectiva que él deseaba imprimirle al teatro, este podía impactar la conciencia de los individuos, de allí la 'peste' y su alto poder de contagio, por irracional que pueda sonar su deseabilidad para salir del 'confinamiento' en el que la conciencia misma se encuentra atrapada. Una salida del 'confinamiento' que no necesariamente significa libertad. Tanto el teatro como la peste necesitan un lenguaje de símbolos y arquetipos para la justicia. "Censuro a los hombres de estos tiempos el haberme hecho nacer, por medio del más innoble conjuro mágico, en un mundo que yo no quería" (Artaud, I, p. 193). Preguntémosnos entonces, ¿qué tan posible es la libertad? En "El Teatro y su doble", dirá Artaud: "Toda libertad verdadera es oscura, y se halla infaliblemente identificada con la libertad sexual, que también es oscura, aunque no sepamos exactamente por qué..." (Artaud, 1958, p. 25).

Lenguaje, pensamiento y literatura

El teatro Balinés que Artaud encontró la primera vez en Marsella (1922) y ocho años más tarde en París, encendió su imaginación. Sus dos ensayos, '*On the Balinese Theatre*' y '*Oriental and*



Occidental Theatre', le aportan imágenes sobre un mundo con el que tal vez había soñado, que lo animan y lo provocan, pero también la dificultad para traducir, pronunciar y fonetizar su escritura. Sus pensamientos vuelan y se miran unos a otros, entrecruzando muchas ideas que habitan en otros de sus documentos escritos publicados y no publicados, pero siempre permaneciendo en el aire, luchando por plasmar en palabras que no cejan en dejarse domeñar para su teatro visionario. “Existir puede significar no poder pensar: la existencia de Artaud se resume en esta no-existencia” (Durozoi, 1975, p. 67). Artaud considera que es un hombre “que ha sufrido mucho del espíritu, y a título de tal tengo *derecho* a hablar. Acepto de una vez para siempre someterme a esta inferioridad mía (...) este pensamiento presente existe, no dejaré que mi pensamiento se pierda” (Artaud, I: 38).

A partir de aquí comenzarán a ser más marcados y frecuentes sus intentos por innovar en el uso del lenguaje que ejercitará en *Le Théâtre et son Double* (1937), “Cuya fuente será llevada a un punto de pensamiento más profundo y distante, y cuya gramática aún no se ha inventado” (Artaud, IV, p. 106). Aquí él mismo se siente ya totalmente alejado de la literatura y la estética, lo ontológico y lo metafísico son lo que verdaderamente atraen su interés. “Esta no aplicación al objeto, que caracteriza a toda la literatura, es en mí una no-aplicación a la vida. Puedo decir, en verdad, que no estoy en el mundo, y no es ésta una simple actitud del espíritu” (Artaud, I, p. 51). Le escribe a Génica Athanasiou el 30 de mayo: “entonces vería si tengo derecho a expresarme, siquiera sea de forma restringida, o si esta forma restringida es decididamente insuficiente, tras lo cual aplazaría el ejercicio de las letras hasta el día en que mi alma me sea devuelta” (Artaud, 1969, p. 70). Esta obra consiste en un prefacio, diez ensayos (la mayoría de los cuales originalmente se impartieron como conferencias), siete cartas y dos 'notas', una reunión que no tiene una secuencia fija y está lejos de tratarse de una obra acabada o un libro; más bien, se asemeja en formato a la colección de la columna realizada por el revisor que reúne sus opiniones bajo el nombre de un título no definido aún. Artaud considera que la fijeza del lenguaje es inconmensurable con el dinamismo de la experiencia del sujeto pensante y, por lo tanto, deforma el pensamiento: “...que las palabras no significan todo y que, por su naturaleza y por su carácter definido, fijados de una vez por todas, detienen y paralizan el pensamiento” (Artaud, IV, pp. 106-107).



Para Artaud, la rigidez del discurso conceptual o racional interrumpe y desnaturaliza los frágiles flujos que ocurren en los bordes liminares de la conciencia. Esta imposición resulta en una mutilación iterada cuando se trata de discurrir sobre el pensamiento consciente, y resulta fatal cuando se trata de discursar desde el yo interno prelingüístico a partir del cual Artaud hablaría, partiendo de la premisa de que el lenguaje como fuerza destructiva es un desarrollo culturalmente específico, por lo tanto, uno que podría ser revocado. Piensa Artaud que "desde el punto de vista de Occidente, la palabra está osificada, las palabras, todas las palabras están congeladas, estancadas en su significado, en una terminología esquemática y restringida" (Artaud, IV, pp. 106-107). Artaud requiere de crear un nuevo lenguaje para presentarlo en la escenificación teatral, no para hacer creación literaria dramática, quiere un lenguaje que presente imágenes, ideas, conceptos, descorporeizarlo. Artaud está convencido de que "no es lo primero la plenitud del ser, es la grieta y la fisura, la erosión y el desgarramiento, la intermitencia y la privación roedora: el ser no es el ser, es esa ausencia del ser, ausencia viva que hace la vida desfalleciente, inaprehensible e inexpresable, salvo el grito de una feroz abstinencia" (Blanchot, 1959, pp. 49-50). En palabras de Sontag

El lenguaje empleado por Artaud es profundamente contradictorio. Su imaginería es materialista (convierte la mente en una cosa, en un objeto), pero sus exigencias para con la mente equivalen al más puro idealismo filosófico. Se niega a considerar la conciencia excepto en tanto que proceso -su inaprehensibilidad, su fluir- lo que experimenta como infierno. 'El verdadero dolor -dice- es sentir cómo el pensamiento se revuelve dentro de nosotros' (Sontag, 1976, p. 13).

El lenguaje que requiere Artaud no solo definiría cada una de las muchas perspectivas diferentes que podrían adoptarse en relación con una idea, sino que también, y al mismo tiempo que realiza este trabajo de definición, produciría simultáneamente la visión desde todos los puntos de vista posibles. Artaud creía que el teatro contemporáneo, especialmente guardando distancia de los clásicos y su herencia, debía emplear medios que fueran más "inmediatos y directos, correspondiendo a la sensación de modo suave y comprensible para todos, así como las primeras



señales de consonancia con el tiempo y el ritmo epiléptico de nuestro tiempo" (Artaud, 1958, pp. 74-78). Si el lenguaje no puede establecer la miríada de fluctuaciones del yo interno inestable, tal vez las imágenes puedan evocarlas.

Las imágenes utilizadas por Artaud para describir su desesperación intelectual tratan la mente como una propiedad que nunca estamos seguros de poseer (o cuyas escrituras de posesión hemos perdido), o como una sustancia física que es intransigente, fugitiva, inestable y obscenamente mudable. Ya en 1921, a los veinticinco años, escribe que su problema es que jamás consigue dominar la mente 'por completo' (Sontag, 1976, p. 12).

La influencia surrealista está claramente presente aquí, porque la imagen surrealista es un acto mágico profundamente transgresor que, en palabras de Breton, cede el espacio textual a: "el valor emocional de las palabras. Esta vida emocional de las palabras, muy lejos de ser solo una función de su significado, las predispone para complacerse mutuamente e irradiar más allá del significado solo agrupadas de acuerdo con afinidad de secretos" (Breton, 1930, p. 3). Por transgresión entendemos: "un proceso social. La transgresión es eso que trasciende los límites o excede los límites. Sin embargo, afirmamos que la experiencia humana es la experiencia de límites, tal vez, -como nos dice Bataille-, debido a lo absoluto de la finitud de la muerte" (Bataille, 1985).

Para Artaud, el lenguaje debe ser reconstituido permanentemente por el instante experiencial, para no quedar en una simple parálisis: 'una cáscara vacía de palabras'. El texto que abre *L' Ombilic des limbes* anuncia: "Hay que terminar tanto con el Espíritu como con la literatura. Yo digo que el espíritu y la vida se comunican a todos los niveles [...] un libro que inquiete a los hombres, que sea como una puerta abierta y que les conduzca adonde jamás hubiesen aceptado ir" (Artaud, I, p. 621). Añade Artaud "No puedo llevar a cabo el trabajo de revisión de los valores, de profunda investigación intelectual que me propuse y que parece ser mi fin, teniendo la impresión de que, incluso en el caso en que pienso, solo entiendo un lado de mí, un lado súper salvaje de mi pensamiento" (Artaud, IV, p. 191). Artaud libraba una batalla sin piedad dentro de sí, la lucha teórica, conceptual y metodológica en la cual estaba dejando su vida se llevaba a cabo dentro de sí,



empeorando su fragilidad neurálgica. Para Sontag, “el problema de Artaud no es lo que pueda ser el lenguaje en sí, sino la relación entre el lenguaje y lo que él llama 'las aprehensiones intelectuales de la carne'” (Sontag, 1976, p. 15). Añade Artaud:

Lo que busco a través de la agitación y el tirón de la confusión perdida no es más que el hecho de un pensamiento absoluto. Lo que estoy tratando de aislar e identificar, aquello con lo que quiero encontrarme al menos una vez en mi vida es ese punto de pensar dónde, habiendo echado a perder la mayor cantidad de ilusiones y tentaciones más comunes en el lenguaje, me encuentre de frente a una utilización absolutamente nueva del lenguaje (Artaud, VIII, p. 64).

Esta idea de que la pérdida o suspensión del pensamiento puede ser útil para revelar que el pensamiento originario o primitivo está estrechamente relacionado con la idea de que el cuerpo doloroso es potencialmente una fuente de conocimiento, en donde lo que no es saludable es la base para una mayor fuente de salud. “Tan pronto como un intelectual intervenga [...] tan pronto como uno intente pronunciar de manera clara y lúcida algunas de estas palabras internas [...] enfermedad manifiesta [...] parece ser que el espíritu querría disfrutar de una idea o imagen interna para eliminar ese disfrute” (Artaud, II, p. 184).

Se pregunta Artaud solo para reafirmar aquello en lo que cree: “¿No era esta conciencia que tenía de mí mismo, de las profundidades de mi devastación íntima, una especie de visión superior?” (Artaud, II, p. 213). Para Artaud, entonces, la dificultad en el pensamiento revela la posibilidad del pensamiento absoluto, solo para arrebatarse cualquier esperanza de atraparlo. La pérdida de pensamiento es lo que previene y provee la posibilidad de penetrarlo y comprenderlo. Y añade: “debemos tener en cuenta las mil impresiones internas, las mil arrugas internas, incluida la melodía, cuyo tejido despierta a través de asociaciones inconscientes el pensamiento” (Artaud, II, p. 165). Sobre ‘conocer’ dice Artaud: “Conocer = [Es] el momento en que infundimos significado a través de las variaciones y errores de un lenguaje que fluye y es esencialmente *plástico* [...]” (Artaud, VIII, p. 69).



Con este tipo de afirmaciones podemos darnos cuenta de la crítica que hace Artaud de ciertos pilares alusivos al pensamiento, al conocimiento y a la manera en la cual empleamos el lenguaje para pensar, producir y transmitir conocimiento, pero no se queda allí. La percepción, dice Artaud, es extraordinariamente frágil en comparación con el lenguaje, y lo que comúnmente se llama pensamiento es lo que destruye el pensamiento real. La idea que surge de tener en mente el 'todo', sobre la cual uno no tiene derecho a discursar, pero en la que el "*Pèse-Nerfs*" permitiría a Artaud convertirse en uno con su pensamiento, es esencialmente 'incomprensible'. En este texto escribe Artaud: "Soy testigo, soy el único testigo de mí mismo" (Artaud, 1968, p. 108). El sujeto lingüístico vive en un estado de 'derrota', en opinión de Artaud y, por lo tanto, se necesita mucha paciencia y sensibilidad para no ser engañado por las palabras. Veamos el siguiente texto extraído de "*Pèse-Nerfs*"

Todos aquellos que tienen puntos de referencia en sus mentes ... todos aquellos que dominan su idioma, todos aquellos para quienes las palabras tienen significado, todos aquellos para quienes existen [...] corrientes en el pensamiento [...].

---- son cerdos.

[...] Y te dije: sin obras, sin lenguaje, sin habla, sin espíritu, nada.

Nada, excepto un hermoso *Pèse-Nerfs*.

Una especie de estación incomprensible y directa en medio de todo en la mente.

Y no esperes que nombre todo esto por ti, cuántas partes divide, que te diga su peso, que camine, que empiece a discutir sobre este todo, y que, discutiendo, yo me pierda y me ponga así sin saberlo a PENSAR (Artaud, II, pp. 100-101).

El texto ondula liminalmente la autocontradicción. Artaud sugiere que la totalidad dinámica del pensamiento verdadero es tan compleja y llena de energía que debe ser un espejismo. El juego de la mente es demasiado múltiple para las restricciones lineales de la sintaxis, y es debido a la imposibilidad de traducir dicho pensamiento al lenguaje que la forma de pensamiento se encuentra faltante. "Mi pensamiento se conoce, y hoy ha perdido toda esperanza de alcanzarse" (Artaud, I, p.



182). Tal pensamiento maravilloso y total es, como lo reconoce Artaud, una ilusión, pero no en la forma en que lo implica el texto: no es ilusorio sino un ideal.

Mi pensamiento cada vez que quiere manifestarse se contrae, [...] la expresión se detiene porque el chorro es demasiado violento, el cerebro quiere decir en un mismo tiempo las muchas cosas que piensa paralelamente, diez pensamientos en lugar de uno se precipitan hacia la salida, el cerebro ve en un bloque de pensamiento todas sus circunstancias y también ve toda la multiplicidad de puntos de vista en los que podría posarse, y las formas en las que podría revertirlos, una inmensa yuxtaposición de conceptos similares entre sí, unos más necesarios y otros más dudosos que los demás; todos los incidentes de sintaxis nunca serían suficientes para traducir y exponer, pero analizar bien un estado semejante, no es por desbordamiento lo que peca en estos momentos en la conciencia, sino esta abrumadora yuxtaposición, especialmente inestable y conmovedora, se trata de una ilusión (Artaud, II, pp. 186-187).

Estas reflexiones que comparte Artaud en sus textos no son ficción literaria, sino el espacio de la palabra en el que Artaud ejercita el pensamiento realizando sus ejercicios teóricos. Por otro lado, tampoco debiesen interpretarse como una exposición de un cuerpo de pensamiento en el que el lenguaje está subordinado a una idea guía. Artaud prueba sus ideas en sus textos y, con frecuencia, la escritura lo aleja de su idea, de ahí la sintaxis nerviosa y los ritmos que caracterizan las oraciones largas, expansivas y multidireccionales que marcan momentos clave en sus textos. Artaud no transcribe conclusiones, pero sí piensa en sus escritos. Su escritura resulta descriptiva de una serie de galimatías conceptual, en donde la percepción y la intuición son la posible ganancia potencial.

La escritura es entendida como un modo de dar correa suelta a un torrente imprevisible de energía agresiva, agostada; el conocimiento debe explotar en los nervios del lector. Los detalles del estilo de Artaud derivan directamente de su idea de la conciencia como inmenso cenagal de dificultades y sufrimientos (Sontag, 1976, p. 18).



Artaud está convencido de que la escritura desempeña un papel reduccionista que conlleva al extravío del espíritu. Dice: “Toda la escritura es una porquería. Los que salen de la vaguedad por ver de precisar cualquier cosa que ocurra en su pensar son unos cerdos” (Artaud, I, p. 120). En virtud de lo anterior, ofrecía su propia concepción esquemática de un ‘proyecto’ no-literario: “Os lo he dicho: nada de obras, ni de lengua, ni de palabras, ni de espíritu, nada. Nada, sino un buen Pesa-Nervios. Especie de estación incomprensible y recta en medio de todo, dentro del espíritu” (Artaud, I, p. 121).

De hecho, en sus primeros escritos lo que escribe sobre el pensamiento su comprensión es difícil, no solo como resultado de sus temas altamente abstractos y la problematización de los procesos de pensamiento que lleva a cabo Artaud, sino también, y más importante, debido al resultado de la forma en que Artaud ‘desarrolla’ su pensamiento y el lugar en el que sitúa su discurso.

Lo que Artaud hace no es liberar la escritura, sino colocarla permanentemente bajo vigilancia, considerarla sospechosa, tratándola como espejo de la conciencia -de modo que la gama de lo que puede ser escrito se convierte en coextensiva de la misma conciencia, y la verdad de cualquier formulación depende de la vitalidad y plenitud de la conciencia en la que se origina (Sontag, 1976, p. 16).

Esto se vuelve más evidente a partir de sus textos de mediados de los años 30 y en *Le Théâtre et son Double*, en la idea del doble, y más allá a su posterior explicación de un dios presente como el doble del hombre. En *Le Théâtre et son Double*, el doble teatral es el correlato positivo de la duplicación negativa dentro de la autoalienación, revelando así “la identidad metafísica de lo concreto y de lo abstracto” (Artaud, IV, p. 57). Y es que Artaud entiende el arte como resultado de la acción-pasión del intelecto. Ya desde mediados de los años veinte (recordemos que este texto fue escrito a mediados de los años treinta), las imágenes que Artaud utiliza en *Le Pèse-Nerfs*, las cartas a la Sra. Allendy, y *Fragments d’un Journal d’Enfer*, nos describe sus sufrimientos ‘mentales’ e impotencias físico-fisiológicas, donde se queja de problemas para concentrarse, para fijar el pensamiento,



despojado de lenguaje y que su conciencia se ahoga en discontinuidades espaciotemporales producto de la fragmentación en la que yacen tanto su espíritu como la organicidad de la cual se conforma su cuerpo. “Para Artaud el cuerpo es, a la vez, el obstáculo para alcanzar la libertad y el lugar en el que ésta debe aflorar. Su actitud abarca la temática gnóstica más familiar: la afirmación del cuerpo y la repulsión ante el cuerpo, el deseo por trascenderlo y la necesidad de redimirlo” (Sontag, 1976, p. 52). En 1944 en Rodez escribió un texto intitulado “Rebelión contra la poesía” (*La revolte contre la poésie*), en el que, entre otras cosas, trataba principalmente de una queja en gnóstica tesitura contra el lenguaje.

Lo que Artaud escribió entre 1946 y 1948 no hace más que ampliar las metáforas que había empleado en los años veinte – la mente entendida como cuerpo que jamás se deja poseer', y el cuerpo como una especie de mente demoníaca, inquieta, brillante. La enconada batalla de Artaud por trascender el cuerpo hace que caso todo acabe convertido en cuerpo. Y en su lucha por trascender el lenguaje, todo acaba convertido en lenguaje. Así, al describir la vida de los indios tarahumara, convierte la naturaleza en lenguaje (Sontag, 1976, p. 58).

El teatro -dice Artaud en *Le Théâtre et son Double*- se trata de un acto terrible y peligroso. Sontag considera que

Las principales metáforas de Artaud son típicamente gnósticas. El cuerpo es la mente convertida en 'materia'. Y de igual modo que el cuerpo aplasta y deforma el espíritu, también el lenguaje lo corrompe. El lenguaje es, en efecto, pensamiento convertido en 'materia'. El problema del lenguaje, tal como Artaud se lo plantea, es idéntico al problema de la materia. El desagrado ante el cuerpo y la repulsión frente a las palabras son dos formas de la misma sensación (Sontag, 1976, p. 54).

Conclusiones

Si el teatro es una parte necesaria de nuestras vidas, una actividad que no podemos olvidar o dejar fuera sin sufrir las consecuencias, significa que posee un verdadero destino, trascendental o no, hay teatro de nosotros y en nuestras vidas diarias, como hay cuerpo, lenguaje, enfermedad, salud,



ansiedad, fe, acciones, entre otras cosas. “El paso gnóstico por los estadios de la trascendencia implica un cambio de lo convencionalmente ininteligible. Lo característico del pensamiento gnóstico es que busca un lenguaje extático que pueda prescindir de las palabras indiferenciadas” (Sontag, 1976, pp. 58-59). Como aquellas alusivas o emanadas del sufrimiento, del cual nunca pudo escapar Artaud y cuyo dolor nos ‘obligó’ a vivir junto con él cada vez que nos arriesgamos a aproximarnos a su obra-vida. Decir que estaba loco, es el síntoma más común de quien intenta distanciarse sin lograrlo, o de quien al intentarlo cree alcanzar su meta para decirse a sí mismo, ‘que no ha sido alcanzado’. Afirmaba Michel Foucault en 1964 “tal vez un día ya no sabremos bien lo que ha podido ser la locura [...] Artaud pertenecerá al suelo de nuestra lengua, y no a su quebrantamiento” (1964, p. 69). La historia del pensamiento, de la filosofía, de la medicina, se teje junto a la de la cultura, la locura y la creación artística. Como dice Sontag, finalmente en cada sociedad “las definiciones de cordura y locura son arbitrarias y, en gran parte, políticas” (1976, p. 62).

Artaud logró que su audiencia sonriera, llorara, frunciera el ceño, se estremeciera y permaneciera sin cambios. “La obra de Artaud niega que exista cualquier diferencia entre arte y pensamiento, entre poesía y verdad” (Sontag, 1976, p. 19). El teatro tiene una obligación: cada ‘función’ debe en virtud de su claridad y limpieza lograr la transfiguración del público, rehacerse. Siempre se negó a entender el arte, y por lo tanto el teatro, como algo confinado al lenguaje y a la escritura. Por ello, a su manera, intentó siempre lo que otros también, como Wagner, una obra total que abarcara si no todas si la mayor parte de las manifestaciones artísticas existentes.

Según la poética de Artaud, el arte (y el pensamiento) es una acción -brutal para ser auténtica- y también una experiencia padecida, cargada de emociones extremadas. Dado que el arte es, al mismo tiempo, acción y pasión, que su fervor es a la vez iconoclasta y evangélico, requiere un escenario más apropiado, fuera de museos y de lugares de exhibición legalizados, y una forma nueva y ruda de confrontación con el público (Sontag, 1976, p. 25).

El hecho de que Artaud haya estado afectado de su salud durante la mayor parte de su vida, sin duda se refleja en la concepción, el contenido, los temas y las formas de sus obras, pero no sería



justo considerar que su concepción del teatro implicaba que lo que se proponía era curarse a partir de esta, de otra manera cualquier otro afectado de su salud habría podido concebir un teatro como el suyo, empezando por el Teatro de la Crueldad. En una 'Carta dirigida a los directores médicos de los asilos para lunáticos' en 1925, Artaud asegura que 'todos los actos individuales son antisociales', "la locura es el final lógico de la exploración de la individualidad, cuando esa exploración es llevada hasta sus extremos" (Sontag, 1976, p. 62). La locura parece estar asociada entonces a los individuos más que a las comunidades, los grupos, las sociedades y las masas. "Siempre que el comportamiento se torna suficientemente individual, se convierte en algo objetivamente antisocial y es considerado, por los demás, como locura" (Sontag, 1976, p. 63).

Paule Thévenin, quien acompañase a Artaud a consulta con el doctor Mondor en la Salpêtrière, luego de conocer el diagnóstico de cáncer anal inoperable escribió:

Según toda la evidencia, cuando el dolor fuese desmesurado, una sola cosa era aún posible para aliviar a Antonin Artaud: administrarle todo el opio que necesitara (...). Antonin Artaud poseía un conocimiento tan perfecto, total y exacto de su cuerpo, que, estoy seguro, lo había sabido siempre. De algunos meses a esta parte hablaba a menudo de 'la bestia que roía el ano' (Thévenin, 1965).

Ya estando en cama, dictaría a Thévenin *Suppôts et Supplications*. El dolor era lo suficientemente fuerte para no permitir a Artaud dormir. Todavía alcanzó a escribir un programa para una emisión radiofónica, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, misma que fue prohibida. Acabó por ser publicada como texto. Artaud murió en 1948, sin embargo, podemos ubicar su constante agonía en sus 'últimas palabras' o palabras de despedida escritas años e incluso décadas antes de su *memento mori*, por ejemplo, lo siguiente, que fue escrito en 1923: "Padezco una horrible dolencia del espíritu. El pensamiento me abandona en todos sus grados. Desde el simple hecho de pensar hasta el acto exterior de su materialización en palabras. Palabras, formas de frases, direcciones internas del pensamiento, reacciones simples del espíritu: voy en persecución de mi ser intelectual" (Artaud, 1969, p. 69).



Referencias

- Anais, N. (1994), *The Diary of Anaïs Nin*, vol. I, Orlando, Estados Unidos: Project Gutenberg. 7 de mayo de 2021. [http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/The Diary of Anaïs Nin](http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/The_Diary_of_Anais_Nin)
- Artaud, A. (1978), *Oeuvres complètes*, vol. V, París: Gallimard.
- Artaud, A. (1978), *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1978), *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1971), *Oeuvres complètes*, vol. VIII, París: Gallimard.
- Artaud, A. (1969), *Lettres à Génica Athanasiou*, París: Gallimard.
- Artaud, A. (1961), *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1958), *The Theatre and It's Double*, New York: Grove Press.
- Artaud, A. (1956), *Oeuvres complètes*, vol. IX, Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1956), *Oeuvres complètes*, vol. VII, Paris: Gallimard.
- Artaud, A. Heliogábalo, o el anarquista coronado. 30 de marzo de 2021. file:///C:/Users/Alberto/Documents/Heliogábalo%20o%20el%20anarquista%20coronado_Artaud.pdf
- Artaud, A. (1958), "El teatro y la peste", en Antonin Artaud, *The Theatre and It's Double*, New York: Grove Press.
- Artaud, A. (abril de 1946), "Centre noeuds", en *Juin*, núm. 18.
- Artaud, A. El teatro y su doble, versión en línea: [https://www.academia.edu/31079496/Antonin Artaud - El Teatro y su Doble](https://www.academia.edu/31079496/Antonin_Artaud_-_El_Teatro_y_su_Doble)
- Bataille, G. (1985), *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*, Manchester: Manchester University Press.
- Blanchot, M. (1959), *Le Livre à venir*, París: Gallimard.
- Breton, A. (1930), *Second manifeste du surrealisme*, Paris: Editions Kra.
- Dumoulié, C. (2003), *Artaud, la vie*, Paris: Desjonquères.
- Durozoi, G. (1975), *Artaud: La enajenación y la locura*, Madrid: Ediciones Guadarrama.



Foucault, M. (mayo de 1964), "La folie, l'absence d'oeuvre", en *La Table ronde*, núm. 196.

Sontag, S. (1976), *Aproximación a Artaud*, Barcelona: Editorial Lumen.

Thévenin, P. (invierno 1965), *Tel Quel*, núm. 20