



El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud

Jorge Fernández Gonzalo

Universidad Complutense de Madrid
jfgvk@hotmail.com

Resumen:

El presente artículo analiza las zonas de contacto entre la obra de Artaud y el pensamiento de Gilles Deleuze. Se trata de asimilar hasta qué punto la práctica artística y la actitud revolucionaria del poeta y actor teatral Antonin Artaud sirvieron de base para muchos de los fundamentos de la filosofía deleuziana, y, del mismo modo, en qué medida Deleuze nos ha enseñado a profundizar en la obra artaudiana desde una certera reflexión sobre su lenguaje, su actividad literaria, las líneas clave de su pensamiento y la compleja teoría que elabora sobre la corporalidad, todo ello a lo largo de una dilatada vinculación que tiene mucho de intercambio, de conexión recíproca y concordancia *rizomática*.

Palabras clave:

Cuerpo sin órganos, Devenir, Esquizofrenia, Teatro.

oooOooo

Probablemente, el pensamiento de Antonin Artaud¹ no llegue nunca a figurar en los manuales de filosofía. A lo sumo, la mano benévola del compilador alcanzará a escribir unas pocas líneas que sirvan de enlace con otros autores con quienes de una forma u otra estaría emparentado: Derrida, Blanchot o Foucault, quizá el Klossowski de *Nietzsche y el círculo vicioso*². Pero por encima de todas estas *afinidades electivas* habría que destacar un solo nombre: el de Gilles Deleuze. Las investigaciones del coautor del famoso *Antiedipo*³ habrían recibido una influencia fundamental de las propuestas del poeta y dramaturgo Antonin Artaud: desde su concepción de la obra literaria y del lenguaje, sus estudios sobre cine, la reconstrucción delirante de la corporalidad y su constante cuestionamiento de la metafísica clásica, hasta los alegatos de dolor, el pulso contra la enfermedad, sus apasionadas cartas sobre el mal que le aquejaba (padecía trastornos esquizofrénicos) e incluso los pormenores de su escritura poética, todo parece hallar un fiel depositario en la figura de Deleuze y en su quehacer filosófico. Habría que dejar constancia, por otra parte, antes de embarcarnos en un análisis pormenorizado de las similitudes entre ambos autores, de la permanente *reelaboración* del pensamiento de Artaud. Proponemos trazar, por tanto, el mapeado de correspondencias *rizomáticas*, fricciones, devenires y umbrales de coexistencia observables entre ambas obras, en la medida en que Deleuze pone en práctica ingentes recursos transformacionales, estrategias de transfiguración y

¹ Para una aproximación a la producción artaudiana, vid. A. Artaud, *Oeuvres*, edición de Evelyn Grossman, Galimard, París, 2004.

² P. Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, traducción de Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2004.

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo*, traducción de Francisco Monge, Barral, Barcelona, 1973.

agenciamientos de la obra artaudiana que permiten, a un mismo tiempo, trazar de manera aproximada la singularidad de su propia concepción filosófica, así como arremeter desde nuevos presupuestos teóricos contra las veladuras que contornean la semilla del pensamiento de nuestro poeta: devenir-Artaud en Deleuze, devenir-Deleuze de Artaud. Y para nuestro recorrido por las coordenadas de correspondencia entre ambos autores planteamos cuatro paradas obligatorias: por un lado, analizaremos la concepción artaudiana del lenguaje, por otro la importancia de la literatura y la teoría teatral artaudiana, a continuación daremos paso a las meditaciones sobre la patología esquizofrénica y las claves creadoras de su pensamiento, para, finalmente, naufragar en las imprescindibles páginas que ambos escritores dedicaron a la construcción de la corporalidad.

1. El lenguaje

Si algo nos ha entregado la obra artaudiana es otra manera de entender el lenguaje. Frente al signo lingüístico, destinado a la repetición y que, por esa naturaleza mecánica, ofrecería la cualidad de remedar *fantasmáticamente* un mundo, una realidad a la medida de sus estructuras, por analogía con sus dispositivos, mediante modelos de catalogación cerrados y taxonomías delimitadoras, Artaud nos invita al grito, a la descarga energética del gesto, a lo indiferenciado, lo no-derivable de un cuerpo hecho *todo él palabra*. El signo lleva a otro signo, y éste a otro, y así hasta el infinito. Artaud antepone la multiplicidad: este gesto, su *aquí* y *ahora*, su condición sin régimen, su estatus no repetible, no mensurable, sin categorías ni jerarquías, o este nuevo gesto, o el siguiente, cada uno de manera irreductible y sin formar relaciones o códigos estables, sino infinitas asociaciones en constante reelaboración. Y junto al gesto, toda una gama de dispositivos y técnicas corporales: los alaridos, el llanto, los espasmos, las “palabras-soplos” que analiza Derrida, todo en un mismo cuerpo, hablando al mismo tiempo como un murmullo infinito que no acabara por orientarse hacia el referente (y que, por lo tanto, no lo construyera). El cuerpo *habla*: habla la mano, los gestos, el grito, los flujos, todo. Una lógica de los límites, de la ruptura, estaría operando en el proyecto artístico del poeta. En todo momento, la maquinaria deseante del cuerpo artaudiano produce lenguaje, pulsiones no codificadas a través de una voz tallada “en las profundidades del cuerpo”, como había dicho Deleuze⁴. Junto a Guattari, el filósofo insistirá en la necesidad de construir nuevos modelos de expresión y perspectivas de análisis, como sucede en la propuesta de Rousseau, basada en distinciones melódicas, en modulaciones no cuantificables, próximas a la notación musical, con su mismo cromatismo⁵. Artaud está en la base de todas estas descodificaciones y disoluciones del lenguaje, próximo a sus códigos en declive.

Deleuze lo habría dejado claro en una de sus primeras obras, *Lógica del sentido*⁶, a través del análisis de los lenguajes de Artaud y de Lewis Carroll. El primero había traducido algunos pasajes del segundo, versos con infinitos juegos de palabras, sonoridades cruzadas, espejeos laberínticos del sentido. Sin embargo, Artaud se cansa enseguida: no soporta los “lenguajes de superficie”, como él mismo dirá. Y es que el retorcimiento de Carroll es *lógico*, profundamente razonado, busca las analogías y trata al lenguaje como una masa compacta, como un juguete cuyas piezas, totalmente ajenas a la voz que las emite, separadas, *excorporadas*, permiten múltiples combinaciones y obstinados pactos. Artaud, por su parte, ataja la formación

⁴ Gilles Deleuze, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 115.

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrénica*, traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 99-100.

⁶ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Barral, Barcelona, 1971.

de los códigos, emplea un lenguaje no-constituido, informe, ligado aún a las fuerzas libidinales en estado puro, al cuerpo y a sus signos no cauterizados por la razón. Lenguaje lógico frente a lenguaje esquizo, juego de formas frente a devaneo con lo informe, lo intratable y lo *paragramático* de una masa verbal aún no codificada. O lo que es lo mismo: la maquinaria del ingeniero frente a la arcilla viva del artesano.

En Carroll la literatura es un lenguaje. Pero en Artaud funciona como contralenguaje, como subversión compleja de los paquetes de códigos que regulan la condición literaria y sus estratos comunicativos. Deleuze escribe: Artaud considera a Carroll como un perverso. En realidad, la perversión del autor de *Alicia en el País de las Maravillas* es la del *infantilismo*: coger el lenguaje y jugar con él como el recién nacido juega con sus heces. El lenguaje de Carroll representa para el poeta francés un lenguaje-del-culo, lenguaje que le excede, que se expulsa, que queda adosado a las superficies y con el que puede jugar como un perverso, es decir, como un niño. El lenguaje artaudiano, sin embargo, parte de un desgarramiento interior, de una ruptura que no alcanza aún a las lenguas formadas, sino que las ataja y que rompe con los pactos necesarios para su instalación definitiva: no hay superficies para el esquizofrénico, los límites estallan. Así, la lengua materna, tal y como incidirá Deleuze, constituye para el esquizo una suerte de esquema extranjero, que pretendiera imponerse y naturalizarse tanto como lo está la actividad alimenticia, con la que se habría identificado. Hablar-comer, y también hablar-cagar: éstas son las funciones de toda lengua materna, sus correlatos simbólicos. El esquizofrénico distingue las dos series, la de las palabras y la de las cosas, lenguaje e ingesta, y renuncia decididamente a la lengua materna y a su instalación definitiva en las estructuras del pensamiento. El racional Carroll, por su parte, juega con la materia excrementicia de las palabras: sus series de significantes constituyen juguetes para la analidad perversa del escritor inglés. Signos-heces, frente a la materia en desgarramiento del lenguaje artaudiano. Realmente, en el poeta francés las series de significantes han perdido el sentido, esto es, lo no-corporal que las define, su poder de sustitución semiótica, para constituirse sólo como actividades, acciones, órganos del propio cuerpo, hasta romper con el encadenamiento y la seriación de sus unidades.

Con ello nuestro poeta ataca directamente a una de las instituciones más fuertemente arraigadas en la tradición occidental: la una imagen-cuerpo del lenguaje, representado generalmente como un cuerpo continuo, un sistema de relaciones, una estructura, un objeto acotado y perfectamente delimitado por ese enfrentamiento del lingüista entre un lenguaje y otro, por un lenguaje que se mira a sí mismo y que se ve obligado a reducirse, automutilarse. Otro poeta, Octavio Paz, lo había hecho explícito en uno de sus importantes textos teóricos: “debemos someter a examen las pretensiones de la ciencia del lenguaje. Y en primer término su postulado principal: la noción del lenguaje como objeto”⁷. La palabra artaudiana no constituye un cuerpo, sino que forma parte de éste, de la corporalidad misma. Surge por intensidades, umbrales, territorializaciones. El lenguaje es *energeia*, por decirlo con Humboldt, esto es, una práctica que continuamente está formándose en su disfuncionalidad, que se inestabiliza para hacerse efectiva. Con la poética artaudiana el grito se desgaja de la institucionalización del lenguaje entendido como *ergon*. Realmente, nunca había pertenecido a una ordenación, a una seriación, sino que era ya puro efecto de disolución, una diferencia sin modelo: ya no se nombra el mundo, no se transcribe mediante el lenguaje un simulacro de la realidad, sino que se actúa, se desgarran, se confunden los cuerpos. Cuerpo y realidad forman máquinas, series consecutivas, y el lenguaje no es otra cosa que una intensidad destinada a poner en relación ambos

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, 3ª ed., p. 30.

extremos. La palabra no debe nombrar, insistir en la representación o mimesis; el lenguaje es un acto que se insinúa en el cuerpo como un mecanismo más.

Deleuze y Guattari rompen igualmente con esa visión del lenguaje-unidad para ofrecer regímenes de signos en una compleja maquinaria semiótica, con enlaces, intercambios, discontinuidades. El modelo de lengua que el lingüista aplica para su práctica, pero también para el estudio de otras formas de lenguaje, se correspondería con un modelo altamente politizado, que insiste en una lengua homogénea, centralizada y estandarizada por complejas reglas de poder, las cuales no dejan de poner sobre la mesa su condición contingente⁸. Sin embargo, los filósofos describen multiplicidades de códigos, semióticas emergentes, sin metalenguajes que cubran y conformen una unidad con todo ese cúmulo de tensiones significantes. Los regímenes de signos se suceden, forman espirales, acumulaciones y choques. Un signo remite a otro, pero también a otra cadena, y así hasta el infinito. La semiosfera no recompone un cuerpo total, sino hilachas de objetos, intensidades, formaciones parciales en continua confluencia. De igual modo, la literatura, como veremos a continuación, funcionaría para Artaud como energía o equilibrio de fuerzas, y no mediante un discurso totalizador que legitimara su cuerpo sólido y continuo. Es decir: una práctica literaria para romper con la literatura.

2. Literatura y teatro de la crueldad

Comenzábamos estas palabras apuntando la desatención *académica* hacia el pensamiento de Artaud, quien habrá de pasar a la historia de Occidente como poeta y autor teatral antes que por sus encomiables reflexiones filosóficas. Sin embargo, Artaud *no llegó a hacer literatura*. No fue un escritor convencional. En cierto modo, “sus textos ocupan el lugar de la literatura, pero no son literatura; simplemente la desplazan”⁹. Foucault ha sido más específico al constatar cómo la locura artaudiana “se desliza entre los intersticios de su obra, ella está precisamente en la *falta de obra*, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final”¹⁰. Artaud se alza contra la condición archivística de la obra: ni el museo-biblioteca, ni el documento-libro. *La escritura es una porquería*, nos dice en sus poemas. Arrastra consigo flujos, heces, soplidos, restos de otros materiales, sedimentaciones de piel, órganos mutilados, gritos. De hecho, su abandono de la poesía, tan interesante como el de Rimbaud, tendrá como objeto sustitutivo la creación escénica. Se renuncia a escribir poesía porque su práctica literaria *deviene* teatro: esto es, cuerpo en el lenguaje, el lenguaje hecho cuerpo. Su obra, por tanto, se alza contra la literatura, contra los límites que se le adjudican, para hacer de la experiencia poética exclusivamente recitado, gestos, nomadismo, libros-máquina en lugar de libros-espejos.

El conocedor de la obra deleuziana maneja perfectamente estos términos: escritura nomádica, libro-máquina, *esquizolibros*. El libro, nos dice Deleuze¹¹, es una construcción: hay escrituras que se sedentarizan, que se asientan en los recursos de la textualidad, que buscan una unidad desde la que mostrarse, atándose a códigos, afirmándose en estructuras edípicas. El libro-máquina no es un libro para mostrar una realidad, para reflejar algo, sino que se establece por intensidades, por flujos. Ábrelo y

⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 103.

⁹ Aldo Pellegrini, «Artaud, el enemigo de la sociedad», en Antonin Artaud, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, Argonauta, Buenos Aires, 1998, 6ª ed., p. 7.

¹⁰ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., tomo 2, p. 301.

¹¹ G. Deleuze, *Conversaciones*, traducción de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2006, 4ª ed.

toma lo que quieras de él; algo pasa o no pasa, no hay nada que interpretar. Constituye un artefacto, una maquinaria, y no un espejo. Si funciona para ti has de buscar todas las intensidades que creas necesarias, los devenires, libro-agenciamiento y no libro-imagen, captar la tensión de fuerzas, interactuar, construir engarces rizomáticos en cada lectura. Sus límites se deterioran, se rompe con ese espacio del doble, esa idealización del mundo y de sus figuras. Porque, en último término, no hay libros, tan sólo un flujo energético, libidinal, que impulsa el deseo del ser humano por poseer su entorno, configurarlo, catalogarlo en hileras de obras que se venden por separado o en colecciones conjuntas y encuadernación de cuero. Habría, por tanto, que sustituir la historia de la literatura por el análisis de los dispositivos libidinales que la ponen en movimiento, hasta el punto de negar la creación de obras literarias y suplantarlas por impulsos dentro de la maquinaria que comprende lo literario y que anula sus delimitaciones, empresa que sólo queda esbozada tímidamente en autores como Deleuze y Guattari, o incluso en Lyotard¹². Así la literatura artaudiana se configuraría a través de paquetes de signos, signos descodificados y no ligados a los regímenes estables del código lingüístico. Estos paquetes constituyen haces, enfrentamientos de fuerzas, compensaciones y desgarros de energía libidinal que no alcanzan a prefigurar un objeto de deseo, sino que se formulan como variaciones de intensidad, mediante umbrales de identificación, conexiones por gradientes con aquello que cae bajo el campo de aplicación de la obra: “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia visible o vivida. La escritura es inseparable del devenir: escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”¹³. No la descripción del pájaro, sino el devenir-pájaro. Construir esa emoción que se escenifica por desniveles y ajustes no representables, mediante figuras inacabadas, percepciones fugaces. No este paisaje, el relato sobre tal o cual personaje, las pinceladas de un estado anímico, sino inquebrantables ejes de contraste de fuerzas que modulan la emoción perceptiva por agrupamientos y devenires: los paquetes de signos me conectan, formo máquinas, establezco puntos de proximidad o repulsión, etc. El arte no está llamado a representar, la literatura no tiene esa vocación mimética: tan sólo certifica el punto de conexión con el mundo, novedosos arbitrajes de percepción. De ahí la importancia de la corporalidad en la literatura artaudiana y en el pensamiento deleuziano: mi cuerpo establece conexiones maquinales con la obra. Esto mismo operaría en todas las artes, aunque en Artaud se haga de forma evidente y sea el propio poeta quien nos enseñe a leer así su literatura, pero también todas las demás propuestas artísticas. El propio Artaud había definido el cine como un lenguaje al mismo nivel que la música o la poesía, lo que dará pie, casi por continuación y filtrado, a la propuesta de Deleuze de un cine capaz de producir bloques de *movimiento-duración*, lo que se extendería a otras disciplinas: bloques de modulación-sonido en la música, o de líneas-colores en pintura. Asimismo, la filosofía constituiría una práctica para la creación de bloques o paquetes de conceptos, y la ciencia dejaría constancia de su actividad mediante la creación de funciones.

Artaud¹⁴ veía en el cine una suerte de liberación de todas las pautas aprendidas: su novedad llega justo en el momento en que el lenguaje verbal ha perdido el poder del símbolo (es decir, su capacidad de significar, de confeccionar un marco legítimo para lo verdadero), por lo que el cine estará llamado a revelarnos el material de su expresión de manera directa, sin interposiciones ni representaciones, con el fin de hacer aparecer lo secreto, el trasfondo agitador de la conciencia a través

¹² Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Galilée, París, 1977, p. 40.

¹³ G. Deleuze, *La literatura y la vida*, traducción de Silvio Matón, Alción, Córdoba (Argentina), 1996, 2ª ed, p. 13.

¹⁴ A. Artaud, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Alianza, Madrid, 1973.

de la fuerza de sus fotogramas, mediante una transfiguración ilusoria de la vida. Se trata de una puesta en escena como pensamiento en imágenes, destrucción del logos, del significante despótico y de la estructura textual de nuestra acostumbrada metafísica. El cine nos permite acceder al mundo a través de su condición visual, por una ontología imaginaria, *presentificada*. Deleuze¹⁵ toma el relevo de las reflexiones de Artaud y tipifica la producción de signos del lenguaje fílmico desde su formación en paquetes o bloques, mediante ráfagas y deslizamientos, a modo de áreas-fluidos, espacios en movimiento que constituyen una novedosa ontología de las superficies.

Sin embargo, es el teatro el gran campo de experimentación para el genio artaudiano. Su obra principal, *El teatro y su doble*¹⁶, nos dará una clara referencia de su teoría sobre las artes visuales: “para mí la cuestión que se plantea es la de permitir que el teatro recupere su verdadero lenguaje, un lenguaje espacial, lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, lenguaje de gritos y onomatopeyas, lenguaje sonoro en el que todos estos elementos objetivos vendrán a ser signos visuales o sonoros, pero con tanta importancia intelectual y significación sensible como el lenguaje de las palabras”¹⁷. Una crueldad lúcida, dirá el autor, con el fin de configurar “un teatro en el que violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores”¹⁸, siempre bajo la condición última de romper con el texto, con el poder de la palabra escrita y con las producciones de un lenguaje de superficies, como el que vimos que criticaba en Carroll. Esta ruptura de la textualidad y del sentido supondrá, casi a la manera lacaniana, una desvinculación con el *padre*. La palabra, el significante, se corresponde, como habían visto Lacan¹⁹ o Kristeva²⁰, con esa potencia simbólica del *falo* freudiano: significante para la ausencia de significante, significante de la negación, para la falta. El texto es el padre, y también el poder de fijar lo real, y, gracias a esa fijación, aquello que garantiza los modelos de representación clásicos. El mensaje artaudiano se propone como antiedípico por cuanto que desea romper con la estructura “familiar” del teatro, y no tanto porque quiera matar al padre, sin más, como en las fases de la construcción del sujeto que habían sido delimitadas por Freud. Esto significa: crear un teatro que no alcance, nuevamente, los visos de una unidad, que no esté delimitado a la acción de un director-padre-cabeza que mueve el resto de órganos, sino por constantes tensiones y convulsiones en su estructura interna. En cierto modo, el teatro artaudiano alude en su composición a las estructuras del inconsciente. Pero un inconsciente-fábrica, inconsciente-taller, como dirá Deleuze repetidas veces, que no construya, por tanto, una determinada concepción de la realidad, que no represente el mundo en un juego de duplicidades sin sentido, de repeticiones innecesarias, sino que se proponga como deseo, puro deseo, sin limitaciones, sin carencia, sin castración edípica.

Esto recibe en Artaud el nombre de *crueldad*. El teatro de la crueldad que promueve nuestro autor es un teatro de producción deseante, no de carencia o de espectáculo restaurador, no un teatro para la catarsis de un sujeto que asiste o que participa del relato contado, sino un teatro en donde el deseo *fluya*, se expanda, se

¹⁵ G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984, y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987.

¹⁶ A. Artaud, *El teatro y su doble*, traducción de Virgilio Piñera, Instituto del Libro, La Habana, 1969.

¹⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ Jacques Lacan, *Escritos. Vol. I*, traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 1972.

²⁰ Julia Kristeva, «El sujeto en proceso», en Philippe Sollers, comp., *Artaud*, traducción de Ana Aibar Guerra, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 35-94.

pierda. Es decir: un teatro nacido de la destrucción del teatro. Los flujos deseantes pasan, no están codificados, no hay un padre-director que interponga, a través de la palabra *no*, el rechazo, el código edípico. Eso sería entonces la crueldad: el deseo sin la palabra de la ley. En el teatro de la crueldad, entonces, todo vale, porque la escena ya no reproduce el espacio pequeño-burgués, no establece la relación familiar del padre que dirige la actividad deseante del niño hacia la norma. Se trata, por decirlo desde la terminología freudiana, de un teatro del *Ello*, un teatro sin bordes definidos, sin limitaciones espaciales, que no está dirigido desde un órgano-cerebro-director, sino que en él todo habla, todo es acto; una suerte de *teatro sin órganos* en donde actores, iluminadores, guionistas, directores, escenógrafos y demás participarían de la obra desde una radical falta de *unidad*, más allá de los convencionalismos que restringen y limitan la experiencia escénica, que utilizan su poder para hacer de la obra un todo, un “organismo” en lugar de órganos y más órganos que no alcanzan a formar un cuerpo. Cada miembro, como señalan Deleuze y Guattari, constituye una *máquina esquizoide* que no remite al conjunto. Y es que si Artaud pretende *reconstruirse un cuerpo*, como veremos más adelante, es sin duda este teatro de flujos no codificados el camino perfecto para un nuevo nacimiento de la corporalidad: “rehacerse un cuerpo, surgir como cuerpo en el teatro «cruel» implica, en última instancia, un nuevo nacimiento, un parto desgenitalizado, y una auténtica guerra contra la ley del papá-mamá [...]. Lo que Artaud indica es la necesidad de acabar de una vez con el sujeto «triangulado», bloqueado en el modo en que la familia (burguesa, patriarcal, «monogámica») le ha enseñado a pensar, a hacer el amor, a no luchar; la necesidad de «nacer» de *otro modo*²¹. Los temas principales del *Antiedipo* deleuziano están bullendo en este modelo teatral.

Porque el teatro no consiste en ser otro, nos dirá Artaud, sino en poner el cuerpo en funcionamiento, con sus llantos, gestos, alaridos y desgarros necesarios. Teatro-fábrica que produce, que configura artefactos, agenciamientos maquínicos, capturas de códigos. El teatro ya no tiene historia, ni personajes, ni representa nada: simplemente es. No se trata de ponerse máscaras, sino de quitar todas ellas: las máscaras del yo, de la cultura, del poder y de la palabra. Teatro del exceso, pero también un teatro de devenires. La representación artaudiana rompe con la prefiguración platónica que asigna una serie de privilegios al original frente a la copia y que describe cómo el arte espejea lo real: se trata de un teatro *intensional*: devenir-animal, devenir-Juana de Arco, devenir-otro. El teatro artaudiano no representa, en el sentido clásico de la palabra, sino que presenta todos los devenires del hombre, las rupturas y fricciones del ser.

Teatro del acto, no de la representación. Teatro nómada, de deriva de flujos, muy a la manera deleuziana. Esto hace de la vida un doble del teatro, un juego irrepresentable, una acumulación de intensidades, o como decía Artaud, su *doble*. Por el teatro de la crueldad no se vive otra vida, sino que se empieza a vivir ésta, pero desde una posición más arriesgada en la medida en que “el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, en la que los principios, como los delfines, una vez que han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras”²². Esta ruptura en la relación entre teatro y mimesis permitirá comprender alguna de las derivaciones de la filosofía deleuziana: su compleja teoría maquínica, que llevará a cabo junto con Guattari, pretende establecer una ontología no representacional, no basada en el espejeo de una conciencia, en las formas de

²¹ Guy Scarpetta, «La dialéctica cambia de materia», en Philippe Sollers, comp., *Artaud*, traducción de Ana Aibar Guerra, Pre-Textos, Valencia, 1977, p. 237.

²² A. Artaud, *op cit.*, p. 74.

duplicación fantasmáticas, que habían llegado, con Lacan, a su máxima expresión y fundamentación teórica, sino un teatro *en acción*. Con estas tempranas palabras, el filósofo cordobés Óscar del Barco nos pone sobre la pista:

La obra de Artaud implica transgredir en acto, no sólo en teoría, la representación, la idea y la realidad estructuradas como representación [...]. Es en este espacio del despojo absoluto (no sólo de los bienes materiales sino del yo, de ese infame andamiaje de la posesión o propiedad del sujeto, del alma, del hombre entendido como substancia) donde leemos a Artaud: es en el espacio que abrió, no un espacio substancial sino el espacio de la escritura-grito, no un espacio al cual se llega y se permanece sino el espacio-acto: nada puede representar la acción, la poesía, el orgasmo.²³

El teatro artaudiano se construye sobre el simulacro, no sobre el signo, y por oposición “a la escritura del libro”²⁴. Si el signo está por algo, el simulacro no está por nada, es él el fantasma sin origen, sin cuerpo, el aquí y ahora que no reproduce o representa el acontecimiento, sino que lo vive. Lyotard²⁵ hablaba en sus análisis del teatro de la crueldad de sustituir una *semiótica del teatro* por una *economía libidinal*: presentación sin representación, escenografía de sí misma, de lo que ocurre aquí y ahora en los actores, en sus cuerpos, en su gestualidad. Este efecto transgresivo, tan del gusto de Deleuze, basado en la anteposición del simulacro ante el signo, pasa por Klossowski y nos reenvía de nuevo al origen en común de los autores que aquí estudiamos: la obra de Nietzsche²⁶ y su reversión del platonismo, origen y plataforma para sendas propuestas artísticas, filosóficas, reflexivas. Y es que la “metafísica-en-acción” que propone el poeta y dramaturgo²⁷ tendría mucho de simulacro y régimen transfigurador. Su teatro de la crueldad pretende no tanto ejercer una violencia física, una escenografía del asesinato o de la agresividad humana, sino un revulsivo contra la metafísica, contra las fuerzas opresoras que actúan sobre el espíritu. El simulacro se enfrenta a *la caca del Ser*, como insiste el poeta en su composición “La búsqueda de la fecalidad”. Su propósito es despertar la intuición, la sensibilidad del hombre, todas las fuerzas que habían quedado sepultadas bajo el peso de la razón y sus oscuras artimañas. Y aunque las técnicas artaudianas no sean del todo novedosas (máscaras, iluminación inesperada o grotesca, numerosos efectos sorprendidos en la acción, gritos y gesticulación inapropiada de los actores, vestimenta anacrónica) el conjunto iba perfectamente encaminado hacia una nueva disposición de las estrategias teatrales y una recuperación de sus componentes mágicos, de la sacralidad perdida en la escena occidental. No debe entenderse esta visión sagrada de Artaud como un retorno a las religiones institucionalizadas o hacia el carácter esotérico de las modernas creencias de *consumo rápido*, de usar y tirar. Artaud propone lo contrario: retornar a lo perdido en el hombre, a un primitivismo positivo, a una dimensión atávica de la naturaleza humana que habría sido cercenada por las potencias alienantes de las instituciones que conforman lo que Deleuze y Guattari definían como *socius*. Porque en Artaud el *flujo pulsional* de la puesta en escena (la *crueldad*) desarticula todas las estrategias de mecanización y semiotización del discurso. El actor se borra. El espacio no fractura la

²³ Óscar del Barco, «Prólogo», en A. Artaud, *Textos revolucionarios*, traducción de Hugo Acevedo, Caldén, Buenos Aires, 1972, pp. 24-25.

²⁴ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997, 2ª ed, p. 179.

²⁵ Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, traducción de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 89-97.

²⁶ Para una comparativa entre Nietzsche y Artaud, vid. Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, traducción de Stella Mastrángelo, Siglo XXI, México, 1996.

²⁷ A. Artaud, *op. cit.*, p. 69

distancia entre el público y los actores. El cuerpo no es un signo, sino un vehículo de expresión, y las palabras no retienen en su discurso una verdad fuera de la escena, sino que la construyen actuando sobre nuestra visión de lo real, dando una vía de escape al cuerpo, a los deseos más íntimos, al mismo tiempo que se contrae una nueva ontología, un nuevo modo de asumir el pensamiento, sus imágenes y mecanismos, impronta que quedará marcada a fuego en el quehacer filosófico de Gilles Deleuze.

3. El pensamiento

Artaud busca un pensamiento que se haga carne, que luche por abandonar el fantasma del sentido o los hábitos vaporosos de la significación. La palabra es un cuerpo, un órgano más, y el pensamiento queda exento de su duplicidad engañosa porque se salva en la pérdida, se dignifica por su propia ausencia puesta ahora sobre la superficie de la piel del actor o en la voz granulada del recitado. Lo cual habrá de suponer una dura lucha contra la construcción de la subjetividad, contra las potencias alienantes que conforman el Yo. El pensamiento artaudiano, en tanto que programa pero también como derivación de su trastorno esquizofrénico, propone una desvinculación de las fuerzas que delimitan la identidad. Un joven Artaud se lamentaba así de su talento inhábil a la hora de retener formas que se le escapan, los perímetros del Ser, las forjaduras de la mismidad:

Sufro de una espantosa enfermedad del espíritu. Mi pensamiento me abandona en todos los grados. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en la palabra. Palabras, formas de la frase, direcciones interiores del pensamiento, reacciones simples del espíritu, estoy constantemente en la persecución de mi ser intelectual. Así, por ello, cuando puedo asir una forma, por imperfecta que sea, la fijo por temor a perder todo pensamiento. Sé que soy un ser indigno: esto me hace sufrir, pero acepto el hecho por temor a no morir enteramente.²⁸

Deleuze había señalado en varias obras la importancia de romper con la subjetividad como modelo explicativo: En Artaud, tal ruptura identitaria ya habría sido llevada hasta el máximo del dolor humanamente soportable. En palabras de Blanchot, “es verdad que su pensamiento fue dolor, y su dolor, el infinito del pensamiento”²⁹. La desgarradura del sujeto artaudiano muestra un cuerpo vociferante y múltiple, que quiere romper con las barreras de la conciencia y los procesos edipizantes que construyen la personalidad para saltar del lado de las cosas, hacerse lenguaje, como hemos visto, y acabar así de una vez por todas con la dualidad cartesiana (yo pienso – yo existo; un yo pensante se duplica para asegurar un yo existente). Pocos testimonios de pacientes esquizos tan certeros como los que propone el escritor a la hora de mostrar su estado. Artaud se ve oprimido por una sensación de sufrimiento indescriptible ante esa pérdida de autoconciencia, por esa abolición del pensamiento, como señalará él mismo en esta carta dirigida al Doctor Allende, fechada el 30 de noviembre de 1927, cuando el autor contaba tan sólo 31 años de edad:

Siento muerto mi núcleo. Y sufro. Sufro a cada una de mis expiraciones espirituales; sufro de su ausencia, de la virtualidad en que pasan infaliblemente todos mis pensamientos, en la que se absorbe y regresa MI PENSAMIENTO. Siempre el mismo mal. No logro pensar. Comprenda este hueco, esta intensa y duradera nada. Esta vegetación. Qué espantosamente vegetal. No puedo avanzar ni retroceder. Estoy fijo, localizado alrededor de un punto que es siempre el mismo y al que todos mis libros

²⁸ Ibid., pp. IX-X.

²⁹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid, 2008, p. 378.

traducen. Pero ahora he dejado mis libros detrás de mí. No logro superarlos. Pues para superarlos habría primeramente que vivir. Y yo me obstino en no vivir. He intentado hacerle comprender cómo. Es que mi pensamiento ya no se desarrolla ni en el espacio ni en el tiempo. No soy nada. Carezco de mí mismo. Pues frente a lo que fuere – concepción o circunstancia– no pienso nada. Mi pensamiento no me propone nada. Es en vano que yo busque. Ni por el lado intelectual, ni por el lado afectivo o puramente imaginario tengo nada. Estoy sin ninguna especie de reserva. Sin ninguna especie de posibilidad.³⁰

Susan Sontag dirá de su famoso poema *El pesa-nervios* que “en toda la historia de la literatura en primera persona no encontraríamos otro examen tan detallado e incansable de las microestructuras del dolor mental”³¹. Son varios los autores que han descubierto un extraño filón en las declaraciones de sufrimiento y desgarró de nuestro poeta en varias de sus obras literarias o en su correspondencia personal, desde la genialidad primera de su programa de deconstrucción de los dispositivos identitarios hasta las más espeluznantes versiones de queja y patetismo cuando el avance de la enfermedad es palpable. Para la intrahistoria de la literatura quedan capítulos de lo más insólito de la mitología artaudiana, como creerse un druida con un mágico cayado con el que embarca hacia Irlanda, o su intento por convencer a su amigo André Breton de que él, Breton, estaba muerto desde hacía años y Artaud lo había visto morir con sus propios ojos. La esquizofrenia artaudiana propone una fragmentación del sujeto y, del mismo modo, una tácita lucha contra las estructuras y dispositivos que canalizan la subjetividad, que aglutinan las estrategias libidinales y las fuerzas constitutivas del deseo individual, si bien en su lucha contra las disciplinas del Ser el poeta se ve abocado a despeñarse, constantemente, del lado de la demencia.

Pero Artaud no es solamente un caso patológico, un sujeto de pruebas para la experimentación del médico o del filósofo, sino un artista y, en gran medida, un desenmascarador de las potencias que ahogan el *espíritu*, que abajan las pasiones innatas para construir, modelar y reconfigurar sujetos sometidos a ese “juicio de Dios” del significante despótico. Deleuze ha insistido en este punto, sobre todo en las comparaciones de su libro *Crítica y clínica* entre Artaud y Louis Wolfson, autor de un importante libro sobre el lenguaje esquizofrénico. Pero mientras que en Wolfson las creaciones verbales actúan por similitudes dentro de la cadena significativa (muy próximo a Carroll), mediante circuitos de transformación entre lenguas, parónimos que cruzaran el alemán, el francés o el italiano, y que revistieran, transmutaran y espejearan simuladamente el inglés nativo del autor, Deleuze defiende un esfuerzo creativo en Artaud, una sintaxis poética que cuestiona el material que se pone en todo momento sobre el papel o la escena. Si Wolfson expresa, sin más, el recorrido de la enfermedad, el poeta francés hace de ese desvío un recurso artístico a través del cual alzarse contra los poderes opresores que doblegan su voluntad. En la medida en que, como pensaba Foucault, el perverso es siempre transgresor, y su perversidad no deja de alzarse contra el poder reinante, habría que catalogar diversas modulaciones en esa lucha, como ejemplifica bien el contraste Wolfson-Artaud. La perversidad esquizofrénica de ambos, su capacidad para dejar pasar flujos, contrae una relación muy próxima con la empresa deleuziana y con sus alegatos antiedipizantes y anticapitalistas. El español José Luis Rodríguez García nos daba algunas indicaciones fundamentales al respecto:

Artaud es la figura emblemática de la constitución esquizoanalítica como expresión de la constancia de los flujos deseantes que quiebran la lógica binaria

³⁰ A. Artaud, *op. cit.*, p. 39.

³¹ Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, traducción de Francesc Parcerisas, Lumen, Barcelona, 1976, p. 14.

asentada sobre los dualismos que deben ser reasumidos en la apaciguada consistencia de la identidad jerarquizada. Contra la superación de las posibilidades, de los contrarios, Artaud reivindica la encarnación de lo múltiple, denuncia la constitución de una personalización castrante de la potencia diseminadora de la subjetividad-cuerpo.³²

De cualquier manera, Deleuze sólo retoma para su análisis de la personalidad algunos de los componentes claves del esquizo, el cual, advierte, puede desembocar en formas de catatonía o paranoia, eso sí, por efecto de los poderes contra los que se subleva el paciente, que acabarían por derrotarlo. Tales componentes habían sido lo suficientemente depurados en el pensamiento artaudiano a la hora de su exportación a otras disciplinas, por lo que Deleuze y Guattari aprovecharán para tomar algunos aspectos del comportamiento esquizoide con el fin de trazar una comparativa entre éste y la producción capitalista. Asimismo, ambos autores habrían dado con una fórmula de análisis de este tipo de sociedades y de sus dispositivos de control, y que tendría por nombre *esquizoanálisis*.

El esquizoanálisis ofrecería un sencillo programa de tres puntos: acabar con la *organización edípica*, con la *interpretación* y con la *subjetivación*:

Hacer esquizoanálisis implica tres operaciones. Una tarea destructiva: hacer saltar las estructuras edípicas y castradoras para llegar a una región del inconsciente donde no hay nada de eso. Y no hay nada de eso porque las máquinas deseantes lo ignoran. Luego una tarea positiva: hay que ver y analizar funcionalmente, no hay nada que interpretar. Una máquina no se interpreta, se capta su funcionamiento o sus fallos, el por qué de sus fallos. La picota edípica, la picota psicoanalítica del diván es la que introduce fallos en las máquinas deseantes. Tercera tarea: las máquinas deseantes sólo funcionan invistiendo a las máquinas sociales. Se trata de investimentos libidinales distintos a los investimentos preconscientes de interés.³³

No una esquizofrenia-enfermedad, por tanto, regida por su contraste con la razón, delimitada por el poder y sin posibilidad de respuesta, como definía Foucault al (no)discurso de la locura³⁴, sino una esquizofrenia-proceso, destinada a modular las fuerzas constitutivas de la personalidad mediante agenciamientos, variaciones, líneas de fuga. Artaud lo expresó con gran justedad: "la ausencia de continuidad, la ausencia de extensión, la ausencia de persistencia en mis pensamientos, es, por consiguiente, una de las características esenciales de mi estado. [...] Sé que nunca iré muy lejos y que la fisura, el corte y la detención no podrán dejar de producirse"³⁵. Esta escisión del pensamiento no deja de presentar ciertas concomitancias con otra de las creaciones del tándem Deleuze-Guattari, y se correspondería con el *rizoma*. ¿Qué sería el rizoma sino la figura para la disidencia, lo irrepresentable, el no-poder, una especie de *esquizo-estructura*? ¿Qué sino aquello que no tiene Ser, que no podemos abocar a la mismidad o a la representación? Y, de igual modo, ¿cómo podríamos delimitar la mente esquizofrénica de Artaud sino por la figura del rizoma y por su constante ruptura de los mecanismos que afianzan la identidad? Las complicaciones para canalizar esta estructura rizomática, este *Ello* freudiano que se desborda por todos los lados, que carece de interior o exterior, suponen para Artaud la verdadera fuente de su sufrimiento. Según Derrida, esta imposibilidad de reproducir el acontecer es lo que estaría funcionando en el teatro de la crueldad artaudiano: su teatro, pero también su pensamiento, remiten a lo que la vida tiene de irrepresentable, constituyen lo no-

³² José Luis Rodríguez García, *Verdad y escritura*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 121.

³³ G. Deleuze, *Derrames...*, pp. 32-33.

³⁴ M. Foucault, *op. cit.*

³⁵ A. Artaud, *Textos revolucionarios*, traducción de Hugo Acevedo, Caldén, Buenos Aires, 1972, p. 53.

recuperable de las cosas, su trasfondo no regularizado³⁶. Un teatro de la crueldad, sí, pero también un pensamiento en que la crueldad está operando como liberación de flujos, como vaciamiento de formas. En palabras del propio Artaud: “si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo, es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras”³⁷.

Pero la influencia de Artaud sobre Deleuze en este punto iría mucho más lejos. Deleuze busca un pensamiento que sea creativo, capaz de configurar conceptos, de ligar regímenes de signos y construir así nuevas tramas de significación que abran el objetivo de nuestro ángulo de visión. Sin embargo, este tipo de filosofía creativa se basa, paradójicamente, en la renuncia³⁸. Deleuze utilizará como metáfora el conocido episodio de la correspondencia entre Antonin Artaud y su editor Jacques Rivière, capítulo de la intrahistoria literaria tratado magistralmente por Blanchot³⁹, en el que Artaud envía unos poemas que el editor rechaza, a lo que siguen varias cartas del poeta en donde justifica su “insuficiencia de escribir”, la limitación de su pensamiento, que, ahora sí, llamarán la atención de Rivière y serán encomendadas a la imprenta. El poeta escribe sobre su incapacidad de escribir, da relato a ese hueco imposible que Foucault o Blanchot entreveían en el centro mismo de lo literario. En todo esto, dirá Deleuze, “Artaud persigue la terrible revelación de un pensamiento sin imagen y la conquista de un nuevo derecho que no se deja representar. Sabe que la *dificultad* como tal, y su cortejo de problemas y preguntas, no son un estado de hecho, sino una estructura de derecho del pensamiento [...]. Sabe que pensar no es innato, sino que debe ser engendrado en el pensamiento”⁴⁰. Esta dimensión única del pensamiento sin imagen que Deleuze lee en Artaud es clave para entender su programa filosófico y la lógica no-representacional de su programa. La energía pura del pensamiento, su expresión trascendental, habría de ser, por tanto, y frente a la concepción kantiana, una ruptura del pensamiento. Frente al trascendentalismo empírico kantiano, Deleuze aboga por la disolución de las formas, el vaciamiento de toda figura, para encontrar, en esa falta, una suerte de materialismo maquínico fundado en una nueva concepción de la corporalidad.

4. El cuerpo

Hay una relación fundamental entre el cuerpo y la obra artaudiana: ausencia de obra y, al mismo tiempo, ausencia de “cuerpo” entendido como organismo, como cuerpo-unidad. Si el teatro se traza por devenires, si la literatura se destruye como discurso legitimador o legitimado y pasa a ser entendida a modo de cantidades de energía, por colisión de fuerzas e intensidades, la corporalidad también habrá de renunciar en la obra de nuestros autores a sus fronteras establecidas, a los discursos delimitadores que la componen y que la hacen discurrir a través de correlatos imaginarios, representaciones fraudulentas y construcciones alienantes. De nuevo es del Barco quien apunta a esta rebelión artaudiana y a la necesaria reconstrucción del cuerpo como práctica sediciosa: “en Artaud no hay vacilaciones: desde el comienzo sabe que hay que destruir esta sociedad porque es la causa de que el hombre viva

³⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.

³⁷ A. Artaud, *El teatro...*, p. 35.

³⁸ Enrique Álvarez Asiáin, «La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze», en *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 5, 2007.

³⁹ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Trotta Madrid, 2005, pp. 56-63.

⁴⁰ G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Amorrortu Buenos Aires, 2002, p. 227.

cortado en miles de pedazos; hay que rebelarse y destruirla para que el hombre pueda re-hacer su cuerpo, vale decir el mundo⁴¹. La dicotomía que maneja el poeta entre el cuerpo y el espíritu no pasa, como señala acertadamente el mismo autor⁴², por poner el cuerpo en el lugar del espíritu, sino en fraguar, mediante esa lucha, una nueva corporalidad en donde el espíritu no es otra cosa que la ruptura, como ya vimos, del pensamiento consigo mismo, mientras que el cuerpo entendido a la manera artaudiana (el *cuerpo sin órganos*) pasaría por un mecanismo de destrucción de las categorías establecidas. Re-hacer el cuerpo: permitir que las modulaciones de los enclaves corporales no naufraguen en las orillas de la identidad. Esa totalidad recibe en la nomenclatura de nuestro poeta la designación de *Dios*; romper con el organismo, con un cuerpo-unidad, significaría acabar con el significativo despótico del falo, con la figura Dios-Padre, con el "juicio de Dios", como dirá el poeta en una conocida conferencia radiofónica fielmente examinada por Deleuze:

Lo que Artaud llama Dios es el organizador del organismo. El organismo es el que codifica, el que agarra los flujos, los combina, los axiomatiza. En ese sentido, Dios es el que fabrica con el cuerpo sin órganos un organismo. Para Artaud eso es lo insoportable. Su escritura forma parte de las grandes tentativas por hacer pasar los flujos bajo y a través de las mallas de códigos, cualesquiera que estos sean; es la más grande tentativa para descodificar la escritura. Lo que llama la crueldad es un proceso de descodificación. Y cuando escribe «toda escritura es una porquería» quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo. Esa es la operación de Dios.⁴³

Deleuze llamaba a este juicio de Dios *sistema despótico*, basado en una nueva trinidad: organización, interpretación y subjetivación: aquellas piedras de toque del esquizoanálisis, como ya se dijo. A través de estas tres operaciones podría constituirse lo que Artaud llamaba un *cuerpo sin órganos* (CsO), que tanta importancia ha tenido para los trabajos de Deleuze y Guattari. En su lectura radiofónica, dirá Artaud: "el cuerpo es el cuerpo. Está sólo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo". Deleuze explicará sucintamente la compleja condición de este cuerpo sin órganos y su estratificación por intensidades:

Artaud ha mostrado maravillosamente que el verdadero enemigo del cuerpo sin órganos es el organismo. Bajo el organismo, y puesto entre paréntesis el organismo, se ve muy bien la relación entre los órganos como potencias intensivas que vienen a llenar la materia en tal o cual grado y el cuerpo sin órganos. En última instancia, los dos son estrictamente la misma cosa. El viaje esquizofrénico es ese paso de unas zonas a otras, tal que sólo secundariamente se hace en extensión bajo la forma de paseo o de viaje. Sólo secundariamente hay delirios y alucinaciones, bajo ellos hay una realidad que es la del «yo siento».⁴⁴

No es necesario ahondar en este concepto clave en la filosofía deleuziana más allá de algunas líneas que permitan aclarar su concepción. El CsO constituye realmente un cuerpo sin organismo, es decir, un cuerpo en el que cada órgano actúa libremente, desorganizado. Lacan había hablado de una fase del espejo en la formación del niño a través de la cual se formaba su subjetividad. El esquizofrénico no se deja atar por esta imagen especular, no participará a continuación del teatro

⁴¹ A. Artaud, *Textos...*, p. 8.

⁴² *Ibid*, p. 20.

⁴³ G. Deleuze, *Derrames...*, p. 93.

⁴⁴ *Ibid*, p. 92.

edípico; no tendrá, en último término, *padre* y *madre* como funciones para su construcción identitaria: el CsO sólo nos deja un desierto y tribus por habitar, un cuerpo lleno y multiplicidades que se aferran a él⁴⁵. Los límites especulares se trastocan, y la corporalidad se expresa ahora por una disolución de lo interno y lo externo, y de los poderes que dogmatizan las libertades individuales. La lengua materna es una de ellas, así como los procesos de territorialización, ciertas convenciones sociales establecidas, las formaciones del súper-yo, etc.; los flujos resbalan sobre su superficie lisa, cerrada, el CsO no se deja domeñar por el poder, no cae en sus categorías y en sus taxonomías reguladoras, sino que constituye un cuerpo de intensidades: “es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa”⁴⁶.

La máquina deleuziana, por tanto, descubre lo que Artaud ya sabía, y lo que el psicoanálisis se había esforzado en ocultar: que funcionamos mal. Y que gracias a que nuestro cuerpo se despliega en una maquinaria defectuosa podemos sobrevivir. Es en ese autoengaño, en la ficción que nos interponemos con lo real, en sus pantallas y desvíos, que la vida es soportable, porque Artaud pudo vivir, en espacios racheados, el delirio de lo real, y apenas llegó a resistirlo, y aunque nuestra forma de locura comúnmente aceptada nos permita la supervivencia, también nos liga a un poder, nos somete a determinadas fuerzas y códigos, de ahí la necesidad de aspirar a hacerse un CsO, de tenerlo como objetivo, pero también como límite, ya que el CsO es imposible y acaso nunca lleguemos a él, pero no por ello debemos dejar de perseguirlo.

5. Conclusiones

Artaud está ligado a una tradición transgresora que arranca con Nietzsche y que entronca directamente con Bataille, Klossowski, Blanchot o Derrida. Sin embargo, en el pensamiento artaudiano la transgresión no permanece cómodamente en la proximidad de los límites, sino que es siempre un acto dinámico, o por decirlo *deleuzianamente*, acto *nomádico*, incapaz de asentarse a su vez en otro texto o programa. Si Artaud rompe con el ser de la literatura, Deleuze acabará definitivamente con el Ser, todo él, con las “líneas fuertes” que lo articulan conceptualmente, para moverse por paquetes de intensidades, recorridos transgresores, pensamientos desregularizados. Si Artaud anula la hegemonía del texto y revitaliza el lenguaje de la corporalidad, Deleuze irá aún más lejos al establecer una serie compleja de lenguajes (del cine, de la música) y al constituir toda una teoría del cuerpo esquizofrénico y de su desarraigo edípico. Los grandes paquetes de signos, las categorías y los regímenes institucionalizados de la filosofía, sus “grandes relatos”, en expresión de Lyotard, aparecen dinamitados a través del pensamiento de ambos autores, por lo que leer a Artaud obliga necesariamente a tener en cuenta las lecturas de Deleuze, del mismo modo que al cubrir la filosofía del pensador hay que recuperar las claves del poeta y dramaturgo que dieron paso a muchos puntos de su programa.

El lenguaje artaudiano es un lenguaje ligado a la ruptura, que escamotea estas grandes categorías, que huye de la inmaterialidad del sentido y que corporaliza la expresión e incluso la literatura toda. Lenguaje de desgarramiento interior, voz de profundidades que permite plantear de entrada alguno de los términos en los que va a hacer su aparición la propuesta deleuziana. Por lo que respecta a la literatura, Artaud escenifica como nadie la (no)construcción del sujeto esquizofrénico, el trazado de devenires de su personalidad, su “nomadismo identitario” a través de su teatro de la crueldad. No se trata de construir un sujeto a la manera del pensamiento de

⁴⁵ G. Deleuze, *Diferencia...*, p. 37.

⁴⁶ G. Deleuze, *Crítica...*, p. 182.

Stanislavski, con los problemas y carencias típicas de las sociedades modernas, sino de enfrentarse a la rotura misma del juego de identidades, a la especulación constructiva de la subjetividad, al régimen de gradientes, umbrales y devenires que permiten descomponer lo idéntico mediante líneas de fuga. Artaud lo deja muy claro en su práctica escénica: ¿quién dijo que el teatro se creó para analizar caracteres o resolver conflictos de orden humano y pasional, de trasfondo psicológico? La escena teatral burguesa reduplica las coordenadas edipizantes, asiste a los actores mediante sus mecanismos de construcción y alienación de la identidad, frente al “esquizo-teatro” de Artaud, en donde los textos se han borrado para dejar que se extienda una nueva metafísica, una metafísica del cuerpo y del gesto, del espectáculo, de las imágenes y de los objetos, que habrían recobrado esa capacidad de producir códigos, de elaborar “máquinas”, por decirlo con Deleuze, conexiones, enlaces, sinergias entre el espectador y lo que sucede en escena, metáfora de ese devenir no estructurado que constituye toda experiencia existencial. El pensamiento, entonces, anula sus figuras, rompe con los espacios de la representación, con las instancias del doble. Deleuze sacará de aquí todas las piezas para su ontología maquínica, de cuerpos en contacto, flujos y agenciamientos de códigos. Pero sin duda es la construcción del cuerpo artaudiano aquello que va a dejar una más honda huella en el pensamiento de Deleuze y en su trabajo conjunto con Guattari: el CsO es el concepto clave para entender, por un lado, la ruptura con los procesos edipizantes, y por otro, para huir de las prácticas de un capitalismo voraz y alienador, por lo que puede trazarse un claro puente entre Artaud y Deleuze, un trazo que los una y que anuncie una recuperación de las libertades individuales y una lucha contra el poder establecido; una delgada franja, en definitiva, para llevar a cabo una auténtica revolución en todos los órdenes: sociales, artísticos, metafísicos.