

La subjetividad en Artaud como máquina de guerra cínica.

Autor:

Pinski, Cynthia

Tutor:

D'Odorico, Gabriela

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad..

Posgrado

Cynthia Pinski

La Subjetividad en Artaud como Máquina de Guerra Cínica

Tesis para optar por el título de Magister en: Maestría
en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Gabriela D'Odorico

Codirectora: Dra. Silvia Citro

Buenos Aires

2021

Resumen:

En este trabajo realizamos una lectura de la vida-obra de Antonin Artaud a través de la categoría de *máquina de guerra cínica*, implicando, esta última, una articulación entre la noción de *perfil cínico* elaborada por Foucault (2011c) y la *máquina de guerra*, desarrollada por Deleuze y Guattari (2015). Con esta perspectiva, el denominado “núcleo” del *perfil cínico*, “ejercer en y por la propia vida el escándalo de la verdad” (Foucault, 2011c: 187), releído como *máquina de guerra*, es ubicado dentro de un marco que, según nos proponemos explorar, nos conduce a desplazar el foco del sujeto y dirigirlo hacia el campo de las múltiples asociaciones que lo atraviesan y que varían constantemente.

Desde esta perspectiva, la “Revolución” que propone Artaud, como transformación conjunta del “ser”, del “cuerpo”, del “espíritu”, de “la cultura” y del “arte”, promovida en sus diversos proyectos literarios, teatrales, cinematográficos, radiofónicos, pictóricos y políticos, es inscripta aquí dentro de esa trayectoria mayor de las *máquinas de guerra* y sus metamorfosis. De esta manera, según estimamos, la vida-obra de Antonin Artaud se nos presenta como un escenario en donde observar la tensión permanente entre éstas y los *aparatos de Estado*, permitiéndonos analizar estrategias que desarrollan unas y otros en su permanente enfrentamiento. Con este marco, por un lado, nos proponemos explorar la combinación de las líneas de investigación sugeridas por los autores mencionados, quienes han coincidido en postular, como hipótesis, el resurgimiento de los rasgos esenciales de las figuras teóricas planteadas (la *máquina de guerra* y el *perfil cínico*), a lo largo de la historia de Occidente, particularmente en proyectos artísticos, políticos y religiosos, y han planteado la posibilidad de analizarlo a través de las diversas formas que adoptan. Por otro lado, ubicando a Artaud en esta trayectoria, intentamos realizar un aporte a los estudios de su vida-obra, a partir de un marco que posibilita explorar las estrategias que han conducido a sus posteriores recuperaciones.

Así, en la primera parte del trabajo, nos dedicamos a la construcción del marco de análisis. Para ello, en primer lugar, sintetizamos los principales abordajes filosóficos y socioculturales de la vida-obra de Antonin Artaud. Luego, pasamos a describir el marco que aquí elaboramos, centrado en la categoría de *máquina de guerra cínica*. Para explicar su constitución, en primera instancia, analizamos la conceptualización del *perfil cínico* que realiza Foucault, reparando en la síntesis de rasgos nucleares con los que formula la hipótesis *transhistórica*, aquella que postula que el *cinismo* puede analizarse como una *actitud* que consiste en “ejercer en la propia vida el escándalo de la

verdad” (Foucault, 2011c: 187), y que como tal, se ha trasladado a lo largo de toda la historia de Occidente, reapareciendo en diversas figuras. De la misma manera, describimos la construcción de la noción de *máquina de guerra* desarrollada por Deleuze y Guattari (2015), analizando el modo en que su *polo esencial*, que tiene por objetivo el trazado de líneas de fuga creativas, reaparece en proyectos artísticos, políticos, científicos, entre otras producciones. A continuación, apoyándonos en las hipótesis de *transhistoricidad* expuestas, realizamos una relectura del *perfil cínico*, concibiéndolo como una de las metamorfosis de la *máquina de guerra*. De esta manera arribamos a la categoría de *máquina de guerra cínica*, para la cual proponemos una serie de lineamientos metodológicos con los cuales abordar su análisis. Los mismos consisten, principalmente, en la identificación de los elementos nucleares de las dos figuras en *agenciamientos* específicos, de la dinámica de interacción con otros tipos de *agenciamientos*, y de sus transformaciones.

En una segunda parte, nos centramos en la contribución que tal enfoque puede aportar para el análisis de la vida-obra de Artaud. Para ello, identificamos la presencia de los rasgos nucleares del *perfil cínico* y de la *máquina de guerra* que podemos reconocer en una nueva lectura de la misma. Apoyándonos en esas nociones, proponemos la categoría de *máquina de guerra cínica* como clave de abordaje, y pasamos a desarrollar el mismo de acuerdo a un esquema que sistematiza su análisis a partir de la identificación de los elementos que la componen como *agenciamiento*. Así, considerando su aspecto *territorial* o *cara orientada a los estratos*, caracterizamos sus *segmentos* de contenido y de expresión, registrando sus *regímenes de signos y sistemas pragmáticos*. Asimismo, identificamos la efectuación de *máquinas abstractas de estratificación y de sobrecodificación*, preguntándonos sobre la interacción entre sí. Por otro lado, considerando su cara orientada hacia el *plan de consistencia*, reparamos en sus *líneas moleculares y líneas de fuga*, sus máximos de *desterritorialización y reterritorialización*, la efectuación de *máquinas abstractas de mutación* y su relación con las *máquinas abstractas de estratificación y sobrecodificación* (puestas en *variación continua, estratificaciones y sobrecodificaciones*). En esta segunda orientación identificamos el modo en que los *agenciamientos* se revelan como *cuerpos sin órganos* (en adelante *CSO*). Centrándonos en los mismos, procuramos caracterizarlos dando cuenta de su construcción y funcionamiento, el material con qué se lo constituye y el tipo de intensidades que lo recorren, su conexión con otros *CSO*, los procesos de *devenir* que se arrastran, su integración en el *CSO* colectivo en el *plan de consistencia*, sus posibles fallas, vaciados y emergencia de mutaciones cancerosas.

Una vez realizadas estas descripciones, analizamos la trayectoria de la *máquina de guerra cínica* identificada. Para ello, caracterizamos sus dinámicas de enfrentamiento a los *Estados*, a su *semiología general* y sus métodos de *captura* (*sobrecodificación* por combinación de *significancia* y *subjetivación*). Asimismo, registramos el trazado de *líneas de fuga creadoras* y de espacios *lisos*, su potencial para *mutar* y proliferarse, para contrarrestar los efectos de *estriaje* y *captura* por los *Estados*.

Para finalizar, reflexionamos sobre todo el proceso atravesado, analizando la elaboración gradual del marco y el trabajo de análisis, a la luz del recorrido de búsqueda de información y contacto con la vida- obra de Artaud. Partiendo de esta revisión, extraemos algunas reflexiones y preguntas acerca del abordaje empleado, analizando los alcances y los límites que hemos hallado.

Índice

Introducción.....	7
<u>Primera Parte: hacia la construcción de la <i>máquina de guerra cínica</i></u>	10
Capítulo 1: Abordajes filosóficos y socioculturales de la vida-obra de Antonin Artaud.....	11
Capítulo 2: El componente cínico.....	16
2.1. El <i>cinismo</i> en perspectiva foucaultiana.....	16
2.2. Del <i>cinismo</i> a las <i>máquinas de guerra</i> : la transhistoricidad de un combate del cuerpo en un espacio abierto.....	24
Capítulo 3: La construcción de la <i>máquina de guerra</i> en Deleuze y Guattari.....	28
3.1. <i>Máquinas, agenciamientos</i> y fugas.....	28
3.2. Las <i>Máquinas de Guerra</i> como el afuera de los <i>aparatos de Estado</i>	41
3.3. Hacia la construcción de una <i>máquina de guerra cínica</i>	43
<u>Segunda Parte – <i>Máquinas de Guerra Cínicas</i> en la Vida-Obra de Artaud</u>	48
Capítulo 4: La <i>máquina de guerra</i> en la literatura.....	49
4.1. La correspondencia con Rivière.....	49
4.2. El <i>agenciamiento</i> con el grupo de los surrealistas.....	58
4.2.1. Sobre el suicidio y los estupefacientes.....	58
4.2.2. Entre “Surrealismo” y “Revolución”.....	62
4.2.3. El espíritu de “adentro” y el espíritu de “afuera”.....	64
4.2.4. <i>El Ombligo de los Limbos</i> y <i>El Pesa-Nervios</i>	68
4.3. Desde el surrealismo hacia el teatro: Los inicios del Théâtre Alfred Jarry.....	80
Capítulo 5: Los múltiples <i>agenciamientos</i> hacia <i>El Teatro de la Crueldad</i>, nueva <i>máquina de guerra</i>	88
5.1. Alianzas sobrenaturales, bodas celestes, <i>devenires</i>	88
5.2. Exploración cinematográfica: hacia la elaboración de un cine “puro”.....	92

5.3. El escándalo en las presentaciones del Théâtre Alfred Jarry.....	95
5.4. Explorando las variables del teatro: hacia la emergencia del <i>Doble</i> y la <i>Crueldad</i>	98
5.4.1. Agenciando elementos del teatro oriental.....	98
5.4.2. La sistematización del <i>Teatro de la crueldad</i> : manifiestos y cartas.....	106
5.4.3. 1933: la impronta de “la agitación de la época” en la elaboración del <i>Teatro de la Crueldad</i> y su rol transformador.....	115
5.5. Alianza con <i>Heliogábalo: el Anarquista Coronado</i>	123
5.6. <i>Los Cenci</i> – Realización del <i>Teatro de la Crueldad</i>	131

Capítulo 6: El viaje a México.....136

6.1. Cartas y artículos en la elaboración del viaje.....	136
6.2. Primera etapa del viaje: de La Habana a Ciudad de México.....	138
6.2.1. Buenos augurios en La Habana.....	139
6.2.2. Las tres conferencias.....	139
6.2.3 Cartas desde México.....	148
6.2.4. Tres artículos publicados en <i>El Nacional</i>	150
6.3. Viaje a la Sierra Tarahumara.....	167

Reflexiones finales.....175

Bibliografía

a. Fuentes de Artaud.....	187
b. De referencia	187
c. General.....	189
d. Filmografía.....	190

Introducción: Artaud y la máquina de guerra cínica

Esta tesis parte del interés en el modo en que la vida-obra de Antonin Artaud produce profundos cuestionamientos en ciertas bases subjetivas sobre las que se desarrolló la cultura occidental a partir de la modernidad, como la confianza en la razón, la ciencia y las evidencias, la clasificación de la vida en esferas, con sus códigos discursivos y criterios de validez, y el progreso individual dentro de campos específicos. Lo destacable es que estos cuestionamientos no se apoyan principalmente sobre el discurso, Artaud busca la perturbación sensorial a través de diversas formas expresivas que atraviesan campos artísticos y tradiciones culturales. Por otra parte, al negar siempre cualquier identificación con alguno de estos campos específicos, logra desafiar sus posibles capturas.

Es por ello que buscamos un enfoque que nos permita explorar estos modos de cuestionamiento, sus puntos de apoyo, sus estrategias de enfrentamiento. Así arribamos a categorías elaboradas por autores que, significativamente, han destacado enfáticamente el fuerte desafío a los pilares de la cultura de Occidente que ejerció la figura de Artaud y se han apoyado en sus escritos para sus desarrollos teóricos. Uno de estos autores es Michel Foucault, quien tempranamente señaló que la obra de Artaud “debería plantear al pensamiento del siglo XX, si se le prestara atención, la más urgente de las preguntas” (Foucault, 2021: 53). Hacia el final de su obra, Foucault realiza un seminario sobre el cinismo, postulando que, más allá de ser una corriente filosófica de la Antigüedad griega, hay ciertos rasgos nucleares de una *actitud cínica*, que atraviesan toda la historia de Occidente, encarnándose en diversas figuras. Este *cinismo* transhistórico se caracteriza por un modo de vida que se ocupa de explorar en sí mismo las verdades ocultas del género humano y se constituye en testimonio vivo de las mismas, combatiendo contra los vicios de la humanidad y escandalizando a sus contemporáneos por manifestar públicamente una vida radicalmente diferente que, sin embargo, parte de sus mismos principios filosóficos, pero los lleva al extremo. Sus principales transportes a lo largo de la historia habrían sido, en primer lugar, la espiritualidad cristiana, luego la militancia política revolucionaria y el arte, campo que se constituye en el ámbito privilegiado de la *actitud cínica* en nuestros días. Ante esta caracterización, la vida-obra de Artaud, quien experimenta con diversas ramas del arte, pero rechaza concebirse como artista, prefiriendo identificarse como “poeta”, o como “hombre de teatro”, nos parecía encarnar claramente el *perfil cínico*.

Por otra parte, la actitud cuestionadora que señalamos en Artaud y los rasgos del *cinismo* que en ella encontramos, nos llevan a pensar en la categoría de *máquina de guerra* de Deleuze y Guattari. Estos autores también se refieren a Artaud en varias partes de su obra conjunta, destacándolo siempre en sus cuestionamientos a las cooptaciones de los *aparatos de Estado*, como *pensador del afuera*. Por otro lado, toman la imagen que el poeta vuelca en uno de sus últimos trabajos, el *cuerpo sin órganos*, para denominar a una de las caras a las que se orienta todo *agenciamiento* cuando atraviesa sus *estratos*, poniendo a variar sus líneas, dejando circular intensidades de deseo. En este estado, si el *cuerpo sin órganos* es bien construido, si sigue las leyes de la prudencia, puede conectar con otros integrándose al *plan de consistencia*, desafiando el *estriado* del espacio que realizan los *aparatos de Estado*, constituyéndose como *máquina de guerra*. A esta última categoría, como lo hace Foucault con la *actitud cínica*, los autores atribuyen un recorrido mutable transhistórico. Habría sido inventada por pueblos nómadas, luego, al ser apropiada por el *Estado*, colocando la guerra como objetivo, la *máquina de guerra* se habría bifurcado en un segundo polo, manteniendo su objetivo esencial de trazar un espacio *liso* y *líneas de fuga* creadoras, mutando a través de proyectos políticos, artísticos y científicos, entre otros.

Tomando estas dos categorías, hacemos una relectura de la *actitud cínica* como *máquina de guerra*, arribando a la noción de *máquina de guerra cínica* postulándola como eje del enfoque que aquí elaboramos para abordar la vida-obra de Antonin Artaud, de acuerdo al foco de interés que señalamos más arriba. Así, en la primera parte de esta tesis, presentamos la construcción del marco teórico. En primer lugar, hacemos un breve relevamiento de los estudios sobre la vida-obra de Antonin Artaud realizados en el campo de las humanidades, señalando la línea que nos interesa continuar en este trabajo. Luego, describimos la elaboración de cada uno de los componentes teóricos de nuestro marco, la *actitud cínica* de Michel Foucault y la *máquina de guerra* de Deleuze y Guattari, señalando la necesidad de su articulación para nuestro proyecto. Hacia el final de esta primera parte, puntualizamos los lineamientos teórico-metodológicos del enfoque elaborado, centrado en la categoría de *máquina de guerra cínica*.

En la segunda parte del trabajo presentamos el abordaje de la vida-obra de Antonin Artaud a partir de la metodología propuesta, que consiste en identificar diversas *máquinas de guerra cínica* que atraviesan al autor, o diversas formas que ésta adopta, y analizar procesualmente su enfrentamiento con el *aparato de Estado*. La identificación de tales máquinas se realiza en torno a la emergencia de lo que es conceptualizado como *escándalo cínico*, que consiste, sintéticamente,

en la manifestación provocativa de una forma de vida radicalmente ajena a los parámetros sociales. Asimismo, constatamos que ésta, como *máquina de guerra*, es completamente exterior e irreductible al *Estado*. Cada vez que hallamos estos rasgos, postulamos que nos situamos ante una *máquina de guerra cínica*. A partir de allí, buscamos identificar sus características y su trayectoria en relación a las capturas del *Estado*. Finalmente, extraemos algunos elementos comunes en las formas que adopta el enfrentamiento entre la *máquina de guerra cínica* y el *aparato de Estado*, las diversas estrategias implementadas por uno y otro de los términos, para poder así plantear algunas reflexiones e interrogantes sobre el trabajo realizado.

Cabe aclarar que la mayor parte de los textos de Antonin Artaud utilizados, fueron tomados de la compilación realizada por Evelyn Grossman (Artaud, 2004), en la que aparecen en su lengua original, el francés. Las citas en castellano de estos textos, incluidas en el trabajo, son traducciones propias.

Primera Parte: hacia la construcción de la *máquina de guerra cínica*

En esta parte nos dedicamos a describir la elaboración del enfoque que seguimos para el abordaje de la vida-obra de Antonin Artaud. Para ello, en primer lugar, hacemos un breve recorrido por los diversos estudios de perspectiva filosófica y sociocultural que se han realizado sobre este autor, enmarcando así el enfoque que aquí adoptamos y justificando la elección. A continuación, presentamos nuestro marco describiendo la composición de la categoría que hemos elaborado y sobre la que se construye el modelo: *máquina de guerra cínica*. Así, en el segundo capítulo comentamos los aspectos centrales de la descripción del *cinismo* que realiza Foucault en su seminario *El Coraje de la Verdad. Curso en el Collège de France 1983-1984*. (2011c). A continuación, señalamos algunos cuestionamientos que nos han llevado a una relectura del trabajo de Foucault a la luz de la perspectiva maquinaica de Deleuze y Guattari, principalmente en *El Antiedipo* (2014 [1972]) y *Mil Mesetas* (2015 [1980]). En el tercer capítulo exponemos esta perspectiva, tal como se desarrolla en el segundo de estos libros, y finalmente sintetizamos la construcción de la categoría “*máquina de guerra cínica*” que se desprende de esta relectura y los pasos metodológicos que empleamos para analizarla.

Capítulo 1: Abordajes filosóficos y socioculturales sobre la vida-obra de Antonin Artaud

La obra de Antonin Artaud se ha constituido en un objeto de interés creciente para una amplia y diversa gama de investigadores. Aquí nos concentraremos en los abordajes que han incidido en el campo de la filosofía y las ciencias humanas; si bien reconocemos que, al momento de la investigación, todos los estudios pueden aportar elementos para el análisis, aquí procuraremos relevar la historia de producción del objeto en el campo en el que se inscribe este trabajo.

De acuerdo al relevamiento que realizamos, podemos observar que el estudio de la obra de Antonin Artaud ha comenzado a tener un interés creciente en el campo de la filosofía y las humanidades, principalmente a partir de fines de los años 50, cuando filósofos como Blanchot, Foucault y Derrida, entre otros, comienzan a llamar la atención sobre su relevancia para estos campos. Uno de los primeros abordajes filosóficos significativos es aportado por Blanchot, quien analiza el modo en que Artaud manifiesta su “imposibilidad de pensar” en la conocida *Correspondencia con Rivière*. Dicho análisis aparece bajo el título “Artaud”, e integra un capítulo de *Le livre à Venir* (Blanchot, 1959). Unos años después, este desafío planteado por Artaud a través de la exploración y exposición de su pensamiento es destacada por Foucault reiteradamente en *La historia de la locura en la época clásica I* (Foucault, 2021 [1964]), donde expresa enfáticamente que, si se le prestara atención a la obra de Artaud, esta debería plantear al pensamiento de siglo XX un profundo cuestionamiento. Siguiendo esta línea, en el libro *La escritura y la diferencia* (Derrida, 1989 [1967]), Derrida incluye dos textos dedicados a Artaud: “La palabra soplada”, donde retoma los señalamientos de Blanchot y Foucault, proponiendo una profundización sobre el problema del pensamiento y la escritura, y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, donde aborda el vínculo entre estos cuestionamientos y la propuesta teatral artaudiana. Por su parte, Deleuze hace referencia a la escritura de Artaud en un capítulo de *Lógica del sentido* (Deleuze, 2017 [1969]). Más adelante, en las obras de escritura conjunta, *El Antiedipo* (2014 [1972]) y *Mil Mesetas* (2015 [1980]), los autores vuelcan su elaboración de la categoría “cuerpo sin órganos”, tomando explícitamente la expresión de la serie de textos que Artaud escribe en el año 1947 para la emisión radial *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Artaud, 2004: 1639-1663).

Este interés en el abordaje de la obra de Artaud que vemos desarrollarse en los años 60 en Francia, comienza a crecer y expandirse hacia otros contextos académicos, siendo Susan Sontag quien realiza uno de los aportes más tempranos en lengua inglesa con su texto “Approching Artaud”,

publicado por primera vez en 1973 en la revista *The New Yorker* y compilado luego en *Under the Sign of Saturn* (Sontag, 1981). Por otra parte, en lengua española, hallamos en Argentina tempranos abordajes de la obra de Antonin Artaud. El primero de ellos es elaborado por Aldo Pellegrini, quien le dedica los textos “Nadie ha logrado como Artaud”, publicado en 1956 en la revista *A partir de Cero*, y “Artaud, el enemigo de la sociedad”, que acompaña la edición en castellano de *Van Gogh, El Suicidio por la Sociedad* (Artaud, 1971). Alejandra Pizarnik, por su parte, escribe “El Verbo Encarnado”, texto que aparece publicado por primera vez en la revista *Sur*, en el año 1964.

De esta manera, entre los años ‘60 y ‘70, comienza a constituirse un cierto campo de estudios filosóficos y socioculturales de la obra de Artaud, desarrollado principalmente en el marco de la academia francesa, que tendrá como antecedentes los trabajos mencionados. En los años ‘80, este “campo” recibe a nuevos autores que decidirán consagrar gran parte de sus investigaciones al abordaje conjunto de la vida y la obra del poeta, entendiendo que ambos términos resultan indisociables. Entre ellos, se destacan las filósofas Florence De Mèredieu y François Bonardel, y el profesor y doctor en Literatura Camille Dumoulié, autores que han realizado un intenso trabajo sobre la vida-obra de Artaud, constituyéndose en referentes del campo. Florence de Mèredieu comienza a abordar sus estudios a partir de diversos ejes: los dibujos y autorretratos (De Mèredieu, 1984), las búsquedas y experiencias en los viajes (De Mèredieu, 1992), el tratamiento de la psiquiatría del “caso Antonin Artaud” y el empleo del electroshock (De Mèredieu, 1996). Finalmente, una de sus principales obras, que se constituye como una elaboración biográfica, es fruto de un profundo trabajo de investigación, en donde integra y amplía los temas previamente abordados (De Mèredieu, 2006). Camille Dumoulié realiza un primer aporte significativo al campo con su tesis doctoral *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté: du héros de la tragédie à l'héroïsme tragique*, defendida en 1987. A partir de allí, continuará sus aportes con trabajos como *Antonin Artaud* (1996) y *Antonin Artaud, la Vie* (2003). François Bonardel, por su parte, realiza un análisis filosófico de la trayectoria del poeta francés, que se expresa en su libro *Artaud, la fidélité à l'infini* (Bonardel, 2014 [1987]), publicado por primera vez en 1987 y reeditado en 2014, en una versión ampliada que incluye análisis sobre las obras del Artaud que fueron publicadas luego de la primera edición. Desde aquella primera publicación, la autora ha continuado trabajando sobre la vida-obra del autor, presentando sus reflexiones en varias conferencias, en las que acentúa cierta lógica de transformación que se identifica a lo largo del recorrido de Artaud e indaga el mensaje que podría representar para nuestro tiempo.

Siguiendo esta línea, en los años noventa comienza su trabajo sobre la vida-obra de Artaud la Doctora en Letras y Ciencias Humanas Evelyn Grossman, quien se ha constituido en nuestros días como una de las principales referentes del campo. Una de los primeros trabajos dedicados al autor será su tesis doctoral *Artaud, Joyce: Le corps et le texte*, defendida en 1994 (Grossman, 1994), continuando más adelante su indagación acerca de la relación entre cuerpo, la palabra y el sentido de la locura en la obra del poeta, en trabajos como *Artaud, l'aliéné authentique* (Grossman, 2003) y *Antonin Artaud, un insurgé du corps* (2006). Asimismo, la autora se encarga de efectuar una reelaboración del extenso trabajo de recopilación de los escritos de Artaud al que se había consagrado Paule Thevenin desde la muerte del autor, transcribiendo manuscritos, cartas y diverso material inédito. La compilación de tales escritos fue publicada en tomos por Gallimard como *Obras Completas*, a medida que la compiladora continuaba su trabajo, al que se dedicó por décadas, hasta su muerte en 1993. Evelyn Grossman, reconociendo el esfuerzo y la riqueza de tal trabajo, decide realizar una reelaboración para presentar una selección significativa las obras en un solo volumen, incorporando notas y textos que analizan la trayectoria del autor a través de un seguimiento cronológico de los sucesos de su vida en relación a sus publicaciones, cartas y manuscritos. Este tomo es publicado con el título de *Oeuvres* (Artaud, 2004).

Paralelamente a estas investigaciones, concentradas en abordar la totalidad de la vida-obra de Antonin Artaud, se desarrollan estudios que hacen foco en aspectos específicos, explorando los aportes y cuestionamientos de este artista multifacético en ciertas esferas determinadas. En esta línea se inscribe el trabajo de Rancière *Le spectateur émancipé* (Rancière, 2008), donde analiza críticamente las propuestas teatrales de Brecht y de Artaud, quienes buscan construir un teatro que pueda ser una herramienta política de transformación social, apuntando, cada uno a su modo, a modificar la actitud pasiva del espectador.

En el contexto latinoamericano y de habla española, observamos un desarrollo de ambas líneas de indagación en la obra de Artaud. En relación con los abordajes por áreas específicas, en los años '90, observamos la profundización de un eje de trabajo centrado en las relaciones entre teatro, cuerpo y ritual. En México, un referente en este campo será Gabriel Weisz, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuyas elaboraciones pueden observarse en *El Palacio Chamánico* (Weisz, 1994) y *Cuerpos y Espectros* (Weisz, 2005). En Argentina, desde una perspectiva antropológica de los estudios de la *performance*, Citro (2001) propone un abordaje crítico sobre la asociación entre las prácticas rituales y las propuestas teatrales

de Artaud y Grotowsky. La autora plantea que la comparación es compleja ya que el ritual y el teatro se constituyen en contextos diferentes, con lógicas que no son equivalentes: el primero coloca el énfasis en la reiteración, como medio de reactualización de pautas sociales; el teatro, en cambio, particularmente en las propuestas de los autores mencionados, busca explorar en estas normas, cuestionarlas al exponerlas, y abrir vías de transformación de las mismas. En esta línea, pero colocando el foco en el ámbito de las artes escénicas, Dubatti aborda las relaciones entre cuerpo, cultura y teatro en las propuestas de Artaud (Dubatti, 2001). Asimismo, en su tesis doctoral defendida en el 2007, Silvina Díaz analiza la apropiación de las mismas en la producción teatral de Buenos Aires en los años 60, considerando la incorporación de sus principios filosóficos (Díaz, 2007).

En años recientes, en forma paralela a estos análisis que focalizan en las propuestas teatrales de Artaud, pero compartiendo el interés en destacar la dimensión transformadora de su obra, observamos el desarrollo de estudios artaudianos que recuperan las lecturas filosóficas de los años 60, incorporando aportes posteriores que, como mencionamos, insisten en la necesidad de abordar el conjunto de la vida y obra del poeta, sin hacer cortes en la misma. En este sentido, en Argentina, Percia recupera las primeras lecturas filosóficas sobre Artaud partiendo de una actualización del interés en la misma, considerando que se trata de uno de esos nombres propios “que se vuelven infinitivos” (Percia, 2002). En España, Jorge Fernandez Gonzalo propone analizar la influencia de Artaud sobre las elaboraciones teóricas de Deleuze, así como el potencial de analizar la vida-obra del poeta desde categorías deleuzianas (Fernandez Gonzalo, 2011). Asimismo, insistiendo en destacar la dimensión “revolucionaria” de la vida-obra de Artaud, Adolfo Ochoa, en su tesis de licenciatura, propone un abordaje de la misma desde ciertas categorías deleuzianas (Ochoa, 2012). En una línea cercana, también en el marco de su tesis de licenciatura, en Argentina, Díaz Pumará propone una lectura de la obra del poeta desde aportes de Foucault, Derrida, Meleau-Ponty y Deleuze (Díaz Pumará, 2010).

Nuestro trabajo se inscribe en esta línea de estudios que procura una recuperación de la vida-obra de Artaud desde el presente. Es decir, se trata de una búsqueda de su actualización, en el sentido de indagarla para hacerla actuar en la dinámica de nuestro contexto actual. Consideramos que esta pregunta desde el presente es la que ha animado el conjunto de estudios analizados hasta aquí, que el contexto sociopolítico y teórico en el que nos encontramos nos impulsa a indagar desde

una orientación que nos permita situarla en la dimensión de la práctica y en una perspectiva procesual.

Es por ello que, en primer lugar, siguiendo el interés que se comparte en décadas recientes, orientado a focalizar en el aspecto de transformación social impulsado en la obra de Artaud, recuperamos el señalamiento de abordar el conjunto de su vida-obra. Asimismo, considerando los aportes teóricos que se han mostrado cercanos a su abordaje, proponemos un análisis de esta dimensión de transformación a través de un marco que combina, por un lado, la *actitud cínica* definida por Foucault, como una variedad límite de las relaciones entre el *cuidado de sí* y el *coraje de la verdad* que se ponen en juego en las *prácticas de sí*, llegando a manifestar una alteridad radical en el modo de vida (Foucault, 2011c), y la noción de *máquina de guerra* de Deleuze y Guattari, comprendiendo que la misma abre la posibilidad de observar el combate contra los factores que inhiben la variabilidad, desde sus aspectos relacionales y procesuales.

En los capítulos siguientes, presentamos la composición de cada una de estos conceptos, su integración en la categoría de *máquina de guerra cínica* y el marco de análisis elaborado en torno a ella.

Capítulo 2: El componente cínico

2.1. El cinismo en perspectiva foucaultiana

En sus últimos trabajos, Foucault se refiere reiteradamente al recorrido que ha realizado a lo largo de sus años de investigación filosófica, estableciendo una suerte de periodización de la misma. Según expresa, su preocupación ha sido siempre la cuestión del sujeto en relación a los “focos de experiencia, donde se articulan, unos con otros: primero, las formas de un saber posible; segundo, las matrices normativas de comportamiento para los individuos, y, por último, modos de existencia virtuales para sujetos posibles” (Foucault, 2011b: 19). En el estudio de cada uno de estos focos, el autor afirma haber procurado hacer un desplazamiento en el análisis. En el primer caso, desde el estudio del desarrollo de los conocimientos a las prácticas discursivas y las formas de veridicción; en el segundo, desde una teoría general del poder y de la dominación en general, hacia las tecnologías de gubernamentalidad; en el tercero, desde una teoría general del sujeto y los modos de ser de la subjetividad, hacia las prácticas y modos de relación consigo mismo.

Dentro de esta tripartición, situándonos en el tercer foco, encontramos el trabajo que Foucault comienza a desarrollar en los años '80 en torno a la pregunta sobre los modos en que el sujeto es llevado a transformarse y a modelarse a sí mismo de acuerdo a ciertos principios éticos. En aquellos años, el autor halla que esta preocupación por el modelado de sí era muy importante en el Mundo Antiguo entre griegos y romanos, establecida a través de un conjunto de prácticas, que Foucault va a denominar “artes de la existencia” o “*técnicas de sí*”. Estas últimas, son definidas por el autor como “las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo” (Foucault, 2010: 17). En aquellos años, se propone hacer una historización de estas “*técnicas de sí*”, sugiriendo que la importancia y autonomía con las que contaban en la antigüedad se habría perdido, en primera instancia, con su integración al cristianismo, y luego con prácticas educativas, médicas y psicológicas.

Concentrando su estudio en las *técnicas de sí* en la antigüedad, Foucault registra la centralidad que se le daba, para la constitución de sí, a una *técnica* conocida como *parrhesía*, traducida como *decir veraz* o hablar franco, una práctica social que ha ido sufriendo modificaciones a lo largo de los diferentes períodos, pero en la que el autor encuentra ciertos rasgos esenciales. Foucault advierte que dicha noción puede ser un eje para analizar históricamente cómo se han

correlacionado los tres focos mencionados, y se propone demostrar de qué manera, a partir de la obligación de decir la verdad en las prácticas de gobierno, “el individuo se constituye como sujeto en la relación consigo y en la relación con los otros” (Foucault, 2011b: 58). En otras palabras, en el estudio de la *parrhesía* hallaríamos un eje para el análisis del enlazamiento de la ética y la política, que se constituye en el enlace necesario para todo intento de transformación social, como afirma el autor por aquellos años. Así, Foucault decide dedicar sus siguientes seminarios al estudio genealógico de la práctica de la *parrhesía* en la antigüedad, trabajo que aquí recuperamos, dado que el abordaje de la vida-obra de Antonin Artaud que nos proponemos realizar, toma como eje esta búsqueda de una transformación social que comprende la necesidad de unir los planos ético y político. En esta línea, pasamos a continuación a analizar el trabajo de Foucault sobre la categoría de *parrhesía*.

En primera instancia, Foucault destaca que en la antigüedad griega el *decir veraz* era una práctica que se realizaba con otra persona, que desempeñaba el rol de *parrhesiasta*. Este último era quien debía decir la *verdad* para que su interlocutor desarrollara su proceso de subjetivación. Para que hubiera acto de *parrhesía* se debían cumplir tres condiciones: un lazo entre el decir y el pensamiento de quien enuncia la *verdad*, un vínculo entre los interlocutores, y el coraje de poner en riesgo esa relación. Sobre estos rasgos generales, Foucault analiza las transformaciones que ha sufrido la *parrhesía* a lo largo de la historia griega. Durante el período democrático, apareció la *parrhesía política democrática*, que consistía en poder tomar la voz en la asamblea pública y tener el valor de *hablar franco* a los ciudadanos, corriendo el riesgo de decir *verdades* que estos no quisieran escuchar. El mismo tipo de riesgo va a darse en la segunda variedad de *parrhesía política*, que se desarrolló en el período de las tiranías, donde el consejero asumía el rol de *parrhesiasta* frente al tirano. Más adelante se verá una *parrhesía ética*, identificada con la figura de Sócrates, en la que la práctica del *decir veraz* se hacía como modo de interpelación en la concordancia entre el modo de vida y los principios filosóficos que se sostenían: se buscaba en sí mismo y en los otros, hacer que el *bios*, que la forma de vida de la persona interpelada, correspondiera con su *logos*. Por último, esta línea de la *verdad* en el modo de vida, en la relación *bios-logos*, se transformó en la *parrhesía cínica*, en la que la correspondencia entre ambos términos se hacía sin mediación discursiva, en una exploración directa en el propio modo de vida. Foucault destaca esta variación de la siguiente manera:

Me parece que, en el cinismo, en la práctica cínica, la exigencia de una forma de vida extremadamente acusada -con reglas, condiciones o modos muy caracterizados, muy bien definidos- se articula de manera muy vigorosa con el principio del decir veraz, el decir veraz sin vergüenza ni miedo, el decir veraz ilimitado y valeroso, el decir veraz que lleva el coraje y la osadía hasta convertirse [en] intolerable insolencia. Esa articulación del decir veraz con el modo de vida, ese vínculo fundamental, esencial en el cinismo, entre vivir de cierta manera y consagrarse a decir la verdad, son tanto más notables cuanto que, de algún modo, se forjan de inmediato, sin mediación doctrinal o, en todo caso, dentro de un marco teórico bastante rudimentario (Foucault, 2011c: 177).

En el *cínico*, la coincidencia entre un *bios* y un *logos verdadero* se produce de un modo inmediato porque es su propia vida el ámbito de producción de la *verdad*, no se trata de ajustar la vida a un *logos* previo. El cuerpo del *cínico* (entendido en sentido amplio, en su aspecto material, sensorial y psíquico) es la vez el territorio de exploración y de expresión de lo verdadero. El *cínico* lleva adelante un camino que es la búsqueda permanente de la *verdadera vida*, entendiendo que ella debe alejarse de las convenciones sociales para acercarse lo más posible a su realidad “natural”. Sin embargo, no se trata de un camino solitario, como lo han interpretado algunos filósofos que asociaron el *cinismo* al individualismo (Foucault, 2011c). Foucault recuerda que la *parrhesía*, en cualquiera de sus variedades, siempre es una práctica social. Por lo tanto, la vida del *cínico*, identificada plenamente con tal práctica, es una vida dedicada a mostrarse a la sociedad, buscando provocarla, interpelarla. Como vemos, la *vida cínica* profundiza el aspecto de interpelación de toda *parrhesía*, ya que se presenta como una vida pública, de combate, de provocación: su exploración de una *vida verdadera* implica este rol social.

Veamos ahora esta noción de *verdadera vida* recién vinculado al *cinismo*. Realmente, se trata de un concepto que se hallaba presente en la antigüedad griega, ligada al conjunto de prácticas sociales vinculadas al trabajo sobre sí mismo orientado a hacer, de la propia vida, una *vida verdadera, bella*. El *cinismo* realiza un giro significativo sobre esta noción, y en ello reside su distinción. Para introducirnos en este concepto y el giro cínico, debemos antes comprender los sentidos que los griegos daban antiguamente a la noción de *alethés*, traducido como lo *verdadero*, ya que la *vida verdadera* se deriva de ellos.

En primera instancia, nos dice Foucault, el término *alethés* se trata de una estructura negativa que se traduce como lo *no oculto*. En su aspecto positivo sería lo que se muestra a la mirada en su totalidad, lo completamente visible. Así, el primer sentido que se atribuye al concepto de *verdadero* es lo que *no se oculta*, lo que se presenta tal como es. El segundo es la *ausencia de mezcla*, de adición, comprendiendo que cualquier agregado podría modificarlo y ocultarlo. El tercero es lo

recto, lo que no produce desvíos. El último sentido será que lo *verdadero* se resiste a todo cambio, es lo que *se mantiene en su identidad, inmutabilidad e incorruptibilidad*.

Así, estos sentidos se encontrarán en aquello que aparece como la *verdadera vida*, el *alethés bios* en la filosofía griega clásica, según la reconstrucción que hace Foucault. En primer lugar, una *vida verdadera* es una *vida no disimulada*, que no oculta sus intenciones, que dice de manera simple y sin rodeos lo que piensa, lo que quiere hacer, y eso es efectivamente lo que hace. El segundo valor es la *ausencia de mezcla*, una *verdadera vida* no está presa de una multiplicidad de deseos, apetitos o intereses. Luego, se trata de una vida que sigue un *camino recto*, conforme a principios y a reglas. Por último, en la cuarta significación, hallamos una vida que escapa a la perturbación, a los cambios, a la corrupción y a la caída, que se mantiene sin modificaciones en la identidad de su ser. Esta *inmutabilidad* es lo que le permite una *libertad* entendida como *independencia* con respecto a todo lo que pudiera alterarla y dominarla, y, por otro lado, le garantiza la felicidad del *dominio sobre sí mismo*.

Estos rasgos de la *vida verdadera* son retomados por el *cinismo*, pero, según Foucault, reorientados en torno al principio cínico del *cambio de la moneda*, entendida simbólicamente como el ejercicio de adoptar una actitud determinada con respecto a la costumbre: mostrar el valor *verdadero* de las cosas y no lo que su imagen aparenta. Así, los *cínicos* llevan hasta el extremo los principios de la *verdadera vida* sin producir una ruptura con ellos: sólo mediante un *paso al límite* de los mismos ponen de manifiesto una vida que es lo contrario de aquella caracterización aceptada por la filosofía clásica. De esta manera, el *cinismo* hace que aquello que se reconocía como *verdadera vida* gesticule, constituyéndose, como dirá Foucault, en la *mueca* de la filosofía. Produce así una suerte de continuidad carnavalesca con la filosofía clásica más que una ruptura con la misma. Es por ello que, aunque comparta un conjunto de rasgos con muchas filosofías de la época, está rodeado por el rechazo, la repulsión, la burla y el escándalo. Como grafica Foucault, con este paso al límite *el cinismo* cumpliría el papel de “espejo roto” en donde el filósofo antiguo debe poder reconocerse, ya que refleja la imagen de lo que debería ser, pero al percibirla como deformación violenta, le genera un rechazo con tanta fuerza que llega a escandalizar. Es por ello que Foucault sintetiza que en el núcleo del *cinismo* se puede hallar la actitud de “ejercer en y por la propia vida el escándalo de la verdad” (Foucault, 2011c: 187).

Veamos a continuación de qué modo son retomados y llevados al límite los temas de la *verdadera vida*. En primer lugar, el principio de la *vida no disimulada* es dramatizado por los

cínicos mediante la exposición de la vida en su realidad material y cotidiana ante la mirada de la mayor cantidad de gente: la vida del *cínico* se hace *físicamente pública*. De esta manera, trastoca el principio de no disimulación, ya que para la filosofía clásica la *vida no disimulada* implica que uno no oculta nada porque no tiene de qué avergonzarse. En cambio, el *cínico*, con su *vida pública*, quiebra las reglas del pudor al presentar el cuestionamiento acerca de la supuesta maldad de la exposición de la realidad material del cuerpo, exposición que se constituye en uno de los elementos provocan el *escándalo cínico*.

En segundo lugar, en tanto la vida sin mezcla es para la filosofía clásica la *pureza y la independencia* con respecto a factores externos; para los *cínicos*, la alteración y dramatización de este principio en sus aspectos materiales, corporales, se expresa en una *vida de pobreza*. Frente al desapego del alma que se plantea en la filosofía clásica, la *pobreza cínica* es *real*, en tanto se despoja de los elementos de los que regularmente se depende; *activa*, en tanto se afirma una actitud de pobreza; e *indefinida*, en tanto hay una permanente búsqueda de nuevos despojamientos, preguntándose constantemente de cuáles posesiones innecesarias puede desprenderse. Así, la *vida de pobreza cínica* llega a ser lo contrario de lo que el principio sostiene, ya que termina siendo una vida de *dependencia, mendicidad, fealdad y humillación*, características que sus contemporáneos rechazan.

En cuanto a la *vida recta*, la vida acorde a cierto *logos* ajustado a la naturaleza y a normas apropiadas a los humanos, los *cínicos* van a tomar sólo el aspecto de la correspondencia con el orden natural, rechazando todo lo que provenga de convenciones humanas. Más aún, asumen que no deben tener otras necesidades que las que tienen los animales, y si detectan que les surgen, las asocian con un estado humano de debilidad y de dependencia. Por ello, se ejerce una aceptación activa de la propia *animalidad* como un desafío, una prueba a la que el *cínico* debe someterse, y un *escándalo* que se arroja al rostro de los otros, mostrando una vida que es radicalmente *otra* y que por ello genera rechazo.

Por último, el tema de una vida soberana se dramatiza y lleva al límite en el *cínico* con la afirmación de que él es el único y *verdadero rey*, que muestra que las otras monarquías son vanas e ilusorias. La única verdadera monarquía es aquella que no depende de nada para mantenerse. Asimismo, *el cínico* es un rey que se oculta como tal, vive la miseria como un ejercicio sobre sí mismo, como habíamos visto en la inversión de la *vida de pobreza*. Esto lo lleva a ser un *rey irrisorio*. El *cínico* como rey está marcado por la abnegación en tres aspectos. En primer lugar, ha

recibido la misión de ocuparse de los otros, pero esto no es simplemente dar lecciones a través de discursos o con el ejemplo, sino “es cuidarlos realmente, ir a buscarlos adonde se encuentran, sacrificar la propia vida para poder ocuparse de ellos” (Foucault, 2011c: 291). En segundo lugar, se trata de una misión médica, ya que hay una intervención social y física. Por último, esta misión de ir a buscar a los otros para curarlos asume la forma de un *combate*, ya que, como vimos, la vida *cínica* que se manifiesta hacia sus contemporáneos tiene siempre un carácter polémico. El *cínico* interviene en la vida pública (tanto una asamblea, una plaza, como una fiesta) de manera disruptiva, ataca a los otros como parte de su lucha permanente contra los vicios de la humanidad.

Este último aspecto, la *vida de combate*, Foucault lo relaciona con la noción de *militancia* de los movimientos políticos modernos. La vida del *cínico* puede verse como una militancia “que recurre a una serie de métodos violentos y drásticos, no tanto para formar a la gente y enseñarle, sino para sacudirla y convertirla con brusquedad” (Foucault, 2011c: 298). Se trata de una *militancia en medio abierto*, destaca Foucault, porque la interpelación *cínica* no apunta sólo a cambiar ciertos aspectos en determinados individuos, sino que ataca los fundamentos de lo que considera las debilidades y miserias humanas, aspirando así a transformar “las convenciones, las leyes, las instituciones que, en sí mismas, se apoyan en los vicios, los defectos, las debilidades, las opiniones que la especie humana comparte en general” (Foucault, 2011c: 299). Así, se trata de una forma de *vida verdadera* que se presenta como *radicalmente otra*, y esta alteridad aparece como un *combate* contra el mundo, que aspira a transformarlo, a construir, en este mundo, un mundo radicalmente diferente: “Una *vida otra* para un *mundo otro*” (Foucault, 2011c: 301).

Foucault señala que la introducción del término *militancia* asociado al *cinismo*, corriente filosófica situada en la antigüedad griega, podría parecer un anacronismo, ya que realmente es una categoría que no es propia de la antigüedad. Sin embargo, aclara, la utilización de la misma se realiza justamente para señalar la continuidad de esta forma de *combate cínico*, a lo largo de la historia de Occidente, pasando, como sugiere, por los ascetismos cristianos, luego las órdenes mendicantes de la Edad Media, y llegando hasta los movimientos que se reconocen como militantes, a partir del siglo XIX.

Con esta digresión sobre el empleo del término *militancia*, nos orientamos hacia la perspectiva más general sobre la hipótesis de la continuidad del *cinismo* que es introducida por Foucault en el marco del seminario sobre dicha corriente filosófica. Cabe destacar que esta hipótesis se introduce como una especie de discontinuidad en la trayectoria del curso, el cual se

dedica al análisis del *cinismo* en la antigüedad griega. Sin embargo, promediando el seminario, Foucault señala que se permitirá introducir esta discontinuidad en el análisis del *cinismo histórico*, sobre el que luego volverá, para analizar la existencia de un *cinismo “tranhistórico”*. Esto implica centrarse en lo que denomina la “*actitud cínica*”, cuyo núcleo es, como mencionamos más arriba, “ejercer en y por la propia vida el *coraje de la verdad*” (Foucault, 2011c: 187), y a partir de allí estudiar al *cinismo* como una “categoría histórica que atraviesa, bajo diversas formas, con variados objetivos, toda la historia occidental” (Foucault, 2011c: 187).

Así, bajo esta perspectiva, la *actitud cínica* podría reencontrarse en diferentes figuras históricas, y sería transportada, como desarrolla Foucault, principalmente a partir de tres soportes: el primero sería el cristianismo, con las prácticas e instituciones del ascetismo, el segundo lo constituirían las prácticas políticas de los movimientos revolucionarios, y el tercero lo hallaríamos en el arte. En el caso del ascetismo cristiano, Foucault señala que la proximidad con el *cinismo* se halla, a nivel general, en el hecho de que sus seguidores buscan dar cuerpo a la *verdad* a través de las prácticas ascéticas. Luego, en un nivel más específico, nos lleva a pensar en las órdenes mendicantes, en las que se observan elementos de lo que se ha descrito como *comportamiento cínico*: en los franciscanos, por ejemplo, con su despojamiento, su vagabundeo, su pobreza, su mendicidad; o en los dominicanos, quienes se llaman a sí mismos “los perros del Señor”. Asimismo, Foucault comenta otros ejemplos de este tipo de comportamientos durante la Edad Media, que incluyen la referencia a “seguir desnudos la desnudez de Cristo”, actitud que claramente se asocia al *cinismo*, en el develamiento escandaloso de la verdad física, en la vida pública, impúdica, de pobreza y despojamiento. Estos ejemplos se desarrollan en “movimientos más o menos heréticos” (Foucault, 2011c: 195) de la Edad Media, y se han continuado, pero a cierta distancia y, en ocasiones, por oposición a la Iglesia y sus instituciones. En ese sentido, el autor señala que “hubo todo un *cinismo* cristiano, un *cinismo* anti-institucional...” (Foucault, 2011c: 196), que puede percibirse en las vísperas de la Reforma, durante y dentro de ella, e incluso en la Contrarreforma.

En los movimientos revolucionarios, el *núcleo cínico* de ejercer en la propia vida el *escándalo de la verdad* emerge a partir de que estos conciben a la revolución como una forma de vida, dónde el proyecto revolucionario debería ser el marco que la determine. Es así como emerge el término *militancia*, que puede definirse como vida consagrada plenamente a la revolución, y que ha adoptado tres formas: las sociedades secretas, las organizaciones sindicales o partidos políticos

y el *testimonio de la verdad por la vida*, es decir, la manifestación de un estilo de vida que rompe con los hábitos, las convenciones y los valores sociales, y que debe demostrar la posibilidad y el valor de otra vida, que sería la *verdadera vida* (Foucault, 2011c: 196-197). Estas tres formas se han combinado en modos diferentes en los movimientos revolucionarios desde el siglo XIX.

En relación con el arte como soporte, Foucault advierte que, si bien allí puede trazarse una larga historia desde la antigüedad, la emergencia del *núcleo del cinismo* en este campo cobraría una clara importancia en el arte moderno. Esto puede verse, en primer lugar, con el tema de la *vida del artista*. La idea de que el artista debía tener un estilo de vida diferente al común ya estaba vigente, al menos desde el Renacimiento. A esta idea se le suma, a partir de la modernidad, la creencia en que la vida del artista debe ser un testimonio de lo que es el arte en su verdad, ya que éste permitiría dar a su existencia una forma de vida de verdad y de pureza, llegando a convertirla, a ella misma, en una obra de arte.

En segundo lugar, con el arte moderno se establece una idea que Foucault vinculará a lo que denomina *antiplatonismo*, que consiste en suponer que las obras deben desnudar la realidad, desenmascararla, reducirla violentamente a lo elemental de la existencia. Asimismo, existiría un *antiaristotelismo* en la obra de arte, por el cual, “cada regla postulada, deducida, inducida, inferida a partir de cada uno de los actos precedentes, resulta rechazada y negada por el acto siguiente” (Foucault, 2011c: 201). Combinando estas dos últimas nociones, Foucault sintetiza que el arte moderno tiene una función anticultural, ya que contrasta con el consenso social, con sus formas y estructuras, exponiendo la *verdad* en forma cruda. Por lo tanto, podría sostenerse que “el arte moderno es el cinismo en la cultura” (Foucault, 2011c: 201).

En nuestros días, señala el autor, es en el arte moderno en donde se concentran “las formas más intensas de un *decir veraz* que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender” (Foucault, 2011c: 201). Cabe agregar un comentario que aparece en el manuscrito del seminario, pero que el autor no llega a pronunciarlo. Allí menciona que existe una proximidad entre el *cinismo* del arte y el de la vida revolucionaria, una fascinación del uno por el otro, pero a la vez una imposibilidad de superposición: si la *función cínica* está en el centro del arte moderno, es solamente marginal en el movimiento revolucionario, que tiende a ponerse bajo el dominio de formas organizacionales (partidos, sindicatos) que definen la *verdadera vida* como una uniformidad sin fallas ante las normas. Como veremos pronto al analizar la vida-obra de Artaud, estas prescripciones y controles

sobre la vida de las personas en ámbitos de *militancia* política, resultan muchas veces conflictivas para las alianzas, buscadas y anheladas, con el campo del arte.

Luego de esta breve exposición sobre algunas líneas en las que podría investigarse la *transhistoricidad* del *cinismo*, las transiciones de su núcleo a lo largo de la historia occidental, Foucault se disculpa diciendo que han sido sólo “sobrevuelos”, agregando que partían simplemente de algunas anotaciones para un trabajo posible de realizar. Sin embargo, no deja de resultar significativo que Foucault se apresure a introducir esta perspectiva, señalando líneas de investigación. Dado que el agravamiento de su estado de salud le impide continuar el seminario tal como lo había planeado, y que su fallecimiento en ese mismo año finalmente detiene la continuidad de su obra, nos quedan abiertas y surgen nuevas preguntas sobre el interés de Foucault en este tipo de investigaciones, y hacia dónde podría llevarnos.

Sabiendo que Foucault era consciente del marco sociopolítico en el que inscribía su trabajo, y que advertía las estrategias que debía poner en juego para los efectos que buscaba, nos preguntamos qué efecto imaginaba alcanzar con el análisis de las postrimerías del *cinismo*, de la manera en que lo planteaba. En esos cuestionamientos deseamos detenernos en el próximo apartado, extrayendo de allí algunas reflexiones que nos impulsan a retomar y reelaborar estas líneas de investigación propuestas por el filósofo.

2.2. Del *cinismo* a las *máquinas de guerra*: la *transhistoricidad* de un combate del cuerpo en un espacio abierto

En el apartado anterior finalizamos comentando las líneas de investigación que propone Foucault para el estudio de lo que denomina un *cinismo transhistórico*. Como señalamos, la sugerencia de estas líneas que el autor no llegó a desarrollar nos conduce a preguntarnos sobre la importancia que Foucault daba a este trabajo, sobre los efectos que esperaba a partir de este tipo de investigaciones. Asimismo, nos cuestionamos acerca del sentido que podría tener el continuarlo en nuestros días ¿Hacia dónde nos conducimos buscando figuras históricas, en la modernidad occidental, en nuestra actualidad, que parezcan reproducir, en cierta forma, el mencionado *perfil del cinismo*? ¿Qué interés podrían tener estos *modos de vida cínicos* para nuestro presente?

Recordamos que en sus últimos seminarios y entrevistas, Foucault deja ver que la perspectiva de su trabajo se orienta a constituirse en un aporte para la transformación de nuestra actualidad. Esta transformación implica hacer una ontología del *nosotros* en el presente, identificar

cuáles son nuestros determinantes, analizar y experimentar cuáles son los límites que se nos imponen y especialmente cuáles de ellos podemos atravesar (Foucault, 1996). Se trata de hacer diferencias en nuestra vida y en nuestras relaciones sociales, que impliquen una transformación ética y política, individual y colectiva, comprendiendo que tales pares son realmente indisociables. La posibilidad de realizar colectivamente prácticas libertarias, que contrarresten los efectos de sujeción y objetivación en que nos vemos envueltos en las redes de *poder-saber*, descritas la obra foucaultiana de los años '70¹, sólo podría desarrollarse a través de éste trabajo ético y político, individual, intersubjetivo y colectivo. En este proceso, los estudios que el autor había comenzado a desarrollar en los años '80 sobre las denominadas *técnicas de sí* en el mundo griego y grecorromano, y la correlación entre técnicas de gobierno y del decir veraz, a través de las transformaciones de la *parrhesía*, resultan una herramienta central.

Como mencionamos más arriba, el estudio de Foucault sobre el *cinismo* se halla justamente en la exploración de dicha correlación. Precisamente, como vimos, el *cinismo* aparece como una corriente filosófica plenamente identificada con la *parrhesía*, traducida como el *decir veraz*, el hablar franco, cuya variación *cínica* implica que esto se produce directamente sobre el cuerpo, se lo explora y se lo expone en su verdad. A su vez, recordamos, Foucault destaca que esta *parrhesía cínica*, como variación particular de la *verdadera vida* de la tradición cultural griega, conduce al *cínico* a una vida de *combate* permanente contra los vicios de la humanidad, acercándose a aquello que en la actualidad reconocemos como *militancia*.

Así, llegamos a asociar a la *actitud cínica* con aquellas vidas que, a lo largo de la historia occidental, se han consagrado a transformar la sociedad a través de la manifestación de una vida radicalmente diferente. La pregunta que nos surge es si la investigación *transhistórica* que nos propone Foucault podría conducirnos a analizar el potencial transformador de esta *actitud*, sus alcances y sus límites en diversos contextos. En esta línea, emerge la necesidad de incluir en el marco herramientas que permitan contemplar variables contextuales y procesuales. Es decir, que vinculen la manifestación del *modo de vida del cínico* con las repercusiones de este *escándalo* en otros cuerpos presentes y luego transmitirse a otros con los que estos se encuentren, y así sucesivamente. Estas repercusiones, por supuesto, pueden ser múltiples y hallarse a variadas distancias espaciales y temporales con respecto a la situación precisa de la manifestación efectuada. Es por ello que comenzamos a explorar la posibilidad de efectuar variaciones sobre el trabajo

¹ Ver, entre otros: *El Orden del Discurso*, 1971; *Los Anormales*, 1975; *Vigilar y Castigar*, 1976.

aportado por Foucault, el cual nos parece sumamente valioso para recuperar y continuar. En esta búsqueda, fuimos aproximándonos a las elaboraciones de Deleuze y Guattari sobre la noción de *máquina*, donde apreciamos un anclaje en la conexión variable, ya que se destaca que toda máquina puede conectarse con otras, variando continuamente sus conexiones. En estas conexiones, cada una produce un corte del flujo de otra (Deleuze y Guattari, 2014). Así, el énfasis en la conexión contextual y en el aspecto procesual nos sugirió que el marco podría brindarnos las herramientas que buscábamos.

Desde esta inclinación, profundizando en los trabajos de Deleuze y Guattari en los que se desarrolla la categoría de *máquina* y ciertos conceptos asociados, hallamos que su noción de *máquina de guerra* tiene varios puntos en común con la de *actitud cínica*. Se pueden destacar, entre ellos, la acción directa no subordinada a la mediación e interpretación discursiva, la posibilidad de transformación constante, por exploración, sin sujetarse a modelos, y la vida de *combate* en un espacio abierto. Asimismo, sugerentemente, en la elaboración de la noción de *máquina de guerra* también se plantea una hipótesis de *tranhistoricidad*: la *máquina de guerra* habría emergido como un invento nómada, pero a partir de que los *Estados* se la apropian, se habría dispersado y metamorfoseado en proyectos artísticos, revolucionarios, científicos, amorosos, entre otros. En esta trayectoria mutable, al igual que en aquella de la *actitud cínica*, la *máquina de guerra* habría mantenido sus rasgos esenciales: la *exterioridad e irreductibilidad* con respecto a los *aparatos de Estado* y el trazado de *líneas de fuga* creadoras, conceptos que enseguida veremos.

Contando con esta perspectiva, nos preguntamos si sería posible concebir al *perfil cínico* definido por Foucault, que habría emergido en la antigüedad griega y se habría transportado a lo largo de toda la historia de la cultura occidental, como una de las metamorfosis de la *máquina de guerra*, luego de su apropiación por los *Estados*. De esta manera, podríamos realizar una recuperación del aporte foucaultiano desde un marco que permite el análisis de las conexiones contextuales y procesuales que, como planteamos, nos parecía preciso incluir. Exploramos la posibilidad de realizar tal articulación, analizando los elementos que se incluyen en la noción de *máquina de guerra*, y hallamos que era posible establecerla. Así arribamos a la categoría *máquina de guerra cínica*, como una relectura del *perfil cínico* desde la noción de *máquina de guerra*, y elaboramos un esquema metodológico para analizar la dinámica de la misma en diferentes contextos.

Para dar cuenta de esta elaboración, comenzamos el siguiente capítulo comentando la composición de la noción de *máquina de guerra* y algunos elementos centrales del marco en el que se inscribe, que son necesarios para comprenderla. Finalmente, en el último apartado de esta primera parte, exponemos la articulación que elaboramos de las comentadas perspectivas a partir de la categoría de *máquina de guerra cínica* y el esquema metodológico proyectado.

Capítulo 3: La construcción de la máquina de guerra en Deleuze y Guattari

3.1. Máquinas, agenciamientos y fugas

En este apartado vamos a introducirnos en la perspectiva *maquínica* que desarrollan Deleuze y Guattari², para ello, comenzamos señalando algunas generalidades. En primer lugar, advertimos que todas las *máquinas* se componen de asociaciones de elementos heterogéneos, que atraviesan las divisiones habituales entre la esfera humana, natural, artificial, material, o simbólica. Estas asociaciones son múltiples y se multiplican indefinidamente, es decir, continuamente pueden anexarse nuevas partes a una *máquina*, así como ésta puede conectar con otras o subdividirse. Cada vez que esto ocurre, la *máquina* cambia de naturaleza. Es por ello que las *máquinas* deben definirse siempre como la composición que presentan en una situación determinada, con una duración precisa y no como si conservaran una identidad a través del tiempo, siempre están en la transición entre asociaciones. Por otra parte, toda *máquina* se define por la producción de producción, donde el producto forma parte del proceso. Todo este trabajo, del que forman parte las contantes asociaciones y subdivisiones que definimos, esta guiado por el *deseo* como factor inherente³.

Con estos elementos, intentamos ahora focalizar en la composición particular de las *máquinas de guerra*, tal como es presentada en *Mil Mesetas* (2015). En esta obra, ellas aparecen como un tipo de *agenciamiento*, una asociación de elementos heterogéneos con ciertas características distintivas, que se forman en los *estratos* de la *tierra*. Analizamos a continuación el proceso comentado en la frase anterior, definiendo brevemente los conceptos introducidos.

Para comenzar, podemos situarnos en el nivel de aquello que los autores denominan *la Tierra*, donde sólo hay “materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (Deleuze y Guattari, 2015: 47-48). En ella tiene lugar el fenómeno de la *estratificación*, que puede describirse como el proceso de espesamiento, de articulación, de pliegue, de coagulación y de fijación, por el que se forman los *estratos*, que son las capas en las que se *territorializa y codifica la tierra*. A medida que se forman

² Principalmente en *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia 1* y *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia 2*

³ En la perspectiva maquínica que desarrollan los autores en los dos libros de la serie “Capitalismo y Esquizofrenia” se plantea una crítica a ciertos elementos del psicoanálisis, entre ellos, la asociación del deseo con la carencia. En cambio, los autores plantean que el deseo se produce en todo proceso maquínico como producto de las múltiples asociaciones, y a la vez productor de ellas.

los *estratos*, van capturando todo lo que pasa a su alcance, y continuarán haciéndolo, ya que la *captura* es parte de su naturaleza.

Los procesos de *estratificación* forman materias, aprisionan intensidades, las fijan, constituyen moléculas y las hacen entrar en conjuntos *molares* que las articulan en una estructura. Es así que se van formando las distintas capas en las que se organiza la materia, en contenido y expresión. Para situarnos en una referencia, los autores nos explican que “sumaria y tradicionalmente se distinguen tres grandes estratos: el físico-químico, el orgánico y el antropomórfico (o "haloplástico")” (Deleuze y Guattari, 2015: 212). Cada *estrato* se constituye en una doble articulación de contenido y expresión, a la vez, cada una de ellas está doblemente articulada. La primera articulación selecciona unidades *moleculares* (sustancias) de los *flujos-partículas* inestables y les impone un orden (formas). La segunda crea estructuras estables funcionales (formas) y constituye los compuestos *molares* en las que esas estructuras se actualizan (sustancias) (Deleuze y Guattari, 2015: 48). Las formas implican *códigos*, modos de *codificación* y *descodificación*; de manera semejante, las sustancias refieren a *territorialidades*, *territorializaciones*, *desterritorializaciones* y *reterritorializaciones*. Estos movimientos se deben a que la misma formación de *códigos* y de *territorialidades* implican una *descodificación* y *desterritorialización* de los *medios*, de los que se sirven para extraer materiales, y esto hace que, una vez constituidos los *estratos*, las *descodificaciones* y *desterritorializaciones* se presenten como potencia y de hecho se efectúen permanentemente.

Asimismo, los autores nos explican que los *estratos* tienen gran movilidad: un *estrato* puede servir de *sustrato* para otro, esto es, servir del material con que el otro se forma. Por otra parte, entre *estratos* o entre divisiones de *estratos* se producen fenómenos de *interestratos*, *trascodificaciones* y mezclas entre ellos. “La *estratificación* es como la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada” (Deleuze y Guattari, 2015: 212), sintetizan los autores.

En cada *estrato* las relaciones entre contenido y expresión se presentan de modo diferente, lo que hace que se distingan entre ellos. En esta tipología, advertimos que en el último *estrato* el contenido deviene haloplástico, ya que efectúa modificaciones sobre el mundo exterior; y la expresión deviene lingüística, “actúa mediante símbolos comprensibles, transmisibles y modificables desde afuera” (Deleuze y Guattari, 2015: 66).

Situándonos en las particularidades de este *estrato*, denominado haloplástico, nos encontramos que es en ellos donde mayormente se forman los *agenciamientos*, estableciendo *territorios*, que extraen de los fenómenos de *descodificación* y *desterritorialización* de *medios*. En este aspecto, como *agenciamiento* en primera instancia territorial, podemos decir que pertenecen a los *estratos*, y que debe descubrirse la *territorialidad* que engloban y su articulación en contenido y expresión. Pero como enseguida veremos, los *agenciamientos* desbordan los *estratos*. En primer lugar, se distinguen del resto de las “capas”, en que en ellos la expresión se constituye en un sistema semiótico, en un *régimen de signos*; y el contenido, en un *sistema pragmático de acciones y pasiones* (Deleuze y Guattari, 2015: 514). Esa es la primera división de todo *agenciamiento*: por un lado, es “*agenciamiento maquínico* de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, *agenciamiento colectivo de enunciación*, de actos y de enunciados, transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos” (Deleuze y Guattari, 2015: 92). Por eso, en cada *agenciamiento* hay que preguntarse, en primer lugar, qué se hace y qué se dice (su aspecto *territorial*).

En relación al segundo plano, debemos considerar los diferentes tipos de *regímenes de signos*, es decir, las formalizaciones de expresión específica. Los autores definen cuatro regímenes: el *régimen signifiante*, el *possignifiante*, el *contrasignifiante* y el *presignifiante*. Veremos las características de cada uno considerando sus diversos modos de *desterritorialización*, que remite a la operación por medio de la cual se abandona el *territorio* (Deleuze y Guattari, 2015: 517).

El *régimen signifiante* es el que rige el lenguaje verbal, concebido a partir de los siguientes principios:

- 1) el signo remite al signo, y remite al signo hasta el infinito (lo ilimitado de la significancia, que desterritorializa el signo); 2) el signo es restablecido por el signo, y no cesa de volver (la circularidad del signo desterritorializado); 3) el signo salta de un círculo a otro, y no cesa de desplazar el centro y a la vez de referirse a él (la metáfora o la histeria de los signos); 4) la expansión de los círculos siempre está asegurada por interpretaciones que producen significado y vuelven a producir signifiante (la interpretosis del sacerdote); 5) el conjunto infinito de los signos remite a un signifiante mayor que se presenta como carencia, pero también como exceso (el signifiante despótico, límite de desterritorialización del sistema); 6) la forma del signifiante tiene una sustancia, o el signifiante tiene un cuerpo que es Rostro (principio de los rasgos de rostridad, que constituye una reterritorialización); 7) la línea de fuga del sistema está afectada de un valor negativo, condenada como lo que excede la potencia de desterritorialización del régimen signifiante (principio del chivo expiatorio); 8) es un régimen la trampa universal, a la vez en los saltos, en los círculos regulados, en los códigos de las interpretaciones del adivino, en la publicidad el centro rostrificado, en el tratamiento de la línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2015: 122).

A este régimen se le oponen los otros tres, cada uno de diversa forma. En primer lugar, existe un régimen *presignificante*, en donde no hay ninguna reducción a la *rostridad* como única sustancia de expresión, ni del contenido al significado. Se caracteriza por un pluralismo y por una polivocidad que aíslan la toma de poder por el *significante*, conservando formas expresivas propias del contenido, que incluyen la corporeidad, gestualidad, ritmo, danza, entre otras. Es una *semiótica segmentaria plurilineal*, lo que combate cualquier *circularidad significativa*. La *desterritorialización* del signo es *relativa* y se debe a la confrontación de las *territorialidades* y de los *segmentos* de los que es extraído.

Por otra parte, existe otra semiótica que los autores denominan *contrasignificante*, en la que la *línea de fuga* se convierte en una línea de abolición, vuelta contra los *Estados*. Esta semiótica procede por aritmética y enumeración. Se trata de

un signo numérico que no es producido por nada exterior al marcado que lo instituye, que señala una distribución plural y móvil, que plantea funciones y relaciones, que efectúa combinaciones más que adiciones, distribuciones más que selecciones, que actúa por rupturas, transición, migración y acumulación más que por combinación de unidades (Deleuze y Guattari, 2015:123).

Por último, hallamos una semiótica *postsignificante*, identificada con el proceso de *subjetivación*. En relación al sistema *significante*, aquí “un signo o paquete de signos se separa de la red circular irradiante, se pone a actuar por su cuenta, a huir en línea recta, como si se precipitase en una insignificante vía abierta” (Deleuze y Guattari, 2015: 126). Así, la *desterritorialización* adquiere un signo positivo, tiene su origen en un punto de *subjetivación* cuya naturaleza puede variar, es ocupada efectivamente y seguida por quienes encuentran en ella su razón de ser, su destino. Dios aparta su rostro, el sujeto también lo hace, ambos se ponen de perfil, reemplazando al rostro irradiante del *régimen significativo*. La traición se coloca en lugar de la trampa.

Este régimen tiene dos ejes, uno sintagmático y otro paradigmático. En el primero de ellos, en la *conciencia como pasión*, se produce un desdoblamiento del sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, plegándose uno sobre el otro. El segundo modo de *subjetivación* es el *amor como pasión*, aquí dos sujetos desvían su rostro, ofreciéndoselo el uno al otro, siguiendo “una *línea de fuga* que los acerca y los separa para siempre” (Deleuze y Guattari, 2015: 135). En este amor-pasión se distribuyen los roles de sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, con la ilusión de que uno no sea más que un enunciado en la boca del otro, y viceversa. En ambos casos, la *subjetivación* por el doble de la conciencia y la del doble pasional, la *desterritorialización* es

absoluta, ya que el signo rompe su relación de significancia, y es expresada en el *agujero negro* de la conciencia y de la pasión. Pero este absoluto es relativizado, se constituyen procesos lineales finitos, la conciencia y la pasión van hacia su propio fin, imponiendo una *segmentaridad* a la *línea de fuga*, un punto de abolición que no cesa de obstruir la *desterritorialización*, volviéndola *negativa*.

Así, de acuerdo a la caracterización comentada, vemos que los *regímenes de signos*, si bien se hallan en el aspecto *territorial* de los *agenciamientos*, implican operaciones por las que se abandona el *territorio*. En esto consisten los denominados procesos de *desterritorialización* que corresponden al segundo eje por el cual se dividen los *agenciamientos*, que lo abren hacia otros *agenciamientos* y pueden arrastrarlos hacia el *Cosmos*. A su vez, vimos que dichos procesos presentaban variaciones en cada *régimen*, que vinculamos ahora a la tipología que nos presentan los autores: una *desterritorialización* es *relativa* cuando se *reterritorializa* en los *estratos*; *negativa*, cuando se interrumpe; y es *positiva absoluta*, cuando se produce la apertura y el arrastre hacia otros *agenciamientos*, hacia la *Tierra* y hasta hacia el *Cosmos*. Esta tipología de los procesos de *desterritorialización* varía en correlación con los diferentes estados que adoptan las *líneas* que componen los *agenciamientos*. Precisaremos la conceptualización de las *líneas*, ya que nos permitirá situarnos en la dinámica de los *agenciamientos*, comprendiendo la incidencia de la variedad de los procesos de *desterritorialización*.

En primer lugar, los autores explican que todo *agenciamiento*, como todo *estrato*, es un complejo de *líneas* que interactúan entre sí y con *líneas* de otros *agenciamientos* a los que se asocian. Se pueden considerar diferentes tipos de *líneas*, o diferentes estados de la misma. Según un primer estado, la *línea* está subordinada al punto (va de un punto a otro), a la diagonal, la vertical o la horizontal, hace contorno, traza un espacio de *estriaje* (donde el trayecto se somete a los puntos de llegada), se constituye una *multiplicidad* que continúa subordinada a cierta dimensión siempre superior o suplementaria. En este primer estado, las *líneas* “son *molares*, y forman un sistema arborescente, binario, circular, *segmentario*” (Deleuze y Guattari, 2015: 515). Los *regímenes de signos* y *sistemas pragmáticos* del aspecto *territorial* de los *agenciamientos* se ubican en este grupo, como *segmentos* de contenido y expresión.

En el segundo estado de las *líneas* la diagonal se libera de su subordinación, se rompe o serpentea. La *línea* ya no hace contorno, y pasa *entre* las cosas, *entre* los puntos. Pertenece a un espacio *liso*, que se opone al *estriado* en el sentido en el que ya no existen cuadrículas ni puntos a

los que subordinar las trayectorias. Son líneas *moleculares* que trazan un plan que ya no tiene más dimensiones que las que lo recorren; la *multiplicidad* que constituye ya no está subordinada a lo Uno, sino que adquiere consistencia en sí misma (Deleuze y Guattari, 2015: 515). Este tipo de líneas crean *multiplicidades* de tipo *rizomáticas*, aquellas de las que no se conoce su origen, que continuamente suman, restan, multiplican o subdividen dimensiones, cambiando de naturaleza cada vez que lo hacen, sin que haya nunca un elemento determinante del resto. Finalmente, existen líneas que ya no son *segmentarias*. Son las *líneas de fuga*, las que operan la *desterritorialización absoluta*. Líneas sin forma, abstractas, creadoras, que definen el *afuera* de la *multiplicidad* (Deleuze y Guattari, 2015: 14). Estos tres tipos de líneas, o tres estados de las mismas, se hallan en interacción constante, procurando cada una conducir a las otras hacia los efectos que la definen. Así, las *líneas moleculares* y las de *fuga* pueden verse bloqueadas y reubicadas en una *segmentaridad dura*, pero también las *líneas molares* pueden ser arrastradas de sus *segmentos*.

Retomando ahora la descripción de los *agenciamientos* como complejos de líneas, teniendo en cuenta sus tipos y combinaciones, advertimos, siguiendo a los autores, que cada uno de ellos posee dos caras. Una de ellas está orientada hacia los *estratos*, donde revela su aspecto *territorial*: con sus *territorializaciones* y *reterritorializaciones* que los estabilizan, sus segmentos de contenido y expresión, *regímenes semióticos* y *sistemas pragmáticos*. En esta orientación, los *estratos* “lo convierten en una especie de *organismo*, o bien en una *totalidad significativa*, o bien en una determinación atribuible a un *sujeto...*” (Deleuze y Guattari, 2015: 10). *Organismo*, *significante* y *sujeto* son los *estratos* que estructuran el universo de lo humano, que se inscribe al nivel de los *agenciamientos*, y que, si bien son necesarios para avanzar hacia la otra orientación, tienden a maniatarnos si nos quedamos en ellos.

Sin embargo, este cierre en los *estratos* se ve desafiado: en las proximidades de la cara *estrática* del *agenciamiento*, existe una zona media en donde éste dispone de *líneas moleculares* que impiden su cierre, su delimitación y estabilidad, que producen variables conexiones que no dejan de agregarle dimensiones, de multiplicarlo, dividirlo y metamorfosearlo con cada uno de estos movimientos. Así, finalmente, el *agenciamiento* es conducido hacia su otra cara, donde éste es arrastrado por *líneas de fuga*, según sus máximos de *desterritorialización*, revelándose plenamente en su *aspecto pasional*, como composición de *deseo*, *maquinación de deseo*, como *cuerpo sin órganos*.

Nos detenemos un instante en esta última imagen, que los autores toman justamente de un texto de Antonin Artaud, que formó parte de los poemas del programa radiofónico “*Para acabar con el juicio de Dios*”, producido en 1947 (Deleuze y Guattari, 2014; Deleuze y Guattari, 2015). Lo primero que advierten los autores, es que no se trata de que el cuerpo quiera hacerles una guerra a los órganos, sino que lo que rechaza es su organización en un *organismo*. Agregamos aquí, como advertencia, que debemos recordar que no nos estamos refiriendo al cuerpo de un individuo, con límites definidos por la piel, sino que se trata de un *agenciamiento*. Es decir, una composición heterogénea, compuesta por un *agenciamiento maquínico de cuerpos* y un *agenciamiento colectivo de enunciación*, una *multiplicidad* con su variable *rizomática*, que potencialmente puede incrementar o disminuir sus divisiones, transformándose cada vez. Asimismo, agregamos que los *agenciamientos* son definibles a cada momento como una individuación por *haecceidad*⁴: “una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada (...) en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (Deleuze y Guattari: 2015: 264). Las *haecceidades* son las que dirigen la metamorfosis de los sujetos y de las cosas, se diferencian del tipo de individuación que define a unos y a otras. A su vez, su temporalidad es otra, a ellas corresponde *Aión*, el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que se opone a Cronos, el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas.

Como vimos más arriba, todo *agenciamiento* tiene su aspecto *territorial* y su organización *estrática*, en donde se forman sustancias y sujetos, con sus líneas molares, sus *regímenes de signos* y *sistemas pragmáticos*. Por otro lado, vemos ahora que estos mismos *agenciamientos* se componen de *líneas moleculares* y *líneas de fuga* que los arrastran hacia el *cuerpo sin órganos* (*en adelante CSO*), revelándolos como *haecceidades*, con la temporalidad del acontecimiento. Si bien esta naturaleza variable y asociativa del *agenciamiento* es corrientemente capturada por los *estratos*, en la cara orientada hacia el *CSO* se despliega con mayor fluidez y visibilidad. Por lo tanto, cuando aquí nos proponemos precisar la elaboración teórica de la imagen del *CSO*, debemos concebirla dentro de las características que despliega el *agenciamiento* cuando éste se orienta hacia esta segunda cara. Así, advertimos con los autores, aquí los *agenciamientos* se presentan como mayormente poblados por *multiplicidades moleculares*, por materia no formada, en donde lo que circula son intensidades puras que él mismo produce. Cuando todo el *agenciamiento* gira hacia esta

⁴ El término en francés es Heccéité, traducido como haecceidad (Deleuze y Guattari, 2015)

orientación, deja circular todas las *líneas de fuga* creadoras, *deseantes*, revelándose como campo inmanente del *deseo*. Es así como ejerce el *CSO* su “guerra” hacia el *organismo*, como hacia los otros dos grandes *estratos* que, como mencionamos más arriba, estructuran y llegan a maniar el universo de lo humano (vinculado, aunque no exclusivamente, a los *agenciamientos* colectivos): frente al *organismo* coloca la *desarticulación del cuerpo*, la *experimentación* frente a la *interpretación* por el *significante* y el *nomadismo* como subjetivación en constante movimiento frente a la fijación en un *sujeto* (Deleuze y Guattari, 2015: 165).

Cabe agregar aquí que los *CSO*, como *agenciamientos* compuestos de diferentes tipos de *líneas*, tienen sus riesgos. Por ejemplo, los autores describen un tipo de *CSO* construido a partir de la experimentación con drogas, cuerpo preparado para hacer circular intensidades perceptivas, que sin embargo corre el riesgo de *reterritorializarse* en el vicio, la dependencia, bloqueándose así la posibilidad de habitar en el *continuum* intenso del *plan de consistencia*, impidiendo el *flujo* del *deseo*, y quedando fragmentado en los *estratos*. Asimismo, aparte de estos *CSO* vaciados, en los *estratos* se forman otros tipos de *CSO* toda vez que una célula muta y se apodera de todo; si esta no puede ser *reestratificada*, se forman *CSO* cancerosos, totalitarios, fascistas.

Es por ello que los autores advierten que la construcción de todo *CSO* requiere de una gran prudencia: “mimar” los *estratos*, partir de ellos, de sus *segmentos*, experimentar con ellos la posibilidad de prolongarlos en *líneas* de variación, en progresivas *desterritorializaciones*, de conectar y prolongar *flujos*, intensidades. Sólo así logrará revelarse el *CSO* como campo inmanente del *deseo*, porque podrá conectar con otros similares, en un *gran CSO* o *plan de consistencia* (concepto que veremos en breve).

Cuando un *agenciamiento* individuado se orienta hacia el *CSO*, cuando se opone a los *estratos* vinculados a través de la desarticulación, la experimentación y el nomadismo, se permite la apertura a bloques *de devenir*, que implican cambios en las relaciones de velocidad y lentitud, de movimiento y quietud de sus partículas. Como explican los autores,

devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo. (Deleuze y Guattari, 2015: 275)

Es por ello que los autores destacan que todos los *devenires* son moleculares y nunca se trata de parecerse a un sujeto o cosa que reconocemos desde su forma molar. Por otra parte, señalan que hay un encadenamiento de *devenires*, siendo el *devenir-mujer* el que abre la puerta a toda la

cadena. Incluso la mujer, como entidad molar, “atrapada en una máquina molar que la opone al hombre” (Deleuze y Guattari, 2015: 277), debe pasar por ese *devenir*, debe crear en ella la mujer molecular. Todo *devenir* se produce por el contagio que se inicia a partir del contacto y fascinación con una multiplicidad y *alianza* con aquello que los autores denominan *anomal*⁵, ser excepcional que se encuentra en el borde de una manada. El contacto con seres *anomales* abre la puerta para un encadenamiento de *devenires*, en palabras de los autores: “Cada multiplicidad se define por un borde que funciona como Anomal; pero hay una hilera de bordes, una línea continua de bordes (fibra) según la cual la multiplicidad cambia” (Deleuze y Guattari, 2015: 254). Estos bordes, estas fibras, van de un hombre a la mujer, de la mujer al animal, del animal a moléculas, desde estas a partículas, hasta llegar a lo imperceptible. Por ello afirman que estas fibras en hilera constituyen una *línea de fuga* o de *desterritorialización*. Por ello entendemos que este encadenamiento de *devenires* torna todo *agenciamiento* hacia el *cuerpo sin órganos*. Si se sigue la línea de *devenir*, si no se detiene en un término por intentar una imitación, una identificación o correspondencia, todo el bloque, constituido por lo que deviene y por aquello que se deviene, será integrado en el *plan de consistencia*.

Nos detenemos un momento en este último concepto. Los autores describen dos planes que contienen el mismo material, pero en relaciones diferentes. En el *plan de organización* se observa la materia formada: formas, sustancias, códigos, distribuidos en ciertas estructuras según la capa que integran. En cambio, en el *plan de consistencia*, aparece la materia en relaciones diversas: bajo las formas y sustancias construye *contínuums* de intensidad, bajo contenidos y expresiones emite y combina signos-partículas que hacen que el signo más asignificante funcione en la partícula más *desterritorializada*, bajo los movimientos relativos efectúa conjunciones de flujos de *desterritorialización*, que transforman los índices respectivos en valores absolutos (Deleuze y Guattari: 2015: 75). Como explican los autores, la *desestratificación*, la *desterritorialización* y la *descodificación* del material y de las secuencias de signos que componen el *plan* es lo que permite su proximidad, su mutua penetración, y el establecimiento de una continuidad, pudiéndose distinguir solo relaciones de movimiento y reposo, velocidad y lentitud. En el *plan de consistencia*

⁵ Los autores señalan que este término, anomal, se trata de un adjetivo caído en desuso, que tiene su origen en el sustantivo griego a-nomalía, que “designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2015: 249).

no se establecen formas ni sujetos con caracteres específicos, tan sólo hay *haecceidades*, afectos, *devenires* sin término ni sujeto, *cuerpos llenos sin órganos* por los que circulan intensidades, espacios *lisos* en los que se producen trayectorias que no están subordinadas a ningún punto (Deleuze y Guattari, 2015).

Entre el *plan de organización* y el *plan de consistencia* hay una tensión permanente. El primero actúa continuamente sobre el segundo, bloqueando las *líneas de fuga*, deteniendo los movimientos de *desterritorialización*, reconstituyendo formas y sujetos. Pero al mismo tiempo el *plan de consistencia* no cesa de extraerse del *plan de organización* con el movimiento inverso, haciendo que se escapen partículas fuera de los *estratos*, continuando sus *líneas de fuga* y conectando sus flujos. Así, esta tensión entre planes es siempre necesaria, a partir de ella, el *plan de consistencia*

proporciona el medio para eliminar los cuerpos vacíos y cancerosos que rivalizan con el cuerpo sin órganos; para rechazar las superficies homogéneas que enmascaran el espacio liso; para neutralizar las líneas de muerte y de destrucción que desvían la línea de fuga. Sólo es retenido y conservado, así pues, creado, sólo consiste *lo que aumenta el número de conexiones*⁶ (Deleuze y Guattari, 2015: 517).

De esta manera, el *plan de consistencia* se constituye en el ámbito en donde encontramos la materia inestable no formada que habíamos visto al inicio, en “el gran cuerpo de la *tierra*”, recorrida por flujos diversos, intensidades, *devenires*, *haecceidades*.

Recordamos y sintetizamos el proceso analizado hasta aquí: partimos de la superficie indiferenciada de la *tierra*, seguimos el proceso de *estratificación* hasta la formación en ella de los *estratos*, con su doble articulación en contenido y expresión, reparamos allí en la emergencia de los *agenciamientos*, con su componente *territorial estratégica*, que detenta un complejo de *líneas segmentarias* articuladas en *regímenes de signos* y *sistemas pragmáticos*, y sus *líneas de desterritorialización*. Vimos cómo estas últimas comienzan a abrir los *agenciamientos*, en primera instancia, hacia otros *agenciamientos*, haciéndolos derivar en cadenas de *devenires*; cómo continúan arrastrándolos, en conexión y mutación, revelándolos como *cuerpos sin órganos*, borrando sus límites y conduciéndolos, siempre que éstas *líneas* no sean bloqueadas, hasta el *plan de consistencia*. Allí, en este último, vuelven a eliminarse las distinciones de segmentos de contenido y expresión, reapareciendo los flujos de *signos-partículas* en una continuidad que es producto de múltiples conexiones.

⁶ El resaltado pertenece al original

Llegando a este punto, debemos señalar que todos los procesos analizados tienen como eje la acción de una *máquina abstracta*, que produce efectos diferenciales en cada *agenciamiento* según la relación que éste establezca con cada uno de los estados de la misma. Revisamos brevemente estas diferencias para llegar finalmente a la noción de *máquina de guerra*, definida como un tipo de *agenciamiento* que mantiene un vínculo privilegiado con uno de los estados de la *máquina abstracta*.

El primer estado que describen los autores remite a la incorporación de *máquinas abstractas* en los *estratos*, a los que les da una unidad de consistencia en la formación de sustancias y formas. Al mismo tiempo, hallamos allí la acción de *máquinas abstractas* en un segundo estado, como *máquinas de mutación*, que ponen los *segmentos de contenido* y *expresión* en *variación continua*, sólo reteniendo rasgos de ellos (intensidades de contenido, tensores de expresión). Son estas *máquinas de mutación* las que trazan las *líneas de fuga* que operan las *desterritorializaciones* y *descodificaciones*, abriendo los *agenciamientos* y arrastrándolos en cadenas de *devenires* hacia el *plan de consistencia*. Son ellas las que trazan ese *plan*.

No obstante, con su tercer estado, el de *sobrecodificación*, las *máquinas abstractas* compensan las *desterritorializaciones* de las *líneas de fuga* con *reterritorializaciones*, y las *descodificaciones* con *sobrecodificaciones*. El primer caso sucede cuando la *desterritorialización* es bloqueada o no llega a hacerse de manera absoluta, cuando el *agenciamiento* no logra conectar con el *flujo del deseo* y su campo de inmanencia, con el *plan de consistencia* que cohesiona todos los *CSO* seleccionados. Cuando una *línea de fuga* es bloqueada y no alcanza este *plan*, es *reterritorializada* en los *estratos*, fijándose de una manera más dura que la anterior. La compensación de las *descodificaciones* con *sobrecodificaciones*, se realiza con máquinas específicas, como aquella que los autores denominan “de *rostridad*”. Esta se encarga de *sobrecodificar* el cuerpo, produciendo “rostros” como fenómenos sociales y actuando así como apoyo para la semiótica mixta de *significancia* y *subjetivación* (basada en la combinación de los regímenes *significante* y *possignificante*). Para comprender esta mecánica, comentaremos brevemente su funcionamiento.

Las *máquinas abstractas de rostridad* se basan en el sistema *pared blanca-agujero negro*, organizando una *semiótica mixta de significancia* y *subjetivación*. Es decir, la pared blanca es lo que precisa el *significante* para rebotar entre interpretaciones, a la vez, se constituye en “un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones

dominantes” (Deleuze y Guattari, 2015: 174). Por otro lado, los *agujeros negros* son los huecos en donde la subjetividad puede hallar resonancia, “seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante” (Deleuze y Guattari, 2015: 174).

Los procesos de *sobrecodificación* sólo pueden darse en *códigos descodificados*. En este sentido, advertimos que estas máquinas trabajan en la misma zona que aquellas de *mutación*, en las *zonas de descodificación*. Por lo tanto, ambos tipos de *máquinas abstractas* combaten por imponer sus efectos productivos: las de *mutación* por profundizar la *descodificación* y *desterritorialización*, arrastrando los códigos descodificados hacia el *plan de consistencia*; las máquinas *sobrecodificantes*, por el contrario, buscan capturarlos *sobrecodificándolos* con códigos abstractos dominantes, fijándolos aún más en los *estratos*.

En el caso de la *máquina abstracta de rostridad*, la *sobrecodificación* se hace una vez que la cabeza deja de estar codificada por el cuerpo, por su *código corporal polívoco multidimensional*. Desde allí, esta máquina avanza y produce la *sobrecodificación* de todo el cuerpo, que es verdaderamente una abolición del mismo. En este proceso, la *máquina* cumple con su función de *biunivocización*, de *binarización*. El primer aspecto de la misma, responde a la constitución de una unidad en cada rostro, en una relación biunívoca con otro, sobre un marco de referencia: se es hombre o mujer, rico o pobre, entre otras posibilidades. En el segundo aspecto, la máquina juzga si el rostro se ajusta o no se ajusta a los parámetros de la unidad, si pasa o no pasa, si se es aceptado o rechazado, legible o ilegible. De todas maneras, la máquina se irá modificando para incluir, progresivamente, a las desviaciones. Es decir, por ejemplo, si “no es hombre ni mujer”, hay que buscar clasificar la “desviación”, que podría ser: “es travesti”. Todo debe quedar contenido, interiorizado, codificado. En este sentido, la *máquina de rostridad* funciona como ordenador de normalidades.

Ahora bien, las *máquinas abstractas de rostridad* deben ser siempre desencadenadas por *agenciamientos* de poder específicos: los *aparatos de Estado*. Estos *agenciamientos* son los mismos que históricamente han tenido necesidad de ella para sostenerse: los regímenes despóticos y autoritarios, los sistemas estatales que han abolido las bases polívocas de las semióticas previas, que empleaban de diversas formas elementos expresivos del cuerpo y del espacio. Por el contrario, estos regímenes estatales han impuesto una *semiología general* que *sobrecodifica* las otras semióticas, y sirve al mismo tiempo para lograr la *captura* que precisan los *aparatos de Estado*. Esta *captura* se produce como una *interiorización* de todo lo que encuentran a su alrededor, sin

dejar nada afuera; todo lo que no logran *interiorizar* representa para ellos una amenaza. Para alcanzar esta captura, la denominada *semiología general* que detentan los *Estados* se constituye con la semiótica mixta de *significancia* y *subjetivación*, que se establece, como vimos, a través del sistema *pared blanca-agujero negro*. Este último, así como sirve a los requerimientos de la *significancia* y la *subjetivación* de los respectivos regímenes de signos, también sostiene los mecanismos estatales de comparación y apropiación, en los que se apoya toda la *captura* que realizan los *Estados* (Deleuze y Guattari, 2015).

Ahora bien, los *aparatos de captura estatales* no logran evitar que algo siempre se escape, que se reproduzca un *afuera* amenazador. Incluso las *capturas* pueden *fugar*. Esto puede explicarse por la misma mecánica de la *máquina abstracta*. Como dijimos, la tipología comentada se basa en tres estados de la misma, cada uno produce efectos variados y contrarresta los efectos de los otros. Así, las *máquinas de sobrecodificación* tendrán como contrapartida los efectos *desteritorializantes* y *descodificantes* (que forman parte del mismo proceso) de las *máquinas de mutación*. Estas últimas se especializan en explorar las variables de los elementos *sobrecodificados* y ponerlos a variar hasta colocarlos en un proceso de *variación continua*, de *desteritorialización positiva*, de *fuga creativa*, conduciéndolas así hasta el *plan de consistencia*. Este último, representa aquí el *afuera* que no puede *interiorizarse*, aquello que contrarresta los efectos *sobrecodificantes*.

Así, vemos que los *aparatos de captura*, vinculados a *máquinas sobrecodificantes*, “fallan” dejando siempre un *afuera* amenazante. Dijimos que esto se debía a la acción de *máquinas mutantes*, y queda por preguntarnos si lo hacen vinculadas a un tipo de *agenciamiento* específico, y qué relación mantienen con los *aparatos de Estado*. Efectivamente, este tipo de *agenciamiento* lo constituyen las *máquinas de guerra*, que representan, en consecuencia, el *afuera* amenazador de los *aparatos de Estado*, aquello que no logran *interiorizar*, y en ello radica su histórico enfrentamiento.

Así, hemos arribado finalmente a la categoría de *máquina de guerra*, situándola ahora como un tipo de *agenciamiento* específico, con una tendencia privilegiada a asociarse a las *máquinas abstractas de mutación*, enfrentándose a la *captura* de los *aparatos de Estado*. Veremos a continuación las características con las que Deleuze y Guattari definen las generalidades de las *máquinas de guerra* y luego aquellas que aquí atribuimos a la especificidad de las *cínicas*.

3.2. Las máquinas de Guerra como el afuera de los aparatos de Estado

En una descripción inicial, los autores señalan que una de las principales características de la *máquina de guerra* es ser ajena y exterior al *Estado*, en cualquiera de las formas que éste adopte. Como vimos, los *Estados* tienen la necesidad de *capturar e interiorizar* progresivamente todo lo que hallan en su entorno (un entorno que tenderá a desplazarse a medida en que lo hagan los *Estados*), y las *máquinas de guerra*, asociadas a *máquinas abstractas de mutación*, de poner en variación las líneas segmentarias. Así se constituyen como aquello que los *aparatos de Estado* no logran *capturar*.

El enfrentamiento entre *máquinas de guerra* y *aparatos de Estados* puede seguirse históricamente a partir de la hipótesis que aportan los autores. Esta hipótesis consiste en postular que la *máquina de guerra* habría surgido como una invención de pueblos nómadas para contrarrestar la *captura e interiorización* que impulsan los *aparatos de Estado* sobre el espacio y sobre los cuerpos (Deleuze y Guattari, 2015). Ya hemos visto cómo esto se hacía, sobre los cuerpos, a través de la *sobrecondición* que efectúa la *máquina de rostridad*; en el caso del espacio, la *sobrecondición* se realiza a través de procesos de *estriaje*. Este último, según definen los autores, consiste en medir y segmentar el espacio para distribuir allí a las personas, estableciendo trayectorias que van de un punto a otro. Este cuadrículado, fundamental para el control que precisan ejercer los *Estados*, se opone a la necesidad vital de los pueblos nómadas de ocupar el espacio sin medirlo, de desplazarse por el mismo sin fijarse puntos de llegada, de habitarlo intensamente. Es por ello que uno de los objetivos principales de la *máquina de guerra* sería el *alisado* del espacio, es decir, contrarrestar los efectos del *estriaje*, reconstituyendo un espacio que se pueda ocupar sin medir. A la vez, y como parte del mismo proceso, entre los objetivos esenciales de la *máquina de guerra* hallamos el trazado de *líneas de fuga* creadoras, lo que implica tanto el *alisado* del espacio como la *desrostrificación* del cuerpo, la exploración y puesta en *variación continua* de los rasgos de *rostridad* hasta *devenir cuerpo sin órganos*.

Continuando esta elaboración hipotética, los autores añaden que, con el tiempo, los *Estados* se habrían apropiado de la *máquina de guerra*, produciéndose, a partir de allí, la dispersión y polarización de la misma. Así, por un lado, se encontrarían a lo largo de la historia *máquinas de guerra* capturadas por el *Estado*, las cuales, a diferencia de lo que pasaba cuando la ejecutaban los nómadas, pasarían a tener la guerra por objeto, y ampliarían considerablemente sus dimensiones.

En el otro polo, tendríamos una dispersión de la *máquina de guerra* que reaparecería en diversos tipos de *agenciamientos*, como proyectos artísticos, científicos, o políticos, conservando lo que ya era su esencia desde su invención: la *exterioridad e irreductibilidad* a los *aparatos de Estado*, el trazado de *líneas de fuga* creadoras, la composición de un espacio *liso*.

Este segundo polo, más invisible, más mutable, puede reconocerse, por ejemplo, en el ámbito de la ciencia, con la existencia de una *ciencia nómada* en la que se despliega cierta potencia de la *máquina de guerra* vinculada a un modo particular de relación con la materia. Este modo se basa en un modelo en el que se consideran los *flujos* como realidad o consistencia en lugar de los sólidos; los *devenires* y lo heterogéneo, en lugar de lo idéntico, lo constante, lo eterno; la formación de espirales y torbellinos, como forma en que se ocupan espacios *lisos*, proyectivos, vectoriales, sin medida, que se diferencian de los *estriados*, métricos. Asimismo, en este modelo las figuras son consideradas por los afectos que se producen en ellas, los accidentes y sus resoluciones, las proyecciones y las transformaciones. Se sigue la materia hallando en ella singularidades, a diferencia del modelo de ciencia legal, basado en la reproducción desde un punto de vista fijo. Así, esta *ciencia nómada*, exterior e irreductible a la ciencia legal, estaría encarnando, en el ámbito de la epistemología, el enfrentamiento entre las *máquinas de guerra* (en sus transformaciones) y los *aparatos de Estado*.

Otro ámbito en el que se pueden ver estas mutaciones y enfrentamientos es en la noología. Los autores señalan que hay una imagen del pensamiento, que lo abarca en su totalidad, y es la *forma-Estado* desarrollada en él. Esta tiene como dos “cabezas”, representadas como el imperio de lo verdadero y la república de los espíritus libres. Así se constituye el pensamiento como forma de *interioridad*, como *estrato* (con esta doble articulación) a la vez que la *forma-Estado* adquiere consenso y carácter universal. Pero esta asociación entre el *Estado* y el pensamiento es desafiada por irrupciones violentas de “contra-pensamientos”. Estos se constituyen como “*pensamientos del afuera*”, conectados con las fuerzas del *afuera*, de la *tierra*, del *cosmos*; quiebran las imágenes sin postular otras, por el contrario, irrumpen contra la posibilidad de someter el pensamiento a imágenes, a modelos. Sitúan al pensamiento en un espacio *liso*, que debe ocupar sin medir, siguiendo trayectos que no se fijan puntos de llegada. Así, vemos nuevamente una transformación del enfrentamiento entre el *Estado* y las *máquinas de guerra*, encarnada en el ámbito de la noología y representada por un rasgo nuclear de la lucha: “*interioridad-exterioridad*”. Este modo de pensamiento, “del afuera”, es el que puede cuestionar a aquel de la *forma-Estado*: el individuo o

grupo que lo sigue, destruyendo las imágenes clásicas del pensamiento, lo desafía. La irrupción de un pensador conectado con otras fuerzas afecta a otros pensadores, y así se produce una afectación sucesiva por “relevo”, sin plan predeterminado. "La naturaleza envía al filósofo a la humanidad como una flecha; no apunta, pero confía en que la flecha quedará clavada en algún sitio" (Deleuze y Guattari, 2015: 382).

Observamos que el *pensamiento del afuera* explora modos de seguir el pensamiento, como se sigue la materia en la *ciencia nómada*. En ambos casos, se responde al modelo más general de la ocupación nómada del espacio: se lo explora sin medir, se realizan trayectorias que no se someten a punto de llegada ni recorridos establecidos. Podríamos plantear, en consecuencia, que este modelo nómada estaría siempre presente en las *máquinas de guerra*, más allá de las formas que adopten. Así, obtendríamos aquí otro rasgo nuclear de las mismas, identificado con una dinámica basada en la *exploración*, en una trayectoria que emerge de ella al tiempo que se realiza, sin ajustarse a ningún tipo de marco previo, y que halla, como consecuencia, la necesidad de combatir todo lo que se oponga a la realización de esta dinámica. Este rasgo nuclear, la *exploración nómada*, se sumaría al otro visto al inicio, vinculado al eje *interioridad-exterioridad*, donde la *máquina de guerra* se define por el segundo término, frente a la *interiorización* que promueven los *Estados*. Así, podríamos sugerir que ambos rasgos, la *exploración nómada* y la *exterioridad*, combinados, se habrían trasladado en la historia de las transformaciones de la *máquina de guerra*, desde su emergencia en pueblos nómadas, pasando por todas sus transformaciones, hasta nuestros días.

De esta manera, arribamos a una postulación de los rasgos nucleares de la *máquina de guerra*, los cuales, como vimos en el caso del *cinismo*, deberían reaparecer en cada resurgimiento de la misma y permitirnos identificarla. Dados los objetivos de nuestro trabajo, nos resta ahora plantear cómo estos elementos nucleares, los del *cinismo* y los de la *máquina de guerra*, se combinan en la categoría de “*máquina de guerra cínica*”. Eso es justamente lo que hacemos a continuación, aportando luego un esquema metodológico para analizarla en estudios específicos, que es el que empleamos en la segunda parte del presente trabajo.

3.3. Hacia la construcción de una *máquina de guerra cínica*

La categoría que aquí presentamos parte de la hipótesis de la *transhistoricidad* que plantean, tanto Foucault para el *perfil cínico*, como Deleuze y Guattari para las *máquinas de guerra*. En el primer caso, Foucault postula que, luego de su emergencia en la antigüedad griega, *la actitud cínica*

de producir en la propia vida el *escándalo de la verdad*, se transportaría en la historia reapareciendo en diferentes figuras, espacialmente en el ámbito del arte, de la *militancia* y de la espiritualidad cristiana. En cada caso, esta *actitud* se hace visible por el denominado “escándalo” de enfrentar los valores sociales, mostrando una vida que, si bien continúa los principios éticos de la sociedad, al llevarlos al extremo y materializarlos en el cuerpo, genera rechazo. La *máquina de guerra*, por su parte, habiendo surgido como un invento nómada frente al *estriaje* del espacio que realizan los *aparatos de Estado*, al ser apropiada por estos mismos, se habría dispersado y polarizado. Así, en un polo vamos a hallar las *máquinas capturadas*, que amplían sus dimensiones y colocan la guerra como objeto; en el otro, aquellas que mutan y reaparecen en proyectos científicos, artísticos, o revolucionarios, conservando lo que fue desde siempre su rasgo esencial: la *exterioridad* con respecto al *Estado*, que la lleva a orientar su accionar al trazado de un espacio *liso* y *líneas de fuga creadoras*.

Si comparamos ambas figuras, vemos que los rasgos generales que se atribuyen a la *actitud cínica* pueden reencontrarse en el polo esencial de la *máquina de guerra*. En primer lugar, el *cínico* está claramente en una relación de *exterioridad* con respecto al *Estado*, de la misma forma en que lo están las *máquinas de guerra*. En el caso del *cínico*, la *exterioridad* se deriva del propio modo de vida, radicalmente diferente y en perpetua variación, por lo tanto, difícil de *sobredefinir*, de *interiorizar*; explora en su cuerpo y lo transforma, oponiéndose a la *captura* por la *máquina de rostridad*. Su trayectoria será nómada en un sentido amplio, no se ajustará a ningún tipo de encuadre social: matrimonio, familia, trabajo, o pueblo. Podríamos decir que estos encuadres forman parte del *estriado* que hacen los *Estados* con sus *aparatos de captura* y su imposición de una semiología general, que producen una *sobredefinición* de la vida de las personas, en un sentido espacio-temporal. Los *cínicos* rechazan todos estos encuadres y los combaten manifestando una vida que no se ajusta a ninguno de ellos, que los cuestiona, que expone su falta de necesidad y su falsedad. Así el *cínico* traza un espacio *liso*, que se puede transitar sin ajustarse a tales puntos, que permite la *exploración* creativa y *experimentación* de otras formas de vida.

Si a esta reaparición de rasgos de la *máquina de guerra* en el *cinismo* sumamos la consideración de la hipótesis histórica de la primera, por la cual habría sido una invención de los nómadas en contra de los *Estados*, que una vez apropiada por estos, se habría dispersado y metamorfoseado a lo largo del tiempo y del espacio, reapareciendo en máquinas de amar, de crear, o proyectos ideológicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: el *cinismo* habría emergido

como una metamorfosis de la *máquina de guerra*, surgida en la Antigua Grecia en el siglo IV a.C., en oposición al Estado Griego que procedía a la *sobrecodificación* de los cuerpos, de los modos de vida y al *estriaje* del espacio. A la vez, siguiendo la hipótesis de Foucault para el *cinismo*, esta *máquina de guerra cínica*, con los rasgos nucleares de su emergencia histórica, se habría trasladado, desde la antigüedad hasta nuestros días, a lo largo de toda la historia de Occidente, particularmente a través del arte, la religión y la *militancia* política.

Siguiendo estas hipótesis, en este trabajo nos proponemos retomar las líneas de investigación abiertas por los autores, es decir, el resurgimiento del *perfil cínico* y de *máquinas de guerra* bajo diversas formas a lo largo de la historia, combinando ambas figuras en una categoría que denominamos “*máquina de guerra cínica*”, cuyos rasgos resultan de la articulación de los elementos nucleares de cada una. Particularmente, nos proponemos situar la exploración en un “caso” específico que sugiere, por sus rasgos, el atravesamiento de diversas formas de la *máquina de guerra cínica*: la vida-obra de Antonin Artaud.

Postulando esto último como una hipótesis, en nuestro análisis procuramos desarrollarla, describiendo el modo en que hallamos los rasgos de la *máquina de guerra cínica* en la vida-obra de Artaud. Para ello, hacemos un recorrido por la misma, deteniéndonos en las situaciones en que se presenta una forma de *combate* frente a los *aparatos de captura estatales* a través del *escándalo cínico*, es decir, cuando se hace una manifestación de la vida, como revelación de una *vida otra*, que produce perturbación.

Así, por ejemplo, podemos localizar este modo de *combate* en la conocida correspondencia con Jacques Rivière, en aquel entonces director de la *Nouvelle Revue Française* (en adelante *NRF*). En ella, Artaud reclama que se publiquen sus poemas para darles existencia, exigiendo con angustia que no se evite esta posibilidad por juzgarlos desde la forma, el estilo y los parámetros normativos de la *NRF*. En estas cartas, el autor agrega profundas descripciones de lo que percibe como su “imposibilidad de pensar”. Jacques Rivière se interesa por las descripciones de Artaud y lo estimula a concentrarse en su interior y a ordenar sus ideas, pero Artaud insiste en que su pensamiento lo abandona, en que no puede darle ningún tipo de orden. Así, podemos plantear que en este momento inicial del desarrollo de la obra de Artaud, ya aparece este *combate* frente a los modos de *captura estatales* que atraviesan diversos agentes institucionales, y buscan siempre la *interiorización* y *sobrecodificación*. Artaud opone una *exterioridad* mental irreductible, y manifiesta escandalosamente *otro* modo de habitarla, exponiendo la realidad de sus estados físicos. Como

veremos más adelante cuando analicemos este intercambio, esta *vida otra* que insiste en manifestar Artaud, causa en Rivière un efecto cercano al de “espejo roto” que Foucault hallaba en el *escándalo cínico*, representando para el director de la *NRF* la imagen que no quiere ver de sí mismo, efecto que llega a confesar hacia el final de la correspondencia⁷.

Así, en cada situación en que registremos este tipo de *combate*, por *exterioridad* y por *manifestación de la verdad* (en los sentidos que ya hemos definido), diremos que estamos ante una *máquina de guerra cínica*. A continuación, para analizar su especificidad, nos preguntamos en qué modo se produce el *escándalo cínico*, a través del mencionado proceso de “cambio de moneda”, entendido como la inversión de los valores socialmente defendidos, por llevarlos al extremo. Aquí deberíamos considerar que los valores cambian contextualmente, que ya no serán los de la antigüedad griega. Por ejemplo, en el caso mencionado, los valores a trasgredir serían los parámetros estéticos que se priorizan para la edición en la *NRF*, frente a los que Artaud expone la autenticidad de la manifestación de su pensamiento. Aquí vemos cómo la inversión se produce en el sentido *cínico* que mostraba Foucault: se defienden principios que son aceptados socialmente, la autenticidad y profundidad del artista en la exposición de su sensibilidad, pero se llevan a tal extremo que generan rechazo y se oponen a ciertas convenciones que rigen las prácticas, como son los parámetros estéticos para las normas editoriales.

Así, siguiendo este procedimiento, identificamos diferentes *máquinas de guerra cónicas* que atraviesan la vida-obra de Artaud, correspondientes a diversos *agenciamientos*, vinculados a los polos de acción creativa en los que Artaud ha participado (teatro, cine, poesía y dibujo). Una vez efectuado este despliegue nos interesa analizar las trayectorias que han seguido estas *máquinas*, poniendo atención en los alcances y límites que han hallado en la persecución de sus objetivos, enmarcados en el trazado de *líneas de fuga creadoras*, de un espacio *liso*. Para realizar estos análisis, siguiendo aportes metodológicos sugeridos por Deleuze y Guattari, trazamos el mapa de estas *máquinas de guerra cónicas*, para lo cual nos proponemos registrar los siguientes elementos:

1) Mapa general la *máquina de guerra cínica* como *agenciamiento*

1.a) Aspecto *territorial* o cara orientada a los *estratos*:

-*segmentos* de contenido y de expresión, ¿qué se hace y qué se dice? ¿Cuáles son sus *regímenes de signos y sistemas pragmáticos*?

⁷ Ver *Correspondance avec Jacques Rivière* (Artaud, 2004: 69-83)

-*Líneas molares*

-Efectuación de *máquinas abstractas de estratificación y de sobrecodificación* ¿qué *máquinas abstractas* se efectúan? ¿Cómo interactúan las *máquinas* entre sí?

1.b) Cara orientada hacia el *plan de consistencia*:

-*Líneas de desterritorialización, líneas moleculares y líneas de fuga*, interacción con las *líneas molares. Multiplicidades rizomáticas*

-Máximos de *desterritorialización y reterritorialización*

-Efectuación de *máquinas abstractas de mutación*, relación con las *máquinas abstractas de estratificación y sobrecodificación* (puestas en *variación continua, estratificaciones y sobrecodificaciones*)

-*Cuerpos sin órganos*: su construcción y funcionamiento, el material con qué se lo constituye y el tipo de intensidades que lo recorren, su conexión con otros *CSO*, su integración en el *CSO* colectivo en el *plan de consistencia*. Sus posibles fallas, vaciados, emergencia de mutaciones cancerosas.

-Procesos de *devenir* que abren los *agenciamientos* y los arrastran hasta el *plan de consistencia*

2) Trayectoria de la *máquina de guerra cínica*:

-Dinámicas de enfrentamiento a los *aparatos de Estado*, a su *semiología general* y sus métodos de *captura* (*sobrecodificación* por combinación de *significancia y subjetivación*)

-Trazado de *líneas de fuga creadoras*, espacios *lisos*. Su potencial para *mutar* y proliferarse, contrarrestar los efectos de *estriaje y captura* de los *aparatos de Estado*.

Una vez realizado este mapeo de ciertas *máquinas de guerra cínicas* que han atravesado la vida-obra de Artaud, extraemos algunas reflexiones vinculando las características generales del “mapa” de cada una, con sus trayectorias en el período de tiempo analizado. Para finalizar, volcamos algunas preguntas e hipótesis que surgen a partir de estas reflexiones.

Segunda parte – Máquinas de guerra cónicas en la vida-obra de Artaud

En esta segunda parte de la tesis presentamos un análisis de la vida-obra de Antonin Artaud a partir de la categoría de *máquina de guerra cónica*. De acuerdo a los lineamientos definidos en la primera parte, tendremos como ejes los diversos *agenciamientos* que hallamos como jalonamientos de su obra. Dado que nuestro interés es seguir la trayectoria de una *máquina de guerra*, con sus enfrentamientos a *aparatos de Estado* y sus consecutivas mutaciones, nuestra decisión metodológica es hacer un recorrido de la vida-obra en un orden cronológico. Por ello, tomamos como referencia la compilación *Ouvres*, realizada por Evelyn Grossman (Artaud, 2004), mencionada en el primer capítulo. A su vez, incorporamos en el análisis algunos textos que no fueron incluidos en la compilación pero que resultan significativos para el presente trabajo.

Capítulo 4: La máquina de guerra en la literatura

4.1. La correspondencia con Rivière

El primer *agenciamiento* que tomamos para el análisis es aquel que produce, como resultado, el ingreso de Artaud al campo de la literatura, y a la vez, lo constituye como un autor que se caracterizará por la indagación profunda y problematización de sus procesos de pensamiento. Antes de pasar a analizar este *agenciamiento*, señalamos algunos elementos biográficos de este autor, que resultan significativos para el desarrollo de su vida-obra.

Antonin Artaud nace en Marsella, ciudad portuaria ubicada en el sur de Francia, el 4 de septiembre de 1896, en el seno de una familia burguesa. Recibe la influencia del poliglotismo de su familia materna, proveniente de Esmirna, aprendiendo griego, italiano y turco. Siendo el hijo mayor, asiste a la muerte de cinco de sus siete hermanos y hermanas, que no sobreviven al nacimiento o fallecen al poco tiempo de nacer. Hacia los 5 años sufre una meningitis que, aparentemente, no deja secuelas. Sin embargo, su familia lo describe como un niño nervioso, tiene tics faciales y un leve tartamudeo. Estudia en el Colegio del Sagrado Corazón, donde los religiosos que se ocupaban de su educación lo consideran como un ser de una naturaleza aparte, muy dotado de una inteligencia que no suele abocarse a la tarea escolar.

A los catorce años, junto con sus compañeros de escuela, funda una pequeña revista donde publica sus primeros poemas y novelas cortas, inspirado en Rimbaud, Baudelaire y Poe. A los dieciocho años, en su último año escolar, sufre una crisis depresiva y se repliega en sí mismo. Al año siguiente su familia lo envía a consultar al Dr. Grasset, especialista en enfermedades nerviosas, quien le diagnostica una neurastenia aguda, pero dos años más tarde, al volver a verlo, cree reconocer en Artaud síntomas de una sífilis hereditaria y prescribe un tratamiento de inyecciones de Quinby y otros medicamentos a base de arsénico, mercurio y bismuto. Por aquellos años aparece la primera publicación conocida de poemas de Artaud, en la revista *La Revue de Hollande*. Al no notar mejoría en sus afecciones nerviosas, su familia lo envía a una clínica especializada, donde pasa un año pintando, dibujando y escribiendo. Allí comienza a tomar láudano.

En 1920, el director de la clínica aconseja a la familia que lo confíe al Dr. Toulouse, reconocido psiquiatra y director del asilo de Villejuif, una localidad ubicada en las afueras de París. Este se interesa enseguida en Artaud y lo nombra cosecretario de su revista *Demain*, animándolo a publicar allí sus poemas y críticas de libros y espectáculos. Ese año, en París, Artaud encuentra al

director de teatro Lugné-Poe y comienza a trabajar con él. Al año, se instala en París, se interesa en el Dadá, descubre las primeras obras de Breton, Aragon, Soupault, y se integra en la compañía de teatro de Charles Dullin, quien lleva adelante una nueva perspectiva de la centralidad de la puesta en escena. En 1922, en una visita a su familia en Marsella, concurre a la Exposición colonial, donde queda impresionado con un espectáculo de danzas camboyanas. Al año siguiente se publica el primer libro de poemas de Artaud, *Tric Trac du Ciel* y aparece el primer número de *Bilboquet*, una revista de cuatro páginas escrita enteramente por él. Deja la compañía de Dullin y, dos meses más tarde, se incorpora a la de Georges y Ludmila Pitoëf. Ese mismo mes, mayo de 1923, recibe una carta de Jacques Rivière, director de la *Nouvelle Revue Française*, dando inicio al intercambio de correspondencia que constituye el primer *agenciamiento* que tomamos para nuestro enfoque, el cual pasamos enseguida a abordar.

La primera carta de Rivière hacia Artaud responde al envío de poemas que realiza el joven poeta, solicitando que sean publicados en la revista. Rivière le explica que no va a poder publicarlos, pero le interesaría mucho conocer personalmente a su autor. Luego de un primer encuentro, Artaud dirige una carta a Rivière, explicando que quiere insistir sobre un punto de la conversación que han tenido personalmente: la importancia de la existencia literaria de tales poemas se debe a que son el resultado de sus intentos de fijar las ideas que se le aparecen, en el marco de un estado permanente del abandono de su pensamiento. Así, explica, la publicación de tales poemas serían la prueba de la existencia del mismo, y de que tiene derecho a seguir pensando, sin importar que los mismos no sean juzgados como bellos desde las formas apropiadas a la *NRF* (Artaud, 2004: 70-71). Rivière responde intentando alentarlos, diciendo que con esfuerzo seguramente logrará dar dirección a su pensamiento y hacer poemas bellos, a lo que Artaud replica que ese no es su interés, sino el problema psicológico que posee y que no puede esperar.

Comienza así un intercambio de correspondencia en el que ambos mantienen sus posturas, enfatizando sus argumentos. Sin embargo, luego de algunas cartas, comienza a observarse un cambio en la actitud de Rivière. En un principio, reconoce que él también ha sufrido un estado mental como el que describe Artaud y ha luchado contra él, por ello insiste en que el joven poeta también podrá sobrellevarlo. Rivière continúa hablando de la esperanza de curación, pero Artaud insiste enfáticamente que lo que reclama es el derecho de existir en ese momento, con ese pensamiento, un pensamiento que vive en la *exterioridad*, que se escapa, que no es gobernado por una voluntad, que no es controlado. Dentro de la *NRF*, ¿habrá lugar para tal pensamiento? Para

Artaud, esa era la manera de obtener legitimidad, como un caso psicológico, pero teniendo espacio en la literatura y no en un psiquiátrico. Con el correr de los intercambios, Rivière propone a Artaud publicar la correspondencia que están manteniendo, pero adaptada para que sea pertinente “literariamente”. Artaud responde que aceptará sólo si la correspondencia es publicada tal como fue realizada, letra por letra, para que el público tenga en sus manos “todos los elementos del debate”⁸. Insiste en que desea que se reciba el problema que plantea como una enfermedad, y no un mal de la época, ni tampoco como un estilo literario, de acuerdo a lo que parece sugerir Rivière. Finalmente, se respetan tales requerimientos, y se publican las cartas tal como fueron escritas, bajo el título “Correspondencia con Jacques Rivière”⁹, en la *NRF*, en octubre de 1927.

Partiendo de este relato analizamos ahora el *agenciamiento* que se produce a lo largo de esta correspondencia, de acuerdo al esquema teórico-metodológico presentado. Como hemos señalado, el primer paso será detectar el núcleo del *cinismo*, sintetizado en la siguiente frase: “la vida como escándalo de la verdad”. En el *perfil cínico*, tal como expusimos, el escándalo se da por la exposición dramática, hiperbolizada, de aquello que todo el mundo defiende como principio. En las cartas que Artaud envía a Rivière, procura exponer la realidad de su pensamiento, tal como lo percibe, sin mediación. Lleva hasta más allá del límite la premisa de la autenticidad en la escritura, de la sinceridad en la exposición de los propios pensamientos, de los sentimientos. Para ello pasa sobre la evaluación estética de las formas de un poema, e incluso sobre la creencia en la expresión de una interioridad, ya que lo que relata es el modo en que su pensamiento lo abandona, cómo no logra conducirlo, la percepción de su *exterioridad*. Esta presentación, en un inicio, provoca un *rechazo* en Rivière, que se manifiesta en un intento de disuasión. Sin embargo, luego se va exponiendo cómo este rechazo proviene del hecho de que la vida de Artaud se está manifestando para Rivière como su *espejo roto*, retomando la expresión que utiliza Foucault para el *cinismo*, reflejándole aquello que él quería ocultar de sí mismo. Rivière reconoce haber luchado también contra un pensamiento que lo abandonaba, que no lograba controlar, que, al parecer, creía haber superado.

El núcleo de la *máquina de guerra*, recordamos, lo hallamos en la *exterioridad*, la *irreductibilidad* con respecto a los *aparatos de Estado*, en el trazado de *líneas de fuga creadoras*, en la creación de un *espacio liso*. En el *agenciamiento* que estamos siguiendo, la *exterioridad* se

⁸ « Tous les éléments du débat » (Artaud, 2004: 79)

⁹ « Correspondance avec Jacques Rivière » (Artaud, 2004: 69)

manifiesta en el modo en que Artaud describe su pensamiento, expresando que está en el *exterior*, que no puede gobernar desde su *interior*. Como ya explicamos, el *aparato de Estado* actúa por *interiorización*, el pensamiento se presenta como imagen de esta *interioridad*. Aquí, en la descripción de Artaud, el pensamiento se escapa continuamente, no se puede *capturar* ni reducir a los términos del *aparato*, a la forma que éste precisa reconocer e imponer. En consecuencia, esta *exterioridad* en la que insiste Artaud, que se instala a través de la correspondencia en el ámbito de la literatura, se constituye como una *línea de fuga creadora* y como la creación de un *espacio liso*. La *NRF*, como referente institucional del ámbito de la literatura, se enmarca en un *territorio*, con sus *segmentos* codificados de contenido y expresión, los cuales analizaremos en breve. Las cartas de Artaud comienzan a poner en variación tales *segmentos*, trazando *líneas desterritorialización* que permiten la *experimentación* y creación más allá de los mismos. Asimismo, se traza un espacio *liso* ya que no hay una conducción ligada a puntos de llegada, por el contrario, de acuerdo a la descripción de Artaud, el pensamiento que introduce viaja en el *exterior*, siguiendo recorridos inciertos.

Para analizar el mapa del *agenciamiento*, señalamos que el mismo se enmarca, en un inicio, en la relación entre un poeta y el director de una revista literaria francesa, a partir de que el primero envía poemas al segundo, solicitando su publicación. Es decir, se enmarca en un *agenciamiento* más amplio que podríamos denominar “campo de la literatura”. Así, el aspecto *territorial* aquí articula, en el plano del contenido, un sistema de prácticas regulares en este ámbito: envío de poemas por correspondencia privada y la respuesta del destinatario, informando la aceptación o rechazo. En el plano de la expresión, el régimen de signos imperante será el del campo de la literatura, el *régimen signifiante*, con las *sobrecodificaciones* propias del mismo. De esta manera, las *líneas* que se trazan en este inicio son *molares*, están subordinadas a un punto predeterminado, de acuerdo a los objetivos planteados: la eventual publicación de los poemas, la aceptación o rechazo de los mismos. Estas *líneas* se mueven en un espacio *estriado*, todas las trayectorias ya están medidas. Este medio, *estriado*, ya define una jerarquía a la que se someten las *líneas*. Se crea un sistema *arborescente*, binario (Deleuze y Guattari, 2015: 515). Las *máquinas abstractas de estratificación* que funcionan son las que organizan los *estratos* que aquí intervienen: físico-químico, orgánico, antropomórfico. Desde este último, comienzan a actuar las *máquinas de sobrecodificación* que, en este inicio del intercambio, funcionan ordenando el ámbito de la comunicación, sujetándola a *la semiótica mixta de significancia y subjetivación*. Por lo tanto,

comprendemos que aquí subyace la acción de la *máquina de rostridad* que *sobre*codifica el cuerpo bajo el esquema *pared blanca-agujero negro*. Esta *máquina* es propia del *agenciamiento* de poder mayor en el que se inscribe aquel que estamos describiendo, el *Estado*, que precisa de tal *semiótica mixta*, y esta última, de la *sobre*codificación de todos los cuerpos en esquemas de *pared blanca*, en donde los significantes puedan rebotar, y *agujeros negros*, donde hallen sus puntos de *subjetivación*. A la vez, con su función de *biunivocización* y *binarización*, crea sujetos como unidades de la comunicación representadas con un nombre (director de la *NRF*, poeta, entre otros), y distingue si estos logran cumplir con ese modelo, o tendrá que abrirse otra calificación. Artaud, desde un inicio, evade toda clasificación: no es el poeta talentoso que verá publicados sus poemas, pero tampoco aquel que será dejado de lado, ya que su carta expone para Rivière una personalidad que despierta su interés a tal punto que decide convocarlo.

Es allí en donde tiene lugar una primera *desterritorialización* en el plano de la expresión, ya que la propuesta escapa a las consignas esperables para el marco de la relación. A su vez, en el plano del contenido, ésta arrastra una acción *desterritorializada*: la interacción abandona el marco del intercambio de correspondencia para efectuarse en una entrevista personal, corriendo el foco de la escritura hacia la personalidad de Artaud. Desde este nuevo foco se volverá al intercambio de correspondencia, habrá intentos de *reterritorialización* frente a la puja por el avance de la *línea de desterritorialización* iniciada. Así, analizando la trayectoria del *agenciamiento*, podemos observar el enfrentamiento entre la *máquina de guerra cínica* y el *aparato de Estado*, corporizado aquí en la *NRF*, que procura *interiorizar* este pensamiento que se presenta como exterior, con sus *máquinas sobre*codificantes: se intentará clasificarlo dentro de una grilla preestablecida y así *reterritorializarlo*. Pero al mismo tiempo, la *máquina de guerra*, con sus *máquinas de mutación*, pondrá a variar los *segmentos* de contenido y expresión implicados en la *sobre*codificación.

Para observar los movimientos comentados, veamos ahora algunas de las expresiones que dan cuenta de una *desterritorialización* y aquellas que procuran la *reterritorialización* o *sobre*codificación. En una carta escrita por Artaud luego del primer encuentro, éste expresa que sufre de una enfermedad del espíritu, por la cual su pensamiento lo abandona “en todos los grados”¹⁰. Así, Artaud presenta su pensamiento como *exterioridad*. Esto, por un lado, da cuenta del núcleo de la *máquina de guerra cínica*, como dijimos más arriba, y por otro lado, funciona como una expresión *desterritorializante*, ya que introduce un problema psíquico dentro de un

¹⁰ « À tous les degrés » (Artaud, 2004: 69)

marco de interacción supeditado a la discusión de la poesía. Sin embargo, como el autor lo explica, los poemas aquí se constituyen como una prueba de la existencia de tal pensamiento, ya que son el resultado de algunas formas, de “trozos” que él llega a recuperar dentro de “la nada completa”¹¹. Por lo tanto, reclama que esos poemas no sean juzgados desde su forma, que esas manifestaciones de su ser espiritual no sean consideradas como inexistentes por estar cubiertas de expresiones consideradas inadecuadas.

Ante esta *línea de desterritorialización*, como tal, trazada por una *máquina abstracta de mutación* asociada a la *máquina de guerra cínica* que comenzamos a describir, aparece la acción del *aparato de Estado*, con su necesidad de *interiorización*. Esto puede verse en la respuesta de Rivière, quien ante el planteo de Artaud, declara que aquello que le impide publicar sus poemas es que no llega a una “*unidad suficiente de impresión*”¹². Así, aquello que Artaud reclama como una necesidad imperiosa, el dar lugar a su pensamiento disperso y fragmentario en una existencia literaria, lo que implicaría la publicación, es rechazado justamente por la falta de *unidad*. El pensamiento, para los *aparatos de Estado*, sólo puede existir si puede ser *interiorizado*, y esto debe pasar por una *sobrecodificación* que opere bajo la doble acción de la *biunivocización* y la *binarización*, tiene que poder ser atribuido a una unidad reconocible como sujeto.

La *máquina de guerra* vuelve a procurar trazarse un espacio *liso*, que no sea medido según formas establecidas. Artaud replica, en una siguiente carta, que plantea un problema psíquico y está siendo juzgado por parámetros de la literatura. Por ello, remarca nuevamente que hay algo que destruye su pensamiento, y que tal cosa sucede sin control. Sin embargo, insiste, ese es su pensamiento y reclama que se dé crédito a esta existencia extraña. Afirma que los poemas enviados son producto de su espíritu, entonces, no pueden ser juzgados sino “en la medida en que se confunden con él en una especie de inconsciencia...”¹³. Envía otros poemas comentando que no cree que valgan mucho pero la cuestión es saber si eso sería mejor que dejar de escribir, y reclama ser juzgado “desde el punto de vista del absoluto”¹⁴ y no por consideraciones de tendencias, principios, gustos personales. El espacio *liso* que traza la *máquina de guerra* precisa desarmar formas, quebrar *segmentos*, traspasarlos en *líneas abstractas*, con trayectorias inciertas, atravesar el espacio literario, en este caso, sirviéndose de él como canal. Así se iría arrastrando el

¹¹ « Sur le néant complet » (Artaud, 2004: 70)

¹² « Unité suffisante d'impression » (Cit. E n Artaud, 2004: 71)

¹³ « Dans le mesure où elles se confondent avec lui dans une espèce d'inconscience » (Artaud, 2004: 73)

¹⁴ « Du point de vue de l'absolu » (Artaud, 2004: 73)

agenciamiento hacia la construcción de un *cuerpo sin órganos*, atravesando *estratos*, hacia el *plan de consistencia*.

En la siguiente carta de Rivière, se expresan diversos modos de *sobrecodificación* que estarían operando en este *agenciamiento*. En primer lugar, el director de la *NRF* describe cierto “método” empleado por los médicos, que consistiría en pretender curar a sus pacientes negándose a creerles y a aceptar la extrañeza de sus casos, método que reconoce haber utilizado en la carta anterior. El segundo modo de *sobrecodificación* al que se hace referencia sería el “diagnóstico” que Artaud realiza con él mismo, que Rivière destaca como “extremadamente preciso” frente a la vaguedad de sus producciones literarias. Un tercer modo es la psiquiatría, con su clasificación de desórdenes mentales (Artaud, 2004: 75-76). Estos tres modos de *sobrecodificación* aparecen aquí en referencia al pensamiento de Artaud, presentado como patológico. En esta misma carta, Rivière intenta sacar a Artaud de dicha clasificación, argumentando que muchos escritores señalan percepciones similares. Llama la atención sobre la fuerza, la intensidad y la precisión que Artaud logra cuando toma su espíritu mismo como objeto, que contrasta con la falta de forma en sus otras producciones, sus poemas. Por ello, desde su perspectiva, el pensamiento de Artaud es completamente potente, lo que debería hacer es poder concentrarlo sobre un objeto, ponerle límite, encausarlo. La eficacia de esta potencia, según Rivière, surgiría de la combinación entre la voluntad que encausa y la libertad de un pensamiento que fluye.

Con estas palabras, desde nuestro marco, estaría operando una *línea de segmentaridad dura* que pretendería relativizar la *línea de fuga* que traza el pensamiento de Artaud en sus poemas, y así *reterritorializarlo*. Pero, por otro lado, teniendo en cuenta los peligros y necesarias combinaciones que nos señalan Deleuze y Guattari, podemos comprender que se está evitando que esa misma *línea de fuga* siga por una *línea de destrucción* o de muerte, en lugar de conectarse con otras *líneas* (Deleuze y Guattari, 2015: 232). Asimismo, las palabras de Rivière advierten el peligro de captura por ciertos marcos de *sobrecodificación*, al presentarse como un caso patológico. Desde esta perspectiva, podemos observar que en esta carta el director de la *NRF* busca conducir las *líneas de fuga* de Artaud hacia una conexión con las *líneas* que se están trazando en el *agenciamiento* que comparten, y que, con la conexión de tales *líneas*, se revela como *cuerpo sin órganos (CSO)*, permitiendo conectar el *agenciamiento* con otros *CSO* en el *plan de consistencia*. En este sentido, resulta significativo que Rivière mencione la semejanza de las descripciones del espíritu que

expresa Artaud con las que han realizado otros escritores (con sus otros *CSOS*) e incluso él mismo, asumiendo que acaba de entregarse a consideraciones similares (Artaud, 2004: 77).

En la siguiente carta Artaud vuelve a insistir sobre la imposibilidad de expresión que padece, que se aplica a todas las necesidades de su vida, que no se trata de falta de empeño, que está en disponibilidad de la poesía y precisa que se crea que existe en él la posibilidad de cristalizarse en cosas. Esto implicaría, como viene reclamando imperiosamente, la publicación de sus poemas, aunque sean sólo trozos de imágenes que logra fijar (Artaud, 2004: 78). Es allí cuando Rivière decide manifestarle, en una siguiente carta, una idea que guarda hace tiempo: la publicación de las cartas que Artaud le ha enviado (Artaud, 2004: 78). Según el planteo que expusimos, podemos observar que esta propuesta de Rivière se orienta en el mismo sentido: seguir el flujo de las *líneas* intensas que se están trazando, prolongarlas en la medida en que puedan conectar con otras *líneas*, abrirles paso hacia el *plan de consistencia*. Pero a la vez, esta misma propuesta incluye una medida que ya refleja la acción de una *sobrecodificación* que puede disminuir las intensidades hasta dejarlas fragmentadas en los *estratos*: pretende hacer una adaptación de las cartas, cambiar los nombres, adaptar los fragmentos escritos por Artaud, inventar sus respuestas de modo en que resulten menos personales. Artaud responde enseguida que la propuesta le entusiasma, pero sólo si las cartas son publicadas sin ninguna modificación esencial: pueden omitirse las firmas, los nombres, pero no el contenido completo del debate. Agrega que es necesario dar a conocer a los lectores la enfermedad que padece, no como un mal de la época. Hay otros escritores que muestran cierta imposibilidad en concentrar el pensamiento en ciertos objetos, como algunos representantes del surrealismo y dadaísmo. Pero desde la observación de Artaud en ellos la sustancia del alma no está afectada. En cambio, afirma el autor, en él la inaplicación a un objeto se realiza no sólo en la literatura, sino en toda su vida, y esa vida que no se percibe en este mundo es la que quiere que pueda tener un espacio (Artaud, 2004: 79-80). Vemos aquí cómo se destaca el aspecto del *cinismo* en la *máquina de guerra* que estamos analizando: ella busca una manifestación de la vida sin mediación, va a trazar una *línea de fuga* dentro del espacio literario, y precisa que no sea *sobrecodificada*, al menos no más de lo necesario. Es decir, en la *máquina de guerra* que vemos construirse a través de la correspondencia ya hay una serie de *sobrecodificaciones* vinculadas al mismo medio seleccionado, con su uso del *régimen significante* y sus pautas comunicativas, pero se pasa por ese *estrato*, se lo explora, para modificarlo.

En una última carta Rivière cambia el tono notoriamente. Asume que pudo haberse substituido, con sus ideas, con prejuicios, sobre la singularidad de Artaud. Confiesa que tal substitución proviene de la lucha que él mismo mantiene sobre el sentido de la vida, pero acepta que, aunque sienta resonancia con sus preocupaciones, no puede percibir los males de los que habla Artaud. Sin embargo, comienza a narrar el modo en que siente la proximidad: “Usted dice que un hombre no se posee más que por sus destellos (...), ese hombre es usted, pero puedo decirle que soy yo también...”¹⁵. Si bien no conoce el extremo de los “tornados” y esa “voluntad malvada” que ataca el alma, sí padece la sensación de una inferioridad a sí mismo, la extrañeza de sus propias ideas, que aparecen con un aire fantástico, como si estuvieran fuera de sí. Es más, agrega que habría una categoría de hombres sujeta a tales oscilaciones del ser. Lejos de considerarlo una herencia terrible, Rivière estima que puede considerarse un privilegio, ya que nos permite alcanzar el conocimiento de verdades del ser que permanecen ocultas en sus profundidades. Vuelve a tratar de alentar a Artaud, lo confiesa, pero esta vez ya no es para el alcance de una uniformidad en el pensamiento, sino para una exploración reveladora en estas “oscilaciones de su ser”.

Es allí cuando este *agenciamiento*, constituido por el intercambio de correspondencia, se revela como *cuerpo sin órganos*, donde circulan las intensidades de estados “oscilantes” del pensamiento, sin interpretación, casi sin distinción de sujetos, en una exploración ya desarticulada. En estas últimas cartas Rivière comienza a abandonar los roles adoptados en las primeras, que podríamos identificar como “evaluador literario” o “analista”, comienza él mismo a manifestar lo oculto y, en este proceso, en las cartas, se confunde con el rol que Artaud venía desplegando. Ya no trata de interpretar el pensamiento que se describe, sino sólo darle espacio, un espacio *liso*, que pueda explorarse sin atarse a ninguna medida.

Así, este *agenciamiento* ya orientado con mayor fuerza hacia el *CSO*, llega a una instancia en que se desarticula. Luego de la publicación de la correspondencia, Artaud ingresa como autor al mundo de la literatura, articulando allí nuevos *agenciamientos*, enfrentándose con nuevas modalidades de *captura* que deberá contrarrestar, desenvolviéndose en un espacio *estriado* que deberá *alisar*, con nuevos medios. Así surge una transformación en esta *máquina de guerra cínica*, como vemos a continuación.

¹⁵ « Vous dites “qu’un homme ne se possède que par éclaircies (...), cet homme c’est vous ; mais je peux vous dire que c’est moi aussi » (Artaud, 2004: 82)

4.2. El *agenciamiento* con el grupo de escritores surrealistas

A partir de la difusión de la correspondencia con Jacques Rivière, Artaud logra la publicación de nuevos escritos poéticos, en diversos formatos. Los primeros textos aparecen en *La Revolución Surrealista*, órgano de difusión del movimiento al cual Artaud adhiere y pasa rápidamente a ocupar un lugar importante. El surrealismo se presentaba como una corriente artística que buscaba la manifestación directa del pensamiento inconsciente, sin mediación de la razón ni de juicios estéticos o morales, haciendo surgir una realidad más profunda que la que se percibe cotidianamente en las apariencias. Desde nuestro esquema, podríamos observar que este movimiento incluía los elementos nucleares de la *máquina de guerra cínica*: la *exterioridad e irreductibilidad* a una imagen del pensamiento asociada a la razón, a una *interioridad*, a la identidad subjetiva de un *yo* consciente; la manifestación directa de lo que se oculta de la vida (el inconsciente, en este caso), sin mediación discursiva. En consecuencia, comprendemos que la entrada de Artaud al ámbito de la literatura, signada por la construcción de una *máquina de guerra cínica* a través de la correspondencia con Rivière, lo conduce rápidamente a la asociación con este movimiento. Así, Artaud *agencia* y se despliega en esta nueva *máquina de guerra cínica* “surrealista”. Veamos la trayectoria de este nuevo *agenciamiento*, siguiendo en orden cronológico aquellos textos publicados en este período que nos resultan más significativos para el análisis.

4.2.1. Sobre el suicidio y los estupefacientes

En el segundo número de *La Revolución Surrealista*, publicado en enero de 1925, aparecen algunos textos firmados por Artaud que problematizan la cuestión del suicidio y, a partir de allí, denuncian la determinación del *ser*. El primero responde a una encuesta publicada en *La Revolución Surrealista*, que preguntaba si el suicidio era una solución. La respuesta de Artaud comienza con una negativa, agregando que duda del suicidio como del resto de la realidad. Por otra parte, declara que el suicidio le resulta incomprensible, implicando éste el estado de un alma que habría determinado su suicidio, las circunstancias materiales y el minuto de su deceso. Por ello, cambia la perspectiva y pregunta: “qué pensarían ustedes de un suicidio anterior, de un suicidio que nos haría dar media vuelta, pero del otro lado de la existencia, y no del lado de la muerte”¹⁶. Como afirma, sólo aquel tendría valor para él, quien no siente apetito de la muerte sino de no ser,

¹⁶ « Que penseriez-vous d'un suicide antérieur, d'un suicide qui nous ferait rebrousser chemin, mais de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté de la mort » (Artaud, 2004: 124).

de “no haber caído jamás en esa deriva de imbecilidades, de abdicaciones, de renunciamentos y de obtusos encuentros que es el yo de Antonin Artaud, mucho más débil que él”¹⁷

En el siguiente texto, “Sobre el suicidio”, se retoma y profundiza la duda sobre la realidad del suicidio, señalando la paradoja de la voluntad que elige y diseña las condiciones del mismo. En cambio, plantea la necesidad de una destrucción de ese “ser” con una identidad y una serie de disposiciones construidas, para reconstruirse sin dichas determinaciones. Comentamos las expresiones que emplea, ya que aparecen nociones que luego serán retomadas en sus escritos y son empleadas más adelante por Deleuze y Guattari. Artaud expresa en este segundo texto que para él el suicidio no sería una forma de destruirse sino de reconquistarse violentamente, de detener el avance de *Dios*, de liberarse del condicionamiento de sus *órganos* tan mal ajustados con él. Así, que la vida deje de ser un azar absurdo donde piensa lo que se le da a pensar, que pueda elegir la dirección de sus fuerzas, colocarse en un punto neutro. Porque *Dios*, señala, ha dispuesto de su ser, manteniéndolo vivo dentro de una serie de negaciones, destruyendo su pensamiento, su capacidad de sentir, convirtiéndolo en un autómatas que camina, pero que sentiría la ruptura de su inconsciencia, haciendo que su vida devenga una serie de razonamientos que no giran, que son como esquemas que la voluntad no llega a fijar. Entonces, aún para llegar al estado de suicidio debería esperar el retorno a sí, disponer del libre juego de sus articulaciones (Artaud, 2004: 126).

Desde el marco que trabajamos, observamos que, en estos textos, que partían de una pregunta en la que se implicaba al suicidio como un hecho de la realidad, se comienza por hacer variar tal noción, desplegando sus componentes, hasta dejar en evidencia su contradicción. La encuesta indagaba si el suicidio podía ser una solución, justamente, para escapar a la vida determinada, manejada por esquemas de pensamiento. La respuesta de Artaud es que, si comprendemos que el pensamiento está manipulado por *Dios*, que todo el ser está determinado por él, la idea de que alguien pueda voluntariamente decidir suicidarse para liberarse de esos mecanismos es cuestionable, ya que se evidencia que esa voluntad es falsa, que está tan manipulada como todas las decisiones que se toman. Así, se expone un aspecto que se hallaba oculto en la pregunta: todo el *ser* es una manipulación de *Dios*.

En los textos recién expuestos, el suicidio, como acto voluntario de destruirse, sería seguir los automatismos dispuestos por *Dios*. Por ello el autor se inclina por una forma de suicidio que lo

¹⁷ « De n’être jamais tombé dans ce déduit d’imbécillités, d’abdications, de renonciations, et d’obtus rencontres qui est le moi d’Antonin Artaud, bien plus faible que lui » (Artaud, 2004: 124).

lleve del otro lado de la existencia, antes de haber caído en eso que constituye el *yo* de Antonin Artaud. Esto sería, desde el esquema de Deleuze y Guattari, antes de la formación de ese *estrato*, el de la *subjetivación*, y podríamos vincular este tipo de suicidio a lo que los autores denominan *involución*, que es justamente una de las características del *CSO*. Esta última, aclaran, tiene un carácter creador y es siempre contemporánea, con ella los órganos se distribuyen en el *CSO* “independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes” (Deleuze y Guattari, 2015: 169). Asimismo, según los autores, la *involución* se relaciona con los procesos de *devenir*, a la que se refieren como una forma de evolución que se hace entre heterogéneos. En estas *involuciones*, explican, “la forma no cesa de ser disuelta para liberar tiempos y velocidades” (Deleuze y Guattari, 2015: 170). Así, esta noción implicaría una disolución de todas las formas, en consecuencia, de los códigos, de las *líneas segmentarias* de los *estratos*, para permitir la emergencia de *líneas de fuga*, la circulación de *flujos*, de intensidades. Esto es lo que proclama Artaud con la descripción de ese suicidio que conduce a un estado “anterior” al *yo*, que permite la fluctuación libre del pensamiento, entre inclinaciones, sin determinación. De esta manera, ya aquí el autor estaría planteando un modo de arribar, por sus efectos, a lo que Deleuze y Guattari conciben como *CSO*, imagen que extraen justamente del programa radiofónico elaborado por Artaud, titulado *Para acabar con los juicios de Dios*¹⁸, escrito en el 1947. El *CSO*, recordamos, es la modalidad que adopta una de las caras del *agenciamiento*, con su circulación de intensidades, su disolución de *estratos*, sustancias y formas, sus *devenires* impulsados por *máquinas abstractas de mutación*, asociadas privilegiadamente a la *máquina de guerra*. Los *estratos*, afirman los autores, son los *juicios de Dios*, así como Artaud afirma que es *Dios* quien manipula al ser. Por lo tanto, con estos textos podríamos decir que la *máquina de guerra cínica* que analizamos se sirve del *régimen significante* para cuestionar sus puntos de apoyo, al plantear que todo foco de *subjetivación* es ficticio, que ningún acto puede asumirse como voluntario ya que solo hay determinaciones, que las interpretaciones, en consecuencia, son falsas, puras manipulaciones. Así avanza la *máquina*, quebrando las bases del espacio *estriado* al mismo tiempo que plantea, desde la palabra, la posibilidad de desenvolverse en un espacio *liso*, en la búsqueda de la creación de *alianzas*.

¹⁸ *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Artaud, 2004: 1639-1663).

En esta misma línea podemos ubicar un tercer texto del mismo número, titulado “Seguridad general: la liquidación del opio”¹⁹. El escrito comienza denunciando la falsedad del supuesto peligro social de la droga y la inutilidad de su prohibición, expresando, en primer lugar, que “nacimos podridos en el cuerpo y en el alma (...), supriman el opio y no suprimirán la necesidad del crimen, los cánceres del cuerpo y del alma, la tendencia a la desesperación”²⁰. Afirma que hay almas destinadas al veneno en sus diferentes formas: la morfina, la lectura, el aislamiento, los coitos repetidos, la debilidad arraigada al alma, entre otras. Así, para estas “almas perdidas”, es en vano suprimir un medio de locura, ellas inventarán miles más, ya que buscarán caminos para salir de sus males. Si la sociedad no logra eliminar las causas de la desesperación humana, replica Artaud, tampoco puede intentar suprimir los medios por los cuales las personas buscan librarse de los mismos. Sobre el final del texto, Artaud se dirige a las personas a las que se refiere, a las que llama “locos lúcidos”, diciéndoles que son incomprensidos, que padecen dolores que el hombre aún no conoce, irreprimibles, que no se ajustan a las palabras. Finalmente, afirma que él participa de tales males, y así comienza a hablar desde un “nosotros”, a quienes el dolor ha hecho viajar por su alma y los ha colocado en la raíz misma del conocimiento y de la claridad, que por ello es necesario que se los deje en paz.

Vemos que este texto sigue la línea de los anteriores, en el sentido de plantear la falsedad de ciertos discursos que se defienden como verdaderos. En aquellos textos se cuestionaba el concepto de suicidio, mostrando la paradoja de concebirlo como el acto de quitarse la vida a sí misma que asume una persona de forma voluntaria. Desde la perspectiva de Artaud, considerando que nuestra vida está determinada y manipulada por la intromisión de *Dios*, creador del *yo*, todo acto que se da por voluntario es en realidad un sometimiento a esa dependencia divina. Por lo tanto, nos invita a pensar en la necesidad de un suicidio que no sea llevarnos a la muerte sino a una disolución de ese *yo* en todas sus formas. En el tercer texto se cuestionan los supuestos peligros de las drogas, ya que, como indica, no son ellas un mal, sino que vienen a aliviar ciertos males sociales padecidos por algunas personas, entre las que él se reconoce. Por otra parte, llevadas por el dolor a explorar en sus almas, estas personas llegan a un conocimiento tan claro y profundo que logran saber cuáles son sus males y cómo aliviarlos, se extraen de la acción “voluntaria” del suicidio, se

¹⁹ « Sûreté générale: la liquidation de l’opium » (Artaud, 2004 : 126)

²⁰ « Nous sommes nés pourris dans le corps et dans l’âme (...) supprimez l’opium, vous ne supprimerez pas le besoin du crime, les cancers du corps et de l’âme, la propension au désespoir » (Artaud, 2004: 126).

quedan así en la vida, perturbándola, y por eso son detestados. Así, desde este espacio literario, la *máquina de guerra cínica* busca *agenciarse* a otras similares, a otros *cuerpos sin órganos* que se abren a la *experimentación*.

4.2.2. Entre “Surrealismo” y “Revolución”

En el mismo mes en el que se editó el número que contiene los artículos analizados en el apartado anterior, aparece el texto “Declaración del 27 de enero de 1925”²¹ manifiesto colectivo publicado en forma de afiche, ampliamente redactado por Artaud y firmado por La Oficina de Investigaciones Surrealistas. En primera instancia, a través del texto, el colectivo afirma no tener nada que ver con la literatura, y que sin embargo puede servirse de ella como todo el mundo, ya que el surrealismo no es un medio de expresión sino “un medio de liberación total del espíritu”²². Asimismo, declaran estar decididos a hacer una Revolución, demostrando la fragilidad de los pensamientos de las personas. Afirman que el surrealismo existe, sintetizan, y que este nuevo “ismo” no es una forma poética, es “un grito del *espíritu* que retorna sobre sí mismo, y está decidido a triturar desesperadamente sus barreras”²³.

Destacamos de este texto las *líneas* de expresión y de acción ancladas en prácticas convencionales, del ámbito de la literatura, del arte, especialmente de las vanguardias artísticas, y al mismo tiempo, dentro de estas formas, el anuncio de la distancia, y una premisa recurrente en Artaud: “la liberación del *espíritu*”. Las herramientas, tal como se expresan, serían las mismas que emplea aquello frente a lo que se lucha: el lenguaje, la escritura, la exploración del pensamiento, pero llevada ésta última a tal radicalidad que es empleada para mostrar la fragilidad de todo pensamiento construido. El gesto *cínico* de llevar los principios que todo el mundo sostiene a tal extremo que se presentan en una alteridad radical, se coloca aquí en primer plano como elemento de combate de la *máquina de guerra*. Asimismo, destacamos aquí la firma colectiva, en consonancia con los textos anteriores, en los que se recurre a cierta comunidad. Tal como pudimos observar, se busca la conexión a partir de este carácter de alteridad, de *exterioridad* con respecto a los esquemas establecidos.

²¹ « Déclaration du 27 janvier 1927 » (Artaud, 2004: 151)

²² « Un moyen de libération totale de l'esprit » (Artaud, 2004: 151).

²³ « Un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves » (Artaud, 2004: 151).

Meses más tarde, el grupo realiza dos documentos colectivos en los que vuelcan las discusiones y acuerdos con respecto a lo que denominan *La Revolución Surrealista*. En primer lugar, declaran que ésta no consiste en cambiar alguna cuestión del orden físico y aparente de las cosas, sino de crear un movimiento en los *espíritus*, prohibiendo a sus adherentes el pensarse en el mundo, exigiendo una desafección absoluta de todo lo que llamamos vida. No es una simple ideología, agregan, sino que apunta a tocar principios elevados en el orden del *espíritu*, pero que pueden tener repercusiones en la vida física (Artaud, 2004: 155).

El segundo texto es un manifiesto que comienza declarando que los firmantes, Antonin Artaud, Jacques A. Boiffard, Michael Leiris, André Masson y Pierre Naville, se han reunido el 2 de abril de 1925 para determinar cuál de los dos principios, surrealismo o revolución, es el más susceptible de dirigir su acción. Sin llegar a un entendimiento sobre ese tema, se han puesto de acuerdo en algunos elementos: sobre toda preocupación, lo que domina sus espíritus es un cierto estado de furor, que se debe primero elucidar cuáles son los puntos que es preciso atacar con ese *furor*. A su vez, consideran que todos los miembros de la *Revolución Surrealista* deberían sostener como única premisa que el *Espíritu* es un principio *irreductible* y no puede encontrarse en la vida ni más allá (Artaud, 2004: 155-156).

Estos documentos internos dejan entrever las discusiones que ya tomaban cuerpo en el grupo, que se expresan significativamente en la necesidad de definir la unión y la oposición entre “surrealismo” y “revolución”. Frente a esas tensiones ancladas en el eje expresivo, se observa la necesidad de contrastar con una conexión entre las *líneas* de fuerza y enfatizar la *irreductibilidad* de las mismas a cualquier tipo de *forma*. En el primer texto, se expresa un intento de definir a qué denominan *Revolución Surrealista*, procurando distanciarse del campo semántico al que podría asociarse el primero de los términos. El segundo documento agrega la revelación de la discusión interna acerca de si el eje debía ponerse en el término surrealismo o revolución, buscando hallar puntos de coincidencia en cierto estado intensivo, que denomina *furor*, y no en un régimen de signos ni de prácticas, a la vez que enfatiza la unánime *irreductibilidad* y *exterioridad* con respecto a la vida corriente.

Centrándonos en nuestro esquema, estas nociones de *exterioridad* e *irreductibilidad* nos conducen al núcleo de la *máquina de guerra*, por lo tanto, la necesidad de reafirmar este carácter en el grupo surrealista puede darnos la sospecha de que se está expresando la existencia de un enfrentamiento al *aparato de Estado* que lo estaría atravesando. El término *furor* es significativo

aquí, ya que recuerda una de las maneras en que Deleuze y Guattari se refieren a la *máquina de guerra*, que justamente: “frente a la medida esgrime un furor” (Deleuze y Guattari, 2015: 360). La medida, para estos autores, representaba la medida de un espacio *estriado* por el *aparato de Estado*, un espacio *sobrecodificado* por una *semiología general*, como vimos, basada en la *significancia-subjetivación*, en la combinación del *régimen significante* de la interpretación infinita y el *posignificante*-pasional, basado en la identificación subjetiva. Esta semiología, recordamos, se basa en la *máquina de rostridad*, en el esquema *pared blanca-agujero negro* que permite la *biunivocidad* y *binaridad*. Volviendo, desde este enfoque, a las discusiones reflejadas en los documentos analizados, podríamos plantear que se está haciendo pasar al grupo surrealista, que buscaba aislarse del círculo *estriado* de la literatura, al *mesurado* sistema *sobrecodificado* del discurso político, donde los términos empleados entran en su sistema de asociaciones infinitas y así permiten ser empleados para clasificaciones identitarias: “Surrealistas” o “Revolucionarios”, con el esquema infinito de asociaciones que implican cada uno. Frente a ello podríamos decir que una *máquina de guerra* actúa, pretendiendo esgrimir un *furor* hacia todo tipo de clasificaciones, al menos en el plano del discurso. La tensión, la lucha, atraviesa al grupo surrealista (además de plantearse entre éste y otras instituciones), la *máquina de guerra* y el *aparato de Estado*, con las *máquinas de sobrecodificación* y *mutación* que conllevan, están actuando allí mismo, en su seno.

4.2.3. El espíritu de “adentro” y el espíritu de “afuera”

Teniendo presente las tensiones recién observadas, pasamos ahora a revisar algunos textos del tercer número de *La Revolución Surrealista*, publicado el 15 de abril de 1925, cuya dirección fue confiada a Artaud. Comenzamos por una serie de cartas, las tres primeras redactadas por Artaud, la cuarta por Artaud y Leiris, y la quinta por Frenkel y Desnos, por sugerencia de Artaud. La primera carta, dirigida al Papa, lleva un tono de queja y reclamo: lo acusa de poner almas a la venta en nombre de la patria y de la familia, advirtiéndole que el espíritu no va a detenerse por ningún dios (Artaud, 2004: 133). Por el contrario, la segunda carta, dirigida al Dalai-Lama, tiene un tono de solicitud: “envíanos tus luces, en un lenguaje que nuestros espíritus contaminados de europeos puedan comprender (...), haznos un espíritu sin hábitos (...), o con hábitos más puros, los tuyos, si son buenos para la libertad”²⁴. Así, frente al rechazo de la imposición del Papa como

²⁴ « Adresse-nous tes lumières, dans un langage que nos esprits contaminés d'Européens puissent comprendre (...), fais-nous un esprit sans habitudes (...) ou un esprit avec des habitudes plus pures, les tiennes, s'elles sont bonnes pour la liberté » (Artaud, 2004: 136).

guía espiritual, Artaud contrasta una confianza en el Dalai-Lama, a quien denomina “Papa aceptable”, “Papa en Espíritu Verdadero”. La Carta a las Escuelas de Buda sigue la misma línea, pide salvación, porque todos los intelectuales europeos se encargan, con sus respectivas actividades, de frustrar la vida. Habla en nombre, nuevamente, de un “nosotros”, quienes, como “ustedes” (budistas), rechazan el progreso y saben lo que es la vida.

La cuarta carta, dirigida a los Rectores de las Universidades Europeas, comienza así: “En la estrecha cisterna que llamáis “Pensamiento”: los rayos del espíritu se pudren...”²⁵. Con estas palabras, lo que se critica es que el ámbito que se dedica a la producción de conocimiento, que debería enriquecer el espíritu, lo que hace es deteriorarlo. Por ello los autores exigen que se termine con los juegos de palabras, los artificios de sintaxis, los malabarismos formales, y que se encuentre inmediatamente “la gran Ley del corazón, la Ley que no sea una ley, una prisión, sino una guía para el *Espíritu* perdido en su propio laberinto”²⁶. Ese “laberinto”, afirman, estaría más allá de aquello que la ciencia podrá alcanzar, sería el núcleo en el que convergerían todas las fuerzas del ser. Pero Europa, replican los autores, se cristaliza, se momifica bajo sus fronteras, sus fábricas, tribunales, universidades, donde se fabrican ingenieros y médicos a los que se les escapan los verdaderos misterios del cuerpo, y sus rectores no saben nada del *espíritu*. Por ello, sintetizan, es preciso que los Rectores de Universidades Europeas “nos dejen”, y se crean un poco menos a la cabeza de la humanidad.

La crítica a quienes se atribuye la legitimidad del conocimiento a pesar de la estrechez de su pensamiento, vuelve a aparecer en la quinta carta, dirigida a los “directores de asilos de locos”²⁷. Allí, los autores, en nombre de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, recriminan a los destinatarios que la Ley y la costumbre son las que les conceden el derecho de medir el *espíritu*, que su proceso está juzgado de antemano. Más allá de las objeciones que puedan hacerse sobre la ciencia que dominan y sobre las enfermedades mentales, los autores declaran rebelarse contra el derecho que se concede ciertas personas a dar por terminadas sus investigaciones en el campo del espíritu con un dictamen de encierro, más aún sabiendo que los asilos son como cárceles donde los reclusos proveen de mano de obra gratuita y dónde la norma es la brutalidad. Por otra parte,

²⁵ « Dans la citerne étroite que vous appelez « Pensée », les rayons spirituels pourrissent comme de la paille » (Artaud, 2004: 153)

²⁶ « La grande loi du coeur, la loi qui ne soit pas une loi, une prison mais une guide pour l'esprit perdu dans son propre labyrinthe » (Artaud, 2004: 153)

²⁷ « Médecins –chefs des asiles de fous » (Artaud, 2004: 154).

denuncian que las internaciones son arbitrarias, aun para aquellos “locos” según la definición oficial, que son verdaderamente víctimas de la dictadura social. Es por ello que reclaman su liberación, ya que “no está en la facultad del poder de las leyes el encerrar a todos los hombres que piensan y actúan”²⁸, cuya concepción de la realidad, afirman, es “absolutamente legítima”, al igual que los actos que de ella derivan. Para finalizar interpelan a los destinatarios, diciendo que esperan que puedan recordar estas cuestiones al día siguiente, a la hora de la visita, cuando intenten, sin léxico, conversar con aquellos hombres sobre los cuales no tienen otra ventaja que la de la fuerza.

Recordando que todas estas cartas habían sido planeadas por el grupo y distribuidas por Artaud, en su cargo de director del tercer número de la revista, podemos pensar en el efecto de su integración. Como vimos, las primeras tres cartas expresan una búsqueda de liberación y guía para el *espíritu*, hacia aquellos que se postulan como líderes en ese campo. En las dos últimas, se va hacia el campo de la producción de saberes, y se cuestiona el estatus de las ciencias que se arrogan un conocimiento sobre el *espíritu*, y el modo en que éste, falaz, lo encarcela e impide su libre desenvolvimiento. A su vez, denuncian la relación entre estas ciencias y el poder institucional de dar diplomas que crean profesionales basados en el mismo conocimiento acotado, en la primera carta, y de encarcelar personas que serán explotadas laboralmente, en la segunda. Desde nuestro esquema, podemos ver el conjunto de estas cartas como proyectiles que la *máquina de guerra cínica* emplea para trazar su espacio *liso*. El campo está *estriado*, hay un diseño en donde las posibles trayectorias ya están marcadas, supeditadas a los puntos. Se va de un punto a otro, la escuela comunica con la universidad, ésta con el “asilo de locos” o con otros empleos, la iglesia intercepta todos los espacios, contribuyendo a la adaptación de los individuos dentro de los mismos. De acuerdo a los discursos y prácticas que se incorporen se podrá transitar por uno u otro espacio, o quedar encerrado en uno de ellos. Las cartas que analizamos toman esos mismos discursos, pero al cuestionarlos, los hacen volver sobre ellos mismos en forma de proyectiles para producir un movimiento sobre los *estratos*, quebrando el espacio. Así, desde el discurso, se procura abrir un espacio *liso*, al tiempo que se trazan *líneas de fuga* hacia otros *agenciamientos*.

En este mismo número de *La Revolución Surrealista*, aparecen también algunos textos de Artaud. En “A la Mesa”, poema que abre el volumen, el autor retoma el gesto de generar *alianzas* a través de la escritura, describiéndose dentro de cierta comunidad imaginaria: “Dejen las cavernas

²⁸ « Puisque aussi bien il n'est pas en la faculté des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent et agissent » (Artaud, 2004: 154)

del ser. Vengan. El espíritu sopla afuera del espíritu”²⁹. Así, el poeta nuevamente plantea al “ser” como *interioridad*, como sitio de encadenamiento, del *yo*, con todas sus determinaciones, al tiempo que convoca a un abandono de esa sujeción. El texto continúa reforzando esta oposición: “somos de adentro del *espíritu* (...). Ideas, lógica, orden, Verdad, Razón”³⁰. Aquí, el *espíritu* al que se refiere Artaud está fuera de esta parte que describe, “afuera de eso que ustedes llaman *espíritu*”³¹. Esta oposición dentro-fuera nos refuerza la hipótesis de la presencia de una *máquina de guerra*, convocando desde un *afuera* como irreductible a ese espacio interior regido por la Razón y la Lógica. Se convoca a estar *afuera*, en donde sopla otro *espíritu*, en una comunidad sin distinciones (Artaud, 2004: 130). Esta convocatoria sigue a un pequeño texto que introduce el volumen, cuyo inicio resulta significativo: “Sí, éste es desde ahora el único uso en el que en adelante pueda servir el lenguaje, un medio de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, un laberinto de sinrazones, y no un DICCIONARIO”³². Desde la perspectiva que empleamos, se trata de atravesar el lenguaje, ponerlo en *variación continua* hasta que no sea sólo la reproducción de una lógica racional, de la *sobredecodificación* que une un significante a un significado, sino que sea empleado para romper con ella, con el pensamiento determinado, como un medio para acceder a ese *espíritu* de *afuera* al que convoca el primer poema.

Esta tensión en torno al *espíritu*, a su *captura* por ciertos agentes de poder, y a su impulso por fluir fuera de la cooptación, que ya aparecía en las cartas, esta oposición en torno a un “adentro-afuera” del *espíritu*, se refuerza en otro texto del mismo volumen: “La actividad de la Oficina de Investigaciones Surrealistas”, redactado por Artaud. Aquí, en primera instancia, explica lo que entiende por “revolución surrealista”, señalando que la misma apunta a:

una desvalorización general de los valores, a la depreciación del *espíritu* (...), a la ruptura y la descalificación de la lógica, que perseguirá hasta la extirpación de sus atrincheramientos primitivos (...), a la reclasificación espontánea de las cosas siguiendo un orden más profundo y más fino, e imposible de elucidar por los medios de la razón corriente (...), un orden que no pertenece en efecto a la muerte.³³

²⁹ « Quittez les cavernes de l'être. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit » (Artaud, 2004 : 130).

³⁰ « Nous sommes du dedans de l'esprit (...). Idées, logique, ordre, Verité, Raison » (Artaud, 2004 : 130).

³¹ « en dehors de ce que vous appelez l'esprit » (Artaud, 2004 : 130).

³² « Oui, voici maintenant le seul usage auquel puisse servir désormais le langage, un moyen de folie, d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons, et non pas un DICTIONNAIRE » (Artaud, 2004: 129)

³³ « une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit (...) à la rupture et à la disqualification de la logique qu'elle pourchassera jusqu'à l'extirpation de ses retranchements primitifs (...) au reclassement spontané des choses suivant un ordre plus profond et plus fin, et impossible à élucider par les moyens de la raison ordinaire (...) un ordre qui n'appartient pas tout à fait à la mort » (Artaud, 2004 : 141).

Desde estas premisas, declara que la oficina de investigaciones surrealistas se ocupa de esta “reclasificación de la vida”, la cual no trata de establecer cánones, preceptos, sino de hallar medios de investigación en el seno del pensamiento, puntos de referencia. Por ello, “el primer punto es posicionarse bien en espíritu”³⁴. Esta noción de un “estado del espíritu”, como elemento principal del surrealismo, había aparecido en textos anteriores, en los que señalamos la manifestación de discusiones internas al grupo. Allí se señalaba un acuerdo en la sensación de todo surrealista de estar fuera de la vida corriente. En el texto que seguimos ahora se continúa esta noción en relación a ciertas clasificaciones del *espíritu* como *interioridad*: “Ningún surrealista (...) cree en la eficacia del *espíritu*-aguijón, el *espíritu*-guillotina, el *espíritu*-juez, el *espíritu*-doctor, y decididamente se espera al lado del *espíritu*”³⁵.

Así, vemos que en estos textos se reiteran los movimientos que giran en torno a la noción de *espíritu*. Habría un *espíritu* que sería la reproducción del orden, la ley, la norma, la razón, que es el que detenta el poder hegemónico. Frente a él, se busca la *alianza* entre todos aquellos que se perciben ajenos a ese *espíritu*, que éste no logra interiorizar o sólo lo logra de manera fragmentada. Esta búsqueda se realiza desde el grupo surrealista, sin embargo, como pudimos observar en los textos en los que se problematizaba la unión de los términos *revolución* y *surrealismo*, el colectivo ya parecía hallar discrepancias en cuanto a la dirección de su acción y sus posibles vinculaciones. En consecuencia, la búsqueda de amplitud de las alianzas, especialmente en los textos de Artaud, puede aquí ser un indicio de la necesidad de la *máquina de guerra cínica* de abrirse a otros *agenciamientos*. Para observar el desarrollo de estos elementos, identificamos la continuidad de la trayectoria a través de las publicaciones que siguió realizando Artaud, independientemente del grupo.

4.2.4. El Ombligo de los Limbos y El Pesa-Nervios

En el mes de julio de 1925, *La Nouvelle Revue Francaise* publica una compilación de textos de Artaud bajo el título *El Ombligo de los Limbos*³⁶. Esta compilación comienza con el poema homónimo, con los siguientes versos: “Allí donde otros proponen sus obras yo no pretendo otra

³⁴ « Le premier point est de se bien placer en esprit » (Artaud, 2004 : 141).

³⁵ « Nul surrpealiste (...) ne croit à l'efficacité de l'esprit-ésperon, de l'esprit-guillotine, de l'esprit-juge, de l'esprit-docteur, et résolument il s'espère à côté de l'esprit (Artaud, 2004: 141).

³⁶ L'Ombilic des Limbes (Artaud, 2004 : 105-121).

cosa que mostrar mi espíritu. La vida es arder de preguntas”³⁷. Podríamos decir que esta es su propia presentación como autor, que continúa la *línea de desterritorialización* trazada en la correspondencia con Rivière, en donde planteaba insistentemente que su preocupación era manifestar su pensamiento tal como se le presentaba al explorarlo, sin mediaciones. Vemos aquí nuevamente el rasgo nuclear del *cinismo* (manifestación sin mediación, exploración), y de la *máquina de guerra* (creación de un espacio *liso* donde seguir trayectorias inciertas, experimentales), que se continúan en este inicio de Artaud como autor. Por lo tanto, planteamos que por aquí avanza la *máquina de guerra cínica* que venimos siguiendo.

El texto que analizamos continúa con otras frases que amplían la construcción del autor “Antonin Artaud”, manifestando su padecimiento de las capturas de su ser: “...Sufro del *espíritu-órgano*, del *espíritu-traducción*, del *espíritu-intimidación-de-las-cosas* para hacerlas entrar en el *espíritu...*”³⁸. Vemos aquí, nuevamente, la referencia al *espíritu* asociado a diferentes términos que representan instancias de organización y de control, de disciplina, normalización, como habíamos visto en “La Actividad de la Oficina...”. En términos de nuestro esquema, estos *espíritus* con atributos son los *aparatos de captura* que actúan apoyados en *máquinas de sobrecodificación*. En aquel texto se hablaba desde un colectivo, el grupo de los escritores surrealistas, manifestando que el mismo no cree en tales *espíritus*. En el texto de la compilación de Artaud, él habla sólo de sí, expresando su sufrimiento por los mismos. En ambos casos se trata de la actuación de la *máquina de guerra cínica*, que deja en evidencia a ciertos *aparatos de captura*, sólo que la estrategia es distinta: cuando habla desde su singularidad, emplea la exposición de su sufrimiento como arma, como podía verse en la correspondencia con Rivière, y como se verá más adelante.

Otro aspecto significativo del texto es la referencia a la *exterioridad*: “este libro que dejo en suspensión en la vida, deseo que sea mordido por las cosas exteriores y en primer término por (...) mi *yo* por venir”³⁹. La obra tiene que ser permeable a una modificación en el exterior, al punto de ser “mordida” por todas las fuerzas que interactúan en el espacio, fuera del *yo* constituido como Antonin Artaud. En ese afuera, se halla otro *yo* que vendrá, desde nuestro esquema, un *yo* en *devenir, molecularizado*. Asimismo, expresa la intención de provocar cambios en los lectores: “yo

³⁷ « Là où d’autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions » (Artaud, 2004: 105).

³⁸ « Je souffre de l’esprit-organe, de l’esprit-traduction, ou de l’esprit-intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l’esprit » (Artaud, 2004: 105).

³⁹ « Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu’il soit mordu par les choses extérieures, et d’abord par (...) mon moi à venir » (Artaud, 2004: 105).

quisiera hacer un libro que altere a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a un lugar donde nadie hubiera consentido ir...”⁴⁰. Así, lo que se busca es una modificación conjunta de autor y lectores a través de una afectación mutua en un espacio *exterior*, al tiempo que esta transformación conduce al conjunto hacia un lugar a donde no se hubiera llegado en forma voluntaria.

Por lo tanto, podemos plantear que con estas líneas se va orientando la compilación hacia la construcción de un *cuero sin órganos*, en principio, atravesando los *estratos* que, en palabras de Deleuze y Guattari, “se relacionan con nosotros”: el *organismo*, el *lenguaje* y el *yo*. Desintegrando la unidad de estos *estratos*, abriéndolos, es como se logra la conexión de este *CSO* con aquellos que *agenciará* en el *exterior*, entrando en el *CSO mayor* o *plan de consistencia*, ese ámbito al que no se puede llegar voluntariamente, ya que sólo se alcanza suspendiendo la actividad consciente-voluntaria del *yo*. Este proceso, que implica una transformación mutua, tal como se presenta, se vincula con los procesos de *devenir* definidos por Deleuze y Guattari, que analizamos en el capítulo anterior. Recordamos brevemente que estos procesos involucran un modo de alteración del *agenciamiento* dado por *contagio*, que se desencadena a partir del contacto con un ser *anomal* constituido como portal de pasaje en un encadenamiento de *devenires*. Las *máquinas de guerra*, los *CSO*, llevan consigo *devenires*, y aquí Antonin Artaud, a través de sus primeros escritos compilados en un libro, empujará a los lectores, advertidos, y a él mismo, en una serie que se irá transformando.

La compilación reúne una serie de textos heterogéneos, entre poemas, cartas y un fragmento de una pieza teatral. Veremos a continuación cómo se van sucediendo algunos elementos significativos de estos textos, para luego situarlos en la trayectoria que estamos siguiendo.

Luego del poema de apertura, el texto que le sigue es la descripción de un estado psíquico moldeado completamente por los elementos del espacio, que finaliza con un poema donde se refiere a “Dios el perro” y “Dios la perra”, que se ha marchado “de los senos de la tierra y del agua congelada, que pudren su lengua hueca”⁴¹. En textos anteriores habíamos visto la referencia a *Dios* como aquel que manipula la existencia, quien ha formado todos los automatismos humanos, desde la organización de los órganos hasta los rasgos reiterativos que forman un *yo*. Aquí *Dios* es

⁴⁰ « Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n’auraient jamais consenti à aller » (Artaud, 2004: 105).

⁴¹ « Des seins de terre et de l’eau gelée qui pourrissent sa langue creuse » (Artaud, 2004:106).

“el perro”, quien crea el mundo y huye ante la putrefacción del mismo. *Dios* se presenta como el creador responsable de todo el orden del mundo, de la estructuración de los seres que lo conforman y el desenvolvimiento de sus actividades, de toda una organización que Artaud sostiene que se debe destruir. Recordamos que para Deleuze y Guattari los *estratos* son los *juicios de Dios*, por lo que el ataque a *Dios* en Artaud podemos verlo como un accionar de la *máquina de guerra cínica* que atraviesa su vida-obra, como venimos analizando. Toda *máquina de guerra*, en su trazado de *líneas de fuga*, necesariamente desafía la doble articulación de los *estratos*, especialmente aquellos vinculados a lo humano.

Luego de este poema, la compilación presenta una carta destinada a un “doctor”, acerca de “la importancia de la cosa sobre la que actúan vuestras inyecciones, esa especie de languidecimiento esencial de mí ser, ese rebajamiento de mi estiaje mental...”⁴². Continúa una breve descripción de ese estado mental, similar al que describía a Rivière, y un pedido: “ahora, señor doctor, que usted ve bien el hecho de lo que en mi puede ser afectado (y salvado por las drogas) (...) espero que sepa darme la cantidad de líquidos sutiles (...) capaces de (...) recomponer eso que está destruido. Mi pensamiento lo saluda”⁴³. Con este texto se abre una continuidad en la descripción del pensamiento que inicia en la “Correspondencia...”, casi no hay diferencia entre el relato que envía al entonces director de la *NRF* y a un “doctor”, en una carta que no sabemos si es ficticia. La diferencia es tal vez el tipo de pedido, ya que al primero pide un espacio en la literatura y al otro el adecuado suministro de drogas; al primero, un espacio para el pensamiento que habita en el *exterior*, al segundo un medio de reparo. Más allá de las diferencias entre estas cartas, observamos que tanto en aquellas dirigidas a Rivière como en ésta al doctor, se destaca el énfasis en la descripción de un estado interno que se está explorando, es decir, lo importante es dar *testimonio* de esa exploración de la escisión interna que se vive. El *testimonio*, como vimos, es uno de los elementos del *cinismo* foucaultiano y, en consecuencia, de esta *máquina de guerra cínica* que describimos.

Así, en el primer poema de la compilación, vemos una advertencia sobre una serie de escritos que se conciben como la exposición de la propia vida, tal como se percibe, sin

⁴² « L'importance de la chose sur laquelle agissent vos piqûres ; cette espèce de relâchement essentiel de mon être, cet abaissement de mon étiage mental » (Artaud, 2004: 107)

⁴³ « Et maintenant, Monsieur Le Doctor, que vous voilà bien au fait de ce qui en moi peut être atteint (et guéri par les drogues), (...), j'espère que vous suerez me donner la quantité de liquides subtils (...), capables (...), de recomposer ce qui est détruit. Ma pensée vous salue » (Artaud, 2004: 107).

ornamentación, una que ataca los *estratos* que la condicionan: el organismo, la obra, el lenguaje, el *yo*. Sigue un ataque a un “dios-perro”, que podemos concebir como el que da la unidad del proceso de *estratificación*. Para finalizar, una carta a un doctor, uno de los agentes de *Estado* cuyo “poder” se *desterritorializa* en esa misma carta, donde “el paciente” se apropia del derecho de pronunciar públicamente discursos verdaderos sobre sí, en sus propios términos.

El siguiente poema lleva por título “Paul los Pájaros o la Plaza del Amor”⁴⁴, en referencia al pintor que admira y con el que se identifica. Comienza así: “Paolo Uccello está debatiéndose en medio de un vasto tejido mental en donde ha perdido todas la rutas de su alma”⁴⁵. Esta descripción, como vemos, es cercana a las que venimos siguiendo en Artaud, acerca de su propio estado mental. De a poco, Artaud se introduce él mismo en el poema, en una especie de fusión con Paolo Uccello: “Paolo Uccello, quita tu lengua, mi lengua (...). Está también allí Antonin Artaud (...) es en él (...) que Uccello se piensa”⁴⁶. Es un poema que deviene teatral, con un personaje que representa “el espíritu distante”, otro “el espíritu sublevado” y un tercero que se halla “enraizado a la tierra”, con un Antonin Artaud espectador, pero a la vez identificado con el contraste entre esas fuerzas. Luego de este poema vuelve a aparecer una carta, ésta destinada a un “querido señor”, al que le plantea inquietudes con respecto al cine, a la necesidad de juntarlo con “la realidad íntima del cerebro” y hace referencia a extractos de un guion que ha comunicado, que desea que sean recibidos (Artaud, 2004: 109). A continuación seguirá “Descripción de un estado físico”⁴⁷, allí, en una línea similar a la anterior carta al “doctor”, el autor explora y describe con la mayor precisión posible las trayectorias de sus sensaciones físicas. Le sucede un comentario sobre una pintura de André Mason, en la cual, explica, siente su pensamiento desplegarse como en “un espacio ideal, absoluto, pero un espacio que tendría una forma posible de ser introducida dentro de la realidad”⁴⁸.

La trayectoria sigue con un poema: “Poeta Negro”, refiriéndose a aquellos poetas que son afectados por la agitación de la vida moderna. Inmediatamente, encontramos otro texto presentado como carta, pero que también adquiere la forma de una denuncia pública: “Carta al Señor Legislador sobre la Ley de Estupefacientes”⁴⁹. Allí, en primer lugar, Artaud argumenta la inutilidad de la denominada Ley de Estupefacientes, a través de una serie de puntos que transmiten,

⁴⁴ « Paul les Oiseaux ou La Place de L’amour » (Artaud, 2004: 107).

⁴⁵ « Paolo Uccello est en train de se débattre au milieu d’un vaste tissu mentale » (Artaud, 2004: 107).

⁴⁶ « Il y a aussi Antonin Artaud (...) c’est en lui (...) qu’Uccello se pense » (Artaud, 2004: 107).

⁴⁷ « Description d’un état physique » (Artaud, 2004 : 110)

⁴⁸ « Un espace idéal, absolu, mais un espace qui aurait une forme introductible dans la réalité » (Artaud, 112)

⁴⁹ « Lettre à Monsieur le Legislateur de la Loi Sur les Stupéfiants » (Artaud, 2004 : 114)

principalmente, que afectará solamente a los toxicómanos enfermos, que son lo que se abastecen en farmacias, mientras que los toxicómanos “voluptuosos”, que representan una cantidad mucho más significativa, seguirá suministrándose las sustancias por otros medios, porque el opio es irremplazable frente a un mal que persiste y persistirá: la angustia. Al prohibir el remedio imprescindible para enfrentarla, los legisladores se apropian del derecho de disponer de la angustia de las personas, mientras que, afirma Artaud, no puede haber mejor evaluador del sufrimiento de un ser que el que obtiene quien lo padece, ni puede haber otro juez de sí que él mismo (Artaud, 114-116). A esta carta sigue un poema que describe dos tipos de angustias: “una angustia ácida y turbia (...) donde el *espíritu* se estrangula y se corta a sí mismo, se mata (...) un congelamiento de la médula, una ausencia de fuego mental, una carencia de circulación de la vida”⁵⁰. En contraste, Artaud presenta una angustia del opio, a la que imagina llena de “lenguas parlantes”, del “estruendo de un rayo sombrío y pleno de razón”⁵¹, y afirma que con ella “el alma está bien centrada y sin embargo en el infinito divisible y trasportable”⁵². En nuestro marco, esta angustia del opio, tal como se la presenta, orientaría todo *agenciamiento* hacia el *CSO*, permitiendo la conexión con otros *CSO* a través de la circulación de intensidades; mientras la otra angustia, terminaría conduciendo la *línea de desterritorialización* hacia un *agujero negro*, donde ya no podría conectar con nada, llegando a caer en otro de los peligros de las *líneas*, tal como indican Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 2015: 232).

El siguiente y último texto se titula “El golpe de Sangre”⁵³, una parodia de una pieza de teatro de Armand Salacroud (1899-1989), “*La Boule de Verre*”. Vemos sintéticamente el guion, tal como se presenta en el texto. Comienza con una escena donde un hombre y una mujer se dicen mutuamente: “yo te amo y todo es bello”⁵⁴. Luego entra un caballero de la Edad Media con Armadura, seguido de una enfermera que sostiene su pecho con las manos y señala que su hija está besándose con el joven, lo que es un incesto. El caballero lo niega y le reclama su comida. Entran a escena un sacerdote, un zapatero, un bedel, una ramera, un juez y una vendedora de hortalizas. El joven exclama que ha perdido a su mujer, el sacerdote le pregunta a qué parte del cuerpo hacía

⁵⁰ « Une angoisse acide et trouble, aussi puissante qu’un couteau, et dont l’esprit s’étrangle et se coupe lui-même. Se tue (...) une congélation de la moelle, une absence de feu mental, un manque de circulation de la vie » (Artaud, 2004: 117)

⁵¹ « Du claquement d’une foudre sombre et remplie de raison » (Artaud, 2004 : 117)

⁵² « L’ame alors bien centrée, et toutefois à l’infini divisible, et transportable » (Artaud, 2004 : 117)

⁵³ « Le Jet de Sang » (Artaud, 2004 : 118).

⁵⁴ « Je t’aime et tout est beau » (Artaud, 2004 : 118)

referencia más frecuentemente, éste responde “a dios”. Cae la noche, la tierra tiembla, hay truenos y relámpagos, todos los personajes corren enredándose entre ellos, hasta que una mano enorme toma el cuerpo de la prostituta, ésta la muerde y un gran chorro de sangre baña la escena. Cuando vuelve la luz los personajes han muerto, quedando solo el joven con la prostituta. Vuelven el caballero y la nodriza, ésta con el cuerpo muerto de la joven. El caballero exige nuevamente comida y el joven exclama: “no hagas daño a mamá”, lo que confirma la idea del incesto con la joven. El joven escapa con la prostituta, se levanta la joven exclamando: “¡la virgen! ¡Eso era lo que él buscaba!”. Con esta expresión, termina la pieza. Como vemos, continuamente el guion escapa a una lógica racional, los diálogos carecen de coherencia, las imágenes corporales producen efectos de ruptura sobre esos diálogos. Cada movimiento que se introduce en la escena, cada imagen, cada expresión verbal, cada gesto, produce un corte sobre el anterior, generando una ruptura con la posibilidad de una interpretación lógica racional.

Si nos proponemos ahora un recorrido de toda la compilación “El Ombligo de los Limbos”, podemos llegar a percibir lo que recién señalamos en el último texto. Observando la obra desde una perspectiva general, vemos que cada texto produce un corte sobre el anterior, introduciendo un género de escritura diferente, quiebre que permite continuamente poner en cuestionamiento una supuesta unidad de la obra desde un punto de vista formal. Sin embargo, podría asumirse la permanencia de un mismo *agenciamiento*, de una misma *máquina de guerra cínica*, que sigue la trayectoria de lo que anuncia: “mostrar mi *espíritu*”, sin que esto pueda constituirse en un punto a llegar. Por el contrario, dicha premisa es la que impide someter el recorrido a puntos estilístico-normativos, la que evita las posibles *reterritorializaciones* en el espacio *estriado* de la literatura. Además de las rupturas en su encadenamiento, cada texto en sí, como hemos visto, traza líneas de *desterritorialización*, y dispara cuestionamientos como proyectiles, para desestabilizar el espacio *estriado*. Con “dios-perro”, altera la asociación corriente de términos, en lugar de un dios todopoderoso, que crea el mundo y observa o cuida, es un dios que huye. Con las descripciones de su estado físico, intenta describir lo que va percibiendo del mismo en sus exploraciones, procurando que sean recibidas como si se las estuviera observando directamente. El poema a Paolo Uccello sigue esa línea, llevándose a un plegamiento entre él y el personaje, en un nuevo *agenciamiento* que no distinguirá los sujetos. Algo similar ocurrirá con el comentario sobre la pintura de Mason, que permitiría dar un espacio *liso* al pensamiento. Con “poeta negro” también busca *agenciar* con todos aquellos poetas que se sientan afectados por las circunstancias de la vida moderna. Así, desde

esta nueva comunidad de poetas, la carta al legislador y la posterior disertación sobre la angustia del opio, abre un espacio intenso y liso, por donde puedan transitar aquellos quienes se hallan al margen y sufren los requerimientos de la vida moderna. Al mismo tiempo, se atacan las medidas para prohibir el opio, advirtiendo sobre la inutilidad de hacerlo al no poder dar un canal para las angustias que llevan a consumirlo y, por otro lado, los peligros que apareja tal prohibición. El último texto de la compilación, ataca la lógica del significante en el que se desenvuelve, ataque que vuelve sobre todas las cartas y escritos anteriores, que emplean el mismo régimen. Así, desde cada texto y desde su encadenamiento, el *agenciamiento* constituido como libro, compuesto de *líneas moleculares* y *líneas de fuga*, se orienta continuamente hacia el *CSO*. La forma en que éste se abre a otros *agenciamientos*, remitiendo a pintores, a “adictos por voluptuosidad”, enfrentando a *aparatos de captura* como “los legisladores de la Ley de Estupefacientes”, promueve el arrastre de estos *agenciamientos* hacia el *CSO* mayor.

En una segunda compilación de textos de Artaud, publicada sólo unos meses más tarde, en agosto de 1925, con el título *El Pesa Nervios*⁵⁵, se continúan estas mismas líneas de *desterritorialización*. Siguiendo esta visión que estamos proponiendo, en la que planteamos que se estaría trazando un espacio *liso* a través de la apertura hacia otros *agenciamientos*, significativamente, el primer texto comienza así: “Realmente sentí que rompías la atmosfera alrededor mío, que hacías el vacío por permitirme avanzar, para dar lugar a un espacio imposible a eso que en mí no estaba más que en potencia”⁵⁶. Estas palabras nos remiten a una de las características de los procesos de *desterritorialización* señaladas por Deleuze y Guattari: “uno no se *desterritorializa* solo, como mínimo siempre hay dos términos” (Deleuze y Guattari, 2015: 179). En la operación de *desterritorialización*, siempre hay un *agenciamiento*, con su orientación hacia los *estratos* y al *cuerpo sin órganos*. Aquí, se habla a alguien que funciona como ese término *desterritorializado* que “rompe” el espacio *estriado*, permitiendo la posibilidad del avance de aquello que sólo está en potencia, que se despliega en la trayectoria. El poema continúa versando sobre la necesidad de liberar un pensamiento habituado a desenvolverse en un espacio fijo: “siempre me resultó sorprendente esa obstinación del espíritu a querer pensar en dimensiones y en espacios, y a fijarse en estados arbitrarios de las cosas para pensar, a pensar en segmentos, en

⁵⁵ *Le Pèse-Nerfs* (Artaud, 2004 : 159-169).

⁵⁶ « J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, pour donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était encore qu'en puissance » (Artaud, 2004: 159).

cristaloides, y que cada forma del ser quede fijada en un principio”⁵⁷. Así, describe cómo pedazos de alma se hallan cristalizados y en “ósmosis” con el resto de la realidad, y en este contexto la surrealidad es un angostamiento de esa ósmosis, que lleva a desconfiar, obstaculiza el encuentro con la realidad corriente dando lugar a encuentros más sutiles y enrarecidos. Pero a continuación afirma que de esta manera solo se refiere a una mirada del alma muy veloz y breve.

Luego, yendo hacia una narración más profunda de la percepción de sí mismo, comienza a describir el estado de fragmentación del pensamiento, su *exterioridad*, su dificultad para cristalizarlo, tal como lo hacía en las cartas a Rivière. En esta línea, postula: “Amigos míos, aquello que ustedes tomaron por mis obras no eran más que desechos de mí mismo”⁵⁸. Recordamos que al inicio de *El ombligo de los Limbos* advertía que allí donde otros proponían sus obras, él no pretendía más que mostrar su *espíritu*. En esta nueva compilación remarca la continuidad del mismo estado del pensamiento, que aún intenta fijar en las palabras que produce: “todos los términos que selecciono para pensar son para mí términos en el sentido propio de la palabra, verdaderas terminaciones, límites para mi mente, de todos los estados que he hecho sufrir a mi pensamiento”⁵⁹. Ante esta declaración, simula una respuesta de cierto auditorio que le señala que eso que describe es normal, que le ocurre a todo el mundo, argumento que rechaza, replicando conocerse bien, “asistir” a Antonin Artaud y ser el que mejor ha sentido el desconcierto de su lengua en relación con el pensamiento. Siguiendo esta crítica al uso de las palabras como “términos” que limitan el pensamiento, avanza con una crítica a la tarea de escribir:

toda la escritura es una cochinada. La gente que sale de la vaguedad para intentar de precisar lo que sea de eso que pasa en su pensamiento, es cochina (...). Esos para quienes ciertas palabras tienen un sentido (...), para quienes los sentimientos tienen clases y que discuten sobre un grado cualquiera de sus hilarantes clasificaciones (...). Nada de obras, nada de lengua, nada de palabra, nada de espíritu, nada. Nada, sólo un bello Pesa-Nervios⁶⁰.

⁵⁷ « J’ai toujours été frappé de cette obstination de l’esprit à vouloir penser en dimensions et en espaces, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l’être reste fixé sur un commencement... » (Artaud, 2004: 159).

⁵⁸ « Chers amis, ce que vous avez pris pour mes œuvres n’était que les déchets de moi-même » (Artaud, 2004: 163).

⁵⁹ « Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des termes au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissants de mes mentales, de tous les états que j’ai fait subir à ma pensée » (Artaud, 2004: 163).

⁶⁰ « Toute l’écriture est de la chochonnerie. Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont de cochons. (...) tous ceux pour qui les mots ont un sens (...) pour qui les sentiments ont des classes et qui discutent sur un degré quelconque de leurs hilarantes classifications (...) pas d’œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d’esprit, rien. Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs. » (Artaud, 2004: 165).

Con estas palabras el autor hace referencia al título de la compilación, *El Pesa-Nervios*, que aparece como una especie de dispositivo que debe ubicarse en el lugar donde se ponen las obras, la lengua, las palabras y el espíritu. Desde nuestro esquema, concebimos estos elementos como *líneas de segmentaridad dura*, por lo tanto, *El Pesa Nervios* se presentaría como *línea de fuga*, que atraviesa y desarma tales *segmentos*. En consonancia con esto, es significativa la inmediata advertencia de Artaud: “ y no esperen que les nombre ese todo, en cuántas partes se divide, que les diga su peso, que camine, que me ponga a discutir sobre ese todo y que, discutiendo, me pierda y me ponga así sin saberlo a PENSAR”⁶¹. Explicar el *Pesa-Nervios*, dar sus medidas, sería capturar la *línea de fuga* y llevarla a la *segmentaridad dura*. Hacia el final del texto, Artaud señala que será comprendido dentro de diez años, describiendo esa comprensión desde ciertas imágenes, desde manifestaciones visibles que irrumpen en el espacio:

entonces se conocerán mis témpanos, se verán mis hielos, se habrá aprendido a desnaturalizar mis venenos, se detectarán mis juegos del alma (...) se verán caer aerolitos de piedra (...) se comprenderá la geometría sin espacios, y se aprenderá lo que es la configuración del espíritu, y se comprenderá cómo he perdido mi espíritu. Entonces se comprenderá por qué mi espíritu no está aquí, entonces se verán todas las lenguas agotarse, todos los espíritus marchitarse (...), las figuras humanas se aplastarán (...), como aspiradas por ventosas deshechas, y esa lubricante membrana continuará a flotar en el aire (...), tan sensible, tan pertinente ella también, tan capaz de multiplicarse (...), entonces todo eso se encontrará bien, y yo no tendré más necesidad de hablar⁶².

Podemos observar que las imágenes describen una comprensión y aceptación de Antonin Artaud que se daría como parte de un proceso más amplio, por medio del cual cambia la percepción del mundo y de los seres, se aplastan las figuras humanas hasta llegar a formar una sola membrana que se multiplica, donde se agotan todas las lenguas, donde ya no hay necesidad de hablar. Así, estas imágenes nos remiten a la caracterización de aquello que Deleuze y Guattari denominan *plan de consistencia* o *gran CSO*, donde se conectan todos los *CSO* seleccionados, sin distinción de

⁶¹ « Et n'espérez pas que je vous nomme ce tout, en combien de parties il se divise, que je vous dise son poids, que je marche, que je me mette à discuter sur ce tout, et que, discutant, je me perds et que je me mette ainsi sans savoir à PENSER. » (Artaud, 2004: 165).

⁶² « Alors on connaîtra mes geysers, on verra mes glaces, on aura appris à dénaturer mes poisons, on décèmer jeux d'âme (...) on verra choir des a'érolithes de pierre (...) on comprendra la géométrie sans espaces, et on apprendra ce que c'est que la configuration de l'esprit, et on comprendra comment j'ai perdu l'esprit. Alors on comprendra pourquoi mon esprit n'est pas là, alors on verra toutes les langues tarir, tous les esprits se dessécher, toutes les langues se racornir, les figures humaines s'aplatiront, (...) comme aspirées par des ventouses desséchantes, et cette lubrifiante membrane continuera à flotter dans l'air (...), si sensible, si pertinente elle aussi, si capable de se multiplier (...). Alors tout ceci sera trouve bien, et je n'aurai plus besoin de parler» (Artaud, 2004:166).

sujetos ni de segmentos de contenido y expresión, sino sólo conexión de *signos-partículas*. Allí conducirían las *líneas de fuga* del *pesa-nervios*.

Luego de este texto, aparecen tres cartas “conyugales”, en las que reprocha a una mujer el pensar como todas, desde el sexo, y el no poder comprender desde el *espíritu*. Finalmente, la compilación termina con una frase que vuelve a hacer resonancia con el carácter de *línea de fuga* que señalamos: “la cuadrícula es un momento terrible para la sensibilidad, la materia”⁶³. La cuadrícula, el espacio cuadriculado, impide las trayectorias libres de los flujos, de aquello cuya dinámica es la conexión y transformación, como la sensibilidad, la materia. Así, esta frase se postula como síntesis de las tensiones trazadas en el recorrido de los textos: la necesidad del *espíritu* de abrirse un espacio *liso* donde fluir, en medio de las fuerzas de *estriaje* que se lo impiden.

Para finalizar el recorrido en este período de escritura asociada al surrealismo, vemos algunos elementos del texto “Fragmentos de un diario del infierno”⁶⁴, publicado por primera vez en la primavera (marzo-junio) de 1926. Aquí vuelve a referirse a sus percepciones del alma, pero indicando cierto cambio: “ese problema de la emanación de mi *yo* no se presenta más bajo su ángulo únicamente doloroso. Siento que nuevos factores intervienen en la desnaturalización de mi vida y que tengo como una consciencia nueva de mi íntima pérdida”⁶⁵. Han pasado dos años del intercambio de correspondencia con Rivière, donde Artaud describía la percepción de su estado físico y mental como si padeciera una enfermedad, con el deseo de que ésta se acabe, y solicitando desesperadamente que al menos obtenga un espacio en la literatura. Luego de haberlo logrado y de pasar dos años en una actividad intensa como escritor, asociado, *agenciado* en el grupo surrealista, aquí ya no hay un acento en el padecimiento, sino en el nivel de consciencia que le permite este estado físico-psíquico singular. Asimismo, la consciencia y aceptación de tal estado, la evasión de una normalización que lo neutralice, se asocia a *la verdad*, y esa *verdad* se aprecia como el único motor de la vida: “veo en el hecho de arrojar el dado y lanzarme a la afirmación de una verdad presentida, tan aleatoria que sea, toda la razón de mi vida”⁶⁶. Esta búsqueda de la unión de la vida a la *verdad*, recordamos, se halla en el núcleo del *cinismo*, donde la vida misma debe ser el lugar

⁶³ « La Grille est un moment terrible pour la sensibilité, la matière » (Artud, 2004: 169).

⁶⁴ « Fragments d’un journal d’enfer » (Artaud, 2004: 175-184).

⁶⁵ « Ce problème de l’emanation de mon moi ne se présente plus sous son angle uniquement douloureux. Je sens que des facteurs nouveaux interviennent dans la dénaturation de ma vie et que j’ai comme une conscience nouvelle de mon intime déperdition » (Artaud, 2004 : 175).

⁶⁶ « je vois dans le fait de jeter le dé et de me lancer dans l’affirmation d’une vérité pressentie, si aléatoire soit elle, toute la raison de ma vie » (Artaud, 2004 : 175).

de producción de la *verdad*, una *verdad* no dogmática, que no sigue ninguna doctrina, como afirma aquí Artaud, que es presentada. Para finalizar, luego de un recorrido de la descripción de un estado de erosión del alma y del pensamiento, cercano al que vimos en textos anteriores, vuelve a declarar, frente a todo, la certeza de afirmarse en tal trayectoria incierta y *exterior* a las vidas corrientes, pero conectado a fuerzas del cosmos:

Cuando me pienso, mi pensamiento se busca en el éter de un nuevo espacio. Estoy en la luna como otros están en su balcón. Participo en la gravitación planetaria en las fisuras de mi *espíritu*. La vida se va a hacer, los acontecimientos van a sucederse, los conflictos espirituales se resolverán y yo no participaré en ellos. Nada puedo esperar ni de lo físico ni de lo moral. Para mí es el dolor perpetuo y la sombra, la noche del alma, y no tengo voz para gritar. Dilapidad vuestras riquezas lejos de este cuerpo insensible al que no afecta ninguna estación, ni espiritual ni sensual. He elegido el dominio del dolor y la sombra como otros el de irradiación y acumulación de la materia.⁶⁷

Esta *exterioridad* con respecto a la vida cotidiana, sus acontecimientos, sus conflictos, y al mismo tiempo conexión con las fuerzas del cosmos, nos remiten a todo *agenciamiento* que es conducido por las *máquinas abstractas de mutación*, prolongando *líneas de fuga*, hacia el *plan de consistencia*. La *exterioridad*, elemento nuclear de la *máquina de guerra*, es condición fundamental para esta conexión con fuerzas del cosmos, con el cuerpo construido como *CSO*. Artaud marca que ha elegido el “dominio del dolor y de la sombra”, como *exterioridad* radical, por un lado, y como vía de conectar con las puras vibraciones, percibir la circulación de las intensidades de dolor, por las que confía en llegar a *verdades*, siendo esta misma elección un modo de estar en aquellas que se perciben. Así, hasta aquí, observamos que la *máquina de guerra cínica* que seguimos se constituye como *CSO* a través de la “elección” del dominio del dolor: dolores del cuerpo, sufrimientos, la percepción de un pensamiento fragmentario, con trayectorias inciertas, son las intensidades que circulan por él y el medio de conectar con otros, procurando hacer circular esas fuerzas a través de la escritura.

Por otra parte, llamamos la atención aquí sobre la recuperación que hace Artaud, en estos escritos individuales, de elementos planteados en las cartas a Rivière en torno a las descripciones de sus estados psíco-físicos, que en aquel momento sirvieron para abrirse a nuevos *agenciamientos*.

⁶⁷ « Quan je me pense, ma pensée se cherche dans l'éther d'un nouvel espace. Je suis dans la lune comme d'autres sont à leur balcon. Je participe à la gravitation planétaire dans les failles de mon esprit. La vie se va faire, les événements se dérouler, les conflits spirituels se résoudre, et je n'y participerai pas. Je n'ai rien à attendre ni du côté physique ni du côté moral. Pour moi c'est la douleur perpétuelle et l'ombre, la nuit de l'âme, et je n'ai pas une voix pour crier. Dilapidez vos richesses loin de ce corps insensible à qui aucune saison ni spirituelle ni sensuelle ne ait rien. Je choisi le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement et de l'entassement de la matière » (Artaud, 2004 : 180).

Podemos pensar que aquí Artaud busca nuevas *alianzas* menos vinculadas a las discusiones ideológicas que, como vimos, estaban ocurriendo en el grupo. En este sentido, resulta significativo que al poco tiempo comienza a desarrollarse en un nuevo grupo con el que crea un proyecto teatral, el cual analizamos a continuación.

4.3. Desde el surrealismo en la literatura hacia el teatro: los inicios del *Théâtre Alfred Jarry*

En los últimos meses de 1926, hallamos los primeros textos vinculados a la experiencia del *Théâtre Alfred Jarry*, grupo de experimentación y producción teatral del cual Artaud fue miembro fundador. Bajo la influencia del surrealismo, el grupo buscaba crear un nuevo teatro que lograra transformar a las personas a través de la afectación sensorial, evitando la reducción a la comprensión psicológica.

El 1° de noviembre de 1926 *La Nouvelle Revue Francaise* publica algunos fragmentos del primer manifiesto del grupo. Este comienza haciendo una descripción crítica del estado del teatro y de todas las artes, destacando que las mismas sufren de la imposibilidad de hacer que la gente crea en lo que ve y llegue a ilusionarse. Como argumentan, esto se debe a la situación que atraviesa la sociedad, caracterizada por un estado de desnaturalización de todos los valores, de confusión e incertidumbre. Por lo tanto, la primera pregunta que deben hacerse en su proyecto teatral es si podrían encontrar un público capaz de darles un mínimo de confianza, de vincularse con ellos en la presentación de un *teatro puro*, entendiendo que éste debe formar una realidad que sea la interrupción del mundo corriente. Este teatro, explican, deberá conmover por el dinamismo interior del espectáculo, que estará en relación directa con las angustias y preocupaciones de toda la vida de los espectadores. Allí residirá el carácter de su gravedad y es por ella por la que realizan todo esfuerzo: se dirige a toda la existencia de los espectadores, así como a la propia de los actores. Para ello, estiman, apelan al compromiso del público, que se ofrezca a la profunda transformación que ofrecen y por la que a transitan los actores, como expresan en las siguientes líneas:

Si no tuviéramos el sentimiento muy nítido y muy profundo que una parcela de nuestra vida profunda se compromete allí dentro, no estimaríamos necesario llevar más lejos la experiencia. El espectador que viene a nosotros sabe que viene a ofrecerse a una verdadera operación, donde no solamente su espíritu sino sus sentidos y su carne están en juego. El irá desde ahora al teatro como va al cirujano o al dentista. Con el mismo estado del espíritu, con el pensamiento,

evidentemente, que no morirá, pero que es grave, que no saldrá intacto de allí adentro (...) Debe estar persuadido de que somos capaces de hacerlo gritar⁶⁸.

En otro texto de ese momento inicial del grupo, un folleto de la temporada 1926-1927, se hace referencia a las técnicas teatrales, que tienen como eje la importancia de la puesta en escena y del azar, del carácter imponderable de toda presentación teatral, que la separa de las formas de arte que involucra, como la literatura y las artes visuales. Sumergirse en el azar permite la emergencia de cada pieza teatral como un evento nuevo, inesperado, donde pueda surgir un milagro. Por lo tanto, afirman, “el azar será nuestro dios”⁶⁹.

Los elementos que destacamos en estos textos pueden conducirnos a observar la continuidad y *mutación* de la *máquina de guerra cínica* que seguimos hasta aquí, que se había articulado en el ámbito de la literatura. Como vimos, ésta se insertaba en ese campo, pero lo negaba en cierta forma, buscaba un distanciamiento del modo en que ella se estaba practicando. En esta etapa la *máquina de guerra* se ubica en el ámbito del teatro, con un movimiento similar al anterior: se procura un distanciamiento del modo en que el mismo está siendo practicado, a través de la experimentación con sus *líneas*, su puesta en variación. La continuación de este tipo de movimientos nos sugiere la vigencia de la *máquina de guerra cínica*, perspectiva que reforzamos reparando en el carácter de *exterioridad* e *irreductibilidad* del teatro que se promueve y en su trazado de *líneas de fuga* y *devenires creadores*. En primer lugar, el manifiesto nos habla de un teatro que crea una realidad ajena a la que vivimos, evoca otro mundo, un “mundo efímero”, por lo tanto, *exterior* e *irreductible*. En segundo lugar, se impulsa a que cada puesta teatral sea un evento, que sea creado por la emergencia del azar y por la transformación de actores y espectadores a través de la mutua afectación, arrastrados conjuntamente en procesos de *devenir*. Por otro lado, el núcleo del *cinismo* se presenta aquí en la irrupción, en esta vida, de una “vida otra”, que evoca un “mundo otro”. Como expresa Foucault hacia el final del manuscrito del seminario que seguimos, *El Coraje de la Verdad*, “no hay instauración de la verdad sin una postulación esencial de la alteridad, la verdad nunca es lo mismo; sólo puede haber verdad en la forma del otro mundo y la vida otra” (Foucault, 2010: 350). El *teatro puro* que se promueve en el *Théâtre Alfred Jarry*, evita buscar la *verdad* en la

⁶⁸ « Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une percelle de notre vie profonde est engagée là-dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vien s'offrir à une opération véritable, où non seulement son sprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état désprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là dedans intact. (...) Debe estar persuadido que somos capaces de hacerlo gritar» (Artaud, 2004: 228).

⁶⁹ « Le hasard sera notre dieu » (Artaud, 2004 : 230)

apariencia de las cosas, por el contrario, como el *cinismo* según Foucault, trae una realidad que se oculta bajo tales apariencias. La noción de *teatro puro* ligada a lo *verdadero* que aparece en el manifiesto, también se corresponde con los caracteres del *cinismo*, donde se toman los principios clásicos de la *verdadera vida* y se llevan al extremo. Entre estos principios hallamos la vida de *pureza*, que se lleva a la vida de *pobreza*, una *pobreza activa*, que explora de qué puede despojarse. El *Théâtre Alfred Jarry* promueve esta *pobreza* explorando los elementos del teatro, sin mezclarlos con elementos ajenos al mismo, como la literatura o las artes plásticas, que, si bien lo integran, deben hacerlo en relación con los otros elementos, sin someterlos. En este sentido, también encontramos aquí otro de los sentidos de la *vida verdadera cínica*: la *soberanía*, la *independencia*. El *Théâtre Alfred Jarry* pretende la *independencia* de toda influencia ajena a los elementos propiamente teatrales, tanto de las otras artes como de la *realidad*, tal como se presenta en las apariencias.

En consecuencia, observamos la emergencia de una *nueva máquina de guerra cínica*, que es realmente una mutación de la anterior. Sus *líneas* han variado, ha establecido nuevas conexiones, y así ha transformado su naturaleza. Se mantienen algunos elementos: se emplean campos artísticos, pero partiendo de la premisa de que los mismos no son medios para exponer obras, bajo los criterios establecidos, sino para manifestar lo que se oculta del *espíritu*, de la vida. Recordamos aquí el inicio de uno de los poemas citados más arriba: “Allí donde otros proponen sus obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. La vida es arder en preguntas”⁷⁰. La variante en el *Théâtre Alfred Jarry* es que ya no hay autores que escriben textos para luego ser leídos y así establecer alianzas transformadoras, sino que el medio mismo, la pieza de teatro, es la que crea el encuentro a través de la co-presencia de los cuerpos en el desarrollo del espectáculo como evento único, donde todos están comprometidos, sincrónicamente, en una transformación. La afectación aquí es directa, sucede sin mediación temporal ni discursiva. El evento teatral se crea como *CSO*, donde sólo circulan intensidades, donde pueden intervenir diversas formas expresivas, las cuales, al interactuar, entrarán en variación.

Por otra parte, otra mutación significativa a señalar es que aquí ya no se toman como eje las descripciones de estados del propio *espíritu* de Artaud, según sus percepciones, de un *espíritu* que se escapa, ni hay denuncias contra todo lo que intenta *capturar* al *espíritu*. Aquí lo que se intenta

⁷⁰ « Là où d’autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions » (Artaud, 2004: 105).

es evocar “un mundo” que escapa de lo cotidiano, que no está en ninguna mente individual, que hay que hacerlo emerger a través de la puesta en escena, a través de la combinación e intensificación de los códigos expresivos que le son propios. Asimismo, se pretende establecer una *alianza* con el público para que esta experiencia resulte transformadora, tanto para actores como para espectadores, quienes deben asumir un rol activo. Así, esta nueva *máquina* ya no es un medio para dar a conocer, para dar espacio al pensamiento de Artaud, sino para unirse a una transformación colectiva. En ella, se pretende incluir todo aquello que se oculta al *espíritu*, que sólo puede percibir en sueños o en presentimientos, en consonancia con los principios del surrealismo que aparecían en textos anteriores. Pero aquí ya no hay palabras que representen esos estados, en efecto, nada que se presente en escena deberá ser una representación, como explica Artaud en el texto “Manifiesto para un teatro abortado”⁷¹, firmado por él y fechado el 13 de noviembre de 1926:

los objetos, los accesorios, los decorados mismos que figuran en la escena deberán ser tomados no por lo que representan sino por lo que ellos son en realidad (...) no habrá un gesto de teatro que no llevará detrás suyo toda la fatalidad de la vida y los misterios encontrados de los sueños (...) todo eso que pertenece a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños, esas capas sombrías de la consciencia que son todo eso que nos preocupa dentro del espíritu, queremos verlo brillar y triunfar en escena ⁷².

En síntesis, el teatro que se concibe es un medio de hacer circular las afectaciones de todo aquello que se describía en la etapa surrealista. Ya no está el acento en la expresión de las experimentaciones individuales, sino en crear un marco para la experimentación conjunta, llegando a nuevas percepciones: “tenemos fe en un azar, un milagro que se producirá y nos revelará todo lo que aún ignoramos”⁷³.

Luego de la publicación de estos primeros textos acerca del proyecto teatral, el 23 de noviembre, en una reunión en un café, se pronuncia la exclusión de Artaud y de Soupault del grupo de escritores surrealistas. Al día siguiente, Artaud escribe una carta a su amiga Janine Kahn, contándole que los miembros que lo expulsaron le habían hecho agravios irrisorios que se reducían

⁷¹ « Manifeste pour un théâtre avorté » (Artaud, 2004 : 232)

⁷² « Les objets, les accessoires, les décors mêmes qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat, sans transposition; ils devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent mais pour ce qu'ils sont en réalité (...) Pas un geste de théâtre qui ne portera derrière lui toute la fatalité de la vie et les mystérieuses rencontres des rêves. (...) Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène » (Artaud, 2004: 232-233).

⁷³ « Nous avons foi en un hasard, en un miracle qui se produira pour nous révéler tout ce qui nous ignorons encore (...) » (Artaud, 2004 : 233).

a su colaboración en revistas “dudosas” y a su “idea de fundar un Teatro Alfred Jarry”⁷⁴. Comenta haber declarado que realiza dicho teatro solo para salvaguardar allí lo más puro de su pensamiento y agrega que no consentirá en sacrificar la más mínima parte de la libertad humana en beneficio de ideas sobre las cuales no existe ningún acuerdo y que le parece que conducen a una esclavitud del *espíritu*. Declara, además, que no acepta “palabras de orden”, menos viniendo de los surrealistas, que se arrojan el derecho de hablar en nombre de la Revolución, idea que ha devenido un fetiche para algunos, una suerte de ídolo.

Como veremos, las réplicas que expone en esta carta serán retomadas por Artaud más adelante, lo que nos sugiere que el intento de *captura* al interior del grupo surrealista le ha brindado herramientas de cuestionamiento, fortaleciéndose, en nuevas mutaciones de *la máquina de guerra cínica*, frente a ataques posteriores. Esto mismo podemos decir de la noción de *forma*, que aparece en la carta con la siguiente expresión: “soy el enemigo de todo lo que ha tomado forma (...), de toda organización”⁷⁵.

Por otra parte, vemos que la exclusión de Artaud del movimiento surrealista es explicada por sus miembros en un folleto firmado por cinco de ellos, donde afirman que debían definir la acción del surrealismo, “tomando conciencia de manera unánime de su objetivo revolucionario” (Aragón, Breton, Éluard, Péret, y Unik en Artaud, 2005: 117). Como explican, si bien no todos creyeron en la obligación de adherir al Partido Comunista, todos reconocían la concordancia de intereses entre los comunistas y los miembros del grupo, con las únicas excepciones de los dos finalmente excluidos, Artaud y Soupault. Agregan que hace tiempo los venían tolerando por la persecución aislada de la actividad literaria que los impulsaba a cada uno de ellos. Hacen una nota al pie para referirse enfáticamente a Artaud, criticando, entre otras cosas, que “no quería ver en la Revolución otra cosa que una metamorfosis de las condiciones interiores del alma” (Aragón, Breton, Éluard, Péret, y Unik en Artaud, 2005: 116), y que “no concebía otra materia que la materia del espíritu” (Aragón, Breton, Éluard, Péret, y Unik en Artaud, 2005: 116). Así, vemos que, en las propias explicaciones del grupo, la exclusión se ha debido al rechazo de Artaud a adherir al Partido Comunista, supeditando la Revolución a aquella que debe darse en el espíritu.

⁷⁴ « Idée de fonder un Théâtre Alfred Jarry » (Artaud, 2004 : 223).

⁷⁵ « Je suis l'ennemi de tout ce qui pris forme (...) de tout organisation » (Artaud, 2004 : 223).

Artaud responde a estas palabras en un texto publicado en junio de 1927, “En la gran noche o el bluff surrealista”⁷⁶. En relación al marco que venimos siguiendo, resulta significativa la síntesis que formula en una nota al pie: “en el fondo, todas las exasperaciones de nuestra querrela giran en torno a la palabra Revolución”⁷⁷. Asimismo, remarcamos las palabras que escribe en relación a su exclusión del grupo: “Es por haberme negado a ir más allá de mí mismo, por haber reclamado el silencio a mi alrededor y por ser fiel en pensamientos y actos a eso que sentía (...) consideraron inoportuna mi presencia”⁷⁸.

Más arriba, cuando comenzamos a analizar las discusiones en torno al término “revolución”, distinguimos la acción de *aparatos de captura*, con su apoyo en la *semiología general de significancia y subjetivación*. Si revisamos la descripción de Deleuze y Guattari acerca del *régimen significante*, hallamos el “principio del chivo expiatorio”: “la *línea de fuga* del sistema está afectada de un signo negativo, como lo que excede la potencia de *desterritorialización*” (Deleuze y Guattari, 2015: 122). El *régimen significante* sólo puede contener *desterritorializaciones relativas*, el signo *desterritorializado*, vuelve a *reterritorializarse* remitiendo a otro signo, volviendo siempre a la cadena significante. Aquello que resiste al sistema de significancia, lo que escapa a las continuas referencias de un signo a otro signo, está afectado con una *línea de fuga*, con una *desterritorialización* absoluta que el sistema no puede soportar, por eso éste lo carga con todo lo que considera negativo, y de esta manera se lo excluye. Artaud rechazaba aquello que podemos concebir como la *reterritorialización* del surrealismo en un partido político, a través de la referencia al término “Revolución”. El modo de este rechazo no se concibe a través de la palabra, si bien realiza algunos escritos, sino del *silencio*, aquello que el sistema no puede *capturar*. En el manifiesto en que el grupo explica los motivos de la exclusión, se refieren a la misma como una necesidad en esa etapa de definir la acción surrealista con un objetivo revolucionario. En este proceso, declaran, “solo tuvimos que asumir esas dos defecciones” (Aragón, Breton, Éluard, Péret, y Unik en Artaud, 2005^a : 117). Así, Artaud y Soupault pasan a encarnar lo negativo que el grupo venía tolerando, el *chivo expiatorio* que se debe excluir.

⁷⁶ « À la grande nuit ou le bluff surréaliste » (Artaud 2004: 236)

⁷⁷ « Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle roulent autr du mot Révolution » (Artaud, 2004 : 236).

⁷⁸ « C’est pour avoir refusé de m’engager au-delà de moi-même, pour avoir réclamé le silence autour de moi et d’être fidèle en pensées et en actes à ce que je sentais (...) ont jugé ma présence inopportune parmi eux » (Artaud, 2004 : 237).

Por otra parte, en el mismo texto que venimos siguiendo, Artaud remarca que para él el surrealismo era una nueva suerte de magia, que la liberación del inconsciente que promovía, que tenía por objetivo llevar a la superficie todo lo que el alma mantiene oculto, debía producir profundas transformaciones en la apariencia de las cosas. En este sentido, la esencia del surrealismo, por ella misma, llevaría a resultados revolucionarios en todos los planos, incluyendo el de la materia, generando transformaciones profundas. En cambio, situarse en la necesidad de hacer una revolución en las condiciones materiales, llevaría a dejar los cambios sólo en ese plano. Así, la resistencia de Artaud a adherir al comunismo se realiza afirmando con fuerza los principios del surrealismo, demostrando, con este acto, la contradicción y *falsedad* de aquellos surrealistas que adoptaban tal adhesión. En consecuencia, vemos cómo se destaca aquí uno de los elementos característicos del *cinismo*: llevar a la práctica y al extremo los principios que sus contemporáneos defienden moderada y discursivamente, mostrando así su falsedad y generando rechazo.

Así, en este recorrido analítico, llegamos a un punto de inflexión en la *máquina de guerra cínica*, donde las *líneas de desterritorialización* que seguimos desde la construcción de este *agenciamiento*, *líneas de fuga* que seguían principios *cínicos* (la manifestación de la *verdad* como aquello que se oculta del cuerpo, comprendido en su amplitud afectiva, la exploración en la propia vida expresando una *vida-otra*, la dramatización de lo que los contemporáneos sostienen sólo en principio), llevan, en su prolongación y ante el avance de los intentos de los *aparatos de captura*, a transformar el *agenciamiento*. Es aquí donde aparece el *Théâtre Alfred Jarry*, profundizando las mismas *líneas de fuga*, que conectan ahora con nuevas *líneas*, nuevas circulaciones de flujos, que abrirán otras posibilidades de resistencia, conexión y creación. En este pasaje, Artaud reconoce aquello que el *agenciamiento* con el surrealismo le ha permitido, en el texto “Punto Final”, publicado en agosto de 1927: “el surrealismo (...) me enseñó a no buscar más en el trabajo del pensamiento una continuidad que se me había convertido en imposible, y a saber contentarme con larvas que el cerebro hacía arrastrar delante de mí. Mejor que eso, a esas larvas les daba un sentido...”⁷⁹. Desde nuestro esquema, podemos decir que este *agenciamiento*, como *máquina de guerra cínica*, permitió abrir un espacio *liso*, donde transitar sin medir, sin ajustarse a términos. Cuando se manifestó el accionar de *máquinas sobrecodificadoras* a través de la presión de adherir a un concepto (la *revolución*) y desde allí a un partido, *la máquina de guerra cínica* que venimos

⁷⁹ « Le surréalisme (...) m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner devant moi. Mieux que celà, a ces larves il donnait un sens » (Artaud, 2004 : 241)

siguiendo debió abrirse a otros *agenciamientos*, en el cine y en el teatro, cuyos desarrollos veremos a continuación.

Capítulo 5: Los múltiples agenciamientos hacia *El Teatro de la Crueldad*, nueva máquina de guerra

En el capítulo anterior exploramos la construcción de una *máquina de guerra cínica* en el ámbito de la literatura, con un fuerte impacto del *agenciamiento* con el grupo de escritores surrealistas. Cuando éste se quiebra a raíz de una discusión en torno al sentido del término revolución, Artaud busca nuevos *agenciamientos*. Uno de ellos, como vimos, lo halló en el ámbito del teatro, con la creación del grupo de experimentación denominado *Théâtre Alfred Jarry*. Veremos en este capítulo que durante los años en los que se desarrolla la actividad del mismo, Artaud continúa su exploración por otros ámbitos en los que ya había incursionado, como la pintura, el cine y las prácticas esotéricas, buscando *agenciamientos* que permitan ir más allá del lenguaje verbal, del código significante. Recordamos que éstos eran los principios que se destacaban en la fundación del *Théâtre Alfred Jarry* y que, según vemos, podemos analizar este giro como un contraste con aquello que condujo a la ruptura con el grupo surrealista. En este proceso, Artaud recibe influencias de las danzas y el teatro de otras tradiciones culturales, como la balinesa y la mexicana. Asimismo, el encargo de un texto sobre el emperador romano Heliogábalo que le solicita su amigo Denoël, lo lleva a explorar en la mitología e historia greco-romana. En relación con estos elementos, *agenciados maquínicamente*, va elaborando su teoría del *Teatro de la Crueldad*, constituida ésta como una nueva *máquina de guerra cínica*.

5.1. Alianzas sobrenaturales, bodas celestes, *devenires*

Luego de su expulsión del colectivo de escritores surrealistas, Artaud publica algunos textos en el octavo número de la revista que funcionaba como órgano de difusión del grupo, publicada en diciembre de 1926. La particularidad que notamos en estos textos, que los distingue de aquellos abordados en el capítulo anterior, es que cada uno se construye a partir de una *alianza* con seres singulares, con los que establece un cierto tipo de contacto, y ya no con un colectivo en el que se incluye (como los surrealistas, los suicidas o los adictos al opio). Así, en estas *líneas* que traza, constituye el tipo de *alianzas* que describen Deleuze y Guattari, que se producen entre seres que denominan *anomales*: individuos excepcionales dentro de una manada, que la integran, pero habitando en sus bordes. Según explican, estas *alianzas*, que se producen por atracción y contagio,

arrastran a ambos seres a *devenires-animales*, propios de las *máquinas de guerra* (Deleuze y Guattari, 2015).

El primer texto en el que hallamos este tipo de alianza es “Carta a una Vidente”⁸⁰, publicada por primera vez en *La Revolución Surrealista* de diciembre de 1926, dedicada a André Breton. Esta carta se dirige a Mme. Sacco, una vidente célebre entre los surrealistas, según indica Evelyn Grossman en una nota al pie de la compilación de obras de Artaud que estamos siguiendo (Artaud, 2004). Artaud describe cómo la percibe y cuáles son sus sensaciones frente a ella, configurándola, desde el inicio, dentro de lo que definimos como *perfil cínico*: “vive usted en una habitación pobre, mezclada en la vida”⁸¹. Asimismo, en consonancia con este modelo, vemos que el encuentro se enmarca en una interacción *parrhesiástica*: “Que nada sucio o secreto se ennegrezca, que todo lo sepultado se descubra, que lo reprimido se extienda finalmente ante ese bello ojo extendido de un juez absolutamente puro”⁸². Dentro de las variaciones de la *parrhesía*, en este caso nos remitimos a la *cínica*, ya que se expresa un modo de contacto inmediato, corporal: “La sé en todos los nudos de mí mismo, y mucho más próxima a mí que mi madre”⁸³. Por otro lado, observamos que la ubica en la *exterioridad radical e irreductible* de toda *máquina de guerra*: “Nada, ni su aspecto ni su aire la separa de nosotros, pero no sabemos cuál puerilidad más profunda que la experiencia nos lleva a cortar sin fin y a alejar su figura, y hasta los lazos de su vida”⁸⁴.

Artaud muestra enfáticamente la atracción que le despierta la vidente, y cómo, a medida que transcurre el encuentro, se percibe cada vez más conectado con ella y con todo su entorno. Desde el marco que trabajamos podemos plantear que allí se produce un nuevo *agenciamiento* que envuelve a Artaud, a la vidente y a los elementos del entorno, en ese tiempo en que se encuentran, lo que Deleuze y Guattari denominan *haecceidad*. Asimismo, asumimos que se constituye un bloque de *devenir* entre el poeta y la vidente, que parte de esa atracción, de ese deseo. Tal como los autores describen el proceso, se inicia una cadena de *devenires* que comienza con el *devenir mujer*, en este caso de Artaud, al tiempo que este produce el *devenir animal* de la vidente, quien deja progresivamente de ser percibida como humana. Como ocurre en las cadenas de *devenires*, al

⁸⁰ « Lettre à la voyante » (Artaud, 2004: 190).

⁸¹ « Vous habitez une chambre pauvre, mêlée à la vie » (Artaud, 2004 : 190).

⁸² « Que rien de sale ou de secret ne soit noir, que out l'enfoui se découvre, que le refoulé s'étale enfin à ce bel œil étale d'un juge absolument pur » (Artaud, 2004 : 191).

⁸³ « Je vous sais à tous les moeuds de moi-même et beaucoup plus proche de moi que ma mère » (Artaud, 2004 : 191)

⁸⁴ « Rien, ni votre aspect, ni l'air ne vous séparent de nous, mais on ne sait quelle puérilité plus profonde que l'expérience nous pousse à taillader sans fin et à éloigner votre figure, et jusqu'aux attaches de votre vie » (Artaud, 2004: 190-191).

mantener la intensidad del deseo sin *territorializar* en un término, se seguirá de un *devenir animal* a uno *molecular*, y de allí al *plan de consistencia*, pasando por la construcción de un *cuerpo sin órganos* entre aquellos que componen el bloque. Así, veremos en la carta expresiones de la percepción del *plan de consistencia*:

Pero lo que sobre todo me aliviaba no era esa certeza profunda, atada a mi carne, sino ese sentimiento de la uniformidad de todas las cosas. Un magnífico absoluto. Había sin duda aprendido a acercarme a la muerte, y eso era porque todas las cosas, incluso las más crueles, no me aparecían más que bajo su aspecto de equilibrio, dentro de una perfecta indiferencia de sentido⁸⁵.

Este nuevo *agenciamiento*, a su vez, se constituye como *máquina de guerra cínica*, ajeno e irreductible a todo modo de *sobrecodificación*, manifestando una forma de vida radicalmente otra a la que tienen la mayoría de las personas, aquellos “hombres que conocen la distancia de un sentimiento a otro, que saben crear etapas y altos a sus deseos, que saben alejarse de sus deseos y de su alma, para volver luego falsamente como vencedores”⁸⁶. Frente a las *líneas molares* de estas personas se desenvuelve la fuerza del *agenciamiento* de la *máquina de guerra cínica*, en su proceso de *devenir*. Artaud expresa que la vidente lo toma, hallándolo rechazado y tan desesperado como ella misma, y lo retira del espacio falso en donde lo encuentra. Esta *línea de fuga* que traza el *agenciamiento*, esta *desterritorialización absoluta*, desarma el mecanismo de la *rostridad* que se había establecido a través del sistema *pared blanca-agujero negro* sobre cada uno de los términos del bloque: “Y ese ojo, esa mirada sobre mí mismo, esa única mirada desolada que es toda mi existencia, usted la magnífica y hace que se vuelva sobre sí misma, y un brote luminoso hace delicias sin sombras...”⁸⁷. Así, esta *alianza* con la vidente, que se presenta como un modo de salvación, desde nuestra perspectiva se constituye también en una *máquina de guerra cínica* cuyas *líneas de fuga alisan* el espacio, donde la misma salvación es una forma de combate.

⁸⁵ « Mais ce qui par-dessus tout me rassurait, ce n'était pas cette certitude profonde, attachée à ma chair, mais bien le sentiment de l'uniformité de toutes choses. Un magnifique absolu. J'avais sans doute appris à me rapprocher de la mort, et c'est pourquoi toutes choses, même les plus crueles, ne m'apparaissaient plus que sous leur aspect d'équilibre, dans une parfaite indifférence de sens » (Artaud, 2004 : 191-192).

⁸⁶ « hommes qui connaissent la distance d'un sentiment à un autre, qui savent créer des étages et des haltes à leur désirs, qui savent s'éloigner de leurs désirs et de leur âme, pour y rentrer ensuite faussement en vainqueurs » (Artaud, 2004 : 193)

⁸⁷ « Et cet œil, ce regard sur moi-même, cet unique regard désolé qui est toute mon existence, vous le magnifiez et le faites retourner sur lui-même, et voici qu'un bourgeonnement lumineux fait de délices sans ombres » (Artaud, 2004 : 193)

Otro texto en donde podemos hallar un modo de *alianza* es el poema “Uccello, el Pelo”⁸⁸, publicado en el mismo número de *La Revolución Surrealista*. Aquí, el nuevo *agenciamiento* se establece entre Artaud y un pintor del *cuattrocento*, a través del contacto con sus cuadros. En este caso, el poeta expresa la posibilidad de una comprensión mutua:

En uno de tus cuadros, Paolo Uccello, he visto la luz de una lengua en la sombra fosforosa de los dientes (...) y es por allí que he visto, Uccello todo envuelto en tu barba, que tú me habías comprendido y definido de antemano. Bienaventurado seas, tú que has tenido la preocupación rocosa y térrea de la profundidad⁸⁹.

A partir de la captación de ese entendimiento, se expresa la búsqueda del contacto y el establecimiento de una *alianza*:

Y yo te persigo a tientas con la luz de esta lengua como un hilo que me llama (...) yo que carezco de tierra en todos los grados (...) Porque, yo lo sé, tú habías nacido con el espíritu tan hueco como yo mismo, pero ese espíritu, pudiste fijarlo sobre menos cosas aún que el trazo y el nacimiento de una pestaña (...) A parte de esas líneas que pones a la cabeza como una fundación de mensajes, no resta de ti más que el silencio y el secreto de tu capa cerrada (...) Tú, Uccello, tú enseñas a no ser más que una línea y el nivel elevado de un secreto⁹⁰.

El contacto en el que se apoya la *alianza* es entre Artaud, Uccello y los cuadros de este último. Así como Artaud capta a Uccello a través de sus telas, identificándolo con las líneas, con las figuras que forman, con lo que ocultan, el poeta entra en el mismo proceso de *devenir*, reconociendo una *alianza* que ya estaba dada, que sólo había que continuarla y apartarla de sus posibles *capturas* por *máquinas sobrecodificadoras*, de distracciones, de todo lo que Uccello, según expresa Artaud, parece haber mantenido lejos. Al aliarse, Artaud podría *agenciar* este mecanismo.

Destacamos aquí la presencia del *silencio* y el *secreto* que Artaud señala en Paolo Uccello, como aquello que ha dejado el pintor tras de sus pinturas de líneas con mensajes precisos. Recordamos que Artaud replicaba, en respuesta a la expulsión del grupo de escritores surrealistas, que su presencia fue considerada inoportuna por haber reclamado el *silencio* a su alrededor, y por negarse a ir más allá de él mismo. Esto mismo es lo que observa en Uccello, lo que lo atrae y lo

⁸⁸ « Uccello, le poil » (Artaud, 2004 : 198).

⁸⁹ « Dans un de tes tableaux. Paolo Ucello, j'ai vu la lumière d'une langue dans l'ombre phosphoreuse des dents (...) Et c'est par là que je vis, Ucello tout emmaillété dans ta barbe, que tu m'avais à l'avance compris et défini. Bienheureux sois-tu, toi qui as eu la préoccupation rocheuse et terrienne de la profondeur » (Artaud, 2004 : 199)

⁹⁰ « Et je te pourchasse à tâtons avec comme fil la lumière de cette langue qui m'appelle (...) moi qui manque de terre à tous les degrés (...) Car, je le sais, tu étais né avec l'esprit aussi creux que moi-même, mais cet esprit, tu pus le fixer sur moins choses encore que la trace et la naissance d'un cil (...) A part de ces lignes que tu pousses de la tête comme une frondaison de messages, il ne reste de toi que le silence et le secret de ta robe fermée (...) Toi, Uccello, tu apprends à n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret » (Artaud, 2004 : 199).

alía a él, un halo de *silencio* que se une al *secreto* que identifica al pintor, que Artaud aprecia como su enseñanza. Significativamente, Deleuze y Guattari señalan que el *secreto* forma parte del régimen contrasignificante de la *máquina de guerra*, como la que vemos constituirse aquí a partir de la *alianza* entre el poeta y el pintor, una *alianza* arrastrada a una cadena de *devenires* impulsada por ese silencio y ese *secreto*. Veremos que la figura del *secreto* volverá a aparecer en la obra de Artaud.

5.2. Exploración cinematográfica: hacia la elaboración de un cine “puro”

La necesidad de hallar nuevos *agenciamientos* que desafíen la reducción de la realidad que produce el sometimiento al lenguaje hablado, conduce a Artaud a introducirse en el cine. Así, en abril de 1927, presenta el guion de *La Concha y el Reverendo*⁹¹ en la Sociedad de Autores de Películas. Inmediatamente la cineasta Gemaine Dulac le asegura su realización, y efectivamente lleva adelante el proyecto, a pesar de los desacuerdos con el autor. La distancia con lo que éste había imaginado lo impulsa a publicar el guion, una vez finalizado el rodaje, en la *NRF*, precedido de un prefacio titulado “Cine y Realidad”⁹², en donde vuelca sus ideas sobre lo que debería ser el cine y lo que pretendía alcanzar con *La Concha y el Reverendo*. Más adelante aparece otro texto, que lleva por título “Brujería y Cine”,⁹³ en donde desarrolla y puntualiza estas ideas. Veamos a continuación algunos elementos señalados en ellos.

En el primero de estos textos, “Cine y Realidad”, Artaud desarrolla la noción de *cine puro*, cercana a aquella de *teatro puro*, planteada en los primeros manifiestos del *Théâtre Alfred Jarry*. Si bien existía una tendencia reconocida como cine puro o abstracto, Artaud considera que ésta se hallaba aún lejana de las necesidades del cine, ya que se limitaba a colocar sobre la pantalla figuras geométricas, a las que no se puede asociar ninguna sensación. El autor afirma que

en el origen de toda emoción, incluso intelectual, se halla una sensación afectiva de orden nervioso que conduce al reconocimiento (...) de alguna cosa sustancial, de una cierta vibración que recuerda siempre estados, sea conocidos, sea imaginados, estados revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza real o soñada⁹⁴.

⁹¹ « Le Coquille et le Clergyman » (Artaud, 2004 : 247)

⁹² « Cinema et réalité » (Artaud, 2004 : 247)

⁹³ « Sorcellerie et Cinéma » (Artaud, 2004 : 256)

⁹⁴ « On trouve, à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance (...) d'une quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration qui rappelle toujours des états soit connus, soit imaginés, états revêtus d'une des multiples formes de la nature réelle ou rêvée » (Artaud, 2004 : 247)

Así, el sentido del *cine puro* que postula Artaud estaría en la restitución de un cierto número de este tipo de formas. Para ello, se trata de hacer una película basada en situaciones puramente visuales, donde no se busque que las imágenes sean una traducción de las palabras. Como confiesa, eso es lo que ha intentado realizar en *La Concha y el Reverendo*, sabiendo que es solo un anuncio de lo que podría hacerse. Este cine, aclara, no debe prescindir de toda psicología humana, sino darle a la misma una forma mucho más viva y activa, “sin esas ligaduras que tratan de hacer aparecer los móviles de nuestros actos con una luz absolutamente estúpida, en lugar de desplegarlos ante nosotros en toda su original y profunda barbarie”⁹⁵. Así, se busca explorar y hacer percibir procedimientos profundos de la mente, desligándola de interpretaciones psicológicas, a través de imágenes que no representan otra cosa que ellas mismas.

En “Brujería y Cine”, Artaud reflexiona acerca de las características específicas del cine, que le dan la capacidad de llegar a revelar aquellas verdades ocultas del espíritu. Allí plantea lo siguiente:

Por el hecho de que aísla los objetos, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., viven una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le dan a registrar. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la comunica directamente al cerebro rotación de las imágenes. El espíritu se conmueve independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes va a buscar en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento⁹⁶.

Así, esta incursión en el cine, contemporánea al período inicial del *Théâtre Alfred Jarry*, responde a la misma búsqueda de crear, a través de un medio artístico que combina diversos lenguajes, una experiencia capaz de revelar las “verdades del espíritu” que se ocultan en la realidad cotidiana, y que no pretende representarla. Mientras que en el teatro explora el potencial de la

⁹⁵ « Sans ces liaisons qui essaient de faire paraître les mobiles de nos actes dans une lumière absolument stupide au lieu de nous les étaler dans leur originelle et profonde barbarie » (Artaud, 2004 : 248).

⁹⁶ « Par le fait qu’il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher de sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bluteille, une main, etc., vivent d’une vie quasi animale, et qui ne demande qu’à être utilisée. Il y a aussi les déformations de l’appareil, l’usage imprévu qu’il fait des choses qu’on lui donne à enregistrer. Au moment où l’image s’en va tel détail auquel on n’avait pas pensé prend feu avec une vigueur singulière, va à l’encontre de l’impression cherchée. Il y a aussi cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L’esprit s’émeut hors de toute représentation. Cette sorte de puissance virtuelle des images va chercher dans le fond de l’esprit des possibilités à ce jour inutilisées » (Artaud, 2004 : 257).

coexistencia espacial del público y los actores, que posibilita la afectación conjunta de las diferentes emisiones de sonidos, de luces o aromas, y en la emergencia del azar; en el cine, investiga la posibilidad que brinda la pantalla de presentar los objetos en solitario, de producir deformaciones sobre ellos, de mostrarlos de un modo diferente al que son captados en lo cotidiano, y también en el azar de que la cámara pueda registrar imágenes imprevistas.

Por lo tanto, vemos en esta exploración cinematográfica elementos que dan cuenta de la acción de una *máquina de guerra cínica* muy semejante a la que analizamos hacia el final del capítulo anterior, en los manifiestos de los inicios del *Théâtre Alfred Jarry*. En este último, el acento se colocaba sobre la necesidad de hallar medios expresivos que no estuviesen sometidos al lenguaje verbal, para combatir la reducción de la realidad psíquica que éste ejerce. Podemos decir que en el cine se continúa el mismo proyecto, a través de las posibilidades que brindan sus medios específicos. En los términos de nuestro esquema planteamos que, en ambos casos, hay una misma *máquina de guerra cínica*: desde el *cinismo*, combate la mediación discursiva, se explora y se muestra aquello que se oculta cotidianamente, se busca la *pureza* de un lenguaje; desde la *máquina de guerra*, lucha contra la *sobrecodificación* de la *semiología general* de los *aparatos de Estado*. La primacía del texto, tanto en el cine como en el teatro, implicaría la adecuación a una realidad ya *estriada*; en contraste, la *máquina de guerra cínica* que *agencia* Artaud impulsa *líneas de fuga* creadoras, que *alisan* el espacio. Asimismo, en este proceso, hallamos los principios del *cinismo* en el arte que fueron señalados por Foucault: la revelación de lo oculto por reducción a lo elemental de la existencia y la exploración permanente que impide quedarse en una forma hallada.

En un texto posterior, “Respuesta a una encuesta”⁹⁷, publicado en julio de 1928, Artaud critica al cine hablado basándose en los elementos planteados en la noción de *cine puro*: destaca la potencia del cine al presentarnos los objetos en primer plano, de una forma nunca vista. Afirma que esto produce un desafío a la inteligencia, convirtiéndolo en un arte “peligroso”, una amenaza para la vida, es decir, la continuidad de la vida tal como se desarrolla actualmente, que debe ser transformada. El cine hablado, afirma, al yuxtaponer la palabra sonorizada a las imágenes, quiebra el potencial del cine puramente visual (Artaud 2004: 306-308).

En el año siguiente presenta el guion “Los 32”⁹⁸ en la Asociación de Autores de Películas, sin llegar a conseguir quien asuma su realización. En junio de 1930, publica en la *NRF* el guion de

⁹⁷ « Réponse à une enquête » (Artaud, 2004 : 258)

⁹⁸ « Les 32 » (Artaud, 2004 :295)

*La Revuelta del Carnicero*⁹⁹, anticipado por un prólogo que afirma que *La Concha y el Reverendo* se trata de la primera película de imágenes subjetivas que ha sido escrita y realizada. Otras películas han intentado introducir una ruptura lógica similar, pero recibiendo del humor su explicación. *La Concha y el Reverendo*, en cambio, es la primera que ha intentado hacerlo sin contar exclusivamente con el recurso de la risa. En cuanto al nuevo guion presentado, *La Revuelta del Carnicero*, afirma que parte de

un procedimiento intelectual análogo, pero todos los elementos que en la película precedente no existen más que en potencia: erotismo, *crueldad*, gusto por la sangre, búsqueda de la violencia, obsesión de lo horrible, disolución de valores morales, hipocresía social, mentiras, falso testimonio, sadismo, perversidad, etc., son empleados aquí con el máximo de legibilidad¹⁰⁰.

Así, esta afirmación da cuenta de una profundización de las *líneas* trazadas en *La Concha y el Reverendo*, mostrando un avance hacia la intención de implementar nuevos elementos vinculados a aquello que comienza a denominar *crueldad*. La aparición aquí de este término resulta significativa, ya que éste se constituirá en uno de los ejes sobre los cuales elaborará una teoría teatral en los años siguientes, como podemos ver en alguno de los textos a los que nos vamos a referir.

5.3. El Escándalo en las presentaciones del *Théâtre Alfred Jarry*

Mientras intentaba estos *agenciamientos* en el cine, Artaud continuaba la experiencia del *Théâtre Alfred Jarry*. En el capítulo anterior vimos que, en sus primeros años, esta última estuvo signada por los enfrentamientos con el surrealismo. En este apartado veremos cómo los años de mayor actividad de la compañía, en el que se despliega su accionar como *máquina de guerra cínica*, sus presentaciones fueron marcadas por el signo del *escándalo* y activaban continuamente la agresión de *aparatos de captura*, que llevaron la experiencia finalmente a su disolución.

El primer evento escandaloso que podemos comentar tiene lugar en la presentación del segundo espectáculo, el 14 de enero de 1928, mientras se representaba *Partage de midi*, de Paul Claudel, contra la voluntad del autor y sin que su nombre ni el de la pieza fuera conocido por el

⁹⁹ « La révolte du boucher » (Artaud, 2004: 309).

¹⁰⁰ « Un procédé intellectuel analogue, mais tous les éléments qui dans le film précédent n'existaient qu'en puissance : érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution de valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonges, faux témoignage, sadisme, perversité, etc., etc., sont employés ici avec le maximum de lisibilité » (Artaud, 2004 : 309).

público. A la salida del tercer acto, Artaud avanzó hacia el público y declaró lo siguiente: “La pieza que quisimos representar frente a ustedes es del señor Paul Claudel, embajador de Francia en Estados Unidos...un infame traidor”¹⁰¹. Este incidente fue abundantemente narrado por la prensa, incluyendo la publicación de una crónica de lo ocurrido en la *NRF*.

La segunda situación escandalosa tiene lugar el 2 de junio de 1928, durante la presentación de *Le Songe* de Strindberg, con puesta en escena de Artaud. El texto que acompaña la representación señala que dicha pieza forma parte de un teatro ideal, hecho para el trabajo de puesta en escena y en el que se representan los más grandes problemas, evocando la universalidad del espíritu y de la vida, tomándolos en el sentido de nuestra humanidad más precisa (Artaud, 2004: 286). Según el artículo de Paul Achard, publicado en *Paris-Midi* el 5 de junio, la primera presentación de *Le Songe* era constantemente interrumpida. Como relata, en un momento se oyó desde el público: “La acción sucede en Suecia del Este, es decir ninguna parte”¹⁰². Achard comenta que una personalidad sueca que escribió a la redacción afirmó que el signo de la manifestación había sido dado por el líder de la escuela surrealista. Por otro lado, continúa el artículo, la pieza fue interrumpida por Artaud, quien pronunció el siguiente pasaje entre los diálogos de los actores: “Strindberg es un revolucionario, como Jarry, como Lautréamont, como Breton, como yo. Nosotros representamos esta pieza en tanto vomitamos contra su patria, contra todas las patrias, contra la sociedad”¹⁰³. La segunda presentación de la pieza vuelve a ser interrumpida por los surrealistas, que habían ido nuevamente a perturbar el espectáculo. El suceso finalizó con la intervención de la policía, que se llevó detenidos a Breton, Unik y Sadoul. Al día siguiente, Robert Aron, uno de los fundadores del proyecto teatral, publicó el manifiesto “El Teatro Alfred Jarry y los Surrealistas”¹⁰⁴, donde critica la actitud de estos últimos y declara no perdonar a Breton por haberlo reducido al “equivoco más comprometido (...) de solicitar la ayuda de la policía”¹⁰⁵.

Finalmente, un cuarto y último espectáculo, *Victor ou Les Enfants au Pouvoir*, fue presentado en diciembre de 1928 y enero de 1929. En el programa vendido durante las presentaciones, se incluye una carta dedicada a Doménica Blazy, quien interpretó el rol de Ida

¹⁰¹ « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis (...) un infâme traître » (Artaud, 2004: 278)

¹⁰² « L'action se passe en Suède de l'Est, c'est-à-dire nulle part ! » (Citado en Artaud, 2004 : 287)

¹⁰³ « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes les patries, contre la société ! » (Artaud, 2004 : 287)

¹⁰⁴ « Le théâtre Alfred Jarry et les surréalistes » (Artaud, 2004 : 288).

¹⁰⁵ « La plus compromettante équivoque (...) de utilizar a la policía » (Citado en Artaud, 2004 : 288)

Mortemart. El inicio de la carta da cuenta del carácter de la pieza, calificándola de “osada y escandalosa”¹⁰⁶, lo que en nuestro esquema la vincula al *perfil cínico*, así como su poca aceptación social. Como explica Grossman, pese a los elogios y críticas, la presentación no tuvo el éxito esperado, y fue así como finalmente el grupo decidió poner fin a la experiencia del *Théâtre Alfred Jarry* (Artaud, 2004). En relación con este final, hacia fines de 1929 y principios de 1930, Roger Vitrac, en colaboración con Artaud, redacta el folleto “El Teatro Alfred Jarry y la hostilidad pública”¹⁰⁷. El folleto se abre con una serie de fotografías que muestran actores en escena, cuyas actitudes fueron dispuestas por Artaud, tomadas y montadas por el fotógrafo Eli Lotar. Luego, se enuncian los objetivos que sostenía el grupo desde el inicio: “contribuir a la ruina del teatro tal como existe actualmente en Francia, privilegiar el humor, la poesía de hecho, la maravilla humana”¹⁰⁸.

Así, desde nuestro esquema, podemos decir que la experiencia del grupo se desarrolló como *máquina de guerra cínica* hasta llegar a su disolución: en tanto *máquina de guerra*, su objetivo primordial, como sostienen hasta el final, era *alisar* el espacio *estriado* por “el teatro tal como existe”, presentarse ajeno e irreductible al *aparato de Estado* (en su expresión más visible, vomitando “contra todas las patrias”, como expresa Artaud en una presentación), trazar *líneas de fuga* desde los elementos tradicionales del teatro (por lo tanto *territoriales*) hacia una experimentación con los mismos (poniéndolos en variación). Asimismo, en tanto *cínica*, a través de las presentaciones lleva adelante un *combate* contra los vicios de la sociedad (como los considera Artaud), provocando el *escándalo de la verdad*, al revelarse en el *devenir imprevisible* de las *performances* teatrales, expresándose *sin ornamentación*, corriendo el riesgo de generar *rechazo*.

En su trayectoria, esta *máquina de guerra cínica* constituida como *Théâtre Alfred Jarry* tuvo que enfrentarse a la oposición del grupo de escritores surrealistas, en un principio, porque este último sostenía que el proyecto teatral era “burgués” y ajeno a la “Revolución”. Luego, al iniciar sus presentaciones, esta máquina-teatro confrontó con los códigos de la práctica teatral de aquel momento, como el derecho de autoría (al presentar una obra sin el consentimiento del autor), y la continuidad de la ficción (al interrumpir las obras para hablar con el público). Asimismo, en las situaciones de espectáculo, tuvo que enfrentarse a las contingencias que habilitan este tipo de

¹⁰⁶ « Osée et scandaleuse » (Artaud, 2004 : 289)

¹⁰⁷ « Le Théâtre Alfred Jarry et la Hostilité Publique » (Artaud, 2004 : 291).

¹⁰⁸ « Contribuer à la ruine du théâtre tel qu’il existe actuellement en France, privilégier l’humour, la poésie de fait, le merveilleux humain » (Artaud, 2004 : 291).

contextos, como la posibilidad de sufrir interrupciones desde el público y que la presentación devenga contexto de debate. Llegando a esta instancia, en un enfrentamiento directo con el grupo de escritores surrealistas, un miembro del grupo, una parte de la *máquina*, recurre a convocar a la policía, es decir, a un agente del *aparato represivo del Estado*, recurso material directo en sus procesos de *captura*. Esto último implicaba un inevitable debilitamiento para la *máquina de guerra*, al aliarse a aquello que viene a *reterritorializar* las *líneas* que estaban en *fuga* y volver a *estriar* al espacio. Pese a ello, el grupo continuó con sus iniciativas como *máquina de guerra cínica*, presentando una nueva pieza “osada y escandalosa”. Fue allí cuando otro mecanismo de *captura*, el dinero, conduce al fin del proyecto: al no tener el éxito esperado, no se logra obtener el presupuesto necesario para sostener el trabajo, lo que obliga al grupo a tomar la decisión de detener su desarrollo.

5.4. Explorando las variables del teatro: hacia la emergencia del *Doble* y la *Crueldad*

Luego de la experiencia del *Théâtre Alfred Jarry*, Artaud se concentra en elaborar los elementos teóricos de su perspectiva teatral a través de la escritura de una serie de artículos que fueron publicados entre 1931 y 1935. Luego, todos ellos fueron compilados en el libro *El Teatro y su Doble*, publicado en 1938. Estos artículos pueden leerse como esbozos de la propuesta teatral del autor, a la que denominó *El Teatro de la Crueldad*, sistematizada en los manifiestos que se incluyen en la compilación y cuya inicial trayectoria se expone en cartas posteriores al primero de ellos. Siguiendo nuestra metodología, abordamos los escritos de acuerdo a su primera fecha de publicación, poniendo atención en los elementos sobre los que se coloca el foco y analizándolos desde nuestro esquema.

5.4.1. Agenciando elementos del teatro oriental

Así, comenzamos por un artículo que en el libro aparece con el título “El Teatro Balinés”, pero que tuvo diversas versiones, siendo la primera de ellas publicada en la *NRF* en octubre de 1931, como “El Teatro Balinés en la Exposición Colonial”¹⁰⁹. El texto, escrito en base a la presentación de un espectáculo teatral de una compañía balinesa en la Exposición colonial de Paris

¹⁰⁹ « Le Théâtre Balinais à l'Exposition coloniale » (Artaud, 2004: 535). Artaud tuvo la oportunidad de presenciar por primera vez un espectáculo de teatro balinés en la Exposición Colonial realizada en Marsella en 1922, experiencia de la que recibió gran impacto, al igual que la segunda vez, en la Exposición Colonial de Paris en el 1931 (Fau, 2009).

de 1931, comienza destacando que el teatro balinés combina elementos de la danza, del canto, de la pantomima y de la música, devolviéndolo al mismo a “su plan de creación autónoma y pura”¹¹⁰. Continúa explicando que allí las situaciones son sólo un pretexto, que el drama no se desenvuelve entre sentimientos sino entre estados espirituales. Sintetizando, señala que “los balineses realizan, con el más extremo rigor, la idea del *teatro puro*, donde todo, concepción como realización, no valen, no tienen existencia más que por su grado de objetivación en escena”¹¹¹.

Como vemos, vuelve a aparecer aquí la noción de *teatro puro*, aquella que se promovía en el *Théâtre Alfred Jarry* y que hallamos su correspondencia con el *cine puro*. Recordamos que, en ambos, *lo puro* implicaba la búsqueda de la especificidad del lenguaje propio (ya sea teatral o cinematográfico) a través de la exploración del potencial de los elementos que lo componen, evitando la tendencia a tratar de imitar la realidad y de representar dramas psicológicos que deban ser interpretados a través de la preponderancia del lenguaje verbal. A su vez, asociamos ambas nociones a la *pureza* que se atribuía a la *verdadera vida griega*, representando la *ausencia de mezcla*, que en el *cinismo* se llevaba al extremo de una vida de pobreza, sin ninguna posesión de la que se pueda prescindir. A partir de allí, observamos que las propuestas teatrales y cinematográficas de Artaud se corresponden con esta premisa *cínica*, ya que las mismas proponen llegar a la pureza de cada lenguaje, del contexto de la escena, de los recursos del espacio, evitando la *mezcla* con elementos que impliquen la sujeción a la interpretación de la conciencia (como el texto). Ahora podemos señalar que Artaud halla este tipo de *pureza* en el teatro balinés, a través del énfasis en la utilización del cuerpo, de la voz, la música, los sonidos, en una creación que se atiene a los recursos de la escena, que evita la separación entre concepción y realización. De esta combinación, observa que emerge un *nuevo lenguaje*: “a través de su laberinto de gestos, de actitudes, de gritos lanzados por el aire, a través de evoluciones y de curvas que no dejan ninguna porción del espacio inutilizado, se desenvuelve el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y ya no de palabras”¹¹². Los signos de este nuevo lenguaje, continúa Artaud, tienen un sentido preciso que sólo nos golpea intuitivamente, pero con la suficiente violencia para que toda traducción a un lenguaje lógico y discursivo se vuelva inútil.

¹¹⁰ « Son plan de création autonome et pure » (Artaud, 2004 : 535).

¹¹¹ « Les Balinais réalisent, avec le plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène » (Artaud, 2004 : 535).

¹¹² « À travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (Artaud, 2004 : 536).

El nuevo lenguaje que aquí se describe, físico, que nos afecta con violencia, impidiendo que la conciencia intente traducirlo a un orden discursivo, nos remite al *régimen presignificante* descrito por Deleuze y Guattari. Recordamos que se trata de una semiótica basada en un pluralismo de modos de expresión, “que conjuran cualquier toma de poder por el significante, y que conservan formas expresivas propias del contenido: formas de corporeidad, de gestualidad, de ritmo, de danza, de rito, coexisten en lo heterogéneo con la forma vocal” (Deleuze y Guattari, 2015: 123). Según los autores, este régimen tiene un carácter fuertemente territorial, ligado al territorio de poblaciones tribales y al enfrentamiento entre sus segmentos. En la presentación del teatro balinés en un escenario parisino, de acuerdo a la descripción de Artaud, la expresión del régimen presignificante que observamos aparece *desterritorializada*, enfrentando a la *semiología general de significancia y subjetivación* dominante en el público europeo.

Otro elemento de la *pureza* del teatro balinés señalado por Artaud es la eficacia de un “cierto número de convenciones bien aprendidas y sobre todo magistralmente aplicadas”¹¹³. Esas convenciones implican ciertos gestos, expresiones, rotaciones de ojos, crispación de músculos, de labios, movimientos horizontales de la cabeza, que evocan un ritmo y la calidad musical de los movimientos físicos. Artaud advierte que esta minuciosidad en la aplicación de elementos convencionales puede generar *rechazo* en la concepción de libertad escénica que se promovía por aquel momento en el teatro contemporáneo europeo, pero señala que esto llena de riqueza al espectáculo, alcanzando modulaciones infinitamente variadas de la voz, de los gestos, luces, música y sonidos.

A partir de esta extrema regulación, se llega al carácter *impersonal* de este teatro. Artaud observa que los actores balineses responden mecánicamente a la estructura de convenciones aprendidas, de manera que “sus alegrías y dolores parecen no pertenecerles, sino responder a ritos experimentados y como dictados por inteligencias superiores”¹¹⁴. Además, destaca cómo el hieratismo de sus trajes le da a cada uno como un doble cuerpo, haciéndolo aparecer sólo como su efigie, así como los peinados dan la impresión de inhumanidad, de divinidad, de revelación milagrosa. Así, el poeta observa que lo que más sorprende al público europeo es “ese aspecto

¹¹³ « Certain nombre de conventions bien apprises et surtout magistralment appliquées » (Artaud, 2004 : 536).

¹¹⁴ « Leurs joies ni leurs douleurs ne semblent appartenir en propre, mais obéir à des rites éprouvés et comme dictés par des intelligences supérieures » (Artaud, 2004 : 539).

revelador de la materia, que parece desparramarse en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto”¹¹⁵.

Desde nuestro esquema, el carácter *impersonal* que aquí se destaca se corresponde con el régimen *presignificante* que señalamos, elude el *estrato* de la *subjetividad*, permitiendo la circulación de intensidades, como destaca Artaud. El “rechazo” que, como indica, podría provocar en el público europeo, lo vinculamos al que caracteriza las manifestaciones *cínicas*, que llevan al extremo lo que la sociedad defiende como principios éticos. Artaud muestra que, si se quiere maximizar la afectación en el teatro europeo, se debería quebrar su carácter personalista.

Podríamos sintetizar que la noción de *teatro puro* que destaca Artaud en el teatro balinés se apoya en la creación de un *nuevo lenguaje* físico, basado exclusivamente en los recursos de la escena, y en su carácter *impersonal*, que se deriva de la aplicación minuciosa de gestos convencionales. Estos temas vuelven a ser abordados en los siguientes textos que componen la compilación *El Teatro y su Doble*, comparando continuamente el teatro oriental y el teatro europeo. Veamos brevemente cómo son tratados y qué aportes se hace sobre ellos en cada uno de los artículos.

El tema del lenguaje, en primer lugar, es abordado en “Teatro Oriental y Teatro Occidental”¹¹⁶, donde comienza destacando que: “La revelación del teatro balinés ha sido suministrarnos del teatro una idea *física y no verbal*, donde el teatro está contenido dentro de los límites de todo lo que puede pasar en escena”¹¹⁷. En cambio, señala, en el teatro occidental hay una sujeción al texto, donde se otorga a la palabra un lugar primordial, empleándola para expresar conflictos psicológicos. Sin embargo, aclara, no se trata de suprimir la palabra sino de hacerle cambiar su destino, hacer que se combine con todo lo que el teatro contiene de concreto y espacial, manipularla como un objeto sólido que sacude las cosas. Por otro lado, el teatro oriental no toma sólo el aspecto exterior de las cosas, sobre un solo plan, sino que no cesa de considerar el grado mental de donde salen esas cosas, participando así de la poesía intensa de la naturaleza que conserva sus relaciones mágicas con el magnetismo universal. Así, finaliza Artaud, bajo este ángulo de utilización mágica y de brujería, es como hay que considerar la puesta en escena, como la

¹¹⁵ « Ce côté révélateur de la matière qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait » (Artaud, 2004 : 539).

¹¹⁶ « Théâtre oriental et théâtre occidental » (Artaud, 2004 :545).

¹¹⁷ « La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène » (Artaud, 2004 : 545).

proyección ardiente de todo lo que puede extraerse de las consecuencias objetivas de un gesto, de una palabra, de un sonido, de una música y de sus combinaciones entre ellas. Esa proyección activa no puede hacerse más que sobre la escena (Artaud, 2004: 548-549).

Así, aquí el autor enfatiza que el nuevo lenguaje que promueve para el teatro occidental, tomando el ejemplo del oriental, implica un tratamiento nuevo de la lengua, manipularla en su aspecto físico, material, combinándola con los recursos de la escena. La noción de “nuevo lenguaje”, de un “lenguaje propio”, se refuerza en otro texto de la compilación: “La Puesta en Escena y la Metafísica”¹¹⁸, que originalmente fue una conferencia pronunciada en 1931, en *La Sorbonne*. Vemos a continuación sus elementos significativos.

La conferencia comienza con la descripción de un cuadro expuesto en el museo del Louvre, titulado “Las Hijas de Lot”¹¹⁹, en la que Artaud destaca las impresiones que el mismo le fue suscitando. Lo primero que advierte es que, ante este cuadro, el oído es conmovido al mismo tiempo que el ojo. Luego describe la escena central: Lot mirando a sus hijas evolucionar como si fueran prostitutas, revelando el carácter incestuoso de dicho tema de la pintura. A continuación, comienza a describir el paisaje: una torre negra, en su base un sistema de rocas, plantas, caminos, uno de ellos bañado por una luz tormentosa que emerge de una madeja de llamas que hierve en un rincón del cielo, contrastando con la extrema calma del mar. Señala que hay algo “espantosamente energético” en la manera en que el pintor representa el fuego, y agrega: “Parece que el pintor hubiera tenido conocimiento de ciertos secretos concernientes a la armonía lineal, y de los medios de hacerla actuar directamente sobre el cerebro, como una reacción física”¹²⁰. Esta impresión, continúa, puede verse en varios detalles del cuadro. Así, declara, sería falso pretender que las ideas del cuadro son claras, en cambio, tienen una grandeza que no puede apreciarse en la pintura desde hace varios siglos. En la escena de Lot con sus hijas aparece una idea de la sexualidad y la reproducción, pero ésta es la única noción social del cuadro, las demás nociones son metafísicas. Hay una idea de Devenir introducida por la manera en que están pintados los detalles del paisaje, otra de Fatalidad expresada en el modo en que se organizan o desorganizan las formas bajo el fuego, una de Caos, de Maravilla, de Equilibrio y una acerca de la impotencia de la Palabra, expresada por la anarquía y la materialidad del cuadro.

¹¹⁸ « La mise en scène et la métaphysique » (Artaud, 2004 :522).

¹¹⁹ Lucas de Leyde, Escuela Flamenca, siglo XVI. Las Hijas de Lot, Óleo sobre madera. Louvre.

¹²⁰ « Il semble que le peintre ait eu connaissance de certains secrets concernant l'harmonie linéaire, et des moyens de la faire agir directement sur le cerveau, comme une réaction physique » (Artaud, 2004: 523).

Desde esta descripción, el autor sintetiza que el logro del cuadro de Lot es llegar a conmovier físicamente al espíritu, representando un tema tradicional, y esto lo consigue utilizando al máximo los recursos expresivos que ofrece la pintura. Orientándose hacia una analogía con sus proyectos teatrales, sintetiza que eso es lo que debería ser el teatro “si supiera hablar su propio lenguaje”¹²¹. Ese lenguaje “propio” es el *nuevo lenguaje* abordado en los textos anteriores, aquel que se despliega en el espacio, que apunta a todos los sentidos, que expresa ideas que escapan a la palabra. Un lenguaje físico y concreto, que implica todo lo que puede manifestarse en escena, que se reviste de todos los medios de expresión utilizables: música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado. Cada uno de estos medios tienen su propia poesía, explica Artaud, y de sus combinaciones surge una poesía del espacio, concreta, que alcanza su máxima eficacia cuando un sonido, por ejemplo, equivale a un gesto, y en lugar de servir de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza: puede dirigirlo, alterarlo, o destruirlo.

Una de las formas de esta poesía del espacio sería el “lenguaje signo”: “ese lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas pantomimas no pervertidas”¹²². El autor aclara que se refiere a “pantomimas no pervertidas” para diferenciarlas de aquellas empleadas en el teatro europeo, donde un gesto representa una palabra o frase. En las pantomimas no pervertidas, en cambio, los gestos representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, y lo hacen evocando objetos o detalles naturales. Este “lenguaje signo”, que puede verse en el teatro oriental, nos da la idea de lo que podría ser para el teatro un lenguaje *puro*, una poesía en el espacio independiente del lenguaje articulado. Pero en el teatro occidental todo lo que conforma ese lenguaje de signos se lo considera como puesta en escena, subordinado al dominio del texto. Artaud declara que se opone a este punto de vista al que denomina “latino” y califica como “limitado”, agregando que latina es “esa necesidad de emplear palabras para expresar ideas que sean claras (...) muertas y terminadas”¹²³. En cambio, el nuevo lenguaje que propone, que emerge de la escena, es “activo y *anárquico*”. La poesía es *anárquica*, afirma, porque cuestiona las relaciones entre objetos, y entre forma y significado. Asimismo, replica que la verdadera poesía es metafísica, en este sentido, vuelve a oponer al teatro oriental y al occidental, el primero de

¹²¹ « S’il savait parler le langage qui lui appartient » (Artaud, 2004 : 524).

¹²² « Ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu’ils existent dans certaines pantomimes non perverties » (Artaud, 2004: 526).

¹²³ « Ce besoin de se servir de mots pour exprimer des idées qui soient claires (...) des idées mortes et terminées » (Artaud, 2004: 527)

tendencias metafísicas, y el segundo, de tendencias psicológicas. En el primero, todo ese cúmulo de gestos, de signos, de actitudes, sonoridades, que constituyen ese lenguaje de la escena, desarrolla todas sus consecuencias físicas y poéticas en todos los planos de la consciencia y en todos los sentidos, impone al pensamiento a tomar actitudes profundas (Artaud, 2004: 529). Esto es lo que debería hacerse en teatro, asegura Artaud, una metafísica del lenguaje escénico, que consiste en sacar las consecuencias poéticas extremas de todo lo que lo compone: gestos, música, actitudes, decorado, lo que implica considerarlas en relación con todas las maneras que pueden tener de relacionarse con el tiempo y con el movimiento.

Así, a través de la descripción de los efectos de la percepción de un cuadro expuesto en el Louvre, completa aquello que se planteaba en los textos anteriores acerca del uso del lenguaje verbal en el teatro. No se trata de evitar que haya palabras pronunciadas y/o escritas, sino eliminar su carácter representativo y su dominancia sobre otros códigos que circulan en el espacio teatral. Para contrarrestar esta fuerza, Artaud propone explorar la diversidad de las variables que componen tanto al lenguaje verbal como a cada uno de estos códigos y volcar esta variabilidad sobre la escena, superando la supremacía de la representación y permitiendo una apertura hacia la naturaleza y hacia el cosmos. Este planteo nos remite al análisis que realizan Deleuze y Guattari sobre el modo en que el lenguaje significativo se impone y redistribuye todos los *estratos*, y al modo de combatirlo. Dado que el mismo es *sobrecodificado* por una *máquina de consignas* que liga los enunciados a actos por “obligación social” (Deleuze y Guattari, 2015: 84), los autores declaran que para contrarrestar la sentencia de muerte que ellas conllevan, hace falta una *máquina abstracta de mutación* que haga poner a la lengua en *variación continua*: “hacer pasar el enunciado por todas las variables fonológicas, sintácticas, semánticas, prosódicas, que puedan afectarlo en el más corto período de tiempo (el intervalo más pequeño)” (Deleuze y Guattari, 2015: 98). Con este procedimiento, se liberan las formas constantes que organizan la materia sonora, permitiéndole abrirse al *continuum cósmico virtual* de donde aquellas fueron extraídas (Deleuze y Guattari, 2015: 99). Es decir, los autores señalan las vías de apertura al cosmos a través de la exploración con las variables del lenguaje, de la misma manera que Artaud propone explorar todas las posibles combinaciones de los lenguajes que pueden desplegarse en escena, para que ellos la trasciendan y se revelen sus asociaciones con la naturaleza y el espacio cósmico.

En el segundo capítulo de esta tesis, al trabajar estos elementos teóricos, observamos que las *máquinas abstractas de mutación* están asociadas privilegiadamente a las *máquinas de guerra*.

Como vemos aquí en relación con el lenguaje verbal, al poner en *variación continua* las variables de su *territorio* fijadas en *segmentos*, la *máquina de mutación* traza *líneas de desterritorialización* que abren el *agenciamiento* hacia otros, arrastrándolos en una cadena de *devenires* hacia el cosmos, posibilitando la exploración creadora y el trazado de un *espacio liso* que requiere toda *máquina de guerra*.

El otro tema señalado en el teatro balinés, el carácter *impersonal*, vuelve a ser abordado en un texto denominado “Para terminar con las obras maestras”¹²⁴, donde se critica al teatro occidental por su tendencia a consagrar a ciertos “maestros” dramaturgos clásicos y reproducir sus obras con un halo sacro. Pero esas obras, señala Artaud, ya no pueden afectar al público contemporáneo, no le hablan en su idioma, no vibran con las problemáticas actuales. Esto podría pensarse, en un principio, como una contradicción con todo lo dicho sobre la importancia de la tradición en el teatro oriental, sin embargo, recordamos que allí la misma tiene un carácter *impersonal*, y la entrega a esa impersonalidad es la que produce una afectación siempre actual, porque llega a captar fuerzas espirituales que atraviesan contextos particulares. En cambio, el teatro occidental apela a una tradición personalista, idolatrando a ciertos autores situados en un tiempo pasado determinado, de quienes se reproducen sus obras literarias que son formas fijas. Por lo tanto, su reproducción implica una sujeción al pasado. Este personalismo en el teatro y en el arte occidental, estima Artaud, sería un reflejo del estado de la sociedad, que el primero podría transformar si fuera utilizado en un sentido mucho más elevado y difícil. Como dijimos más arriba, el carácter *impersonal* quiebra el *estrato de la subjetividad*, en el que se apoyan los *aparatos de estado*, con su semiología de significancia y subjetivación. Aquí, este *estrato* aparece ligado a autores del pasado, a sus obras creadas a partir de sus voluntades, en un contexto remoto, impidiendo el flujo de intensidades en el presente.

Así, vemos que en estos textos se va diseñando la *máquina de guerra cínica* que, desde nuestra perspectiva, Artaud compuso para el teatro, y que recibió el nombre de *Teatro de la Crueldad*, cuyo primer manifiesto fue publicado por primera vez en octubre de 1932, en la *NRF*. Como veremos a continuación, la propuesta *agencia* elementos vistos aquí, asociados a la pintura y al teatro oriental.

¹²⁴ « Pour en finir avec les chef-d’œuvre » (Artaud, 2004 : 549).

5.4.2. La sistematización del *Teatro de la crueldad*: manifiestos y cartas

El primer manifiesto del *Teatro de la Crueldad* comienza planteando que, en primer lugar, es necesario devolverle al teatro su *lenguaje propio*, aquel que exige la expresión en el espacio. Esta se logra a partir de las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra, los objetos, los gestos, los movimientos y las actitudes, pero a condición de que se prolonguen sus sentidos, sus fisionomías, que se combinen en signos, haciendo de ellos una forma de alfabeto. Para ello, la escena debe ser el punto de partida de la creación, fundiéndose en un solo creador la dualidad entre director y actor. Como había observado en el teatro balinés, afirma que “el teatro debe organizarse haciendo de los personajes y los objetos verdaderos jeroglíficos, y sirviéndose de su simbolismo y de sus correspondencias en relación a todos los órganos, sobre todos los planos”¹²⁵. Esto es, remarca, hacer una metafísica de la palabra, de los gestos, de la expresión, apelando a ideas ilimitadas, como la de Devenir, Creación, Caos, todas de orden cósmico, como había notado en la pintura comentada en el apartado anterior.

En cuanto a los medios materiales, este lenguaje propio del teatro debe servirse de la voz, dándole extensión, aprovechando sus vibraciones y cualidades, hacer que un movimiento de los pies acompañe los ritmos, precipitar o ampliar los gestos, liberando su lirismo. Todos estos medios de encantamiento del espíritu, deben servir para ponerlo en relación con otra cosa, dándonos “el sentido de una creación de la cual nosotros no poseemos más que una cara, pero que se logra sobre otros planos”¹²⁶. Esto no implica necesariamente que se comprendan intelectualmente esos otros planos, sino que el objetivo es llevar a la sensibilidad a un estado de percepción más profunda.

Este lenguaje de la puesta en escena requerirá nuevos medios de hacer la notación. Para los objetos ordinarios y para los movimientos, se puede tomar como inspiración los signos jeroglíficos. Con ellos y con la transcripción musical se pueden transcribir las voces. Dado que la base de este lenguaje es una utilización particular de las entonaciones que constituya una *deformación segunda de la palabra*, estas deben poder ser reproducidas a voluntad. Asimismo, las expresiones del rostro podrán ser etiquetadas y catalogadas.

¹²⁵ « Le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leurs symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tout les organes et sur tous les plans » (Artaud, 2004 : 558).

¹²⁶ « Le sens d'une création dont nous ne possédons qu'une face, mais dont l'achèvement est sur d'autres plans » (Artaud, 2004 : 559).

La música empleada no será la convencional, deben buscarse calidades y vibraciones de sonidos inhabituales para *actuar profundamente sobre la sensibilidad, a través de los órganos*. Esto llevará a volver a poner en uso instrumentos antiguos, crear otros nuevos, buscar, fuera de la música, instrumentos y aparatos basados en combinaciones de metales, que puedan producir sonidos insoportables. Algo similar deberá ocurrir con la iluminación: debe buscarse la *acción particular de la luz sobre el espíritu* y los efectos de las vibraciones luminosas, hallar nuevas formas de propagar la iluminación en ondas, o como napas, o como un tiroteo de flechas de fuego. Se evitará el traje moderno, se preferirán ciertos trajes milenarios, ya que, observa el autor, conservan una *belleza reveladora*.

Por otro lado, se eliminará la separación entre la sala y la escena, restableciendo una *comunicación directa entre el espectador y el espectáculo*. Se abandonarán las salas existentes actualmente, se tomará un cobertizo o una granja cualquiera y se reacondicionará según procedimientos arquitectónicos de lugares sacros. El público estará ubicado en medio de la sala, abajo, con asientos móviles que le permitirán seguir el espectáculo que se desarrollará en su entorno, en todos los niveles y perspectivas posibles. Un grito podrá ser transmitido de un extremo a otro, con amplificaciones y modulaciones sucesivas.

Habrá maniqués, máscaras enormes y objetos de proporciones singulares, que aparecerán a mismo título que imágenes verbales. No habrá decorado, sino que alcanzará con la combinación de personajes jeroglíficos, trajes rituales, maniqués de diez metros de alto, instrumentos de música grandes como hombres y objetos de formas desconocidas.

No se interpretarán piezas escritas, sino que se procurarán ensayos de puesta en escena directa en torno a temas y obras conocidas. Estos no atenderán tanto a los hechos de la actualidad, pero sí a las preocupaciones actuales, en lo que hay en ellas de profundidad. Habrá, en toda obra, un elemento de *crueldad*, ya que, declara Artaud, “en el estado de degeneración en el que nos hallamos, es por la piel que se hará retornar la metafísica en el espíritu”¹²⁷.

Para finalizar, Artaud esboza un programa de obras que *El Teatro de la Crueldad* pondrá en escena, sin tener en cuenta los textos, justificando la elección de cada una. Entre ellas, se hallan obras de autores reconocidos, como Sade, al que se recurre por la exteriorización violenta de la crueldad, Shakespeare, por la reconstrucción de su época, y Leon Paul Fargue, por su libertad

¹²⁷ « Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits » (Artaud, 2004 : 565).

poética. Aparecen temas de obras específicas, como Woyzeck, por la reacción contra nuestros principios, o Barba Azul, por su erotismo y crueldad. También se incluyen relatos históricos, como la toma de Jerusalén, por el sentimiento de abandono y pánico profundo, y la historia de Rabi Seméon, extraída del Zohar, por su fuerza y violencia siempre presentes. Por lo tanto, vemos que la elección de cada relato se remite a la posibilidad de extraer las fuerzas que en él se perciben.

Al repasar todos estos lineamientos, podemos observar que responden a las premisas del *Teatro de la Crueldad* concebido como *máquina de guerra cínica*, tal como lo estamos haciendo. Todos apuntan a fomentar la *experimentación*, la puesta en *variación continua*, la afectación directa, física, la creación de un *nuevo lenguaje* irreductible a la lógica de la semiología general de significancia y subjetivación, la *impersonalidad*. Se explora cada uno de los elementos escénicos (sonidos, luces, trajes) y se determina cómo pueden ponerse a variar. A su vez, recordamos que esta exploración incorpora el *agenciamiento* de elementos del teatro oriental y de la pintura, tal como lo planteamos.

Teniendo la *máquina* concebida, veremos la trayectoria de la misma, a través de sus enfrentamientos con los *aparatos de Estado*. Para ello, en primer lugar, analizamos una serie de cartas que Artaud escribe en torno a la publicación del primer manifiesto, publicadas posteriormente en *El Teatro y su Doble* como “Cartas sobre la *Crueldad*”¹²⁸ y “Cartas sobre el Lenguaje”¹²⁹.

La primera carta hallada, fechada en septiembre de 1932, está destinada a Jean Poulhan, secretario de la *NFR* y amigo de Artaud. Comienza explicando que esa *crueldad* no se trata ni de sadismo ni de sangre. Asimismo, reivindica el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje y define: “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta”¹³⁰. En la segunda carta, también dedicada a Poulhan, declara que la *crueldad* siempre vivió en su pensamiento, sólo que debía hacerse consciente de ella. Agrega que emplea el término “en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable (...) de torbellino de vida”¹³¹. Asimismo, vincula la *crueldad* al *acto de*

¹²⁸ « Lettres sur la creauté » (Artaud, 2004 : 566)

¹²⁹ « Lettres sur le Langage » (Artaud, 2004 : 568)

¹³⁰ « Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue » (Artaud, 2004 : 566).

¹³¹ « Dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable (...) de tourbillon de vie » (Artaud, 2004 : 567).

creación: “el dios escondido cuando crea, obedece a la necesidad cruel de la creación”¹³², para concluir que el teatro, cuando se lo comprende como creación continua, como acción mágica entera, obedece a esta necesidad. Esto último vuelve a repetirse en una tercera carta, destinada a André Rolland de Renéville, donde declara que no comprende ni admite las objeciones hechas a su título. Artaud insiste en el sentido de rigor que le otorga a la *crueledad*, siendo por medio de éste que se define la *vida* y la *creación*. Asimismo, agrega que es por la *crueledad* que se forman los planos de la *creación*, que el bien es la cara externa pero el mal es la interna, que éste último será reducido cuando toda forma este sobre el punto de ser reducida al *caos* (Artaud, 2004: 568).

Así, vemos que las objeciones a la propuesta teatral de Artaud se deben al término *crueledad*. Nuevamente, es el *lenguaje signifiante* el que ofrece el medio para la oposición y se produce una discusión en relación al significado de un término, como vimos anteriormente en torno a la noción de *revolución*. Dado que los *aparatos de Estado* detentan la hegemonía del *régimen signifiante*, con ella imponen una interpretación unívoca sobre el término empleado por Artaud. Pero éste, reconociendo la naturaleza de esta objeción, explica el modo en que la usa por medio de una serie de asociaciones que descarta y otras que afirma. Si las observamos, podemos notar que aquellas que descarta se ligan a imágenes de muerte y sufrimiento, mientras que las que *agencia* están asociadas a fuerzas vitales. Por esto podemos comprender que el nuevo uso del lenguaje que defiende tiene uno de sus apoyos en la descomposición semántica de los términos para extraer sus fuerzas vitales, evocarlos para suscitarlas.

Significativamente, notamos que Deleuze y Guattari proponen un movimiento similar con su concepto de *máquina de guerra*, al que descomponen en dos polos: uno es el de la destrucción y tiene la guerra como fin, el otro es el creativo y tiene como objeto el trazado de *líneas de fuga* y el *alisado* del espacio. El *Teatro de la Crueldad* artaudiano, como *máquina de guerra cínica*, se correspondería con su polo creativo. Sin embargo, el uso del *régimen signifiante* en su manifiesto, antes de ser puesto en práctica, hace que los amigos de Artaud, al leerlo, reaccionen siguiendo la lógica interpretativa del mismo. No obstante, sus tempranas respuestas hacen que Artaud sea advertido sobre estas posibles interpretaciones, llevándolo a reforzar el polo creativo de la *máquina* para evitarlas.

Así, luego de estos escritos, hallamos las “Cartas sobre el Lenguaje”, orientadas a precisar más la discusión en torno al código verbal. La primera de ellas es anterior a la publicación del

¹³² « Le dieu caché quan il crée obéit à ña nécessité cruelle de la création » (Artaud, 2004 : 567).

primer manifiesto y se destina a Benjamín Crémieux, en respuesta a un artículo en donde éste afirma que es un error considerar la puesta en escena como un arte autónomo (Artaud, 2004: 568). Artaud señala que esto es cierto en el teatro occidental, donde el texto se ha convertido en lo más importante de una pieza, y la literatura es más importante que la representación. Replica que esta situación debe cambiar, que el teatro, para subsistir, debe marcar bien todo lo que lo diferencia del texto, y todos esos otros medios escritos. Como vimos en otros artículos, vuelve a referirse aquí a la necesidad de crear otro lenguaje, que utilice los recursos que ofrece la escena, que “es ante todo un espacio a ser llenado”¹³³. Ante la objeción que podría hacerse con respecto al valor de los grandes trágicos, Esquilo, Sófocles, Shakespeare, en quienes domina el aspecto literario, Artaud indica que en la actualidad somos incapaces de representarlos correctamente, ya que se ha perdido el sentido de la física de ese teatro, se nos escapa “el aspecto directamente humano y activo de una acción, de una gesticulación, de todo un ritmo escénico”¹³⁴, ya que esa gesticulación, argumenta, varía con las épocas. Para finalizar, sintetiza: la más alta idea del teatro es la que nos reconcilia filosóficamente con el *devenir*, que “nos sugiere a través de toda suerte de situaciones objetivas, la idea furtiva de pasaje y de la trasmutación de las ideas en las cosas, mucho más que aquella de la transformación y el choque de los sentimientos en las palabras”¹³⁵.

La segunda carta, escrita quince días más tarde, dirigida a Jean Poulhan, comienza refiriéndose a la objeción planteada por éste acerca del primer manifiesto del *Teatro de la Crueldad*. Artaud le aclara que la idea no es que sea un teatro cercano a las improvisaciones de Copeau, que quedan libradas a los caprichos de los actores. En cambio, replica, se trata de “cambiar el punto de partida de la creación artística y de transformar las leyes habituales del teatro”¹³⁶. Como punto inicial de esta transformación se refiere a la premisa ya vista en los textos anteriores: la creación de un *nuevo lenguaje* equivalente al verbal pero que recurra a fuentes más apartadas del pensamiento. En esta carta agrega que este lenguaje parte de la “la NECESIDAD de la palabra mucho más que de la palabra ya formada (...) rehace poéticamente el trayecto que finalizó con la creación del lenguaje (...) Vuelve a poner al día las relaciones encerradas y fijas en las

¹³³ « Est avant tout un espace à remplir » (Artaud, 2004 : 570).

¹³⁴ « Le côté directement humain et agissant d’une diction, d’une gesticulation, de tout un rythme scénique » (Artaud, 2004 : 570).

¹³⁵ « Nous suggère à travers toutes sortes de situations objectives l’idée furtive du passage et de la trasmutation des idées dans les choses, beaucoup plus que celles de transformation et du heurt des sentiments dans les mots » (Artaud, 2004 : 571).

¹³⁶ « Changer le point de départ de la création artistique, et de bouleverser les lois habituelles du théâtre » (Artaud, 2004 : 572).

estratificaciones de la sílaba humana¹³⁷”. Este carácter determinado del sistema verbal, fijo, hace que las palabras detengan el pensamiento en lugar de favorecer el despliegue de sus cualidades concretas, extendidas. El lenguaje que propone, replica, apunta a utilizar esa extensión, hacer hablar al espacio tomando los objetos que allí se despliegan, juntarlos y hacer que se respondan unos a otros siguiendo las leyes eternas del simbolismo, las mismas que siguen los ideogramas chinos y los jeroglíficos egipcios, entre otros. En su propuesta teatral, explica, este nuevo lenguaje se sumará al de la palabra, devolviéndole su vieja eficacia mágica.

La tercera carta sobre el lenguaje, fechada el 9 de noviembre de 1932, luego de la publicación del manifiesto, se dirige también a Jean Poulhan. Como la anterior, comienza refiriéndose a objeciones sobre el mismo, pero en este caso son aquellas que el público ha manifestado al recibirlo, dirigidas tanto a Artaud como a Poulhan. Según manifiesta en la introducción, algunas de estas críticas concernirían a la *crueldad*, sin entender su rol en la propuesta teatral, y las otras al teatro tal como él lo concibe. En relación a las primeras, Artaud admite que debería haber especificado más su particular empleo de la palabra *crueldad*, y pasa a describirlo en asociación a términos vistos anteriormente: rigor, necesidad, vida, o pureza. En cuanto a las segundas, afirma que pretende que el director se transforme en una especie de demiurgo, que debe tener conocimiento de la materia y de los objetos para realizar una búsqueda del movimiento intenso, “que en el plano psicológico equivale al rigor moral más absoluto, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas, que accionan lo que deben accionar, y muelen y queman lo que deben moler y quemar”¹³⁸. Es decir, afirma su concepción de un teatro que ya no tiene como fin el entretenimiento, la exploración estética por ella misma, la representación de dramas psicológicos, por lo tanto, no debería ser juzgado por esos objetivos. Por el contrario, enfatiza el fin transformador del teatro que propone, que se apoya en el rol del director, pero ya no concebido como aquel que debe llevar el texto del autor a la escena, de manera que ésta responda a los objetivos con los que la mayoría de las personas identificaba al teatro en aquel momento, sino como una especie de demiurgo, que debe crear la escena como un espacio en donde se canalicen

¹³⁷ « La NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée (...) Il refait poétiquement le trajet qui abouti à la création du langage (...) Il remet à jour les rapports inclus et fixés dans les stratifications de la syllabe humaine » (Artaud, 2004 : 572).

¹³⁸ « Qui équivaut sur le plan psychologique à la rigueur morale la plus absolue et la plus entière, et sur le plan cosmique au déchaînement de certaines forces aveugles, qui actionnent ce qu’elles doivent actionner et broient et brûlent au passage ce qu’elles doivent broyer et brûler » (Artaud, 2004 : 575).

fuerzas cósmicas y se produzcan transformaciones profundas de la materia, conduciendo a la emergencia de nuevas formas.

Luego de esta revisión de las objeciones, plantea como conclusión general que “el teatro no es más un arte, o es un arte inútil”¹³⁹. En todo caso, agrega, se corresponde con la idea occidental del arte, caracterizada por sentimientos decorativos, actividades sin objetivo, sólo ocupadas en lo agradable y pintoresco. Pero lo que se necesita, replica, es una acción verdadera: un teatro que actúe, pero no directamente en el plano social, psicológico o moral, sino sobre uno que será necesario definir. Si la época se desinteresa por el teatro, es porque éste ya no la representa, ya que ella se caracteriza por el desmoronamiento de los viejos valores, lo que se traduce en el plano social por la liberación de apetitos, de bajos instintos, en un estado de ebullición moral en el que se sumergen los espíritus. Dado éste estado general y profundo de las cosas, en donde el teatro debería involucrarse, plantea que el teatro debe igualar a una vida que barra con la individualidad humana, traducirla en su aspecto universal, extraer de ella imágenes en las que amaríamos reencontrarnos, que nos libere (Artaud, 2004: 576).

En síntesis, en estas tres cartas, Artaud se ocupa de defender su propuesta de crear un nuevo lenguaje para el teatro ante las objeciones que se presentan, señalando que éstas se basan en una incompreensión de la misma, sostenida en la intención de entenderla desde el teatro tal como se estaba practicando en Europa en aquel momento. Así, como vimos en las cartas anteriores en relación con el término *crueidad*, ante el intento de *sobrecodificación* por *captura* de cierto significante empleado por Artaud, la acción de esta *máquina de guerra* es sacar a la palabra de la cadena significante en la que se halla. Aquí, en la primera carta sobre el lenguaje, el término sobre el cual se objeta es “puesta en escena”. Ante la crítica previa del destinatario, Artaud afirma que no debe entenderse la misma en los términos en los que se concibe en el teatro contemporáneo, como una ornamentación del texto. Por el contrario, explica, se propone un nuevo lenguaje que emerge en la escena, que así elimina la dualidad entre ésta y el texto. Esta creación en escena debe captar y actualizar los elementos que circulan, por ello se refiere a una gestualidad que varía con las épocas, lo que podrá reconocerse en todo teatro que permita este tipo de creación. En la segunda carta la objeción es sobre la improvisación, que se pretende asociar a lo conocido, al trabajo de Cocteau. Pero Artaud aclara que su propuesta de un lenguaje que emerja de la escena se aleja mucho de las improvisaciones de Cocteau, ya que las mismas se basan en decisiones de los actores,

¹³⁹ « Le théâtre n'est plus un art; ou il est un art inutile » (Artaud, 2004 : 575).

pasándose a estos lo que antes monopolizaba el autor. Por lo tanto, en perspectiva de Artaud, en el teatro de Cocteau se siguen depositando las decisiones sobre la escena en ciertas individualidades, y lo que reclama Artaud es un teatro que las trascienda, que surja de la combinación de fuerzas de todos los elementos de la escena, incluyendo luces, objetos, sonidos, entre otros. Los actores, los espectadores, el autor y el director deben fundirse con los elementos de la escena. Como proponía en el cine, esta fundición de elementos apunta a la eliminación de la preponderancia de lo “humano” sobre la naturaleza y sobre todos los elementos del entorno, más específicamente, la hegemonía de la conciencia y de la razón, cuya principal herramienta es el lenguaje verbal, empleado con la lógica del *régimen significante*.

Como vimos en el capítulo anterior, este tipo de transformación ya venía siendo anunciada en etapas previas de la vida-obra de Artaud. Avanzando en su recorrido, observamos que estas ideas se fueron profundizando en su trayectoria, sistematizándose, estableciéndose como guía de sus prácticas y propuestas. Desde el marco que trabajamos, podemos reconocer que la eliminación de jerarquía de “lo humano” que promueve responde al perfil *cínico*, cuya *vida verdadera* incluía la “animalidad”, y al núcleo de la *máquina de guerra, exterior e irreducible* a la semiología general del *aparato de Estado*, arraigada en los *estratos* vinculados a lo “humano”. Como proyecto, el objetivo de transformación social responde a la vida de *combate*, de lucha contra los vicios de la humanidad del *cinismo*, del trazado de un *espacio liso* y *líneas de fuga* de las *máquinas de guerra*. Veremos en adelante cómo esta profundización del proyecto social y político de Artaud, como el mismo definirá, puede vincularse con las propuestas de los autores de nuestro marco teórico. Aquí las anunciamos y en el siguiente capítulo veremos su desarrollo.

Siguiendo la carta a Poulhan, observamos que Artaud replica que debe cambiarse el punto de partida de la creación artística y comienza a desarrollar la teoría del *nuevo lenguaje* que venimos analizando. Aquí agrega que éste recurrirá a fuentes más alejadas del pensamiento, rehaciendo el camino que llevó a la creación de la palabra, remontándose hasta su *necesidad*. Es decir, a la fuerza que impulsó su fijación en formas, y no a estas últimas. Este movimiento nos conduce a la elaboración teórica que realizan Deleuze y Guattari en torno al *devenir* como *involución*, que vimos en el capítulo anterior¹⁴⁰. Recordamos que éste implica un proceso de transformación por *contagio* que se da con el contacto entre seres heterogéneos, donde ambos son arrastrados en una cadena de *devenires* formando un nuevo *agenciamiento*, orientándose hacia el *plan de consistencia*, borrando

¹⁴⁰ Ver páginas 51-52

las formas, los *estratos* fijados en uno y otro. Por estas características los autores señalan que este proceso sería una forma de *involución creadora* y lo asocian a la *máquina de guerra*. Asimismo, comprenden este nuevo *agenciamiento* como *haecceidad*, concepto que los autores definen como “un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia (...) en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder afectar y ser afectado” (Deleuze y Guattari, 2015: 264). Este es el tipo de afectación correspondiente al *plan de consistencia*, es decir, aquel que contiene los *agenciamientos* orientados hacia el *cuerpo sin órganos*, en procesos de *devenir*, por eso a este plan también lo denominan “de composición de *haecceidades*” (Deleuze y Guattari, 2015: 264). En éste, recordamos, no hay sujetos ni sustancias, ni segmentos de contenido ni de expresión, sólo signo-partículas, longitudes, velocidades, intensidades. Allí la temporalidad es diferente: es el tiempo del *acontecimiento*. Así es como Artaud concibe la escena, como *acontecimiento* donde todo se mide en término de fuerzas que se afectan mutuamente. Podemos asumir que esta mutua afectación implica el *contagio* entre heterogéneos que describen los autores, y que la escena sería el ámbito donde todos los elementos son arrastrados en una cadena de *devenires*, y cada código atravesaría una *involución creadora*, alterando sus relaciones de velocidad y lentitud, movimiento y reposo, afectándose mutuamente.

En la tercera carta “sobre el lenguaje”, dirigida a Jean Poulhan, observamos que se refutan objeciones sobre el manifiesto, pero esta vez efectuadas por los lectores, tanto al poeta como al secretario de la revista. Desde nuestro esquema, podemos decir que se establece un *agenciamiento* entre ambos a través del escrito, integrados en la *máquina de guerra* que estamos analizando. Con la publicación de este primer manifiesto sobre el *Teatro de la Crueldad*, chocan con la recepción del público, socializada en los códigos habituales del teatro, que responden a la lógica de la semiología general de significancia y subjetivación. Las objeciones son, por un lado, sobre el término *crueldad*, ya planteadas por Poulhan y a cuya discusión nos referimos más arriba. Por el otro, al tipo de teatro propuesto, sobre el que Artaud enfatiza el nuevo rol creador que atribuye al director, que ya no debe someterse al autor, sino conectar con las fuerzas que atraviesan el espacio, la materia, los objetos, convirtiéndose en un canal para que, a partir de las relaciones entre fuerzas y materia, emerja el movimiento intenso de la escena. Nuevamente aquí vemos la eliminación del lugar del humano creador a partir de su voluntad, enfrentando al público, inmerso en la lógica humanista.

5.4.3. 1933: la impronta de “la agitación de la época” en la elaboración del *Teatro de la Crueldad* y su rol transformador

Unos meses luego de la publicación del Primer Manifiesto del *Teatro de la Crueldad*, Artaud enfrenta al público con su propuesta de manera directa. El 6 de abril de 1933, pronuncia una conferencia en *La Sorbonne*, titulada “El Teatro y la Peste”, en la que intenta poner en acto aquello que anuncia en el discurso¹⁴¹: la asociación entre la peste y el tipo de teatro que propone, al que denomina *de la crueldad*. La presentación se desarrolló en el marco del Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos por el Examen de Nuevas Tendencias, coordinado por el Dr. Allendi, y su texto fue publicado en la *NRF* en octubre de 1934 y luego en *El Teatro y su Doble*. Podemos acceder a una crónica de la vivencia de este evento a través del relato que Anaïs Nin, amiga de Artaud, volcó sobre su diario¹⁴¹ y de la carta que éste envía a André Rolland de Beneville, fechada dos días después de la conferencia.

En su relato, Anaïs Nin describe el contexto de la conferencia: la sala completa, gente de todas las edades, Artaud y Allendi sentados en un gran escritorio. La luz cruda enfatiza la intensidad de los gestos de Artaud que parece atormentado, tiene el rostro flaco, como desfigurado por la fiebre, una mirada que no parece ver al público. En relación a aquello que expresa en la conferencia, Nin observa: “Me parece que lo que demanda es solamente la intensidad, una manera más alta de sentir y de vivir”¹⁴². Pero en un momento, según relata, Artaud comienza a actuar como un moribundo de la peste, “para ilustrar su conferencia, él representaba una agonía (...) tenía el rostro convulsionado de angustia y sus cabellos estaban calados por el sudor (...) nos hacía sentir su garganta seca y ardiente el sufrimiento, la fiebre (...). Representaba su propia muerte, su propia crucifixión”¹⁴³. Los asistentes, según narra Nin, en principio tuvieron el aliento cortado, luego comenzaron a reír, a silbar, y más tarde, a salir de la sala haciendo ruido, protestando. Pero Artaud continuó hasta que sólo quedaban algunos amigos. Al finalizar pidió a Nin que lo acompañe a un café. Herido, colérico, expresó las siguientes palabras:

Ellos quieren siempre oír hablar de; quieren oír una conferencia objetiva sobre el teatro y la peste, y yo les quiero dar la experiencia misma, la peste misma, para que sean aterrorizados y

¹⁴¹ *Journal 1931-1934*, Trad. Marie-Claire Van der Elst, Stock, 1969, p. 208-209 (Citada en Artaud, 2004 : 397)

¹⁴² « Il me semble que ce qu'il demande c'est seulement l'intensité, une manière plus haute de sentir et de vivre » (Cit. en Artaud, 2004: 397).

¹⁴³ « Pour illustrer sa conférence, il représentait une agonie (...) Il avait le visage convulsionné d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur (...) Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre (...) Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion » (Artaud, 2004: 397).

que se despierten (...). Es la agonía lo que mostré. La mía, sí, y aquella de todos aquellos que viven.¹⁴⁴

La observación que Artaud le hace a su amiga es justamente lo que revela el gesto *cínico*: eliminar el discurso sobre la verdad de la vida para manifestar, físicamente, la vida en su *verdad*. Asimismo, la dramatización que realiza se corresponde con aquella descrita por Foucault en el *cinismo*, que consiste en llevar al cuerpo y al extremo lo que todo el mundo dice, presentándose como “espejo roto”, al mostrar a la sociedad una imagen de sí en la que ésta no quiere reflejarse.

Dos días después de la conferencia, Artaud envía una carta a André Rolland de Beneville, donde le confirma que acuerda con su impresión sobre la misma, que le faltó una teoría poético-clínica sobre la peste, dado que aún existe una idea sobre las relaciones entre el espíritu y la materia en favor de la segunda. Por lo tanto, una presentación poético-clínica hubiera ayudado a la comprensión que esperaba. “Pues, hay una verdad a la cual hubiera querido que el público fuese sensible, él fue inconscientemente sensible y es eso sin duda lo que le ha molestado a causa de esa hostilidad anormal en las conferencias de ese género”¹⁴⁵. De todas formas, reconoce que su presencia provoca cierta repulsión, que en algunas personas provoca una irritación “como delante de una monstruosidad, un fenómeno abyecto de la naturaleza”¹⁴⁶. Por otra parte, sabe que las ideas que presenta son complejas y que también llevan a las personas a una reacción repulsiva. Estas reacciones, entiende Artaud, inhibirían la posibilidad de comprensión. Por eso, en esta carta aclara que su propuesta de considerar a la peste como una entidad psíquica se debe a que no debemos quedarnos con los fenómenos materiales, con las formas, así como tendríamos que reconocer que el cuerpo no es una entidad impermeable y fija, ya que no hay materia, sólo hay estratificaciones provisionarias de estados de vida, donde el espíritu, la consciencia, la voluntad y la razón, intervienen a su turno (Artaud, 2004: 399).

Así, reflexionando sobre lo ocurrido, y ante el planteo del destinatario, Artaud señala diversos motivos de la reacción del público en la conferencia: la complejidad de lo expresado, la ausencia de una teoría necesaria para que ese público comprendiese, la hostilidad que genera ese tipo de conferencias y el rechazo que provoca su sola presencia. Por lo tanto, por medio de esta

¹⁴⁴ « Ils veulent toujours entendre parler de; ils veulent entendre une conférence objective sur “le théâtre et la Peste”, et moi je veux leur donner l’expérience même, la peste même, pour qu’ils soient terrifiés et qu’ils se réveillent (...). C’est l’agonie que j’ai montrée. La mienne, oui, et celle de tous ceux qui vivent » (Artaud, 2004 : 398)

¹⁴⁵ « Car, il y a une vérité à laquelle j’aurais voulu que le public fût sensible, il a été inconsciemment sensible et c’est cela sans doute qui l’a gêné et a causé cette hostilité anormale dans des conférences de ce genre-là » (Artaud, 2004 : 398).

¹⁴⁶ « Comme devant une monstruosité, un phénomène abject de la nature » (Artaud, 2004 : 398)

carta, buscará al menos hacer llegar al destinatario una comprensión racional de la analogía presentada, desarrollando brevemente su teoría. La misma parte de una revisión que hace Artaud de todas las pestes conocidas a lo largo de la historia, observando que, como rasgo común, todas provocan desórdenes excesivos en el plano moral, psicológico y social, sin que se pueda identificar claramente cómo afectan a los cuerpos. En segundo lugar, afirma que, partiendo de allí, se puede evocar la figura virtual de un mal que se parece al teatro cuando éste es epidémico y profundamente desorganizador, lo que ocurre cuando reúne suficientes rasgos extremos, desórdenes reveladores (Artaud, 2004: 399). Veamos brevemente cómo se desarrollan estos puntos en el texto de la conferencia mencionada.

Al inicio, hace un repaso de las pestes narradas en la historia. Haciendo una revisión de los puntos del cuerpo que estas atacan, concluye que, lo que tienen en común, es que en todos ellos se manifiesta la conciencia y la voluntad. Por otro lado, observa que todas producen una inmensa multiplicación de muertes, pero sin destrucción de materia. Asimismo, cuando éstas se instalan en una ciudad, las formas regulares se derrumban, los cadáveres se amontonan en las calles, los arroyos se llenan de sangre, la hez de la población saquea la riqueza de las casas vacías, sólo por codicia. Las personas que sobreviven se exasperan, cada cual se lanza a hacer actos contrarios a aquellos que venía haciendo.

Siguiendo esta descripción, Artaud afirma que la peste se asemeja al teatro. Ambos se caracterizan por tomar imágenes de un desorden latente en la sociedad y llevarlas a los gestos más extremos, ambos llaman a fuerzas que conducen al espíritu a la fuente de sus conflictos, obligando a las personas a verse tal como son, luchando contra sus vicios e impulsándolas a superarse. En consecuencia, concluye, puede decirse que la acción del teatro como la de la peste es beneficiosa, ya que “hace caer la máscara, descubre la mentira, la apatía, la bajeza, la hipocresía, (...) revelando a las comunidades su poder sombrío, su fuerza escondida, invita a tomar frente al destino una actitud heroica y superior”¹⁴⁷.

Así, vemos que la peste se constituye en otra fuente que toma el autor para la elaboración de su propuesta teatral, que se suma a las que ya vimos y a las que veremos a continuación. Los elementos que toma de ella, como podemos observar, responden a los núcleos del *cinismo* y de la *máquina de guerra*. El teatro que se asemeja a la peste, el *teatro de la crueldad*, es descrito de

¹⁴⁷ « Fait tomber la masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie (...); révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure» (Artaud, 2004 : 521).

acuerdo a los rasgos nucleares del *cinismo*: la afectación física directa, el revelamiento de aquello que se oculta y el combate contra los vicios de la humanidad. A su vez, como *máquina de guerra*, la peste se presenta como ajena a todo *aparato de Estado*, irreductible a su *sobrecondición*, y traza múltiples *líneas de fuga* cuya conjunción conduce a una transformación creadora.

Siguiendo la cronología de las publicaciones, hallamos que el siguiente artículo, “El Teatro y la Crueldad”¹⁴⁸, evoca elementos destacados por Artaud en la relación entre el teatro y la peste. Allí señala que el *teatro de la crueldad* apunta a la agitación de las masas, arrojadas unas contra otras y convulsionadas, diferenciándose del teatro convencional, basado en la comprensión psicológica. Siendo un teatro que apunta a los sentidos, el autor afirma que debe darnos todo lo que está en el amor, en el crimen, en la guerra y en la locura, sacando a la luz las fuerzas que allí se suscitan. Por ello se ponen en escena dramas sobre amores cotidianos y ambiciones personales, pero destacando su relación con el lirismo de los grandes mitos, en cuya poesía reinan esas fuerzas. Así, se abandonan los sentimientos pasionales y analizables, haciendo que el lirismo de los actores manifieste fuerzas exteriores, ya que, insiste: “no se separa el cuerpo del espíritu, ni los sentimientos de la inteligencia, sobre todo en un dominio en donde la fatiga sin término renovada de los órganos precisa de temblores bruscos para reavivar nuestro entendimiento”¹⁴⁹. En cuanto a la disposición del espacio, se propone un espectáculo giratorio, que elimine la distancia tradicional entre la escena y la sala.

Hacia el final del texto, insiste en que el primer espectáculo del *teatro de la crueldad* tratará sobre preocupaciones de masas, más que de cuestiones individuales. Dándonos a entender la urgencia de la conflictividad social de aquellos años, finaliza con un párrafo que podemos leer como una advertencia, teniendo en cuenta, desde este lado de la historia, que se aproximaba La Segunda Guerra Mundial: “Se trata ahora de saber si, en París, ante los cataclismos que se anuncian, se podrá encontrar los medios suficientes de realización, financieros u otros, para permitir vivir a un teatro semejante (...) o si será necesario un poco de sangre verdadera, pronto, para manifestar esta crueldad”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ « Le théâtre et la cruauté » (Artaud, 2004 : 555).

¹⁴⁹ « On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement » (Artaud, 2004 : 557)

¹⁵⁰ « Il s'agit maintenant de savoir si, à Paris, avant les cataclysmes qui s'annoncent, on pourra trouver assez moyens de réalisation, financiers ou autres, pour permettre à un semblable théâtre de vivre (...) ou s'il faudra un peu de vrai sang, tout de suite, pour manifester cette cruauté » (Artaud, 2004 : 557).

Esta línea de pensamiento volvemos a encontrarla en el *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*, publicado en 1933, donde señala algunas especificaciones sobre el modo en que se desarrollará este tipo de teatro. En cuanto a los temas a trabajar, serán aquellos que correspondan a la agitación característica de la época, que son temas universales, cósmicos. Asimismo, se apuntará “al hombre total, no al hombre social, sometido a leyes y deformado por las religiones y los preceptos”¹⁵¹. En cuanto a la forma de lograrlo, se recurrirá a los mitos antiguos, que serán transportados directamente al teatro y materializados en movimientos, gestos, expresiones y no en palabras. Se renunciará “a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor”¹⁵², en cambio, se retomará el antiguo espectáculo popular, que era “sentido directamente por el espíritu”¹⁵³. Se utilizará una noción nueva del espacio, usando todos los planos posibles y todos los grados de la perspectiva; al mayor número posible de movimientos se sumará el mayor número de imágenes físicas y de significaciones posibles, ligadas a esos movimientos, y en el encadenamiento de los mismos se formará el nuevo lenguaje. Se empleará el lenguaje hablado en todas las partes claras y elucidadas de la acción, donde interviene la consciencia, pero se tomará al mismo en un sentido mágico, que se unirá al lógico. Se intentará llegar a la sensibilidad a partir de la utilización de diversas intensidades de colores, de luces o sonidos que utilizan la vibración, que hacen intervenir a la totalidad del evento comunicativo. Este espectáculo se extenderá a la sala, ya que se eliminará la separación del espacio de la escena, se envolverá al espectador en un baño permanente de luces, imágenes, movimientos, y ruidos. El decorado será constituido por los personajes mismos, grandes como maniqués gigantescos, y por paisajes de luces móviles que caerán sobre los objetos y máscaras en perpetuo movimiento (Artaud, 2004).

Para finalizar el manifiesto, comenta algunos lineamientos sobre el primer espectáculo, que se titulará “La Conquista de México”¹⁵⁴. En primer lugar, afirma que el foco se colocará en los acontecimientos y no en las personas, estas últimas aparecerán con sus caracteres y sus pasiones, pero serán tomadas como la emanación de ciertas fuerzas. La elección del tema, señala, se debe a que permite aludir a problemas que preocupan al mundo en la actualidad, como la colonización, y a destruir la idea de la superioridad de Europa. Asimismo, opone al cristianismo religiones más

¹⁵¹ «À l’homme totale, et non à l’homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes » (Artaud, 2004 : 580)

¹⁵² « À la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l’écrivain » (Artaud, 2004 : 581).

¹⁵³ « Senti directement par l’esprit » (Artaud, 2004 : 581).

¹⁵⁴ « La conquête du Mexique » (Artaud, 2004 :583).

antiguas, corrigiendo la noción de Occidente sobre el paganismo, destacando las fuentes metafísicas de las que bebieron. Desde el punto de vista social, muestra la paz de una sociedad que sabía alimentar a todos sus miembros. La puesta en escena se enriquece con las fuerzas e imágenes que pueden brotar de ese choque entre dos órdenes tan opuestos. Por otro lado, el autor señala el valor espectacular de los conflictos que pondrá en escena: en primer lugar, los dilemas internos de Moctezuma, su lucha con los mitos; luego, los de la multitud en su lucha contra el destino, que se manifiestan en clamores, lamentaciones, prédicas, traición y debilidad sexual. Esos elementos del espíritu de la multitud, indica el autor, como el soplo de los acontecimientos, se desplazarán en ondas materiales sobre el espectáculo, fijándose en *líneas de fuerza*. Teatralmente, el problema será determinar y armonizar *esas líneas de fuerza*, concentrarlas y extraer melodías sugestivas (Artaud, 2004).

Nos interesa demostrar aquí cómo esboza la implementación de una de las premisas del *Teatro de la Crueldad*: el empleo a un tema histórico del que se pretende extraer sus fuerzas, lo mismo que hace, por estos años, con Heliogábalo, un emperador romano, como veremos en el próximo apartado. Asimismo, destacamos cómo tanto en *La Conquista de México* como en *Heliogábalo, el Anarquista Coronado* se emplea el relato en un tono crítico con respecto a Occidente, una crítica que el autor percibe necesaria y urgente en el presente.

La elaboración teórica del *Teatro de la Crueldad* se completa con el artículo denominado “Un Atletismo Afectivo”¹⁵⁵. Este texto, que había sido escrito para la revista *Mesures*, pero no fue publicado hasta ser integrado en *El Teatro y su Doble*, expone algunos elementos teórico-metodológicos de lo que corresponde al trabajo del actor dentro de su proyecto. La propuesta parte de la hipótesis de la existencia de una base física de los sentimientos y la posibilidad de generarlos voluntariamente a través de la reproducción de los mecanismos que genera a cada una de ellos. Apoyándose en sus conocimientos de la Cábala, el autor propone que el actor entrene esos sentimientos basados en las seis combinaciones principales de la respiración que ella propone, que articulan cualidades neutras, masculinas y femeninas. Así, el actor debe buscar en su propio cuerpo, en su relación física con el espacio, los medios para generar sentimientos. Esta premisa metodológica se corresponde con la ruptura del teatro psicológico que promueve Artaud, aquel que nos lleva de interpretación en interpretación, en consonancia con la lógica del *régimen signifiante* que señalan Deleuze y Guattari. Buscar la generación de los sentimientos a partir de la respiración,

¹⁵⁵ « Un athlétisme affectif » (Artaud, 2004 : 584).

en un vínculo de los cuerpos con el espacio y no con una interioridad, implica romper con la lógica interpretativa de la semiología general en la que se apoyan los *aparatos de Estado*, constituyéndose en una estrategia de la *máquina de guerra cínica* constituida como *Teatro de la Crueldad*.

Finalmente, siguiendo el recorrido de las publicaciones de los textos compilados en *El Teatro y su Doble*, llegamos a aquel que se presenta como prólogo del libro: “El Teatro y la Cultura”¹⁵⁶. El mismo fue elaborado por Artaud en 1935, luego del rechazar la invitación a participar del Congreso Internacional de escritores por la defensa de la cultura, celebrado en junio de ese mismo año, y puede leerse como una argumentación sobre dicha negativa. El texto, que tiene una primera versión publicada en *La Bête noire* n°5, en octubre de 1935, gira en torno a una serie de términos que se presentan en oposición, y a la vez, se oponen diversas definiciones de los mismos, la del autor y la que él percibe que sostiene la mayoría de las personas. En primer lugar, llama la atención sobre el aumento de los discursos sobre la *civilización y la cultura*. Paradójicamente, replica, esto sucede mientras se asiste a una desmoralización generalizada y la vida misma, a la que esa *cultura* tiraniza, se hunde (Artaud, 2004). Por otro lado, señala que el mundo tiene hambre y que sólo artificialmente pueden llevarse hacia la *cultura* los pensamientos vueltos hacia el hambre. Sin embargo, desde su punto de vista, lo más urgente no es tanto “Defender una cultura cuya existencia no ha salvado jamás a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, como extraer de aquello que llamamos cultura ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la del hambre”¹⁵⁷. Es decir, agrega, que la fuerza del hambre no sea utilizada sólo para comer, que no se presente sólo como una preocupación digestiva.

En relación a esta primera crítica, se cuestiona la dualidad entre las palabras y las cosas, entre las ideas y los signos que representan. Señala que no nos faltan sistemas de pensamiento, pero los mismos no parecen afectar jamás nuestras vidas, por lo que postula: “O esos sistemas están en nosotros y somos afectados al punto de vivir en ellos, entonces, ¿qué importan los libros? O no somos impregnados y entonces no tienen el mérito de hacernos vivir, y de todas formas que importa su desaparición”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ « Le théâtre et la culture » (Artaud, 2004 :

¹⁵⁷ « Défendre une culture dont l’existence n’a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d’avoir faim, que d’extraire de ce que l’on appelle la culture, des idées dont la force vivante ets identique à celle de la faim » (Artaud, 2004 : 505).

¹⁵⁸ « Ou ces systèmes sont en nous et nous sommes imprégnés au point d’en vivre, et alors qu’importent les livres? Ou nous n’en sommes pas imprégnés et alors ils ne méritaient pas de nous faire vivre; et de toute facon qu’importe leur disparition? » (Artaud, 2004 : 506).

Partiendo de éste planteo, introduce aquí el contraste con su propia noción de *cultura*, que no se fija, no se mantiene ni reproduce en libros, ya que se trata de una cultura en acción, que deviene en las personas como un segundo órgano. Una noción que es, según expresa, una protesta contra el estrechamiento que se impone a la idea de *cultura* al reducirla a una especie de panteón y al separarla de la *vida*, lo que lleva a idolatrarla. Luego, contrapone esta idea de cultura a la noción que se tiene del *arte*, advirtiendo que la pérdida de la primera se debería a su asimilación con éste segundo término. Sin embargo, replica: “La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte apunta a arrojar al espíritu a una actitud separada de la fuerza”¹⁵⁹. Es por eso que *la verdadera cultura* ya no se encuentra en Europa, pero podemos hallarla en ciertos lugares como México, donde los dioses, representados en símbolos distribuidos por el espacio, aún mantienen y emanan sus *fuerzas*, alimentando a las personas.

Luego de esta contraposición de conceptos y de contextos, Artaud va desarrollando su perspectiva del teatro, que está relacionada con la *verdadera cultura*, tal como la comprende y describe: activa, plena de *fuerzas* que puján, que impulsan actos, y que escapa a la tiranía que intenta ejercer sobre ella la noción petrificada de *cultura*. Así, explica que este teatro se correspondería con una perspectiva dinámica de la *cultura* “como órgano viviente”, que se mueve en el presente, con *fuerzas* milenarias que se mantienen activas, en lugar de remitirse al pasado petrificado. En México, donde esta cultura está viva, según el autor, sus habitantes “captan el Maná, las fuerzas que duermen en toda forma, que no se pueden extraer de una contemplación de las formas, pero que salen de una identificación mágica con esas formas”¹⁶⁰. A la vez, estas fuerzas se replican en el exterior, manifestándose como las sombras que doblan a toda forma producida por toda cultura verdadera (orgánica, viva). Artaud señala que el verdadero teatro tiene sus *sombras*, el teatro europeo no las puede captar por basarse en una noción de *cultura* sin *sombras*, que ve sólo vacío alrededor, cuando realmente el espacio está lleno. En cambio, señala que, tanto para el teatro como para la cultura, “la cuestión que resta es nombrar y dirigir las *sombras*: y el teatro, que no se

¹⁵⁹ « La vrai culture agit par son exaltation et par sa force, et l’idéal européen de l’art vise à jeter l’esprit dans une attitude séparée de la force » (Artaud, 2004 : 507).

¹⁶⁰ “Captent le Manas, les forces qui dorment en tout forme, et qui ne puevent sortir d’une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d’une identification magique avec ces formes » (Artaud, 2004 : 508).

fija en el lenguaje y en las formas, destruye de hecho las falsas sombras, pero prepara la vía a otro nacimiento de sombras en torno a las cuales se combina el verdadero espectáculo de la vida”¹⁶¹.

Para esto, para “nombrar y dirigir las sombras”, debe evitarse el recurso al lenguaje verbal tal como lo utiliza el teatro europeo convencionalmente. Esta oposición, que vimos en textos anteriores, puede hallar una síntesis aquí con la siguiente premisa: “Destruir el lenguaje para alcanzar la *vida* es hacer o rehacer el teatro (...) Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y a hacer infinitas las fronteras de aquello que llamamos realidad”¹⁶².

Así, vemos que, en éste último texto, vuelve a aparecer el dilema en torno a la comprensión general y la propia sobre ciertos conceptos, dentro de una crítica general al lenguaje verbal que limita la vida. Aquí, los términos en cuestión son “arte” y “cultura”. Según Artaud, el modo en que son entendidos en la sociedad en la que habita, sería responsable de la incompreensión que viene padeciendo, y de la dificultad para que su teatro halle espacio. Este teatro se corresponde con una noción de cultura que es como un órgano que nos permite percibir las fuerzas vitales, las *sombras* que duplican cada forma, que nos impulsan a movernos activamente entre ellas. Podríamos decir que esta cultura es un *gran cuerpo sin órganos*, y el teatro de Artaud, el *teatro de la crueldad*, es un *CSO* que conecta con él. Esta *cultura orgánica*, este *gran CSO*, se halla vivo en México, por eso allí todas las formas mantienen activas sus fuerzas. En cambio, parece observar el autor, cuando esa cultura, ese *gran CSO*, está bloqueado, los pequeños *CSO* que se construyen no hallan las conexiones necesarias para existir, y desaparecen o son cooptados por *aparatos de Estado*. Esto es lo que observa Artaud con sus iniciativas teatrales en Francia y, como veremos en breve, con el teatro que impulsa el emperador romano Heliogábalo, personaje histórico sobre quien se halla trabajando por estos años, en vistas de reconstruir su historia. A continuación, vemos algunos elementos de este proyecto.

5.4.5. Alianza con *Heliogábalo, el Anarquista Coronado*

Mientras se halla elaborando sus propuestas teóricas teatrales, en 1933 Artaud comienza a elaborar un proyecto encargado por el editor Robert Denoël: una obra histórico-poética sobre un

¹⁶¹ « La question reste de nombrer et de diriger les ombres: et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par les fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une naissance d’ombres autour desquelles s’agrèpe le vrai spectacle de la vie » (Artaud, 2004 : 509).

¹⁶² « Briser le langage pour toucher la vie, c’est faire ou refaire le théâtre (...) Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l’homme et des pouvoirs de l’homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu’on appelle la réalité » (Artaud, 2004 : 509).

emperador romano, Heliogábalo. El autor pasa largo tiempo investigando sobre la vida de este personaje, desarrollando una interpretación mítico-poética, que lo lleva a diferir con respecto al modo en que es presentado por los historiadores: mientras todos critican su comportamiento como emperador, Artaud lo valora como un medio de restablecer un orden superior, perdido en el mundo latino de aquel entonces. El grado de proximidad que establece con el personaje nos sugiere que, desde nuestro esquema, Artaud establece una *alianza* con el mismo, un *agenciamiento*, orientándose con él en un proceso de *devenir* como los que vimos en este capítulo, entre seres *anomales*. Evelyn Grossman, en la compilación de las obras de Artaud que seguimos (Artaud, 2004), señala que aquello a lo que Artaud se refiere aquí como “anarquía”, luego será el *Teatro de la Crueldad*. Coincidimos con esta apreciación ya que aquello que el autor describe como la puesta en acción de la anarquía, nos remite a los elementos de dicha propuesta teatral, alguno de los cuales fueron planteados en textos anteriores al trabajo con Heliogábalo y otros durante y luego de la realización del mismo. Por lo tanto, desde nuestro marco podemos asumir que este trabajo también resultó un aporte para el desarrollo de su propuesta, formando parte de la *máquina de guerra cínica* que venimos analizando. Desde esta perspectiva, veamos cuáles son los elementos que ésta *agencia* en torno al personaje, analizando la novela histórica que escribió sobre su vida, a la que tituló *Heliogábalo, el Anarquista Coronado*.

Para comenzar, observamos que en toda la obra se destaca una crítica a la decadencia de la cultura occidental frente a la riqueza que siempre manifestó la cultura oriental. Esta perspectiva ya había sido desarrollada por el autor, como analizamos recientemente, pero aquí añade una historización, que sitúa el comienzo de esa decadencia en la Edad Antigua, manifestándose especialmente durante la última fase del Imperio Romano. Por otro lado, describe cómo allí se estableció la idea de “barbarie”: fue inventada por Grecia para denominar todo lo ajeno a su propia cultura, Roma se apropia de esta noción y en su avance imperial, observa Artaud, desde un punto de vista geográfico, se va rodeando siempre de una franja a la que concibe como “bárbara”. Sin embargo, señala el autor, las ideas que impidieron la muerte inmediata del mundo romano y griego, justamente vinieron de esa franja.

Si nos remitimos a la hipótesis del surgimiento de la *máquina de guerra* que proponen Deleuze y Guattari, comentada en el tercer capítulo, hallamos que la misma habría sido inventada por pueblos nómadas para alisar el espacio *estriado* por los *Estados*. Cuando los *Estados* se apropian de la *máquina de guerra*, esta se polariza: por el lado en el que éstos la dominan, pasa a

tener la guerra como objeto; en el otro polo, en el que ésta logra mantener la *exterioridad*, comienza a mutar adoptando formas diversas, conservando la esencia de la misma: el trazado de *líneas de fuga* creadoras y de un *espacio liso*. Los autores observan que existen regiones en donde los *Estados* se hallaban dispersos y por eso tuvieron mayores dificultades para enfrentarse a las *máquinas de guerra*, como en África y Asia. Estos continentes, en consecuencia, se convirtieron en espacios en donde se desarrollan constantes revueltas y cambios de dinastía. Heliogábalo proviene de Siria, país que forma parte de uno de esos territorios con *Estados* dispersos, que además, en su época, pasa a integrar la franja “bárbara” que rodea al Imperio Romano, donde sus *máquinas de guerra*, ya transformadas y diseminadas por el proceso avanzado de apropiación estatal, tendrán que enfrentarse con este nuevo *aparato de Estado*. Según el modo en que Artaud describe a Heliogábalo, podemos plantear que, en este contexto, el emperador romano se habría asociado a una *máquina de guerra* mutada en la modalidad *cínica*. Pasamos analizar algunos elementos de la obra que expresan aquello que planteamos.

Para comenzar, nos detenemos en las palabras iniciales del texto: “Si en torno del cadáver de Heliogábalo, muerto sin sepultura, y degollado por su policía en las letrinas de su palacio, hay una intensa circulación de sangre y excrementos, en torno de su cuna hay una intensa circulación de esperma”¹⁶³. Como vemos, el modo en que se presenta al personaje, a partir de la descripción de su nacimiento y su muerte, revela la perspectiva *cínica* del enfoque: enfatiza la manifestación visible de sustancias corporales que suelen ocultarse públicamente. Luego de esta declaración, el autor inicia el relato con una contextualización del nacimiento, comenzando por el año, 204 d.C., y la ciudad, el reino de Emesa, cuya descripción podría ser un escenario de una pieza creada bajo los lineamientos del *Teatro de la Crueldad*. Señala que Emesa formaba parte de Siria, un sitio en donde, asegura, la tierra vive, como las piedras, donde se suceden allí milagros y maravillas. Hay una cantidad de templos para el Sol y otros para la Luna, siendo el primero asociado al macho y la segunda a la hembra. Sin embargo, afirma Artaud, nunca se sabe bien cual templo pertenece a cuál divinidad, ya que en todos hay representaciones tanto del Sol como de la Luna. Por otra parte, sostiene, la Luna es la doble hembra de un dios único y masculino. En Emesa está el templo del Sol, que parece ser el más importante. Cerca de allí, en Hierápolis, el de la Luna. Cita fragmentos del relato de Luciano sobre su visita a dicho templo, incluyendo la observación del rito de Apolo.

¹⁶³ « S’il y a autour du cadavre d’Héliogabale, mort sans tombeau, et égorgé par sa police dans les latrines de son palais, une intense circulation de sang et de excréments, il y a autour de son berceau une intense circulation de sperme » (Artaud, 2004 : 405).

Lo que le interesa destacar de la misma es la extenuada descripción de detalles, cuya carga simbólica, su trabajo sobre todos los sentidos (imágenes, olores y sonidos), nos remite a escenarios del *Teatro de la Crueldad*. Artaud observa que esa descripción pone de manifiesto “ese gusto innato del decoro, esa pasión por las magnificencias, verdaderas o falsas, en un pueblo para el que el teatro no estaba sobre la escena, sino en la vida”¹⁶⁴. Entendemos que esta observación muestra un contraste con Roma, reconocida por su práctica teatral “en escena” durante la Edad Antigua. Completa la contextualización de la historia con una descripción de la ciudad de Emesa en la actualidad, explicando que no ha variado mucho. Dice que la ciudad apesta como en tiempos de Heliogábalo, ya que “el amor, la carne y la mierda, todo se hace al aire libre (...). Todo esto grita, se destapa, hace el amor, arroja el veneno y el esperma como nosotros arrojamos nuestros escupitajos”¹⁶⁵. Esta exposición dramática de la vida en su aspecto material nos recuerda al *perfil cínico*, sólo que aquí no se trata de ciertos individuos marginales en la sociedad, sino del conjunto de los habitantes de una ciudad que enfrentaba la moral y las costumbres que Roma pretendía defender.

Luego de la descripción de la ciudad, Artaud vuelve a la Antigüedad para describir el Templo del Sol. Nuevamente, hallamos aquí la correspondencia con las premisas de sus propuestas escénicas. Señala que en torno al templo se mezclan los sonidos y movimientos de personas, animales, metales, alimentos, que crean un paroxismo a ciertas horas del día, pero que se mantiene constantemente. Con este escenario, pasa a relatar la historia de Heliogábalo. Narra brevemente su cotidianeidad en el año 211 d. C., cuando debía tener unos siete años y hace dos había sido consagrado sacerdote del Sol. Cuenta cómo con frecuencia lo visten con ropas especiales, le colocan amuletos en su cuerpo, lo dejan en los peldaños de los templos y lo hacen ejecutar ritos que aún no puede comprender. En torno a los altares consagrados a los dioses y a las diosas, “se impregna de ritmos, cantos, olores y múltiples ideas; y llega el día en que todo eso se reúne, en que la sangre del sol sube en rocío en su cabeza, y cada gota de rocío solar se vuelve una energía y una idea”¹⁶⁶.

¹⁶⁴ « Ce goût inée de décorum, cet amour des prestiges vrais ou faux, chez un peuple où le théâtre n’était pas sur la scène, mais dans la vie » (Artaud, 2004 : 416).

¹⁶⁵ « l’amour, la viande et la merde, tout s’y fait en plein vent (...). Tout cela crie, débonde, fait l’amour, jette le venin et le sperme, comme nous autres nous jetons nos crachats » (Artaud, 2004 : 421).

¹⁶⁶ « Il se pénètre de rythmes, de chants, d’odeurs et d’idées multiples ; et le jour vient où tout cela se remasse, où le sang du soleil monte en rosée dans sa tête, et chaque goutte de rosée solaire devient une énergie et une idée »

Así, en consonancia con el escenario descrito en torno al Templo del Sol, vemos en la vida de Heliogábalo la combinación de elementos que allí circulaban, que un día “se reúnen” y van a *agenciarse* con la “sangre” de la energía solar que atravesaba al pequeño sacerdote. Desde niño, afirma Artaud, posee el sentido de la unidad de todas las cosas y se identifica profundamente con el dios que las cubre. Su “monoteísmo mágico”, que es acción, se prueba en el modo en que se obstinó en hacer olvidar su nombre y su familia. Es a esa unidad a lo que Artaud denomina “anarquía”, poseer su sentido, afirma, es comprender la razón de la multiplicidad de las cosas, de la necesidad de destruirlas y reducirlas. “Y Heliogábalo, como rey, se encuentra en el mejor sitio posible para reducir la multiplicidad humana, y llevarla por la sangre, la crueldad, la guerra, hasta el sentimiento de la unidad”¹⁶⁷. En ese monoteísmo hay variedad de dioses, pero que realmente son fuerzas, manifestaciones de una energía cuyo aspecto es el sol.

La lucha de Heliogábalo para restituir la percepción de la unidad enmascarada en la multiplicidad de dioses, podemos observarla como la acción de una *máquina de guerra* que intenta restablecer un espacio *liso* sobre uno *estriado*, o poner a variar los segmentos de contenido y expresión, convirtiéndolos en *líneas de fuga* que se orienten hacia el *plan de consistencia*. Recordamos que en el *plan de consistencia* se conectan todos los *CSO*, sin distinción de sujeto ni objeto, ni forma ni sustancia, solo signos-partículas, allí se percibe que la multiplicidad y la unidad son sinónimas. Artaud, por su parte, se apoya en la lucha contra el paganismo que percibe en Heliogábalo para expresar sus críticas a su propia sociedad. Básicamente, establece un contraste entre la religión de Heliogábalo, que practica el culto al Sol como representación de la unidad de todas las fuerzas, y la religión europea, que separa esas fuerzas de dios, deja de percibir las y basa su religión en la creencia en un dios separado. Es decir, el autor hace *alianza* con el personaje para realizar una batalla más en la guerra que sostiene frente al modo de dominio de Occidente, basado en divisiones, jerarquías y clasificaciones.

Siguiendo el esquema de un relato histórico, Artaud brinda una narración del origen de la separación de principios que segmentaron la unidad. Según indica, en el nivel en el que existen los principios, en el cielo del mundo creado, hubo una guerra de los principios, de las representaciones, que se habría encarnado en el Mundo Antiguo, perturbando las cosas humanas. Esta enfrentó dos razas esenciales, dos maneras del espíritu hecho carne, “dos principios de los cuales está suspendida

¹⁶⁷ « Et Héliogabale, en tant que roi, se trouve à la meilleure place possible pour réduire la multiplicité humaine, et la ramener par la sang, la cruauté, la guerre, jusqu’au sentiment de l’unité » (Artaud, 2004 : 425).

la vida cósmica: lo masculino y lo femenino”¹⁶⁸. Habría sido el cisma de Irshu, que narra en un apéndice, el que desencadenó la guerra que enfrentó al hombre y la mujer, “el que otorgó a seres de carne la noción de su herencia superior”¹⁶⁹.

Esa guerra, señala Artaud, se encuentra en la religión del Sol a un grado sangriento pero mágico. Heliogábalo sigue su huella, por ella realiza una mezcla de cultos. Pero va más profundo: se identifica con su dios único, el Sol, y realiza en sí mismo la identidad de los contrarios. Esta anarquía que lleva en sí mismo, que le destroza el organismo, la introduce en Roma, precipitando allí un estado de anarquía que se hallaba latente, identificada con el paganismo. Artaud explica que la religión de Heliogábalo es la de un solo dios, el Sol, que es el hombre pero que nada puede sin la mujer, que es su doble, por eso se divide en dos para ser, para actuar. En esta perspectiva, todo lo que es en el mundo creado, parte de una separación. Por eso el restablecimiento de la unidad implica la guerra entre contrarios, la anarquía, para restablecer la paz y el orden. Esto es lo que intenta hacer Heliogábalo, según Artaud, por medio de la poesía en escena, es decir, del teatro tal como lo concibe el autor.

Este sentido teatral podemos verlo en el relato de la batalla que lleva a Heliogábalo a convertirse en emperador. El autor cuenta que Heliogábalo, luego de dar vueltas al campamento, se coloca la púrpura romana, el manto de los emperadores. Desde lo alto de las murallas cae una pintura enorme iluminada por antorchas, donde aparece la figura de Heliogábalo como un dios guerrero. El campamento aplaude y se interrumpe la música. En el otro extremo aparece Julia Semia, madre de Heliogábalo, desgredada, con los senos descubiertos, gritando: “este es el hijo de Caracalla, es el dios que concebí en sus brazos”¹⁷⁰. Artaud señala: “Nadie ríe, nadie protesta; es un teatro bien ejecutado, magníficamente estudiado (...) la batalla es ruda. Dura todo un día, desde el alba hasta que cae el sol. Al atardecer aparece la luna. No como un decorado, sino como una fuerza”¹⁷¹.

La misma descripción teatral la podemos observar en la explicación del comportamiento “lujurioso” que ostenta una vez convertido en emperador. Artaud señala que Heliogábalo hace del trono un escenario, que luego extiende a toda la tierra del imperio, donde hace aparecer falsos

¹⁶⁸ « Deux principes auxquels est suspendue la vie cosmique : le masculin et le féminin » (Artaud, 2004 : 435).

¹⁶⁹ « Qui a rendu à des êtres de chair la notion de leur hérité supérieure » (Artaud, 2004 : 435).

¹⁷⁰ « Voilà le fils de Caracalle. Voilà le dieu que j'ai conçu dans ses bras » (Artaud, 2004 : 455).

¹⁷¹ « Personne ne rit, nul ne proteste ; c'est du théâtre bien rendu, magnifiquement étudié (...). La bataille est dure. Elle dure une journée entière, de l'aurore au couchant. Sur le tard apparaît la lune. Non comme un décor mais comme une force » (Artaud, 2004 : 455).

reyes. Allí, públicamente, representa la fábula de Venus y Paris, con personajes que no debían comportarse como alegorías, sino que significaban fuerzas de la naturaleza. En ocasiones, sale a toda velocidad con su carro, que lleva detrás un Falo de diez toneladas en una especie de Jaula. De vez en cuando se detiene, muestra sus riquezas y revela su generosidad.

Todas estas descripciones son elaboradas por Artaud a partir de los relatos de historiadores de la época, toma los hechos narrados, pero les otorga un sentido ritual, interpreta todas las actuaciones de Heliogábalo como parte de la evocación de un orden cósmico en la tierra, que requiere la destrucción del orden social, político y espiritual vigente. Por eso Artaud comprende la batalla y el comportamiento descrito como parte de una insurrección contra la anarquía politeísta romana, contra la monarquía romana y a favor del restablecimiento de la religión del Sol. Todos los actos que realiza como emperador, según el autor, se orientan a este objetivo, utilizando siempre el drama y la poesía. Así interpreta Artaud que Heliogábalo, al llegar a Roma, expulsa a los hombres del Senado y coloque a mujeres en su lugar, ya que, según su religión, la mujer apareció primero en el orden cósmico, y es a ella a quien le corresponde hacer las leyes. Por otro lado, con la intención de producir una degradación de los valores y una desorganización de la moral, en la primera reunión con sus funcionarios, les pregunta si han practicado la pederastia en su juventud, la sodomía, la fornicación con animales. En el mismo sentido, elige a sus ministros por la enormidad de sus miembros.

A la vez, el autor señala que estos actos tiránicos hacen un contrapunto con la generosidad que demuestra hacia el pueblo, también desarrollada en un despliegue teatral, manifestando la abundancia, el exceso, la exuberancia. Además, afirma, su tiranía no confunde su objeto, se dirige a la monarquía romana, nunca ataca al pueblo. A todos aquellos a quienes flagela, los extrae de entre los aristócratas y funcionarios de la corte. En este sentido, señala, lo que resulta significativo es que en cuatro años de su reinado pudo continuar su trabajo de destrucción sistemática de todos los valores del mundo latino, a la vista de todos, sin que nadie protestara. Por el contrario, el pueblo lo amaba por su generosidad.

Sin embargo, observa Artaud, en el temprano final de este emperador, este mismo pueblo lo traiciona. Realmente, la traición comienza en su familia, cuando su tía coloca a su hijo en el poder. Heliogábalo no podía soportar la dualidad de compartir el trono, ya que él era hombre y mujer, y tener un hombre más rompería el equilibrio. Es por eso que decide matar a su primo, hecho que desencadena su fin: es traicionado por su policía, perseguido y asesinado junto con su madre

por la guardia que custodiaba a su víctima, ambos cuerpos destrozados y arrojados a las alcantarillas, mezclados con excrementos. Siguiendo su gusto por el teatro, el pueblo que había disfrutado de su generosidad, pero que la ha “digerido”, como expresa el autor críticamente, ahora goza al observar estas escenas. Para finalizar el relato, el autor expresa lo siguiente: “Así termina Heliogábalo, sin inscripción y sin tumba, pero con atroces funerales. Murió en la debilidad, pero en estado de rebelión abierta; y tal vida, coronada por semejante muerte, se pasa, me parece, de conclusión”¹⁷².

En una carta que Artaud envía a Jean Poulhan en 1934, en respuesta a la apreciación que éste manifiesta acerca del libro, Artaud le recrimina que observa que cada vez lo comprende menos: él busca sólo la *verdad* suprema y cuando le hablan de aquello que es *verdadero*, se pregunta de qué verdad de hablan, y si la noción limitada y objetiva que tenemos de lo verdadero no nos oculta aquella otra que se nos escapa. En relación a la veracidad del relato de la historia de Heliogábalo, le trasmite que los datos son verdaderos, al igual que el punto de partida de todos los eventos. Luego, le confiesa que estos son interpretados, que hay detalles inventados, que quiso que las verdades esotéricas, profundas, fuesen verdaderas “en su espíritu”, aunque sean falsas en su forma.

Tres meses más tarde, Artaud le envía otra carta a Poulhan, en la que le da la razón a su amigo que ha juzgado al libro como su obra menos *verdadera*, pero al mismo tiempo le asegura que cree que allí él se ha expresado igualmente, que su *verdadera* naturaleza aparece y que se reencuentra especialmente en la figura central, en donde se ha descrito a sí mismo. Por otra parte, replica, es injusto ver en el texto una reconstitución histórica, eso sólo ha sido un pretexto. Así, en estas dos cartas vemos una discusión en torno a la verdad y lo verdadero, asociadas al hecho de haber tomado un tema de la historia.

Recordamos que este rasgo, la utilización de algún evento histórico, extrayendo de él sus fuerzas, forma parte de los elementos del *Teatro de la Crueldad*. Entendido como *máquina de guerra*, podemos decir que con este recurso se busca el apoyo en un *territorio* para atravesarlo, explorar sus líneas hasta *desterritorializarlas*. Lo que hace Artaud en su trabajo sobre Heliogábalo es investigar los relatos de los historiadores, seguir los elementos descriptivos de los eventos, los personajes y los lugares, profundizar en algunos rasgos y hacerlos variar llevándolos al extremo.

¹⁷² « Ainsi finit Héliogabale, sans inscription et sans tombeau, mais avec d’atroces funérailles. Il est mort avec lâcheté, mais en état de rébellion ouverte ; et une telle vie, qu’une mort pareille couronne, se passe, il me semble, de conclusion » (Artaud, 2004 : 471).

Es así como llega a percibir que Siria y Roma en la Antigüedad eran lugares en donde un *teatro puro* estaba en la vida, y halla en Heliogábalo un personaje *anomal* con el cual *aliarse*. Así entra con él, con todo el relato, en un *agenciamiento* que se orienta hacia una cadena de *devenires*, arrastrando nuevas *alianzas* en el camino, como con el Tao y la mitología egipcia, a la que evoca en el texto, asemejándola a la Religión del Sol, la de Heliogábalo. Este apoyo en un *territorio*, un relato histórico, lo lleva a enfrentarse con las lógicas de las *máquinas sobrecodificadoras*, como vemos en la inquietud de su amigo Poulhan acerca de la veracidad del texto. De todas maneras, más allá de su crítica, el texto se publica, abriendo la posibilidad de que todo lo que allí se vuelca pueda *maquinar* múltiples conexiones. A la vez, el proceso de investigación y escritura va a impactar sobre el autor, influyendo en su trabajo posterior, como vimos en el segundo manifiesto del *teatro de la crueldad* y como veremos a continuación, en la primera obra creada a partir de los principios de este teatro.

5.6. Los Cenci – Realización del Teatro de la Crueldad

El 6 de mayo de 1935 se presenta *Los Cenci*, obra de teatro escrita, dirigida e interpretada por Artaud. Según anuncia en un artículo publicado unos días antes en *La Bête Noire*, esta pieza “no constituye todavía el *Teatro de la Crueldad*, pero lo anuncia” (Artaud, 2005b: 11). El autor señala que toma el tema de Shelley y de Stendhal, el primero había escrito una tragedia homónima basada en un hecho histórico, y el segundo había insertado luego un relato en sus *Crónicas Italianas*. Así, vemos en esta obra de Artaud nuevamente el recurso a la historia, particularmente en hechos caracterizados por la violencia, el desorden, las relaciones incestuosas y los conflictos en torno al poder, como en Heliogábalo. En este caso, el protagonista es el Conde Cenci, un poderoso adinerado conocido por la ejecución de crímenes despiadados, como el abuso de su hija. Nuevamente, como en la historia de Heliogábalo, Artaud declara que ha intentado extraer las fuerzas de tales hechos violentos, como explica: “No busqué imitar a Shelley, no más de lo que he copiado a la naturaleza, esa especie de gravitación que mueve las plantas, y los seres como plantas, y que uno encuentra fijada en las revoluciones volcánicas del suelo” (Artaud, 2005b: 11). Desde la perspectiva del autor, hay una misma fuerza que impulsa lo que diferenciamos en fenómenos naturales, psíquicos y sociales, y esas fuerzas pueden evocarse en el teatro, y descargarse en el espectador, como explicó en su conferencia “El Teatro y la Peste”.

De acuerdo a los lineamientos del *Teatro de la Crueldad*, en el mismo artículo que estamos siguiendo, Artaud declara haber escrito el texto en función de la puesta en escena. Así, como *máquina de guerra*, la puesta en escena de esta pieza parte del *agenciamiento* con artistas que admira y con los cuales se identifica: Balthus, pintor, para el vestuario y los decorados, Iya Abdy para el rol de la protagonista y Roger Désormière para la música. Esta última se compone de sonidos de campanas, ruidos de pasos, flautas, tam-tams, ondas Martenot, voces, ruidos de fábrica, imitaciones de truenos y de tempestad, y es emitida desde parlantes ubicados en los cuatro puntos cardinales de la sala, situando al espectador en el centro.

En cuanto a los diálogos, Artaud comenta que los personajes dicen todo lo que piensan, pero también hay maniqués que se encargan de hacerles decir, mediante un lenguaje de gestos y de signos, aquello que los perturba y no pueden expresar con palabras. Además, aclara que estos personajes no son personas sino seres que son como grandes fuerzas que se encarnan. No son dioses aún pero sí son casi héroes, en el sentido en que los entendían los antiguos (Artaud, 2005b). Así, en la primera escena, hace decir al protagonista: “Yo me creo y soy una fuerza de la naturaleza. Para mí, no hay vida, ni muerte, ni Dios, ni incesto, ni arrepentimiento, ni crimen. Obedezco a mi ley que no me da vértigo (...). Busco y hago el mal porque es mi destino y por principio. No sabría resistir a las fuerzas que arden por abalanzarse en mí”¹⁷³. Este personaje, Cenci, acosa a su hija hasta que finalmente se deja entender que abusa de ella. Esta, en alianza con sus hermanos y su amante, organiza asesinarlo. El crimen es descubierto por un clérigo, quien los denuncia y les hace firmar la confesión de culpabilidad para llevársela al Papa.

Esta composición de la *máquina de guerra cínica* incluye otros *agenciamientos*: Artaud invita algunos amigos a hacer una lectura en escena, previa a la presentación. En una carta de dicada a André Gide, uno de los principales invitados, el autor explica que con ello espera preparar al público para evitar las reacciones adversas que los diálogos pueden suscitar, ya que en ellos se atacan completamente nociones tradicionales como Sociedad, Orden, Justicia, Religión, Familia y Patria. Sin embargo, aclara que el ataque es más en el sentido metafísico que en el social, y lo realiza de una manera que pueda afectar a aquellos que se creen ideológicamente los más libres, pero siguen atados, secretamente, a este tipo de nociones. Recordamos aquí el gesto *cínico* de llevar al extremo y manifestar dramáticamente aquello que sus contemporáneos sostienen como principio

¹⁷³ « Je me crois et je suis une force de la nature. Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige (...). Je cherche et je fais le mal par destination et par principe. Je ne saurais résister aux forces qui brûlent de se ruer en moi » (Artaud, 2004 : 604).

ético, haciendo ver la falsedad de sus vidas, al estar en contradicción con sus discursos. Artaud afirma que son los matices humanos los que paralizan la acción, por ello prefiere mantenerse en el campo de las ideas puras y atacar al orden en sí, pero no quiere que por esta opción se lo considere como un anarquista puro y por esto es que se adelanta a preparar la opinión con las lecturas de algunos amigos.

Por otra parte, agrega un comentario que nos remite a las contiendas con los surrealistas en las presentaciones del *Théâtre Alfred Jarry*:

Nadie, por más aferrado que este a su ideología, debería decir a su propia mitología, querría, siendo las cosas como son, pasar por un imbécil. Sin embargo, es necesario que los protestantes, si es que los hay, se convenzan de que al hacerlo serían antes que nada imbéciles. Y a eso quería llegar.

No hay hombre inteligente y fino que tenga el derecho, sin perder la dignidad, de rebelarse contra las palabras de un personaje teatral, entendiendo que ese personaje que dice lo que piensa representa al mismo tiempo mi propio pensamiento, pero lo representa dramáticamente, es decir dinámicamente, es decir dialécticamente; y bajo reserva de otra palabra que venga provisoriamente a destruirla, bajo reserva, sobre todo de una atmósfera ideal que la deforme y, al mismo tiempo, la sitúe¹⁷⁴.

Aquí vemos la estrategia de una *máquina de guerra* que advierte las líneas del espacio *estriado* en el que se desenvuelve y busca instalarse en el *territorio* para poner en variación dichas líneas. Es necesario, ante todo, que la pieza tenga lugar, que sea recibida por el público, pero sin la mediación del mecanismo de la *semiología general de significancia y subjetivación*. Debe llegar a afectar físicamente al público. Para ello, en primera instancia, debe conmoverlo creando un contexto emotivo a través de la invitación de personas reconocidas y apreciadas. Luego, que estas personas realicen lecturas en donde adviertan que lo que va a escucharse en el texto no debe ser inmediatamente interpretado desde las asociaciones significativas corrientes, sino en relación con un ataque al orden en general. Sólo así podría lograrse trazar el espacio *liso* necesario. Por ejemplo, en el inicio del texto, podemos advertir que hay una crítica a la institución de la Iglesia y a la autoridad que se otorga al Papa para juzgar crímenes, expuesto en un diálogo entre un clérigo y Cenci, donde el primero comienza diciendo:

¹⁷⁴ « Nul, si attaché soit-il à son idéologie personnelle, je devrais dire à sa propre Mythologie, ne voudrait, les choses étant ce qu'elles sont, passer pour un imbécile. Or il faut que les protestataires s'il en avait se persuadent que ce faisant ils seraient avant tout des imbéciles. Et c'est à quoi je voulais en venir.

Il n'ya pas d'homme intelligent et fin, qui ait le droit sans perdre la face de se révolter centre les paroles d'un personnage de théâtre, -étant entendu que ce personnage qui dit ce qu'il pense représente en même temps ma pensée propre, mais la représente dramatiquement, c'est à dire dynamiquement, c'est à dire dialectiquement ; -et sous réserve d'une autre parole qui vient provisoirement la détruire, sous réserve surtout d'une atmosphère idéale qui la déforme en même temps et la situe » (Artaud, 2004 : 650).

¡Bah! ...Un asesinato no es drama. Para quien dispone de la vida de las almas, ¿qué es, después de todo, que la pérdida de un cuerpo? Sin embargo, existen las apariencias: sí, la moral pública, las costumbres, toda una fachada social a la que el Papa preocupa especialmente. Es la causa de su dureza hacia usted ...y de sus exigencias (...). Cédale sus tierras más allá del Pincio y pasará la esponja por sus pecados¹⁷⁵

Esta crítica nos recuerda a la “Carta al Papa” que hemos visto en el capítulo anterior, en el período surrealista, cuando Artaud se abocaba a la literatura. Recordamos que el límite de aquel período se había producido, justamente, por la lógica del *régimen significante*, específicamente al emplear un término como “revolución”. Buscando abrirse un espacio que exceda el encierro de las palabras, Artaud explora en el cine y en el teatro. En este último, con la experiencia del Théâtre Alfred Harry, sufrió nuevamente el enfrentamiento con surrealistas, que atacaron al texto de la obra. Recordamos que en él había ciertas expresiones que podían tomarse como críticas al sistema, por ejemplo, en relación con la noción de Patria. Lo mismo puede decirse del texto de *Los Cenci*, por eso, en la carta a Gide que estamos analizando, vemos un cuidado sobre esas posibles interpretaciones, advirtiendo que el texto, cuando aparece, tiende a colocarse en una situación de mayor jerarquía y a dominar el resto de códigos, activando los mecanismos interpretativos del *régimen significante*.

A pesar de las estrategias empleadas, la reacción del público no fue cercana a lo esperado y la obra fue duramente criticada. Artaud asume que el público francés aún no está maduro para captar lo que quiere transmitir. Por otra parte, reconoce que no se les puede pedir a actores franceses, provenientes de las cuatro esquinas del teatro, a los que nada acerca individualmente, que tengan “esa especie de cohesión sacra, esa consciencia de un trabajo unánime que perteneció, en otros países y otras épocas, a compañías largamente ejercitadas y experimentadas en el trabajo en común”¹⁷⁶ (Artaud, 2004: 648). El fracaso de la obra, que Artaud atribuye a que el público francés está aún inmaduro para recibir las obras orientadas al *Teatro de la Crueldad* y los actores incapaces de encarnarlo, se constituye en un factor que lo impulsa a marcharse del país y dirigirse a México, en donde supone que sus proyectos hallarán un espacio para desarrollarse. La tradición teatral europea, que condiciona la interpretación de los actores y del público, son líneas molares que

¹⁷⁵ « Peuh...Un meurtre n'est pas un affaire. Pour qui dispose de la vie des âmes, qu'est-ce après tout que la perte d'un corps ? Toutefois, il y a les apparences : oui, la morale publique, les moeurs, toute une facade sociale à laquelle le pape tient essentiellement. C'est la raison de sa dureté à votre égard...et de ses exigences (...) Donnez-lui votre terre située au delà du Pincio et il passe l'éponge sur vos peches » (Artaud, 2004 : 602).

¹⁷⁶ « cette espèce de cohésion sacrée, cette conscience d'un effort unanime qui appartint dans d'autres pays et d'autres époques à des troupes longuement exercées et rompues au travail en commun » (Artaud, 2004 : 648).

constituyen y recrean allí un espacio *estriado*. La *máquina de guerra cínica* que ahora asociamos al *Teatro de la Crueldad*, debe trazar un espacio *liso* hacia otros territorios.

Capítulo 6: El viaje a México

En los capítulos anteriores analizamos las múltiples *alianzas* que Artaud procuró establecer en Francia, en el territorio en el que habitaba, del que formaba parte. Allí se insertó de manera crítica en el campo de la literatura y el teatro, además, estableció vínculos con las artes plásticas, el cine, el esoterismo y con ciertos relatos históricos. Entre estas *alianzas* emergió el *Teatro de la Crueldad* como *máquina de guerra cínica*, que inició sus *devenires* en trayectorias de elaboración teórica y práctica, advirtiendo tempranamente sus enfrentamientos con las *máquinas sobrecodificadoras* de los *aparatos de Estado*: la crítica teatral, la tradición del teatro y la moral social. Los bloqueos para el avance del proyecto impulsan a Artaud a buscar *alianzas* en un territorio que hace tiempo quiere explorar: México. En este capítulo, en primer lugar, examinamos textos escritos por el poeta en relación con el viaje, antes del arribo. Luego, analizamos las cartas, artículos y conferencias realizados en la primera etapa del viaje, en la ciudad de México. Por último, abordamos los primeros textos dedicados al pueblo Raramuri, escritos en la ciudad de México luego de pasar un mes en la Sierra Tarahumara y antes de regresar a Francia.

6.1 – Cartas y artículos en la elaboración del viaje

El primer texto en el que se refiere al proyecto del viaje es una carta que dedica a su amigo Jean Poulhan, escrita en julio de 1935. Para comenzar, le comunica que su interés en ir a México se debe a que desde hace tiempo ha oído hablar acerca de un movimiento de fondo en ese país a favor de un regreso a la civilización anterior a la colonización española. Supone que esta civilización es de base metafísica, que se expresa en la religión y en los actos, creando símbolos que permiten todo tipo de aplicación. Le cuenta que se ha informado sobre el tema, que no cree que este movimiento tenga consciencia de la magia que él busca, y un investigador del tema se lo ha confirmado. Por eso sostiene que hay que ir allí para contribuir a aclarar estas ideas. Solo necesita dinero para financiar el viaje, y para ello ha ideado un ciclo de conferencias para dar en la ciudad de México y en otras ciudades, sobre las relaciones entre el teatro y la civilización. Por otra parte, ha acordado con la revista *Paris Soir* la elaboración de un reportaje sobre México, si consigue un título oficial.

En vistas de obtener este documento, escribe cartas a ciertos funcionarios. En la primera, dirigida al ministro de relaciones exteriores, Artaud afirma que México es un país en donde hierven

crudas las fuerzas del subsuelo, que crea dioses que obtienen una ciencia de la que los europeos tienen mucho que aprender y que posee secretos en jeroglíficos aún no revelados. Estos secretos, señala, forman parte de una conciencia difusa que pertenece a todos, buscada por todos los países del mundo. En la carta enviada al Ministro de Educación Nacional, por su parte, hace la siguiente declaración: “Sobre espíritu y materia, los mexicanos no conocen sino lo concreto. Y lo concreto jamás se cansa de operar, de extraer de la nada alguna cosa; he aquí el secreto que queremos ir a indagar entre los descendientes de las altas civilizaciones de México” (Artaud, 1984: 243). Este secreto, asegura Artaud, está en la fuerza de los signos que crean aquellos que en Europa llamarían artistas pero que en México son profetas de un lenguaje en el cual todos los lenguajes vendrían a reunirse.

En la carta al Secretario General de la Alianza Francesa, Artaud se refiere al proyecto de conferencias que planea dictar en México, para conseguir el financiamiento del viaje. Comenta que éstas tratarán sobre el teatro tradicional en Francia, lo que de él se ha sostenido de la tradición mítica, en la que se lo comprendía como un medio de curación. En este sentido, señala, este teatro puede compararse con ciertas danzas de pueblos indígenas mexicanos. Así, explica el autor, estas conferencias intentarán establecer una relación de concordancia entre las metamorfosis mexicanas y las francesas.

Así, vemos que en el momento en que Artaud decide trasladarse a México para establecer alianzas allí, debe encargarse de contar con el apoyo de algunas personas de su país. En las cartas en las que se enmarca esta búsqueda, observamos la percepción general que tenía del contexto mexicano por aquel momento, que podríamos concebir como conteniendo una *máquina de guerra*, asociada a un resurgimiento de civilizaciones “precortesianas” o prehispánicas, que tendría su potencia en un lenguaje secreto, de signos no revelados. En base a esta perspectiva, el autor manifiesta que considera necesario ir a aliarse con este movimiento y fortalecerlo. A su vez, explica la necesidad de establecer el vínculo entre sectores o líneas vinculadas a la transformación de la sociedad francesa y la mexicana. Así, encontramos en estos lineamientos los principios de los procesos de *devenir* descritos por Deleuze y Guattari: estos se realizan entre seres *anormales* de diferentes colectivos, que se encuentran en una zona de proximidad y desde allí comienzan a afectarse mutuamente, orientándose en una cadena de *devenires* hacia el *plan de consistencia*.

Esta percepción que señalamos a través de las cartas, volvemos a hallarla en un manuscrito inacabado hallado luego por Serge Berna entre las cosas del autor. Este lleva por título “México y

la Civilización” y fue publicado por primera vez en 1953 en *Vie et Mort de Satan le Feu*. En este escrito, Artaud confiesa que le obsesiona la idea de ir a buscar a México las bases vivas de una cultura cuya noción parece desmoronarse en Europa. Allí existe, afirma el autor, ligada al suelo, perdida entre la lava volcánica, vibrante en la sangre india, “la realidad mágica de una cultura, de la cual se necesitaría poca cosa sin duda para reavivar materialmente los fuegos”¹⁷⁷. Esta idea de cultura viva que piensa hallar en México la contrasta, en este texto, con aquella que prima en Europa, que avanza sobre la naturaleza, destruyéndola, siendo incapaz de percibir sus fuerzas. Según expresa: “a medida que nuestros progresos se desarrollan, que nuestro dominio sobre la naturaleza exterior nos gana desiertos que se pueden medir, se diría que el cielo se nos escapa y la expresión no es una imagen sin consecuencias para la realidad”¹⁷⁸.

La imagen de Europa que nos transmite aquí nos remite al *estriaje* de los *aparatos de Estado* con sus *máquinas sobrecodificadoras*: sobre el *espacio liso* de la naturaleza, traza un cuadrículado para volverlo un “desierto” mensurable, vacío de diversidad, controlable. Las *máquinas de guerra* vuelven a *alisar* este espacio, borran las trayectorias, los puntos establecidos, las individualizaciones, como lo estarían haciendo en México, avanzando sobre el *estriado* del espacio que produjo la conquista europea, según las estimaciones de Artaud. El autor afirma que podemos hacernos la idea de que en México existe “una cultura de masa y que punza a los individuos (...) que es una vasta y tenaz impregnación”¹⁷⁹. Punzar a los individuos, *impregnarlos*, implica atravesar sus *estratificaciones*, hacer variar sus *líneas* para orientarlos hacia el *plan de consistencia*, desafiar su sujeción a las *máquinas sobrecodificadoras*, a su *captura* por los *aparatos de Estado*.

6.2. Primera etapa del viaje: de La Habana a Ciudad de México

Gracias a las cartas enviadas, Artaud finalmente consigue el título de misión del Ministro de Educación y emprende el viaje en enero de 1936. El primer destino será La Habana, donde pasa unos días antes de retomar el camino hacia México. Dirigiéndose a La Habana, y desde esa ciudad, escribe las primeras cartas del viaje, manifestando hallazgos y dificultades. Luego, al llegar a

¹⁷⁷ « La réalité magique d’une culture, dont il faudrait peu de chose sans doute pour rallumer matériellement les feux » (Artaud, 2004 : 677).

¹⁷⁸ « À mesure que nos progrès se développent, que notre emprise sur la nature extérieure nous gagne des déserts qu’on peut mesurer, on dirait que le ciel nous échappe et le expression n’est pas une image sans conséquence pour la réalité » (Artaud, 2004 : 678).

¹⁷⁹ « Une culture de masse et qui lancine les individus (...) qui est une vaste et tenace impregnation » (Artaud, 2004 : 678).

México, los primeros textos elaborados por el autor corresponden a la serie de conferencias convenidas con antelación, las cartas enviadas a sus amigos de Francia y los artículos que escribe para el periódico mexicano *El Nacional*. A continuación, vemos algunos elementos de estos textos, que exponen las impresiones de Artaud en el viaje y sus estrategias orientadas a la transformación cultural que persigue.

6.2.1. Buenos augurios en La Habana

A bordo de un barco que lo lleva a La Habana, Artaud escribe una carta a su amigo Poulhan, fechada el 25 de enero de 1936. Le anuncia que cree haber hallado el título para su libro: *El Teatro y su Doble*, explicando que “si el teatro dobla la vida, la vida dobla el verdadero teatro”¹⁸⁰. Este título responderá, continúa, a todos los dobles del teatro que ha creído hallar durante tantos años, como la metafísica, la peste y la crueldad. El 31 de enero, estando ya en La Habana, le escribe una nueva carta cuyo motivo explícito es transmitirle el título definitivo del libro, el mismo que había anunciado en la carta anterior. Asimismo, le comenta que desde que llegó la ciudad ha visto intelectuales y artistas, y ya se siente en la corriente que buscaba, que su única duda es si el dinero le alcanzará, por eso le pide que le envíe un adelanto por el libro. El mismo día le escribe a su amigo Jean Luis Barrault, comentándole lo mismo acerca de su buena recepción y sus dificultades desde su llegada a La Habana, pidiéndole que le preste dinero. Al llegar a México, escribe una carta al Doctor Allendy en la que expresa que todo lo que lo circunda es maravilloso, que la Habana es un sitio de ritos africanos y alguien le ha dicho allí lo que debía escuchar en la vida para que el mundo de imágenes que está en él se decida en cierto sentido.

Así, vemos que en este primer movimiento del viaje las *alianzas* buscadas, mencionadas más arriba, comienzan a activarse, tanto con los vínculos en La Habana como con sus amigos de Francia, quienes lo ayudan a sostener este viaje, difícil por su trayectoria exploratoria, no predeterminada ni calculada.

6.2.2. Las Tres Conferencias

Al poco tiempo de instalarse en el país, Artaud pronuncia tres conferencias bajo el patronato de Acción Social de la Universidad Autónoma de México, el 26, 27 y 28 de febrero de 1936. Estas,

¹⁸⁰ « Si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre » (Artaud, 2004 : 662).

como vimos en las cartas anteriores, formaban parte del proyecto del viaje, en gran parte para poder financiarlo.

La primera conferencia lleva por título “Surrealismo y Revolución”¹⁸¹. Para comenzar, declara haber participado del movimiento surrealista entre los años 1924 y 1926 y haberlo acompañado en su violencia. Anuncia, asimismo, que hablará con el espíritu que tenía en aquel momento y que intentará resucitarlo. Así, señala que el surrealismo, más que un movimiento literario fue una revuelta moral, “el grito orgánico del hombre, las patadas del ser dentro de nosotros contra toda coerción. Y para comenzar la coerción del Padre, (...) todas las formas del Padre (...) en las costumbres y en las ideas”¹⁸². En este sentido, cita un manifiesto del grupo Contra-Ataque, fundado por André Breton junto a otros intelectuales. El manifiesto fue redactado en una reunión llevada a cabo el 5 de enero de 1936, y lleva por título “Contra el abandono de la posición revolucionaria”¹⁸³. Allí se fundamenta la oposición contra la patria, por exigir que los productos del sudor humano se transformen en cañones; contra la familia, por ser la base de toda coacción social, ya que la ausencia de fraternidad entre padres e infantes han servido de modelo para todas las relaciones basadas en la autoridad; contra los patrones, por el desprecio que sienten por sus semejantes (Artaud, 2004: 686).

A continuación de esta cita, Artaud señala que allí se puede ver que el surrealismo mantiene los objetivos esenciales del marxismo contra la última orientación staliniana. Pero el misterio del surrealismo es que esa revuelta, desde el principio, se ha hundido en el inconsciente, ha sido una mística escondida, ha rechazado “todo lo que tenía forma de reivindicación clara”¹⁸⁴. La idea del movimiento, sintetiza el autor, era “romper lo real, confundir los sentidos, desmoralizar si es posible las apariencias, pero siempre con una noción de lo concreto”¹⁸⁵.

Así, el inicio de esta primera conferencia nos remite a la *alianza* que Artaud establece con el surrealismo, en tanto *máquina de guerra cínica* que emprende una revuelta moral contra toda forma de coacción, específicamente aquella que se sostiene sobre ciertos significantes que representan una posición de autoridad jerárquica (padre, patria, familia). Enseguida introduce el

¹⁸¹ « Surréalisme et Révolution » (Artaud, 2004 : 685).

¹⁸² « Le cri organique de l’homme, les ruades de l’être en nous contre toute coercion. Et d’abord la coercion du Père (...) contre toutes les formes du Père (...) dans les mœurs et dans les idées » (Artaud, 2004 : 685).

¹⁸³ « Centre l’abandon de la position révolutionnaire » (Cit. en Artaud, 2004 : 686).

¹⁸⁴ « Tout ce qui avait forme de revendication claire » (Artaud, 2004 : 686).

¹⁸⁵ « Briser le réel, d’égarer les sens, de démoraliser si possible les apparences, mais toujours avec une notion du concret » (Artaud, 2004 : 688).

eje del motivo de su alejamiento del movimiento, como recordamos, en relación a la afiliación de los miembros al Partido Comunista Francés. Aquí explica que, si bien puede reconocerse una concordancia entre la mencionada oposición del surrealismo y la del marxismo, el primero se diferencia porque se sumerge en el inconsciente desde el principio, rechazando toda reivindicación clara. Así, nos da a comprender que el surrealismo no podría aliarse al marxismo, es más, debería rechazarlo, ya que éste último se apoya en reivindicaciones claras. Desde nuestra perspectiva, vemos que el surrealismo es presentado como *máquina de guerra cínica*, mientras que el marxismo estaría funcionando como *aparato de Estado*. Volviendo a lo visto en el cuarto capítulo, este segundo habría capturado a la primera, mientras que la singularidad de Artaud sigue asociada a la *máquina abstracta de mutación*, que le permite fugar del *agenciamiento* capturado. En este sentido podemos pensar que la presentación de la oposición entre el surrealismo y el marxismo en el México de aquel entonces, que atravesaba una etapa revolucionaria apoyada en el segundo, tendría como objetivo advertir sobre la posible captura para evitarla, al tiempo que se busca hacer *alianza* apelando a fuerzas que esquivan toda representación, como veremos en breve.

Conociendo cómo se valoraba en México la actividad reflexiva europea por su constante innovación, Artaud destaca en la conferencia que existe actualmente en la juventud francesa una nueva idea de cultura, conectada con la vida y con los acontecimientos. Enseguida advierte que, si bien ésta coincide en algunos puntos con el marxismo, se distancia al observar que Marx partió de un hecho, pero se detuvo en él sin abrirse a la naturaleza, y la juventud francesa quiere esta apertura. Desde nuestro esquema, ésta se realizaría abriendo el *agenciamiento* social hacia otros, y siguiendo con ellos un encadenamiento de *devenires* hacia el *plan de consistencia*. Esta juventud, señala Artaud, quiere que se organice la materia al mismo tiempo que el espíritu, comprendiendo su interdependencia y acusando a Europa de establecer una falsa separación entre los mismos. En esta búsqueda emprende una lucha que nos remite a aquella identificada con el *perfil cínico*, que consiste en enfrentar a la humanidad para salvarla de sus vicios. En palabras de Artaud, “esta juventud ama al Hombre, pero al Hombre entero, para salvarla del Hombre”¹⁸⁶.

Asimismo, en la nueva noción de cultura de la juventud francesa hay una idea contra el progreso, y para que ella exista deben destruirse ideas que son ídolos, evitando crear otros nuevos. No se separa a los intelectuales del tiempo en el que habitan y realizan sus producciones, se piensa que el arte existe porque se necesita. En esto podemos observar una nueva coincidencia con el

¹⁸⁶ « Cette jeunesse aime l’Homme, mais l’Homme entier, pour la sauver de l’Homme » (Artaud, 2004 : 691).

marxismo, advierte el autor, pero enseguida replica: “esta idea de acción necesaria no significa prostitución de la acción. Hay una manera de entrar en el tiempo sin venderse a los poderes del tiempo, sin prostituir sus fuerzas de acción a las consignas de propaganda.”¹⁸⁷ Estas consignas, nuevamente, se asocian a las que difundían en aquel momento ciertos movimientos políticos inspirados en el marxismo: "Guerra a la guerra, frente común, frente unitario, frente único, guerra al fascismo, frente anti-imperialista, contra el fascismo y la guerra, lucha de clases, clase por clase, clase contra clase, etc., etc."¹⁸⁸. Prostituir las fuerzas de acción, desde nuestro esquema, sería hacerlas pasar por *máquinas sobrecodificadoras*, neutralizarlas, provocando que la acción sea sometida a ciertos significantes. En cambio, explica Artaud, un intelectual debe actuar a la vez sobre el individuo y sobre la masa, con una conciencia de las fuerzas del individuo y el conocimiento de la técnica para desencadenarlas. Este saber forma parte de la verdadera cultura, una cultura, como la mexicana, apoyada en la sangre.

El texto de la conferencia finaliza reforzando la necesidad urgente de acercarse pronto a los sitios en donde la cultura de las antiguas poblaciones indígenas aún se halla viva: “La sangre india de México guarda un antiguo secreto de raza, y antes que la raza se pierda, pienso que es necesario pedirle la fuerza de ese antiguo secreto”¹⁸⁹. Vemos que vuelve aquí a aparecer la noción de *secreto*, ya no sólo como lenguaje sino como un elemento clave de la cultura (entendida como universal), escondido en la “sangre indígena”, en donde se apoya. Cabe entonces evocar la conceptualización de la noción de *secreto* que realizan Deleuze y Guattari, definido como “contenido que ha ocultado su forma en beneficio de un simple continente” (Deleuze y Guattari, 2015: 288), que debe dar señales desde su existencia escondida y poder ser percibido a través del lugar en donde se guarda. A su vez, afirman que el secreto como contenido tiene su origen en la *máquina de guerra*, siendo que sólo existe en *devenir*: “ella es la que aporta el secreto, con sus devenires-mujeres, sus devenires-niños, sus devenires-animales” (Deleuze y Guattari, 2015: 288). Siguiendo esta línea, plantean que toda sociedad secreta actúa como *máquina de guerra*, de acuerdo a dos leyes principales:

¹⁸⁷ « Cette idée d’une action nécessaire ne veut pas dire prostitution de l’action. Il y a une manière d’entrer dans le temps, sans se vendre aux puissances du temps, sans prostituer ses forces d’action aux mots d’ordre de propagande » (Artaud, 2004 : 691).

¹⁸⁸ « Guerre à la guerre, front commun, front unitaire, front unique, guerre au fascisme, front anti-impérialiste, contre le fascisme et la guerre, lutte de classes, classe pour classe, classe contre classe, etc., etc. » (Artaud, 2004 : 691).

¹⁸⁹ « La sang indien du Mexique garde un antique secret de race, et avant que la race se perde, je pense qu’il faut lui demander la force de cet antique secret » (Artaud, 2004 : 692).

1°) Toda sociedad secreta lleva implícita otra sociedad todavía más secreta, bien porque percibe el secreto, bien porque lo protege, bien porque ejecuta las consecuencias de su divulgación (ahora bien, no hay ninguna petición de principio para definir a la primera por la segunda: una sociedad es secreta desde el momento en que implica ese redoblamiento, esa sección especial); 2°) Toda sociedad secreta implica su modo de acción, a su vez secreto, por influencia, desplazamiento, insinuación, filtración, presión, irradiación negra, de donde nacen las "contraseñas" y los lenguajes secretos (y eso no supone ninguna contradicción, la sociedad secreta no puede vivir al margen del proyecto universal de penetrar a toda la sociedad, de introducirse en todas las formas de la sociedad, trastocando su jerarquía y su segmentación: la jerarquía secreta se conjuga con una conspiración de los iguales, la sociedad secreta ordena a sus miembros estar en la sociedad como peces en el agua, pero ella también debe ser como el agua entre los peces; tiene necesidad de la complicidad de toda una sociedad circundante). Propagación secreta del secreto, la percepción secreta del secreto (Deleuze y Guattari, 2015: 288).

Podemos postular que en el México descrito por Artaud habría una sociedad secreta que funcionaría como *máquina de guerra*. Siguiendo las leyes mencionadas, por un lado, estaría en relación con otra sociedad más secreta, y por el otro, actuaría sobre la sociedad que la engloba, penetrándola secretamente. Por lo que vemos en las cartas, en México, la sociedad secreta se hallaría entre los pueblos indígenas, aquella más secreta, la que protege el secreto, estaría formada por los sacerdotes de esos pueblos, quienes sostienen sus fundamentos espirituales. Finalmente, aquella sobre la que actúa como *máquina de guerra*, la que la engloba, sería el México mestizo, "oficial", como lo denominará más adelante.

En la segunda conferencia, "El Hombre contra el destino"¹⁹⁰, se continúa estableciendo una oposición entre el surrealismo y el marxismo. Señala que el surrealismo es una reivindicación de la vida, que su hambre de una vida pura es completamente ajena a la vida fragmentaria que presenta el marxismo. Argumentado estas afirmaciones, señala que el materialismo histórico es un invento de la conciencia europea, basada en la aplicación de su concepción racionalista del mundo a la vida cotidiana. Esta concepción produce "la conciencia separada": cuando la razón mira a la conciencia, la divide, separándose ella misma. Reconoce que Marx había querido escapar del simulacro de los hechos, pero se detuvo en hechos: "el hecho capitalista, el hecho burgués, el estrangulamiento por la máquina"¹⁹¹.

Luego de delinear la oposición marxismo-surrealismo, al igual que lo hizo en la conferencia anterior, vuelve a referirse a la juventud francesa de aquellos días, afirmando que ella siente la vida como una sola cosa que no admite teorías y culpa a la razón por haber separado los elementos del

¹⁹⁰ « L'homme contre le destin » (Artaud, 2004 : 693).

¹⁹¹ « Le fait capitaliste, le fait bourgeois, l'engorgement de l'usage de la machine » (Artaud, 2004 : 694).

mundo que se hallaban unidos por una cultura verdadera. Uniéndose él mismo a esta perspectiva de la juventud, el autor la continúa afirmando que, si tenemos una falsa idea del destino y de su marcha en medio de la naturaleza, es porque ya no sabemos mirarla: Europa la ha despedazado con su ciencia separada. A su vez, es este continente el que ha inventado el paganismo, ya que su espíritu es idólatra, realiza la separación de la idea y de la forma cuando cree en lo que él mismo mira, en lo que sueña. Esta idea errada habría surgido en el Renacimiento, a partir de una falsa interpretación de los antiguos. Estos creían en lo que soñaban, en su significación, pero no en las formas soñadas, detrás de sus sueños presentían fuerzas, se sumergían en ellas.

Así, en esta segunda conferencia se va profundizando la conjugación de oposiciones: partiendo de aquella planteada en la primera, entre surrealismo y marxismo, se superpone una entre el Renacimiento y la Antigüedad. Mientras el marxismo se coloca del lado del primero, por corresponderse con el pensamiento racionalista que allí se promueve, el surrealismo y la juventud francesa de aquellos días se asocian a la segunda. Por un lado, un *aparato de Estado*, por el otro, una *máquina de guerra*. Como hemos visto hasta aquí, esta oposición recorrió la vida-obra de Artaud hasta el momento que analizamos ahora, en un proceso de creciente sistematización y clarificación, recordando que en *Heliogábalo, el Anarquista Coronado* se situaba el origen de la decadencia de Europa, desarrollada con una creciente racionalización y separación de la vida, en la etapa del dominio Romano, hacia fines de la Antigüedad.

Volviendo a la conferencia, continuando la oposición, el autor señala que la juventud francesa (en la que se incluye) rechaza el espíritu de análisis en el que se extravió Europa, en cambio, tiene la idea de una cultura unitaria y quiere recuperar la idea de unidad de todas las manifestaciones de la naturaleza, que se corresponde con el pensamiento del hombre. Recordamos aquí que esta noción de unidad aparecía en el relato de la vida de Heliogábalo, quien luchó para restablecerla, frente a la fragmentación de principios llevada adelante con el avance del paganismo primero, y luego con el cristianismo. Así, nuevamente, vemos cómo en esta trayectoria se continúa la afirmación de cuáles son los elementos que componen esta *máquina de guerra cínica* en mutación, y cuáles son los puntos a atacar.

Hacia el final de la conferencia, afirma que en México puede observarse la vigencia de esta idea de cultura unitaria, ya que entre sus diversos pueblos existe la síntesis de una misma idea, aunque se presente en diversas formas. Asimismo, asegura que de todos los esoterismos que existen en el mundo, el mexicano es el único que aún se apoya sobre la sangre y la magnificencia de su

tierra. Para cerrar, cambia hacia la primera persona singular y declara que lo siguiente: “Apoyo que se haga surgir la magia oculta de una tierra sin semejanza con el mundo egoísta que se obstina en caminar sobre ella y no ve la sombra que cae sobre él”¹⁹². Desde nuestro esquema, podemos decir que se profundiza la dicotomía que venimos siguiendo, presentando a México como *máquina de guerra*, completamente irreductible, “ajena” al *aparato de Estado* que pretende avanzar sobre ella.

La tercera conferencia, “El Teatro y los Dioses”¹⁹³ parte de la siguiente declaración: “No he venido aquí a traer un mensaje surrealista; he venido a decir que el surrealismo ha pasado de moda en Francia; y muchas de las cosas que han pasado de moda en Francia se continúan imitando fuera de Francia, como si representaran el pensamiento de ese país”¹⁹⁴. Así, luego de haberse referido al surrealismo en las conferencias anteriores, rescatando aquello que considera como sus premisas esenciales, aquí declara definitivamente que el movimiento ha dejado de tener la fuerza que tenía. Podemos pensar que, si en la primera conferencia se refirió al surrealismo en relación al comunismo, ha sido para responder a una posible expectativa del público mexicano, influenciado en aquel momento tanto por uno como por el otro. En aquella conferencia se había ocupado de explicar que la conciliación de ambos movimientos es imposible, que la juventud francesa ya no cree en ninguno de los dos y que, en cambio, mira hacia México como un lugar en donde se halla la idea de cultura que sostiene, conectada con las fuerzas de la vida y de los acontecimientos.

En la segunda conferencia retoma y continúa desarrollando estos planteos. Así, al llegar a la tercera conferencia, declara directamente que no ha venido a México a hablar de surrealismo, sino para decir que éste ya ha perdido su fuerza en Francia. Como vimos más arriba, Artaud plantea el establecimiento de una *alianza* entre la juventud francesa, la mexicana y los pueblos indígenas de este país, que debería basarse en las fuerzas que se hallan vivas entre estos últimos y no en el movimiento surrealista ni en el comunista. Por lo tanto, para llevar a cabo esta *alianza* era preciso, en primer lugar, desterrar la creencia en la vigencia de la preponderancia de estos movimientos entre la juventud francesa y afirmar, en cambio, la confianza que ésta tiene en los pueblos indígenas mexicanos. Sabiendo que en México hay una tendencia a querer copiar los movimientos intelectuales franceses, los elementos planteados en estas conferencias serían parte de la estrategia

¹⁹² « Je suis pour qu'on fasse sortir la magie occulte d'une terre sans ressemblance avec le monde égoïste qui s'obstine à marcher sur elle, et ne voit pas l'ombre qui tombe sur lui » (Artaud, 2004 : 698).

¹⁹³ « Le Théâtre et les Dieux » (Artaud, 2004 : 699).

¹⁹⁴ « Je ne suis pas venu ici porter un message surréaliste ; je suis venu dire que le surréalisme était passé de mode en France : et beaucoup de choses sont passés de mode en France que l'on continue encore à imiter hors de France comme si elles représentaient la pensée de ce pays » (Artaud, 2004 : 699).

para que el México mestizo mire hacia sus pueblos indígenas buscando establecer una *alianza* con ellos y dejarse impregnar de las fuerzas de su cultura, en lugar de someterlos e imponerles la cultura europea. A esta *alianza* se sumaría fácilmente la juventud francesa.

Por otra parte, en esta tercera conferencia aparece el teatro asociado a la idea de cultura a la que se hizo referencia en las presentaciones anteriores. En primer lugar, dice que detrás de esta idea de cultura existe una idea de vida que supone la presencia de fuego en todas las manifestaciones del pensamiento humano, y esta idea del pensamiento que arde estaría contenida en el teatro. Este habría nacido para manifestarla y, como cree la juventud francesa, para curar la vida. Profundizando el desarrollo de la argumentación, Artaud agrega que la idea de cultura que se defiende es orgánica, se basa sobre el espíritu en relación con todos los órganos. En esta cultura orgánica hay una idea del espacio, que sólo en él puede aprenderse: “cultura de un espíritu que no cesa de respirar y de sentirse vivir en el espacio, y que llama a los cuerpos del espacio como los objetos mismos de su pensamiento, pero que en tanto que espíritu se sitúa en medio del espacio, es decir en su punto muerto”¹⁹⁵. El punto muerto al que se refiere es el vacío entre las formas. Desde esta perspectiva señala que la cultura va del vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío. En este movimiento, agrega: “ser culto es quemar formas, quemar formas para ganar la vida”¹⁹⁶. Al llegar a desenvolver así esta idea de cultura orgánica, cultura en el espacio, que va de las formas al vacío entre ellas, denominado también punto muerto, el autor afirma que los antiguos mexicanos no conocían otra actividad en la vida que este vaivén entre vida y muerte. Este movimiento que se manifiesta como una respiración es la cultura que se agita, como expresa, en la naturaleza y en el espíritu. Es por ello que esta cultura no está escrita, ya que: “escribir es impedir al espíritu que se agite en medio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y, de la forma, nace la idolatría”¹⁹⁷.

Desde esta perspectiva de la cultura vuelve a referirse al teatro, afirmando que, el verdadero, nunca ha estado escrito y que es un arte del espacio que opera sobre la sensibilidad nerviosa. Ocupando el espacio, como lo hace el *cínico*, logra revelar todo lo que se oculta: “acecha a la vida

¹⁹⁵ « Culture d'un esprit que ne cesse pas de respirer et de se sentir vivre dans l'espace, et qui appelle à lui les corps de l'espace comme les objets mêmes de sa pensée, mais qui en tant qu'esprit se situe au milieu de l'espace, c'est-à-dire à son point mort » (Artaud, 2004 : 702).

¹⁹⁶ « Être cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie » (Artaud, 2004 : 702).

¹⁹⁷ « Écrire c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme une vaste respiration. Puisque l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme, et, de la forme, naît l'idolâtrie » (Artaud, 2004 ; 703).

y la hace salir de sus guaridas”¹⁹⁸. Esta cualidad del teatro verdadero estaría desplegada en México, afirma el autor, a través de ciertos objetos simbólicos, como la cruz de seis brazos que se extiende sobre las murallas de ciertos templos. Para hacerla, agrega, el antiguo mexicano se coloca en el centro de una especie de vacío y la cruz brota a su alrededor, demostrando cómo la vida entra en el espacio. Así, el autor vuelve a asociar la idea de *cultura verdadera*, entendida como la que se despliega en el espacio, que asegura hallar en México, con la de teatro verdadero, que también se despliega espacialmente y puede encontrarse desplegada en objetos santuarios de ese país. Así como esta cultura revela el movimiento entre la vida y la muerte, moviéndose entre el vacío y las formas, el teatro, al desplegarse en el espacio, también desenvuelve esta agitación, como lo hacen ciertos símbolos mexicanos. Desde nuestra perspectiva podemos plantear que aquí se van delineando los elementos que componen esta *máquina de guerra cínica* que busca *alianzas* en México: un despliegue de fuerzas en el espacio, atendiendo al movimiento entre las formas y el vacío, revelando un movimiento entre la vida y la muerte. Estas *alianzas*, como vimos más arriba, se establecerían entre la juventud actual francesa, los pueblos indígenas mexicanos, y la juventud de este país.

Retomando el título de esta tercera conferencia, Artaud comenta que ha observado a los dioses mexicanos y que son, ante todo, dioses en el espacio. Por ello, agrega que buscar el lugar de estos dioses es buscar sus fuerzas, hacerlas vibrar, como lo hace el teatro y como lo hacían los antiguos mexicanos, mientras que “el espíritu blanco”, replica el autor, los ve como ídolos, los petrifica. Los dioses mexicanos, continúa, se “embarazan” con líneas para sondear el espacio, para mantenerse en movimiento, para marchar. Estas líneas en torno a los dioses con figura humana, observa, muestran como el hombre podría salir de sí mismo, son líneas abiertas. En consecuencia, el autor afirma que la mitología mexicana es abierta, México posee fuerzas abiertas. En nuestro esquema, las líneas a las que aquí se refiere serían de *desterritorialización*, aquellas que abren los *agenciamientos*, como aquí el autor observa que las líneas que pueden percibirse en torno a los dioses, muestran cómo las personas podrían abrirse, salir de sí mismas. Buscando el lugar de estos dioses, haciendo vibrar sus fuerzas, como lo hace el teatro, estaríamos completando la cadena de *alianzas* sugeridas en la conferencia, mencionada arriba, entre la juventud francesa, la juventud mexicana, los pueblos indígenas mexicanos, sus sacerdotes y sus dioses, como se agrega aquí. Este

¹⁹⁸ « Il traque la vie et la force à sortir de ses repaires » (Artaud, 2004 : 703).

nuevo término, los dioses mexicanos, con sus “líneas abiertas”, llevaría todo el *agenciamiento* en una cadena de *devenires* desde “lo humano”, abriéndolo hacia el cosmos.

6.2.3 Cartas desde México

Veremos aquí algunos elementos de los primeros meses que Artaud pasó en México a través de las cartas dirigidas a Jean Poulhan. La primera de ellas está fechada el 26 de marzo de 1936. Allí cuenta que comienza a estar bien con el gobierno de México, que ha sido invitado a un congreso sobre teatro infantil y las ideas que expuso causaron escándalo por lo novedosas y complejas. Por otra parte, le comunica que dará una cuarta conferencia en contra del marxismo y a favor de la revolución indígena, que es lo que se olvida allí. Es más, agrega, pareciera que ese pueblo quisiera olvidarse de los pueblos indígenas, pero estos existen y quiere pronto poder conocerlos. Así, vemos que luego de un mes de las conferencias analizadas, la necesidad de intervenir en el trazado de la *alianza* que espera ver surgir se acrecienta, ya que considera que directamente debe pronunciarse en contra del marxismo, cuya influencia sobre el pueblo mexicano parece ser notoria, y a la vez, incitar a llevar la mirada hacia la cultura de los pueblos indígenas.

En la carta del 23 de abril expresa que su vida en México parece milagrosa: diversos grupos, el gobierno y la universidad le brindan ayuda para continuar viaje hacia el interior del país, del cual espera obtener elementos sorprendentes para mostrar que el mundo “es doble y triple”. En esta línea, afirma que México es un país asombroso, que tiene fuerzas en reserva; como en todas partes, está el mundo oficial y el otro, pero allí el otro es tan fuerte que el mundo oficial se altera (Artaud, 2004: 663). Este planteo de la coexistencia de dos mundos nos recuerda la premisa *cínica* que identifica Foucault: crear un “mundo otro” en este mundo, expresión que utiliza para diferenciarla de la promesa de “otro mundo” más allá del corriente del cristianismo. Según Artaud, México estaría logrando hacer el *devenir* “otro” del mundo, haciendo que el oficial se vea alterado por la fuerza de un “mundo otro”. Asimismo, observamos que emerge aquí la dicotomía que plantean Deleuze y Guattari, entre el *Plan de organización* y el *plan de consistencia*, que se asemeja al planteo de la coexistencia de dos mundos, o dos orientaciones que se oponen dentro del mismo mundo:

El plan de organización o de desarrollo engloba efectivamente lo que llamamos estratificación: las formas y los sujetos, los órganos y las funciones son "estratos" o relaciones entre estratos. Por el contrario, el plan como plan de inmanencia, consistencia o composición, implica una desestratificación de toda la Naturaleza, incluso por los medios más artificiales. El plan de consistencia es el cuerpo sin órganos. Las puras relaciones de velocidad y de lentitud entre

partículas, tal como aparecen en el plan de consistencia, implican movimientos de desterritorialización, de la misma manera que los puros afectos implican una empresa de desubjetivación. Es más, el plan de consistencia no preexiste a los movimientos de desterritorialización que lo desarrollan, a las líneas de fuga que lo trazan y lo hacen subir a la superficie, a los devenires que lo componen (Deleuze y Guattari, 2015: 272).

El *plan de organización*, de acuerdo a la explicación de los autores, aparece asociado a los *aparatos de Estado*, que intentan *sobre-codificar las líneas de desterritorialización del plan de consistencia, reestratificar sus signos-partículas*. El *plan de consistencia*, a su vez, es trazado por *máquinas de mutación*, asociadas a *máquinas de guerra*, que hacen que estas *líneas* vuelvan a fugar, *agencian* sus partículas para evitar su *estratificación*. Esto sería lo que ocurre permanentemente, en todas partes, tanto para estos autores, como para Artaud. Lo que este último manifiesta en la carta que analizamos, es que en México este *plan de consistencia* tendría mayor fuerza sobre el otro plan, logrando transformar el “mundo oficial”, mientras que en Francia ocurriría lo contrario.

Retomando la carta, observamos que Artaud le suplica a Poulhan que insista con Gallimard para que su libro sobre el teatro aparezca, ya que hay varios artículos allí que mucha gente debería haber leído y no lo hizo porque estaban en revistas y no en libro. Asimismo, muchas cosas que este libro contiene se han vuelto de actualidad, otras lo harán pronto. Para lograr la publicación, lo incita a buscar aliados como André Gide y André Malraux, que seguramente lo apoyaran. Volviendo a México, asegura que la política del gobierno es indigenista, no es de espíritu indígena ni tampoco es pro-india como dicen los periódicos. Esto significa, explica, que el gobierno los protege como seres humanos, no como indígenas, se protegen sus costumbres, pero no sus ritos; y si bien oficialmente se ha combatido el prejuicio de “raza”, hay un estado general más o menos consciente que quiere que sean una “raza” inferior, considerándolos salvajes, incultos. A la vez, denuncia que hay un movimiento dominante que pretende “elearlos” hasta una noción occidental de la cultura, continuando el “error blanco” que se viene reproduciendo hace cuatro siglos. Sin embargo, observa el autor, “enfermos, aplastados, en parte degenerados, los Indios guardan en ellos el recuerdo de su vieja, sobrenatural cultura, producto de sobrenatural inspiración”¹⁹⁹. Es por ello que no se debería tratar de elevar a los indígenas a la cultura europea, a la inversa, son los criollos quienes deberían elevarse a la cultura indígena, ya que ella es la heredera de un tiempo en que el mundo poseía una cultura que era vida. Por eso, señala el autor, las prédicas sociales de los “Evangelistas de Marx”,

¹⁹⁹ « Malades, écrasés, en partie dégénéérés, les Indiens gardent en eux le souvenir de leur vielle, de leur surnaturelle culture, fruit d'une surnaturelle inspiration » (Artaud, 2004 : 666).

los maestros rurales que se acercan a las poblaciones indígenas y les hablan de las ideas marxistas, les hacen reír: ellos dicen que hay que cuidar la vida y sólo así renacerá el estado Social dentro de los límites crepitantes, porque es en el crepitar del fuego que la vida anuda sus fuerzas. Esta idea, afirma el autor, la llevan en la sangre, y eso explica por qué a menudo se recibe a los maestros de escuela a golpes de fusil. Por otra parte, Artaud denuncia cómo se los trata de sobornar ofreciéndoles tierra a “junto a urnas electorales”, pero ellos las rechazan, sólo quieren libertad.

Así, en esta carta, podemos observar los medios que emplea el autor para trazar las *líneas* que generen las *alianzas* que propone. En primer lugar, lograr la publicación francesa del libro sobre el teatro, *el Teatro y su Doble*, agenciando allí a la población que se sienta atraída por lo que en él se expresa. Para ello, señala a las personas *aliadas* a las que se debe recurrir. Luego, critica la política del gobierno mexicano con respecto a los pueblos indígenas, cuya protección implica considerarlos inferiores y tratar de asimilarlos culturalmente, como lo hacen también los maestros rurales que van a las comunidades a “predicar” sus ideas marxistas. Desde nuestro marco, estos intentos de asimilación implican la acción de *máquinas sobrecodificadoras* asociadas a los *aparatos de Estado*, que procuran *interiorizar* aquello que se mantiene en la *exterioridad* característica de las *máquinas de guerra*. Como venimos planteando, en las descripciones de la situación de las poblaciones mexicanas que realiza Artaud, observamos la percepción de una *máquina de guerra* accionando desde los pueblos indígenas, particularmente entre aquellos que mantienen vivos los ejes de su cultura (entendida como parte de la verdadera cultura universal).

6.2.4. Tres artículos publicados en *El Nacional*

Luego de las cartas vistas, aparecen los primeros artículos de Artaud en el periódico mexicano *El Nacional*. El primero de ellos, “El Teatro y los Dioses” (la tercera conferencia de la serie presentada), se publica el 24 de mayo de 1936. El segundo artículo aparece pocos días después, el 28 de mayo, llevando por título: “Bases Universales de la Cultura”²⁰⁰. El él se reelaboran elementos trabajados en el artículo “El Teatro y la Cultura” visto en el capítulo anterior (publicado en *El Teatro y su Doble*), que a su vez recuperaba los planteos de su respuesta a la invitación a participar del Congreso Internacional en defensa de la cultura. La negación a tal participación, recordamos, se basaba en un explícito rechazo a la noción de cultura que se sostenía, una cultura apoyada en libros. Artaud había planteado, en aquella oportunidad, que se oponía a

²⁰⁰ « Bases universelles de la culture » (Artaud, 2004 : 705).

dicha noción, sosteniendo, en cambio, que la verdadera cultura está viva como un organismo, sus fuerzas están activas y se mueven en el espacio, entre los seres, no en los libros. En el artículo que aquí analizamos, elaborado para un periódico mexicano, comienza planteando que actualmente en Europa la cultura es un lujo que se adquiere como instrucción y eso muestra que se está perdiendo el sentido de las palabras. Por ello, anuncia que en el artículo se propone precisar el sentido de la palabra cultura, diferenciando cómo se la entiende y qué es lo que realmente significa para él.

En primer lugar, señala que en Europa la palabra cultura se emplea para indicar lo mismo que instrucción, asemejando ambos términos. Sin embargo, replica, se refieren a cosas profundamente diferentes. La instrucción implica que uno se ha revestido de conocimientos, como un barniz, no implica haberlos asimilado; la palabra cultura, en cambio, indica que la tierra de las personas, su humus, se ha cultivado. La cultura así entendida implica una acción, una transformación de las personas. Luego, señala que un segundo error lo ha registrado en México cuando, al hablar de la antigua cultura, se le ha replicado por todos lados que ha habido cien culturas en ese territorio. Pero el autor afirma que allí solo ha habido una cultura, es decir, una única idea de la naturaleza, del hombre, de la vida y de la muerte. Lo que se observa como diversidad son formas de civilización.

Así, vemos cómo la noción de cultura va adquiriendo relevancia en esta etapa de la vida-obra de Artaud, donde todo su esfuerzo parece orientarse a su intención de recuperar la “verdadera cultura” para transformar la vida. Lo que en la etapa anterior había sido el teatro aquí comienza a serlo la cultura, y podríamos decir que ese lugar lo ocupó antes el surrealismo. Artaud procura reivindicar el verdadero surrealismo, el verdadero teatro, la verdadera cultura. Pronto veremos cómo estos se encadenan. Los tres son *agenciamientos colectivos*, son *máquinas de guerra cínica*, se enfrentan a *los aparatos de Estado* buscando *alisar* el espacio que éste *estria* al crear una literatura basada en formas, un grupo surrealista que adhiere a un partido político, un teatro psicológico como puro entretenimiento, una cultura que se puede plasmar en libros, que funciona como instrucción. En un nivel más general, al combatir estos *estriaje* específicos, desafían elementos fundamentales de la *sobrecodificación* de la vida, de las relaciones entre las personas, entre ellas, la naturaleza y el cosmos. El *verdadero surrealismo*, el *verdadero teatro* (el *teatro puro*, el de *la crueldad*), la *verdadera cultura*, son *máquinas de guerra cínicas* porque se despliegan en el espacio, a través de los cuerpos, desafían las mediatizaciones discursivas. Cada una de ellas efectúa una *máquina abstracta de mutación* que pone ciertas variables en *variación continua*.

Como explican Deleuze y Guattari, estas *máquinas abstractas* son singulares y creativas, se desarrollan en un “aquí y ahora”, pueden fecharse y tienen nombre, no porque remitan a personas particulares, por el contrario, son esos nombres en fechas específicas los que remiten a las singularidades de esas máquinas y su efectuado por *agenciamientos* específicos. Aquí el nombre propio que apunta a dichas *máquinas abstractas* a las que nos referimos es Antonin Artaud, y las fechas son las correspondientes a cada período analizado. En cada período la *máquina abstracta* es efectuada por las *máquinas de guerra cónicas* que Artaud encuentra y que a la vez contribuye a construir: primero con el surrealismo, a través de la literatura y el teatro; luego con el *teatro de la crueldad*, *agenciando* elementos de diferentes tradiciones; y más adelante con una novedosa perspectiva de la cultura, orgánica, universal, que se hallaría viva en ciertos lugares como México, como estamos analizando en este capítulo. Como vemos en los escritos y enseguida puntualizaremos, cada *máquina de guerra cónica* integra lo trabajado anteriormente, es decir, en el *teatro de la crueldad* se incorporan los elementos esenciales del surrealismo, y la *cultura orgánica*, se va a expresar de modo particular en el *teatro verdadero* y el ritual, descritos con los rasgos esenciales del *teatro de la crueldad*.

Veamos cómo se manifiesta lo planteado en los siguientes artículos. En “Primer contacto con la Revolución Mexicana”²⁰¹, publicado el 3 de junio de 1936, comienza describiendo la crisis que atraviesa Francia, que afecta especialmente a los jóvenes artistas, quienes no reciben apoyo del gobierno para conseguir los recursos necesarios para desarrollar su creación. En cambio, señala, se ha emocionado al observar el cuidado que el gobierno mexicano les da a las obras de la juventud. En el Congreso de Teatro Infantil, comenta, invitado como delegado de la República Francesa, ha podido ver que la Revolución de México tiene “un alma viva”, que su juventud está decidida a “rehacer un mundo y no retrocede, para reconstruir ese mundo, ante ninguna transformación”²⁰². Desde este comentario sobre la juventud mexicana, la revolución y el gobierno, vuelve a referirse a la juventud francesa. Dice que en ella se agitan ideas audaces, y en lo que respecta al teatro, aparece un nuevo concepto. Aquí retoma ideas que hemos visto en textos anteriores, por ejemplo, que el nuevo teatro abandona la literatura, la centralidad del texto, colocando en su lugar a la escena en su totalidad, en su despliegue en el espacio, donde participan el movimiento, el gesto, la luz, el sonido, la voz y la forma de la voz, reencontrando la necesidad misma de la expresión. Agrega aquí

²⁰¹ « Premier contact avec la Révolution Mexicaine » (Artaud, 2004 : 707)

²⁰² « Refaire un monde, et no recule, pour reconstruire ce monde, devant aucune transformation » (Artaud, 2004 : 709).

que “es, sobre todo, por la manera en donde es pronunciada y por el lugar en donde se la pronuncia que una palabra vive, y eso que vive, ante todo es el latido rítmico de la respiración, que es solar y es lunar, masculina y femenina, activa y pasiva”²⁰³. Estas dicotomías que trabajan en conjunto, que deben manifestarse en el teatro, ya habían sido analizadas en textos anteriores del autor, como en su artículo “El Atletismo Afectivo” y en *Heliogábalo, el Anarquista Coronado*, mostrándonos las retroalimentaciones entre sus escritos, así como el modo en que estos se construyen en torno a los principios mencionados.

En el artículo que aquí estamos siguiendo, el autor dice que en toda esta teoría se halla una profunda idea de cultura, revolucionaria, en la que se basan las esperanzas de la juventud francesa. Por eso, explica el autor, aquello que fue a buscar a México es, justamente, “un eco o más bien una fuente, una verdadera fuente física de esta fuerza revolucionaria”²⁰⁴. Destacamos aquí la idea de la *fente física de una fuerza revolucionaria*, diferente al concepto de revolución que asociaba al marxismo. Como trabajamos en el cuarto capítulo, Artaud se separa de esta segunda perspectiva de la revolución por considerar que se queda en una idea que la circunscribe a la esfera económica. Desde nuestro esquema, la postura de Artaud se explicaría por su percepción de que una revolución no puede regirse por el *régimen signifiante*, ya que este es responsable de la repetición del mismo estado de las cosas, con su *pared blanca* donde los significantes rebotan. La revolución debería regirse por el régimen de signos que emplean las *máquinas de guerra*, el *régimen contrasignifiante*, basado en una organización de números y en el secreto, dos elementos que el autor asocia a la civilización mexicana, tal como vemos en los textos de este capítulo, y a la juventud francesa, que pone su mirada y busca asociarse a ella.

Sin embargo, el autor advierte que en México también hay una influencia del marxismo, particularmente entre la juventud, y mientras ésta permanezca no podrá hacerse la *alianza* buscada con la juventud francesa, ya que, aunque dicha corriente habla de la consciencia de masa, no destruye la conciencia individual que se halla en el centro del capitalismo. Por eso, para una verdadera transformación del sistema, continúa el autor, la juventud francesa apela a un renacimiento de la civilización precortesiana, para “llegar, primero, a una idea profunda y central

²⁰³ « C’est surtout par la manière dont elle est prononcée et par le lieu où on la prononce qu’une parole vit, et ce qui vit avant tout chose c’est le battement rythmique du souffle, qui est solaire et lunaire, mâle et femelle, active et passive » (Artaud, 2004 : 708).

²⁰⁴ « Un écho, ou plutôt une source, une vraie source physique de cette force révolutionnaire » (Artaud, 2004 : 709).

de cultura, de la que debe depender toda revolución”²⁰⁵. Por el contrario, advierte que la imposición de las formas de la civilización blanca a los pueblos indígenas conlleva el riesgo de hacerles perder lo que hayan podido conservar de su antigua cultura, ya que ella está ligada a la civilización. Así, en este primer contacto con la revolución mexicana, al notar que la misma busca imitar elementos europeos, como el surrealismo y el marxismo, al tiempo que desestima las bases culturales de las civilizaciones indígenas (que son las bases universales de la cultura), Artaud procura impulsar en México un movimiento contrario en los dos sentidos: llevar la mirada puesta en Europa hacia las civilizaciones precortesianas, quienes podrían brindar elementos realmente contundentes para la transformación social que se persigue.

Siguiendo esta línea, escribe un artículo al que titula “La joven pintura francesa y la tradición”²⁰⁶, que se publica el 17 de junio de 1936. Allí comienza señalando que en la pintura francesa actual existe una reacción marcada contra el surrealismo, pero que aprovecha los “sondeos en profundidad que el auténtico pensamiento surrealista ha operado en el mundo del inconsciente”²⁰⁷, como puede verse en la pintura de Balthus (artista con el que Artaud se identifica, sobre el que ha escrito varios artículos, a quien le confió el decorado de “Los Cenci”, y con el que ha intercambiado correspondencia, incluso en este viaje). Según Artaud, este artista lucha contra el divorcio con la realidad que hace el surrealismo, “retoma el mundo a partir de las apariencias: acepta los datos de los sentidos, acepta los de la razón; los acepta pero los reforma; diría aún mejor que los refunde”²⁰⁸. Desde nuestro esquema, el surrealismo, según la descripción de Artaud, buscaría una *desestratificación* violenta; Balthus, en cambio, pone en variación las variables de la realidad. A la vez, según Artaud, este pintor también se opone al academicismo, que desde el Renacimiento ha roto con la tradición de la pintura, dejando de ser un medio de revelación para convertirse en un modo de representación de las apariencias de la vida. Rompiendo con este movimiento, afirma el autor, el artista recupera la tradición esotérica y mágica en la que se inscribe Paolo Ucello, pintor al que nos referimos en el capítulo anterior. La pintura de Balthus manifiesta que opera por cifras, como lo hace aquella tradición. Con estos elementos que describe Artaud,

²⁰⁵ « Parvenir, d’abord à une idée profonde et centrale de culture dont doit dépendre tout révolution » (Artaud, 2004 : 710).

²⁰⁶ « La Jeune Peinture Française et la Tradition » (Artaud, 2004 : 713).

²⁰⁷ « Sondaje en profondeur que l’authentique pensée surréaliste a opérés dans le domaine de l’inconscient »(Artaud, 2004 : 713).

²⁰⁸ « Reprend le monde à partir des apparences : il accepte les donnés de sens, il accepte celles de la raison ; les accepte, mais les réforme ; je dirais encore mieux qu’il les refund » (Artaud, 2004 : 714)

podemos decir que en Balthus opera una *máquina abstracta de mutación* que pone en variación aspectos de la realidad, al mismo tiempo que, asociado a una *máquina de guerra*, hace *alianza* con la tradición de la pintura francesa y con el surrealismo, enfrentando lo que en ellos bloquearía las *líneas de fuga creadoras*: la representación de la realidad del academicismo, en el primer caso, y la ruptura con la realidad como “*desestratificación violenta*”, en el segundo.

El siguiente artículo en el que nos detendremos se titula “El Teatro de Posguerra en Francia” (Artaud, 1984:154). Comienza anunciando que va a describir este teatro tratando de discernir un movimiento que sea, a la vez, el movimiento del teatro y el movimiento del espíritu de Francia. Asimismo, asegura que ha asistido a todos los espectáculos significativos y ha estado en contacto con la vida íntima de este teatro, trabajando como actor o como director en al menos diez teatros. Lo primero que narra es que en el año 1920 triunfan algunos grandes actores que se caracterizaban por sus gestos particulares. Aunque en aquel entonces fueron parodiados por actores de vanguardia, Artaud estima que estos trágicos eran los últimos que poseían la tradición heroica del teatro, sus gestos eran la “supervivencia de una magia que quienes la practican no saben ya que quiere decir, y quienes ríen, ríen sin saber por qué” (Artaud, 1984: 158). Si supieran qué es lo que ríe en ellos, continúa, se asustarían. Es por eso que un movimiento de terror religioso se apoderó de las multitudes en la Exposición Colonial de París en 1930, al ver que avanzaba hacia ellas el actor del Teatro balines, quien, después de dar tres o cuatro pasos y de hacer un curioso movimiento ascendente de las caderas, tocaba en su cabeza el tercer ojo. Ese mismo gesto lo ejecutaba De Max, uno de los actores franceses que triunfan en el período. Pero Artaud replica que este gesto en este actor podía traducirse como “Yo pienso con mi cabeza oscura. Busco en mi cabeza atormentada el sitio perdido del pensamiento” (Artaud, 1984: 158). En cambio, “cuando el actor del Teatro balinés se toca la cabeza, habrá que traducir: tengo conciencia de un ojo perdido; indico el sitio extraviado de un ojo en la cabeza de la humanidad criminal” (Artaud, 1984: 159). Según el autor, esto último es lo que el teatro puede sugerirnos, cuando nos adentramos realmente en él. Así, los gestos de actores franceses como De Max, nos conducirían a la revelación de esos “secretos de la cultura” a los que nos puede conducir el teatro, aunque ellos mismos le otorguen otro sentido. Esto formaría parte del camino que se inicia en Francia en la Posguerra, que se orienta al redescubrimiento de la vida secreta del teatro.

El artículo sigue repasando las interpretaciones teatrales más significativas del período, aquellas cuyo uso de la voz, los gestos, movimientos, evocan la tradición a la que se refiere. Luego

habla sobre la escenografía, destacando especialmente aquella en las que la misma no se somete al texto, sino que emplea signos de un lenguaje propio. Especialmente cabe comentar el relato de su encuentro con una de las personas que contribuyó a la puesta en escena de este lenguaje, a través de “un extraordinario sistema de alumbrado, en el que la luz verdaderamente vivía, sentía, tenía olor, habíase convertido en una especie de personaje nuevo” (Artaud, 1984:169). Artaud narra cómo se encuentra con el autor de este sistema de iluminación, y cómo, en la larga conversación que mantienen, el segundo le dice en tono de replica que la gente no había podido comprender “que la luz aquella era sensibilidad” (Artaud, 1984: 169). Artaud sí lo había comprendido y justamente eso era lo que lo había conmovido al ver su trabajo. A través de esta comprensión sensible se establece una *alianza* entre el actor y el iluminador. Artaud le habla de su idea de la existencia de un lenguaje perdido que podría hallarse con el teatro. Salzmann, el iluminador, le responde que la verdadera poesía guarda el secreto de ese idioma, y ciertas danzas sagradas se hallan más cerca del mismo que cualquier otro idioma. Finalmente, Artaud destaca que desde la muerte de este iluminador se han podido ver puestas de luces con su estilo.

En esta recorrida por el teatro francés de posguerra Artaud incluye un comentario sobre el *Théâtre Alfred Jarry*, proyecto del que hablamos extensamente más arriba. En este artículo hace énfasis en las actuaciones de Génica Athanasiú y en la puesta en escena, en la que se disponían objetos de modo surrealista, “desorden para la realidad ordinaria, y que respondía a una profunda lógica del sueño que se realizaría, de pronto, en la vida” (Artaud, 1984:170). A continuación, comenta el éxito de las representaciones de teatro balinés en la Exposición Colonial, afirmando que estas forman parte del movimiento del teatro de Francia. Asimismo, destaca la semejanza que halla entre los espectáculos del *Théâtre Alfred Jarry* y los espectáculos del teatro balines, que se explicaría, según observa, por el hecho de que ambos se alimentan en las “fuentes mágicas de un mismo primitivo inconsciente” (Artaud, 1984:171).

En realidad, sintetiza, todo el teatro francés, a partir de la guerra, se ve impulsado por el deseo de volver a cierta tradición, no a una particular, sino a aquella universal a la que se refiere, que crea alianzas entre civilizaciones diferentes, sostenida en la noción profunda de cultura que vimos más arriba. En esta búsqueda no deja de participar de la inmensa revisión de valores que caracterizaba a Europa en aquel momento, asegura el autor, por ello se cuestionan nociones fundamentales como la de patria, familia, amor y paternidad. En este cuestionamiento se llega a la pérdida del sentimiento de la individualidad humana, ya que en ella se apoyaban los lazos que se

basaban en dichos conceptos. Artaud afirma que todos los vínculos sociales son recreados en aquel momento en Europa, a través de la experimentación, y el teatro francés participa de ella: “No se ven ya frente a frente dos seres que por medio del amor tratan de juntar sus individualidades particulares, sino dos seres que, por encima uno del otro, tratan de alcanzar una idea de la humanidad” (Artaud, 1984: 172). Es por ello que este teatro hace sus investigaciones en la puesta en escena, intentando recuperar el lenguaje físico que le es propio, para volver a unirse con el espacio, dar voz a las superficies, a las masas, dejando de lado las individualidades. Así, desde nuestra perspectiva, vemos que Artaud presenta al teatro francés de posguerra como participando de la creación de un *cuero sin órganos*, borrando individualidades y encontrándose con el espacio. Este *CSO*, como *máquina de guerra*, explora con las *líneas* presentes en el *territorio* y las pone a variar, se *agencia* con las tradiciones profundas del teatro, en un proceso de *devenir* a través del cual se va transformando y conectando al *gran cuerpo sin órganos*.

El siguiente artículo publicado en *El Nacional*, el 5 de julio de 1936, se titula: “Lo que vine a hacer a México”²⁰⁹. Inicia con una declaración: “He venido a México en busca de políticos, no de artistas. Y he aquí por qué: hasta ahora he sido un artista, es decir, un hombre conducido”²¹⁰. En la trayectoria que venimos siguiendo, esta declaración cobra sentido al contrastarla con la lucha que realiza el autor en los años '20 para que sus poemas sean publicados, privilegiando su autenticidad sobre los rasgos estilísticos requeridos. Luego, otra recurrencia de esta postura la hallamos en el enfrentamiento al grupo surrealista, cuando sus miembros deciden adherir al partido comunista y Artaud no solo lo rechaza, sino que inicia un proyecto de investigación teatral basada en principios de este movimiento. Sabemos, además, que ha luchado en otras disciplinas artísticas, como el cine y la pintura, teniendo siempre que enfrentarse a un rechazo por parte de críticos y diversos gestores, por transgredir los parámetros estéticos aceptados. Así, podemos asumir que Artaud ha conocido los límites que el mundo del arte impone a los artistas, y reconoce que su objetivo trasciende este campo, ya que lo que quiere impulsar es una transformación profunda en la humanidad, transformándose a sí mismo. Cada una de las ramas del arte exploradas eran un medio para alcanzar este objetivo, en cada una articulaba una *máquina de guerra cínica*, que ponía

²⁰⁹ « Ce que je suis venu faire au Mexique » (Artaud, 2004 : 716)

²¹⁰ « Je suis venu au Mexique en quête d'hommes politiques, non d'artistes. Et voici pourquoi : jusqu'aujourd'hui j'ai été un artiste, cela veut dire que j'ai été un homme mené » (Artaud, 2004 : 716).

en variación *líneas* de ciertos *territorios* artísticos, enfrentándose allí con sus *aparatos de Estado*, que procuraban *sobrecodificar* estas desviaciones.

Es por ello que, en este artículo, el autor declara que, en el plano social, los artistas son esclavos. Replica que hubo un tiempo en que esto no era así, ya que los artistas eran sabios, se desenvolvían como terapeutas, magos, taumaturgos (capaces de hacer milagros), reunían en sí todas las ciencias. Pero luego, continúa, vino el tiempo de la especialización y de la decadencia, el tiempo en que Europa comenzó a sistematizar las diversas ciencias, e iniciar un camino de progresiva especialización, subdividiendo cada una en ramas específicas. Artaud denomina a esto “la pulverización de las ciencias”, y dice que produjo una degeneración de la sociedad que se manifestó en la proliferación de enfermedades asociadas al desarrollo industrial, como precio pagado por el “progreso”. Mientras esta civilización avanza sobre otras, imponiendo su modelo y su superstición de “progreso”, es a la sociedad de México a la que le toca reaccionar, ya que ésta, según estima Artaud, se ha dado cuenta de las fallas del sistema. Esta reacción debe ser conducida por los políticos, que hace tiempo han reemplazado a los artistas en los asuntos de gobierno.

Desde esta perspectiva, Artaud señala que México se halla ante un problema grandioso y que si ha viajado hasta allí fue para estudiar, sobre el terreno, sus soluciones posibles. Observa que allí se gesta una verdadera revolución que viene a resolver ideas fundamentales, cuya originalidad consiste en que no es fraticida, sino que se apoya en el pensamiento unánime que tiene México con respecto al destino de las civilizaciones. Retomando aquí ideas planteadas en textos vistos más arriba, señala que México posee ese rol ya que allí, frente a la diversidad aparente de “razas”, aún se esconde un secreto de cultura, de la única cultura verdadera, que es eterna y universal. Bajo la influencia inevitable de la civilización europea, replica Artaud, México ha abandonado el conocimiento y la utilización de ese secreto, sin embargo, advierte, se ha iniciado en el país un movimiento para recuperarlo. En esta reconquista hallará una idea renovada del hombre, un nuevo humanismo, necesario para toda verdadera revolución. En el nuevo humanismo al que se refiere, se concebirá al ser humano frente a sus descubrimientos, ciencias e invenciones, “pero llevando en el fondo de sí las antiguas relaciones anímicas del hombre con la naturaleza que establecieron los viejos Toltecas, los antiguos Mayas y, en suma, todas las razas que de siglo en siglo han hecho la grandeza del suelo mexicano”²¹¹.

²¹¹ « Mais portant au fond de lui les anciennes relations animiques de l’homme avec la nature qu’établirent les vieux Tolteques, les anciens Mayas et, en somme, toutes les races qui de siècle en siècle ont fait le grandeur du sol mexicain » (Artaud, 2004 : 718).

Esta nueva idea del ser humano, que lleva en su interior relaciones anímicas con la naturaleza, está vinculada, según el autor, a toda una ciencia desarrollada por las antiguas civilizaciones que habitaron el suelo mexicano y que permanece allí en reserva, como su cultura con su secreto. El desarrollo tanto de una como de la otra es un deber de este país y su aporte necesario a la civilización de este tiempo, declara Artaud, y afirma que ha ido para contribuir con esa tarea. La ciencia moderna europea aporta el descubrimiento de fuerzas que están en la superficie de las relaciones entre las cosas, pero debajo hay fuerzas más sutiles, que forman parte del dominio anímico de la naturaleza como se lo conocía en tiempos paganos. El aporte de México será descubrir las fuerzas analógicas por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza, lo que implicará, en primer lugar, tomar las formas desarrolladas por Europa y adaptarlas a su propio espíritu. Con el tiempo, cuando México haya desarrollado su fuerza, cuando el espíritu de la cultura de las viejas civilizaciones se haya fortalecido lo suficiente, México destruirá las formas desarrolladas por la civilización europea, y abandonará su influencia.

Así, en este artículo vemos que la actitud de Artaud en México estaría siguiendo las leyes de prudencia que señalan Deleuze y Guattari para la construcción de un *CSO* que pueda conectar con otros en el *plan de consistencia* y para trazar *líneas de fuga*: siempre se debe partir de los *estratos*, “mimarlos”, seguir sus *líneas* para conducirlos a *desterritorializaciones* que abran los *agenciamientos*. Artaud examina el *estrato*: los cambios en las relaciones en el campo social se dan a través de “los políticos” (aunque las acciones requeridas los excedan en todo momento), en el contexto en el que escribe, las iniciativas de cambio están asociadas a “la revolución”. Al mismo tiempo, reconoce que esos cambios se realizan sobre un *territorio* trazado por los *aparatos de Estado* europeos, los mismos que dominan en su país natal (Francia). Conoce su modo de accionar, con sus *máquinas sobrecodificadoras* que trazan un espacio de creciente especialización en todos los campos, que se corresponden con una progresiva división y clasificación de los mismos. Así es como se establecen territorios delimitados entre el arte, la ciencia, la política, cada uno con funciones específicas, a la vez que se los subdivide. Asume que hay que situarse entonces en el campo de la política para realizar cambios y utilizar los conocimientos producidos en la ciencia occidental. Sin embargo, advierte que el ámbito de la ciencia, del conocimiento de la naturaleza, es más amplio y diverso que aquello que Occidente presenta en su nombre. Otras civilizaciones empleaban

diversas

formas de conocimiento desechadas por éste, como la revelación por los sueños, las sensaciones físicas, la intuición, la imaginación. En México puede hallarse una ciencia basada en ellas, que ha sido desestimada en los años de la conquista, pero aún persiste oculta. Por ello, insiste que es necesario hacerla emerger a la superficie, desarrollarla, ya que esta ciencia implica una nueva idea del ser humano, en asociaciones anímicas con la naturaleza, es decir, *agenciado* con el entorno en relaciones que hemos visto como *haecceidades*, según la denominación de Deleuze y Guattari, aquellas que caracterizan al *plan de consistencia*. Por lo tanto, la antigua ciencia que debe hacerse resurgir, con esta nueva idea del ser humano, podrá realmente hacer cambios profundos ya que orientará a las personas hacia la construcción de CSOS que se unan en el *plan de consistencia*, logrando así *alisar el estriado* de los *aparatos de Estado* instalados por Europa.

En un artículo siguiente, “La cultura eterna de México”²¹², publicado el 13 de julio, Artaud parte de una nueva declaración: “He venido a México para tomar en contacto con la tierra roja. Es el alma separada, el alma original de México lo que sobre todo me interesa”²¹³. En los textos anteriores, cartas y artículos, habíamos visto las explicaciones de Artaud sobre los motivos de su viaje, su perspectiva acerca de la Revolución Mexicana y de la posible *alianza* con la juventud francesa que se siente atraída por lo que sucede en ese país. En el artículo presente y el anterior vemos las determinaciones de Artaud acerca de qué hacer a partir de esas ideas. En primer lugar, viajar a México y procurar establecer vínculos con políticos. Luego, ir hasta los lugares en donde aún subsisten pueblos indígenas, cuyos sacerdotes guardan allí su secreto de la cultura eterna (nociones que trabajamos extensamente en el presente capítulo).

En el texto que estamos siguiendo, agrega que esta *cultura verdadera* es la cultura cobriza del sol, y que debe buscarse allí el secreto de aquella fuerza solar. Retoma la noción planteada en el artículo precedente, acerca de la ciencia oculta en México, una ciencia que implica una relación diferente entre el ser humano y la naturaleza. Critica aquí que se hable del espíritu latino de México, ya que, como vimos en capítulos anteriores, asocia lo latino con el inicio de la degradación de Occidente, situada en la última fase del dominio romano en la Antigüedad. Lo “latino”, para el autor, se basa en la separación de las palabras y las cosas, y la dominación de las primeras sobre las segundas. Aquí señala que el espíritu latino es la cultura racional, la supremacía de la Razón. Este es el que ha producido: “la industrialización química de las cosechas, la medicina de los

²¹² « La culture éternelle du Mexique » (Artaud, 2004 :720)

²¹³ « Je suis venu au Mexique prendre contact avec la Terre Rouge. C’est l’âme séparée, l’âme originelle du Mexique qui par-dessus tout m’intéresse » (Artaud, 2004 : 20).

laboratorios, el maquinismo bajo todas sus formas, etc.”²¹⁴. La industrialización produce enfermedades, la medicina de los laboratorios, incapaz de percibir el alma de las mismas, trata a los hombres como cadáveres. Frente a esta medicina, el autor afirma que existe en Europa, y particularmente en Francia, una reacción, un retorno al empirismo, que en su forma primaria produce curanderos y en su forma trascendente, la fórmula de la homeopatía. Esta última, con su principio de similitud, se halla ligada a la medicina de las plantas, como la que había en México en la antigüedad y cuya persistencia el autor afirma que buscará. Según su parecer, habría dos corrientes en México: una que aspira a asimilar la cultura y la civilización europeas, y otra que se rebela contra todo progreso y continúa la cultura secular. Es en esta segunda en donde piensa buscar la antigua medicina y la verdadera poética mexicana, la que “afirma las relaciones del ritmo poético con el aliento del hombre, y por medio del aliento, con los movimientos puros del espacio, del agua, del aire, de la luz, del viento”²¹⁵. Así va configurándose en qué consiste esa “otra” idea del ser humano a la que se refiere Artaud, la que se hallaría en el núcleo de la cultura “verdadera” de los pueblos indígenas mexicanos. Esta idea implicaría una relación directa entre el organismo humano y su entorno, en una continuidad sin escisión, donde hay mutua afectación entre los seres y elementos que habitan el espacio, comprendiendo que todos emiten y reciben vibraciones.

Continuando estas ideas, señala que las antiguas civilizaciones conocían el destino a través de sus conocimientos astrológicos, especialmente desarrollados por la civilización maya. A partir de allí comienza a referirse a la cultura solar, noción sobre la que ya había trabajado en textos anteriores, como en *Heliogábalo, el anarquista coronado*. Aquí, se refiere al “secreto” de esta cultura, siguiendo la línea que viene desarrollando. Ese secreto consiste en el conocimiento de que el sol es un principio de muerte y no un principio de vida, como se cree, que quema, calcina, destruye, pero que a la vez transforma. Mediante la transformación de las apariencias del ser, el sol mantiene la eternidad de las fuerzas vitales. Así, señala el autor, esta cultura afirma la supremacía de la muerte, no para inutilizarla sino para ponerla en su lugar, reconociendo su presencia en varios planos, sintiendo la estabilidad de todos ellos, que hacen que el mundo viviente sea una fuerza en equilibrio. Para finalizar, el autor afirma haber ido a México a buscar la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección (Artaud, 2004: 722-723).

²¹⁴ « L’industrie chimique des récoltes, la médecine des laboratoires, le machinisme sous toutes ses formes, etc. » (Artaud, 2004 : 721).

²¹⁵ « Afirmes les relations du rythme poétique avec le souffle de l’homme et, par l’intermédiaire du souffle, avec les purs mouvements de l’espace, de l’eau, de l’air, de la lumière, du vent » (Artaud, 2004 : 722).

Así, vemos cómo se hilvanan elementos que el autor ha desarrollado a lo largo de toda su obra, como la necesidad de hacer revivir la cultura solar, entendida como la verdadera cultura. En la novela histórica, era Heliogábalo quién debía restituirla, volviendo a integrar los principios cuya separación había sido impuesta por los latinos. Aquí, en este viaje a México, Artaud afirma que las antiguas poblaciones indígenas mantienen viva esa cultura y aún conservan su secreto, es a ellas a quienes hay que recurrir para su restitución. Veremos a continuación cómo el autor muestra que en estos pueblos también se mantiene viva la noción de integración de dicotomías, como intentaba hacerlo Heliogábalo, siendo macho-hembra la principal de ellas.

El siguiente artículo, la “Falsa superioridad de las elites”²¹⁶, publicado en el periódico *El Nacional* el 25 de julio, comienza criticando la dicotomía que se mantiene en sociedades occidentales contemporáneas entre los intelectuales y las masas trabajadoras. Profundizando en las causas de esta distancia, señala que la misma se arraiga en la separación entre espíritu y materia que se sostiene en el mundo moderno. En cambio, el autor afirma que debería reconocerse que existe una identidad absoluta entre las fuerzas del cuerpo y las de la mente, que realmente no hay ni cuerpo ni espíritu, sino modalidades de una fuerza y una acción única. Continuando, el autor señala cómo esta dicotomía que establece el mundo moderno se corresponde con aquella que se sostiene entre lo masculino y lo femenino, mientras que “las sociedades antiguas consagraron en términos conocidos el eterno antagonismo entre las fuerzas del espíritu, que son masculinas, y las fuerzas del cuerpo o de la materia, cuya pasiva pesantez es justamente femenina”²¹⁷. Así, las dualidades que las sociedades modernas sostienen, deberían borrarse incorporando la perspectiva de sociedades antiguas, quienes sostenían la vigencia de fuerzas contrarias, pero que forman parte de una misma unidad.

Ahora bien, para restituir estas nociones que se sostienen en poblaciones antiguas, el autor asegura que “tenemos al alcance de la mano un órgano mágico, un arma que nos permite figurar la vida”²¹⁸. Este “órgano mágico” es el teatro. De esta manera, continuamos uniendo elementos trabajados hasta aquí en torno a la vida-obra de Artaud, que hemos entendido como *alianzas* que fue estableciendo en cada mutación de la *máquina de guerra cínica* que hallamos desde el inicio.

²¹⁶ « La fausse supériorité des élites » (artaud, 2004 : 723).

²¹⁷ « Les sociétés antiques ont consacré en termes fameux l'éternel antagonisme entre les forces de l'esprit, qui sont masculines, et les forces du corps ou de la matière dont la passive pesanteur est justement féminine » (Artaud, 2004 : 724).

²¹⁸ « Nous avons à portée de la main un organe magique, une arme qui nous permet de figurer la vie » (Artaud, 2004 : 725).

Desde sus primeros proyectos teatrales, el teatro se constituía como *máquina de guerra cínica* sistematizándose bajo las elaboraciones del *teatro de la crueldad*. Luego, se recuperaban los relatos de Heliogábalo, comprendiendo que todo su accionar se destinaba a restituir la unidad de la religión solar con la integración de principios que habían sido separados, empleando el teatro como herramienta. Finalmente, en el viaje a México, Artaud busca una *alianza* con antiguas poblaciones indígenas y con la juventud mestiza mexicana para restituir la misma noción de cultura que aquel emperador romano, una idea de cultura única, universal. Nuevamente, el medio para restituir el *secreto* de la misma es el teatro, apelando a la juventud mexicana en *alianza* con la francesa y con pueblos indígenas mexicanos. A su vez, aquí se retoma la idea de *revolución*, afirmando que para lograrla deben integrarse las masas y las elites, para lo cual, como vemos, debe acudir al *secreto* de los pueblos indígenas y al teatro, entendiendo que este último debe incorporar cantos y danzas de los rituales de estas civilizaciones.

El siguiente artículo, “Secretos eternos de cultura”²¹⁹, publicado en *El Nacional* el 1° de agosto de 1936, parte de la premisa que viene anticipando en los textos anteriores: toda cultura auténtica tiene sus *secretos*. Aquí comienza a desarrollar una explicación de esta premisa: “la cultura es una efusión refinada de la vida en el organismo despierto del hombre. Y la vida, nadie ha podido nunca decir lo que es”²²⁰. Así, si la cultura es algo que desborda de la vida y penetra nuestros organismos sin que podamos saber realmente qué es, lo esencial de la misma habita en nuestros cuerpos como un *secreto*. Por otra parte, afirma que esta ignorancia, si es alerta y consciente, es un estimulante mayor que la ciencia, ya que ayuda a no engañarse. Si el origen de todo es oscuro, afirma el autor, es decir, si no nos apoyamos en un conocimiento científico u de otra índole que lo explique, podemos dejar un margen para la manifestación de ese *secreto* que nos servirá para orientarnos. Para ello, el autor propone que miremos al pasado y que nos sirvamos de los frutos del andar a tientas que practicaban las poblaciones antiguas, quienes han podido arrancar a la naturaleza sus secretos a través de la imaginación y de las hipótesis.

Más arriba nos hemos referido a la noción de *secreto* que trabaja Artaud y hemos destacado que esta se corresponde con la descripción del régimen *contra-significante*, propio de las *máquinas de guerra*, que desarrollan Deleuze y Guattari. Aquí, a través del contraste entre la ciencia y el “andar a tientas” de pueblos antiguos, evocamos la diferenciación que realizan estos autores entre

²¹⁹ « Secrets éternels de la culture » (Artaud, 2004 : 726).

²²⁰ « La culture c'est une effusion raffinée de la vie dans l'organisme en éveil de l'homme. Et la vie, personne n'a jamais pu dire ce que c'est » (Artaud, 2004 : 726).

la ciencia “normal” y la *ciencia nómada*. Esta última se desenvuelve siguiendo la materia, no controlándola, explorando su trayectoria y variaciones. Los autores plantean como hipótesis que los pueblos nómadas habrían desarrollado esta ciencia, los mismos que inventaron la *máquina de guerra*, mientras que la ciencia normal avanza paralelamente, dirigida por los *aparatos de Estado*, apoyándose en ella para *estriar* el espacio. Así, nuevamente Artaud estaría impulsándonos a hacer *alianzas* con la *máquina de guerra* encarnada en ciertos pueblos que mantenían viva una *cultura verdadera*. Entre ellos menciona a la civilización china, cuyo secreto radica en la noción de vacío que se halla en el centro de todo, y aquellas del antiguo México. Estas civilizaciones, explica Artaud, desarrollaron descubrimientos psicológicos similares a aquellos que, en la Edad Media figuraron la alegoría del macrocosmos y el microcosmos, en la que el ser humano era como un universo pequeño, situado en el punto de convergencia de todas las fuerzas cósmicas. Esos descubrimientos hacían que las personas se percibieran en equilibrio con el mundo, y por lo tanto no caían en la desesperación. En aquellos pueblos, afirma, la educación era una convocación natural de fuerzas, por medio de ella se frotaba el alma de las personas. Lo mismo hacía el teatro y las festividades sagradas con sus sonidos, sus imágenes. Por su parte, el totemismo era la aplicación de una ciencia, que llevaba a tener conciencia de todo lo que nos une, materialmente, a la vida.

Recobrar la conciencia a la que nos llevan estos descubrimientos implicaría una revolución en el plano de la mente, necesaria junto a la revolución social y económica. Es México, señala Artaud, quien debe iniciarla, por mantener viva la *cultura verdadera*, con su ciencia y su *secreto*, que nos coloca en equilibrio con el mundo, como demuestra en los textos que estamos siguiendo. Desde nuestro esquema, podríamos pensar la revolución a la que se refiere el autor como una *máquina de guerra* que avanza sobre el espacio *estriado* por los *Estados*. Esta es desencadenada, a su vez, por pueblos que conservan sus *secretos* de cultura, que revelan el modo en que los seres humanos se hallan enlazados a su entorno, las correspondencias entre éste, otros seres y otros elementos. Este enlace *alisa* el espacio y constituye *devenires* intensos, que se arrastran, en un encadenamiento continuo, hasta el *plan de consistencia*.

En el siguiente artículo, “Las fuerzas ocultas de México”²²¹, publicado en *El Nacional* el 9 de agosto, el autor comienza hablando acerca de la alucinación que existe entre los intelectuales franceses con respecto a la política indigenista del gobierno mexicano, entendiendo que la revolución que dirige se realiza en el ser humano, en su constitución interna, oponiéndose al

²²¹ « Les forces occultes du Mexique » (Artaud, 2004 : 729).

progreso y a la comunidad científica, buscando para ello el resurgir de los principios de las sociedades precortesianas. A pesar de que esto no sea así, advierte el autor, la juventud francesa sí tiene un pensamiento universalista, quiere que se retorne a las fuentes, está impregnada de los sueños del inconsciente primitivo y quiere convertirlos en realidad, mira a México como un sitio en donde se recobran las fuentes mágicas del “espíritu primitivo”, en cuyo fondo “se opera entre el hombre y la universalidad un intercambio ininterrumpido de fuerzas”²²². Artaud afirma que estas fuentes están vivas en México y que desea contribuir a su búsqueda.

Siguiendo la línea de la explicitación de los objetivos del viaje, nos detenemos en el texto de una conferencia que no se sabe si ha sido realmente pronunciada. El escrito comienza con la siguiente declaración, “He venido a México para escapar de la civilización europea, salida de siete u ocho siglos de cultura burguesa (...). Esperaba encontrar aquí una forma vital de cultura y no hallé más que el cadáver de la cultura de Europa”²²³. Así, vemos aquí una expresión más directa de ideas que venimos observando en textos anteriores: el rechazo de la civilización europea asociado a su dominio por la cultura burguesa, la búsqueda de una noción vital de cultura que se pretende hallar en México, la decepción ante la percepción de que este país desecha la cultura de sus antiguas poblaciones por imitar a Europa. Aquí declara enfáticamente que su intención era escapar de la civilización europea, y atribuye su rechazo a la cultura burguesa, que se opone a una cultura vital. Desde nuestro esquema podemos decir que la burguesía *sobrecodifica* la *cultura orgánica*, la hace pasar por el *estrato* del lenguaje y el del *yo*. Artaud busca trazar una *línea de fuga* que le permita escapar de esta *estratificación*, esta precisaba conectar con otras similares, pero encuentra *líneas segmentarias*.

El texto continúa comentando que hay personas conscientes en Europa, que son los revolucionarios, entre los que se incluye el autor. Enseguida plantea una diferencia con el marxismo, cuya noción de revolución considera insuficiente, ya que se ocupa solo del aspecto social y no de la totalidad de la vida. Para Artaud, lo que se precisa es una revolución en la cultura, es decir, en el modo de comprender la vida y actuar en ella. Replica que los marxistas separan el cuerpo del espíritu y por eso pueden plantear que, si se da a todo el mundo los medios para comer,

²²² « s’opère entre l’Homme et l’Universel un échange ininterrompu de forces » (Artaud, 2004 : 730).

²²³ « Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne, issue de sept ou huit siècles de culture bourgeoise (...) J’espérais trouver ici une forme vitale de culture et je n’ai plus trouvé que le cadavre de la culture de l’Europe » (Artaud, 2004 : 733).

las artes, las ciencias y el pensamiento podrán desarrollarse. Pero las funciones del cuerpo y las del pensamiento forman parte de la misma actividad vital.

Luego de plantear esta distancia con el marxismo, el autor ataca otro aspecto de la cultura burguesa que entiende que éste recupera: la conciencia individual. Bajo esta noción, el arte se considera una expresión de la misma, y su realización, cuando busca la paz, es la paz individual. En oposición a esta perspectiva, Artaud plantea: “Toda creación es un acto de guerra: guerra contra el hambre, contra la naturaleza, contra la enfermedad, contra la muerte, contra la vida, contra el destino”²²⁴. Esta asociación de la creación y la guerra, describiendo a esta última como un combate contra la vida tal como está establecida, nos recuerda el postulado de Deleuze y Guattari que señala que el objetivo de la *máquina de guerra*, en su polo esencial, es el trazado de *líneas de fuga* creadoras. Por otra parte, Artaud declara que hay una guerra entre él y el marxismo, basada en una noción distinta sobre la conciencia individual: este rival, afirma, al sostener que es imposible llegar a ella directamente, pretende obligar a los individuos a comportarse socialmente de manera equitativa, reduciendo todos los problemas del mundo a un simple factor económico. Artaud, en cambio, quiere comprender por qué se ha pervertido la vida del hombre, teniendo en cuenta que los vicios de la conciencia que no desaparecen con alimentar a todo el mundo. Además, replica que parte de una visión materialista diferente, donde no hay separación entre espíritu y materia, sino que esta última se compone de formas que adopta la energía. Esta es la noción que las grandes culturas reconocían, y llegará algún día a la ciencia europea, advierte.

Siguiendo esta línea, en la que el autor afirma su huida de la cultura europea burguesa basada en la ciencia, la búsqueda de la *cultura verdadera* de México, con su simbología de las fuerzas que rigen la vida, Artaud escribe artículos sobre la pintura de María Izquierdo, artista que conoce durante el viaje. El primero de ellos lleva por título “La pintura de María Izquierdo”²²⁵, fue escrito para una muestra de la artista y publicado en agosto de 1936 en *Revista de Revistas*. El autor comienza declarando que fue a México para buscar el arte indígena y no una imitación del arte europeo, que es lo que observa por todas partes. Inmediatamente, señala que sólo la pintura de María Izquierdo da testimonio de una inspiración “verdaderamente indiana”. Si bien ésta no es pura, ya que se puede observar la influencia de la pintura europea, Artaud distingue elementos de la tradición indígena en las telas de la artista, que estima que ella misma no los puede vislumbrar.

²²⁴ « Toute création est un acte de guerre : guerre contre la faim, contre la nature, contre la maladie, contre la mort, contre la vie, contre le destin » (Artaud, 2004 : 734).

²²⁵ «La peinture de María Izquierdo» (Artaud, 2004: 738).

Por ejemplo, cuando emplea las deformaciones arbitrarias de la pintura de Paris, vuelve a encontrar la necesidad de la deformación, llevándonos a explorar problemas vitales esenciales, como debería hacerlo todo el arte. Cuando pinta vírgenes desnudas que se lamentan ante un crucifijo, muestra el lado amalgamado de la civilización actual, al que caracteriza como una especie de “catolicismo pagano” que, detrás de los símbolos cristianos, como la cruz, se esfuerza por volver a encontrar aquellos propios de las tradiciones antiguas mexicanas. Así, Artaud concluye que “María Izquierdo está en comunicación con las fuerzas verdaderas del alma india. Su drama, ella lo lleva en ella, ese drama es desconocer sus fuentes”²²⁶.

Vemos en este artículo cómo Artaud busca establecer una *alianza* con María Izquierdo, del tipo de comuniones que señalamos en el capítulo anterior. Artaud, ser *anomal*, al margen de la sociedad a la que pertenece, incluso de los grupos con los que podía tener elementos de afinidad, estrecha el vínculo con María Izquierdo, a quien reconoce también habitando los límites de sus marcos sociales. Artaud, artista francés que se identifica con lo que ha aprendido sobre la cultura indígena mexicana y va a buscarla en su territorio; María Izquierdo, artista mexicana que recibe influencia del arte europeo, pero que a la vez está íntimamente conectada con las fuerzas de la cultura indígena de manera inconsciente.

A la vez, el arte de María Izquierdo, tal como Artaud lo describe, se nos presenta como una *máquina de guerra cínica*: revela aquello que se quiere ocultar en la sociedad (las fuerzas de la cultura indígena) sin mediación discursiva, en este caso, aún sin pasar por la consciencia. Esto mismo es lo que la lleva a trazar un *espacio liso* sobre el *estriado* del campo de la pintura, con su cuadrículado de escuelas y estilos. Artaud hace *alianza* con esta *máquina de guerra cínica*, creándose así un nuevo *agenciamiento* que lo acerca a aquella que percibe entre los pueblos indígenas y que desea pronto ir a conocer.

6.3. Viaje al País de los Tarahumaras

El 17 de junio de 1936 Artaud escribe una carta a su amigo Jean Luis Barrault, en donde hace referencia a un pedido de dinero que le ha hecho. Afirma que lucha con dificultades financieras, que solo se defiende publicando artículos en periódicos y revistas, siendo colaborador en *El Nacional Revolucionario*, periódico nacional. Agrega que lo interesante de todo ello es que

²²⁶ « Maria Izquierdo est en communication avec les forces vraies de l'âme indienne. Son drame, elle le porte en elle, et ce drame est de méconnaître ses sources » (Artaud, 2004 : 740).

esas publicaciones sirven para diseminar las ideas que ha ido a manifestar. Le recuerda que en una ocasión le ha hablado acerca del verdadero sentido del viaje, que ha ido a encontrar los medios para vivir con seguridad en Francia, a buscar las fuerzas para realizar ese cambio. En ese sentido, comenta que se está debatiendo primero para vivir, para obtener el pan cotidiano, que es duro, y luego para salir de la ciudad de México para reunirse con ciertas tribus e iniciarse en sus prácticas. En una carta posterior, fechada el 10 de julio, le cuenta que su situación ha cambiado, ya que un grupo de intelectuales y artistas de México elevaron una petición al Presidente de la República, apoyada además por varios ministros y departamentos ministeriales, a fin de que le otorguen los medios para ejecutar una Misión cerca de pueblos indígenas. Agrega que lo que se propone allí es “encontrar y resucitar los vestigios de la antigua cultura solar” (Artaud, 1984: 269). El único problema, insiste, es poder mantenerse vivo hasta que todo eso se arregle, por lo que vuelve a pedirle que le envíe dinero, señalando que puede reunirlos entre sus amigos, de quienes necesita plena confianza.

Así, con ayuda de sus amigos franceses y mexicanos, Artaud logra llegar a la Sierra Tarahumara a finales de agosto de 1936, donde pasa un mes conviviendo con habitantes de la etnia Raramuri, participando de sus rituales. Al regresar a la Ciudad de México, se dedica a escribir sobre esta experiencia, elaborando artículos que se publican en *El Nacional*. En ellos puede observarse que Artaud halla en esta experiencia una síntesis de aquello que buscaba en los *agenciamientos* analizados hasta aquí (como la poesía, el cine, el teatro, la historia y ciertas tradiciones culturales). Como veremos a continuación, los conceptos que el poeta emplea para describir la forma de vida de este pueblo ya fueron desarrollados en textos anteriores.

El 24 de octubre 1936 se publica el primero de estos artículos, “El País de los Reyes Magos”²²⁷. En él plantea un vínculo profundo entre las fuentes que alimentaron a los pintores anteriores al Renacimiento y al paisaje de la Sierra Tarahumara. Asegura que ellos han tomado sus colores de esta última y no de Italia, ya que han sido iniciados en una *ciencia secreta*. Recordamos que esta noción fue abordada en textos anteriores en donde se refería a la cultura universal, que se mantiene viva entre pueblos indígenas mexicanos, cuyo *secreto* residiría en una ciencia oculta basada en una relación diferente entre el hombre y la naturaleza. Más arriba asociamos esta declaración a la distinción entre ciencia normal y *ciencia nómada* que plantean Deleuze y Guattari, siendo la segunda propia de las *máquinas de guerra*. Así, aquí podemos postular que los pintores

²²⁷ « Le pays des Rois Mages » (Artaud, 2004 : 751).

anteriores al Renacimiento también integraban una, de la modalidad *cínica* que formulamos, ya que hacen de sus obras el cuerpo de la exploración y a la vez la manifestación directa de esas *verdades secretas* de la vida. Artaud agrega que estos pintores no pintaron sus natividades movidos por un espíritu religioso sino por una preocupación tradicional por lo esencial, por una investigación de los secretos de la vida, de los principios por los cuales se ha formado la naturaleza. Desde nuestra perspectiva diremos que, en tanto integrados en una *máquina de guerra cínica*, no podían moverse por ningún dogma, por ningún discurso, sino por una ciencia que sigue la materia, que experimenta con ella en el espacio, que investiga.

Volviendo a la Sierra Tarahumara, el poeta expresa que allí todo habla de lo esencial, es decir, de los principios, noción ya abordada en *Heliogábalo, el Anarquista Coronado*, como vimos en el capítulo anterior. Asimismo, afirma que las tradiciones del pueblo que la habita narran el paso por allí de “una raza de hombres portadores de fuego, y que tenían tres amos o tres reyes, y caminaban hacia la Estrella Polar”²²⁸. En consonancia con la religión que defendía aquel emperador romano, según la narración de Artaud, aquí afirma que la leyenda a la que se refiere ocultaría el paso de la tradición solar. Señala que esta última se expresó universalmente por medio de los mismos signos, que abundan en Oriente como en México sobre templos y manuscritos, pero nunca los había visto en la naturaleza como en la Sierra Tarahumara, hallándolos también en los ritos, en los gestos y en la vestimenta de sus habitantes. Por ello, afirma que allí esta leyenda se convierte en realidad. Así, a través de la referencia a los “principios” y al culto solar, podemos establecer una asociación entre el modo en que Artaud describe a *Heliogábalo* y a los habitantes de la Sierra Tarahumara (a quienes denomina “Tarahumaras”), vínculo que ha sido señalado por Deleuze y Guattari, quienes lo expresan de la siguiente manera:

Pues Heliogábalo es Spinoza, y Spinoza, Heliogábalo resucitado. Y los Tarahumaras es la experimentación, el peyote. Spinoza, Heliogábalo y la experimentación tienen la misma fórmula: la anarquía y la unidad son una sola y misma cosa, no la unidad de lo Uno, sino una unidad más extraña que sólo se dice de lo múltiple. Precisamente lo que los dos libros de Artaud expresan: la multiplicidad de fusión, la fusibilidad como cero infinito, plan de consistencia. Materia en la que no hay dioses; los principios como fuerzas, esencias, sustancias, elementos, remisiones, producciones; las maneras de ser o modalidades como intensidades producidas, vibraciones, soplos (Deleuze y Guattari, 2015: 163).

²²⁸ « Une race d’Hommes porteurs de feu, et qui avaient trois Maîtres ou trois Rois, et marchaient vers l’Étoile Polaire » (Artaud, 2004 : 752).

A su vez, según el artículo que estamos siguiendo, podemos plantear que tanto el *Heliogábalo* como *Los Tarahumaras* de Artaud, se hallan vinculados a ciertos pintores anteriores al Renacimiento. En este período, según el autor, el hombre dejó de elevarse hasta la altura de la naturaleza para hacer que ésta baje a la suya, haciendo que la ciencia a la que nos referimos más arriba, aquella que busca sus principios siguiendo la materia, se vuelva *secreta*. En el esquema que venimos trabajando, la *máquina de guerra cínica* surge siempre como respuesta al avance del modelo de humanismo imperante en Occidente, aquel que critica Artaud. Recordamos que, según Deleuze y Guattari, la *máquina de guerra* emerge históricamente ante el avance de los *Estados* y sus efectos de *sobrecodificación*, acción propia de los *estratos* vinculados a “lo humano”. El *cinismo* foucaultiano, por su parte, aparece en rechazo al avance del modelo platónico en la vida social griega, cuya base discursiva contrasta con la manifestación corporal inmediata que caracteriza al primero. Dado que el discurso puede leerse aquí como una *sobrecodificación*, podemos sintetizar que ambos modos de vida, la *máquina de guerra* y el *cinismo*, surgen ante la *sobrecodificación* de la vida social. Leyendo el artículo que estamos trabajando desde la categoría de *máquina de guerra cínica*, podemos plantear que el mismo nos señala que estos *agenciamientos* tenían mayor margen de acción antes del Renacimiento, que desarrollaban una ciencia de la naturaleza que luego fue ocultada, pero dejaron sus conocimientos plasmados en obras artísticas y en diversas expresiones culturales, como danzas, ritos y vestimentas tradicionales. Por lo tanto, podemos hoy en día aliarnos a estas *máquinas* a través de estas manifestaciones, reactivándolas y fortaleciéndolas. Como vemos, hablamos de *máquinas de guerra*, pero en realidad, en la perspectiva de la cadena de *agenciamientos*, donde todas se orientan al *cuerpo sin órganos*, todas pertenecen al mismo *plan de consistencia* donde no se distinguen identidades, ni personales ni colectivas. En la obra de Artaud, esta unidad profunda de lo diverso se expresa en su idea de cultura universal, orgánica, la detentora del culto solar al que se refiere en el artículo y en el relato sobre Heliogábalo.

Esta perspectiva de universalidad, que lo lleva a señalar semejanzas simbólicas en contextos espacio-temporales diversos, se vuelve a hallar en el siguiente artículo, “El rito de los reyes de Atlántida”²²⁹. Este comienza declarando que ha visto en Norogáchic, al fondo de la Sierra Tarahumara, el día de la fiesta de la Independencia, el rito de los reyes de la Atlántida, tal como lo describe Platón en las páginas del *Critias*. Artaud describe ambos ritos, el relatado por Platón, y el

²²⁹ « Le rite des rois de l’Atlantide » (Artaud, 2004 : 756).

que presencié él mismo en la Sierra Tarahumara, señalando la sucesión de sonidos, la música emitida por diversos instrumentos, las vestimentas, imágenes, movimientos, gestos y la intensidad de los gritos. Como podemos ver en el fragmento que citamos a continuación, la descripción del rito presenciado nos lleva a asociarlo con sus elaboraciones escénicas enmarcadas en el *teatro de la crueldad*:

El director de la danza se contorsionaba siguiendo el ritmo, su danza imitaba el paso de una hormiga minúscula que titubearía; el bailarín se rompía, se encorbaba con los movimientos atáxicos de una rana desmesuradamente hinchada; su mano derecha sostenía hábilmente una calabaza llena de anillos de orugas endurecidos que habían tomado la consistencia del vidrio, mientras su mano izquierda jugaba con un abanico de flores²³⁰

Así, este rito tendría los mismos rasgos que nos llevaron a concebir al *teatro de la crueldad* como *máquina de guerra cínica*, por lo que lo podemos comprender como parte de ella. Siguiendo esta perspectiva, registramos otro elemento que nos sugiere que pertenece a este género: la afirmación que realiza el autor acerca de su enfrentamiento con *el aparato de Estado*, su capacidad de poner en variación sus *líneas*. El autor señala que la danza observada en el rito, llamada “Los Matachines”, era una danza popular llevada a México por los españoles, a la que el pueblo de la Sierra Tarahumara le dio una forma propia: “aun sí, en principio, esas danzas imitan los movimientos de la naturaleza exterior: el viento, los árboles, un hormiguero, un río agitado, adquieren entre los Tarahumaras un sentido altamente cosmogónico”²³¹. Es decir, Artaud expresa que este pueblo habría puesto en variación los componentes de la danza española, *desterritorializando* sus *líneas*, entrando con ella en un encadenamiento de *devenires* que lleva todo el *agenciamiento* hasta el cosmos.

La conexión entre el pueblo Raramuri (“los tarahumaras”) y el trabajo sobre Heliogábalo vuelve a hallarse en un tercer artículo, “Una Raza-Principio”²³², publicado en *El Nacional*, en octubre de 1936. Allí comienza planteando que los Raramuris se sienten y expresan que son una “Raza-Principio”, rinden culto a un principio de la naturaleza, que es macho y hembra. Recordamos que Artaud presentaba al emperador romano como defensor de este principio, fundamento del culto

²³⁰ « Le chef de danse se contorsionnait en suivant le rythme, et sa danse imitait le pas d’une fourmi minuscule qui tituberait ; le danseur se brisait, se courbait avec les mouvements ataxiques d’une grenouille ddpemesurément enflée ; sa main droite soutenait habilement une calabasse pleine d’anneaux de chenilles durcis qui avaient pris la consistance du verre, tandis que sa main gauche jouait avec un éventail de fleurs » (Artaud, 2004 : 758).

²³¹ « Même si, en principe, ces danses imitent le mouvement de la nature extérieure : le vent, les arbres, une fourmilière, un fleuve agité, elles acquièrent chez les Tarahumaras un sens hautement cosmogonique » (Artaud, 2004 : 758).

²³² « Une Race-Principe » (Artaud, 2004 : 753).

solar que profesaba. Continuando el establecimiento de *alianzas*, el autor señala que los raramuris llevan ese principio en su cabeza, a través de una banda con dos puntas con la que atan sus cabellos, al igual que lo hacen los chinos, con sus dos trenzas, así como Moisés con sus estatuas con dos cuernos, recordando a las máscaras mayas.

Por otro lado, el autor comenta que cada aldea raramuri está presidida por un conjunto de cruces orientadas hacia los cuatro puntos cardinales de la montaña, una de ellas en el centro. Afirma que esta figura es el signo del hombre descuartizado en el espacio, clavado a los cuatro puntos cardinales, figura por medio de la cual manifiestan una idea geométrica activa del mundo, queriendo expresar que allí el espacio geométrico está vivo. Cada vez que pasa un aldeano por allí debe poner una piedra, queriendo esto expresar una adquisición de consciencia que Artaud sintetiza en esta frase: “Toma conciencia de las fuerzas de la vida contraria, porque sin esta conciencia estás muerto”²³³. Para los raramuris, explica el autor, la pérdida de consciencia de “lo que es” podría llevarlos a perder su doble, a sufrir una especie de caída abstracta más allá del espacio físico. Así, aquí aparece una de las nociones centrales de su teoría teatral, *el doble*. En ella, recordamos, se trataba de una cierta entidad espiritual que duplica en otro plano lo que ocurre en el teatro, que podría manifestarse sólo si se la evoca correctamente, por los medios técnicos sugeridos por el autor. Aquí, en relación con los raramuris, podríamos pensar que se trata de la misma duplicación, tomando la vida sobre la tierra como un teatro. Así, a los elementos de esta *máquina de guerra cínica* que encuentra en la Sierra Tarahumara, sumamos la consciencia de la existencia de un *doble*.

Al finalizar el artículo, agrega que la banda de dos puntas que llevan en sus cabezas los raramuris tiene también un sentido histórico: los puranas, señala, poemas en sanscrito de la teogonía hindú, llevan el recuerdo de una guerra que el varón y la hembra de la naturaleza se hicieron y de la cual en otro tiempo participaron los hombres. Los partidarios del primero llevaban color blanco, los de la hembra, color rojo. Si los raramuris llevan a veces el blanco y otras el rojo, concluye el autor, es para mostrar que en el interior de esa etnia lo masculino y lo femenino, el varón y la hembra, existen simultáneamente, reuniendo la acción de dos fuerzas contrarias en un equilibrio casi divino. Recordamos que, en *Heliogábalo, el Anarquista Coronado*, Artaud narra esta guerra entre principios femeninos y masculinos a la que aquí se refiere. El emperador romano luchaba por la restitución de su unión, representada en el culto del sol; aquí, el autor ve que los raramuris, también cultores de la religión solar, resisten para que ésta unidad se mantenga.

²³³ « Prends conscience des forces de la vie contraire, car sans cette conscience tu est mort » (Artaud, 2004 ; 755).

Asimismo, debemos recordar que, en la teoría teatral artaudiana, desarrollada en *El Teatro y su Doble*, se propone un entrenamiento de las emociones de los actores basada en la combinación de cualidades masculinas y femeninas, expuesta en el texto “El Atletismo Afectivo”, analizado en el capítulo anterior.

Con lo dicho hasta aquí, podríamos plantear que, en la Sierra Tarahumara, hallamos una síntesis de elementos centrales que componían las *máquinas de guerra cónicas* que fue articulando la vida-obra de Antonin Artaud (sumados a los núcleos que definen a esta categoría: *exterioridad* frente al *estado*, manifestación escandalosa de la *verdad*): la *cultura orgánica*, universal, centrada en el culto del Sol que integra las fuerzas macho y hembra; la *ciencia secreta* de la naturaleza, la trayectoria exploratoria del pensamiento; el *doble* espiritual que duplica todo lo que se manifiesta en la vida, en los rituales y en las puestas teatrales, cuya combinación de vibraciones de sonidos, imágenes, gestos, movimientos, gritos, luces y trajes, impactan directamente en los seres presentes evadiendo la captura por cualquier tipo de interpretación, abriendo los *agenciamientos* en un encadenamiento de *devenires* hasta hacerlos conectar en el cosmos, *integrándose* a sus fuerzas. Deberíamos sumar aquí la creación de *alianzas* entre seres anormales, que, en esta etapa, se daría a partir de la llegada de Artaud a la Sierra Tarahumara, donde pudo estrechar vínculos con diferentes personas que lo ayudaron a adentrarse en ella y tomar contacto con sacerdotes, quienes le permitieron participar de la danza de Tutuguri, ritual de sanación que, como afirmará más adelante, transformó su vida.

Aquello que Artaud buscaba en Europa a través de diversas ramas del campo del arte, en la Sierra Tarahumara lo halla en la vida cotidiana, aunque se exprese con más intensidad en los rituales. A la vez, la *máquina de guerra cónica* que se constituye aquí basa su accionar en la articulación de *alianzas*, como vimos, entre aquellos que mantienen vivos los ritos de los pueblos indígenas mexicanos, como los sacerdotes raramuris con los que convivió, la juventud mexicana y la juventud francesa, entendiendo que no se trata tanto de grupos etarios como de cierta fuerza de atracción hacia el tipo de transformación que impulsa el autor. En un primer momento, comprendió que estas *alianzas* deberían tener una fuerza política, avanzar frente al gobierno mexicano, en primera instancia, para que, en lugar de aplacar la cultura de los pueblos indígenas, la incorpore como fuerza revolucionaria. Así, México se constituiría en una verdadera *máquina de guerra* frente al avance del *aparato de Estado* desarrollado por Occidente, como observa Artaud, desde el decaimiento del Imperio Romano. Al notar que no se lograría llegar a obtener el apoyo del

gobierno, procuró profundizar la propuesta teatral, como modo de establecer la *alianza* mencionada, haciendo que las fuerzas de los ritos y las puestas en escena que se alimenten con ellas, se constituyan en una *máquina de guerra cínica* que acciona contra *aparatos de Estado* a través de las fronteras nacionales.

Si bien en esta tesis nos propusimos llegar hasta este momento de la vida-obra de Artaud, dejando pendiente el progreso de esta *máquina de guerra cínica* para futuros trabajos, podemos plantear que la incidencia de la perspectiva teatral de autor sobre el teatro contemporáneo, nos lleva a postular que esta *máquina* sigue ejerciendo su *guerra* contra los Estados, de acuerdo a sus características, a nivel micro, por medio de la afectación directa de la subjetividad, a través de los cuerpos.

Reflexiones finales

Las últimas palabras del capítulo final podrían sintetizar toda la lucha de la *máquina de guerra cínica* que abordamos. La vida-obra de Artaud buscó siempre la afectación directa de la subjetividad a través de los cuerpos, sobrepasando la preponderancia del lenguaje verbal. En su trayectoria, como vimos, comenzó por las palabras, explorando sus variables para ponerlas en variación. Pronto precisó abrirse a otros lenguajes, en otros *agenciamientos*, primero cercanos y luego más lejanos en el espacio, en un *devenir nomádico*, con nuevas *alianzas*.

Reflexionando ahora sobre todo el proceso de tesis, podemos reconocer que el mismo estuvo impulsado por esta afectación corpórea de la subjetividad, y que todo su *devenir* se desarrolló a través de las *alianzas* y desplazamientos del cuerpo en espacios diversos. Quizás, en primera instancia, podríamos pensar que, simplemente, la narración de ese proceso no hallaba lugar en esta tesis, desde la perspectiva de una antropóloga que procura recuperar elementos filosóficos en un marco conceptual elaborado para analizar la vida-obra de un poeta y artista polifacético como Antonin Artaud. A la vez, tratándose de una tesis escrita, la idea de volcar en palabras todo ese marco de experiencias sensoriales podía asociarse al temor de que el mismo fuera capturado. Sin embargo, en esta misma tesis pudimos observar cómo la narración de experiencias sensoriales, físicas, psíquicas, de desplazamientos y encuentros, lleva muchas veces a la creación de nuevas *alianzas*, *agenciamientos*, *devenires*, *máquinas de guerra*. Así, este espacio de escritura final de la tesis, que pretende realmente promover aperturas en nuevos *agenciamientos*, puede ser un buen ámbito para restituir, al menos en palabras, elementos significativos del proceso de su elaboración. Intentaré narrarlo brevemente, restituyendo aquí el movimiento entre sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos y desplazamientos que lo constituyen.

Volvía de una situación afectiva intensa, caminando por la calle Corrientes. Entré a una librería y me detuve a mirar libros de la sección de Artes. Llamó mi atención un libro con tapa color lila, sin ninguna inscripción ni figura más que el atravesamiento de líneas diagonales. Al acercar la vista, vi que esas líneas estaban formadas de una cadena de letras cursivas alargadas, que formaban una palabra repetida continuamente: Artaud. Conocía al autor por El Teatro y su Doble, libro que había leído por recomendación de un actor y compañero de la carrera de antropología, muchos años atrás. Me sorprendió hallarlo entre los libros de Artes y enseguida lo abrí para observar el contenido. En esa primera apertura apareció un poema que captó mi atención. Al leerlo, llegué a una frase que me produjo un impacto tan fuerte que mis rodillas se

aflojaron haciéndome bajar repentinamente de nivel: “hay que hacerle un cuerpo sin órganos”. Me reincorporé conmocionada. ¿Qué había leído? Era una imagen tan clara, tan precisa, expresada con tanta convicción, que no había más que preguntar ni tratar de interpretar, se había producido una alianza con la vida-obra de Artaud que me llevaría a desear profundizar. Comencé a pasar las páginas del libro, a mirar sus dibujos, sus escritos. Todos repletos de una intensidad inquietante. ¿Quién era este hombre? Realmente se percibía allí la fuerza de un rayo, imagen que utiliza Esteban Ierardo en el prólogo a la edición en castellano de El Arte y la Muerte (Artaud, 2005a), y que percibo cada vez que recorro sus escritos, sus dibujos y las fotografías que le tomaron. En aquel momento sentí que debía hacer algo con esa intensidad. Cerré el libro y continué mi camino. Mientras avanzaba comencé a pensar en la posibilidad de hacer un giro en el tema de tesis que había pensado para la maestría que recién terminaba de cursar. ¿Y si tomaba la vida-obra de Artaud como tema de tesis? ¿Sería viable? ¿Desde qué perspectiva? Lo pensaría, pero la idea, proveniente de una alianza intensa, ya se había instalado.

A los pocos días volví a la librería para llevarme el libro de Artaud, que era el catálogo de una muestra de sus dibujos y escritos que se había realizado en España. Comencé a recorrerlo con entusiasmo e intensidad. Había textos elaborados por diversos autores sobre su vida-obra, en los que pude acceder a un paneo de la misma, impactándome especialmente su viaje a México y los artículos político-revolucionarios que allí había escrito. Quizás no planteaba en ellos nada novedoso, nada que no estuviera vinculado con ciertas teorizaciones, tanto previas como contemporáneas y posteriores. Pero no era el contenido lo llamativo, era la expresión en palabras, en su forma de escritura, en sus dibujos, en el modo en el que llevaba su vida. Era la fuerza del rayo percibida de manera directa en cada creación.

Así, se afianzaba la idea de realizar una tesis sobre Artaud, y ya comenzaba a pensar en el abordaje. De pronto vino a mi mente una elaboración conceptual con la cual había tomado contacto en la última etapa de cursada de la maestría, y que me había producido también un fuerte impacto emotivo: la actitud cínica de Foucault, el impacto escandaloso que produce una vida que se manifiesta radicalmente de acuerdo a las verdades que explora en su propio cuerpo, evadiendo todo condicionamiento social, sin mediación de ninguna conceptualización. La actitud cínica entendida como categoría histórica que atraviesa toda la historia de Occidente, encarnándose en diferentes figuras. Artaud parecía encarnar perfectamente la actitud cínica: la indagación profunda en sus procesos de pensamiento, desde sus primeras cartas a Rivière, el director de la

NRF; la búsqueda de un impacto directo de imágenes fílmicas, sus exploraciones teatrales de gestos, movimientos, usos del cuerpo y de la voz en relación con las diferentes ondas de sonido y de luz que recorren el espacio; la partida a México y la experimentación a partir de la danza Tutuguri, ritual de sanación; la manifestación cruda y profunda de su experiencia de internación y el tratamiento con electroshocks a través de los cuadernos escritos y dibujados, las cartas enviadas desde los centros neuropsiquiátricos y sus presentaciones públicas, cuando sus amigos logran sus salidas transitorias. Toda su vida parecía un claro ejemplo de la actitud cínica, aquella que Foucault nos sugirió que podíamos hallar si explorábamos en figuras vinculadas a sus tres medios de transporte, de los cuales el arte era el que más la encarnaba en nuestros días.

Así, ya tenía un marco de abordaje, partiendo de esta alianza entre autores impactantes, imaginando una tesis que pudiera, al ponerlos en relación, contribuir a su potenciación y actualización. A partir de allí, comencé a poner a prueba el modelo elegido. Puntalicé los elementos que caracterizan al perfil cínico de Foucault y pasé a recorrer los escritos de Artaud, en forma cronológica, para situarlos. En cada escrito, cada verso, cada dibujo, cada evento de la vida del autor, hallaba la recurrencia de los elementos puntualizados, impactándome cómo la actitud cínica aparecía como una presencia permanente. Sin embargo, con el avance del proceso el modelo empezó a mostrar su devenir monótono. Entre la diversidad de disciplinas artísticas con las que Artaud experimentó, los múltiples contactos establecidos con personas de diversos ámbitos, las búsquedas metafísicas, los viajes, los proyectos políticos revolucionarios, hallaba la misma reconstrucción de un perfil cínico combatiendo a la sociedad, interpelándola, sin poder registrar la variedad de configuraciones, y las transiciones entre ellas. Fue así que recordé la categoría creada por Deleuze y Guattari: la máquina de guerra, que parecía acorde con la vida-obra de Artaud, también sugería poder brindar herramientas para enriquecer el marco. En primer lugar, como vimos en esta tesis, las máquinas de guerra son agenciamientos, composiciones de elementos heterogéneos que pueden multiplicar sus conexiones, variando sus dimensiones y su naturaleza. Su modo de individuación es el de la haecceidad, no el de sujeto ni sustancia, de ninguna manera se cierra en el límite de una persona. Así, como mencioné en la introducción, el recurso a esta categoría me permitía evitar centrarme en la individualidad de Artaud, o el conjunto definido por su vida-obra, y poder registrar el modo en que ésta se impregnó de múltiples afectaciones y, a su vez, las multiplicó, transformando, al transformarse, modos de percibir, de sentir, pensar, actuar y crear. Esta perspectiva era la que realmente me interesaba indagar, acorde

a la imagen del rayo que había percibido en aquella librería, un elemento que se genera a partir de una diversidad de impactos intensos, y cuya su descarga produce una multiplicidad de repercusiones intensivas, que destruye y transforma lo establecido.

Así, surgió la idea de combinar estas categorías en un marco de análisis. Por supuesto, se trataba de autores cercanos, que dialogaban entre sí, y cuyos trabajos revelaban el impacto explícito de la obra de Artaud. Al analizar cada categoría para establecer la combinación, noté que se correspondían mutuamente. Ambas eran figuras de combate permanente, que debían continuamente derribar todo lo que se impone como forma fija, estructurado por el lenguaje verbal: ideas, creencias, modos de pensar, sentir, hacer. En el cinismo podemos identificar a personas determinadas, cuyo combate se realiza a través de su modo de vida. En una máquina de guerra las formas de combate no son tan visibles ni están centradas en una persona, sino entre sus partes, creando nuevas conexiones, imperceptiblemente. Asociada a la máquina abstracta de mutación, la máquina de guerra desterritorializa líneas territoriales poniendo a variar sus segmentos de contenido y expresión, creando a su paso un espacio liso. Ese espacio el cínico lo transita sin medirlo, y allí no es rechazado. Si pensamos en los trasportes del cinismo definidos por Foucault, en las figuras que lo encarnan, todas se articulan en máquinas de guerra, deben hacerlo para crearse un espacio que puedan habitar, al menos esa parece ser la premisa del cinismo desde el desarrollo de la modernidad y el avance de la sociedad disciplinaria que fue descrita en trabajos anteriores del mismo autor. Ningún cínico puede perdurar si no es agenciado en una máquina de guerra, de no hacerlo, será capturado, reterritorializado, o seguirá una línea de muerte, un agujero negro. Así, la articulación que pensaba remitía a un tipo de máquina de guerra, vinculada a personajes cínicos, cuya particularidad sería que el eje de su forma de combate, de crear un espacio liso, sería a través de la manifestación escandalosa de un modo de vida radicalmente diferente a los cánones aceptados socialmente, basado en la exploración de verdades profundas del ser. Cada proyecto encarado por Artaud, literario, cinematográfico, o teatral, podemos verlo como una mutación de una máquina de guerra cínica, articulada cada vez por Artaud en su proceso de transformación, que precisaba un ámbito liso para desenvolverse. Cuando no llegó conectar, cuando comenzaba a irse por un agujero negro, en Irlanda (luego de su viaje a México), fue capturado, internado. Por supuesto que al poco tiempo volvió a multiplicar vínculos, articulando nuevas máquinas de guerra cínica desde el hospicio. Nos referimos a una etapa que aquí no fue abordada, que deberá, seguramente, formar parte de otra tesis.

Pero volvamos a esta tesis y continuemos con este hilvanado de alianzas, de agenciamientos de la que es producto, que se ven reflejados en aquello que fue plasmado en escritura. Una vez diseñado el marco de análisis, comencé nuevamente a recorrer los escritos de Artaud, en orden cronológico, buscando signos de la máquina de guerra cínica, su enfrentamiento, su trayectoria, sus modificaciones, iniciando una etapa intensa de lectura y análisis, que no impedía volver a percibir las sensaciones intensas que había sentido en aquella librería, ante el hallazgo del catálogo de Artaud. Al llegar a los escritos de su viaje a México, una sensación de inquietud comenzó a hacerse presente. ¿Qué había provocado tal impacto en el poeta? ¿Qué había en la Sierra Tarahumara? Esa sensación se convirtió en idea, y esa idea, en necesidad. Tenía que viajar a México, tenía que transitar por la Sierra Tarahumara. Planeé el viaje para el tiempo de receso invernal. Silvia Citro, directora del equipo de investigación en el que trabajo, co-directora de esta tesis, me facilitó el contacto de Gustavo Álvarez, antropólogo y performer mexicano que venía realizando encuentros de performance en la Sierra Tarahumara, acompañando la fiesta anual que realiza la comunidad Raramuri (pueblo ancestral de la Sierra, con quienes Artaud convivió y participó de sus ritos), ofreciendo performances como ofrenda. Le escribí comentándole sobre el proyecto de tesis y el viaje, él me comentó un poco más sobre su trabajo entre los raramuri y su encantamiento con la obra de Artaud. Acordamos encontrarnos en México.

Con entusiasmo partí hacia allí. Arribé a la Ciudad de México y me alojé en una zona céntrica. Lo primero que me impactó fue ver, en el centro de la ciudad capital, la reconstrucción, en base a ruinas arqueológicas, de un sitio religioso azteca, con las figuras de sus dioses. Al lado del mismo, había una muestra fotográfica de estas figuras, con una leyenda que describía el rol de cada una dentro de la religiosidad de este pueblo. Enseguida recordé aquello que expresaba Artaud en sus escritos: el impacto que le había producido ver que las figuras de los dioses de los pueblos ancestrales de las tierras mexicanas se hallaban presentes por todos lados, percibiendo que no eran sólo formas, sino que sus fuerzas se mantenían vivas. Al recorrer diferentes sitios, noté que aún continuaba siendo así. Enseguida contacté a Gustavo y fui a su encuentro. Conversamos largamente acerca de Artaud y de su experiencia con el pueblo Raramuri. Me explicó cómo llegar a la Sierra y me dio el contacto de personas allegadas a él, quienes podrían orientarme allí.

Pronto partí hacia Norogáchic, pequeña localidad que funciona como centro comunitario del pueblo Raramuri. Lo primero que me impactó, habiendo llegado a la plaza central, fue la

imponente presencia de una iglesia, rodeada de casas con letreros que indicaban diferentes funciones administrativas. Se trataba de una iglesia marianista, orden que se había instalado allí con una misión protectora y evangelizadora sobre el pueblo Raramuri. Al ingresar, vi que había una ceremonia, en la que un sacerdote cristiano pronunciaba una oración en idioma raramuri con sólo algunas frases en castellano, que versaban sobre el amor a Dios y a Jesús. Las mujeres que participaban vestían trajes raramuri tradicionales, como lo hacían en por las calles, en todo momento. En cambio, sólo algunos varones vestían estos trajes, el resto, ropa “moderna”, como lo hacían en sus salidas cotidianas. Según me explicaron, los hombres fueron dejando las vestimentas tradicionales al tener que salir trabajar fuera de sus hogares, mientras que las mujeres realizaban trabajos domésticos, y en público siempre se presentaban con sus vestimentas raramuri. Las pocas ocasiones que pude ver los trajes de los hombres, noté la cinta en la cabeza y los símbolos que mencionaba Artaud. Aunque fuera para ingresar a una iglesia, algo de la tradición pervivía, aquello que el cristianismo había cooptado.

En cuanto a las danzas, también había una línea divisoria impuesta por la presencia de la iglesia. Le consulté a un muchacho que atendía un quiosco, que me comentó que pertenecía al pueblo raramuri, si se practicaban las danzas tradicionales. Me respondió que sí, pero no en cualquier momento, sino que cada una tenía sus fechas, de acuerdo a diversas celebraciones, y que se realizaban en el centro de la plaza. Mencionó la danza de los Matachines, aquella que describe Artaud en “El rito de los reyes de Atlántida”, pero no el Tutuguri, el rito del que había participado, guiado por sacerdotes. Le consulté si se practicaba el Tutuguri y me respondió: “Sí, pero esa se hace en las casitas y lo hacen para pedir, cuando alguien está enfermo...”. Es decir, la ceremonia del Tutuguri se hacía en forma privada, alejada de la Iglesia, como rito de sanación o, como me contaron luego, para pedir que llueva.

Le pregunté a mi interlocutor por Artaud, me respondió que sabía que era un europeo que había estado allí hace mucho tiempo. Me sorprendió mucho esta respuesta, pero recordé aquello que me había comentado Gustavo, y que luego, en la casa en donde me alojé, tuve la oportunidad de conocer con más detalle. Un músico y poeta reconocido en la comunidad, Erasmo Palma, que había fallecido hacía pocos años, había compuesto una canción sobre Artaud, a quien aseguraba haber conocido personalmente. La letra de la canción narra la historia de “Don Antonin”, quien, nacido en Francia y desilusionado de su país, había viajado a México para conocer a los tarahumaras (así denominaba Artaud a los raramuris, por el nombre de la sierra que habitan, así

también los denomina actualmente la población mexicana no raramuri), porque creía que eran una raza pura, que tenían una verdad para salvarlo de su enfermedad, quería que le enseñaran sus secretos, la danza del Tutuguri, que lo curaran con la danza del Peyote, y cuando lo probó se sintió feliz²³⁴. Esta historia es la que conocían en Norogáchic, y cuando preguntaba por Artaud me respondían con fragmentos de ella. Me contaron que, en la casa familiar de Erasmo Palma, en otro pueblo, Tucheachi (al que me resultó difícil llegar por las lluvias de la época y las crecidas del río), se conservaban los libros e imágenes de Artaud que el músico raramuri atesoraba. Supe allí que artistas e investigadores se hallaban realizando exploraciones sobre la experiencia de Artaud en la Sierra, sobre el vínculo con Erasmo Palma, sobre la ruta recorrida, volcándolas en trabajos muy interesantes. Mucha gente va sólo a recorrer dicha ruta, impulsada por los escritos de Artaud. Hay artistas que van allí a buscar inspiración, siguiendo las descripciones que Artaud hizo sobre su paisaje, como una escultora italiana a la que conocí, la que me hizo notar lo impactante de las formas que se dibujaban en las montañas, recordándome los escritos de Artaud que afirmaban la presencia de signos en toda la sierra.

A los pocos días de arribar tuve la oportunidad de adentrarme en la sierra, guiada por Cesar, un amigo de Gustavo, que vivía en una casita alejada de Norogáchic. Me asombró la inmensidad de ese paisaje serrano, diferente a todos los que había conocido, permitía vislumbrar un horizonte lejano, hacia la orientación que se mirase. Llegamos a su casa, donde estaba su compañera. Salió, nos saludó, conversamos un poco y enseguida me dijo que tenía algo para mí. Entró a la casa, salió con un vestido colorido y me lo dio diciéndome que creía que era para mí, que no lo había usado nadie. Me asombró la escena, la convicción con la que afirmaba que era para mí, como si conociera mi antigua inclinación hacia la ropa colorida. Recorrí el paisaje desde la altura de la casa sintiendo la intensidad del impacto de ese encuentro.

Al caer la tarde me acompañaron al pueblo. Ella, que vestía remera y calzas, se cambió para bajar, se puso un traje raramuri tradicional. Entendí que era la vestimenta con la que las mujeres raramuri se presentan en público. En el camino Cesar y su compañera ponían atención a los nuevos alambrados, indicándome, con enojo, que antes no estaban. Así corrían a los raramuri desde hace tiempo, replicaban, quienes preferían no enfrentarse, e internarse más adentro de la sierra. Pero, por otro lado, allí, al interior de la sierra, se actualizaban ritos que no podían

²³⁴ Puede escucharse esta canción en el documental sobre la experiencia de Artaud en la Sierra Tarahumara realizado por Alvino Álvarez, *Artaud Imaginario* (1996), disponible en https://www.cienciatk.csic.es/Videos/ARTAUD+IMAGINARIO_543.html

practicarse en centro de Norogáchic, como el Tutuguri, allí donde el poder de la iglesia no llegaba, y la amenaza de gendarmería, de bandas de narcotraficantes, se mantenía lejana. Recordé las advertencias de Artaud acerca de los diversos grupos que acechaban a los raramuri, amenazando con hacer que se pierdan sus tradiciones, y la necesidad de tomar medidas urgentes para que esto no ocurra. Ochenta años después, algunas tradiciones habían sido cooptadas, cristianizadas, otras desplazadas, pero de alguna manera una fuerza se mantenía viva, tal vez en estado latente, atenuada, a la espera, pero viva.

A los pocos días dejé la sierra y partí hacia otras regiones, en las que sabía que había resonancias de estas fuerzas, como Chichén Itzá, Palenque, y una comunidad zapatista en Chipas, en la que se celebraba un festival. Percibía, en cada una de estas regiones, la vitalidad de las fuerzas de tradiciones milenarias que habitaron esas tierras, su vínculo con cada elemento de la naturaleza, el sentido de la conexión de cada uno. Esto es lo que Artaud había ido a buscar, y lo halló de una manera que lo impactó profundamente, continuando esa fuerza en creaciones que realizó hasta su muerte.

El viaje pobló de paisajes el proceso de elaboración de la tesis, de imágenes, colores, sonidos, gestos, de todo lo que implica el contacto directo en el espacio. Había surgido como una necesidad en la exploración del devenir de esta máquina de guerra cínica. En este sentido, otro viaje se hizo necesario: Francia, principalmente Marsella, ciudad natal de Artaud, y Paris, en donde residió gran parte de su vida y desarrolló su obra. Así, programé el viaje para el verano siguiente.

La primera ciudad que visité fue París. El contraste con México se hizo evidente, allí no había representaciones de dioses antiguos en las calles, sino figuras que habían triunfado en el arte y la ciencia, ídolos, como diría Artaud. Algunos museos particulares estaban destinados a alojar figuras de dioses apropiadas de otros pueblos, junto con otras creaciones. Recordé las referencias de Artaud a su impacto en estos museos, y la necesidad de encontrar estas figuras fuera de ese encierro, en un territorio en donde sus imágenes están por todos lados, y sus fuerzas vivas. Noté que Artaud no era muy conocido en Paris, salvo en circuitos vinculados al arte y al pensamiento. Estaba presente sólo en algunos rincones, aunque siempre de manera intensa. Así fue como encontré su imagen en un afiche en la calle, aislado, en un rincón, con la inscripción "Artaud Passion". Era la publicidad de una obra de teatro basada en la relación entre Artaud y Florence Loeb, hija de una galerista amigo del poeta. Florence conoce a Artaud a los 16 años,

cuando éste regresa a París luego de pasar 9 años internado en hospitales psiquiátricos, lo que ocurrió al retornar de sus viajes a México e Irlanda. La joven se enamora e identifica con el poeta, haciéndose la portadora de su voz durante toda su vida. Fui a ver la obra dos veces, que se presentaba en un pequeño teatro, iluminado de rojo, ubicado al final de un pasaje oscuro, retirado del centro de la ciudad. La pieza iniciaba con el actor que interpretaba el papel de Artaud recitando un fragmento de un texto suyo, que reconocí con una conmoción en el cuerpo: “Estoy en la luna como otros están en su balcón (...). Para mí es el dolor perpetuo y la sombra, la noche del alma, y no tengo voz para gritar (...). He elegido el dominio del dolor y la sombra como otros el de irradiación”²³⁵. Era un fragmento de “Diario de un Enfermo”, citado aquí en el capítulo dedicado al agenciamiento en la literatura. El actor pronunciaba su texto con voz fuerte, directa, rigurosa, su cuerpo en una tensa quietud, su mirada fija en un punto en el vacío. Parecía encarnar realmente la fuerza de Artaud. La pieza entera podía enmarcarse en el teatro de la crueldad. Sólo había tres personas en escena, el actor que encarnaba a Artaud, la actriz que representaba a Florence, y un músico que combinaba su música con la escena, quedando sólo al final con una pieza apoteótica. Los cuerpos, manipulando objetos, creaban líneas de fuerza en el espacio. Era una obra sobre Artaud, creada al estilo que él había desarrollado.

Cuando volví al teatro a comprar entradas para ver nuevamente la función, conversé un poco sobre la obra y sobre mi proyecto con la persona que me atendió. Ella me comentó que formaba parte de un grupo de teatro que estaba trabajando en una nueva obra basada en los escritos de los últimos años de vida de Antonin Artaud. Agregó que siempre surgen obras sobre Artaud. Así, podía entender que su fuerza se actualizaba permanentemente en París, al menos a través del teatro, con colectivos de artistas que se sentían atraídos por ella, lejos del ámbito comercial, en pasajes, rincones, agenciando nuevas líneas rizomáticas, de manera silenciosa.

Luego de pasar unas semanas en París viaje hacia Marsella, ciudad natal de Artaud, al sur del país. Me impresionó allí la presencia del mar, de los puertos. Una ciudad que se habría a otras regiones. La composición social manifestaba esa apertura. Población árabe, afrodescendiente, italiana. Recordé las biografías que había leído sobre Artaud, que destacaban el papel de la diversidad sociocultural y lingüística con la que se había criado, con un padre que

²³⁵ « Je suis dans la lune comme d'autres sont à leur balcon (...) Pour moi c'est la douleur perpétuelle et l'ombre, la nuit de l'âme, et je n'ai pas une voix pour crier (...) Je choisis le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement » (Artaud, 2004 : 180).

había llegado con su familia desde Esmirna, y una madre proveniente de Italia. Allí, en Marsella, podía percibir de manera situada la crianza de Artaud en esta ciudad portuaria.

Buscando referencias sobre Artaud en Marsella, supe que había una escuela secundaria que llevaba su nombre, sólo como homenaje a un poeta nacido allí, con un verso suyo colocado sobre una escultura en la entrada. Continuando la búsqueda, fui a la biblioteca municipal de Marsella, en la que encontré varios libros sobre Artaud. Hubo uno que me llamó especialmente la atención, era sobre el doctor Ferdière, quien atendió a Artaud en la clínica de Rodez, a la que fue derivado luego de pasar por otras clínicas, al ser deportado de Irlanda en el año 1937. Ferdière fue quien le administró el tratamiento con electroshocks, que tanto denunció Artaud en sus cuadernos de Rodez, como también lo hizo el grupo de amigos que lograron sacarlo de allí. El libro trataba sobre el vínculo entre Ferdière y Artaud, sobre el interés y la fascinación que el poeta despertaba en el doctor, quien habló sobre él hasta el final de su vida.

Luego de la visita a la biblioteca y a la escuela, me dediqué a recorrer la ciudad, yendo de lado a lado por la costa, atravesando barrios, tratando de imaginarla un siglo atrás. El mar me daba la pauta de la permanencia, también el puerto, los barcos yendo y viniendo constantemente. Quedaban pocos días del viaje. Regresé a París. Había coordinado tener un taller de apoyo a la consulta de material para mi tesis en la Biblioteca Nacional, enviando por mail el tema de investigación. Me derivaron con una referente que hablaba castellano. Ella me atendió con mucha dedicación, aportando todo lo que podía. Había hecho una búsqueda exhaustiva de los ejes del tema que le había enviado. Como excepción, me llevó a una sala en donde, con autorización, pueden verse filminas de manuscritos que aún no están disponibles al público. Por supuesto, quería ver las de Artaud, que me llenaron de emoción. La mujer se mostraba contenta, me dijo que le entusiasmó el tema ya que su padre había sido amigo del doctor Ferdière. Recordé el libro de la biblioteca de Marsella, entendí que el doctor había transmitido su fascinación por Artaud al padre de la bibliotecaria. A la vez, ella me alimentaba el entusiasmo a seguir con la tesis, y a continuar el trabajo sobre la vida-obra de Artaud, de la máquina de guerra cínica en el marco de la internación, con sus nuevos métodos de combate y su devenir intenso en sus últimos años de vida.

Así, aquí sólo llegamos al final de una *meseta*, para emplear el término que utilizan Deleuze y Guattari en el libro en el que nos apoyamos para la elaboración del marco teórico de esta tesis, concepto que, a su vez, toman del antropólogo Bateson, que lo concibe para referirse al mantenimiento de un nivel de intensidad que evita llegar a un punto culmine de descarga (Cit. en

Deleuze y Guattari, 2015: 26). Quería dejar aquí este relato de encuentros, *agenciamientos* y afectaciones, entendiendo que estos movimientos recorren la vida-obra de Artaud y su *agenciamiento* a la *máquina de guerra cínica*, en todas las variantes recorridas, y que los mismos siguen activándose cuando se entra en contacto intenso con ella. Afectar y dejarse afectar intensamente, combatir todo aquello que lo impida, es el motor de las *máquinas de guerra cónicas* asociadas a la vida-obra de Artaud. Podría sintetizarse este movimiento en las palabras empleadas por su amiga Anaïs al presenciar la conferencia sobre el teatro y la peste, que fueron citadas más arriba: "sólo reclamaba una vida más intensa". Lo mismo podría decirse de la *actitud cínica* de Foucault: experimentar, dejarse afectar sin doctrina, sin interpretación, y afectar de la misma manera. A su vez, esto es lo que define al *cuerpo sin órganos* descrito por Deleuze y Guattari: hay que construirlo para dejar circular las intensidades, para poder afectar y dejarse afectar, sin la articulación del organismo, la interpretación del lenguaje y la subjetivación del yo, los *estratos* vinculados a lo humano, los que nos maniatan. Los *estratos*, decían, son los juicios de Dios, a los que se opone el *cuerpo sin órganos*. *Para Acabar con el Juicio de Dios* es el título del programa radiofónico escrito por Artaud luego de nueve años de internación, en 1947. Allí concluía que, para terminar definitivamente con la idea de Dios, hay que llevar al hombre a la sala de operaciones para rehacer su anatomía, arrancarle a Dios del corazón, en dónde fue clavado, y con Dios, extraerle sus órganos. Hay que hacerle un *cuerpo sin órganos*, insiste, sólo así se lo podrá liberar de sus automatismos, enseñarle a bailar al revés, como en los bailes populares, siendo ese su verdadero lugar (Artaud, 2004:1654). Sería muy interesante seguir la trayectoria de la *máquina de guerra cínica* desde donde la dejamos hasta el programa mencionado para ubicar la frase en ella, comprendiendo su línea de *devenir*. Por el momento sólo señalamos la proclama de construir un *cuerpo sin órganos* en relación al uso de la frase empleada por Deleuze y Guattari, para sintetizar la constante lucha por una vida que logre dejar circular intensidades, que no se halle maniatada por los *estratos* que gobiernan lo humano, entendiendo que se trata del humano construido en Occidente. Fuera del mundo occidental, frente a él, en sus grietas, bailan los pueblos danzas de *cuerpos sin órganos*, con animales, con plantas, con astros, con ancestros, dejando libre la circulación de intensidades entre esas entidades. Ese es el otro mundo que habita con el oficial, que Artaud señalaba en México, y podríamos observar en otros territorios. Ese es el *mundo otro* en este mundo al que se orientaba el *cinismo*, cómo indicaba Foucault, en relación a la noción de *vida otra*, que oponía al otro mundo del cristianismo. Esa es la composición del *plan de consistencia*, que

extrae su material de los *estratos* del *plan de organización*, pero habiendo hecho pasar sus líneas por *máquinas abstractas de mutación* a las que se asocian las *máquinas de guerra*.

Bibliografía

a. Fuentes de Artaud:

Artaud, Antonin. 1984. *México y el Viaje al País de los Tarahumaras*. México D. F., Fondo de la Cultura Económica

Artaud, Antonin. 2004. *Oeuvres*. Compilado por Evelyn Grossman. Paris, Gallimard,

Artaud, Antonin. 2005a. *El Arte y la Muerte / Otros Escritos*. Buenos Aires, Caja Negra

Artaud, Antonin: 2005b. *Los Cenci*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Victoria Ocampo

b. De referencia:

Artaud. 1971. *Van Gogh, El Suicidio por la Sociedad*. Buenos Aires. Editorial Argonauta.

Blanchot, Maurice. 1958. *Le libre à Venir*. Paris, Gallimard

Bonardel, 2014 [1987]. *Artaud, la fidelité à l'infini*. Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux

Citro, Silvia. 2001. "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro" En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*, pp. 19-34. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires

Derrida, Jacques 1989 [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du Sens*, Paris, Les Editions de Minuit

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 2014 [1972]. *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 2015 [1980]. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós

De Mèredieu, Florence. 1984. *Antonin Artaud, Portraits et Gris-gris*. Paris, Blusson

De Mèredieu, Florence. 1992. *Antonin Artaud, Voyages*. Paris, Blusson

De Merèdieu, Florence. 1996. *Sur l'électrochoc, le Cas Antonin Artaud*. Paris, Blusson

De Merèdieu, Florence. 2006. *C'était Antonin Artaud*. Paris, Fayard

Díaz, Silvina. 2007. La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología Teatral en Buenos Aires, Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Díaz Pumará, Teresita. 2010. Mapartaud : una aproximación a la escritura de Antonin Artaud desde M. Foucault, J. Derrida, M. Merleau-Ponty y G. Deleuze. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

- Dumoulié, Camille. 1987. *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté : du héros de la tragédie à l'héroïsme tragique*. Tesis de Doctorado, París 4
- Dumoulié, Camille. 1996. *Antonin Artaud*. París, Seuil
- Dumoulié, Camille. 2003. *Antonin Artaud, la Vie*. París, Babelio
- Dubatti, Jorge. 2001. "Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del 'Prefacio' a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud", en AAVV., *Cuerpos*, Universidad Nacional de Jujuy, 2001, pp. 109-126
- Fernández Gonzalo, Jorge. 2011. "El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud". En *A Parte Rey...Revista de Filosofía*
- Fau, Guillaume. 2009. "El Habla anterior a las palabras: el teatro de la crueldad de Antonin Artaud". En Artaud, 2009. *Antonin Artaud*. (pp. 99-109). La casa encendida, Madrid
- Foucault, Michel. 1996. "¿Qué es la ilustración?" (versiones de 1983 y 1984) en ¿Qué es la ilustración?, Trad. Silvio Matoni, Bs. As., La piqueta
- Foucault, Michel. 2011a. *La Hermenéutica del Sujeto: Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires, FCE
- Foucault, Michel. 2011b. *El Gobierno de Sí y de los Otros: Curso en el Collège de France (1982-1983)*. Buenos Aires, FCE
- Foucault, Michel. 2011c. *El Coraje de la Verdad, Curso en el Collège de France (1983-1984)*, Buenos Aires, FCE 2011
- Foucault, Michel, 2021. *La historia de la locura en la época clásica I*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2008. *El Orden del Discurso*. Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Foucault, Michel. 2011d. *Los Anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores
- Grossman, Evelyn. 1994. *Artaud, Joyce: Le corps et le texte*. Tesis de Doctorado, París 7
- Grossman, Evelyn. 2003. *Artaud, l'Aliéné Authentique*. París, Farrago-Leo Scheer
- Grossman, Evelyn. 2006. *Antonin Artaud, un insurgé du corps*. París, Gallimard
- Ochoa, Adolfo. 2012. *La Revolución de Artaud*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
- Pellegrini, Aldo. 1956. "Nadie ha logrado como Artaud", en *A partir de cero*, Buenos Aires

- Pellegrini, Aldo. 1971 "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad". En: Artaud, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta
- Percia, Marcelo. 2002. "Artaud, la imposibilidad de pensar". En www.elsigma.com
- Pizarnik, Alejandra. 1965. "El Verbo Encarnado", en *Sur*, Buenos Aires
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions
- Sontag, Susan. 1973. "Approaching Artaud", en *The New Yorker*
- Weisz, Gabriel. 1994. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, Escenología
- Weisz, Gabriel. 2005. *Cuerpos y Espectros*. Ciudad de México, UNAM

c. General

- Bateson, Gregory. 1998. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, ediciones LOHLÉ-LUMEN
- Bateson, Gregory. 2002. *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires, Amorroutu.
- Danchin, Laurent. 199. *Artaud et l'asile. 2 : Le cabinet du docteur Ferdière*. Paris, Séguier.
- Deleuze, Gilles. 2008. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles. 2014. *El poder. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles. 2015. *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002 *¿Qué es la filosofía?* Madrid, Editora española.
- Flores, Enrique. 2004. "La Conquête du Mexique: Sacrificio, espectáculo y "teatro de la crueldad". *Caravelle*, n°82, 2004. pp. 89- 124
- Flores, Enrique. 2005. "¿A qué vino Artaud a México?". *Revista de la Universidad Autónoma de México*.
- Foucault, Michel. "El Sujeto y el Poder". *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.
- Foucault, Michel, 1995. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Bs. As., Siglo XXI
- Foucault, Michel, 1996^a. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Bs. As., Siglo XXI,
- Foucault, Michel. 1996b *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. Bs. As, Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2009. *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires, la marca editora.
- Foucault, Michel. 2012. *El Poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires, siglo veintiuno Editores.

Guattari, Félix. 2013. *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires, Cactus.

Prevert, Jacques. 2018. *En compañía de Antonin Artaud*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Trigano, Patrice. 2016. *Artaud-Passion*. Paris, Maurice Nadeau

Filmografía:

Alvino Álvarez Gómez. 1996. *Artaud Imaginario*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Mordillat, Gerard. 1993. *En compagnie d'Antonin Artaud* (My life and times with Antonin Artaud). Archipel 33, France 2

Prieur, Jérôme y Mordillat, Gérard. 1994. *La véritable histoire d'Artaud le Môme*. Arcanal, Centre Georges Pompidou, La Sept-Arte