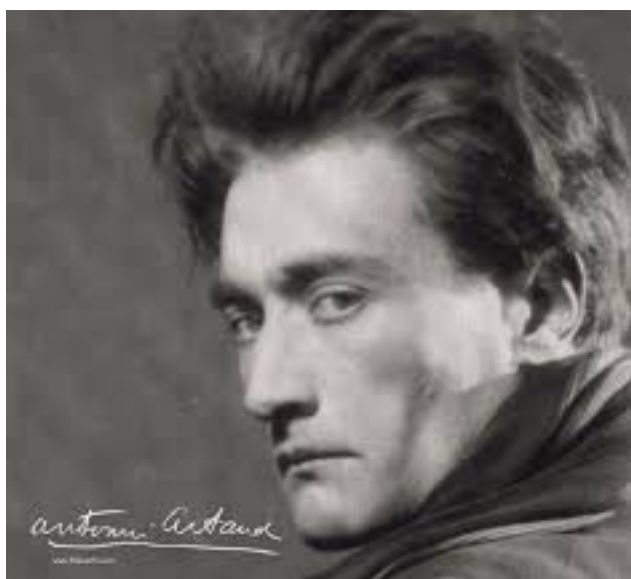


ARTAUD: EL AFÁN POR DESDECIRSE

Marcos Ávila

Una poética para Sileno

El 13 de septiembre de 1946, dos años antes de morir, Artaud le envía una carta a Peter Watson (1) para presentar su obra ante el público inglés. Ahí reflexiona sobre su trayectoria como escritor. Desde las líneas iniciales, se centra en sus libros de poemas compuestos entre 1924 y 26: *El ombligo de los limbos* y *El pesa-nervios*. Ambos expresarían a



su juicio la imposibilidad de la escritura. Artaud se sintió defraudado al principio de su resultado. Como señala en la misma carta, los encuentra llenos de “fisuras” o de “fallas”. Sin embargo, la valoración de los dos libros cambia con la perspectiva del tiempo transcurrido. Tras veinte años le parecen un logro: no en sí mismos, sino como manifestación de lo “inexpresable”. Su fracaso inicial ha resultado paradójicamente un triunfo sobre aquel lejano presente, pues de nada le habría servido alcanzar un ajuste entre los poemas y aquello tan esencial que pretendió sin éxito decir su yo de entonces.

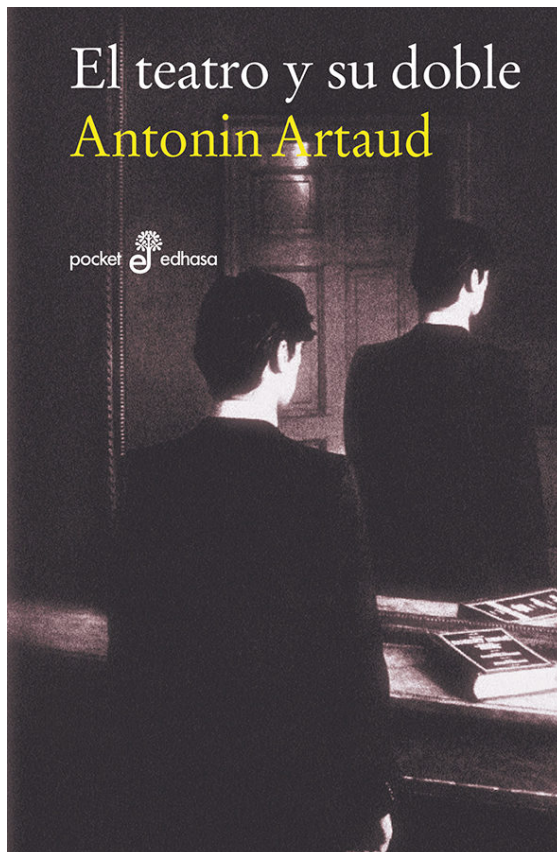
Si la vida es incesante cambio, transformación, resulta fantasmagórico cualquier yo que se represente a través del lenguaje.

Contra ese espejismo combate desde el comienzo la palabra de Artaud: *lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras del alma que el hombre normal no acoge* (2). Las obras se vanaglorian en su pretensión de encerrar un sentido, pero envejecen y mienten con el paso del tiempo. Artaud reniega de la obra como momento absoluto, porque no quiere separarse de la vida, de su energía y cambiante fluir. Los poemas sólo pueden ser testigos de la escisión. Pero ello no debe decepcionarnos, sino que supone una vía de acercamiento a lo real. La poesía no se pone al servicio de la literatura o del espíritu, sino que sólo se presta a un ejercicio de libertad y de lucidez.

A dicha tarea de desvelamiento se sigue consagrando el Artaud que ahora escribe. La carta a P. W. trata de dar cuenta de ese único impulso. Al asumir las fallas de sus poemas y la frustración inicial, Artaud puede encontrar un valor a su escritura. Ya no reniega de sus libros de poesía por considerarlos insuficientes, sino que se reconoce en el hueco que abren las palabras cuando son fieles a la experiencia. Su osadía consiste en no querer salir del sufrimiento, en asumir el frío del que camina a la intemperie y no se resigna a guarecerse en ninguna forma de consuelo: *sufro porque el Espíritu no esté en la Vida y porque la Vida no esté en el Espíritu* (3). Quien firma la carta el 13 de septiembre de 1943 seguirá abogando por la dolorosa lucidez como única vía de escritura. Hasta el final de

sus días, considerará un engaño toda representación artística que pretenda enmascarar nuestra desdicha.

En la carta menciona otros libros posteriores como *El teatro y su doble*, *Viaje al país de los Tarahumaras*, etc. Al concluir la cita de éstos, realiza la siguiente observación: *en cada uno fui perseguido por esta siniestra arlequinada de un pozo con pisos formados por textos superpuestos* (4). Sus poemas son también fragmentos dramáticos, cartas esbozadas o embriones de ensayos. Y viceversa, bajo el aparente marco de los otros géneros, se entretajan intuiciones poéticas que los configuran como una misma obra lírica. No obstante, algunas líneas más abajo de la carta, se explica lo que de siniestro tiene la “arlequinada”. Pese al intento por conservar las contradicciones en la propia escritura, por mezclar los géneros y los planos del discurso, el proceso acaba reflejando cierta identidad. La energía vital resulta vampirizada por la obra y se diluye el contraste entre sus elementos. Surge así el llamado “estilo”: *el sí y el no, lo negro y lo blanco, lo verdadero y lo falso, aunque son contradicciones en sí mismo, se han disuelto en el estilo de un hombre, en el de este pobre Antonín Artaud* (5). Resulta reveladora la manera en que rechaza algo que suele ser motivo de orgullo en la mayoría de autores. Para Artaud el estilo es el hombre, pero esta afirmación se toma en sentido peyorativo: supone el fracaso de la escritura que le importa. Sólo se reconocerá en la enunciación de un deseo infinito, de una potencialidad irreductible y a su vez viva: *Si uno pudiera probar solamente su nada, si uno pudiera reposar en su nada y que esa nada no fuera una cierta forma de ser, pero tampoco la muerte total* (6). La ruptura con una estética formalista en favor de la vida no implica un retorno a lo confesional. Si en la carta se compadece de sí mismo, es porque detesta que su obra acabe remitiéndose a un estilo o marca de autor.



Así pues, la palabra de Artaud no sólo rechaza su reclusión en géneros aislados, sino la misma idea de la obra de arte a la que aún se aferraba el esteticismo antes de la llegada de las vanguardias. Su propuesta comparte el malestar del dadaísmo o del surrealismo: a su modo busca un más allá del objeto estético para situarse en la acción. Como señala en el prefacio de *El teatro y su doble*, *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* (7). Las referencias a su biografía no tienen más fin que abrir la obra al plano de vivencia. Artaud cuestiona el fenómeno estético como productor de objetos en sí, lo cual obedece al mismo ímpetu por derribar obstáculos: intenta la creación de un vacío que permita avanzar. Se trata de un estado de apertura anterior al pensamiento y que no deje pasar demasiado la literatura (8).

La trayectoria de su obra atiende de modo incesante a esa vieja leyenda que sitúa el sufrimiento en el origen de la tragedia griega (9). Tras apresar al sabio Sileno, acompa-

ñante de Dioniso, el rey Midas le pregunta qué es lo preferible para el hombre. Sileno le recuerda que pertenece a una estirpe miserable y por tanto cifra la máxima aspiración humana en *no haber nacido, no ser nada* o, en segundo lugar, *morir pronto* (10). Fiel a estos consejos, Artaud se sumerge en un arte “dionisiaco”: su poética plasma el horror de la existencia individual mediante el desmoronamiento del yo y de sus creencias consoladoras. El texto se convierte en un sumidero donde se diluye incesantemente tanto la identidad del sujeto, como las tentativas para reafirmarse que acompañan a toda escritura. Como nos recuerda en la carta, sus primeros libros de poesía trazan una órbita para el resto de su obra: “*me siento dentro de mi minucia*”, escribió veinte años antes. (11)

La poesía de Artaud muestra los pedazos de la identidad, pero no permite que los ensamblamos. El lector sólo encuentra las fracturas que recorren el texto en forma de una doble imposibilidad: escribir y vivir. Cualquier relato se anula antes de comenzar, el espíritu se vacía de sus significados culturales, el cuerpo se encarna en el discurso con su silencio y sus llagas. La escritura se acoge a lo inarmónico, lo feo o lo deforme como forma de aludir a eso que le angustia: por un lado, la falacia de un arte como promesa de un sentido tranquilizador; por otro, lo injustificable de la vida.

Artaud no se aleja nunca de nuestra menesterosa condición: esa insuficiencia que caracteriza al ser humano, según Sileno. Su método poético se parece a la “descreación”: *una vez se ha comprendido que no se es nada, el objetivo de todos los esfuerzos es convertirse en nada* (12). Este neologismo de Simone Weil nos invita a deshacer el yo para vaciarnos de toda vanidad. No se trata de un término peyorativo como “destrucción”, el cual implica odio y culpa. La “descreación” supone por el contrario un acto de amor: *debo amar que no soy nada. Qué horrible sería si yo fuera algo. Amar mi nada, amar ser nada* (13). En el caso de Simone Weil, este impulso amoroso sigue la estela de los místicos cristianos. Se basa en la noción de “gracia” evangélica, lo cual la distingue del poeta francés. El ateísmo purificador de Weil no niega a Dios, más bien se aparta del consuelo que supondría para el ego cualquier representación de Dios. En esa ausencia ininteligible y alejada del radio de nuestros sentidos residiría la única fe.

En Artaud prevalece una desolada invectiva contra toda esperanza, aunque su “noche oscura” recuerde a la vía seguida por los místicos. San Juan de la Cruz, por ejemplo, señala cuál es “*el primer y principal provecho que causa esta seca y oscura noche de contemplación: el conocimiento de sí y de su miseria*” (14). Pero hay un segundo paso que Artaud no sigue. El fraile carmelita lo dice muy claramente en sus glosas: “*alumbrará Dios al alma, no sólo dándole conocimiento de su bajeza y miseria, como hemos dicho, sino también de la grandeza y excelencia de Dios*” (15).

Al igual que en la tradición mística, el pensamiento de Weil mantiene una constante orientación hacia Dios. Persigue esa atención extrema donde las palabras se entregan a un silencio originado en el amor. La escritura se despoja de cualquier falsa idolatría, para transformarse en plegaria. Ahora bien, las diferencias entre Simone Weil y el autor de la carta no impiden que exista una convergencia en tres aspectos esenciales. Primero: ambos rechazan el racionalismo que habitualmente rige nuestra conciencia. Consideran que cierra la puerta de acceso a lo real. A sus respectivas escrituras las impulsa una energía que indaga *con la parte del alma situada al otro lado del*



telón, porque la parte del alma perceptible para la conciencia no puede amar la nada, pues siente horror de ella (16). Segundo: sitúan toda fuente de falsedad en el orgullo del yo, por lo que se propondrán *descrearlo* a través de su escritura. Tercero: esta difícil tarea será entendida como la única libertad. Las palabras de ambos revelan una idéntica certidumbre: *no hay en absoluto ningún otro acto libre que nos esté permitido, salvo el de la destrucción del yo* (17).



Según varios testimonios, Artaud fue muy devoto durante su juventud. La fuerte influencia del catolicismo se destacó en distintos episodios de su vida. No obstante, en la pasión negativa de su carta únicamente pervive el impulso crítico. El legado cristiano o los textos sagrados de otras tradiciones le acaban decepcionando al final de su vida. En la carta hay un momento donde no sólo se trasluce este desencanto, sino también la rabia contra el uso que hace el hombre moderno de dichas tradiciones: *oh cobardes, pues de su dolor salieron ustedes, como desertores, y es sobre la crema de vuestra huida que habéis degradado la vida. (...) Todos vuestros grandes libros, desde los Vedas hasta los evangelios, pasando por los Upanishads, los Brahmaputas y la imitación de Jesús-Cristo, están hechos sólo de esta búsqueda de una felicidad y de una beatitud cuyo fondo es una erótica, no un amor sino una erótica, la búsqueda de un estado vacío como marca de infinitud* (18). Nos acusa de cobardes y de-

sertores: para Artaud el lector de su época evita profundizar en el sufrimiento que hermana las distintas cosmovisiones. Si nos acercamos a estos libros espirituales, es simplemente para encontrar un consuelo burgués. Como mucho, nos conformamos con una “erótica del vacío” que ahuyente o distraiga nuestra angustia. Artaud adopta el tono crispado de los antiguos profetas bíblicos, pero la increpación y el desengaño del mundo son los únicos restos que conserva de su formación religiosa. Su verdad consiste en arrancar la máscara tras la que se oculta nuestra hipocresía, los instintos perversos o la cobardía.

Al igual que el *teatro de la crueldad* o los ritos de la magia primitiva, la poesía tiene un valor performativo. Ante todo, debe hacer lo que dice. Su práctica pretende la subversión del orden establecido. Se enfrenta a la moral tradicional en tanto que ha sufrido una asimilación pragmática por parte de la burguesía. La embriaguez dionisiaca se impone de pronto a los mecanismos que controlan nuestra conciencia. Nos obliga a despertar dentro de un sueño más hondo. La poesía ofrece otro espacio con respecto a las diversas interpretaciones culturales, pero siempre que desconfiemos de sus trampas. Como ya advirtió Nietzsche, en el lenguaje están estratificados esos valores que el auténtico creador quiere cuestionar. Ahora bien, las palabras no sólo engañan cuando las aceptamos tal como vienen dadas de antemano. También al formalizarse pierden su eficacia. Por eso, toda energía realmente liberadora tiene que permanecer a mitad de camino entre el gesto y el pensamiento. Esta problemática afecta a los libros de poesía y asimismo a su concepción del teatro. Le lleva a plantearse otras posibilidades como las que brinda el lenguaje concreto y físico de la puesta en escena. El teatro no debe circunscribirse a lo escrito o hablado: su reto consiste en perturbarnos a través la exploración de sus componentes más específicos: mímica, entonación, sonoridad, iluminación y decorado.

Artaud propone una acción cuyo riguroso desarrollo lleve hasta atentar contra la propia lengua y dejarla en suspenso (19). Su escritura se mantiene próxima a ese balbuceo de los místicos, a condición de sustituir al Dios del judeo-cristianismo por una otredad sin más sustancia que el propio anhelo. Artaud teme caer en lo que nos reprochaba antes en la citada carta: en una “erótica del vacío”. De ahí su tono virulento, pues conoce desde dentro la debilidad y proyecta en el lector el propio desencanto. Acaba de cumplir cincuenta años cuando escribe la carta. Agudas crisis espirituales, afectivas y de salud mental jalonan su existencia. El constante dolor y los impulsos destructivos manifiestan la inadaptación a los valores de su época y la pérdida de confianza en toda forma de civilización, sobre todo la Occidental. La carta adopta el enfoque de un amplio transcurso de vida para confrontar al sujeto con lo insatisfactorio de todas sus búsquedas.

Quizá sea el poeta francés que con más rigor toma el relevo de Rimbaud. Idéntico espíritu de anarquía, parecidos insultos contra todo pensamiento que reprima nuestra libertad o fomente un consuelo acomodaticio. Ambos autores se consagran al desorden de su espíritu. El léxico religioso o místico tiene como fin avivar el fuego de la síntesis y de la analogía. Recordemos brevemente como desde la temprana carta a su profesor Izambart, el joven “vidente” proyecta una identidad distinta que atravesará la escritura. Pronto adquiere conciencia de esta limitación. Sufre el desaliento por los continuos desencuentros en la vida, pero le queda al menos su acción sobre los posibles lectores. La frustración vital cambia de signo y se vuelve una victoria en el terreno poético. Su fuerza se transvasa con toda intensidad al plano de la palabra. Nos encontramos en la misma poética que tiene como objetivo primordial provocar el estremecimiento. Desde ahí puede increparnos: *¿Qué es mi nada al lado del estupor que os espera?* (20) Sin embargo, la influencia de la acción es mínima en un arte cada vez más desligado del funcionamiento social. Rimbaud no se ampara bajo la desdeñosa soledad del esteticismo. Al darse cuenta de la nimiedad de su intento, abandona la poesía. Artaud empieza su camino como escritor durante la tercera década del nuevo siglo. Retoma esa tarea en el mismo punto donde la deja el autor de *Una temporada en el infierno*. Poemas en prosa, alucinados fragmentos de un diario, contradicciones insolubles que se relacionan con la diferencia de voces y tonos. Tanto las vigorosas imágenes, como las derivas imprevistas del discurso quieren afectarnos tan hondamente como en un sortilegio.

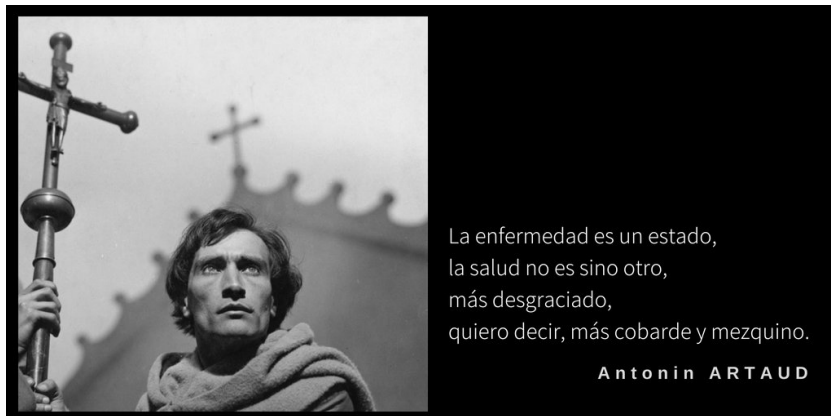
Un estado de pasaje

Desde *El ombligo de los limbos* y *El pesa-nervios* utiliza la plantilla del diario o del género epistolar. No obstante, su voz apenas esboza el reverso de una historia personal. Si se alude a alguna peripecia de la propia vida es para ubicarse cada vez en el mismo punto de fuga. Esa estrategia aparece en la citada carta. Contará que se acuerda de haber estado muerto al menos tres veces “real y corporalmente”. Y para aportar mayor verosimilitud a la confesión, menciona los lugares concretos donde sucedió tan insólita experiencia: *La muerte es un estado de pasaje. Es un estado que nunca existió, pues si es difícil vivir, cada vez se hace más imposible e ineficaz morir, -considerando bien esta vida me acuerdo haber estado muerto al menos 3 veces real y corporalmente, una vez en Marsella, una vez en Lyon, una vez en México y otra vez en el asilo de Rodez durante la aplicación de un electroshock* (21).

Marsella, Lyon y México. También el psiquiatra de Rodez. Recuerda “al menos” esas tres ocasiones, por lo que sugiere que pudo haber otras. Acaso amparándose en esa su-

posición, se permite el desliz de referirse a un cuarta que no constaba en su anterior cálculo: la referida al asilo de Rodez. Quizá los tres primeros encuentros con la muerte respondieran a la propia voluntad de ampliar la conciencia sin detenerse ante ningún peligro (uno de los libros mencionados en la carta, "Viaje al país de los Taraumaras", transmite las alucinaciones que le provocó el peyote, en un intento de compartir las creencias y ritos de los indígenas mexicanos). En cambio, el suceso del siquiátrico le sobrevendría de un modo impuesto y a lo mejor menos fiable. De todos modos, el autor de la carta explica desde el inicio que el estado de la muerte nunca existió. Esta suspensión de lo dicho es

un recurso frecuente en Artaud. Las palabras se desmienten a sí mismas, para no quedar atrapadas en una orientación fija.



Escritura y vida son en el fondo igual de inasibles. Si retomamos la dirección autobiográfica, se tropieza con idénticos escollos. La vivencia de la muerte responde a un pasaje cada vez más imposible e ineficaz. Lo que Artaud

desea sacar a flote de su biografía es el punto de intersección entre la vida y la muerte. Acercamiento propiciado por su voluntad o bien derivado por la acción externa del electroshock durante los años en Rodez. El recuerdo de tales experiencias no pretende salvar alguno de los dos polos por exclusión del otro: sus palabras niegan cualquier intento de volver habitable la vida o la muerte. La referencia al asilo de Rodez indica que su vivir se convirtió en irrealizable (al final de la carta especifica que estuvo recluido durante nueve años y también habla de su prisión en Irlanda el año 1937). Ahora bien, no menos problemático resultará el camino opuesto. El trance de la muerte no supone una liberación del cuerpo como en los místicos o en los mártires cristianos. Lejos de un éxtasis que desemboque en la unidad divina, siente la muerte como un estado pasajero en el que hasta el proceso de morir se torna inaccesible.

En este momento de la carta, Artaud recurre al símbolo del árbol: el cadáver está representado por el tronco y la mirada del muerto se desplaza hasta las hojas. La carta refiere ahora una situación lúgubre que se emparentaría con el extraño caso del señor Valdemar. Aunque a diferencia de Poe, no desarrolla un personaje de ficción, sino que se sirve de la imagen visionaria y de las constantes torsiones discursivas para extraer algún destello que ilumine su propia experiencia.

La carta viene avalada por el nombre del autor y por los hitos de una andadura personal. Sin embargo, al abordar sus distintas experiencias de la muerte, se produce un deslizamiento en la enunciación: surgen nuevas voces que revelan el tránsito hacia otros estados de conciencia. Los enfoques se entrecruzan en una oscilación de la perspectiva. Artaud recurre a los géneros epistolar y biográfico, los mezcla y al mismo tiempo los combina con la reflexión ensayística. Pero su voz responde ante todo a la de un "lírico" en el sentido nietzscheano: sus imágenes se refieren a un "yo" diferente al del "hombre despierto o empírico-real". El sujeto expresa simbólicamente el dolor originario a través de la voz poética. La carta no tendrá como fin la mera manifestación subjetiva, sino que le permitirá trascender su yo individual recurriendo a *chispas-imágenes* (22).

Las palabras recogen algún retazo biográfico del autor, pero enseguida comprobamos que su intención no consiste en afianzar las referencias. El desarrollo de la carta acabará cuestionando la antinomia de un afuera y un adentro del texto. Quizá en un primer momento parezca que se está sirviendo de la metáfora para ilustrar una experiencia traída desde un espacio y tiempo exteriores. Se enmarca en la autobiografía cuando evoca unos sucesos previos al momento de escritura y pretende alumbrarlos por medio de una imagen. Dibuja el desgarró vivido, para ofrecerlo ante los ojos del destinatario de la correspondencia. Pero esta dirección cambia en los renglones siguientes. Artaud no persigue clarificar “esa pasión” o especie de “martirio cíclico” donde se fundamentan sus textos (23), sino manifestar su disonancia. La carta defrauda cualquier expectativa de que el lenguaje nos traduzca esa pasión de modo aislado. El texto no recupera una experiencia previa ni se ofrece como resultado. La vida es irrepresentable,



aunque logremos desprendernos durante algunos instantes de las ataduras del yo y de las engañosas interpretaciones que teje la costumbre. Por otro lado, la poesía también muestra el fracaso cuando se objetiva en una obra: las palabras pierden su verdad, si se deslindan de esa agonía que las hizo vivir.

Artaud no recurre a la memoria para construir un relato que aporte un sentido retrospectivo de lo vivido. Los únicos recuerdos dignos de mención serán aquellos donde se agriete la conciencia, aquellos que remitan a los cortes con una temporalidad normalizada y de apariencia lineal: *Pues de tiempo en tiempo la vida, querido señor Peter Watson, da un salto, pero esto nunca fue escrito en la historia, y yo sólo escribí para fijar y perpetuar la memoria de esos cortes, de esas escisiones, de esas rupturas, de esas caídas bruscas y sin fondo* (24).

La poesía desconfía de nuestros estados de vigilia, de los conceptos e interpretaciones a los que nos acogemos, así como de ese íntimo deseo de eludir el angustioso sinsentido de la existencia. La única autenticidad posible estriba en confrontarnos con el propio sufrimiento por medio de *una duración de eclipses*. Librarnos un instante de los prejuicios tranquilizadores, aunque sólo sea para recorrer el espacio de la caída.

¿Estos sucesos extremos ocurrieron en la vida o en la muerte, en la vigilia o en el sueño? Años antes, Artaud comenta un tormento análogo al referirse a ese sueño oracular que tiene Saint-Remys una noche de 1720 (presagio que días después evitará que atraque en las costas de Cerdeña un buque portador de la peste). Para que el virrey salve a la población del desastre, ha tenido antes que anticipar la acción de la enfermedad en el propio organismo. Está consumido por los estragos de la agonía, pero al mismo tiempo *sabe que en sueños no se muere, que la voluntad opera aun en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esta suerte de trasmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad* (25).

Al analizar sus recuerdos de la muerte, se centra en un núcleo común a todos los mencionados. Y enseguida el emisor de la carta inicia unos desdoblamientos que desempeñarán un papel en la dramatización de una escena imaginaria. Habla de ese muerto

que se siente como una hoja: alejado del tronco que representa su cadáver, pero a la vez formando parte del árbol. Podríamos preguntarnos si es ahora, en el momento de la escritura, cuando verdaderamente logran vivirse estas tres “oportunidades” de tránsito sucedidas en Marsella, Lyon y México (o en el asilo de Rodez).

La palabra supone aquí un doble y paradójico proceso de *descreación* y a la vez de afirmación de un sujeto de la escritura. Artaud no tratará de borrar sus miserias: más bien las alumbra con el fin de evitar el autoengaño. Como se manifiesta particularmente en este momento de la carta, su escritura permanece en una atención pasiva, para que el foco se desplace desde el yo hasta lo inconcebible (26). Sin embargo, la convergencia con Simón Weil le conducirá a contradicciones similares, entre las que destaca la derivada de su posición como escritor. Como observa Anne Carson a propósito de la *descreación*, todo proyecto de escritura se basa en la asertividad. Presupone una voz que dice “yo” para comunicarnos alguna clase de verdad: *Ser escritor es construir un centro grande, ruidoso y brillante del yo, desde el cual se le da voz a lo escrito, y cualquier exigencia que obligue a aniquilar este yo, mientras sigue escribiendo y dando voz a lo escrito, involucra al escritor en una serie de importantes actos de subterfugio o contradicción* (27). La fractura del yo se describe desde un particular sujeto de la enunciación. Esta voz ha superado el presumible anonadamiento de las irrupciones mencionadas. La escritura se afirma en un acto retrospectivo que ahora accede a la luz. A través de la presente carta, el sujeto puede afirmar que vio cómo abandonaba su cuerpo: *En cada oportunidad me vi abandonar mi cuerpo y viajar en los espacios, pero no muy lejos de mi propio cuerpo pues nunca se separa uno lo suficiente de él. Y en realidad no se deja el cuerpo. El cuerpo es un tronco del cual sólo se es una hoja cuando uno se da cuenta de que está muerto, y de que no está ahora sino adentro* (28).

El recurso de la imagen simbólica permite que el sujeto se contemple desde los márgenes del propio cuerpo y a la vez subraye su dependencia respecto a éste. Precisamente porque está muerto, órbita en torno al cadáver. Tiene que obedecer a esta ley de gravedad. La distancia abierta es meramente interior y lo encadena a ese cuerpo que ya está en estado de descomposición. Como en el caso de Simon Weil, el autor de la carta *crea una especie de sueño de distancia en el cual el yo es desplazado del centro de la obra y quien dice desaparece en el decir* (29). La palabra sirve para simbolizar una vivencia que resulta intraducible en términos conceptuales. Pero a la vez trastoca la relación que parecía establecerse en su despliegue imaginario, es decir, el nexo entre el tronco y esa hoja que personificaría lo que pueda quedar de vida en el muerto. La voz va estableciendo unos ajustes que afectarán al desarrollo del plano simbólico, sin que logremos restituir sus posibles correspondencias.



Estos interrogantes que plantea la lectura se suscitan por la enunciación: el sujeto reflexiona sobre lo que nos está narrando. Incluso se permite dudar tanto de esa conciencia que “sueña” o habla de sus visiones en la muerte, como de ese “él” que le permite sentirse como una hoja que se halla dentro y al mismo tiempo flotando sobre el cuerpo yacente: *Pues el muerto sólo tiene una idea, la de volver a su cadáver y retomarlos para poder avanzar. Pero siempre es él quien os retoma, y se obedece porque está uno adentro. Y puesto que el muerto es un ser que miente, es necesario sufrir aún* (30).

Quien nos relata ese capítulo de su existencia es un sujeto distinto del que protagonizó los sucesos aludidos. Para remarcar este hecho, el firmante de la carta utiliza ahora la tercera persona. Y tal desplazamiento de la voz acentúa la escisión, porque surgen de ahí dos actores: uno representa al muerto, que solamente busca el regreso al cadáver para avanzar; pero además hay un “él” que parece significar al cuerpo inerte, al cadáver. Éste segundo desdoblamiento, la tercera persona, resulta más extraño aún que el anterior. Sorprende que mantenga la ambigüedad: no se sabe con certeza si realmente este “él” señala el cadáver o una nueva división del yo que no se determina. Tampoco esperábamos que ejerciera un poder sobre la conciencia del muerto. En el fondo, el paso del yo de la enunciación a este “él” nos lleva a la función de la “no-persona”, tal como aparece en los siguientes versos de Leopoldo María Panero: “*En estas ocasiones, Ello o Él dice/ lo que nadie dice, y cada vez/ escasean más estos conciertos “la tercera/ persona es la/ función de la no-persona”* (31).

Para impedir cualquier interpretación unívoca, el emisor de la carta acusa de mentiroso al muerto. Pero la conciencia de éste era el punto de apoyo que teníamos hasta aquí para contemplar el proceso referido. Entonces, como si se estuviera burlando de los posibles lectores, el emisor de la carta le vuelve a dar la palabra a la conciencia del que sueña. Es decir, a ese muerto al que acaba de considerar un mentiroso. La respuesta de este último coincide con la solución a la que Artaud nos ha habituado a lo largo de su obra: la única salida por ahora es el sufrimiento. *Y puesto que el muerto es un ser que miente, es necesario sufrir aún, este no es el momento, dice la voz de la conciencia que sueña* (32). Artaud pone en boca del mentiroso el núcleo de la obra, su origen recurrente. Por tanto, el texto cuestiona ese lugar de la verdad desde el que según Carson habla todo escritor.

Aquí no acaban los juegos con la enunciación, pues la voz principal, la que está orquestando todos los desdoblamientos de su relato, retoma la palabra para hacerse eco de una pregunta retórica sin solución: *y quienes hablan ¿están vivos o muertos? Es imposible saberlo* (33). En cualquier caso, la máxima incertidumbre se resolvería prolongando el sufrimiento. Lo mismo que la verdad del rey Lear está en las palabras de su bufón, ahora el dolor de Artaud tiene que ser dicho por un mentiroso para resultar creíble. La imposibilidad de la escritura y sus contradicciones se acometen desde Shakespeare con estos desplazamientos.

La duda sobre el lugar de la enunciación se suma a la sospecha de que la mentira vence finalmente. Los lectores de la carta nos adentramos a tientas por un discurso ajeno a la lógica y a las leyes del mundo diurno. Su lenguaje nos arrastra hacia un funcionamiento mental basado en las acusaciones de falsedad, en desmentidos constantes, en la repentina fusión de opuestos o en esas disociaciones a las que se debe obedecer. La escritura acepta la necesidad de sus propias contradicciones, así como de las frecuentes paradojas. Como si hablara de pronto para sí mismo, como si la carta fuese una excusa para hacer una especie de balance, Artaud cifra el arco del pasado hasta el momento de escritura con la siguiente frase lapidaria: *la muerte era una historia que debí vivir vivo* (34). Palabras que nos transfieren su estupor con la nitidez de las pesadillas.

- (1) Antonin Artaud, *Carta a Peter Watson*, en *El Momo y otros poemas* (traducción de María Irene Bordaberry y Nora Pasternac), págs. 92-105. Calden, Buenos Aires, 1976.
- (2) Antonin Artaud, *El pesa-nervios*. Visor, Madrid, 2002.
- (3) Antonin Artaud, *El ombligo de los Limbos*, en *El Pesa-Nervios*, pág. 13.
- (4) *Carta a P. W.*, pág. 93.
- (5) *Carta a P. W.*, pág. 93.
- (6) *El Pesa-Nervios*, pág. 62
- (7) Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda), pág. 16. Edhasa, Barcelona, 2011.
- (8) *El pesa-nervios*, pág. 49
- (9) Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (traducción de Andrés Sánchez Pascual). Alianza, Madrid, 1997.
- (10) *El nacimiento de la tragedia*, pág.52.
- (11) *El pesa-nervios*, pág. 66.
- (12) Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, (traducción de Carlos Ortega) pág. 82. Trotta, Madrid 2007)
- (13) *La gravedad y la gracia*, pág. 149.
- (14) San Juan de la Cruz, *Noche Oscura*, pág. 460, en *Obra completa (1)*. Alianza, Madrid, 1996.
- (15) *Noche Oscura*, pág. 462.
- (16) *La gravedad y la gracia*, pág. 149.
- (17) *La gravedad y la gracia*, pág. 75.
- (18) *Carta a P. W.*, págs. 101-103.
- (19) *El Pesa-Nervios*, pág 66.
- (20) Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*, pág. 339 (traducción de Miguel Casado), en *Obra poética completa*. DVD, Barcelona, 2008.
- (21) *Carta a P. W.*, pág. 95.
- (22) *El nacimiento de la tragedia*, pág 63-64.
- (23) *El pesa-nervios* pág 66.
- (24) *Carta a Peter Watson*, pág. 99.
- (25) *El teatro y su doble* pág.18
- (26) *La gravedad y la gracia*, pág. 154.

- (27) Anne Carson, *Decreación*, (traducción de Jaeannette L. Clarigond) pág 243. Vaso Roto, Madrid, 2014.
- (28) *Carta a P. W.*, pág. 95
- (29) *Decreación*, pág. 255.
- (30) *Carta a P. W.*, pág. 95-96
- (31) Leopoldo María Panero, *Poesía completa 1970-2000*, pág.325, Visor. 2004.
- (32) *Carta a P. W.*, pág. 96.
- (33) *Carta a P. W.*, pág. 96.
- (34) *Carta a P. W.*, pág. 96.