

María Paz Guerrero Flórez

Las escrituras de la
energía vital en
Maricela Guerrero,
Mónica Ojeda y Legna
Rodríguez Iglesias
desde la teoría poética
de Antonin Artaud

Director/es

Molina Morales, Guillermo
Saldaña Sagredo, Alfredo

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**LAS ESCRITURAS DE LA ENERGÍA
VITAL EN MARICELA GUERRERO,
MÓNICA OJEDA Y LEGNA
RODRÍGUEZ IGLESIAS DESDE LA
TEORÍA POÉTICA DE ANTONIN
ARTAUD**

Autor

María Paz Guerrero Flórez

Director/es

Molina Morales, Guillermo
Saldaña Sagredo, Alfredo

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Lingüística Hispánica

2024



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

Las escrituras de la energía vital en Maricela Guerrero, Mónica
Ojeda y Legna Rodríguez Iglesias
desde la teoría poética de Antonin Artaud

Autora

María Paz Guerrero Flórez

Directores

Alfredo Saldaña Sagredo
Guillermo Molina Morales

Programa de Doctorado en Lingüística Hispánica- Teoría de la Literatura
Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2024

ÍNDICE ----- 2

Introducción: un poeta también es un teórico ----- 4

Primera parte: Por una búsqueda de las ideas en la obra de Antonin Artaud ----- 7
Rastrear lo que piensa en la obra poética ----- 9
Artaud o el fin del surrealismo ----- 16
La actualidad ----- 21
Artaud y sus lectores ----- 27
Segunda parte: Evelyne Grossman lectora de Antonin Artaud ----- 30
La carne piensa ----- 31
Las modalidades de la crueldad ----- 34
La escritura germinante ----- 38
Tercera parte: Nuestra apuesta, las escrituras de la vitalidad ----- 44
Sobre una posible aplicabilidad ----- 44
Las poetas que nos ocupan ----- 52

Capítulo primero: La energía vital en Antonin Artaud ----- 66

Primera parte: La energía ----- 68
De lo absoluto a la materia ----- 71
El camino a las cosas ----- 76
El hambre de vivir ----- 83
Segunda parte: La vitalidad nerviosa del cuerpo ----- 91
Sentir lo vivo ----- 93
La verdad de la vida es la materia ----- 101
Modos del pensamiento sensible ----- 107
Las membranas: el cuerpo pensante de lo vivo ----- 112
Tercera parte: Pensar la fuerza vital desde el arte ----- 122
La eficacia intelectual del arte ----- 124
Guía de la forma viva ----- 150
Lo abstracto es material ----- 173

Capítulo segundo: Hablar en árbol en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero ----- 191

Primera parte: Inocular nombres en el imperio ----- 200
Romper redes y acumular ----- 200
La lengua del imperio también ordena la naturaleza ----- 211
La ciencia afectiva ----- 214
Segunda parte: La vida sin palabras de la materia ----- 220
El uno célula ----- 220
La vida-muerte de la materia ----- 225
Estar con otros sin jerarquías ----- 230
Dejar que la naturaleza nos hable ----- 234
Tercera parte: Buscar una lengua planta ----- 241
Limpiar el lenguaje ----- 242
Una lengua hecha de manos ----- 247
La escritura membrana ----- 253

Capítulo tercero: Morir es crear en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda ----- 259

Primera parte: La expulsión del padre-madre ----- 266

Los ritos crueles-----	273
El estudio de la familia -----	277
Segunda parte: El crimen, “el sacrificio cruzando la historia de la leche” -----	281
El placer-----	285
Habitar en el cuerpo de su victimaria -----	290
Matar es crear-----	293
Tercera parte: “Una teoría de la leche es una teoría del poema”-----	297
Una escritura pensante -----	298
El fratricidio simbólico -----	302
Después de la muerte, la lucha con la palabra -----	315
Capítulo cuarto: La forma palpitante en <i>Chicle (ahora es cuando)</i> de Legna Rodríguez Iglesias	
-----	326
Primera parte: El cuerpo hecho de lenguaje -----	334
Crear desde la letrina-----	334
Las metáforas agrandan los pies-----	342
Segunda parte: La estructura sensible -----	351
Un organismo ordenado-----	351
El método de no saber saber -----	362
Tercera parte:Hacer que el poema se siga escribiendo-----	370
La danza matemática-----	370
El fin del lenguaje, el inicio del gesto -----	378
Conclusiones-----	390
Bibliografía-----	395

Introducción: un poeta también es un teórico

Todo empezó cuando leímos *Van Gogh le suicidé de la société*, el ensayo que el poeta francés Antonin Artaud escribió en 1947, al final de su vida, sobre la pintura del holandés. Lo que expresa a propósito de su pintura se puede pensar para el arte y, más específicamente, la literatura, aunque, dentro de esta, el lenguaje poético, que es el que nos interesa particularmente:

Por lo tanto, no describiré un cuadro de Van Gogh [...] pero diré que Van Gogh es pintor porque recolectó de la naturaleza, porque se diría que la retranspiró y la hizo sudar, porque en sus telas salpicó en heces, en como monumentales gavillas de color, la secular trituración de elementos, la terrible presión elemental de apóstrofos, tildes, comas, guiones, y después de él ya no puede concebirse que las apariencias naturales no estén constituidas por ellos (Artaud, 1983, p. 47).

En la pintura de Van Gogh está la huella del cuerpo del pintor, y logra capturar la naturaleza de tal manera que la transfigura, la hace más viva. La pintura es la línea que hace un cuerpo humano. Estos trazos son un lenguaje, como lo es la grafía del alfabeto con la que se escribe. La pintura es una huella material. Acá queda planteado el interés que tiene Artaud por el carácter material del lenguaje.

También aparece la idea de que esta forma transmite lo que bulle al fondo de la naturaleza, pero de tal manera que lo acrecienta, lo intensifica. Sus cuadros capturan algo que no se ve en la naturaleza pero que existe de una manera rotunda y tendría que ver con un brillo, una fuerza que hay en las cosas y que Van Gogh logra plasmar. El cuadro parece estar conectado con lo natural y, a la vez, lo potencia.

El lenguaje de Van Gogh es una forma que todavía está viva, que aún respira, ya que viene de un organismo y se vincula, a su vez, con lo que permite que la naturaleza exista. La forma está imprimiendo una relación de continuidad con la naturaleza.

El ensayo sobre Van Gogh nos traza dos objetivos, primero nos lleva a indagar en la obra de Artaud un pensamiento acerca de cómo el arte captura la vitalidad de las cosas:

Lo maravilloso consiste en que este pintor que tan sólo es pintor, es también, de todos los pintores natos, aquel que más nos hace olvidar que se trata de pintura, pintura cuyo fin es la representación del motivo por él distinguido, y que hace avanzar hasta nosotros, delante de la tela fija, el enigma puro, el puro enigma de la flor torturada, del paisaje acuchillado, arado y estrujado por todas partes por la ebriedad de su pincel (Artaud, 1983, p. 47).

Partimos de la idea de que toda reflexión sobre el arte es una reflexión sobre la forma y, en consecuencia, podremos vincularla con el lenguaje poético. Así, nos interesa una poesía que nos haga olvidar la poesía y deje la vida al descubierto, al punto que la transfigure. El segundo objetivo que nos traza *Van Gogh le suicidé de la société* es pensar en escrituras que sean vitales hoy.

El lenguaje agoniza, como todos los cuerpos, manoseado por la política de la muerte y la mercantilización. Tampoco tiene respiración. De qué manera el lenguaje podría producir hoy una sensación y revivir la fuerza, la vitalidad, en su reducto de agonía. Nombrar su agonía porque es su expresión de vida. Que la palabra agonice para que todavía respire. Ir en la vía de la extrema pérdida. Extremar el fin.

Tratar de vivir dentro de lo vivo cuando lo vivo se está acabando de manera radical, cuando vivimos como cuerpos que agonizan. La vitalidad hoy es un cuerpo que agoniza permanentemente. Se manifiesta por la muerte, por el hambre y la extinción de especies. Hay un orden social que lo permite.

La tecnología ha llegado tan lejos que podremos vivir en otros planetas y las máquinas tendrán conciencia. La tecnología es un nuevo pulmón vital y construye un porvenir. Ya no estamos en el pasado, se ha borrado el pasado porque la inminencia del futuro nos ubica en el fin de lo que somos hoy. El futuro incluye lo desconocido. Llegarán nuevos planetas, nuevos seres, otros cuerpos.

Un arte que esté vivo hoy a la luz del futuro indescifrable. La forma que abunda para pensar el presente es la ciencia ficción que permite imaginar mundos. ¿Qué sentido tiene insistir en lo vivo hoy, insistir en la sensación como una manera de pensar el presente? Lo orgánico que nace y muere, que se transforma en la consistencia de su materia y que está atravesado por una abstracción energética que permanece en su insistencia de vitalidad.

¿Qué otras vitalidades puede traer el lenguaje, que ya es un muerto? ¿Qué vitalidad puede tener un cuerpo hoy? En la agonía, imaginar. En la agonía, sentir. En la agonía, escuchar un árbol. En la agonía, moverse. En la agonía, soltar una palabra que sea un cuerpo. Una palabra que sea un cuerpo vivo es una palabra que asume lo imprevisible y la muerte en su radicalidad de vértigo y vacío. Es todo el terror y la ternura. Necesita abrirse en la materia visible e invisible para poder circular como virtualidad iluminada, como virtualidad pensante y vital. Un lenguaje que sea un vivo hoy. Que los poemas sean reductos de vitalidad.

Que la poesía sea vital hoy, como un pulmón, una emoción, un alga o un ternero. Una poesía como la memoria de la era en que la vitalidad era una mata que da un botón, la poesía como si mantuviera un pulmón conectado. Entonces el arte sería la máquina que permite darle más vida al pulmón. Una vida que es virtual y ya no únicamente orgánica. Que el poema sea la planta, que vive y muere y se transmuta en un dispositivo que es una máquina que le da la vida. La forma es la máquina que infunde energía ya no orgánica sino virtual.

Una poesía que sea como un campo vegetal o como un cuerpo atravesado de sensaciones es una máquina que produce vida. Una vida virtual conectada a la vitalidad orgánica. Un poema será el recuerdo de una planta. Una máquina que es una planta, un ternero recién nacido, un cuerpo que puede parir y dejar de respirar.

Pensamos en textos que sean cuerpos cuyos fluidos configuran ideas, textos que destrozan y que lo hacen al límite del terror, que desbordan contornos y traen todas las formas de vida, y que ríen con contención crítica.

Queremos, de esta manera, pensar las posibilidades de la vitalidad en un corpus de poetas latinoamericanas contemporáneas a la luz del pensamiento de Antonin Artaud sobre el arte en relación con la vida.

Primera parte: Por una búsqueda de las ideas en la obra de Antonin Artaud

Nuestro interés no está puesto en hacer una lectura historiográfica de estas voces, que las ubique en un panorama de la historia estilística de la poesía latinoamericana. No se trata de justificar de dónde vienen sus creaciones, qué influencias han tenido o qué corrientes literarias han configurado sus voces poéticas.

Nos interesa poner a resonar estas obras con el pensamiento de Antonin Artaud. Esto no implica que este corpus haya sido escogido a partir de un mapeo de qué poetas han leído o han sido influenciadas por el poeta francés de comienzos del siglo XX. No buscamos una relación de influencia, tampoco que hayan leído a Artaud o que este haya influido en los movimientos poéticos en los que se las ubica o se las está empezando a ubicar, puesto que hay voces recientes en este panorama. Tampoco buscamos identificar si Artaud ha sido leído en la poesía latinoamericana del siglo XX o en la actualidad. Nuestra apuesta es pensar la posibilidad de una escritura actual que resuene con el pensamiento de la vitalidad en la obra de Antonin Artaud.

Si no se quiere construir la historia literaria que rodea a estas poetas y tampoco se las rastrea porque hayan sido influenciadas por Antonin Artaud, ¿qué tipo de lectura nos proponemos hacer? Como primera medida, nos interesa una lectura que no considere la noción de progreso histórico en las escuelas literarias. No se construirá, en este lugar de reflexión, la noción de las influencias literarias, así como no se busca la relación directa entre las obras de las poetas estudiadas y la de Antonin Artaud. Como segunda medida, no nos interesa ubicar a las poetas en escuelas literarias porque consideramos que eso sería fijarlas en un espacio determinado.

Nos interesa pensar desde y con Artaud las voces de estas poetas. Esto significa hacer un ejercicio de resonancia en el que veremos de qué maneras el pensamiento artaudiano puede producir una lectura sobre las escrituras de la vitalidad en poetas contemporáneas.

Por otro lado, el objetivo de este trabajo no es justificar la vigencia de Artaud en la actualidad porque eso sería afirmar la noción de progreso en la literatura. Pensar que un autor deja de estar vigente es creer que hay una línea recta que avanza hacia un futuro mejor. Las obras se actualizan en la medida en que se las interroga desde el presente. Nosotros pretendemos leer a Artaud a partir del tema de la vitalidad para relacionarlo con las condiciones de posibilidad de unas escrituras contemporáneas. Leer a Artaud hoy es traerlo a la actualidad. Además, encontramos que su escritura tiene resonancia con poetas vivas que escriben en español. Nos interesa hoy Artaud y queremos descubrirlo desde este presente.

Nos interesa, así, considerar a Artaud en relación con estas voces para construir un mapa que nos permita potenciar los dos espacios, el de Artaud y el de las poetas. Queremos generar un ecosistema en el que convivan de manera orgánica y se comuniquen para llevar cada elemento del mismo, las voces de las poetas y el pensamiento de Artaud, a una mayor intensidad. Que el intercambio entre todos los cuerpos produzca un nuevo cuerpo de pensamiento que se desplace y esté vivo.

¿De qué manera se juntan los cuerpos textuales, qué tipo de pensamiento producen en la cercanía? Se trata de ver, como en un laboratorio, cómo Artaud roza las obras de las poetas y, a partir de esto, se producen ideas que son cuerpos de lenguaje.

En un primer capítulo expondremos el pensamiento de Antonin Artaud sobre la vitalidad a partir de *Le pèse-nerfs* (1925), *L'ombilic des limbes* (1925), *L'art et la mort* (1929), *Héliogabale* (1934) y *Le théâtre et son double* (1938), que corresponden a la primera parte de su obra. En un segundo capítulo trabajaremos el poemario de la poeta mexicana Maricela Guerrero *El sueño de toda célula* (2018), desde la perspectiva de la energía pensante de Antonin Artaud. En un tercer capítulo estudiaremos los procedimientos de la crueldad desde el pensamiento del poeta francés, en el poemario de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda

Historia de la leche (2020). En un cuarto capítulo analizaremos de qué manera se puede considerar el poemario de la poeta cubana Legna Rodríguez Iglesias *Chicle (ahora es cuando)* (2016) como un teatro de la crueldad, tal como lo concibe Artaud en su libro *Le théâtre et son double*.

Rastrear lo que piensa en la obra poética

Artaud es un poeta que construye un pensamiento, no solo porque una parte de su obra es ensayística sino porque su reflexión tiene que ver con su idea de que el arte es una forma de pensamiento.

La obra de Artaud es un gesto incesante de pensamiento. Tiene libros ensayísticos como *Le théâtre et son double* (1938) y poemarios como *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), también numerosas cartas y dibujos. Su escritura ensayística es poética y sus poemas son reflexivos. No hay un límite entre su poesía y su reflexión: sus ensayos contienen cartas, son fragmentarios y tienen definiciones llenas de imágenes poéticas; y sus poemas son brotes de ideas sobre el cuerpo, el pensamiento, la vida. Su obra podría verse como una escritura que se despliega en múltiples soportes, pero que excede las categorías de los géneros literarios. En sus primeros libros: *Le pèse-nerfs* (1925) y *L'ombilic des limbes* (1925) hay una pregunta por la manera con que surge el pensamiento. El poeta se pregunta cómo es posible llegar a tener una idea, qué permite que se configure, cómo se desplaza.

Nos proponemos hacer un trabajo de desentrañar el pensamiento sobre la relación del arte y la vida en la obra de Artaud, para después leer otras manifestaciones poéticas contemporáneas. Nos interesa constatar que el poeta es quien construye en su obra ideas. Esto implica cambiar la definición de qué es una idea y, a la vez, ver cómo se configuran en este lugar específico de lo poético.

Haremos un ejercicio que supone rastrear un pensamiento en la obra de Antonin Artaud. Nuestro trabajo consiste en identificar en la obra del poeta la manera como enuncia y configura un tipo de pensamiento. Hay una imagen de *Le théâtre et son double* (1938) que nos guía para trabajar el tipo de textos que buscamos:

Si la música actúa sobre las serpientes, no es por las nociones espirituales que les suscita, sino porque las serpientes son largas y se enroscan a todo lo largo sobre el suelo, porque sus cuerpos tocan la tierra con casi todos los puntos de su cuerpo; y las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y prolongado; pues bien, propongo actuar con los espectadores como trata el encantador a las serpientes y hacerlos regresar mediante el organismo a las nociones más sutiles (Artaud, 2014b, p. 85).

Queremos identificar textos poéticos que nos permitan devenir serpientes lectoras, enroscar el propio cuerpo a lo largo de la escritura y, luego, elevarnos tan solo un poco del suelo. Así, partimos de la revisión del tipo de teatro que propone Artaud para configurar una manera de ser del arte, es decir, de la forma y, más específicamente, de la poesía, en términos de gesto, sonido, espacio. Además de esto nos interesa ver las implicaciones de esta manera de concebir la forma para el pensamiento, ya que construye una abstracción corpórea que se transforma en permanencia, un cuerpo que contiene las ideas, unas ideas que son materiales y se mueven en el espacio a través de energía.

El masaje de las vibraciones sobre el cuerpo de las serpientes es una materia invisible en contacto con la superficie del animal. La música se vuelve un cuerpo vibratorio tangible e invisible. La serpiente entra en contacto con esa vibración que desencadena el movimiento en su cuerpo. La vibración es una materia que contiene un mensaje corpóreo que se desplaza por ondas en el espacio a manera de temblor. Si hay vibración, es porque hay vida. La vibración es, así, el reducto de la vitalidad. El teatro, o el lenguaje artístico, es esa vitalidad que produce el movimiento del espectador-lector. Aquí hay una pregunta sobre las operaciones de la materia y su condición invisible y concreta. También propone que el arte trabaja con un elemento material, el lenguaje que puede volverlo tan inmaterial como quiera.

Artaud no construye un sistema en el que se puedan rastrear conceptos que tengan una estructura racional. De hecho, su obra es el gesto que pretende demoler esta manera de ser del pensamiento que se define por la razón. El poeta se esfuerza por hacer estallar la mente racional y proponer otras formas de reflexión. Encontramos que la pregunta por el pensamiento es transversal a lo largo de toda su obra. El poeta se pregunta por las condiciones de posibilidad de pensar acerca de lo que excede la razón, como la energía vital. Entonces formula nuevas maneras de pensar que exceden la sistematización. Artaud piensa de formas

no racionales y sus ideas son poéticas. Busca referentes en culturas no occidentales como los indígenas Tarahumara de México, o las danzas de Bali¹.

Para poder identificar cómo construye las ideas debemos comprender que no hay una linealidad causal en sus exposiciones. El poeta elabora con imágenes y no es categorial. Por eso nuestro ejercicio consiste en identificar un hilo conductor con relación al tema de la vitalidad a lo largo de su obra, luego construir el orden entre los fragmentos seleccionados para, después, hacer el comentario.

El poeta nos permite reconfigurar nuestra concepción del pensamiento. Así lo muestra José Luis Rodríguez en *Antonin Artaud. El autor y su obra*:

Nos encontramos frente a un texto descomunal. No resultará la adjetivación pertinente, pero carecemos de indicación crítica para satisfacer el asombro y el estremecimiento que se produce al leer, al releer las reflexiones provocadas por su conocimiento y relación con los Tarahumaras, fervor acentuado por la introducción de textos aparentemente marginales pero que ilustran sobresalientemente las consecuencias de la aventura artaudiana. Es ese mundo, esa danza cósmica y esa mirada helada del indio lo que le cautiva y asombra: asiste a la representación de una conciencia fraguada más allá del rigor racional de la civilización de Occidente, de una mirada mantenida en perpetuo éxtasis y contacto con el universo. Estampa descrita por quien hubiera recorrido selvas y cruzado mares más tenebrosos para poder escribir esta definitiva conclusión que habla más que cien páginas sobre la furiosa fidelidad que, por encima de años, fracasos, ilusiones y renovadas aventuras oscurecidas en el amargor y la caricia del dolor y la muerte, se mantiene (Rodríguez, 1981, p. 79).

¹Como lo podemos ver en las citas a continuación, el poeta visitó México y Bali: “Hacia 1936 Artaud emprende un viaje a tierras mexicanas, con la intención de explorar *otras* formas de cultura [...]. En ese propósito, a los ojos de Artaud, la sierra Tarahumara en México promete un territorio que guarda potencias, formas, símbolos, figuras, en fin, cosmovisiones que producen el nacimiento de *otra* vida cultural” (Medina, 2015, p. 4). En el transcurso de nuestro trabajo haremos alusión a la relación que hay entre los bailarines de Bali y el lenguaje poético: “La isla Bali, visitada por Artaud en 1938, a pesar de su reducido territorio nos presenta culturalmente una riqueza extraordinaria. Los ‘hieroglíficos animados’, como llamó Artaud a los bailarines balineses, parecen tener la danza en la sangre y, a pesar de no existir profesión tal, encontramos la precisión y reglas, muchas de ellas transportadas de la India. Los espectáculos enloquecen los sentidos del espectador con evoluciones complicadas, ricos colores, música, figuras dancísticas y, lo más importante, con los significados ocultos bajo lo espectacular. La vitalidad de los balineses convierte la más solemne ceremonia religiosa en fiesta, en regocijo del alma, en colores y risa” (Felduik, 1988, p. 6).

Tal y como lo describe Rodríguez, atravesaremos la obra del francés. En el transcurso de esta exposición se identificará que hay una manera de ser del pensamiento en la obra de Artaud, que no divide los conceptos. En esto radica la complejidad del ejercicio ya que se pretende construir un discurso hilado y coherente, que supone dividir los temas sobre un tema: la vitalidad, el cual no puede ser comprendido de esta manera. Se verá, a lo largo de la exposición, esta tensión permanente, el esfuerzo que hacemos por exponer y organizar lo que no puede ser dividido y definido de manera clara y distinta. Artaud arremete contra el pensamiento binario, por lo que sus afirmaciones suelen contener múltiples elementos encontrándose de maneras en que pueden chocar o estar unidas de forma sorprendente.

Nos interesa hacer el ejercicio de lectura de sus textos para proponer nosotros un orden y un comentario que nos permita ir configurando un pensamiento, con un vocabulario que utilizaremos para trabajar los textos de las poetas contemporáneas latinoamericanas. La idea de identificar en esta obra una teoría es, entonces, uno de nuestros objetivos. Proponemos llamar a esta teoría *pensamiento* en la medida en que se trata de exponer ideas que no están elaboradas dentro de un sistema. Pensar sin sistema es una verdadera hazaña. De ahí que nuestro trabajo esté más emparentado con *narrar* a Artaud. Se trata de ir contando, a partir de su voz, cómo se va desencadenando su pensamiento. Con ello pretendemos que esto no sea un análisis que divida las partes, tampoco una interpretación a partir de un aparato teórico preexistente, sino más bien un acompañamiento. Queremos rastrear la relación que el poeta elabora sobre la vitalidad, encauzar nuestra voz con ese objetivo.

Narrar a Artaud es un intento por escapar de las violencias con que se ha emprendido su lectura. Así las advierte el filósofo Rogozinski (2011, p. 7):

S'engager dans une lecture d'Artaud sera lui infliger une intolérable violence -et n'oublions pas que 'la philosophie, la métaphysique, la psychanalyse'- participent elles aussi de 'l'assassinat prénatal de la poésie'. Entreprendre de l'interpréter d'une point de vue extérieur, quel qu'il soit, c'est se faire complice de ce crime, prendre le parti de ses innombrables persécuteurs: rejoindre les rangs de ces 'imbeciles fieffés' qui ont prétendue le comprendre beaucoup mieux que lui et *en lui*... Tout lecteur risque de devenir un persécuteur: en croyant savoir ce qu'Artaud a voulu dire, il fait intrusion dan son texte, *c'est à dire dans son corps vivant*. Il pénètre en lui pour se l'approprier, le dévorer, et finalement l'évacuer comme un excrement.

Ni poeta maldito, ni loco, ni surrealista ni vanguardista. Artaud rebasa todas las categorías. Se sale del surrealismo porque busca una revolución espiritual. Veamos su afirmación de *Le pèse-nerfs* (1925): “Y la surrealidad es como un encogimiento de la ósmosis, una especie de comunicación recuperada” (Artaud, 2014a, p. 50). Sus experimentaciones con el lenguaje no son ejercicios de transgresión. Artaud construye una obra ecléctica cuyos soportes son diversos: se expande a cuadernos, dibujos, a una pieza radiofónica. Sus cartas son ensayos, sus poemas son teoría, sus ensayos son poesía.

Los libros que Artaud publicó en vida se ampliaron de manera póstuma. Paule Thévenin (1986) editó veintiséis tomos en la editorial Gallimard en los que aparecen muestras de los cuatrocientos seis cuadernos de colegio que Artaud llenó en el psiquiátrico de Rodez y que utilizó hasta su muerte. La edición de Evelyne Grossman, *Antonin Artaud Oeuvres* (2004), en la colección Quarto de Gallimard, propone una mirada cronológica de la obra de Artaud en la que no aparecen los cuadernos de Rodez. Esta edición reúne, año por año, los libros pero también las cartas que Artaud escribe incesantemente durante y después de la elaboración de la obra que lo ocupa en cada período de su vida. Así mismo se encuentran los artículos sobre arte y los dibujos. Esta edición pone de manifiesto el abanico de intereses del poeta y su particular manera de entender la escritura como un *continuum* de pensamiento. Grossman se conoce como una especialista de la obra del francés también por sus libros *Artaud, Joyce: le corps et le texte* (1996), *Artaud, l'aliéné authentique* (1998), *La défiguration* (2004) y *Antonin Artaud, Un insurgé du corps* (2006) en los que expone, de manera exhaustiva, los conceptos que desarrolla la obra de Antonin Artaud.

Se pueden conseguir los principales libros de Artaud en español aunque *Suppôts et supplications* (1947) todavía no está traducido. Hay una serie de publicaciones temáticas que reúnen textos —por ejemplo— en torno a sus teorías teatrales, como *El teatro de la crueldad. Ciencia, poesía y metafísica* recién publicado en el 2019 por la editorial española especializada en teatro la Pajarita de Papel. También se consiguen antologías con escritos de diversas épocas como *Antología de textos de combate* de la editorial Corazones Blindados. No existe en español una traducción de la edición de Grossman que permitiría tener una visión cronológica y exhaustiva de su producción. En español se le conoce por sus principales libros y por una serie de antologías temáticas. No se tiene la visión

global de su obra que permita acercarse de manera más evidente a la producción de Artaud como gesto de pensamiento que rebasa las categorías de género literario.

Para Antonin Artaud la sociedad está enferma y el cuerpo occidental debe reconstruirse. Los órganos del cuerpo de un hombre occidental se desgastan con el paso de los días y están separados de un pensamiento que ordena conceptos en una lógica causal. Este cuerpo ama para poseer al otro, tiene una sexualidad enfocada en el placer pasajero del coito, produce y consume un arte que representa lo real con una técnica insuperable, usa un lenguaje lleno de inteligencia hasta que, finalmente, muere, es decir, desaparece. Artaud estalla este modelo: dota al cuerpo de órganos insospechados, se interesa por las vibraciones que producen las emociones, ubica el pensamiento en lugares que no corresponden a las ideas, ve nuevas posibilidades de la muerte.

Las palabras aparecen en tensión con el dualismo, en una lucha con las esencias, en un forcejeo con el cuerpo muerto de Occidente. El objetivo de este espectáculo no es la experimentación. No hay acá una complacencia en la ruptura. Artaud no es ese tipo de poeta que se propone innovar o decir algo nuevo, como lo afirma en *Le pèse-nerfs* (1925): “Donde los otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu” (Artaud, 2014a, p. 13). La búsqueda del espíritu rompe la sintaxis, abre el cuerpo de la palabra duplicándolo. Leer no es armar sentidos, leer es actuar con el texto, devenir otro con el texto.

Derrida captó este “devenir otro con el texto”, precisamente al escuchar grabaciones de la propia voz del poeta. Así lo expresó en la siguiente entrevista:

Artaud avait une voix et un concept de la voix, de la dramaturgie de la voix tout a fait unique... Le lire devrait impliquer qu'on ressuscite sa voix, qu'on le lise en l'imaginant en train de proférer ses textes. Je ne connais pas d'écrivain dont la profération soit si présente au texte écrit... La voix d'Artaud, quand on l'a entendue, on ne peut pas la faire taire. Et donc il faut le lire avec *sa* voix, avec le spectre, le fantôme de sa voix qu'on doit garder dans l'oreille... C'est dans la voix qu'on entend comme le rapport à soi, l'auto-affection de la vie par elle-même. Ces quelques enregistrements de la voix d'Artaud sont une partie essentielle de ce qui nous reste de son corps, de son corpus. (Derrida, 2004, p. 36)².

² El siguiente estudio llama la atención sobre los frecuentes inconvenientes que tenía Artaud con su impetuosa voz: “Nombreux sont les témoignages de ses contemporains qui s'accordent à signaler à la fois “l'oralité impérieuse” d'Antonin Artaud, investissement exceptionnellement riche et semble-t-il irrésistible de la dimension orale de l'énonciation, (signe d'une intense activité pulsionnelle) et ses fréquents et dramatiques

La primera parte de la obra de Artaud, desde 1925 hasta 1939, se ocupa de darle un lugar al pensamiento, se pregunta qué es pensar, cómo y dónde inicia el pensamiento, y por qué su manera de hacerlo no logra encarnar una idea. En esta etapa aparece la carne como cuerpo pensante, en textos como *Le pèse-nerfs* (1925), *L'ombilic des limbes* (1925) y *L'art et la mort* (1929).

Desde 1934 emprende la búsqueda de un arte vivo en la figura del emperador romano Heliogábalo y en su investigación de los mitos de los Tarahumaras que realiza en su viaje a México. Entre tanto va construyendo sus teorías teatrales, en las que elabora el arte de la crueldad, la reflexión en torno a la relación de la peste con el teatro y su interés por el teatro de Bali.

De 1939 a 1945 estará ingresado en el psiquiátrico de Rodez y su producción se va a centrar en la correspondencia, género con el que inicia su vida literaria y que practica a lo largo de toda su obra de manera incansable. En Rodez aparecen las glosolalias, aglutinaciones de sílabas que van a tomar un lugar primordial en su producción. Las obras que escribe después de Rodez: *Artaud le Môme* (1947), *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), *Ci-Git précédé de la culture indienne* (1947), *Suppôts et Supplications* (1947) y *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), son textos en los que concreta de manera poética todo el pensamiento de la primera parte de su obra. La estética de *Le théâtre et son double* (1938), que no logra llevar a cabo en una puesta en escena, la hace efectiva en sus textos poéticos.

Después de Rodez, Artaud piensa su escritura como un escribir-pintar. No solo realiza dibujos que luego comentará en textos poéticos, sino que además ilustra sus poemarios como *Artaud le Môme* (1947), también escribe el ensayo *Van Gogh le suicidé de la société* (1947) donde plantea que el trazo del pintor es una manera de ser del lenguaje poético.

embarras dont l'ampleur pouvait être telle qu'ils plongeaient Antonin Artaud dans un bégaiement insupportable, voire même le paralysaient totalement, le laissant sans voix" (Bouthors-Paillart, 1997, p. 74).

Artaud o el fin del surrealismo

Nos interesa la manera en que Artaud escribe por fuera de los géneros literarios, con un corpus que se disgrega, con un interés en el pensamiento y en la manera en que opera en su cuerpo. Queremos rastrear su pregunta por el lugar del arte en la sociedad, nos interpela especialmente la relación que propone con la vida. Así es que rastrearemos qué es el pensamiento para este poeta, y por qué se vincula con el cuerpo. Nos interesa la definición que propone sobre la vida y la relación que esto tiene con el arte. Luego construiremos una narrativa que va desde el origen de las cosas, lugar que Artaud llama el absoluto, hasta la aparición de las cosas. Identificaremos de qué manera la Energía que sale del absoluto llega al cuerpo humano, lo atraviesa y por qué esto configura una manera de ser de la vitalidad en el organismo que es, como lo veremos, la razón del hombre. Nos interesa poner al final de la reflexión la idea que tiene sobre el arte, que hemos rastreado en *Le théâtre et son double*.

Consideramos que proponer un eje de lectura de la obra de Artaud, el de la vitalidad, para leer poesía contemporánea escrita por latinoamericanas ya es traer a la actualidad al poeta de comienzos del siglo XX. Ahora bien, haremos una breve presentación del contexto en el que el poeta produjo su obra, el de las vanguardias, con el fin de insistir en nuestro interés por elaborar la teoría de la vitalidad en Artaud que puede ponerse en relación con poéticas actuales.

El período en que Artaud escribe su obra corresponde al de las vanguardias, de hecho hizo parte del surrealismo a mediados de los años veinte, antes de separarse definitivamente de este movimiento. Al retirarse del grupo, Artaud construyó una crítica al surrealismo en diversos textos, como en *L'art et la mort* (1929):

El interior del surrealismo lo condujo hasta la Revolución. Por encima de toda necesidad real, yo pongo las exigencias lógicas de mi propia realidad. Esa es la única lógica que me parece válida, y no tal lógica superior cuyas irradiaciones no me afectan sino en la medida en que atañen mi sensibilidad. No existe disciplina a la que me sienta obligado a someterme, por riguroso que sea el razonamiento que me conduzca a adherir a ella.

Para mí, dos o tres principios de muerte y de vida están por encima de toda sumisión precaria. Y cualquier lógica nunca me pareció sino prestada (Artaud, 2013, p. 122).

Para Artaud el surrealismo es una lógica transcendente por encima de las demás lógicas. El poeta afirma su necesidad de seguir la suya propia, lo que significa construir su lenguaje. Los principios de lo vivo son la vida y la muerte, después de eso está la sensibilidad propia que es, de hecho, algo que desborda al sujeto: lo que Artaud llama lo propio no es replicable. Entre la vida y la muerte la lógica propia es el estado que muta en permanencia. Nada de lo propio puede detenerse. Así es que Artaud se propone encontrarse con esa sensibilidad que se desborda. Las ideologías no son operantes en su proyecto porque están por encima o al lado de lo sensible y pretenden contener la totalidad de la explicación de lo humano. La pregunta de Artaud es cómo encontrar un pensamiento que pueda dar cuenta de esa operación de lo sensible que se caracteriza por el cambio permanente.

Se separa porque cuestiona la relación que los surrealistas mantienen con el comunismo, que considera una ideología reductora de la visión de lo humano como lo muestra en *Messages Revolutionnaires* (1936):

Karl Marx [...] se ha detenido, él también, sobre un hecho: el capitalista, el hecho burgués, el estrangulamiento por la máquina, la asfixia de la economía de la época debido a un uso monstruoso de la máquina. De este hecho verdadero surgió también en la historia una ideología falsa. A la juventud francesa de hoy que no soporta la razón muerta, ya no le importan las ideologías [...] Esta juventud siente la vida, nosotros sentimos la vida, como una sola cosa, una cosa que no admite teorías. Invocar actualmente a la metafísica no es separar la vida de un mundo que la sobrepasa, es volver a introducir en la noción económica del mundo todo lo que se ha querido retirar de este; y volverlo a introducir sin alucinaciones. [...] Si tenemos una falsa idea del destino y de su marcha en medio de la naturaleza, es porque ya no sabemos mirar la naturaleza, porque ya no sabemos sentir la vida en su totalidad (Artaud, 2002, p. 25).

Artaud está en contra de la relación del surrealismo con el comunismo y, para eso, hace una crítica a Marx. El poeta afirma que Marx ha olvidado el asunto de la vida y se ha concentrado únicamente en el de la economía. Por eso su pensamiento se convierte en ideología. El asunto de Artaud es traer la noción de vida que no funciona en términos de análisis de la sociedad, o de ajustarse a un único elemento que habría que transformar. Al incluir la noción de vida en lo económico afirma que, en efecto, parte de lo real tiene que ver con esa dimensión, la del sometimiento del hombre a la máquina. Ahora bien, además de esto la vida no se puede dividir, de ahí que el poeta insista en que la sensación de la vida tiene que ver con una totalidad. Hay una dimensión que está relacionada con la observación de la naturaleza y con la experiencia de la vida, que no funciona en términos de ideología. La obra de Artaud habita ese lugar y da cuenta

de cómo opera. Artaud arremete contra toda ideología que pretende agotar las posibilidades de comprensión de lo humano.

Sobre la vanguardia

Artaud se separa del surrealismo para construir unas condiciones particulares de pensamiento. Aunque ya sabemos que se desmarca de manera radical de este movimiento, nos interesa reflexionar sobre algunas características de las vanguardias y de su valoración en la actualidad.

Alfredo Saldaña en *No todo es superficie* nos aclara:

defenderé aquí la idea de que las vanguardias históricas desarrolladas durante las cuatro primeras décadas del siglo XX configuraron el último movimiento artístico esencialmente moderno [...] y que la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de inflexión que afectó a la disolución de la estética moderna y al surgimiento de las diferentes poéticas posmodernas. En ese sentido, [...] habrá que aceptar con Gianni Vattimo (1987) [...] que el propio concepto de vanguardia resulta ya inoperante para —desde él— teorizar sobre el arte actual (Saldaña, 2009, p. 16).

Saldaña elabora el pensamiento de la posmodernidad teniendo en cuenta la porosidad del concepto. En *No todo es superficie* muestra que la modernidad es un fenómeno que termina en términos de fechas, como lo dice en la cita anterior, después de la Segunda Guerra Mundial, y en términos estéticos, con las vanguardias que se vuelven, además, inoperantes para reflexionar sobre el arte en la contemporaneidad.

En la introducción a la antología de poesía latinoamericana *Cuerpo plural* (2010) Gustavo Guerrero construye una mirada crítica sobre las vanguardias y da cuenta de por qué son ineficaces para relacionarlas con, como lo dice el subtítulo de su obra, una *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Dado que nuestro trabajo tiene que ver con vincular el pensamiento de Artaud sobre la vitalidad con poetas latinoamericanas actuales, tiene relevancia traer los argumentos de Guerrero sobre la relación de las poéticas que se desarrollan en el continente americano en la primera década del siglo XXI y las vanguardias.

Entonces, si la vanguardia ya no tiene cabida hoy y Artaud produce su obra en ese período estético, ¿de qué manera se puede relacionar su pensamiento con la poesía actual? Además de poner en evidencia esta postura crítica que podría ser representativa de la herencia de las

vanguardias hoy, también queremos poner en evidencia por qué, a la luz de los argumentos de Guerrero, no se puede considerar a Artaud un vanguardista y habría que conocer su proyecto para ubicarlo como un pensador de la relación del arte y de la vida que desborda las etiquetas.

Primero veremos los argumentos de Guerrero, quien elabora la idea de por qué las vanguardias son un período estético caduco para la poesía latinoamericana de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Para eso hace un recuento:

Sacralizar la poesía significa, para Novalis y los hermanos Schlegel, elevarla a una condición análoga a la de una religión [...]. La poesía se lanza en busca de una traducción del Absoluto con los románticos, y más tarde a una elucidación de los misterios órficos con los simbolistas, y más tarde a una definición de aquel famoso punto de la mente donde se resolverán todas las contradicciones interiores del hombre, uno de los objetivos fundamentales del surrealismo (Guerrero, 2010, p. 15).

El elemento Absoluto de los románticos es lo que se desplaza hasta las vanguardias con un cambio de nombre. Lo que persiste es que el poeta es capaz de traducirlo y la noción de lo misterioso, que no se deja ver y que, según Guerrero, para los surrealistas tendría que ver con el inconsciente. Si el poeta es capaz de darle nombre al absoluto, entonces tiene un lugar privilegiado. Esto va de la mano de una manera de construir el lenguaje que revele el misterio:

En adelante, ha de ir en pos de su finalidad última a través de una renovada y reflexiva puesta al desnudo de su propia esencia, repitiendo una y otra vez un exigente ejercicio formal y temático que, como puede verse en muchos de los experimentos más radicales de las vanguardias, sólo ha de terminar cuando la poesía misma se disuelva en la vida y sea la ley de convivencia que rija la sociedad (Guerrero, 2010, p. 15).

Lo Absoluto es, así, una esencia que debe ser descubierta. Es algo invisible y, a la vez, permanente. Para poder expresarlo es necesario construir un lenguaje exigente que pueda revelarlo. La poesía está puesta al servicio de otra cosa, un más allá trascendente. Además, el objetivo de la escritura no es la poesía, sino recuperar una vida cuya ética sea la de la poesía. La esencia está por fuera de lo real y la poesía es la encargada de traducirlo para que el hombre recupere su lugar verdadero en el mundo. Artaud propone, en cambio, que entre la vida y el arte no haya una separación, entonces la poesía no revela, lo que hace es permitir el pensamiento sobre la vitalidad.

Otro elemento de crítica de parte de Guerrero (2010, p. 16) tiene que ver con el dogmatismo:

cada escuela, cada grupo y cada poeta ponen de relieve la estricta *necesidad histórica* de sus obras y, al hacerlo, denuncian explícita o implícitamente lo anacrónico de las obras que los precedieron [...] Porque en esencia, o mejor, como cristalización de una esencia, al cabo sólo hay una poesía que merece serlo y las demás no lo son. De ahí el dogmatismo, la intolerancia.

Acá podemos ver que las vanguardias plantean el valor de su existencia a partir de la culminación histórica de su proyecto con relación a su finalidad de salvación del hombre. Es interesante notar que la irreverencia que proponen lleva a disolver la poesía, en la medida en que desaparecen el poema y el sentido a favor de una vida donde el hombre vive la poesía. Por esa razón hay una finalidad histórica en su existencia. Además de esto, solo hay un tipo de poesía que pueda lograrlo. Así, el poeta sigue siendo un privilegiado que, además, le va a permitir a la sociedad una mejoría espiritual. Se vuelve, en efecto, un espacio de poder. Artaud, en cambio, busca una liberación de las formas de dominación de la vitalidad, además espera que esta lógica pueda entrar en el ámbito de lo que se considera razonar. Con Artaud el deseo, el impulso, la sensación, el flujo adquieren un lugar en el ámbito del pensamiento.

Ahora bien, Gustavo Guerrero pone en evidencia la crítica al legado de las vanguardias en la poética latinoamericana actual. Con esto afirma:

En nuestra orilla del español, la narrativa de la erosión y el desmantelamiento se remonta paradójicamente hasta la irreverencia y el experimentalismo de muchas de nuestras vanguardias [...]. Aludo a la famosa poesía “conversacional” [...], la voluntad de romper con el idioma de lo sublime y la hegemonía de la metáfora vanguardista; pero, por otro, no habría que olvidarlo, se sigue alimentando la creencia en la necesidad de asociar la práctica de la poesía a un horizonte utópico (Guerrero, 2010, p. 20).

Acá queda claro que las vanguardias permiten construir una poética de la “erosión” por la experimentación que desmantela la noción de totalidad, todo esto ligado a una postura utópica: es que la poesía debe ser aquello que cambie al hombre. Guerrero afirma que, de hecho, si hay presencia de la vanguardia en la lírica actual es por medio de la ironía en torno a la idea del poeta salvador.

La actualidad

No nos interesa pensar cómo se podría actualizar la obra de Artaud hoy, como lo propone, por ejemplo, Maggie Nelson en su libro *El arte de la crueldad* (2020), donde hace un recuento de los artistas que en el siglo XX han utilizado ese concepto para crear. Como ya lo hemos visto, Artaud propone un teatro de la crueldad. De hecho, Nelson lo nombra como uno de los principales exponentes. La ensayista quiere revisar este corpus de artistas y proponer cuáles podrían ser los usos contemporáneos de la crueldad. Así es que afirma:

Se pregunta si, ahora cuando en teoría habitamos un paisaje político de ocio cada vez más saturado de imágenes —y noticias— de tortura, sadismo e interminables contiendas, existen ciertos aspectos o detalles del supuesto arte de la crueldad —como suponía el insigne dramaturgo y loco francés Antonin Artaud— que sigan siendo salvajes y loables. Se pregunta cuándo y si la distinción de Artaud entre un tipo de crueldad ruda, basada en el sadismo y el derramamiento de sangre, y su noción de una “crueldad pura, sin laceración del cuerpo”, puede articularse de manera productiva, y para qué fin (Nelson, 2020, p. 14).

Nelson se posiciona con relación a una contemporaneidad violenta y cuestiona si en ese panorama todavía cabe un arte que exponga la brutalidad. ¿Qué lugar podría tener —en un mundo saturado de imágenes del horror— un arte de la crueldad? Nelson se pregunta si aún es posible pensar que las obras que ponen en evidencia la violencia muestren la liberación de lo que ella llama lo salvaje, y con eso se refiere, tal vez, a la crueldad como un concepto que permite explorar todo lo que acerca al hombre a lo animal. Además, establece que en Artaud hay otra concepción de la crueldad que parece no incluir la laceración y que llama “pura”. Sin embargo, Nelson considera que el pensamiento del poeta es inaplicable:

Como Sontag escribió alguna vez, la única cosa que no puedes hacer con Artaud es aplicarle; es probable que tampoco puedas creerle, por lo menos no en el sentido de llegar a ser seguidor de él. ¿Qué hay para creer o seguir en su poesía tardía, donde se llama a sí mismo “Artaud el Momo” [...] y se preocupa sin parar de gente que le roba su semen y heces?” (Nelson, 2020, p. 281).

El poema *Artaud le Momo* (1947) está inscrito en la reflexión sobre la expulsión del propio cuerpo, de toda forma de alienación. Además, el énfasis en el robo de sus fluidos tiene que ver con la manera como Artaud tematiza el control que ejercen las instituciones sobre el cuerpo normado.

Nelson afirma que el modo como se ha utilizado la crueldad en las vanguardias debe superarse. Identifica en los usos de la crueldad una idea que la convertiría en una manera de ser de lo sagrado, como una verdad oculta y, así, misteriosa. La violencia de la crueldad esconde una esencia aterradora que no se puede revelar de otra manera. Para la ensayista es necesario superar todo lo que vincule al arte con una idea sagrada en términos de misterio indecible. Esta noción hace parte de las vanguardias herederas del romanticismo y de una cierta idea del discurso artístico como el que puede revelar verdades. En vez de hacerlo por medio de elementos espirituales, místicos, ahora se haría por medio del horror. Toda idealización contiene su contraparte en la medida en que vuelve lo feo o lo brutal otra manera de acceder a la esencia. Nelson considera que esta crueldad sigue manteniendo este binarismo porque confirma la tensión entre lo religioso y lo profano, en suma, la violencia cruel sería una de las caras de lo que sigue siendo absoluto e inalcanzable.

El tipo de crueldad que podría ser útil hoy para la ensayista es el “atractivo vigor de Bacon (que parece el de Artaud o el de Nietzsche), [...] de entregarnos de nuevo, a un fluir de existencia impulsivo” (Nelson, 2020, p. 17), pero teniendo en cuenta que la impulsividad no tenga como finalidad cambiar al hombre y la moral de la sociedad como lo pretendían las vanguardias. Nelson valora las obras cuyo uso de la crueldad apunta a una burla de su concepción vanguardista relacionada con lo sagrado, así como a ampliar la visión de las posibilidades de lo humano en cuanto a la violencia, el dolor, los impulsos y el desbordamiento.

Nosotros no procedemos como lo hace Nelson: no estamos interesados en pensar los usos del concepto en un panorama contemporáneo porque no estamos elaborando un mapeo de las manifestaciones poéticas de la crueldad hoy. No nos interesa valorar si se ha transformado la manera como Artaud planteó el concepto, si en la contemporaneidad esa idea ha mutado y cuáles son las implicaciones que tiene este cambio para el concepto de crueldad. Nuestro interés radica en leer un corpus en resonancia con el pensamiento de Artaud. Queremos establecer relaciones entre las poéticas acá seleccionadas y la manera como Artaud concibe la relación entre arte y vida.

Está clara la necesidad de construir un discurso crítico de la vanguardia desde la actualidad para poder hacer una valoración de este movimiento que marcó la estética del final de la modernidad. Sin embargo, es interesante ponerla en perspectiva de la mano de Saldaña, quien da cuenta de la compleja relación que hay entre la modernidad —marco en el que incluye las vanguardias— y la posmodernidad. Saldaña construye un discurso gracias al cual deja ver que no hay divisiones tajantes entre los dos períodos. Además, es relevante tener en cuenta que elabora su argumentación sobre y durante el período posmoderno. Lo interesante es que desarrolla una mirada propia de su tiempo, que no le interesa generar definiciones unitarias y totalizantes. Así logra tener un discurso sobre la posmodernidad que es, como es el mismo movimiento: poroso, en el sentido de complejo, lleno de matices. Nos deja ver la relación de intercambio entre los dos períodos, los elementos que los diferencian pero también los que los acercan, de tal manera que se instala en ese lugar crítico, que es el de la posmodernidad. Así, afirma:

Esta sensibilidad es, si no deudora, al menos heredera de la crisis de la modernidad y se aprecia, por lo que a la estética se refiere, en la imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático, unificador, cerrado, compacto y homogéneo y, por lo que afecta a la producción artística, en la disolución del canon poético clasicista (eclecticismo, elaboración de productos híbridos), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo) y la muerte del sujeto (como autor y como centro de representación de obras artísticas) (Saldaña, 2009, p. 72).

Más atrás vimos que, según Guerrero, las vanguardias introducen una poética de la erosión que correspondería, en términos de Saldaña, al fragmentarismo. El asunto es que Saldaña da cuenta del proceso de herencia y, así, deja ver el intercambio que hay entre la actualidad y la modernidad. Ahora bien, para Guerrero la poesía latinoamericana contemporánea se caracteriza —como lo afirma Saldaña para describir la posmodernidad— por su diversidad. La multiplicidad es, entonces, un elemento fundamental de lo actual para los dos ensayistas. Lo interesante de la mirada de Saldaña tiene que ver con su apuesta por mostrar lo contemporáneo como un proceso de diferencias pero también de herencias y, sobre todo, de flujos.

Una vez Guerrero construye su crítica al movimiento de la vanguardia y a la irrelevancia que tiene en la poesía latinoamericana actual, elabora una definición de la estética actual:

En cualquier caso, lo ideal, en el plano teórico, sería que el lector se sintiera obligado a ajustar la mirada y a renovar substancialmente su manera de apreciar el verso cada vez que pasa de un poeta a otro. Pero hay que reconocer que, en la práctica, aún estamos muy lejos de ello (Guerrero, 2010, p. 31).

Para Guerrero la vanguardia es dogmática, mientras que la contemporaneidad es plural. Ahora bien, la apuesta que, según Guerrero, corresponde al futuro es una idea que Artaud está proponiendo en el período en el que escribe, el de las vanguardias. De hecho, al leer la obra del francés hay que “renovar substancialmente” la manera en que se concibe la poesía porque apunta, en definitiva, a que se fije no solo la forma poética propia, sino la poesía en general. Así, con Artaud se habla de escritura y de lenguaje en relación con la vitalidad, no de géneros literarios y de estilos o escuelas más o menos vigentes. Lo que nos interesa mostrar acá es la complejidad en la relación entre el pasado y el presente. Que Artaud haya escrito en el período de las vanguardias lo hace partícipe de algunas características pero en definitiva lo excede.

La reflexión de Artaud sobre la vitalidad apunta a que el arte es el lenguaje que permite acogerla pero con una condición que es la de no poder fijarse. Así, la membrana deja ver cortes que nunca se desprenden del todo, la forma permanece abierta, nunca se solidifica.

Ubicar la poética de Artaud en el momento histórico que corresponde a la producción de su obra supone un nivel de profundización que no es nuestro objetivo acá. No nos interesa establecer el debate sobre la relación de Artaud con las vanguardias y la pertinencia o irrelevancia de este movimiento con la actualidad. Ahora bien, en la medida en que trabajaremos nuestro corpus a la luz de la *narración* de la vitalidad en la obra de Artaud, estaremos, innegablemente, estableciendo una relación entre un discurso escrito antes de la Segunda Guerra Mundial y unas poéticas que han sido publicadas entre los años 1980 y el 2020. Esto pone de manifiesto, sin que sea nuestro objetivo, la relación de estéticas con un siglo de diferencia. Ahora bien, el ejercicio que nos proponemos es el de identificar una teoría en la obra del poeta. Todo el empeño está puesto en dar cuenta de cómo en la obra de Artaud

hay un pensamiento que, además, es eficaz para leer un corpus de obras poéticas que han sido publicadas en Latinoamérica y en los últimos años. No nos interesa argumentar si Artaud es vigente hoy, aunque, al elaborar una teoría a partir de su obra para generar las resonancias con poéticas actuales, lo estaríamos haciendo³.

Lo inaplicable

Aunque no se le puede considerar vanguardista en los términos en que Guerrero define este movimiento, Maggie Nelson deja clara la idea de inaplicabilidad que Susan Sontag afirma a propósito del pensamiento de Artaud.

El asunto de lo inaplicable de la propuesta de Artaud tiene que ver, para nosotros, con el hecho de no ser programático, ya que sus ideas son una reflexión sobre la forma y su relación con la vida. La noción de vida en Artaud es material y plantea de qué manera lo que la configura se puede ver en el arte. Lo que constituye la vida es la energía y la energía viene del absoluto que es un todo informe y potencial. De ahí se derivan los principios que conforman las cosas con sus grados de condensación y disolución energética. Este movimiento de avance de la vida es la fuerza pensante cuyo objetivo es existir. La vida es una energía que no cesa, pero se desplaza en el mundo con múltiples transformaciones. No es misteriosa, es intensiva. Para pensarla es necesario experimentarla por lo que la vida le da un lugar a la sensación en el pensamiento. Su expresión pasa por el arte, por lo que la forma se convierte en una manera de ser de la investigación sobre la causa del hombre, su magnetismo energético.

³ Es de notar un estudio de poesía contemporánea española que ha sido analizada a la luz de las ideas de Artaud. No obstante, apenas toca tangencialmente las ideas de este autor. Con mayor frecuencia se refieren a filósofos, como Deleuze y Guattari, que las han retomado en sus obras: “Tres poemarios publicados en España en los primeros veinte años del siglo XXI, como son *Cuerpo sin mí*, de Eduardo Moga (2007), *La piel o el cuerpo*, de Leticia Fernández-Fontecha (2018) y *Phantasmagoria*, de Sara Torres (2019), recogen y responden la pregunta de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos? [...]. De este modo ha sido posible comprobar cómo en los primeros años del siglo XXI, el cuerpo sin órganos ofrece un renovado espectro de posibilidades líricas. Límite de todo régimen de signos, de todo código poético, el cuerpo sin órganos se erige como un recurso enunciativo que genera nuevos modos expresivos, nuevas facultades imaginativas, y, en definitiva, nuevos y eternos retornos de la diferencia” (Martínez, 2023, p. 53). Nuestro trabajo se concentra particularmente en la obra de Artaud y, a partir de sus textos, elaboramos nuestro aparato crítico.

La vitalidad apunta al pensamiento, a la apertura de posibilidades, a una materialidad que avanza y se disuelve, pone las bases de la abstracción potencial sin ideas, disuelve la razón y lo binario. No se trata de volver la vida un concepto esencial o misterioso, se trata de comprender su operación paradójica y material, así como la relación de esto con el lenguaje. La vida vuelve plural el lenguaje, le impide fijarse.

Queremos pensar que el lenguaje artístico no es superior, ni revela un absoluto misterioso, se trata de ver de qué manera lo propio de la forma —su materialidad— está en relación con lo propio de la vida, la circulación energética. El pensamiento sensible, a su vez, es el canal por donde circula este conocimiento. El poeta no es un iluminado, es quien se dedica a la forma y quien, además, está en la materia, como lo está todo lo vivo, inmerso en la materialidad de la energía que circula y se alimenta de su propio movimiento. El arte puede ser un canal de conexión con la vitalidad. No se puede pensar la vitalidad como un objeto separado del hombre o de las cosas, puesto que es lo que las constituye.

La poesía no es grandilocuente, elevada, no revela. La poesía hoy podría estar conectada a una red de vida, silenciosa, singular, dispuesta a descomponerse en otra materia. Una poesía disponible para la muerte. Esto nos hace pensar en la *performance*, en la manera paradójica de la presencia efímera. Se trata de condensar la energía vital en el lenguaje y tratar el lenguaje como un cuerpo vivo. Son bosques, ecosistemas de virtualidad.

El asunto de la muerte tiene que ver con la pérdida de sentido racional y la apertura al sentido sensible y sus canales materiales. Como lo veíamos en el apartado sobre lo sagrado, más atrás, si la vitalidad ingresa en los cuerpos, los deforma, cuanto más cerca está del absoluto, o de los principios, más aterradora es la forma.

La poesía de Artaud es así de deforme, es imposible, como si estuviera en la cresta de la ola de la vitalidad y rozara, pero de manera casi imperceptible, la aparición de la forma. Es como si Artaud le arrancara a la membrana un lenguaje sangrante, pero no lo terminara de separar. Ese es el gesto: querer, con voluntad, no separar el lenguaje de la membrana, no darle una

finitud. Que el poema sea un espacio, como el del teatro, para que aparezca el gesto de arrancar lenguaje sangrante.

Vamos a identificar todos los elementos que propone el poeta para que esto sea posible, con el fin de pensar luego qué tipo de vitalidad podría haber en el corpus seleccionado de poetas latinoamericanas contemporáneas. Esto porque cuando leemos poesía experimentamos una condensación de sentido que —sin cambiar a la sociedad, tampoco a nosotros— nos permite estar en el mundo de una manera vivificada. Poder sostenerse en la sociedad actual supone sobrevivir y esa supervivencia resta vida. La poesía es un espacio de pensamiento vital sobre y en el mundo actual.

Artaud piensa la vitalidad y escribe con el gesto de arrancarla a la membrana, deja sangrar el texto. Esto nos hace pensar en el siguiente poema de Ana Cristina Cesar (2003, p. 77): “Miro mucho tiempo el cuerpo de un poema / hasta perder de vista lo que no sea cuerpo / y sentir separado entre los dientes / un hilo de sangre / en las encías”. La voz poética desecha lo que no sea cuerpo del poema y termina en el suyo propio, como si no hubiera división entre el lenguaje poético y el cuerpo. El poema termina en los dientes, es decir, en la boca, por donde se expulsa el sonido. Ahí aparece el hilo de sangre que también es el hilo del lenguaje.

Artaud y sus lectores

La obra de Artaud ha sido ampliamente estudiada. Sin embargo, a nosotros no nos interesa proponer una nueva manera de abordarlo. Si así fuera, tendríamos que consultar las interpretaciones que se han hecho de su pensamiento para proponer otra manera de leerlo. Nuestro objetivo es identificar dentro de su obra una manera de ser del pensamiento sobre la vitalidad y el arte, para así leer poetas contemporáneas latinoamericanas.

Ahora bien, la obra de Artaud ha suscitado lecturas en filósofos franceses que han marcado la recepción de su obra, como Maurice Blanchot y Michel Foucault. Pero son Gilles Deleuze y Jacques Derrida quienes ubicaron al poeta en el centro de su obra filosófica. Estos filósofos encuentran en Artaud un pensamiento que les permite construir el suyo propio.

Si bien las lecturas que estos filósofos elaboran de Artaud se concentran en construir, a partir del poeta, su propia teoría, también han constituido un referente de la recepción de la obra del poeta. En su artículo “Artaud-Deleuze-Derrida”, Anne Tomiche (2016) explica la lectura que Derrida y Deleuze elaboran a partir de Artaud. Dice que, gracias a las lecturas que hacen estos filósofos en los años sesenta, se superó el mito de Antonin Artaud como el poeta que escribió parte de su obra en psiquiátricos. Hay que esperar las lecturas filosóficas de los años sesenta para que Artaud sea leído y estudiado.

Tomiche explica que, si bien cada filósofo lee al poeta según su propio método de pensamiento, lo que los une es la pregunta por la relación entre crítica y clínica. Como es de notar, este no es nuestro asunto de interés. En todo caso, puesto que son lecturas canónicas, queremos identificar elementos de este artículo que nos parecen importantes para comprender la recepción de la obra de Artaud.

Según Tomiche, Derrida cuestiona la lectura que hace Foucault sobre Artaud porque reduce la obra literaria a un ejemplo de diagnóstico psiquiátrico. Así mismo, y pese a que Maurice Blanchot es un autor que combate la postura esencialista, Derrida afirma que Blanchot vuelve a Artaud un caso único. Derrida está cuestionando las posturas psicológicas y las que descubren estructuras esenciales. El filósofo propone que en Artaud habría un lugar de no disociación:

Si Artaud permet d'éclairer une unité prédifférentielle de l'oeuvre et de la folie, ce n'est pas sur le mode de l'exemplification, mais c'est dans la mesure où son “aventure” —tel est le terme utilisé par Derrida pour éviter ceux de “vie” ou d'oeuvre et désigner une totalité antérieure à leur séparation— est protestation elle-même contre l'exemplification elle-même. Et c'est pour cette même raison qu'Artaud résiste aux égeses critiques ou cliniques: le critique et le medecin sont sans ressource devant un art qui s'est voulu sans oeuvre, devant une existence refusant de signifier (Tomiche, 2016, p. 163).

Es interesante notar que Derrida quiere leer a Artaud sin convertirlo en un ejemplo, como sí lo hace Blanchot, ya que el poeta arremete contra esto. De ahí que no se le pueda fijar en un tipo de discurso predeterminado. La lectura de Derrida apunta a dar cuenta de un arte sin obra, que excede la dualidad de texto y realidad. La ausencia de obra, o la imposibilidad de construir una obra, tendría que ver con ese lugar unitario y prediferencial. Según Tomiche,

Derrida ve en este lugar la posibilidad de la destrucción de la metafísica occidental basada en la disociación de cuerpo y alma, sin que pueda deshacerse de la estructura que desea derribar.

Deleuze, por su lado, identifica en la obra de Artaud la posibilidad de elaborar una crítica al psicoanálisis. Tomiche explica que Deleuze ve en la esquizofrenia de Artaud, es decir, en su diagnóstico médico, el fundamento de lo literario. Es precisamente porque Artaud es el esquizofrénico, por lo que logra llevar a su plena potencia la literatura. Ahora bien, cuando el estado clínico se apodera del lenguaje, entonces no hay creación. A Deleuze le interesa la locura del poeta en la medida en que lleva el lenguaje al delirio⁴. El concepto que el filósofo desarrolla es el del cuerpo sin órganos que el poeta enuncia en su obra. Tomiche lo explica de esta manera: “Le corps sans organes qualifie donc un plan de la matière non formée postérieur à l’opération machinique: il est le dehors improductif de l’organisation, non pas antérieur ou sous-jacent, mais extérieur et corrélatif à elle” (Tomiche, 2016, p. 168). Acá se le otorga un lugar de improductividad al cuerpo sin órganos, donde lo que hay es una vitalidad como un continuum de flujos e intensidades que circulan.

⁴ Julia Kristeva pide prudencia a los intelectuales en el tratamiento de la locura: “Alrededor del 68, y antes con *El AntiEdipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, se ha llamado la atención del medio intelectual acerca de la psicosis y su lugar en la creación literaria: por ejemplo, sobre los textos de Antonin Artaud [...] No hay que evitar pensar la noción de locura, pero hagámoslo con prudencia y sin complacencia. Ciertas lecturas de Deleuze y Guattari han conducido a un aniquilamiento total de la idea misma de lo patológico” (Avanessian, 2002, p. 12).

Igualmente, Kristeva teorizó sobre la comprensión corpórea de la escritura en Artaud. Traemos a continuación el resumen del artículo de Margaroni en español: “Una de las principales contribuciones de Julia Kristeva en todos los diversos campos de estudio en los que ha trabajado desde su aparición como teórica de la semiótica y la literatura de vanguardia a mediados de la década de 1960 es su atención al cuerpo y a lo corporal. Algunos de sus conceptos centrales de aquella época, como la semiótica, el semanálisis, la chora y el significante, han ayudado a teóricos de las artes y las humanidades, pero también de las ciencias sociales y médicas, a hacer justicia a la compleja vulnerabilidad del sujeto en proceso en la encrucijada entre la biología y el lenguaje. Es significativo que llegue a desarrollar el concepto de sujeto en proceso en un ensayo de 1972 sobre Antonin Artaud, cuya comprensión corpórea de la escritura permitió a Kristeva teorizar una experiencia literaria que se niega a estetizar el sufrimiento psíquico o corporal y que aspira a convertirse en un laboratorio para la incubación de nuevas percepciones de lo humano menos arrogantes con la especie” (Margaroni, 2023).

Años más adelante, encontramos críticas a estas lecturas. Por ejemplo Jacob Rogozinski, quien afirma en “Dialogue entre Evelyne Grossman et Jacob Rogozinski. Deleuze lecteur d’Artaud-Artaud lecteur de Deleuze”:

C’est grâce à Deleuze (et à quelques autres, notamment Derrida) que nous avons appris à lire Artaud [...] Mais les lectures les plus éclairantes sont parfois aussi les plus aveuglantes [...] Elle paraît occuper une place marginale dans son oeuvre: [...] Et pourtant c’est là qu’il découvre le motif du “corps sans organs”, qui va jouer un rôle dans sa philosophie: [...] Cela dit, si l’on excepte *Logique du sens*, sa lecture reste assez superficielle. Elle se limite le plus souvent à une invocation incantatoire [...]. Il a créé un mythe, celui d’Artaud le Schizo (Rogozinski, 2008, p. 25).

Acá vuelve la idea del lugar canónico de las lecturas de Deleuze y Derrida de las cuales parten necesariamente los lectores que, como Rogozinski, producen sus propias lecturas en los primeros años del siglo XXI. De la misma manera encontramos que Evelyne Grossman afirma en “D’une anatomie furtive”: “Jacques Derrida a proposé autrefois une très belle analyse de ce terme “furtif” dans *L’écriture et la différence*, analyse qui risque toutefois de figer quelque peu la pensée d’Artaud” (Grossman, 2003, p. 14).

Segunda parte: Evelyne Grossman lectora de Antonin Artaud

Con Evelyne Grossman se puede ver cómo se desarrolla este pensamiento de manera cronológica. Tanto en las introducciones de cada año de producción en la edición de las obras para la colección Quarto de Gallimard, así como en el libro *Artaud, Joyce: le corps et le texte* (1996), hace un recorrido cronológico y conceptual de la obra del poeta francés. Estos trabajos nos permiten introducir una visión tanto cronológica como panorámica de los conceptos que desarrolla de la obra de Artaud.

A continuación haremos una síntesis de las ideas que nos interesa introducir de la lectura de Grossman sobre la obra de Artaud en su libro *Artaud, Joyce: le corps et le texte*. Haremos énfasis en qué ideas retomaremos a lo largo del primer capítulo de este trabajo, ya no de la mano de Grossman, pero sí en la obra del poeta. Es que elabora el que es, a nuestro juicio, uno de los mejores panoramas del pensamiento de Artaud. Ahora bien, las ideas que acá exponemos y que utilizaremos en la

primera parte del trabajo corresponden a los planteamientos del poeta: la carne, el pensamiento, la membrana, la crueldad, etc. Así, creaciones de Grossman como el “discuerpo” no las reutilizaremos aunque haremos una mención a continuación.

Evelyne Grossman presenta a Artaud como un poeta que es un pensador y construye el estatuto que se le puede dar a su obra en tanto gesto de pensamiento. Nos interesa identificar la manera en que Grossman elabora los conceptos que aparecen en la obra del poeta. Así establece que en la primera parte de la obra de Artaud, desde las cartas con el editor de la revista *NRF*, Jacques Rivière, hasta *Le théâtre et son double*, el poeta construye su teoría. Haremos un recuento de dos categorías que Grossman elabora —el pensamiento de la carne y la crueldad— como la base de la segunda parte de la obra de Artaud, a partir de su ingreso en el psiquiátrico de Rodez. La crítica plantea que las ideas del poeta para el teatro, las elaborará en la poesía que escribe después de 1945.

De esta manera, en “La escritura germinante” haremos una síntesis de la propuesta que hace Grossman sobre el lenguaje poético de Artaud. Es que, desde Rodez, Artaud se dedica a construir una escritura que contendría, según Grossman, los conceptos de la primera parte de su obra. Para la crítica, Artaud descubre con la escritura de las glosolalias, de la diseminación, de la xylofonia y de la fecalidad una manera de hacerse un nuevo cuerpo textual. Este cuerpo de lenguaje es sempiterno, está elaborado por un sujeto transpersonal que deja una huella a la espera de su futuro lector para que actualice el acto de escritura en la lectura que hará del texto. Así es como Grossman elabora lo que será, a nuestro juicio, la lectura de una poesía viva en Artaud.

La carne piensa

En la correspondencia que Artaud mantiene con Jacques Rivière (1924), el director de la revista *NRF*, el poeta le plantea al editor la posibilidad de que la existencia literaria le dé un lugar de pensamiento: “Lo que aquí está en juego es el problema mismo de mi pensamiento. De lo que se trata para mí es nada más y nada menos que de saber si tengo o no derecho a seguir pensando, en verso o en prosa” (Artaud, 2019, p. 119). Escribir es la manera que tiene el poeta de pensar, de ahí que escribir no sea componer una obra literaria que cumpla con las características predeterminadas de un género, sino una forma de pensar.

Sin embargo, el poeta se empeña en afirmar su imposibilidad para concretar una idea. En la manera como expresa su imposibilidad para lograr atrapar su propio pensamiento aparece una exploración del fracaso y de la dificultad de concretar la forma, cualquiera que sea:

Hay pues un algo que destruye mi pensamiento: un algo que no me impide ser lo que podría ser, pero que me deja, como quien dice, en suspenso. Un algo furtivo que me arrebató las palabras que he encontrado, que disminuye mi tensión mental, que destruye paulatinamente en su sustancia la masa de mi pensamiento (Artaud, 2019, p. 127).

La dificultad viene acompañada de la exploración de un cuerpo que no es el del sujeto y que es imposible de fijar. Para Artaud el problema del pensamiento tiene que ver con el hecho de que Occidente lo ha separado del cuerpo. Sin embargo, el cuerpo no es únicamente el cuerpo material, lleno de órganos que se van pudriendo, Grossman afirma que es “une plongée dans la matière corporelle de la langue” (1996, p. 211), por eso afirma que la materia es como un cuerpo que se vuelve volátil y la idea como algo que adquiere un cuerpo. Ambos, materia e idea, se encuentran en la vibración como pensamiento corporizado o cuerpo volatilizado, “que l’esprit puisse se *corporiser*, le corps se *subtiliser*” (Grossman, 1996, p. 20).

El cuerpo es vibración. La vibración es materia invisible que actúa y circula y produce movimiento en el espacio. Todo está en vibración encontrándose. A Artaud le interesa todo lo que sucede en ese lugar de la vibración que es donde ubica el espíritu. El espíritu en tanto materia invisible se llama, a su vez, en *Le pèse-nerfs*, la carne que no se encuentra en un órgano ni en cuerpo material: “No creo en el yo, pero sí en la carne, en el sentido sensible de la palabra carne” (Artaud, 2014a, p. 82). Para Artaud el espíritu es un cuerpo sutil que se desplaza, vibra y se extiende de manera ininterrumpida como membrana que envuelve todo y de la que sale todo: “La chair es un double indissociable de matière et d’esprit, d’organique et de spirituel fusionnés”(Grossman, 1996, p. 29).

De esta manera, Grossman propone que el pensamiento tiene raíces en la carne. La carne es un espacio precategórico donde se opera por roces, vibraciones, intensidad de colores. La carne es una tela infinita que vibra, en la que se produce el encuentro de dos o más pliegues que desencadenan recorridos que irrigan el sistema nervioso de los cuerpos humanos: “C’est une masse traversée par de l’énergie, du corps à la fois solide et subtil, une matière impulsive vibrante où s’enracine la

substance pensante” (Grossman, 1996, p. 29). En ese lugar energético inicia el pensamiento. Toda idea tiene un inicio en el cuerpo de la sensación.

La primera parte de su obra, como podemos ver en *Le pèse-nerfs* (1925), nos entrena en esa particular manera en que aparece la membrana particular porque no tiene una forma que conozcamos: “Tengo la idea de un espacio imprevisto y fijo donde en un tiempo normal todo es movimiento, comunicación, interferencias, trayecto” (Artaud, 2014a, p. 83). Grossman (1996) explica que acá el lenguaje adquiere la textura de los pliegues de la membrana, se pasa de una sensación a otra, se atraviesan roces, cortaduras. El lenguaje deja ver un texto que nunca se cierra, que no encarna la idea y que, sin embargo, no cesa de producir movimiento, como si la carne estuviera actuando en permanencia en la página escrita.

El pensamiento sobre la carne se vuelve pensamiento desde la carne en *L’art et la mort* (1929): “Sus pensamientos son hojas bellas, superficies planas, sucesiones de núcleos, aglomeraciones de contactos entre los cuales su inteligencia se desliza sin esfuerzo: simplemente va” (Artaud, 2013, p. 37). Se trata de hacer cuerpo con aquello que se piensa, es decir, de resonar y dejarse afectar por lo que se convoca en el texto. Pensar como devenir y, en ese proceso, transformarse, abrirse a la experiencia de no poder poseer nada. No hay agarres posibles como lo explicita en *Le pèse-nerfs* (1925): “Me hablan de palabras, pero no se trata de palabras, se trata de la duración del espíritu [...] Al lado del espíritu está la vida, está el ser humano en el círculo donde el espíritu gira, juntos y atados por una multitud de hilos...” (Artaud, 2014a, p. 83). El poeta elabora, según Grossman, una teoría que es a la vez acción, un pensamiento que es vida, una poesía que se desplaza energéticamente.

Grossman explica que hasta el año 1939 Artaud está sistematizando el pensamiento de la carne en todos sus libros. Desde su primer texto esto ocurre con esa particular manera en que se da la escritura como pensamiento y experiencia a la vez. Después del 1939 los textos de Artaud son la experiencia del espíritu, o de la carne, que después es el doble en sus teorías teatrales:

Comme le soulignait déjà Derrida, il existe un “trait continu” qui relie la métaphysique de la chair des premiers textes, au *Théâtre et son double* (Derrida, 267). Cette “masse plastique” vitale

entièrement vibratile, cette membrane où se découpe le corps anatomique qu'Artaud nommait la *Chair* dans les textes des années 25, devient au théâtre le *Double* (Grossman, 1996, p. 49).

Este lugar se encuentra atravesado por cortes que le sacan formas a ese cuerpo inmenso vibrátil. Las formas que aparecen no son las que se conocen porque la relación entre la membrana y los cortes es cambiante. Es todo el sistema de signos que está puesto en cuestión:

Pour saisir dans sa cohérence interne l'ensemble du système linguistique d'Artaud, il faut en résumer les éléments: la masse, le signe et leur articulation paradoxale. La masse indistincte et amorphe qu'il s'agit d'articuler, c'est le Double, cet "entrelacs fibreux" du corps sémiotique et pré-individuel qu'il appelait Chair c'est ce pré-corps (le mien-pas-le-mien) qui va constituer la "base organique" du théâtre. Le *signe*, ce sont tous les éléments qui entrent à titre d'unité signifiante dans le système du "langage physique" [...]. ce nouveau "langage dans l'espace" implique l'existence d'une force qui articule masse et signe: c'est, on la vu, le rôle de la Cruauté d'être ce lien paradoxal, qui articule et désarticule en même temps (Grossman, 1996, p. 57).

A lo largo del primer capítulo, haremos un recorrido por estos planteamientos que estamos sintetizando acá. En la segunda parte del capítulo nos ocuparemos del concepto de la carne y rastreamos su aparición en la obra de Artaud, así como de su relación con el pensamiento. Haremos un trabajo minucioso al respecto para identificar ese continuum del que nos habla Grossman, "Cet espace sans divisions évoque alors un vaste corps archaïque et prégenital; non encore découpé par une sexualité qui trace sur la surface des zones érogènes, c'est un corps entièrement vibrátil" (55) en el pensamiento del poeta con respecto a la membrana: Nuestro objetivo es, por un lado, organizar la información en torno a nuestro tema, la energía vital, segundo, ir a la fuente primaria, es decir a los textos del francés. Hablaremos, en la tercera parte del primer capítulo, de ese sistema de signos del que nos habla Grossman acá: aparecerá en el trabajo que haremos de cómo Artaud lo propone en *Le théâtre et son double* sobre la particular manera en que las cosas se desprenden del doble, o de la membrana por la vía de la crueldad.

Las modalidades de la crueldad

La carne y el espíritu de sus primeros libros se vuelven el doble en sus teorías teatrales. Artaud está rastreando en cada uno de estos nombres cómo funciona este espacio invisible y abstracto pero energético material. El espíritu es, de esta manera, una materia invisible y energética.

En la obra de Artaud hay un estudio de la crueldad. Se trata de una fuerza que es necesaria para desestabilizar el sistema occidental cerrado, fijado y organizado. Esta fuerza opera por cortes que ponen en evidencia la muerte. La manera como Artaud enuncia su teoría de la crueldad es por imágenes. En “Le théâtre et la peste” el bubón es la protuberancia que aparece como excedente de vida, un nuevo órgano que está lleno de líquido que potencia la muerte:

En medio de las manchas se producen unos puntos más ardientes: alrededor de esos puntos la piel se levanta en ampollas como burbujas de aire bajo la epidermis de una larva, y esas burbujas están rodeadas de círculos, el último de los cuales, semejante al anillo de Saturno en torno al astro en plena incandescencia, indica el límite extremo de un bubón (Artaud, 2014b, p. 19).

En este cuerpo la enfermedad es visible como estallido de bubones, está en su máxima potencia de vida, atravesado justamente por la muerte. Es un estado de intensidad, de explosión que remite a la noción de fuerza, una fuerza que abre los estados fijos: “Le corps du pesteux, en perte de limites, devient volcan; sillonné de cloques et de boubons qui enflent á sa surface et percent sa peau, il gonfle et se distend au bord de l’explosion” (Grossman, 1996, p. 51). El bubón es un órgano que está al borde de vaciarse, que no va a permanecer en la forma que lo contiene, que de hecho llama, pone en evidencia el cambio por venir.

En *Le théâtre et son double*, Artaud propone un lenguaje teatral que detalla en la puesta en escena el papel de la luz, de la música, de los ruidos, los gritos y los gestos del actor. En este ensayo le da el papel central al cuerpo del actor. En el capítulo “Un athlétisme affectif” Artaud muestra que el actor trabaja con la energía que producen las sensaciones y se entrena, no para representar un perfil psicológico sino para identificar afectos y trabajar con esas fuerzas: “Ce qui l’interésse c’est ce qui, dans le jeu des acteurs, désacorde les corps pour en faire surgir un champ de forces” (Grossman, 1996, p.60).

Los elementos concretos del teatro: los gritos, la luz, los gestos, son signos arrancados al cuerpo vibratorio mediante un corte que corresponde a la aplicación de la crueldad. El corte se aplica para que aparezcan signos en la escena que están abiertos y no se cierran para volverse significados: “Dissoudre les formes pour retrouver en-deca la forcé á l’oeuvre” (Grossman, 1996, p. 53).

No se trata acá de una estética abstracta. De hecho, los pintores que le interesan son figurativos, como Van Gogh y Balthus, entre otros⁵. Lo que se ve experimental en su poesía es, de hecho, un teatro de la crueldad. Las formas son los cortes que se desprenden de la membrana que se mantienen deformes.

Según Grossman, la manera como se mueve el cuerpo del bailarín de Bali es una evidencia del cuerpo del doble que es el que el poeta busca en el teatro de la crueldad. Esos, a su vez, están vinculados con el concepto de carne. La crítica elabora un análisis del texto del poeta en el que establece la relación entre la sintaxis que utiliza con los movimientos cortantes del cuerpo del bailarín. Así, el poeta escribe de una manera desajustada, tal y como se ordena el bailarín. Es que hay una búsqueda de desajustar las articulaciones, que lleva al poeta a desarrollar una nueva gramática. Grossman habla de un discurso que es a la vez un cuerpo, un discurso que deviene el cuerpo del bailarín. Habría una nueva modalidad de la escritura, la de un *discuerpo*:

Cette langue-corps, ce discorps balinais qu'Artaud voit et entend en même temps [...] Le corps hieroglyphique de l'acteur balinais s'appuie sur la chair, le muscle et la matière corporelle mais il en brise les liaisons anatomiques. Libéré de ses entraves articulaires, il déploie sur la scène les éclats multipliés d'une langue qui joint le concret des corps et l'abstrait des signes (Grossman, 1996, p. 59).

En la tercera parte del primer capítulo trabajaremos el sentido que Artaud le da al lenguaje teatral con relación a los principios de las cosas, pero también con respecto a la relación entre lo abstracto y lo concreto. Nuestro estudio de la forma teatral tendrá que ver con el pensamiento de la forma que relacionaremos con la posibilidad de una poesía viva.

Acá se pone en evidencia que en la obra de Artaud todo el tiempo estamos frente a una lógica de la unión de lo que normalmente estaría separado. No podemos concebir el pensamiento separado del cuerpo. Tampoco podemos pensar que la escritura representa o define un asunto exterior. La escritura con Artaud es un cuerpo vivo.

⁵ En su texto, "ÊTRE PÈREMÈRES (Artaud-Balthus)" Evelyne Grossman hace un análisis de los escritos de Artaud sobre Balthus. Esto nos muestra, además, el interés del poeta por la pintura "Balthus superpose les âges de la vie. Chez lui, l'enfance n'est plus ce trait éphémère qui déjà s'efface, à peine est-il saisi: il perdure, s'incruste, étrangement, dans les corps" (2004, p. 37).

El trabajo que desarma las coyunturas para producir una nueva anatomía se parece al sacrificio del Gannys en *Héliogabale* (1934):

En medio de este gentío se distingue un hombre entre todos: alto y sombrío, de caderas flexibles, pectorales resplandecientes, y que, bajo la cintura, lleva la señal de una nueva crueldad, muy reciente, que le había infligido Julia Semia. Gannys, amante de Julia Semia, preceptor de Heliogábalo, acaba de sufrir la castración ritual (Artaud, 1972, p. 69).

Al cortar su miembro está ampliando su cuerpo: “Le rite de castration du Galle, [...] est un acte, une forcé d’articulation paradoxale qui coupe et lie en même temps sans jamais se coaguler en forme: l’inverse d’un signe” (Grossman, 1996, p.131). Este ritual muestra que la crueldad es, como lo afirma en “Le manifeste de la cruauté”, una voluntad aplicada con precisión, dirigida y, además, necesaria para conectar la vida con la muerte (Grossman, 1996, p. 130): “La crueldad ante todo es lúcida, es una suerte de dirección rígida, la sumisión a la necesidad” (Artaud, 2014b, p. 107).

Grossman explica que el mundo está metido en formas predeterminadas, pero se pueden tajar esas formas para que sangren y muestren la vida que palpita. Para la ensayista, Artaud plantea que quien enuncia la vida es una persona que es transversal, una persona que se desdobla, que se multiplica.

Los cortes le arrancan signos-fuerza a la membrana para estallar el cuerpo fijado y conectarlo con la potencia creadora de la muerte: “Dans cette blessure paradoxale qui déchire et relie en même temps, Artaud voit un modele, celui d’une écriture directement efficace, á base de signes-forces plutot que de mots” (Grossman, 1996, p. 132). La crueldad permite que los cuerpos pasen de ser determinados a estar en estados potenciales. Hay que sacar coágulos de esa inmensa vibración en la que está inmerso todo. Se arrancan los coágulos de esa materia, de tal manera que la vida desborda al sujeto.

La crueldad permite volver a pensar la relación del hombre con la muerte ya no como un fin sino como una necesidad que, además, se experimenta constantemente. La muerte es el corte de las formas fijas que opera en todo momento. Morir no es el final, es la descomposición necesaria para que nada alcance a detenerse. Artaud recuerda, de esta manera, la vida que es, a la vez, una intensidad de muerte. Es importante que todo esté en estado de descomposición porque así permanece en flujo. Si algo se detiene, pierde el cuerpo vibrátil pensante de la membrana y muere, se vuelve un signo fijo, detenido: “ces signes-forces taillés dans la chair” (Grossman, 1996, p. 133).

La escritura germinante

Grossman explica que Artaud va a rehacer el cuerpo que le ha sido impuesto de manera predeterminada por el nacimiento del coito de padre-madre, que lo incorpora a una temporalidad lineal que lleva a la muerte. Se encarga de hacer estallar el dualismo originario del padre-madre para liberar el cuerpo, en lo que escribe después de salir de Rodez.

Le interesa encontrar un cuerpo que no se separe porque el cuerpo, de hecho, no está separado. El cuerpo no está separado de nada. Incluso si nace, no está separado. El cuerpo nace muerto porque nace para la muerte. También nace muerto porque lo separan del cuerpo de la madre al nacer, de donde no quiere separarse. Por eso nacer es un aborto. Es nacer muerto: “Il semble que pour Artaud, l’individuation soit une coupure mortelle” (Grossman, 1996, p. 22).

Explica Grossman que el ataque sistemático a las genealogías en *Héliogabale* (1934) se da por medio de la declinación del nombre del emperador para liberarlo del linaje familiar y ubicarlo en el del dios solar, El Gabal: “HELIOGABALUS / ELAGABALUS / EL-GABAL”(Artaud, 1972, p. 81). Artaud realiza un proceso similar con su nombre en su estancia en Rodez: se nombra a sí mismo como otro método de despersonalización, con el fin de vaciarse como sujeto que dice “yo” en un lenguaje que no significa nada.

Después de Rodez, cuando vuelve a enunciar su nombre se ha transformado, se trata de un Artaud renovado porque se ha liberado de su vínculo con lo familiar y así ha logrado crear su propio nacimiento (Grossman, 1996). De la misma manera sucede con las hijas del corazón que son personajes de los cuadernos Rodez, se trata de mujeres cuyos roles cambian constantemente y pasan de ser hijas a madres, se reproducen infinitamente, como si pudieran nacer de múltiples formas. Ahora bien, se trata, ante todo, de una exploración del lenguaje, de la forma en que las frases van mutando, sin parar. Este procedimiento muestra la necesidad que tiene el poeta de construir nuevas formas de reproducirse, dividirse y seguir actuando en la vida (Grossman, 1996).

Artaud encuentra múltiples formas de germinación, su escritura se vuelve un campo de abono para que el germen, lo germinal, produzca nacimientos y muertes continuas en *Le pèse-nerfs* (1925):

He sentido que usted rompía la atmósfera alrededor de mí, que creaba el vacío para permitirme avanzar, para darme el sitio de un espacio imposible a lo que en mí no era todavía más que algo en potencia, a toda una germinación virtual, y que debía nacer aspirada por el sitio ofrecido (Artaud, 2014a, p.49).

La escritura de Artaud opera por resonancias y asociaciones, de ahí que en la tumba de Germaine, su hermana, escuche y se ocupe de la palabra germen. El germen es a la vez microbio y origen. El germen como esencia, principio o causa es a la vez el virus. Esta causa que es virus, este germen que es enfermedad es el abono que fermenta, descompone la tierra de la tumba de la hermana: “cherchant á saisir [...] tout ce qui [...] fait surgir la force á l’oeuvre du *germen*, forcé virale de décomposition á l’infini” (Grossman, 1996, p. 214). Escuchemos al poeta en *Artaud le Mómo* (1947):

De alma, de espíritu, de yo y de ser;
mas allí donde no importa a nadie,
padre, madre y Artaud también.

En el humus de la trama con ruedas,
en el humus que infunde la trama
de este vacío (Artaud, 1979, p. 17).

La tumba de su hermana también está asociada con la tierra, lugar al que van a parar los muertos. Esta tierra es a la vez lugar de descomposición y de abono. Así mismo le interesan los deshechos del cuerpo humano. Aparece un campo semántico de lo residual en relación con los cuerpos que están en estado de podredumbre.

La lengua fecal de Artaud se declina de múltiples formas a lo largo de sus poemas después de Rodez: lo fecal no es un gesto simple para escandalizar. Todas las operaciones de lo anal: nacimientos y muertes, constituyen un campo semántico del pensamiento de la eyección:

violado, motilado, profundamente chupado
por toda la insolente chusma
de todos los mamados de mierda
a los que no les quedó otra comilona
para vivir

que zamparse
a
Artaud
mômo
allí, donde se la pueden menear antes
que yo
y a otro cualquiera empinársele más
que a mí
en mí mismo
si ha tomado la precaución de colocar la cabeza
en la curvidad de ese hueso
situado entre ano y sexo (Artaud, 1979, p. 20).

En *Artaud le Mômo* la fecalidad es una fuerza abyecta que impide que la dualidad del padre-madre ingrese en el texto para clasificar el cuerpo del sujeto que enuncia la necesidad de hacerse un cuerpo por sí mismo, de nacer por sí mismo. Lo fecal es lo abyecto que desestabiliza y mantiene a raya el ingreso de la dualidad del padre-madre en la escritura (Grossman, 1996, p. 226). El pensamiento, según Artaud, separa al hombre de sí mismo, le impide entrar en relación con lo vivo, además siempre está tarde con relación a lo real. Según Grossman, los poemas de Artaud son actos que el lector no alcanza a constituir como signos en el transcurso de su lectura.

La fecalidad en *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) es una fuerza de explosión que contiene el lenguaje que se expulsa violentamente. Se excreta, como un inmenso estallido, la palabra: “y fue entonces cuando sentí lo obsceno / y cuando solté un pedo / de desatino / y de exceso / y de rebelión / por mi sofocación” (Artaud, 1983, p. 93). De esta manera, se eyecta todo el cuerpo de Occidente y se crea una enunciación cruel que nace y muere a la vez. Habla, es decir, estalla todo el cuerpo muerto que, al mismo tiempo, crea uno nuevo que va a llamar, después de Rodez, el cuerpo sin órganos que es el equivalente de la carne de los primeros escritos y del doble de las teorías teatrales.

La fecalidad es, según Grossman, un abono de vida. Esta enunciación contiene, además, la enunciación de los mitos de los Tarahumaras. La escritura después de Rodez ensaya múltiples formas de nacimientos en el gesto de expulsar al padre-madre y, a la vez, decir una palabra que es acción y (Grossman, 1996), que se ha dado a luz a sí mismo y que ha integrado la fuerza de la muerte, es decir, de la crueldad, como fuerza dadora de vida.

Según Grossman el poeta logra otra forma de escritura procreadora en las glosolalias. Acá la crítica se centra en analizar el término de *xylofenia*. Explica que después de Rodez, el lenguaje aparece por asociaciones y construido con acrónimos, en la palabra *xylofenia* escuchamos el xilófono, y la esquizofrenia. Para detener la esquizofrenia en la que vive Occidente en la separación que instala entre el cuerpo y el pensamiento, el sujeto y el objeto, el cuerpo del que nace del de la madre, la palabra de lo que nombra, el arte de la realidad, Artaud propone la *xylofenia*: “Si la *xylophonie* appartient au seul registre sonore, la *xylophénie* est toujours double dans sa discordance: elle fait voir en même temps qu’elle fait entendre” (Grossman, 1996, p. 230). Este es un cuerpo textual, como el discuerpo del bailarín de Bali, es decir, un teatro de la crueldad.

La *xylofenia* se extiende en los cuadernos de Rodez hacia ese escribir-pintar que desarrolla en ese soporte particular que utiliza en todos los sentidos. Este texto es visual, no se puede dejar de lado el tipo de trazo que usa el sujeto de la enunciación. El lector terminará de escribir con Artaud el texto, cada vez. Se mantiene vivo. El trazo abre el cuerpo de las palabras en los cuadernos hasta que dejan ver su pellejo. El poeta descascara el lenguaje con esa pintura-escritura en la que la materialidad del alfabeto se deforma. Lenguaje trazo que está al lado de los dibujos cuya fuerza de enunciación es la misma de los poemas (Grossman, 1996).

En medio de las páginas aparecen las glosolalias como fragmentos de lenguaje que interrumpen al lector, que se tropieza con esas sílabas lanzadas en el papel como si fueran golpes que laceran la página. De hecho, el papel se desgarrar, bien sea por la violencia de los trazos que abre huecos, bien sea porque está quemado. Esas marcas ponen en evidencia la manera como Artaud opera la tortura al lenguaje. Solo si se somete el lenguaje a la crueldad se encuentra la fuerza de la acción que piensa, dice y actúa a la vez (Grossman, 1996). Este tema será fundamental en el primer capítulo de este trabajo ya que nos ocuparemos de la relación que propone Artaud con el pensamiento y revisaremos el alcance de su propuesta sobre un pensar-actuar en el teatro, que tiene que ver con la energía vital.

Las glosolalias son trozos de sonidos que tienen una dimensión gráfica, se trata de un lenguaje visual que a la vez tiene sonido. No es, como podría creerse, poesía sonora que cuestiona el orden lineal de la sintaxis a través de una sucesión de sonidos carentes de sentido. Las glosolalias son un nuevo

lenguaje que desestabiliza, son como el cuerpo del bailarín de Bali. Artaud abre las sílabas hasta el límite, trabaja con sonidos extraños y otros entendibles como en el inicio de Artaud le Mômô (1947):

o dedi
o dada orzoura
o dou zoura
a dad skizi

o kaya
o kaya pontoura
o ponoura
a pena
poni (1979, p. 15).

Es un lenguaje vibratorio porque se corresponde con palabras conocidas, son un eco deformado de significados preexistentes (Grossman, 1996). Para escribir con la vida toca abrir todo el esqueleto del lenguaje. Toca hacer un nuevo lenguaje. Por eso las glosolalias son esqueletos nuevos. Esqueletos raros, deformes, cuerpos extraños. En los poemas que escribe después de Rodez, Artaud incluye glosolalias en los textos como parte de la estrategia de desarticulación de la sintaxis que ejerce sobre el lenguaje.

No puede haber una única manera de vincular, lineal, causal. La dimensión de escritura en todos los sentidos de la página que practica en los cuadernos de Rodez la traslada a los poemas cuyo orden es lineal con múltiples recursos que le sirven para abortar el sentido. Las glosolalias se destacan por su ubicación en la página, resuenan con sus sílabas desarmadas con el resto del texto. Las glosolalias son lengua productiva en permanente explosión de sentido, dejan la palabra en un estado de apertura en la que no alcanza a cerrarse en signo, pero hace eco con el campo semántico del texto en donde está inscrita. Las listas, las enumeraciones de negaciones, la búsqueda de afirmaciones absurdas, la imposibilidad de lógica en sus textos le permiten enfermar la sintaxis (Grossman, 1996).

El cuerpo sin órganos no representa, ni encarna, ni conceptualiza, se trata de un texto que reitera, dice Grossman, al infinito, lo mismo. Reiterar interrumpe la causalidad y potencia la diseminación del lenguaje. En ese pedazo de cuerpo de texto que además se repite en otros textos, que se desperdigan, se desplazan, se reiteran, se hacen ecos, pero al infinito, de verdad (Grossman, 1996).

Artaud se rehace un cuerpo textual que se multiplica en series, en listas, en negaciones, que se vincula por resonancias, que estalla por fuerza vital y por necesidad de expulsar de manera violenta el cuerpo muerto en *Artaud le Mómo* (1947):

Entre el culo y la camisa,
entre la leche y la infra-ropa,
entre el miembro y la hoja,
entre el suelo y el techo,
entre el esquema y la explosión,
tre la arista y tre el limo (1979, p. 19).

Para Grossman estos textos aniquilan al padre-madre por estallidos, abortan por órganos nuevos un cuerpo que al nacer es virus, germen de enfermedad, pulsación de muerte, deformación infinita de sonidos. Lo que vuelve nunca lo hace de la misma manera. Artaud no nos deja leer. Nos lo impide de todas las formas posibles. Nos inscribe en un movimiento, nos abre un espacio textual que es una partitura de gritos insoportable. Unas cuantas palabras vuelven, repetidas, a veces solo partes de palabras, partes rotas.

Al lado de esos cortes está lo fecal, el coño, los nacimientos anales, las muertes de los parásitos, la agresividad contra los genitales, el insulto reiterado contra el coito del aparato reproductor. Un embrutecimiento insoportable de todo el orden del cuerpo:

Mas a fin de cuentas, ¿qué, loco de ti?

¿Yo?

Esta lengua entre cuatro encías,

esta vianda entre dos rodillas, este trozo de hueco
para los locos.

Mas precisamente no para los locos (Artaud, 1979, p. 16).

Los textos de Artaud son fuerzas, energías que se superponen, capas de fisuras. Piensa y vive en el texto al mismo tiempo. Así es como se desdobra y, a la vez, se deforma cualquier elemento que puede llegar a estar sólido, estable, en la extensión de sus textos. Creamos. Pero no como artistas, no como escritores. Creamos como hombres vivos. Que se dan vida a sí mismos.

La experiencia del límite del sentido en sus últimos poemas es, en efecto, ese nuevo cuerpo que aparece como cuerpo textual. Artaud logra, afirma Grossman, volver a nacer con otro cuerpo en los textos que escribe. La obra de Artaud está viva: el texto es un espacio de sensaciones que propone unas relaciones de crueldad. Este es, en efecto, el cuerpo sin órganos que es, en suma, un texto que se lleva al lector en un tipo de movimiento, al tiempo que impide su comprensión.

Grossman nos ofrece una descripción de una poesía que nunca muere porque no cierra el sentido e, incluso, construye mecanismos que impiden que se fijen. Esto tiene unas implicaciones en la obra de Artaud que queremos rastrear. Es que las formas abyectas, cortadas, difíciles de leer son el resultado de un pensamiento sobre la vitalidad. Se podrían leer como experimentaciones fáciles pero en realidad son partes de un cuerpo vital más grande, que el poeta desarrolla, por ráfagas, a lo largo de su obra. Hemos querido leer la obra del poeta para identificar el sustento de estas formas poéticas. Hemos encontrado que esta poesía está directamente ligada a las ideas que Artaud va elaborando sobre el pensamiento de la vitalidad.

En la tercera parte del primer capítulo trabajaremos la concepción que Artaud propone de la forma a partir del teatro. Esto nos llevará a estudiar el aspecto material del lenguaje teatral a partir del cual estableceremos relaciones con sus prácticas plásticas de dibujo y caligrafía, para relacionarlas con la escritura y para pensar una poesía viva. Así es que trabajaremos las glosolalias como espacios escriturales vivos que corresponden a formas pensantes.

Tercera parte: Nuestra apuesta, las escrituras de la vitalidad

Sobre una posible aplicabilidad

Para acercarnos a nuestro propósito queremos proponer un ejemplo de cómo aparece la obra de Artaud en un poema actual. Hemos encontrado en un poema de Anne Carson, “Figura sentada con ángulo rojo (1988) por Betty Goodwin” en *Decreación*, publicado en inglés en el 2005, una mención a Artaud. Nos permitimos transcribir las partes donde aparece citado el poeta, pero también otras que consideramos que aluden a su poética. Esto con el fin de generar una relación entre la pregunta por la actualidad de Artaud y la idea de inaplicabilidad. Es que Carson es una de las poetisas más relevantes de la contemporaneidad. Es evidente que

la mención del poeta en un solo texto no responde a la pregunta por la posible actualidad de Artaud. Además, no hemos hecho el trabajo de rastrear, de manera sistemática, la aparición y el uso del pensamiento del poeta francés en la poesía contemporánea. Consideramos que este poema es relevante para nuestra reflexión porque parece contener muchos de los elementos que hemos analizado de su obra, en un contexto de escritura actual:

Si el cuerpo es siempre profundo pero es aún más profundo en la superficie.
Si los condicionales son de dos tipos reales e hipotéticos.
[...]
Si enterrada sin dejar casi huella en lo oscuro de su energía sedente dentro de tu cuerpo hay otro cuerpo a la deriva.
[...]
Si los objetos no son sólidos.
Si los objetos son demasiado sólidos.
[...]
Si como dice Artaud quien no huele una bomba cocida y un vértigo comprimido no merece estar vivo.
[...]
Si le das un poco de Artaud como “todos los escritores son mierda todos los escritores son cerdos”.
Si los condicionales son de dos clases posibles e imposibles.
Si el rojo es el color del cliché.
Si el rojo es el mejor color.
Si el rojo es el color del dolor del arte.
Si Artaud es un cliché.
Si los artistas te dicen que el arte es *anterior al pensamiento*.
[...]
Si comienza, un hilillo, este fino y lento gotear de la mente.
Si quieres saber por qué el escurrirse afecta tus nervios.
Si quieres saber por qué no puedes alcanzar tus propias ideas bellas.
Si en cambio llegas al borde de lo pensable, que se filtra.
[...]
Si nada permanece.
Si los condicionales son de dos tipos ahora es de noche y todos los gatos son pardos.
[...]
Si escribieras una palabra en el suelo de la celda con gotas de agua y la videograbaras mientras se seca.
[...]
Si el rojo es el color de la letra cursiva.
Si la letra cursiva es una tentación para el pensamiento.
[...]
Si no importa cómo te sostienes sobre uno no puedes ver al otro, no puedes rozar la médula del sueño, no puedes leer lo que era esa palabra.
[...]
Si los condicionales son de dos tipos inscritos y *dónde puedo escribir esto*. (149-159, Deceación, Figura sentada con ángulo rojo (Carson, 2014, p. 149).

No hemos transcrito la totalidad del poema, únicamente lo que consideramos relevante para poner en evidencia la manera como Carson reconfigura asuntos fundamentales de la obra artaudiana. Desde el inicio propone el tema del cuerpo como elemento central, es decir, desplaza la atención a la materia y, además, se ubica en el plano de la superficie para superar el dualismo de lo interno versus lo externo. Más adelante aparece la construcción de un cuerpo dentro del cuerpo, en el sentido de esa multiplicidad de cuerpos que están “a la deriva” y configuran un espacio energético, “lo oscuro de la energía sedante”. La aparición de la corporalidad propone una reflexión sobre las mutaciones de la materia. Además de esto, plantea la pregunta por la solidez de los objetos que nos remite a los principios que rigen las cosas.

Luego viene el verso que define los condicionales a manera de meta reflexión y en modo condicional. Esto estaría en relación con la idea artaudiana del pensamiento como una acción. La poesía es una forma del pensamiento que es acción. Así, el reiterado uso del condicional y del verso meta poético —a manera de leitmotiv— que, sin embargo, varía en cada aparición, nos muestra la capacidad performativa del lenguaje y su mutación permanente. Se dice en modo condicional la definición del condicional. Carson ubica el tema del lenguaje después del tema del cuerpo y así propone una relación entre el cuerpo y la lengua que es, además, condicional, es decir una que produce una vacilación ya que es lo hipotético, es decir, lo que podría ser o no real.

El poema está construido como una lista de hipótesis con unos temas que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer, pero con ligeras variaciones. Esas variaciones están enfatizadas por el uso del condicional, ya que todo el poema es una inmensa suposición que reitera, cada vez, la posibilidad de que sea o no real. Esta estructura construye la ironía sobre el acto de pensar. Cada verso es una posible definición y, a su vez, es la toma de distancia, por el uso del condicional y su consiguiente definición, de la manera en que el lenguaje condiciona la reflexión. En vez de afirmar las cosas, elabora una lista de suposiciones, piensa sobre el uso gramatical del modo condicional, lo reitera en cada verso, y lo lleva hasta el humor: “Si los condicionales son de dos tipos ahora es de noche y todos los gatos son pardos”. Carson estaría proponiendo que pensar es, a su vez, la gramática en la que se inscribe la idea

y, también, una gran figuración. Carson sigue, así, la línea de Artaud de poner en relación la poesía y el pensamiento como tema, pero también como acto dentro del poema. En el caso de Carson, la parte performativa incluye la ironía que actúa la noción de pensar, o de definir, como algo que raya con el absurdo, con la duda y la fabulación.

Carson propone “Si Artaud es un cliché” y lo elabora dentro de la lista que concierne el color rojo. Empieza “si el rojo es el color del cliché” y así remite al dolor, a la sangre y a la crueldad, por supuesto. Luego vienen las variaciones en torno al rojo, porque pensar es, en realidad, la multiplicación de lo posible, así es que el rojo es cliché, o “el mejor color”, o “el color del dolor del arte”. El rojo puede ser reemplazado por Artaud de tal manera que cuando aparece “Si Artaud es un cliché” se posiciona como elemento permutable en la lista de suposiciones.

Artaud puede ser un cliché porque, como lo dijimos al inicio del capítulo, sería el último de los poetas malditos, pero también, como lo menciona acá Carson, porque su escritura está atravesada por el dolor. Es posible que se convierta en un referente de la relación del arte y la catarsis. La alusión al rojo como color cliché del dolor en el arte que, a su vez, nos remite a la sangre de la crueldad. La visión de crueldad que ya es lugar común es la del “salvajismo loable” a la que alude Maggie Nelson. La cita que incluye Carson sobre la ya conocida afirmación de los escritores como cerdos es, en efecto, un lugar común de la crítica de las vanguardias al arte burgués.

Justo después de la alusión al cliché Carson propone: “Si los artistas te dicen que el arte es *anterior al pensamiento*”, frase que, por sus cursivas, deja ver que es una cita que podría ser de Artaud pero, en el contexto en el que aparece, también podría ser la emulación de la voz de los artistas. Las cursivas nos proponen un distanciamiento que podría tener un tono de ironía. La idea, sin embargo, nos remite a uno de los planteamientos de Artaud que tiene que ver con la relación entre arte y pensamiento. Solo que, en este caso, como lo venimos viendo, para el poeta el arte ya es pensamiento, y no se ubica antes de este. Ahora bien, en el caso de que lo fuera, sería lo que hay antes de la articulación en cualquier forma de expresión que ya esté normada. Por eso, el cliché al que alude Carson tiene que ver con la noción de que el arte es anterior al pensamiento, como actividad por fuera de las ideas, sin reflexión.

Más adelante Carson alude a la relación de Artaud con la actividad de pensar, no lo cita pero sí retoma elementos propios de *Le pèse-nerfs*, de *L'art et la mort* sobre los límites de la mente y los nervios. Carson construye, de la mano de Artaud, el límite del pensar. Después de esto, aparece lo que –a nuestro juicio– podría ser una forma de la aplicabilidad del pensamiento artaudiano en la actualidad: se trata de la imagen en la que propone escribir una palabra en el suelo de una celda. Esta imagen puede ser un gesto del teatro de la crueldad, un gesto en la medida en que es una acción del cuerpo. Ahora bien, esto sucede en una celda, espacio de sometimiento, allí hay un cuerpo que escribe con gotas de agua y, con eso, aplica la crueldad en el sentido de que el agua es algo que se evapora, que desaparece, es una parte de la membrana, es lo que no se puede fijar. La escritura de esa palabra es un gesto de crueldad porque al videgrabarla lo que se registra es su desaparición. Cuando Carson dice “mientras se seca”, se refiere a su desvanecimiento. Esta imagen nos propone una idea de la escritura como puro gesto, como ejercicio en el espacio del poder, que tiende a desaparecer. Lo que queda, entonces, es la grabación de esa evaporación que, sin embargo, sucedió en un lugar de dominación. La escritura como un gesto corpóreo que se desdibuja, pero se graba.

Así es que Carson nos ofrece una mirada contemporánea de Artaud con distanciamiento, crítica a las lecturas clichés y una imagen que puede ser una aplicación o reapropiación de la crueldad hoy.

En *Le pèse-nerfs* (1925) Antonin Artaud propone que no le interesa el arte separado de la vida y pone el acento en esta última: “No concibo una obra separada de la vida” (2014a, p. 13). Esto se relaciona con un ensayo al final de su obra donde propone que los cuadros de Van Gogh (1947) capturan esa fuerza:

Ahora bien, son mazazos, realmente mazazos lo que van Gogh aplica sin cesar a todas las formas de la naturaleza y a los objetos.
Cardados por el punzón de van Gogh,
los paisajes exhiben su carne hostil,
la rabia de sus entrañas reventadas
que por lo demás, no se sabe qué fuerza insólita está metamorfoseando (1983, p. 25).

Para Artaud, Van Gogh capta una fuerza que nosotros queremos poner en relación con la noción de vida. Así es que nos proponemos pensar qué es la fuerza en el pensamiento del poeta y de qué manera se vincula con el arte.

El poeta afirma el fin del arte porque las obras se limitan a armar dispositivos de representación cuya finalidad es mejorar, cada vez más, el mecanismo que le permite construir una idea del mundo preconcebida. Todo esto está muerto en la medida en que la obra se convierte en un receptáculo de una idea preconcebida y la forma en una técnica cuya ejecución está puesta al servicio de ese modelo de mundo que se quiere mostrar. La pregunta por la forma se limita al ordenamiento de las ideas de una realidad que responde a causas narrativas y comprensibles.

Esto lleva al poeta a ir en contra del arte como representación y a buscar un arte que esté relacionado con la vida. Esta afirmación que vincula el arte con la vitalidad permite preguntarse qué es la vitalidad para el poeta y de qué manera una obra puede dar cuenta de esto.

Cristina de Peretti amplía este sentido aludiendo a una “cultura desvitalizada”:

La transgresión de la tradicional metafísica dualista, que privilegia el alma en detrimento del cuerpo y que, subrepticamente, sustenta así la separación de la vida y de la obra, va a manifestarse en Artaud como una llamada a la «destrucción total, pero Consciente y Rebelde» (Artaud, 1967: 173). Una destrucción que atañe tanto a su propia época como a la civilización occidental en su totalidad: esa cultura desvitalizada, enferma y decadente, esclava de un discurso sometido a un sentido ya establecido de antemano [...] y que, al estar separada de la vida, solo puede acarrear una concepción falsa, limitada y pervertida de esta y del hombre (2020, p. 359).

Es importante anotar que no nos detendremos en la crítica que Artaud hace de Occidente: nuestro objetivo es identificar la propuesta del poeta sobre el arte y la vida. Nos interesa notar, de esta manera su pensamiento en relación con una poesía viva.

Se puede rastrear la argumentación en torno a este tema a lo largo de la primera parte de su obra, desde *Le pèse-nerfs* pasando por *L'art et la mort* y *Héliogabale* hasta *Le théâtre et son double*. Encontramos un recorrido que nos permite comprender la definición de vitalidad.

Ahora bien, esto supone, además, identificar cómo Artaud construye las condiciones de posibilidad del pensamiento sobre la vitalidad ya que es necesario para el poeta elaborar de qué manera se logra configurar una idea sobre este asunto.

Se puede ver que, en vez de concentrarse en el arte, profundiza en la vida. Esto implica entonces que la vitalidad va primero y no la obra. Se piensa qué es el arte a partir de este cambio de visión. La obra es algo que está en función de la vida y no de la representación. Esto supone, entonces, que la forma —en tanto elemento que define el arte— está al servicio de la vitalidad. Acá hay que tener en cuenta la definición de la vitalidad en la medida en que supone estar en contacto con conceptos inabarcables, como el de la fuerza. Así es como la forma, es decir, el lenguaje artístico, se vuelve un componente fundamental para tratar con elementos que no se dejan pensar en términos racionales.

La vitalidad tiene que ver con una energía invisible que anima el mundo. Se trata de una fuerza que es material, pero no se ve⁶. El hombre, como un ser que hace parte del mundo,

⁶ Friedrich Nietzsche será el filósofo que pone la vida en el centro de su obra filosófica. A propósito del valor de la historia, resalta la vitalidad como lo fundamental: “Por cierto, me resulta odioso todo aquello que solo me instruye, sin alimentar a su vez mi vitalidad o vitalizarme de forma inminente”. Estas palabras de Goethe, cual un impetuoso *ceterum censeo*, han de dar comienzo a nuestra consideración acerca del valor o no-valor del estudio de la Historia. En esta contemplación se expondrá por qué la instrucción sin avivamiento, por qué el conocimiento que hace languidecer la actividad humana, por qué la historia, considerada a modo de un lujo precioso y como una superfluidad del conocimiento, debe resultarnos, según el proverbio de Goethe, seriamente odiosa... Es decir, necesitamos la historia para la vida y para la acción, no para apartarnos comodamente de la vida y de la acción o para venerar la vida egoísta, la acción cobarde y malversada. Solo serviremos a la historia en tanto ella sirva a la vida... A pesar de su preocupación (de los hombres históricos) por la Historia, ellos no saben cuán *ahistórico* es su pensar y proceder, ni que sus estudios históricos, antes de ponerse al servicio del conocimiento puro, deben estar al servicio de la vida” (2006, p. 10).

Así mismo, el filósofo Bergson ubica lo vital como fundamental en el proceso de la evolución: “Lo esencial es la continuidad del progreso que se prosigue indefinidamente, progreso invisible sobre el cual cada organismo visible cabalga durante el corto intervalo de tiempo que le es dado vivir (...). La vida en su conjunto, considerada como una evolución creadora, es algo análogo: trasciende la finalidad, si se entiende por finalidad la realidad de una idea concebible o concebida de antemano. El cuadro de la finalidad es, pues, demasiado estrecho para la vida en su integridad. por el contrario, es con frecuencia demasiado amplio para tal o cual manifestación de la vida, tomada en particular. Sea lo que sea, siempre tenemos que habérmolas con lo *vital* y todo el presente estudio tiende a establecer que lo vital está en la dirección de lo voluntario. Podría pues decirse que este primer género de orden es el de lo vital o querido, por oposición al segundo, que es el de lo inerte o automático” (1963, p. 634).

está en contacto con la vitalidad. De hecho, Artaud considera que la energía vital es aquello que permite que el mundo y el hombre existan. La energía creadora es una materia cuyo cuerpo es palpable en términos de sensación. Esto supone, así, que la energía vital aparece como una sensación que se ubica en el cuerpo y que configura el pensamiento sensible. Este pensamiento tiene una salida en términos de imagen y analogía. Artaud considera, de esta manera, que en el cuerpo del hombre se puede rastrear, gracias a la sensación, el paso de la energía vital. Ahora bien, esto solo se puede hacer si se tiene en cuenta la manera con la que la vitalidad piensa y opera. Es necesario cambiar el modo de pensar para acercarse a este concepto. Se puede hacer en términos de experiencia. Así es como el lenguaje artístico se vuelve la manera en que se puede pensar la vitalidad porque la forma es material, trabaja con la materia que es visible e invisible a la vez.

La forma es la materia que se va volviendo invisible, que no está pero existe, que está pero contiene un más allá. La forma adquiere un estatuto que la vincula con el pensamiento en términos de vitalidad. Es que se la piensa como un cuerpo y con los alcances que tiene el cuerpo en tanto materia que es infinita, cambiante, visible e invisible, a la vez. Así es como la forma no está más al servicio de una idea, se trata de que la forma es la idea. Esto supone concebir ideas que son cuerpos.

También supone cambiar la noción del arte porque ya no interesa el estudio de la forma como una técnica que se mejora. Se trata de estudiar la vida, el cuerpo, la sensación y de encontrar en ese camino que la forma opere en los términos en que lo hace la vitalidad. Si la forma es un cuerpo, entonces también hace parte de la vitalidad.

Nuestro trabajo estará centrado en construir la noción de vida que Antonin Artaud construye a lo largo de su obra para después aplicarla a Maricela Guerrero, Mónica Ojeda y Legna Rodríguez Iglesias. Por esa razón, no haremos el trabajo de poner en contexto “la vida” en el panorama filosófico. Si nuestro trabajo tuviera que ver con proponer una lectura de la obra de Artaud a partir de la noción de “vida”, podríamos entonces recurrir a la obra de los dos filósofos que acabamos de citar, Nietzsche y Bergson, para construir un diálogo con el pensamiento del poeta.

Las poetas que nos ocupan

Hemos decidido trabajar con tres poemarios de tres escritoras latinoamericanas contemporáneas: *El sueño de toda célula* (2018) de la poeta mexicana Maricela Guerrero (1977), *Historia de la leche* (2020) de la narradora ecuatoriana Mónica Ojeda (1988) y *Chicle (ahora es cuando)* (2013) de la escritora cubana Legna Rodríguez Iglesias (1984). Nuestro criterio de selección tuvo que ver con identificar obras donde pudiéramos estudiar el concepto de vitalidad de Antonin Artaud.

Así es que podemos hablar de unos antecedentes que muestran cómo nos decantamos por el corpus final. En un primer momento nos acercamos a los poemarios *Cuerpo* (1985) de la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez. En el primer libro hay un epígrafe de Artaud:

Auscultando la respiración o tomando el pulso a un enfermo,
aplicando el oído, ante los campos de concentración de esos
cuerpos racionados de la miseria,
a las palpitaciones de pies, de troncos y de sexos
del inmenso y reprimido campo de acción
de ciertos microbios terribles
que son
otros tantos cuerpos humanos. Antonin Artaud. *El teatro de la crueldad* (1993, p. 13),

y en el prólogo, Luis Alberto Crespo afirma:

Tal una introducción de ‘cuervos negros en las fibras de su árbol interior’, como dice Artaud, quien pareciera haberla impulsado hacia esas zonas del gran agujero carnal, “el esqueleto del afuera”, María Auxiliadora Álvarez (1956) fue elaborando su escritura de mujer expuesta a la vejación [...] (7), donde queda clara la filiación con el poeta francés (1993, p. 7).

Es que, de hecho, esta poesía tiene una poética de la crueldad en la medida en que propone de qué manera el cuerpo femenino que está dando a luz en un hospital es sometido a una doble violencia, por un lado la de la institución médica que es deshumanizadora, por el otro la del hecho de parir, es decir, de deformar el cuerpo, que se vincula con la crueldad artaudiana:

SIETE-DOCE-CINCO
es su número su náusea

la nómina
la ubicación de su abdomen

omblios colgantes
que pasan en fila
moscas muertas
masas de carne
ojos ladeados de perro (Álvarez, 1993, p. 16)

Acá el lenguaje se presenta sometido a una tortura, los versos están cortados, hay un juego con las grafías, con la espacialidad que muestra una poesía como un teatro de la crueldad.

Nos interesó el poemario *Noches de adrenalina* (1981) de la poeta peruana Carmen Ollé (1947) donde encontramos imágenes del cuerpo femenino, sus secreciones, la exploración de la sexualidad con una lengua cruda, directa y a la vez filosófica:

Temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último día del menstuo
el olor de una parte sucia y preservada así hace arder
su repugnancia
la pestilencia atrae las partes son el estado de su uso
el *en sí* absoluto (Ollé, 2015).

Sucede que la voz poética reúne la dimensión orgánica con la del pensamiento. Pudimos identificar, así, una escritura que configura un cuerpo a partir del cual se despliega una dimensión reflexiva. De hecho, se pueden encontrar estudios en los que aparece la mención a Antonin Artaud, como en el siguiente:

Noches de adrenalina, poemario publicado en 1981, se instala como una reflexión periférica de una mujer instalada en París, la ciudad luz, como representante de la racionalidad, la alta filosofía y las bellas artes. En contraste, la misma ciudad es también aquella donde se mueven los migrantes latinoamericanos; en esa ciudad textual existe una filosofía fisiológica y escatológica de la mano de Bataille, Artaud y Sade o donde los poemas están atravesados por una dicción expresionista y colindante con un informe médico. (Fernández-Cozman et al., 2021, p. 265).

Además de esas propuestas, rastreamos el libro *Del porno y las babosas* (2016) de la escritora colombiana Fátima Vélez (1985), donde pudimos identificar una poética de la pulsión erótica que amplía las posibilidades afectivas. Se presenta como un estudio de todo tipo de cuerpos:

animales y humanos y de una multiplicidad de relaciones entre ellos, como podemos ver en el primer poema de su libro “materia prima”:

1
nadie se imagina que lo suyo de una cucaracha sea hacer el amor
digo amor y es el café encajando sus formas
la oscuridad aprieta se traviste se acuerpa
se quieren [...]
sin pudor, sin existencia
que quererse en sus cáscaras
tiritar en lo blando
con antenas y ciegas
en puntas sobre la vibración (2016, p. 4).

Vemos un lenguaje que hace un estudio de la materia a la vez que se pasea por la de los diferentes cuerpos que presenta. Se trata de una poética orgánica.

Identificamos la escritura de la poeta brasilera Ana Cristina Cesar, nos interesó la posibilidad de ver desplegado un cuerpo sin órganos en sus diarios, cartas y poesía:

Primer acto de la imaginación.
Soborno en el burdel.
Tengo una idea.
No tengo la menor idea.
Un frase en cada línea. Un golpe de ejercicio. [...]
Autobiografía. No, biografía.
Mujer.
Papá Noel y los marcianos (2006, p. 35).

De la misma manera nos interesó indagar la obra de la dramaturga española contemporánea Angélica Lidell (1966) por su escritura de la crueldad que bordea todos los límites, tanto de los géneros ya que su obra abarca poesía, ensayo y género híbrido, como de su marcada relación con las múltiples posibilidades de la violencia. En su libro *Guerra interior* (2020) tiene una sección de aforismos: “La enfermedad me purificará (2020, p. 44). [...] Pido martirio para morir tranquila en tu lecho (2020, p. 45). [...] El olor del paraíso empieza en la sangre no lavada (2020, p. 47). [...] Cuando recojáis mis trozos en el cesto, hasta el último dedo no me deis por muerta (2020, p. 53)”.

Nos acercamos a la obra plástica de Nancy Spéro a partir del catálogo de su retrospectiva donde pudimos apreciar el trabajo que hace desde Antonin Artaud, teniendo en cuenta la dimensión escritural en su propuesta plástica:

Combinando referencias al Libro de los Muertos, los manuscritos medievales, el papier collé y la poesía concreta, las láminas del Codex Artaud combinan texto mecanografiado, pan de oro, gouache y collage, evocando el frágil medio de papel en el que el propio Artaud se basaba constantemente (2008, p. 51).

Vimos en estas producciones, obras que podrían ser estudiadas desde el pensamiento de la crueldad.

Hemos explicitado que nuestro interés no es rastrear la recepción que ha tenido la obra de Artaud en la poesía latinoamericana:

Además de observar el impacto que tuvo el gesto de Artaud, esto es: la recepción en los años sesenta y setenta de aquello que es posible llamar el texto Artaud; [...] Alejandra Pizarnik es de las primeras que escribe sobre Artaud en la Argentina y además de las primeras que lo traduce. Durante el tiempo que reside en París (entre 1960 y 1964), se hace eco de la importancia del texto Artaud para la intelectualidad francesa (Percia, 2018, p. 108).

Nuestro criterio de selección no está basado en la búsqueda de la relación que pueda existir entre las obras que hemos elegido y sus vínculos o influencias con Antonin Artaud. Notemos de qué manera en la cita a continuación pone de manifiesto un estudio de poetas argentinos que, de hecho, han leído al francés:

Pizarnik, Fijman y Perlongher han vivido de diferentes maneras la exigencia de una poesía que se asume como estancia en lo abierto. Han escuchado el grito de Artaud, y han sido interpelados en su propia obra por sus balbuceos in-hospitalarios. Entregados a lo otro como dolor, salud espiritual o trance: han ofrecido su poesía bajo tres modos de traducir ese lazo que se pierde, que se retira, y se retiene en otro plano, buscando reintegrar la palabra a la condición primordial de su diferencia: es decir, a la posibilidad de individuar el sentido, de volverlo evocación que crea nuevas condiciones, sin reducirlo a una referencia, ni a un sistema, pero sin emanciparlo de su verdad (Percia, 2018, p. 118).

Es interesante notar que, si bien haremos referencia a las implicaciones del pensamiento del francés sobre el lenguaje, tal y como aparece en la cita anterior, con relación a la posibilidad de configurar un sentido sin reducirlo a un sistema, no haremos alusión a que nuestras poetas hayan escuchado “el grito” del poeta. Esto porque tomaremos ese “grito” como un

pensamiento a partir del cual se puede leer el corpus que hemos elegido. Por otro lado, nos interesa apuntar el siguiente párrafo donde se explicita el tema que en este trabajo se abordará:

el objetivo de este trabajo es pensar la intrincación que existe entre las formas del impoder y las traducciones del dolor y del éxtasis [...] Se abordará el modo en que ese gesto está presente en la poesía contemporánea a través de los ecos que alcanza en tres poetas argentinos, que han escrito también entre las líneas inciertas que separan la literatura de la vida, o las reintegran, cuando ambas se reconocen abiertas en la intemperie de los cuerpos del dolor o del éxtasis (Percia, 2018, p. 99).

Queremos anotar que en este trabajo nos propondremos hacer énfasis en las propuestas que el poeta formula a propósito de la vitalidad, así es que nos alejaremos de la poética del dolor que, de hecho, ha sido ampliamente estudiada, como lo podemos notar en la cita anterior. Así mismo, el éxtasis como expresión contraria al dolor tampoco será parte de nuestro estudio. El trabajo de Percia nos ha servido para delimitar el objetivo de nuestro estudio que no pretende identificar a las poetas por su filiación con el francés, tampoco aspira a dar cuenta de una genealogía que las vincule con este y, finalmente, se aparta del dolor y, con ello, la imposibilidad y la crítica que desarrolla la obra de Artaud.

Nuestra búsqueda nos llevó a decantarnos por poemarios y no por obras enteras con el fin de estudiar la operación de los conceptos artaudianos en esos volúmenes. Así, consideramos que en el poemario *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero podemos estudiar una poética de la energía vital en la imagen de la célula. Luego identificamos que en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda aparece una poética de la crueldad a partir del fratricidio. Y en *Chicle (ahora es cuando)* de Legna Rodríguez Iglesias hay una propuesta de una poesía que es acción, es decir, que plantea el poema como una sucesión de gestos presentes.

Nos interesa identificar obras recientes con las que podamos poner en diálogo el pensamiento de la energía vital de Artaud en un espectro que va desde la energía, pasando por la crueldad hasta llegar a una forma viva. En ese sentido hemos decidido no incluir a María Auxiliadora Álvarez, Carmen Ollé ni Fátima Vélez porque sus propuestas nos llevan a concentrarnos en una poética del cuerpo, los órganos, los fluidos, la sangre. Estudiaremos las figuras de la célula en Guerrero, la historia del fratricidio en Ojeda y los poemas gestuales de Rodríguez

en la medida en que, si bien son poética del cuerpo, la exceden. Nos interesa, de esa manera, proponer las escrituras de la vitalidad y, en ese sentido, estudiar su diversidad: como podremos ver, Maricela Guerrero tiene una escritura científica, biológica y sonora, Mónica Ojeda construye una tensión entre lo narrativo y la imagen que abarca una multiplicidad de planos de lo real y Legna Rodríguez desarrolla una poética objetiva, concreta, repetitiva y delirante. Nos interesa mostrar de qué manera el pensamiento de la energía vital está presente en obras tan disímiles desde el punto de vista formal.

Con esto se podría rastrear la posible relación que hay entre la obra poética de Artaud y la de Carmen Ollé y la de María Auxiliadora Álvarez en su dimensión formal, en la medida en que en ambas hay una poética del cuerpo, de la transformación del cuerpo, de la relación con los fluidos y la crueldad a partir de la crudeza, todos elementos que podemos rastrear en poemas como *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Así, este ejercicio podría tener que ver con una relación teórica y, además, estilística en el sentido en que estas obras tienen similitudes en la manera como construyen las imágenes con la obscenidad, el cuerpo y el pensamiento.

Esto no sucede con el corpus que hemos elegido, en la medida en que estos tres poemarios no se relacionan con la poética de Artaud, se vinculan con su pensamiento. Por supuesto que encontraremos en cada uno la presencia central del cuerpo, además de la de la crueldad, solo que elaboradas de formas disímiles entre sí y de la propia obra de Artaud. Esta diferencia formal nos permitirá trabajar la operación del concepto en el poemario en cuestión, de tal manera que podamos cumplir nuestro objetivo de proponer la obra de Artaud como una teoría que se desarrolla no solo en sus textos ensayísticos sino en sus textos poéticos también.

Así las cosas, debemos reiterar que nuestra intención no es identificar la historia literaria que rodea la producción de estos tres poemarios, en la medida en que nuestro objetivo no tiene que ver con estudiar las influencias y los movimientos en los cuales están inscritas. Esto porque nuestro objetivo es hacer una lectura en la que estudiaremos de qué manera el pensamiento artaudiano opera en el poemario. En ese sentido, y ya que no trabajaremos a partir del aparato crítico que proponen las clasificaciones que se les dan a los libros en la

poesía latinoamericana actual, no nos extenderemos en la contextualización del panorama de la poesía latinoamericana contemporánea.

En su ensayo “Poesía latinoamericana de fin de siglo” Eduardo Milán propone que la poesía latinoamericana se divide en dos líneas, una que tiene que ver con la reconfiguración de las vanguardias y que, por lo tanto, se remonta a *Altazor* (1919) de Huidobro, a *Trilce* (1922) de Vallejo, a *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo y a la primera y la segunda *Residencia en la tierra* (1929) de Pablo Neruda. En la línea de poetas que reelaboran ese legado están:

José Lezama Lima (1910), Nicanor Parra (1914) y Octavio Paz (1914). Con estos tres poetas, la herencia de las vanguardias se ramifica, pero ya con posiciones muy claras: la primacía de la visión por la imagen en el caso de Lezama Lima; el cuestionamiento radical del quehacer poético en Nicanor Parra mediante la puesta en duda del habla poética y de la figuración del hablante lírico; y, en Octavio Paz, la consciencia crítica del lenguaje (Milán, 2014, p. 23).

Los tres poemarios que nos ocupan siguen la línea de la consciencia crítica del lenguaje, veremos que parte de su escritura implica una reflexión sobre el lenguaje poético. En Mónica Ojeda hay una primacía por la imagen y en Legna Rodríguez un cuestionamiento del quehacer poético.

La segunda manifestación de la poesía latinoamericana es la que busca mantener los cánones poéticos del pasado, en contraste con la que sigue un espíritu inventivo, y que Milán relaciona con los poetas que se pueden considerar neobarrocos como Néstor Perlongher, José Kozer e incluso Raúl Zurita. Ahora bien, en cuanto a la línea que llama “restitutiva” afirma que:

Del no-reconocimiento de la historicidad de las formas se pasa a una formalización de la lengua. Volver a la lengua es un retorno que corresponde a un repertorio de formas implícitas. No es un solo horror el horror de la vanguardia: es un horror del siglo, un horror al tiempo, un horror a la historia y una renuncia al futuro. Francisco Cervantes (1938), Giovanni Quessep (1939), Francisco Hernández (1946). Una variante del movimiento del retorno es la variante temática. La tematización de la infancia como tiempo paradisiaco (Milán, 2014, p. 129).

Según esta dualidad que presenta Milán, nuestro corpus no tendría relación con este segundo grupo de poetas que retrata. Ahora bien, si hacemos un recorrido de algunas antologías de poesía latinoamericana, encontramos: *Zurdos última poesía latinoamericana* de Yanko González y Pedro Araya (Bartleby Editores, 2005), en la que aparecen una serie de poetas

que hoy en día ya son considerados por la crítica representativos de la poesía contemporánea, como los argentinos Fabián Casas (1965), Washington Cucurto (1973), Martín Gambarotta (1968), el costarricense Luis Chávez (1969), los chilenos Jaime Luis Huenún (1967) y Malú Urriola (1967-2023), el ecuatoriano Edwin Madrid (1961). Es interesante notar que en esta antología hay crítica a la visión de poeta privilegiado, como lo anotamos más atrás a propósito de la crítica a las vanguardias:

De este hecho la poesía detenta un doble privilegio: género “noble”, debido a la habilidad técnica que ella pareciera requerir: discurso “verdadero” y “milagroso”. Concepción que encierra, acaso, una “autenticidad”, la del poetiso, reducido de un solo golpe a una figura propia de tan ramplona metafísica –su “interioridad” síquica-, y rentable: su poder que ha de tocar las humanas fibras (González Yanko & Araya, Pedro, 2005, p. 10).

Notemos que las antologías de poesía contemporánea se posicionan de manera crítica con relación a la tradición poética. Así en este prólogo se plantea que en la contemporaneidad el poeta deja de tener un lugar elevado por su capacidad de revelar un asunto externo a la poesía misma pero que solo él puede develar, tal y como lo vimos más atrás:

Para tal ideología el significante es siempre secundario y el poema, siempre la manifestación *parousiaca* de una esencia trascendente, aquello que la lengua “traduce”. Lejos de considerar el trabajo formal que compromete al “género” poesía como una puesta en juego del sujeto en su propia lengua, este trabajo no es definido sino como una *técnica*, no significante en sí misma, destinada a asegurar, en las condiciones más eficaces (“buena” comunicación) y más estéticas (comunicación aderezada de tropos) la transmisión del contenido transmitido por el poema (2005, p. 10).

Vemos que para el poeta contemporáneo la poesía tiene que ver con un asunto de lenguaje que, a su vez, está pensando las posibilidades del género y la reflexión en torno al significante, es decir, la condición material de la lengua. Esto se opone al uso del poema como espacio de sentidos trascendentes. Así notamos las características que Araya y González utilizan para definir a los poetas que reúnen en esta edición:

Según el lúcido Arturo Carrera, un rasgo distintivo común a todos los poetas de los ochenta y noventa se revela: el quiasma o cruce constante de teorías de las percepciones cotidianas, donde el humor, lo grotesco, el lirismo ironizado, el absurdo entre el horror y la risa asimilan toda distorsión y la devuelven multiplicada (2005, p. 12).

Según *Zurdos*, aparece una dicción relacionada con lo deforme en sus diferentes manifestaciones. Así las cosas, el poema se ocupa de lo no poético y propone una manera de considerar qué es poesía en relación con el horror, sin que llegue a ser trascendente, y con la

cotidianidad, sin que llegue a ser conversacional o narrativo. Nos interesa el elemento común que identifican en estos poetas:

Creemos que la poesía de estos poetas lejos de domesticar, imbrica la fuerza de nuestra propia sensibilidad, al darnos una sensación de animación diferente a la provocada por la poesía del pasado o mejor, del presente paralelo. Es ésta quizás la razón de nuestra elección: la revelación de una potencia desconcertante; la energía de la desesperación; el brío (2005, p. 13).

Hay acá la mención a la noción de fuerza, de brío, potencia e, incluso, energía: todos términos que relacionamos con la definición que veremos sobre la vitalidad en Artaud. ¿De qué manera se puede desarrollar un pensamiento que tenga que ver con poéticas que producen “una sensación de animación”? La idea de leer poetas actuales desde el pensamiento de Artaud sobre la energía vital apunta, precisamente, a construir un discurso en torno a la experiencia que producen unas poéticas determinadas con relación a la intensidad y no al sentido.

En la antología que ya citamos, *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Gustavo Guerrero, que está editada en el 2010, cinco años después de *Zurdos*, aparecen muchos de los poetas de esta última y voces nuevas que, sin embargo, hoy en día hacen parte estable del panorama poético: Edwin Madrid (Ecuador, 1961), Edgardo Dobry (Argentina, 1962), Fabián Casas (Argentina, 1965), Jaime Luis Huenún (Chile, 1967), Martín Gambarotta (Argentina, 1968), Malú Urriola (Chile, 1967), Sergio Raimondi (Argentina, 1968), Luis Chaves, (Costa Rica, 1969), Yanko González (Chile, 1971), Washington Cucurto (Argentina, 1973), Luis Felipe Fabre (México, 1974), Héctor Hernández Montecinos (Chile, 1979).

Así, nos interesa retomar las características que Guerrero identifica en la poesía contemporánea en torno a la imposibilidad de configurar una sola idea: lo que los une es la heterogeneidad de propuestas: “Sin embargo, en lo que nos concierne, el fenómeno principal es la atomización y la diversificación del concepto mismo de poesía que ha acarreado el derrumbe del sistema moderno y el ocaso de la lógica historicista que lo animó durante dos siglos” (2010, p. 22).

Sin embargo, Guerrero considera la aparición de tendencias que se pueden rastrear de manera general:

Pienso, por ejemplo, en la impresionante variedad de registros estilísticos que ha alcanzado el conversacionalismo, con dicciones altas o familiares [...] pienso en la renovación del registro de las vanguardias (...) pienso, en fin, en la importancia que han ido adquiriendo las cuestiones de género no solo por lo que toca a la homosexualidad y a la transexualidad sino también a la poesía femenina, que se perfila como forma enunciativa transgénerica (2010, p. 25).

Es de notar la multiplicación de posibilidades que renuevan las vanguardias con temáticas contemporáneas como los asuntos de género y la diversificación de los usos de la cotidianidad, el habla popular, lo concreto. Así, Guerrero concibe agrupar grupos de poetas en torno a ejes de lectura tales como:

Se puede leer en él la voluntad de pasar página y de dejar definitivamente atrás la mistificación moderna del quehacer poético [...] 27. Otro recorrido (...) puede llevarnos al terreno del encuentro o, mejor, de la confrontación de estos poetas con la cultura de la imagen en la que han crecido y con la que deben convivir a diario, como ninguna otra generación anterior (2010, p. 28).

Vuelve una característica común en torno a la necesidad de oponerse a la visión clásica del poeta que ya no tiene cabida en el mundo actual. Además de la mención a temáticas propias de las nuevas tecnologías.

En cuanto a una generación posterior, encontramos la antología realizada por uno de los poetas que aparece en *Cuerpo plural*, Héctor Hernández Montecinos con el título *4M3R1C4 2.0 Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]* editada en el 2017 en España, ediciones Liliputienses. Acá aparece una de nuestras poetas, Legna Rodríguez Iglesias, además de poetas jóvenes que tienen una resonancia latinoamericana y que han sido traducidas al inglés, como la peruana Tilsa Otta y la puertorriqueña Mara Pastor. Según Montecinos, en esta generación hay un entierro definitivo de asuntos tradicionales y una creación de poéticas que incluyen la ciencia ficción, las animalidades, los afectos contemporáneos, rebeldía y delirio:

No obstante, acá encontramos la presencia de un lenguaje vivo, pero leído y escrito desde otro lugar (biopolítico) ajeno a la mera representación o a la contemplación burguesa y ramplera. La llamada poesía urbana está en ruinas pues no se ha dado cuenta que sus referentes lo están, la poesía erótica no tiene idea de lo que es una escritura de los afectos, y el conservadurismo lirista, del yo, del tú, confirma una voluntad de museo y mausoleo. La

nueva poesía está inventando nuevas metrópolis, nuevas ciudades, nuevos imperios en su desbordante imaginación a pesar que las viejas ruinas de las urbes donde vivimos para el capital siguen siendo sus más grandes monumentos. Allí y acá lo que hay es otra cosa: Animalidades y nahualidades, niños, niñas e infancias post-edípicas, instituciones normalizadoras enfrentadas a sus propias infracciones, afectos cooperativos en vez del deseo competitivo, la misma poesía entregada a sus puntos de fuga rebeldes y delirantes, épicas del sentido más trágico y remoto: la propia existencia (2017, p. 25).

Notemos que Montecinos alude a la noción de lenguaje vivo para nombrar las poéticas actuales. Propone el fin de la representación y alude a puntos de fuga para nombrar la dificultad que supone determinar una sola vía poética, termina su análisis aludiendo a la condición delirante de lo poético. Este es pues el tipo de análisis que no haremos en la medida en que no estableceremos un plano de comparación con la generación pasada de las poetas, ni nos interesaremos por ubicarlas en el presente de acuerdo con las características que ya estén siendo establecidas sobre el estado de la escritura poética en la actualidad.

Así las cosas, no se trata de establecer una relación de influencia entre Antonin Artaud y las poetas que nos ocupan. Queremos proponer que leer estas obras desde el pensamiento de la vitalidad nos permite identificar primero las implicaciones de la idea de lo vivo en la poesía según Artaud. ¿Cómo es posible concebir que la poesía pueda tener vitalidad si el lenguaje es precisamente lo que detiene el flujo de lo vivo?

Nos interesa revisar en qué medida puede haber poéticas de la vitalidad en la actualidad, teniendo en cuenta la teoría de Artaud sobre el lenguaje poético en la que propone que sonido e imagen configuran el sentido con la lógica de la vitalidad. Esta, a su vez, implica la fuerza de la energía en movimiento. Esto constituye una manera de construir el sentido sin detenerlo, es decir, como experiencia y como intensidad.

Se trata, de esta manera, de revisar tres ejemplos de vitalidad a partir de la idea del carácter pensante de la materia en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero, de la teoría del lenguaje poético como lengua en sacrificio que está entre la vida y la muerte en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda, y como poemas gestuales o, si se quiere, la encarnación de una escritura presente en *Chicle (ahora es cuando)* de Legna Rodríguez.

No nos interesa revisar las implicaciones que estas consideraciones tienen en relación con las lecturas críticas que se han hecho de las obras de las poetas, ni de la poesía latinoamericana contemporánea. Nos concentraremos en la posibilidad de configurar una lectura que nos permita proponer de qué manera piensa un poeta, Antonin Artaud, cómo articula una idea sobre la poesía en una obra inclasificable y cómo esa idea que nos propone de una poesía viva se puede revisar en obras actuales latinoamericanas que continúan produciendo formas vitales. Nos parece, de esta manera, que el ejercicio de leer poesía actual a la luz de una teoría elaborada por un poeta cuya idea es la vitalidad, propone una manera de considerar qué es una teoría a la hora de producir lecturas de poesía contemporánea. Así las cosas, la idea de la energía vital está proponiendo un método sin sistema de construcción de pensamiento poético alrededor de la vitalidad. Esto, a su vez, nos lleva a extender este método a otros textos poéticos.

Esta teoría nos permite proponer que esos textos, a su vez, plantean una manera de ser del lenguaje poético que es vivo en la medida en que se relacionan con la dimensión energética de la vida-muerte y con la posibilidad de que este núcleo no binario de vida-muerte integre el lenguaje que, tradicionalmente, se comprende como un objeto separado de la vida. Así, la lengua se vuelve vital, puede hacer parte del continuum de la energía y producir un tipo de pensamiento que no se separa de la materia.

Veremos de qué manera estas poéticas desencadenan posibilidades de lo vivo y que el ser humano puede, a su vez, desplegar las experiencias de lo vivo con el lenguaje poético. Esto implica que la forma adquiere particularidades como el uso del lenguaje científico en Guerrero, la imagen poética en Ojeda, las repeticiones en Rodríguez.

Artaud nos permite, de este modo, plantear que el poema se convierte, así, en un espacio vital que es pensante y singular en la medida en que se muestra según el particular desprendimiento de la energía que contenga, en cada libro.

Así las cosas, en el segundo capítulo “El sueño de los seres humanos es devenir planta en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero” trabajaremos cómo la célula en *El sueño de toda célula* de Guerrero es una energía pensante, al modo de la energía vital de Antonin Artaud. Se trata de un estudio de la vitalidad en la naturaleza y de su paso de la abstracción a la materia en un contexto de crisis ecológica contemporánea. Así mismo, trabajaremos la forma como el lenguaje poético sueña con tener la estructura de lo vivo.

En el tercer capítulo, “El pensar cruel en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda” estudiaremos de qué manera los seres humanos pueden experimentar la energía vital. Así, veremos que en *Historia de la leche* Ojeda construye el fratricidio como un ritual de crueldad, como lo ve Artaud. Así veremos que el uso de la muerte como potencia revive la energía. Por otro lado, nos acercaremos a la particular forma como Ojeda configura una teoría poética en su poemario, en la que plantea que el lenguaje poético es un estado de sacrificio de la lengua que deja ver la operación de la muerte en permanencia.

En el cuarto capítulo, “La forma palpitante en *Chicle (ahora es cuando)* de Legna Rodríguez Iglesias” analizaremos cómo la forma poética tiene que ver con lo vivo o puede estar viva. Veremos, así, la crítica a la representación y a la metáfora presentes en su obra. Esto nos llevará a proponer la manera de ser de la forma poética viva a partir de una insistencia en las estructuras del lenguaje que lleva hasta el delirio. Así mismo, veremos que estos poemas funcionan como los cuerpos de los actores de teatro de Bali que Artaud analiza en *Le théâtre et son double*. Los poemas de Rodríguez van prescindiendo de la imagen para volverse acciones, movimientos, una danza presente.

Así es que partimos de la necesidad de configurar un discurso sobre una idea que propone Artaud en *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), cuando describe la obra del pintor: “No, Van Gogh no estaba loco, pero sus telas eran como fuegos incendiarios, como bombas atómicas” (1983, p. 16). ¿Cómo podríamos darle un pensamiento a esa afirmación de un arte que contiene ese nivel de intensidad? Estudiaremos en qué forma Artaud propone una teoría de la fuerza en el arte en su obra. Esto nos llevará a identificar una manera de ser de la reflexión no sistemática, sino más bien poética y viva. Así es que construiremos la idea de la

energía vital desde el absoluto, pasando por su condensación en las cosas y revisaremos el carácter pensante de este proceso. Luego revisaremos cómo esto implica una relación activa con la muerte. Nos acercaremos a la forma en que la energía vital atraviesa al ser humano en términos de sensación y el particular curso en que esto desarrolla una forma de ser del pensamiento sensible. Nos propondremos, así mismo, identificar cómo Artaud concibe un arte vivo en términos de energía, muerte y crueldad.

Nos acercaremos a las poetas latinoamericanas a partir de este mismo recorrido: en Guerrero y en Ojeda nos proponemos identificar los fundamentos de la energía vital, ya que analizaremos su condición invisible y pensante en la célula de Guerrero. Luego veremos que Ojeda propone que esta energía se puede manipular en un sacrificio cruel. Esto nos permite dar cuenta de ese núcleo de la vitalidad como movimiento, deseo y muerte. Finalmente, nos interesa indagar de qué modo el lenguaje puede acercarse a esta idea con los poemas gestuales de Legna Rodríguez Iglesias donde encontraremos un teatro de la crueldad.

La apuesta de lectura implica, en suma, asumir las ideas de Artaud sobre el carácter pensante de la vitalidad en sus propios términos, determinar cómo el poeta francés desarrolla esta particularidad y cómo nos lleva a proponer la poesía en tanto lenguaje pensante. Esta dimensión pensante de lo vivo se materializa en el lenguaje poético. Nuestro método de lectura implica entonces que en vez de reflexionar sobre Artaud y configurar un sistema, se trata de pensar con el poeta y, así extender el mecanismo hacia las poetas latinoamericanas.

Capítulo primero: La energía vital en Antonin Artaud

Quand il parle de la vie, c'est du feu qu'il parle; quand il nomme le vide, c'est la brûlure du vide, l'ardeur de l'espace à vif, l'incandescence du désert. Le Mal est ce qui brûle, forcé, excorié. Si, dans l'intimité de sa pensée et dans la violence de sa parole, il a toujours senti l'attaque de quelque chose de méchant, il a reconnu ce Mal, pas le péché, mais la cruauté et l'essence même de l'esprit (Blanchot, 2003, p. 438)

En Artaud la vitalidad va antes que la obra, la excede. Y nosotros, como lectores, terminamos engullidos por esa fuerza que es, además, impensable. Así, el arte y, por consiguiente, el lenguaje poético es la manera en que podemos experimentar el ojo del huracán. Y esto sucede en la lectura de su obra. Estamos siendo continuamente engullidos por la fuerza vital al punto que la escritura es el ojo del huracán. Una escritura viva, como los trazos de Van Gogh. La poesía de Artaud es como lo que el poeta analiza que sucede en los cuadros de Van Gogh.

En la primera parte, “La Energía”, veremos por qué la fuerza vital es un impulso deseante y cruel que anima todas las cosas de lo vivo. Acá haremos énfasis en la manera como Artaud elabora su reflexión sobre los principios que hay detrás de las cosas. Identificaremos el camino que el poeta construye del absoluto y el caos, hacia la materialización de la materia. La apuesta de Artaud es mostrar que las cosas están hechas de energía y que esta energía circula de manera tal que las aviva. Así como les insufla su vitalidad, así mismo las lleva a su desaparición que, sin embargo, no es definitiva. Para Artaud esta energía está en permanente movimiento, y es pensante. El poeta propone que los caminos de canalización de la energía son una forma de ser del pensamiento vital.

En la segunda parte, “La vitalidad nerviosa del cuerpo”, analizaremos cómo el hombre no puede pensar esa fuerza vital, solo experimentarla. Esto lleva al poeta a estudiar la sensación y a construir un plano de reflexión corpóreo. La sensación es el canal por donde pasa la fuerza vital que atraviesa el sistema nervioso. La Energía circula por las médulas del hombre como fuerza. Nuestro objetivo es construir el camino que va de la reflexión sobre cómo la Energía anima las cosas del mundo desde el caos hasta la materia, para luego identificar de qué

manera el ser humano se relaciona con esta fuerza. Así se establece que esta Energía circula por todos los cuerpos de lo vivo, incluido el del ser humano.

En la tercera parte, “Pensar la fuerza vital en el arte”, el teatro es la forma en que se puede pensar la energía vital. Si ya hemos planteado que la Energía es una fuerza que se canaliza hacia los principios de las cosas y las atraviesa, incluido el cuerpo del ser humano, ahora nos interesa identificar que Artaud propone que el arte es el lenguaje mediante el cual se puede pensar esta fuerza. Así, la Energía es una fuerza pensante que el hombre no puede racionalizar, pero sí puede pensar. La Energía es un cuerpo que el ser humano puede pensar en la medida en que acepta que el pensamiento es experiencia, pasa por el cuerpo y se expande hacia los flujos por donde circulan los demás cuerpos.

Esto es posible porque se configura un orden a partir del cuerpo del actor en el espacio. Estas condiciones acogen la materia y permiten construir cómo esta viaja del absoluto a la condensación de su presencia. La puesta en escena permite ver el proceso de aparición y desaparición de las cosas en el mundo porque los sistemas nerviosos de los actores están puestos al servicio de la vibración de la luz, del sonido que viaja por el espacio de la escena. Esto se convierte en un laboratorio de la circulación de la energía vital en las médulas de los actores y de los espectadores. El teatro vivifica, aumenta lo vivo en la acción de su ejercicio escénico.

El arte se convierte, así, en la manera de pensar la vitalidad, de ingresar en ella de modo consciente en sus propios términos de deseo, flujo y cuerpo. Aquí se ve el nacimiento de la palabra como necesidad, en su cualidad material, física y vibratoria. El lenguaje se convierte en un plano más de la membrana vital. Las implicaciones de la reflexión sobre la vitalidad llevan a reconsiderar el lenguaje como un canal vivo, es decir, que es una abstracción física. La unión de lo concreto y lo abstracto.

La necesidad de la palabra. La Energía se condensa en cosas, en el hombre, pasa por el sistema nervioso, trae imágenes, vibraciones, sonido, palabras que son cosas estalladas de vitalidad. La membrana es luz, vibración, formas desprendiéndose, imágenes, la fuerza

revolviéndose en planos. El hombre piensa en sensación, imágenes. Aparece el gesto, el cuerpo, la respiración, los puntos de concentración en el cuerpo, el sonido, la palabra que también piensa, que es conciencia, pero poética, puro movimiento.

Primera parte: La energía

Artaud recurre al término de fuerza para hablar de lo vivo. Se trata de una acumulación de energía que impulsa las cosas. La fuerza está vinculada con movimiento, con ebullición, con el momento anterior a la expulsión de lava del volcán, pero también con la lava en erupción. Existe esa fuerza que hace que el fuego se desborde por el ojo del volcán. También hay huracanes, las olas como rascacielos y los remolinos que se tragan todo. La fuerza como el dios que devora a su hijo. Esa fuerza que arrebatara los elementos naturales está en todo lo vivo. Además, no necesita nada, solo existir. Hay, sin embargo, algo anterior a la fuerza vital, Artaud lo llama el absoluto. Esto es lo que según el poeta logra captar en sus cuadros Van Gogh (1947):

¿Y de cuántos codeos reprimidos, choques oculares tomados del natural, parpadeos tomados del tema, las corrientes luminosas de las fuerzas que trabajan la realidad han tenido que derribar la barrera antes de ser por fin refrenados, y como izados hasta la tela, y aceptados? No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, no hay visiones ni alucinaciones. Solo la tórrida verdad de un sol de las dos de la tarde (1983, p. 40).

Nuestro interés está puesto en desentrañar qué es la tórrida verdad de ese sol que pega directo contra la tela de Van Gogh.

El camino que hay en el pensamiento de Artaud para reflexionar sobre la fuerza vital tiene dos ejes, por un lado, el que construye las condiciones de posibilidad de razonar sobre este asunto, por el otro la definición misma de la fuerza vital. El poeta es consciente de que al formular sus ideas sobre lo vivo lo está haciendo mediante la razón. El problema es que la razón le sirve para volver la fuerza vital un objeto de estudio, pero no para dar cuenta de la experiencia de la vitalidad. Lo absoluto no se puede pensar, si se piensa se divide y ya deja de ser uno.

Así es como analizaremos, en una primera parte, el modo en que la razón se desprende del absoluto y mira las partes que lo configuran. Acá se establece el desprendimiento como un elemento fundamental para el desarrollo de la conciencia. Es porque hay separación del absoluto que surge la conciencia. El poeta ve la cosa y, con esto, se separa de la cosa. Al hacerlo, la ve como un elemento exterior, diferente de él. Ahí acepta la división que hay entre las cosas del mundo. Analizaremos el surgimiento del pensamiento por ese proceso de diferenciación en donde, además, se configura la multiplicidad de lo real. Al separarse se ve que todo es diverso, diferente y sólido. ¿Pero qué permite que todo esto aparezca? Esta pregunta apuntaría a capturar un elemento unitario que sostendría la multiplicidad.

Veremos de qué manera se configura el camino que va del absoluto a la Energía y de ahí a la materia sólida. En este proceso identificaremos cómo la Energía está atravesada por la Voluntad que la lleva a canalizarse hasta convertirse en cosas. Lo que hay antes de los elementos tiene que ver con la fuerza, o los principios, que están hechos de Energía y de las modalidades en que esta se organiza para ir construyendo la materia.

Artaud nos ofrece una profundización en aquello que permite que las cosas existan, pasa por la razón, luego se enfrenta a lo que bulle en las cosas. Acá aparece lo uno, la vitalidad como un elemento energético que sostiene la aparición del mundo. Esta energía es impulsiva, deseante y consciente. Además, no se ve, pero existe, por lo que se puede hablar de una invisibilidad que, sin embargo, tiene un cuerpo.

En una segunda parte, analizaremos por qué cuando las cosas están sólidas, se quiere alcanzar su unidad, aquello que las constituye. La conciencia nace con la aceptación de la separación. La división surge acompañada del deseo de volver al núcleo. Queremos no estar separados del origen, pero al estarlo alcanzamos la conciencia. Y, al tenerla, buscamos regresar: tener conciencia implicaría, para el poeta, poseer el deseo de la unidad, querer ir al lugar donde únicamente se existe. Por eso es que la separación nunca termina de ser tajante.

El deseo de unidad lleva a abrir la cosa cerrada y sólida. Habría algo más en la apariencia de la materia, sería necesario partirla por la mitad para descubrir si por fin asoma su fondo. Al hacerlo, se acelera su desaparición. Cuando las cosas están fuertes y concretas entran en un proceso de desaparición. Veremos que Artaud nos propone que las cosas están atravesadas por la descomposición. La materia está sólida, pero cambia en permanencia. La solidez es un estado de aglutinación de la energía que está en constante cambio.

Analizaremos de qué modo la crueldad es, así, el movimiento de la energía en las cosas. Hay una voluntad que elige, es decir, que desprende, separa elementos, dentro de la inmensidad. Entonces aparece una forma, una única forma que está para siempre desapareciendo. Las cosas están hechas de energía que se desplaza entre la concreción y la desaparición. Lo que hay es desplazamientos de la energía en ciclos de aparición y desaparición, solidez y vibración.

El estudio de la Energía en *Héliogabale* muestra que lo que vemos sólido está en movimiento permanente, y que por eso no existe la muerte como condición definitiva de desaparición, que hay algo que sostiene el mundo, la energía en estados de condensación, y que esta unidad tiene una manera de pensar.

La Energía opera por el impulso consciente de existir que divide, canaliza y mantiene su potencia de movimiento. Las cosas llegan a un estado de cohesión que se disgrega hasta quedar invisibles y dispersas a la espera de volver a entrar en nuevas alianzas que preparan la materia. En ese plano hay un pensamiento que es la voluntad de existir, el deseo de canalizarse, el desprendimiento para que la forma aparezca, la desagregación de la densidad energética, la distensión de esa alianza, la vibración.

Artaud propone una racionalidad para pensar la fuerza vital. Primero hay un absoluto impensable, una vez divide las partes de ese absoluto aparece una forma de pensamiento que no es racional, que tiene que ver con la manera como opera la fuerza que sostiene las cosas. La Energía en Artaud es potencia de movimiento, impulsividad consciente, deseo y crueldad.

El estudio que estamos haciendo apunta a su relación con el lenguaje. Así, Alexandra von Hummel remite a la dimensión material, plástica y física del lenguaje:

Esta metodología se basa en la convicción de que el sentido final del texto se encuentra inscrito al interior de su materialidad y que lo que realmente le compete al teatro son los afectos y sensaciones provocadas por la confluencia de distintos medios expresivos puestos en relación y tensión. El dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico [...]. Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual “en todos los niveles y en todas las direcciones” (2018, p. 65) (Artaud, 2005, p. 40).

Estudiaremos la manera en que la energía se condensa en el teatro y, por consiguiente, en el lenguaje para producir una poesía viva.

Con el estudio que Artaud elabora del absoluto a la materia tendremos las bases conceptuales necesarias para poder comprender cómo la poesía se ocupa de los principios y captura la fuerza vital. En el segundo capítulo analizaremos las ideas del carácter pensante de la energía en relación con la célula de Maricela Guerrero. En el tercer capítulo trabajaremos el sacrificio y su relación con la crueldad en Mónica Ojeda. En el cuarto capítulo propondremos de qué manera lo energético en la poesía de Legna Rodríguez Iglesias tiene que ver con el énfasis que hay en el cuerpo.

De lo absoluto a la materia

Lo absoluto no necesita nada

El mundo está vivo y aparente: se despliega sin tregua. Esto supone un estupor. Podría no haber nada, pero en vez de eso, hay algo, que es el mundo. El punto de partida de esta reflexión tiene que ver con la fascinación que supone estar vivo y con las condiciones que permiten pensar aquello que posibilita que haya un mundo. Para Artaud lo que hay detrás de todo lo viviente es lo absoluto, este es el inicio de las cosas, el punto de partida. Ahora bien, esto que hay detrás de todas las cosas no necesita ser explicado: el poeta dice en *Héliogabale* (1934) que hacerlo “parece estúpido” porque “lo absoluto no necesita nada. Ni dios, ni ángel, ni hombre, ni espíritu, ni principio, ni materia, ni continuidad” (1972, p. 55). Esta lista corresponde a los elementos que se desprenderían de ese lugar originario.

Lo absoluto no es algo, no puede categorizarse, dividirse. Es un lugar sin objeto ni determinación posible. En la medida en que el mundo es, este mundo no necesita que se le piense: “No se piensa el fuego, el agua, la tierra, el cielo” (Artaud, 1972, p. 56). Pensar las cosas no les aporta nada, no modifica su presencia o su continuidad. Lo importante es que el mundo existe, que está en toda su intensidad. Explicar las razones de la presencia del mundo no agrega nada a su existencia.

El ejercicio que estamos realizando en la primera y la segunda parte de este capítulo tiene como objetivo sentar la base de la tercera parte en la cual trataremos el pensamiento de Artaud sobre el lenguaje y su relación con la vitalidad. Abordaremos de qué manera el poeta comprende la escritura como algo vibrátil, como lo enuncia Anna Kiffer: “Pero la escritura se salió de sí misma, abandonó su identidad fijadora para transformarse en un procedimiento móvil, vibrátil y, sobre todo, para Artaud, en algo que pudiese rehacer su propio cuerpo, éste también enfermo, desalojado y desposeído de “sí mismo” (2016, p. 157). El estudio de la energía es necesario para poder definir el carácter vivo de la poesía que desborda el carácter fijo del lenguaje.

“La gran potencia de ser”

Lo absoluto no se puede categorizar ni pensarse desde la razón. Ahora bien, hemos identificado que ese lugar tiene que ver con lo uno, con un elemento unitario indivisible que Artaud enuncia así en *Héliogabale* (1934): “esos nombres que formaban fuerzas, maneras de ser, modalidades de la gran potencia de ser” (1972, p. 51). “La gran potencia de ser” es ese lugar del absoluto en estado de posibilidad que contiene la totalidad de lo que viene⁷.

⁷ Ahora bien, conviene aclarar que el absoluto no tiene que ver con el ocultismo ni con algún ser separado de la materialidad: “Para Artaud cuestionar la racionalidad, la transparencia impoluta del concepto, no significa remontarnos a hermetismos consagrados a dilucidar la nada arcana, sino en descubrir el misterio residente en lo concreto-terrenal. Desde luego, cabe la pregunta, ¿de dónde proviene la idea de trasmundo, de un más allá oculto, de una cuarta dimensión suprarreal? La respuesta de Artaud es tajante: todos los ocultismos, tanto los de antaño como los de hogaño, surgen de la creencia en la eternidad de un espíritu o alma supuestamente separado de la materialidad y encumbrado como Ser, Absoluto o Dios, y al cual sólo se puede acceder mediante determinada

Lo uno es un lugar de sucesos posibles. Artaud habla de dioses para nombrar ese espacio. Lo que interesa es la manera como los define en relación con lo que determina el espacio de lo absoluto. Los dioses son nudos o concentraciones de posibilidad, como hinchazones, dice en *Héliogabale* (1934): “dioses en el cielo, dioses, es decir fuerzas que no esperan sino el momento de precipitarse” (1972, p. 47). Aquí aparece la noción de fuerza relacionada con el espacio de lo absoluto. Todo podría ser: “Y del mismo modo que en el mundo creado existen todas las cualidades de la materia, todos los aspectos de la posibilidad” (1972, p. 56). Ese exceso que acumulan los dioses es tiempo de concentración en “todos los aspectos de la posibilidad”. La espera acumula la fuerza que, a su vez, configura la totalidad por venir. Se trata de un deseo que solo pide la liberación. La fuerza de precipitación es una potencia contenida que crece con el tiempo, que aguarda a ser liberada.

Una vez se precipita la concentración, “La fuerza [...] que recarga los macareos, que hace beber el mar a la luna, que hace subir la lava en las entrañas de los volcanes; la fuerza que sacude las ciudades y deseca los desiertos” (Artaud, 1972, p. 47). Lo uno es la fuerza que desencadena movimiento en la naturaleza. Se trata de una descarga que es invisible que produce una intensidad brutal en el movimiento. La potencia de la fuerza vital se vuelve visible con los fenómenos de expulsión, de elevación, sequía de los elementos. Se trata de un impulso que moviliza la materia. Para ver el absoluto hay que buscar un volcán en expulsión.

Así aparece un flujo que permite que las cosas existan: “La energía creadora [...] que posibilita las cosas excitándolas con su aviva fuego” (Artaud, 1972, p. 55). El absoluto es un lugar impensable, luego aparece la fuerza como concentración de posibilidad que, al liberarse, se convierte en la energía creadora. Una fuerza única que permite que las cosas sean posibles, que les da la opción de existir, las lleva del absoluto a su condición de materia. La energía estimula e intensifica, genera un movimiento en las partículas: “el flujo creador

experiencia eidética depurada previamente de lo corpóreo. Experiencia impoluta administrada siempre por `los supuestos Instructores, los Maestros`” (Juanes, 2005, p. 201).

que arde al contacto con las cosas” (Artaud, 1972, p. 56). Una vez las cosas están sólidas, siguen en contacto con el flujo que las llevó a su estado de materia concreta.

Dentro del absoluto habría, de esta manera, una acumulación de energía invisible pero existente. Esta concentración está cargada de todas las posibilidades de la materia. Todo está contenido en ese lugar que resulta abstracto en la medida en que no se ve, pero está lleno de potencia vital energética. Una vez se desencadena esta fuerza se produce el movimiento de la materia. Esto permite ver la intensidad de la fuerza, capturar la brutalidad de su potencia. Ese uno energético es llamado por Artaud la energía creadora o el flujo creador que anima todas las cosas.

El espíritu que piensa lo múltiple

El absoluto está relacionado con potencia, fuerza, energía y flujo, con posibilidad de acción y de movimiento. Ahora bien, la gran potencia de ser afirma en *Héliogabale* (1934) “que se diversifica en principios, esencias, sustancias, elementos” (1972, p. 51), muestra que de ese uno se desprenden los elementos. Esto supone separarse del absoluto y dejar de experimentarlo en sus propios términos. Al ver la fuerza, se ve que es posible separarse de ella: allá está la fuerza, entonces se la mira existir.

Entre lo absoluto y los elementos hay lo que “corresponde a los principios generadores de las cosas, que el espíritu que piensa puede llamar principios” (Artaud, 1972, p. 56). Al separarse del absoluto, aparece la figura del “espíritu que piensa” como instancia pensante que mira de qué manera existen las cosas. Así, el espíritu que piensa es una entidad ya separada del absoluto que, al ver la multiplicidad, propone la reflexión sobre lo que habría detrás de las cosas, lo que permitiría que tantas cosas aparezcan. El espíritu que piensa admite la condición separada de la existencia, “es la conciencia de la separación consentida la que nos lleva a la separación de las cosas” (Artaud, 1972, p. 51). Así se configura la multiplicidad de elementos y la consiguiente pregunta por “la unidad de Dios” (1972, p. 51). Aceptar la división entre las cosas lleva a preguntarse por lo que las constituye, por la manera en que del absoluto se llega a las infinitas posibilidades de la materia.

En la primera parte de *Héliogabale* (1934) Artaud construye una reflexión sobre los principios que rigen las cosas. Duda, se hace preguntas al respecto, “¿Realmente existen los principios, quiero decir, principios separados y que existan detrás de las cosas?” (1972, p. 54). Lo que hay detrás de estas preguntas tiene que ver con la relación entre lo uno y lo múltiple, sobre la manera como se da la separación entre las cosas, sobre la posibilidad de que haya algo más que las sostenga. El mundo es aparente y rotundo, eso que podría sostenerlo o darle una causa, ¿sería diverso o sería una sola cosa?

La multiplicidad existe como condición de la unidad: “La materia sólo existe ‘por’ el espíritu, y el espíritu sólo ‘en’ la materia. Pero al fin de cuentas, siempre es el espíritu el que conserva la supremacía” (Artaud, 1972, p. 57). El espíritu es el absoluto que no necesita nada. Sin embargo, Artaud se plantea la existencia de “este mundo que se hincha y se torna áspero” (1972, p. 57) que es el de la materia. Por eso dice que para ese mundo que tiene forma, textura y cuerpo, el sentido es el espíritu, “aunque en el espíritu no hay nada, todo lo que es, es función del espíritu” (1972, p. 57).

Las cosas existentes y materiales aparecen en *Héliogabale* (1934) “como función” (1972, p. 57) del espíritu. Se existe para ser función del espíritu, porque el espíritu despliega las cosas. La razón de la materia es que “Nada existe salvo como función, y todas las funciones se reducen a una” (1957, p. 57). Así queda planteado que, si bien hay multiplicidad, esta existe por una sola causa. Todo lo diverso está dispuesto en función del espíritu, es decir, del absoluto o de la potencia. No hay separación entre las cosas y su razón. Las cosas aparecen en su singularidad y parecen estar separadas, se ven únicas, sólidas, aparentes, como si fueran autosuficientes. Pero no, las cosas existen en su materialidad porque el espíritu las ha impulsado. Las cosas tienen la brasa que debe ser avivada por el espíritu cuando las toca. Todo lo múltiple parece estar solo, pero en realidad, está avivado, impulsado, sostenido por la fuerza.

El Caos

Del absoluto pasa a las cosas, entre los dos aparecen los principios. Para pensar los principios que rigen las cosas, el espíritu que piensa divide los elementos que conforman el absoluto. Así propone que hay un todo que llama Caos y dentro de este hay “la mezcla lenta y multiplicada de los principios que irradiaban en el fondo del Hálito del Caos” (Artaud, 1972, p. 18). Así se encuentran diversos elementos que tienen su propia vida dentro del Caos: el Hálito, pero también los principios que están al fondo y tienen su propia vitalidad en forma de irradiación. Cada uno se mueve y se encuentra con los demás: esto configura un encuentro lento porque son muchos, además el espacio está muy tupido por lo que el contacto se multiplica. Esto pasa al fondo del Caos, de tal manera que esa frotación no lleva al principio hacia otro lugar, todo está en ebullición, a la espera.

El caos es el contenedor de elementos diferenciados: “Es preciso decir que el Hálito que estaba en el Caos se enamoró de sus principios; y que de ese movimiento de avance, de esa especie de idea que elimina las tinieblas nació un deseo consciente” (Artaud, 1972, p. 18). El absoluto está siendo, está aconteciendo, mientras que en el Caos —lugar que ya está diferenciado— se puede ver la vida que hay en él, en tanto aliento. La vida del Caos podría estar contenida en un corazón, pero el poeta decide que es un Hálito, un vapor que expulsa de su cuerpo. Dentro de la dualidad de Caos y aliento aparece una idea que organiza lo que para el poeta permanece en estado de tinieblas.

El Caos es informe, pero la idea le da una forma. El hálito dentro del caos siente atracción por los principios, se mueve hacia ellos, se enfoca y, con este movimiento, se produce el deseo consciente. En el espacio del Caos se desarrolla, de esta manera, la voluntad. Así es como la vida se vuelve pensante, porque surge en el hálito la voluntad de ir hacia un lugar determinado. El deseo es la manera como el pensamiento sucede en el Caos como un impulso que, además, es consciente.

Dentro de estas tinieblas en las que hay movimiento, irradiación lenta y multiplicada, el amor se vuelve un elemento fundamental: pero el Amor que es una fuerza no funciona sin Voluntad. No se ama sin la voluntad, la cual pasa por la conciencia; “El amor se gana primero por la conciencia, y luego por la fuerza del amor” (Artaud, 1972, p. 51). El enamoramiento del Hálito es una fuerza cuya característica es la aceptación y conciencia de la separación. El Amor es así el nacimiento de la conciencia. Primero, de estar dividido de las cosas; luego, de aceptarlo hasta que, finalmente, inicia el movimiento de unión. El Amor es una fuerza que contiene, y así, pensamiento.

Lo que se desprende del absoluto es el pensamiento en la figura del espíritu que piensa y acepta su condición separada. Así, este espíritu que es racional divide los elementos que hay en el absoluto y propone que hay un contenedor que llama el Caos dentro del cual hay un Hálito y los principios. Al mirar el funcionamiento de estos elementos, aparece una forma de pensamiento que es impulsiva, se trata del deseo que anima al hálito a ir hacia los principios. Este movimiento está dotado de voluntad. Acá, en el espacio del Caos, aparece una idea que ordena las cosas, se trata de un impulso consciente. Habría así por un lado el espíritu que piensa y analiza las cosas racionalmente y, dentro de este espíritu, la aparición de unas maneras de pensar que no son racionales y que transforman la definición de qué es pensar. Es que se concibe pensar como la actividad racional, pero con Artaud pensar se amplía, tiene que ver con un estudio de las operaciones de la materia, pero no a partir de fórmulas o leyes, sino más bien con la capacidad de extraer precisamente lo que no se deja encerrar en un sistema. La materia es imprevisible y su manera de estar en el mundo es pensante, la materia piensa por sí sola.

Los principios: grados conscientes de la Voluntad en la Energía

La reflexión sobre los principios supone comprender lo que hay detrás de las cosas. Eso que hay detrás de las cosas es, en efecto, una energía pensante. En el segundo capítulo estudiaremos de qué manera la poesía de Maricela Guerrero propone que la célula es el uno que, además, sueña. Esto nos permitirá relacionarlo con el carácter pensante de la energía. Artaud plantea en *Héliogabale* (1934) que los principios “en relación a la totalidad hirviente

de los seres, corresponden a grados conscientes de la Voluntad en la Energía” (1972, p. 56). Así queda configurado que, por un lado, está la Energía como un todo y por el otro una Voluntad que la organiza según grados conscientes. Los principios ocupan lugares dentro de la totalidad de la Energía.

Primero está la Energía que es el absoluto o el Caos, luego viene la Voluntad que posibilita que los principios adquieran un orden dentro de esa totalidad, les da grados, es decir, les da un lugar determinado. Esto sucede gracias a los grados de concentración de la Energía determinados por la Voluntad. Además, la Voluntad es el deseo consciente que nace a partir del amor que siente el Hálito hacia sus principios. En el Caos se enciende el amor y, con eso, una idea que permite que las cosas sean.

Para Artaud, en *Héliogable* (1934), los principios son fuerzas: “Platón habla de la naturaleza de los dioses; los identifica con los principios, sin permitir no obstante que veamos con mayor claridad en esos principios que son fuerzas, y en esas fuerzas que son dioses” (1972, p. 54). Que los principios sean fuerzas permite afirmar que las fuerzas son energía y que, además, son lo que hay antes de la materia. Antes de que haya cosas sólidas, hay un plano de fuerzas que opera en un orden determinado por la Voluntad, o el amor.

De los principios pasa a los aspectos concretos como “en la continuidad, en la duración, en el espacio, en el cielo de arriba y en el infierno de abajo, los principios viven separados, no viven como principios sino como organismos determinados” (Artaud, 1972, p. 55). Acá estaría estableciendo la diferencia entre el principio como fuerza y el principio que termina configurándose como elemento fijo.

“No hay pausa en la sutileza de las cosas”

El tiempo y el espacio aparecen en calidad de contenedores de organismos determinados y separados entre sí, luego vienen las materias, fuego, agua, tierra cielo. Después de estas materias, Artaud avanza puesto que se pregunta por lo que hay debajo de estos elementos, “hay materias todavía más sutiles” (1972, p. 56). Artaud cava en la materia para ir hacia

lugares más remotos que corresponden a capas de sutileza ya que: “no hay pausa en la sutileza de las cosas” (*Idem*). Hay una búsqueda que, si bien separa los elementos, va llegando a la desaparición de la materia, a los lugares en que pierde su constitución. Y eso porque se vuelve sutil, menos presente.

Artaud continúa en el camino de ir hacia un más allá de la materia:

No hay un principio de la materia sutil, un principio del azufre o de la sal, del mercurio o del azufre, hay materias mucho más sutiles, que, hasta la punta de la vibración orgánica, ponen de manifiesto la diversidad del espíritu mediante las cosas (1972, p. 57).

No hay un principio de la materia sutil porque lo que hay es mayor grado de sutileza hasta llegar a la vibración que sigue siendo orgánica porque es el estado energético de la cosa, lo que hay cuando no aparece en su dimensión material. El espíritu que piensa ve el desarrollo de la energía que se canaliza en principios que, a su vez, arman la materia: “hay cosas sólidas, y en las sólidas, singularidades, y reuniones de materia única” (Artaud, 1972, p. 57). Entonces aparecen el espacio y el tiempo, contenedores del fuego, el agua, el aire, la tierra.

Por esa vía continúa con el estudio de la materia y sus componentes —la sal, el mercurio—, hasta llegar al elemento que no se deja dividir porque corresponde a niveles de sutileza cuya presencia se pone de manifiesto en la vibración. Así es como la materia que se deja descomponer en múltiples partes, finalmente se vuelve sutil en la medida en que es energía vibratoria. Habría una manera de capturar grados, modos de ser de la vibración que, además, “sólo los números pueden poner de manifiesto” (Artaud, 1972, p. 57).

Ante esta sutileza, es válido plantearse la pregunta sobre qué significa pensar, como lo hace William Torres:

Artaud describe la imposibilidad de pensar, la dificultad de pensar, para poner en escena, en acción, el acto de pensar en ausencia, en la pérdida de todo pensamiento, para “crear en nosotros espacios de vida” porque “no concibo una obra separada de la vida”. En esta experimentación poética, Artaud hace rechinar y restallar, como el relámpago, al lenguaje en el mismo problema filosófico respecto a qué significa pensar, en el mismo acto vital-brujo consistente en “parar el pensamiento”. Se produce una experimentación en la vida con lo indecible, por fuera del lenguaje del diálogo interior, una experimentación con un silencio innombrable, en el que no hay acto que se manifieste indecible, en el que vibran, se agitan,

se lanzan y relanzan una infinidad de sensaciones no pensadas para potenciar la existencia en un devenir (2003, p. 51).

Así se plantean otras formas de pensamiento no humanas y energéticas que impulsan la existencia y operan por agitación.

La imposibilidad de la unidad

Del Caos surge la materia y dentro de esta no hay pausa en la sutileza. Lo uno es la Energía y su movimiento hacia la diversidad. Una vez las cosas están sólidas, aparentes, habría que tener el sentido de la unidad, como lo afirma en *Héliogabale* (1934):

Poseer el sentido de la unidad profunda de las cosas es poseer el sentido de la anarquía, y del esfuerzo necesario para reducir las cosas llevándolas a la unidad. Quien posee el sentido de la unidad posee el sentido de la multiplicidad de las cosas, de ese polvo de aspectos por los que se debe pasar para reducirlas y destruirlas (Artaud, 1972, p. 44).

Saber que algo está detrás propulsando la existencia de la cosa es comprender que hay que atravesar la multiplicidad. El camino de vuelta tiene que ver con la necesidad de reducir la cantidad de elementos que componen la cosa. Hay una voluntad de reducir esa variedad de aspectos y, para eso, es necesario romper la cosa tal y como aparece.

Artaud afirma la imposibilidad que tiene el hombre de captar la unidad de las cosas: “Si pudiéramos amar, amar de un solo golpe, la ciencia sería inútil; pero ya no sabemos amar” (1972, p. 52). Esto porque amar de un solo golpe es existir al nivel de la Energía consciente, de sus desplazamientos y sus encuentros. El asunto es que no podemos estar a ese nivel de la energía, su movimiento y su vibración. Es así como se configura la separación de ese plano que, además, tiene que ver con el hecho de que “Estamos sumidos en la creación hasta el cuello” (1972, p. 52), esto está vinculado con el hecho de que hay una “ley mortal que proviene de la misma pesadez y riqueza de la creación” (1972, p. 52). Estamos metidos en la ley de la creación que tiene que ver con la multiplicidad de la materia y con la muerte. Estos asuntos nos impiden acceder al plano energético del deseo consciente, o del amor.

Estamos implicados en la multiplicidad de las cosas existentes de tal manera que nos quedamos pegados a su materialidad visible. Si supiéramos amar podríamos desbordar el mundo de las cosas y quedarnos en la energía, pero no sabemos hacerlo. La razón por la que no sabemos amar tiene que ver con el funcionamiento del cuerpo:

Y es duro llegar a Dios por el camino escalonado de los órganos, cuando esos órganos nos fijan al mundo en que nos encontramos y tratan de convencernos de que no hay otra realidad. Lo absoluto es una abstracción, y la abstracción requiere una fuerza que es contraria a nuestro estado de hombres degenerados (Artaud, 1972, p. 52).

Estamos hechos de tal manera que no podemos trascender nuestro cuerpo. El asunto problemático con el cuerpo es que está compuesto por órganos y los órganos fijan la percepción e impiden la percepción de la sutileza. La abstracción relacionada con lo absoluto no tiene que ver con la fijación que determinan nuestros órganos. Estamos, así, sometidos a la ley que nos configura en tanto cuerpos diferenciados, hechos de partes físicas que, además, están en movimiento hacia la desaparición.

Lo sagrado

Además del movimiento que va de lo absoluto a la multiplicidad, también existe el movimiento de las cosas que insisten en estar adheridas a lo absoluto, como lo explica en *Héliogabale* (1934): “aquel que permanece pegado a los principios con una fuerza de identificación sombría, que se asemeja a la sexualidad” (1972, p. 48). Así, Artaud se ubica en el lugar de la materia existente y afirma sobre los dioses que “Cuanto más cerca están de la creación, tanto más espantosas son sus figuras, figuras que corresponden a los principios que están en ellos” (1972, p. 54). La cercanía con la creación produce, así, la deformación de la figura de tal manera que cuanto más deforme es, más elementos de lo absoluto contiene. La cercanía con este lugar genera un desajuste de lo configurado. La desfiguración es, así, un lugar de contención de lo uno; como si la energía que atraviesa lo creado existente le quitara la forma constituida a la materia. En otros casos aparece con los grados de sutileza porque no se presenta a través de la deformación.

La fuerza que une y disgrega

Los principios existen como categorías del pensamiento que aluden a las fuerzas que determinan las cosas. La materia física, visible y pesada, lleva al pensamiento a proponer el recorrido para llegar a aquello que la origina: el método de cavar en lo hondo de las cosas para alcanzar “la violencia del fuego ígneo” (Artaud, 1972, p. 56) que es el elemento uno que las determina.

Hay que destruir la cosa para que asome su unidad. Por eso, “para reducir la multiplicidad humana, y por medio de la sangre, la crueldad, la guerra, llevarla hasta el sentimiento de unidad” (Artaud, 1972, p. 44). Esto implica la violencia de descomposición.

Hay que insistir en quedarse pegado a esa unidad, con un apego erótico. El deseo es deseo de unidad, impulso que sabe que está inmerso en la multiplicidad en búsqueda de absoluto. Desear es ya tener voluntad de unidad. Después de esto viene el pensamiento que divide las cosas.

Desear es ya estar separado y, a partir de ahí, usar la destrucción con el fin de encontrar la unidad. Así: “Además puede hacerse la misma operación destructiva o más bien comprensiva, y que elimina los aspectos accidentales de las cosas para conducir las a la unidad, a propósito de cualquier cosa” (Artaud, 1972, p. 58). Entre el amor y la destrucción hay una relación muy cercana. La destrucción implica la comprensión de la unidad.

Si en el primer caso es el amor el que desencadena la energía consciente que se diversifica en principios, en el segundo caso lo que hay es la fuerza de identificación, el deseo de alcanzar el principio generador. Artaud nota en *Héliogabale* (1934) que en la identificación de la cosa con el principio hay dos asuntos: “esta identificación se llama Amor, una de cuyas formas es la caridad universal, y la otra, la más terrible, se convierte en el sacrificio del alma, es decir, en la muerte de la individualidad” (1972, p. 58). El deseo genera, por un lado, el amor como fuerza de unión y, por el otro, el aspecto de disolución que, desde el punto de vista de “nuestros espíritus orgánicos” (1972, p. 58), es aterrador porque supone finalizar con ese cuerpo que determina la realidad.

Así como Artaud plantea que hay que destruir la materia para llegar a lo uno, así mismo propone que ese uno energético les da vida a las cosas y, con eso, las hace ingresar en la duración, en su finitud. Acá se trata de un doble uso de la violencia, por un lado destruir la cosa, por el otro la violencia necesaria para que la cosa exista. En ambos casos la energía creadora está implicada.

El hambre de vivir

La crueldad

Si bien este tema de la crueldad está presente en *El sueño de toda célula* en la medida en que la materia está en constante transformación, nos ocuparemos de la poética de la violencia cruel en el tercer capítulo sobre *Historia de la leche*. Ya hemos visto que para Artaud los principios son equivalentes a las fuerzas y a los dioses. Existen ya que:

Se debe a que los dioses sólo valen por el Génesis, y por la batalla en el caos. En la materia no hay dioses. En el equilibrio no hay dioses. Los dioses nacieron con la separación de las fuerzas y morirán con su unión (1972, p. 54).

En este universo hay una batalla en el caos y, a partir de esta lucha, aparecen los dioses como fuerzas determinadas. Parece haber entonces un lugar diferente al amor ya que, en este caso, se trata de una guerra. Lo que desencadena la guerra es el génesis, la separación o el inicio de algo. Es que, si algo empieza, también termina. Así, antes de nacer y después de morir se logra la unión con lo uno. Pero cuando hay un génesis, también hay un fin y, con esto, la aparición de dioses, es decir, de fuerzas y, con esto, de principios. Ahora bien, la relación entre el origen y los dioses es de tensión porque una vez inicia el proceso de constitución de la materia, aparece un conflicto que es el fin. Si no hay esta violencia, hay equilibrio y materia, es decir, absoluto.

El impulso irracional de la vida

En *Le Théâtre et son double* (1938), Artaud propone: “Empleo el término crueldad en el sentido de hambre de vivir” (2014b, p. 107), y más adelante habla de “el fuego vital, en el hambre de vivir, en el impulso irracional de la vida” (2014b, p. 109), que son todos términos que se pueden poner en relación con la energía creadora. Lo que Artaud propone en *Héliogabale* del hálito enamorado de los principios, en la “segunda carta” de las “Cartas sobre la crueldad” de *Le théâtre et son double* (1938), es visto como “El dios oculto, cuando crea, obedece a la necesidad cruel de la creación que también se le impone, no puede dejar de crear” (2014b, p. 108). Lo que en *Héliogabale* sucede por amor, en *Le théâtre et son double* pasa por crueldad. Para que haya algo, hay que pasar por la crueldad. La crueldad es condición de la existencia.

La crueldad tiene que ver entonces con “el deseo de Eros es una crueldad porque se enciende por contingencias” (Artaud, 2014b, p. 109). Si antes veíamos que cuando el hálito se enamora de sus principios aparece el deseo consciente, y, por consiguiente, la voluntad, ahora podemos pensar que antes del enamoramiento del hálito está la contingencia. Es por azar que se enciende el impulso de amor del hálito. Este azar es cruel ya que es lo inesperado. No hay razón para que Eros se encienda en el hálito. Pero una vez lo hace, este avanza hacia sus principios y, así, aparece la Energía consciente. Eros aparece porque sí y sin razón⁸.

En la tercera carta de “Las cartas sobre la crueldad” (1938) Artaud propone que la vida “incluye la extensión, la densidad, la pesadez y la materia, como consecuencia directa admite también el mal y todo lo inherente al mal, al espacio, a la extensión y a la materia” (2014b, p. 120). Acá aparece el mal dentro de las cualidades de la vida en relación con la crueldad. Así que podemos pensar que el mal es, así, necesario para que las cosas existan. El mal sería, según esta carta, “la conciencia dentro de la tortura” (2014b, p. 120), es decir, la comprensión y aceptación de quien le hace daño a alguna cosa. Para que haya cosas es necesario que algo

⁸ Pensar lo visceral y orgánico como otro saber ayuda a comprender esta postura artaudiana, como afirma Soledad Arienza: “‘Posición de la carne’, de Artaud, utiliza también el cuerpo (nuevamente desde las imágenes de la carne y de los nervios) para postular un desfasaje, pero ya no del sujeto con su propio cuerpo, sino del sujeto y su cuerpo con el conocimiento racional, con el discurso científico y de corte más positivista” (2014, p. 95).

sea consciente de que debe hacerle daño a otra cosa. Hay que tener la intención de infligir dolor a otra cosa para que exista algo.

En el segundo capítulo sobre Maricela Guerrero trabajaremos la primera parte del pensamiento de Artaud sobre la energía, la relación entre lo uno y lo múltiple y su carácter deseante como voluntad de vida, en la figura de la célula. En el segundo capítulo, nos ocuparemos de la manera en que el ser humano puede relacionarse con la energía vital. Es decir, que primero abordaremos una dimensión no humana que es la de la energía, mientras que en el tercer capítulo nos ocuparemos de la crueldad a partir de un fratricidio. Así es que con Ojeda analizaremos los usos que el ser humano le puede dar a la fuerza de la muerte y en qué medida un sacrificio le permite potenciar el flujo vital.

Siguiendo con el análisis de Artaud en *Le théâtre et son double* (1938), la conciencia de hacer daño implica la comprensión de que:

la vida no puede dejar de ejercerse, de otro modo no sería vida; pero ese rigor, esa la vida que pasa de largo y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad (Artaud, 2014b, p. 120).

Lo propio de la vida es no poder dejar de ser. Este es su rigor. Ahora bien, la vida insiste, con rigor y conciencia de permanecer. El mal es, así, la conciencia de tener que aplastar lo que se deba aplastar para continuar. La fuerza que aviva es, también, la que aplasta ya que su objetivo es impulsar la vida. Toda cosa existe como función del espíritu, y en el espíritu está condensada la potencia del ser. Toda cosa es en función de la insistencia de la vida.

La crueldad tiene como objetivo perpetuar la vida, por eso es de una “pureza implacable, de culminación a toda costa” (Artaud, 2014b, p. 121). A toda costa quiere decir que es necesaria la destrucción para poder lograr esta finalidad, incluso el “desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que deben activar y trituran y queman al pasar lo que es necesario triturar y quemar” (2014b, p. 121). La fuerza contiene, de manera necesaria, la aniquilación, con la conciencia de estar actuando para lograr un objetivo mayor, la vida.

La vida incluye, entonces, la muerte, el fin, la aniquilación que es el mal. De hecho, hay “la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se decide a cada minuto, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestro estado de seres constituidos” (Artaud, 2014b, p. 97). Acá podemos ver que la vida atraviesa las cosas y las destruye para poder seguir. Esto se experimenta como un conflicto porque supone dar fin a lo que sea que haya que acabar. La creación, o la vida, o la Energía consciente es una fuerza que se alimenta de todo lo que hay a su paso. Y tiene un movimiento que necesita pasar por encima de lo que esté constituido o cerrado. La vida abre lo que encuentra cerrado y así es como insiste.

La transfiguración

Si bien la vida contiene la fuerza de muerte, Artaud propone en *Le théâtre et son double* (1938) que:

en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, porque una ascensión es un desgarramiento, porque el espacio cerrado se nutre de vidas y porque toda vida más fuerte pasa a través de las otras, por lo tanto las devora en una masacre que es una transfiguración y un bien (2014b, p. 109).

Mientras la fuerza vital asciende, aniquila lo que haya que aniquilar y, así, se alimenta. La energía avanza, come, se hace fuerte, se nutre de otras vidas, transforma lo que hay a su paso. Entonces la aniquilación se convierte en una potencia de vida. Ese uno energético da vida y muerte al mismo tiempo, razón por la que su paso es una manera de transformar el mundo.

Nos interesa pensar ese uno energético que es una fuerza o mejor, la fuerza, para concebir lo singular como un magma que aviva las cosas con la potencia de aniquilación, como si al rozarlas las quemara. La fuerza pasa sobre las cosas de lo real, como un aliento que se acaba. Si bien se acaba, su paso por las cosas es efímero, la fuerza permanece ya que esta no tiene una temporalidad que apunte a acabarse, se mantiene en un continuo dar vida y quitarla, sin fin. La energía se mantiene viva porque ese es su fin que logra gracias a la aniquilación, a la transformación.

Soplos de duración

En *Héliogabale* (1934) Artaud propone de qué manera las cosas ingresan en la temporalidad por medio del flujo creador:

el flujo creador que arde al contacto con las cosas —y cada llamarada de la vida sobre las cosas equivale a un pensamiento—, ese flujo en los organismos cerrados, que van desde nuestra burda materialidad hasta la más improbable sutileza, compone lo que se llaman Seres, y que no son nada más que soplos de la duración (1972, p. 56).

Los organismos están cerrados y tienen una materialidad que es burda porque los ancla, les resta ligereza, vuelo. Esos organismos toscos tienen, además, una sutileza que es improbable porque no es aparente, sin embargo, hace parte de su composición en la medida en que las cosas son arcos de energía en movimiento. La cosa está cerrada, pero hace parte de una totalidad que, en este caso, Artaud llama *duración*. El flujo creador permite que esa cosa burda aparezca dentro de ese todo, por un tiempo determinado, porque quema su superficie, como si la recortara con un aparato de soldadura. El flujo creador es el chorro de fuego que sale de la máquina de soldar y arde al contacto con la superficie de un todo que es la duración. Así logra dibujar el contorno de una cosa, le da singularidad y la arranca para la temporalidad.

Podemos asimilarlo a la crueldad, de la manera como en “Lettres sur la cruauté” (1938) Artaud dice: “Con crueldad se coagulan las cosas y se forman los planos de lo creado” (2014b, p. 109). Los cortes configuran las cosas en el mundo. Esos cortes corresponden, a su vez, a su temporalidad, a su condición de sopro, es decir, de muerte.

La crueldad, una idea

Ahora bien, esta llamarada del flujo creador “equivale a un pensamiento”. Esto es, en *Héliogabale*, la energía consciente que, en *Le théâtre et son double*, se vuelve, además, fuerza de aniquilación como transmutación. El flujo creador tiene el deseo consciente de unirse a las cosas y la voluntad de abrirlas y, por ende, de aniquilarlas. Así es como la unión de la energía con el mundo es por vía del pensamiento. La energía es consciente en su voluntad de

insistir en su presencia, a cualquier precio. Y esa insistencia es un pensamiento de vida que, a su vez, es uno de muerte.

Lo que diferencia la crueldad de la búsqueda gratuita del sufrimiento es, en efecto, la conciencia: “Es la conciencia lo que le brinda al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, ya que está claro que la vida es siempre la muerte de alguien” (Artaud, 2014b, p. 107). Como podemos ver, el pensamiento es una manera de separarse de la acción: separación que sería un tipo de violencia. Ahora bien, esa distancia, a su vez, le da un sentido a la acción. Pero no se trata de cualquier sentido, tampoco de darle a dicha acción una finalidad. La conciencia le confiere a la acción su sentido en relación con la muerte. La crueldad implica, así, una acción que conlleva la conciencia de la muerte.

La crueldad es, de esta manera, una forma del pensamiento que se opone al intelecto porque este separa las ideas de la vida. En cambio, la manera en que aparece el pensamiento en la crueldad muestra que está aunado a la vida, en la medida en que es acción con conciencia y decisión de aplicación de la muerte en la vida. Se aplica, con decisión, la afirmación de la muerte en un cuerpo vivo. Esta claridad permite la unión de pensamiento —visto como conciencia de la muerte— y de la acción. Como si para el poeta pensar implicara estar en el mundo de las cosas separadas, es decir, de la muerte y hacer uso de esta: una forma de pensar que sería, por decirlo de alguna manera, performativa. Se trataría de la idea en acción que no se cierra nunca y permanece como idea en movimiento.

La crueldad es, así, la posibilidad de la unión del pensamiento y de la vida, de un pensamiento que está con la vida, atravesado por esta y en relación con esta. Pero también es el pensamiento que es acción consciente en la medida que en el acto cruel son indisolubles el rigor, la determinación y el ejercicio del verdugo sobre el otro cuerpo. Una idea que actúa en lo real en vez de separarse de este.

En los dos casos nada es tajante, es más bien, fluctuante y paradójico. Es decir, que con crueldad se toca la fuerza vital porque se va directo al movimiento avasallador de la vida en la acción dirigida de la muerte, que no es el fin sino la manera en que se convoca la finitud

como potencia. Querer ejercer ese corte en el cuerpo implica una manera de pensar como lo hace la energía vital en términos de avanzar hacia su propia realización. El impulso irracional de la vida es consciente.

Los usos de la muerte en la vida

Así la cosas, la crueldad es una manera de pensar la muerte en la vida para alzarse contra el miedo paralizante de la finitud. Le da a la muerte una acción en la vida, la trae a actuar en lo vivo y, así, le da un sentido: el de potenciar la vida. En la crueldad se da a ver cómo opera lo vivo en una relación paradójica entre vida y muerte. Una acción de la muerte sobre la vida que permite que la vida rechine, se modifique, cambie, se retuerza. En la crueldad hay una fuerza que separa, que quita, que se entromete. Es una fuerza de separación. En esa separación hay una violencia, una deformación y, por supuesto, transformación de lo que hay. Se abren los cuerpos para llenarlos de muerte como proceso de descomposición que es la vida-muerte en acción. Esto permitiría, así, recuperarse como cuerpo vivo.

Llegar a pensar la crueldad como fuerza permite, entonces, empezar a desligarla de su connotación de violencia. Para capturarla hay que abrir los cuerpos hasta producir espacios de vida-muerte que son espacios paradójicos de pensamiento. Después de esa apertura viene lo sutil, que se mueve como la vida, de formas inesperadas, cada vez, de maneras monstruosas y diversas.

Así es como la crueldad cada vez se desprende más de la definición de violencia, como lo anota Deleuze en su análisis sobre el cuerpo sin órganos de Artaud en *Lógica de la sensación*: “la *crueldad* estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (lo contrario de lo sensacional)” (2009, p. 52). La crueldad es, de esta manera, una experiencia de alta intensidad de la sensación.

Conclusión

En *Héliogabale* aparece la pregunta por el origen de la energía vital. Para pensar este asunto es necesario querer que se presenten las cosas, pues es preciso poner de manifiesto la existencia separada. Por eso aparece la figura del “espíritu que piensa”, que se separa y observa la configuración de las cosas. Esto supone, necesariamente, asumir la multiplicidad. En suma, si no se piensa, se existe y no es necesaria la separación ni nombrar las partes. Si no se piensa, el absoluto no necesita ser nombrado porque es y existe. Ahora bien, “el espíritu que piensa” toma distancia e identifica lo uno como los grados de voluntad de la energía consciente que insufla vida. Esta energía que es un deseo consciente se prende por azar, pero una vez sucede, entonces avanza con una finalidad que es la de insistir en la vida. Este flujo creador que es uno, se diversifica en principios que concretan todas las posibilidades de la materia. A este uno le da diversos nombres: la fuerza, la Energía consciente, la energía creadora, el deseo consciente, los principios. Así, problematiza la relación entre lo uno y lo múltiple demostrando que lo uno es la tendencia que tiene quien comprende que el universo es múltiple. Lo uno incluye lo múltiple, y la multiplicidad debe tender a lo uno para recobrar su estado energético. Entre estos dos elementos hay una relación de deseo, de amor y de aniquilación. La fuerza vital es un deseo consciente y, a la vez, es un impulso que avanza en pro de su subsistencia, por eso se nutre de aniquilar las vidas a su paso. No para, no descansa, no tiene sosiego, solo avanza, y se nutre de su movimiento incesante. Este movimiento permite que las cosas se desprendan del flujo vital y aparezcan separadas en el mundo. El corte de la crueldad es un corte que permite que haya singularidades que son “soplos de duración” en la medida en que su aparición es momentánea y tiene el recuerdo, en su cuerpo limitado, de la relación que establece con ese uno energético que es el flujo incesante. La fuerza creadora es pensante porque tiene la voluntad de persistir. Además, cuando opera el corte cruel también está dirigiendo su impulso hacia la concreción de una forma pasajera. Esta Energía que se canaliza es lo que los cuadros de Van Gogh capturan en las telas.

Segunda parte: La vitalidad nerviosa del cuerpo

A Antonin Artaud le importa la manera como el mundo está animado, en suma, vivo. Quiere captar la raíz constante de lo vivo, o de la energía vital, como lo hace en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926): “Esa especie de paso hacia atrás que da el espíritu, a un lado de la conciencia que lo fija, para buscar la emoción de la vida” (2014a, p. 85). Nos interesa ese gesto del espíritu que frena lo que lo fija porque, ante todo, busca sentir la emoción de la vida. En esta voluntad de sentirla está contenido el interés que nos suscita la obra de Artaud. Así es como el poeta afirma en *Position de la chair* (1925): “Para mí, ante todo, hay que contar con el magnetismo incomprensible del hombre, con aquello que, a falta de una expresión más profunda, estoy obligado a llamar su fuerza vital” (2013, p. 77). Nos parece esencial pensar en lo incomprensible que tiene que ver con el magnetismo del hombre. Artaud está ubicando un lugar, el de la energía, como espacio de pensamiento sobre lo humano. Además, lo vincula con algo más general, que es la fuerza vital. Al poeta le interesa pensar la energía que atraviesa al hombre y le da la fuerza para vivir. También considera que esta fuerza está en lo vivo, es decir, que sería un campo energético que une el centro de la tierra con el hombre y el sistema solar.

Artaud emprende la defensa y la búsqueda de ese lugar que sobrepasa las ideas y los sistemas y que solo se puede experimentar. El poeta se concentra en encontrar una manera de pensarlo, luego de enunciarlo. Acá habría una manera de darle forma a lo impensable y de enunciar lo inenarrable. La defensa de lo vivo involucra, así, crear nuevas posibilidades del pensamiento.

Ahora bien, nos interesa analizar cómo se puede vincular el ejercicio que hace el poeta de verse pensar, con la pregunta que se despliega en su obra por cómo hacerlo sobre lo vivo. Acá se trata de identificar la manera en que el ser humano se relaciona con la energía vital, cómo puede experimentarla, enunciarla y pensarla. El asunto es que Artaud pone de manifiesto cómo reflexionar sobre la fuerza vital, que es algo que solo se experimenta y no se puede detener en un sistema.

En una primera parte estudiaremos de qué manera, para que el ser humano pueda llegar a pensar lo vivo, es necesario sentirlo. Revisaremos cómo se agrega a la actividad de pensar

un componente afectivo y en qué medida esto enriquece la percepción del mundo. Sentir sería, así, un pensamiento corpóreo. De esta manera, al sentir la Energía vital, el hombre estaría pensándola y para poder reflexionar sobre esto debe pasar por el cuerpo y la sensación.

En una segunda parte veremos que para Artaud la verdad de la vida está en la materia. Esto lleva a pensar que el poeta busca llegar al núcleo de la vitalidad puesto que es en la materia donde se puede rastrear. El lugar privilegiado del paso de la energía vital por el cuerpo del hombre es el sistema nervioso. Este lugar es eléctrico, impulsivo y configura un canal por donde circula el pensamiento vital. Así como la voluntad dirige la concentración de la Energía para que se solidifique del caos a las cosas, así mismo pasa por las médulas y las aviva con su fuerza pensante. La vitalidad se concentra en la médula y circula por el sistema nervioso. Esto produce, a su vez, una sensación. Esta es la razón del hombre, lo que configura el sentido de su existencia, la sensación de la vitalidad.

En una tercera parte analizaremos de qué manera la materia es, así, el lugar de pensamiento de lo sensible. Aquí expondremos una manera de ser del pensamiento como concentración en un punto, como presencia-ausencia incesante, como irradiación de fuerza. Este es un mapa de lo sensible que funciona de la misma manera que se relacionan las cosas materiales entre sí. El poeta muestra una especie de física de lo sensible, como si pudiera atravesar lo real con cortes luminosos que extraen planos invisibles pero llenos de sentidos materiales energéticos.

Finalmente, plantearemos que el pensamiento de lo vivo configura un nuevo sistema de construcción del sentido que es el de las membranas donde no hay divisiones entre las cosas y donde todo, incluso el lenguaje, se despliega en un plano de vibración. La figura de la membrana aparecerá a lo largo del segundo capítulo: veremos que la poesía de Maricela nos permite pensar un espacio de unión entre los seres humanos y la naturaleza, plantearemos en qué medida la célula sería una membrana. Por otro lado, propondremos que en los poemas de *El sueño de toda célula* hay un deseo de una lengua viva, aparece una poesía que relacionamos con la membrana porque se desborda hacia la naturaleza y configura un espacio vibratorio.

Esta obra artaudiana nos interesa, entonces, como una teoría de la experiencia de la fuerza vital. Es una teoría que empieza por sentirla y, así, por proponer un estudio de las emociones. Esta manera de ser de la reflexión incluye, de este modo, elementos que no hacen parte de lo que se considera como pensar en tanto actividad que abstrae información en un plano de la inteligencia. Por eso podemos ver que en la obra de Artaud hay un cambio de la noción de lo abstracto y de su relación con lo concreto. Para enunciar lo vivo toca reconsiderar qué es abstraer y cómo esto se vincula con el mundo material. Esto es lo que opera en permanencia en la obra de Artaud, esa comunicación de lo concreto y de lo abstracto que reconsidera la idea de que están separados.

Sentir lo vivo

Las ideas fijan

La teoría de lo vivo implica preguntarse por una posible definición del pensamiento. En *Le Pèse-Nerfs* (1925) Artaud afirma que las ideas se empeñan en elaborar categorías que fijan las cosas. En ese sentido, pensar es el ejercicio de detener. Se inmoviliza, además, con formas predefinidas, como la del espacio, y se configuran como si estuvieran cercanas a la realidad: “ilusión, que insufla arquitecturas determinadas” (2014, p. 50). Muestra que una de las posibilidades del pensamiento es ser una cárcel de lo real, un mecanismo de control externo que se hace pasar por verdad. Si aceptamos que “pensar ya es hablar, aunque lo hagamos en silencio y sin testigos” (Saldaña, 2023, p. 110), esta idea puede vincularse entonces con la idea de la cárcel del lenguaje de la que hablaba Nietzsche: “Es posible que no haya habido otro filósofo ni antes ni después de Nietzsche que se haya sentido tan amenazado por el lenguaje, al que considera el mayor obstáculo para el pensamiento” (Guervós, 1997, p. 117). Así, para hacer ideas, se aprieta lo que no se deja, se contiene el cauce imparable, se hacen diques, y se instala lo real en ese espacio que el hombre ha despejado. Se fundan las bases de la realidad con categorías-diques.

Una vez que “cada forma del ser [queda] cuajada sobre un principio” (2014, p.49), viene un desarrollo en el tiempo, de manera longitudinal, para nombrar cada parte, o forma; luego se construye una discusión sobre el sentido de ese elemento. Esto constituye el pensamiento

filosófico, que en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926) es “un dominio de un abstracto insensible, dónde solo participan las partes más altas de la inteligencia” (2014, p. 83) La sedimentación de la categoría lleva, por un lado, a la aparición de una forma predeterminada como ilusión de lo real, por el otro a la separación de la inteligencia y de lo sensible. Además de la separación de ese plano, se segmentan las partes que ya han sido fijadas. De esta manera se instala la división como instancia de construcción de lo real. Se desprenden las ideas de lo sensible, se divide en partes la categoría y, así, se valoran unas con relación a las demás para determinar su valor en un plano abstracto.

Ahora bien, la experiencia del pensamiento en *Le Pèse-nerfs* (1925) se da así: “: “Todos los términos que elijo para pensar son para mí TÉRMINOS en el sentido mismo de la palabra, verdaderas terminaciones” (2014, p. 64). Aunque elige, lo que puede escoger ya está, de antemano, configurado para que termine la realidad. Así, se pone en evidencia que la palabra término tiene el sentido de concepto y, al tiempo, de fin. Una categoría finaliza lo real. Así como se pliega a la literalidad de la palabra término, Artaud lleva esta acepción a su sentido espacial: “Estoy verdaderamente LOCALIZADO por mis términos y si digo que estoy LOCALIZADO por mis términos es porque no los reconozco como válidos en mi pensamiento” (2014, p.64). De esta manera es como las ideas constituidas por los términos realizan la acción de ubicar en un espacio específico. Artaud le confiere una experiencia corpórea al acto de pensar en la medida en que lo relaciona con un espacio y, así, le da vida material. Un espacio en el que se busca, ante todo, ubicar lo que está perdido, algo que se conoce y es necesario atrapar. Así, la localización no deja que este elemento se escape, y se vuelve un plan para repatriarlo y ponerlo en el lugar que lo detiene. Ahora bien, el poeta nota una inadecuación entre la localización y el pensamiento.

La configuración del pensamiento que detiene lo real es una experiencia que en Artaud atraviesa el cuerpo y no se queda únicamente en la dimensión abstracta. Atraviesa el cuerpo con un recorrido específico y preconcebido: “Y EN CUALQUIER PARTE que esté en estos momentos mi pensamiento, no puedo más que hacerlo pasar por esos términos” (2014, p. 64). El único camino para dirigir el pensamiento es el del espacio configurado por los términos que son “verdaderas terminaciones” que les ponen fin a los cuerpos. Como los

enchufes al final del cable, dedos que son el límite del cuerpo con las cosas, como la muerte que es la desaparición. Aunque los dedos son las terminaciones del cuerpo, también son el inicio de la superficie como plano infinito de lo real. Pero en este caso se trata de la muerte.

Estar fijo, localizado y detenido es lo que le sucede al poeta cuando emplea el intelecto⁹. De ahí que lo experimente a través del dolor en *Lettre à la voyante* (1926): “un problema abstracto como el dolor, que carece de forma y que tiembla y se volatiliza al contacto con los huesos” (2005, p. 33). Vemos que el dolor y la inteligencia tienen en común la abstracción, pero en vez de fijarse, la emoción tiembla y se volatiliza. Se trata, como dice Artaud, de “toda materia sutil” puesto que no se ve y, sin embargo, tiene un cuerpo en forma de estremecimiento. El dolor adquiere un cuerpo que desemboca de la observación que hace el poeta de cómo piensa. Al mirarse se ve construir ideas y, a la vez, siente el sufrimiento de tener que hacerlo de una única forma. Esto permite, entonces, que dos espacios —el del pensamiento y el de las emociones— se reúnan e incluso compartan el carácter abstracto y se diferencien porque la emoción es materia sutil. La reflexión y la emoción se encuentran y

⁹ Las ideas de Artaud apuntan a un pensamiento que no separa las diversas áreas del conocimiento. En la contraportada del libro *El campo vibratorio* del profesor de biofísica en China y Alemania, Changlin Zhang editado en Atalanta se plantea: “pone fin con este libro a un largo período en el que los antiguos métodos curativos orientales han sido considerados por la ciencia como ‘esotéricos’. Y lo consigue dilucidando el fenómeno curativo mediante una visión científica holística. Zhang comienza su tesis describiendo, paso a paso, los fundamentos de la ciencia moderna que han permitido su notable progreso científico y tecnológico, pero, al mismo tiempo, señala las carencias y omisiones que han lastrado su desarrollo, entre las que destaca el hecho de que algunas de las visiones más relevantes de la física moderna sobre el espacio, el tiempo y la materia no hayan sido incorporadas ni a la medicina ni a las humanidades. Porque si toda la materia -y por extensión el cuerpo- es un campo vibratorio inmerso en una complejísima red interactiva, y el fluir de nuestra mente -con todos sus pensamientos y emociones- ha de ser entendido como una continua corriente de variaciones dentro de ese campo vibratorio, entonces cuerpo y mente ya no constituyen la dicotomía clásica, sino una misteriosa sucesión de formas vibratorias transformándose sin cesar”. Esta descripción nos permite relacionar el pensamiento de Artaud con el de la ciencia. Haremos referencia -de manera tangencial- a lo largo de este trabajo a las ideas de Zhang, para poner en evidencia las conexiones que tiene la poética de la energía vital con la ciencia: “El resultado de las revoluciones en la ciencia no se limitará al establecimiento de un nuevo sistema médico unificado que incorpore a la medicina occidental y a la complementaria (holística) bajo un único sistema teórico. También fomentará una profunda revolución en el modo de pensar de la física, la biología, la fisiología, la psicología, la economía y, por último, la sociedad actual” (Zhang, 2022, p. 102).

operan en paralelo y simultáneo, pero la investigación de lo sensible muestra que los cuerpos tienen su propia manera de pensar.

La emoción también percibe.

Artaud le da a la emoción un lugar en la percepción. Rompe con la noción de que la relación con el mundo pasa por la comprensión racional del mismo. Las ideas fijan el mundo y no permiten pensar lo vivo como lo afirma en *L'art et la mort* (1929): “Dejarse llevar por las cosas en vez de fijarse sobre uno cualquiera de sus aspectos aparentes, en vez de buscar interminablemente definiciones que sólo nos muestran los pequeños aspectos” (2013, p. 68). Artaud construye la relación con las cosas por fuera de la intelectualidad racional. Ese dejarse llevar implica soltar el control de la definición, tener un acercamiento que permita el flujo que se desencadena a partir del encuentro entre la cosa y el hombre¹⁰. En *L'art et la mort* (1929) hay una intención de construir una relación que permita ser tocado por la cosa y, con eso, arrastrado:

pero para ello tener en sí la corriente de las cosas, estar en el nivel de su corriente, en definitiva, estar en el nivel de la vida en lugar de que nuestras deplorables circunstancias mentales nos dejen perpetuamente en el intervalo, estar en el nivel de los objetos y las cosas, tener en sí su forma global y su definición al mismo tiempo y que las localizaciones de tu sustancia pensante entren en movimiento al mismo tiempo que su sentimiento y su visión en ti (2013, p. 68).

El decir que hay que estar “en el nivel de las cosas”. Significa salirse de la altanería del sujeto que etiqueta lo real. Aquí se acaba la jerarquía y se propone ir al lugar donde se encuentra el objeto de manera horizontal. Con este gesto se entra en la corriente de la cosa que emana un movimiento. Lo anterior deja ver que el sujeto se deja llenar de esa corriente y se transforma. Este es, según lo afirma el poeta, “el nivel de la vida” donde se experimentan las cosas a

¹⁰ Esto apunta a la única percepción que se tiene sobre los órganos, lo visible: “En 1959, el físico chino Bi-Wu Zhang, de la Facultad de Medicina de Qingdao, sostuvo que la investigación médica moderna se centraba demasiado en las interacciones materiales y muy poco en las interacciones energéticas, que la medicina occidental ponía demasiado énfasis en la importancia de las partículas sólidas -moléculas y átomos- mientras ignoraba las ondas del cuerpo humano y la influencia de factores cambiantes como la luz, los campos electromagnéticos y los rayos cósmicos” (Zhang, 2022, p. 123).

partir de su campo energético. Hay algo en el objeto que no es visible pero sí es material, y tiene que ver con la corriente que emana de su interior.

En la segunda parte de la cita, podemos ver de qué manera Artaud nos propone una percepción en la que opera de manera simultánea la forma global y su definición, lo general y lo particular. Así mismo, propone una comunicación entre el sentimiento que se tiene de la cosa y el pensamiento. Cada elemento por separado actúa al mismo tiempo en el momento en que se percibe el objeto. Esto tiene como consecuencia que el pensamiento entra en movimiento por lo que deja de ser estático o predeterminado y se va hacia una zona de desplazamiento. Así, la percepción es una manera de relacionarse con el mundo que implica un riesgo ya que, al incluir la emoción y la globalidad, se está poniendo en acción la sustancia pensante. El nivel de la vida es un lugar que no es estable.

Artaud construye el camino para que emoción y pensamiento tengan la misma importancia en la percepción, como lo afirma en *L'art et la mort* (1929): “Hablando con propiedad, no el volumen de las cosas, sino su sentimiento y su resonancia en mí: la resonancia en cuyo extremo está el pensamiento” (2013, p. 68). El pensamiento está al final del recorrido producido por la resonancia, como si en el camino se impregnara de su vibración. La construcción de la idea parece contener elementos materiales que están en contacto con la vitalidad. Así es como en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926) la emoción hace parte de la configuración del sentido ya que, para el poeta, la sola intelectualidad llega hasta un punto: “Mi pensamiento no puede llegar hasta donde llega mi emoción, y las imágenes que afloran en mí lo empujan” (Artaud, 2014a, p. 80).

La emoción es cuerpo que piensa.

Si lo vivo es algo que se siente, entonces el poeta insiste en comprender el funcionamiento de la emoción¹¹. En *L'ombilic des limbes* (1925) aparece el interés del poeta por la relación que existe entre la emoción y el pensamiento:

¹¹ Podemos poner en relación el lugar que Artaud le da a la emoción en su pensamiento con los descubrimientos en el campo de la medicina. Zhang propone que no se ha integrado en Occidente el conocimiento de lo emocional. Esta información puede mostrar posibles relaciones de la propuesta

Ahora tendría que hablar de la descorporización de la realidad, de esa especie de ruptura aplicada, que parece multiplicarse ella misma entre las cosas y el sentimiento que producen en nuestro espíritu, el sitio que toman.

Esa clasificación instantánea de las cosas en las células del espíritu, existe no tanto como un orden lógico, sino como un orden sentimental, afectivo (Artaud, 2014a, p. 27).

El interés está puesto en el sentimiento que las cosas producen y cómo esto implica una descorporización de lo real. Los sentimientos les quitan a las cosas su cuerpo de tal manera que las abstraen con una clasificación afectiva. Al sentir el mundo lo ordenamos, además, en el espíritu. Y más específicamente en sus células ya que este sistema emocional conecta con el lugar central del espíritu. La emoción es una manera de ordenar las cosas en el espíritu. El estudio que hacemos sobre el cuerpo y la emoción se concentra en el teatro, como lo veremos en la tercera parte de este capítulo y como lo afirma S. E. Maneiro:

El grito desolador, solitario de Artaud se libera del mutismo al que tantas veces fue condenado: la vida no es solo existir, hay que secuestrar de la existencia la vida, allí donde está encarcelada. El teatro en Artaud es, pues, la tesis de este secuestro, el instante de una hierofanía, acontecimiento de heterogeneidades, umbral de engarce entre lo profano y lo sagrado; retorno al origen, regreso al caos, presencia de la otredad como fundamento y vacío. La escena de este conjuro, de esta sinfonía de fuerzas, de este exorcismo es el cuerpo mismo. Artaud explora los “sentidos del cuerpo”, diagrama una “metafísica de la carne” con el apasionado deseo de no poseer un cuerpo sino de “hacerse a sí mismo cuerpo”. Cuerpo trágico, dionisiaco, que se experiencia en un teatro que nada representa, sino que es vida, sufrimiento, crueldad (2015, p. 1) .

En el capítulo de *Le théâtre et son double* (1938) titulado “Un athlétisme affectif”, Artaud les da a las emociones un lugar en el cuerpo, llegando incluso a trazar un mapa de su aparición en los órganos. Teniendo en cuenta que Artaud construye un lugar de abstracción de las

de Artaud en otros campos: “La biología y la medicina se hallan actualmente en una etapa similar a la que atravesó la física cien años atrás, cuando pasó de la física clásica a la electrodinámica y la física cuántica [...]. En la medicina tradicional china se considera que las emociones son la primera causa de la mayoría de las enfermedades. Por el contrario, en la medicina clásica occidental se estima que el cuerpo humano es una máquina compleja y el médico un sofisticado mecánico. Este punto de vista deja poco espacio a la emoción [...]. Actualmente nos hallamos en los albores de una nueva era que requiere abandonar el viejo mundo de la investigación, con su fijación por el cuerpo químico y la medicina alopática. Nos deja un legado formidable, conquistado tras salvar muchas vidas por medio de la cirugía, los antibióticos y otros medicamentos, pero para mejorar la calidad de vida y combatir las denominadas enfermedades modernas debemos aventurarnos en un nuevo mundo que tome en consideración el cuerpo electromagnético y la medicina reguladora” (Zhang, 2022, pp. 191, 194, 195).

emociones, acá les está dando un lugar en el cuerpo: “tomar consciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole a ese mundo virtudes que no son las de una imagen y que implican un sentido material” (2014b, p. 137). El cuerpo no es un material pesado y estático, es, más bien, un organismo atravesado por la materialidad de las emociones.

Esto significa, a su vez, que la materia contiene, como lo expresa en “esos poderes que se mueven materialmente por los órganos y en los órganos realmente existen” (2014b, p. 136). Esto en la medida en que hay un mapa en el que se ubica el lugar en que la emoción se concentra en una parte del cuerpo como, por ejemplo, la ira en el plexo solar. Los poderes que se mueven materialmente serían las vibraciones que introducen movimiento en la masa corpórea: “Alcanzar las pasiones por medio de las propias fuerzas, en vez de considerarlas como puras abstracciones” (2014b, p. 137). Artaud propone, de esta manera, poder tocar las emociones en las zonas del cuerpo donde se alojan y, así, darles una realidad concreta.

Además de los órganos, la respiración es un lugar en el que las emociones adquieren un cuerpo. Las pasiones tienen un tiempo que “regula el latido” (2014b, p.138), es decir que transforman la respiración. Artaud propone así un estudio de la manera como la emoción se materializa en un ritmo de respiración. Es que “la respiración acompaña el sentimiento; y podemos penetrar en el sentimiento por medio de la respiración” (2014b, p.139). Se puede experimentar la dimensión abstracta de las emociones por medio de la respiración.

Si se toma conciencia de la materialidad de las pasiones, entonces se las puede trabajar y moldear. Artaud propone que se estudie de qué manera la emoción produce un tipo de respiración que contiene un ritmo específico. Luego se convoca un tipo de esfuerzo que contenga la tonalidad de la emoción: “Y esa respiración la localizamos, la distribuimos en estados combinados de concentración y relajación. Usamos nuestro cuerpo como matriz por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad” (2014b, p.140). Expandir y retraer el cuerpo es la manera de aprender a contactar la emoción que interese y, así, de comprender su paso por el cuerpo, su recorrido físico.

Emoción y respiración son elementos inseparables. Así lo interpreta Christina Grammatikopoulo:

Artaud considera que, mediante la exploración de su mundo interior, los actores pueden encontrar una fuente inagotable de inspiración. El papel de la respiración es vital en este proceso, ya que cada tipo de alteración en la respiración tiene la capacidad de crear efectos memorables y estimular el pensamiento y la emoción. Es decir, el enfoque en la respiración se presenta como el primer paso para explorar los campos desconocidos de la conciencia [...]. Esto significa que cada vibración física, mental y psicológica afecta a la respiración. Por lo tanto, si los movimientos del cuerpo y los sentimientos tienen su respiración propia, los actores deben explorar cómo se relacionan entre sí estos elementos (2013, p. 284).

Las pasiones aparecen como ritmo de respiración que equivale a un tipo de esfuerzo y se ubican en los órganos. Esto es lo que Artaud llama “el pensamiento afectivo”:

Lo importante es tomar consciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo. Un modo de reconocimiento es el esfuerzo; y los mismos puntos en que se basa el esfuerzo físico son aquellos en que se basa la emanación del pensamiento afectivo. Son los mismos que sirven de trampolín para la emanación de un sentimiento (Artaud, 2014b, p. 141).

Los puntos del esfuerzo implican la concentración de la voluntad en una parte del cuerpo, y una manera de ser de la respiración: así es como se da el “Tomar consciencia de la obsesión física, de los músculos rozados por la afectividad” (2014b, p.141). Es que los músculos se contraen o se dilatan y la respiración los acompaña según el tono de la emoción, así es como se desarrolla el roce —en tanto ritmo— de la afectividad. Por eso: “Saber que una pasión es materia, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia” (2014b, p.137) permite comprender que el mapa físico que construyen en el cuerpo corresponde al desarrollo de una manera de pensar con el cuerpo. Esto en la medida en que la emoción que se concreta físicamente construye un camino pensante.

La emoción ingresa en el circuito del pensamiento, lo carga de elementos nuevos y, así, lo amplía, genera un excedente, como afirma en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926):

Esa emoción colocada fuera del punto particular donde el espíritu la busca, y que emerge con su rica densidad de formas y de un fresco chorro, esa emoción que devuelve al espíritu el sonido perturbador de la materia, toda el alma que corre y pasa por su ardiente fuego (Artaud, 2019, p. 85).

Vemos, entonces, de qué manera la emoción es algo que emerge, no algo que se construye y parece tener, así, una dimensión orgánica. Además de esto, llega cargada de densidad, en forma de chorro y con un sonido. Es de notar que en el estudio de la emoción lo que se pone en evidencia es su materialidad. Esta dimensión concreta está vinculada, en este caso, con el espíritu. Con esto Artaud está proponiendo que las emociones llenan el espíritu de formas. El poeta dice que le devuelve a la inmaterialidad del espíritu la concreción. Así, la sensación es una de las maneras en que el espíritu es atravesado por la materia.

El pensamiento afectivo es la contracción o relajación del cuerpo por medio de la voluntad, o la conciencia del trayecto de los afectos en el cuerpo. En *Le théâtre et son double* (1938) esto le da una “salida corporal para el alma” (Artaud, 2014b, p. 137). Es que Artaud parece querer decir que el alma es la sumatoria de las emociones. Así, está proponiendo un lugar físico: “Podemos reducir fisiológicamente el alma a una madeja de vibraciones” (2014b, p.137) para el espíritu. El alma es un reducto fisiológico compuesto por un nudo de encuentros. Así se puede llegar a su dimensión material que es, en suma, la multitud de vibraciones. De esta manera Artaud propone un espacio, el de la madeja, como el lugar donde confluyen el espíritu y el cuerpo.

La verdad de la vida es la materia

Las médulas

En el cuarto capítulo trabajaremos una poética corpórea, estudiaremos de qué manera en la poesía de Legna Rodríguez Iglesias hay una apuesta por la materialidad del cuerpo y de la lengua. Veremos que sus poemas plantean espacios de encuentro entre las dos materias, de tal manera que desdibuja sus límites. Esto nos llevará a estudiar la concepción que propone sobre el cuerpo como lo que aloja lo vivo y como el inicio del lenguaje. En su obra los órganos se vinculan con las palabras. Estas, a su vez, cambian la fisonomía de la poeta.

Siguiendo con el estudio de Artaud vemos que las emociones son, así, abstracciones con cuerpo, también son la parte física del espíritu. Y son la manera en que se puede pensar lo

vivo porque son el punto de partida de ese pensamiento. Lo vivo está relacionado con la vitalidad, como lo afirma en *L'art et la mort* (1929): “soy el Excitador de mi propia vitalidad: vitalidad que es más preciosa para mí que la conciencia, porque aquello que en los otros hombres no es más que el medio de ser un Hombre, en mí es toda la Razón” (Artaud, 2013, p. 78). Artaud está proponiendo un uso de la voluntad relacionado con incitar la vitalidad propia que, según él, ha sido considerada solo como un medio y no como lo que constituye al hombre. El poeta deja de lado el interés por la conciencia y propone que la vitalidad es la razón de ser del hombre. Por eso pone en evidencia la condición pensante de aquello que conforma al hombre, a saber, la vitalidad. Lo que importa es animarla, mantenerla viva.

Sentir lo vivo implica entonces experimentar la causa del hombre, lo que le permite ser. Esto lleva a cambiar lo que significa el conocimiento:

el sentido de un nuevo conocimiento puede y debe descender en la realidad de la vida. La verdad de la vida radica en la impulsividad de la materia. El espíritu del hombre está enfermo en medio de los conceptos (Artaud, 2013, p. 84).

Podemos ver que hay una concepción de la verdad que se vincula con la vida. Para llegar a ella hay que descender, gesto con el que también se va al nivel de la materia. Artaud ubica la vida en la materia, y más específicamente en su movimiento. La impulsividad alude al hecho de que la vida avanza sin cautela. Esto es lo que el poeta considera la verdad y, con ello, la razón de ser del hombre. La materia se mueve y se transforma sin ninguna restricción. Eso configura entonces la fuerza de la vitalidad, su carácter avasallador.

De esta manera, para el poeta el sentido pasa por el estudio de lo que constituye la vitalidad: “Ya no creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, no de lo que se dirige a mi razón. He encontrado estratos en el campo del nervio” (Artaud, 2013, p. 82). Artaud se aparta de los conceptos y de la razón, pasa por el estudio de la emoción y, de ahí, llega al núcleo de la vitalidad que es el sistema nervioso¹².

¹² El ejercicio de lectura que estamos haciendo en torno a la energía vital apunta a dar las bases que permitan configurar la noción de un lenguaje vivo. Esto implica pasar por el camino del absoluto a la materia y por la forma en que esta atraviesa el cuerpo del hombre. Esto llevará al pensamiento de Artaud sobre el teatro y, más específicamente, sobre la forma. En ese sentido, citaremos el trabajo de

Artaud se pregunta por la supresión de la vida para encontrar su lugar de origen en el hombre:

Es necesario haber sido privado de la vida, de la irradiación nerviosa de la existencia, de la totalidad consciente del nervio para darse cuenta de hasta qué punto el Sentido y la Ciencia de todo pensamiento está oculto en la vitalidad nerviosa de las médulas, y de cómo se equivocan quienes valoran la Inteligencia o la absoluta Intelectualidad. Y por encima de todo está la totalidad del nervio. Totalidad que encierra la conciencia, y los caminos ocultos del espíritu en la carne (2013, p. 78).

La causa del hombre es su vitalidad, en la medida en que el poeta afirma que es su “Razón”. Aquello que permite que el hombre sea se presenta como lo que permite el inicio del pensamiento. La vitalidad se origina en las médulas que desprenden una vitalidad física, es decir nerviosa, que transmite impulsos. Este proceso es lo que Artaud llama “la irradiación nerviosa de la existencia”, que es el lugar que configura el sentido del hombre. Lo vivo tiene que ver con los intercambios eléctricos que suceden a nivel físico. Esto, a su vez, construye un campo energético invisible que, sin embargo, produce el movimiento visible. Esta materia energética sería, entonces, la totalidad del nervio que conduce los impulsos y, así, permite la vida en tanto manifestación nerviosa. Este recorrido se ubica, además, a nivel de la materia y permite agarrar la vida con las manos, o recorrer su camino, así como previamente pudo hacerlo con la emoción en los órganos y en la respiración. Artaud quiere volver físicas las cosas invisibles y quiere encontrar en los objetos su Razón. Quiere tocar lo que no tiene cuerpo y quiere volver invisible lo que sí lo tiene. La energía podría ser, así, la fuerza o causa que anima lo vivo.

María Soledad Blanco quien plantea de este modo la estética del poeta francés: “El teatro de Artaud puede leerse como portador no solo de la estética, sino también de la ideología del carnaval, una concepción satírica del mundo, de la civilización, del hombre; una concepción en la que la sutileza de la expresión queda de lado; una estética revolucionaria que busca derrocar nociones obsoletas del mundo y reemplazarlas con una cosmovisión renovada. Lo que a Artaud importa es que se desencadene esa incomodidad a través de volver al origen primitivo, pero también al niño que se percibe aún fragmentado. Y que esa desconfianza en lo aprehendido libere al individuo y lo potencie. El teatro (y el arte, en general) debe empoderar al ser humano en la medida que le devuelve su potencialidad creativa, que ha sido suprimida por el control social, las normas, las instituciones. En definitiva, es volverlo a la vida, porque el individuo ha sido “asesinado” por el sistema (2015, p. 26).

Así, el poeta busca el inicio de la experiencia de la vitalidad y la ubica al nivel del nervio. Hay, como podemos ver, un nervio que es una totalidad, no se trata de dividir los sistemas nerviosos sino de identificar esa dimensión del nervio como lugar de conciencia que, además, transforma el sentido de la misma. En el intercambio entre el nervio y el estímulo está operando la sensación de lo vivo. En el estremecimiento nervioso la vida está circulando y en ese movimiento se prende la totalidad consciente del nervio que irriga todos los sistemas nerviosos como fundamento de lo vivo.

Lo que agita, la vitalidad nerviosa, la irradiación nerviosa, tiene que ver con la manera como la información circula por el circuito de la médula y no por el de la abstracción de la inteligencia, como lo afirma en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926):

Ese derrumbe afecta y desvía el trayecto nervioso del pensamiento, más que al espíritu que permanece intacto, erizado de puntas. Es en los miembros y en la sangre donde esa ausencia y ese estacionamiento se hacen sentir (Artaud, 2014a, p. 83).

Esa aparición de la materia en la experiencia del pensamiento les da a las ideas un recorrido, las vacía de sus contenidos y las lleva por la vitalidad nerviosa de las médulas. Esto tiene que ver con lo que Grossman llama “une théorie énergétique de la pensée” (1996, p. 32). Para Artaud la circulación de la información en las médulas es la vitalidad en tanto pensamiento que es trayecto corpóreo e invisible¹³. La vitalidad es el sentido del hombre que atraviesa el

¹³ Nos interesa poner en relación el pensamiento de Artaud sobre el cuerpo y los nervios con la siguiente definición: “El cuerpo electromagnético es mucho más complejo y dinámico que el químico. Si fuéramos capaces de verlo, su apariencia sería completamente distinta a la del cuerpo químico [...]. Además es sumamente dinámico. A diferencia del cuerpo químico, en el que huesos, órganos, capilares y fibras tienen posiciones fijas, volúmenes definidos y límites claros, los ‘órganos’ electromagnéticos, como los chakras, y algunos ‘capilares’ visibles, como los meridianos de acupuntura, presentan una posición solo relativamente estable, unos límites difusos y volúmenes variables. Destellan sin parar y experimentan continuos cambios de intensidad, color y forma, como la superficie del océano azotada por una feroz tempestad. Esta turbulencia se evidencia sobre todo cuando la persona atraviesa un período de profundos cambios en sus emociones y en su estado psicológico [...]. Todo esto su, así cede a la par que la comunicación que se da a través de las fibras nerviosas, las hormonas y otras moléculas. Como en la comunicación inalámbrica y en las emisiones televisivas, la comunicación por medio de campos electromagnéticos transporta a través de canales de gran amplitud mucha más información que la que puede transmitirse a través de fibras nerviosas aisladas y de la lenta interacción entre superficies y moléculas. Así, la comunicación en el interior del cuerpo electromagnético ejerce una profunda y sutil influencia en nuestro cuerpo y en nuestra salud” (Zhang, 2022, pp.186, 187).

cuerpo por los canales nerviosos. De esta manera, Artaud vuelve a la posibilidad de tener una idea que sea una materia sutil que se desplaza por las redes nerviosas del cuerpo.

En *Le pèse-nerfs* Artaud utiliza términos como espíritu, alma, idea, pensamiento. Este vocabulario va variando para dar cuenta de las múltiples separaciones y posibles reuniones como la del espíritu que piensa en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926): “en este sitio de la sensibilidad donde los mundos del cuerpo y del espíritu se reúnen” (2014a, p. 80). La abstracción material es, así, un lenguaje que se va constituyendo como elemento base del pensamiento de Artaud.

La carne.

Las médulas se estremecen, se produce una emoción y el sentido se da en la carne. Esto implica una relación con otro tipo de inteligencia, así en *L'art et la mort* (1929): “Para mí, quien dice Carne dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento” (2013, p. 79). Acá podemos ver de qué manera queda planteada la intelectualidad de la carne que pasa por la piel y profundiza con el sentimiento. En la carne se puede pensar el advenimiento de lo vivo: “Pero es necesario que inspeccione ese sentido de la carne que debe darme una metafísica del Ser, y el conocimiento definitivo de la Vida” (2013, p. 78). La carne es un espacio que se deja afectar por la vía del roce entre los cuerpos. Esto genera un tipo de intelectualidad que se conjuga con el sentimiento¹⁴. Este procedimiento es la manera como circula la vida. La vitalidad se encuentra, entonces, en lo visceral, lo orgánico, lo material. En relación con esto, Esteban Lerado comenta: “La carne es entidad viva superior a la evidencia de la lógica. Pero lo corpóreo, colmado de nervios, no es carencia de saber. Es otro saber” (Lerado, 2005, p.16).

Entre la médula y el mundo se despliega la carne en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926):

¹⁴ El tema de la carne lo desarrolla Merleau-Ponty: “Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair” (1969, p. 182)

No creo en el yo, pero sí en la carne, en el sentido sensible de la palabra carne. Las cosas no me afectan si no afectan a mi carne, coinciden con ella, pero nunca más allá de ese punto en que la conmueven. Nada me afecta, nada me importa, sólo lo que se dirige *directamente* a mi carne (2014, p.82).

La carne apunta a la superficie frágil, maleable, por donde penetra la realidad. Las cosas tocan y coinciden con esa piel. Lo que interesa es el roce que produce la sacudida. Es un espacio en el que no hay divisiones y, además, ante todo es extensivo. El acento está puesto en la necesidad de acabar con el yo que piensa y divide el sujeto del objeto.

Este espacio de encuentro entre la carne y las cosas del mundo es el de la sensibilidad en *L'art et la mort* (1929): “Y sin embargo, quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor de mí mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor” (2013, p. 79). Acá podemos ver que esta crítica al yo no significa que no haya una intimidad con las cosas. Artaud está planteando de qué manera la sensibilidad implica un conocimiento que es, ante todo, singular, es decir, que no se puede sistematizar, o expresar con un lenguaje que apunta a categorizar la experiencia.

Carne y sensibilidad, nervios y pensamientos, he aquí cómo lo expresa J. A. Naranjo Mesa:

Un día se comprenderá que la conciencia no es sino un estado de sujeción de los nervios. Pero Artaud lo supo hace tiempos. Hace tiempos que se sumergió y se perdió en el pensamiento, que exploró esos puntos terminales del pensamiento en donde ya sólo queda seguir caminos de nervios, en donde ya no se le puede preguntar al pensamiento por qué piensa lo que piensa, puesto que no sabe, sólo pueden saberlo los nervios, su complejidad, su tensión (1978, p. 55).

El componente nervioso de las ideas implica los recorridos por sus canales. Lo que ocurre en la comunicación emocional con el mundo no configura, así, un individuo que controla ese mundo, por eso no es el yo quien está operando. Acá, es el espacio de la carne:

y quien dice sentimiento dice presentimiento, es decir, conocimiento directo, comunicación vuelta sobre sí misma y que se ilumina desde el interior. En la carne hay un espíritu, pero un espíritu veloz como el rayo. Y sin embargo, el estremecimiento de la carne participa en la alta sustancia del espíritu (2013, p. 79).

Es usual encontrar en Artaud un uso de palabras que giran en torno a una misma categoría. En este caso, sentimiento, presentimiento y sensibilidad son tres formas de nombrar la relación afectiva con las cosas que sucede en el espacio de la carne. Acá sucede un conocimiento directo en la medida en que las cosas afectan a esa superficie. La insistencia en el estremecimiento apunta a poner de manifiesto el instante del roce que es, así, el lugar donde ocurre el encuentro y que configura de manera instantánea el conocimiento del mundo. El temblor es el pensamiento que se construye a partir de una física de las cosas. Esa relación desencadena una apropiación de la cosa que es veloz y que conecta directamente con el espíritu. Así, en la carne sucede esta operación del intelecto sensible que es singular, irrepetible, único por eso “vuelta sobre sí misma”. La sensibilidad es íntima, conecta con el espíritu y elabora el pensamiento físico¹⁵.

Modos del pensamiento sensible

La carne es una materia extensiva que envuelve el mundo atravesado por sistemas nerviosos que se estremecen y permiten la circulación del pensamiento de lo vivo. Esto permite, además, poner la materia pensante como soporte de la relación del hombre con el mundo. Artaud se interesa por la relación de este proceso con la necesidad de ubicar un elemento para que tenga una manera de aparecer, una presencia, un lugar. Acá es cuando establece un verdadero estudio de la manera como funciona el pensamiento sensible. De qué modo este pensamiento unifica. En el tercer capítulo trabajaremos cómo Mónica Ojeda propone una teoría poética en *Historia de la leche* que es una forma de pensar a partir de imágenes que incluye la simultaneidad y las asociaciones.

¹⁵ Zhang habla de la dimensión energética del cuerpo: “Los médicos de los países occidentales ya han inventado numerosos métodos para mejorar la salud de los pacientes mediante la estimulación eléctrica del cuerpo [...]. Esos pioneros se aventuraron más allá de los aspectos químicos del cuerpo para adentrarse en los aspectos energéticos, un paso importante que contribuyó en gran manera al desarrollo de la medicina. Por desgracia, estos métodos y su inherente modo de pensar siguen estando constreñidos por el esquema de la medicina occidental y el reduccionismo. Si se conociera mejor el efecto de la estimulación eléctrica en el patrón de interferencia de ondas estacionarias electromagnéticas que existe en el cuerpo, se entendería que el tratamiento es holístico. Avanzar hacia una mayor comprensión de la fuente de la distribución heterogénea de energía en el cuerpo conduciría irremisiblemente a desarrollos significativos en la medicina energética” (Zhang, 2022, p.171).

El pensamiento que le interesa a Artaud es, finalmente, el que produce la sensibilidad, es en la sensación donde se encuentra lo real como lo afirma en *Le pèse-nerfs* (1925): “Sabéis lo que es la sensibilidad suspendida, esa vitalidad terrorífica y partida en dos, ese punto de cohesión necesaria en la que el ser no se alza más, ese sitio amenazador, ese lugar aterrante” (2014, p.61). La sensibilidad suspende porque abre a otros modos que son terroríficos pues es duro dejar de estar en algo. Ese estar partido en dos permite que las partes se despejen. El pensamiento como la captación de estados, y la captación de estados como experiencias de lo sensible, tienen un funcionamiento que se ubica en un punto. Esto es la noción del punto, de lo que cuaja o lo que se cristaliza. Esto, dice el poeta, es necesario, y ahí “el ser no se alza más” porque se condensa, se une, pero no se solidifica. El ser parece estar en estado de horizontalidad, como si se desplazara por una médula que es la del mundo, como si lo real estuviera hecho de canales por donde la energía del ser se abre caminos. Sin alzarse. Sin elevarse hacia la cúspide del sentido¹⁶.

Cuando Artaud dice: “Es tan duro dejar de existir, dejar de estar dentro de algo” (2014, p. 65), también es porque busca una manera de pensar que no fije lo real, pero que tampoco se desboque hacia un no-lugar: “que esa nada no fuera una cierta forma de ser, pero tampoco la muerte total” (2014, p. 65). Se trataría de configurar un orden que nunca se pueda determinar, pero que no sea el caos o la disolución. En sus primeros libros, Artaud va hacia lo que podría no fijarse y permite abrir de manera incesante: “pero no me refiero a un pensamiento de Pascal, un pensamiento de filósofo, me refiero a la fijación perfilada, la esclerosis de un cierto estado. ¡Y atrapa!” (2014, p.67). Cuando habla del endurecimiento de un cierto estado, es el

¹⁶ En contraste, para Artaud no hay divorcio entre pensamiento y nervios. Pensar comienza antes de empezar a pensar, afirma Naranjo Mesa: “Y es que Artaud no cree en pensamientos separados de la carne que los vio nacer. No cree porque en su exploración ha vivido esa relación "casi" mágica que hay entre la carne y el pensamiento. En su propio cuerpo ha seguido esos caminos sutiles que de los nervios, de un puro juego entre nervios, desembocan en pensamientos y palabras. Y también ha conocido los bloqueos de su pensamiento en su propia carne, y localizado los puntos en donde aquél se aniquilaba, bajo una orden nerviosa incomprendida o disipada [...]. Artaud no está en el pensamiento al modo de los otros. No puede separar su pensamiento de las fluctuaciones nerviosas que siente como su origen. Pensar no comienza pensando, pensar comienza antes de empezar a pensar, pensar es una epopeya que corre por debajo del pensamiento” (1978, p. 54). Esta particular manera de reunir nervios e ideas lleva a una forma de concebir el pensamiento que implica que inicia antes de la figuración.

ejercicio de captar o atrapar, de manera intempestiva, ¡con exclamaciones!, en su rapidez, algo que aparece esa vez, pero que permanece sujeto a cambios por las relaciones que establece en el tiempo y el espacio.

Artaud considera que el pensamiento puede aparecer como un rapto, como una “comunicación instantánea e ininterrumpida con las cosas” (2014, p.49). Elimina el desarrollo temporal argumentativo, puesto que es instantáneo. Luego habla de la necesidad de la relación, es decir, de la comunicación entre los cuerpos ya que no sería posible la idea abstracta que se divide a sí misma. Finalmente está la noción de “comunicación ininterrumpida” que muestra un pensamiento que no se separa de la cosa porque no cesa, como si la rozara siempre, con la lógica de un contacto que por segundos se separa, para volver a unirse. Se trata de una manera de ser que renueva la relación del pensamiento y las cosas. Es que la relación de la emoción tiene otra temporalidad, abre una duración que no corresponde con los tiempos de la producción en *Fragments d'un journal d'enfer* (1926): “Permanezco duras horas con la impresión de una idea, de un sonido. Mi emoción no se desarrolla en el tiempo, no se sucede en el tiempo” (2019, p. 80).

Es necesario que el carácter instantáneo e ininterrumpido —el fin del tiempo lineal— del pensamiento, como en *Le pèse-nerfs* (1925): se produzca (digámoslo así) ANTES QUE EL PENSAMIENTO” (2014, p. 50). Artaud abre espacio entre las ideas, las estira, da un lugar de existencia a todo lo que antecede a ese endurecimiento definitivo. Ahí “las insistentes titilaciones del ser” (2014, p. 50) muestra que todo se apaga y se prende, sin cesar, con un tiempo que no suma, no progresa y con un espacio que se multiplica. La “comunicación ininterrumpida”, esa frotación entre el pensamiento y las cosas, ese no desprendimiento es como la titilación en la medida en que nunca se fija en un estado definitivo de luz total u oscuridad absoluta. La comunicación ininterrumpida es, así, la titilación del ser que se prende y apaga sin cesar. La emoción-sensación tiene que ver con no desprenderse del todo, no arrancar la cosa, no separarla. Por eso sería ininterrumpida.

Lo ininterrumpido tiene que ver con lo que nunca se va a quebrar del todo: “Pensar sin la más mínima ruptura, sin astucia en la mente, sin ninguno de esos súbitos escamoteos a los

que mi médula está acostumbrada como poste-emisor de corrientes” (2014, p.56). Pensar sin ruptura nos lleva a configurar una red que asocia la titilación del ser con una acción que se comunica nerviosamente por el cuerpo, a través de la médula. En efecto, lo que titila no cesa, no rompe, no divide, tiene que ver con un ritmo, con el ritmo que produce una especie de corte incesante de luz. Lo que titila no permite dividir la luz de la oscuridad, está entre los dos, porque alumbra gracias a la sombra y la sombra se ilumina con la luz. Son dos y se comunican con agilidad y energía.

Para liberarse de las arquitecturas predefinidas toca apuntar a “un control más grande” que “impide los encuentros de la realidad ordinaria y permite encuentros más sutiles y enrarecidos, los encuentros disminuidos a su mínima expresión” (2014, p. 50). Este “control más grande” supone, entonces, pasar por el ejercicio de revelar la mentira de los términos, tener la capacidad de recibir el pensamiento por ráfagas y de experimentar, uno por uno y en simultáneo, la singularidad de los encuentros. Lo sutil, enrarecido, lo disminuido a su mínima expresión, como una luciérnaga que titila y vive una semana escasa. Toca afinarse para encontrar lo que casi no aparece. Estos lugares —“la cuerda que arde y no se rompe jamás” (2014, p.50)— son los que precisamente generan los cambios de sistema. Es en lo mínimo donde la realidad muestra su potencia de transformación. La cuerda arde, pero la intensidad del fuego la mantiene en la brasa, el fuego es, así, soplo que enciende y mantiene ese furor.

El fuego es una energía que se produce en el interior: “Imagino un alma trabajada y como azufrosa y fosforescente de esos encuentros, como el único estado aceptable de la realidad. 2014, p. 50). Hay que trabajar el alma, alargarla, darle plasticidad, llevarla a capturar lo sutil, encontrar la ráfaga, escuchar el roce. Este trabajo, además, vuelve el alma azufrosa y, de esa manera, le instala en sus capas profundas el elemento químico próximo al fuego. No se trata de que algo externo ilumine el alma, es, más bien, la posibilidad de que por fin titile, por fin almacene su contenido vital para, luego, proyectarlo en forma de luz. Así emana una radiación producto de la elaboración propia de energía. El alma azufrosa no se desgasta porque el azufre se encuentra en las zonas volcánicas, es el elemento que enraíza el fuego.

Si el intelecto fija con términos la realidad, en lo sensible se busca qué podría unir las cosas: El todo está en una cierta floculación de las cosas, en el parecido de toda esa pedrería mental alrededor de un punto que está precisamente por encontrar” (2014, p.60). Pensar está relacionado con los encuentros y también con la búsqueda de un punto. La mente, en efecto, se organiza, alrededor de algo. Así como hay expansión en la fosforescencia, también hay concentración. La mente se mueve como una pedrería aludiendo al endurecimiento y, a la vez, a las piedras preciosas cuyos colores se dejan atravesar por la luz. Finalmente, la floculación como posible elemento de unión también deja espacios de disolución. Es decir, que nunca se llega a la totalidad compacta, lo que se puede fijar se mueve en torno a adiciones de elementos que permiten cambios en los estados químicos de la materia, a piedras preciosas cuyas transparencias refractan lo real.

Este proceso produce un tipo de detenimiento que aparece con la imagen del hielo, “esa fijación y ese hielo” (2014, p.49) y muestra el paso de lo sólido a lo líquido que, además, permite la transparencia. Es un detenimiento activo ya que la luz lo atraviesa y tiene temperatura. Lo que se puede fijar sucede gracias a que “creo en los aerolitos mentales” (2014, p.60). Hemos visto ya la pedrería, ahora se trata de piedras celestes que llegan a alta velocidad y producen un estallido. Este choque nos remite, precisamente, al pensamiento como ráfaga. Allí: hay un punto fosforescente donde toda la realidad se reencuentra, pero transformada, metamorfoseada” (2014, p.60). Es como si el aerolito mental fuera el encuentro que los contuviera a todos, como si un instante de pensamiento fuera todos los instantes. La metamorfosis de la que habla está concentrada en la fosforescencia. Esto apunta a la energía que se almacena en ese punto de choque y luego se emite desde ese punto de reencuentro. Titilar es, así, el punto encontrado¹⁷.

¹⁷ Fosforescencia, aerolitos mentales, metamorfosis, el escritor y músico colombiano Pablo Montoya relaciona el pensamiento de Artaud con la historia de la música: “Antonin Artaud decía que la inspiración ciertamente existe. Que es como un punto fosforescente donde toda la realidad cambia y se metamorfosea. Y agrega que cree en los aerolitos mentales y en las cosmogonías individuales. Así, en efecto, me imagino a Berlioz: como una naturaleza vehemente —un rayo, un vendaval, un sismo— que atravesó el horizonte musical francés de la primera mitad del siglo XIX” (2013, p. 30).

La manera en que se da el pensamiento en este espacio es con un estudio de la materia. Así es como Artaud piensa con los procesos que la configuran. La pregunta por qué cohesiona la materia se vincula con la noción de floculación. Esto es un proceso que incita a la aglutinación. Hay una intención de unir, se tiende a reunir algo. La luz, los fenómenos de la luz, permiten dar cuenta del pensamiento. La fosforescencia es captación de energía, concentración y expulsión. Las texturas, las formas de las cosas como la pedrería mental, es decir, las piedras que son sólidas pero cuyo material se deja atravesar por la luz, así proyecta, refracta, alarga la luz. El hielo deja ver el cambio de la materia.

Las membranas: el cuerpo pensante de lo vivo

Entre la emoción y las médulas está la carne que se despliega como un espacio que configura el advenimiento de lo vivo y que acoge el pensamiento sensible que sucede en la materia. En la carne se arma el sentido de la vitalidad en la medida en que confluyen el roce entre los cuerpos y el despliegue de esta superficie, en la que opera el sentido de lo sensible por multiplicidad, instantaneidad y fosforescencia. Esta carne es un espacio en el que todavía hay rastros del sujeto que está conformado por un cuerpo cuyo eje es el sistema nervioso. Este plano se va a ensanchar hacia la aparición de las membranas.

Desde los cristaloides hasta las fosforescencias, pasando por los procesos químicos, hasta el cosmos, todo atravesado por redes, nervios, energía que recorre planos de vibración, ese es el universo de *Le pèse-nerfs* (1925). En esta realidad que parece dar cuenta de las cosas extendidas en un plano plástico y maleable aparece una membrana:

esa lubricante membrana continuará flotando en el aire, esa membrana lubricante y cáustica, esa membrana de doble grosor, de múltiples grados, de grietas infinitas, esa melancólica y vidriosa membrana, pero tan sensible, tan oportuna también, tan capaz de multiplicarse, de desdoblarse, de retorcerse en su espejismo de grietas, o de sentidos, de estupefacientes, de irrigaciones penetrantes y virulentas, entonces todo eso parecerá bien y yo no tendré necesidad de hablar (2014, p.70).

La membrana tiene grosor, grietas, se multiplica, se desdobra, se retuerce. Artaud capta un cuerpo continuo e infinito que envuelve y desenvuelve el mundo como una piel cuya

profundidad es su superficie. Así, la membrana permite la aparición del pensamiento que se da por “irrigaciones”: se trataría de trayectos que operan a partir de una sensación “vidriosa, con un afecto “melancólico”, y unas fuerzas “penetrantes y virulentas”. Estos constituyen los sentidos que se producen en el lugar del cuerpo-pensamiento. La membrana separa y, a la vez, se deja atravesar. Este es el soporte de lo real que permite que no haya divisiones en un espacio que es una envoltura que se va transformando. Es posible que haya múltiples membranas o que haya una sola que se desdobla. Cuando el poeta dice que ya no es necesario hablar es porque en la membrana el lenguaje no está separado del mundo, acá lo que hay son vibraciones y encuentros que se coagulan de formas vocales. Asumir este universo implica participar del plano infinito que se extiende entre los dedos como fin del cuerpo e inicio del mundo. Ese lugar límite entre los dedos y lo que tocan, ese roce, es precisamente la membrana que no tiene división y que acoge un encuentro entre dos planos donde opera la fosforescencia, el hielo, el titilar, la imagen. Ese es el lugar de la sensación que despliega un mundo plástico y circunstancial, particular, irreproducible.

La membrana está irrigada por temblores en *L'ombilic des limbes* (1925): “Soplaba un viento carnal y resonante, y hasta el azufre era denso. Ínfimas raicillas poblaban ese viento como una red de venas y sus entrecruzamientos fulguraban” (2014, p.15). Artaud busca los puntos de contacto y, con eso, llega al estremecimiento inicial. Así, asistimos a una lengua vibrátil que se declina en temblor, crispación, hilos, tejidos, pestañas, trazos que propagan ondas. Acá la materia se carga de densidad, sin embargo la concentración está estirada por las raicillas. Es interesante porque aparece un espacio tupido pero no unido. Ese espacio que hay entre las venas permite el entrecruzamiento y esos cruces brotan en chispas. Vuelve a titilar el espacio¹⁸.

¹⁸ Pau Alsina advierte cómo se dan estos temblores y crispaciones en el contexto de los nuevos medios y las tecnologías: “En el universo del Media Art están presentes todos estos temas, un universo de membranas, reivindicación de la organicidad y lo visceral en un contexto hipertecnologizado como el actual que a menudo olvida la materialidad subyacente, la tangibilidad, el afecto y lo háptico que se inscribe en una largamente anunciada rematerialización de los nuevos medios. Quizás podríamos decir con Artaud que ‘la verdad de la vida está en la impulsividad de la materia. El espíritu del hombre está enfermo en medio de los conceptos’” (2010, p. 10).

La virtualidad es la imaginación.

En *L'ombilic des limbes* (1925) hay fragmentos que apuntan a describir “un gran fervor pensante” de la siguiente manera:

El espacio era mensurable y crujiente, pero sin forma penetrable. Y el centro era un mosaico de brillos, una suerte de duro martillo cósmico, una pesadez desfigurada, que caía sin cesar como una frente en el espacio, pero con un ruido destilado. Y la algonodosa envoltura del ruido tenía la instancia obtusa y la penetración de una mirada viva (2014, p. 15).

Vuelve la imposibilidad de la forma, “sin forma penetrable”, que trae, al mismo tiempo, una manera de configurar que apunta a lo pre-categorial, como un espacio atravesado por sonidos, texturas y roces. Se trata, en efecto, de la incapacidad de reproducción de lo que es, ya que en el momento en que la idea restituye el objeto lo segmenta y, así, lo corta de su vitalidad. Acá, en específico, hay una luminosidad intensa que está aunada al sonido de un estruendo que está cayendo y produce, sin embargo, una onda sonora “algodonosa”. Este espacio es, sin duda, extraño, ajeno, imposible de ver.

La búsqueda de esos planos, la manera en que ensancha lo real, en que ve el fuelle que lo constituye, como unos rayos x que permiten ver las vibraciones que emiten las cosas y los tejidos que las unen. Como las pinturas que hizo Henri Michaux en sus viajes de mescalina en las que se ven las estrías del aire titilando en permanencia. La línea es, así, la huella de la energía que no cesa:

La tela está vacía y estratificada. [...]

El aire está lleno de golpes de lápiz como golpes de cuchillo, como estrías de uña mágica. [...]

Y he aquí que se dispone en células donde crece un grano de irrealidad [...]. Cada célula lleva consigo un huevo donde reluce, ¿qué germen? En cada célula nace un huevo de pronto. [...]

En algunas nace una espiral. Y en el aire cuelga una espiral más grande, azufrada y fosforescente, envuelta en irrealidad. Y esa espiral tiene la importancia del pensamiento más potente (Artaud, 2019, p. 29).

Esta descripción nos permite ver el despliegue de la membrana que parece un paisaje geológico con estratos, es decir, con capas. En este espacio cambiante las formas se van disponiendo y pasan a ser células. Acá aparece el punto en el que se condensa un huevo que

es el germen de algo. Se ubica la concentración de un elemento de donde surgen nuevas formas que comparten un plano de vibración y uno de irrealidad. Este espacio se caracteriza por su potencia de devenir. Como podemos ver, todo va cambiando y va produciendo según las afectaciones, líneas que mutan y pasan de estrías a células, a granos, a huevos, a espirales. Este movimiento que constituye las formas cambiantes y sus características físicas de alumbramiento es el pensamiento cuyo desarrollo incluye la irrealidad.

Los estados de sensibilidad abren el sentido: “Y yo por culpa de esos movedizos encuentros, estoy en un estado de sensibilidad extrema y quisiera que imaginen la nada detenida, una masa de espíritu sumida en algún sitio, convertida en virtualidad. (2014, p.50). La sensación se despliega hacia la virtualidad, es decir, lo que tiene apariencia, lo que es y no es, a la vez. Y eso virtual es lo que se desprende, pero como un continuum que permanece con vida. Acaso la imaginación sería una forma de pensamiento virtual que permitiría el ensanchamiento de lo sensible que no termina, que, precisamente, no tiene términos. La imaginación sería la manera en que se desprende la idea del mundo, pero se trata de una división que se da en un plano virtual donde todo sigue desarrollándose de modo infinito.

Es interesante notar que la virtualidad adquiere un lugar en la membrana porque hace parte de los estratos que la configuran en *Fragment d'un journal d'enfer* (1926):

Y aún más que eso, el punto donde ese sustrato parece unirse a mi vida se me vuelve en un instante extrañamente sensible y virtual. Tengo la idea de un espacio imprevisto y fijo donde en un tiempo normal todo es movimiento, comunicación, interferencias, trayecto (2019, p. 83).

El punto de unión que es sensible y a la vez virtual permite, así, construir ideas que son el devenir de la membrana vibrátil, como un estrato irreal. Así se alcanza una abstracción que también vibra y se entremezcla con la materialidad de la membrana invisible. Esta idea está en la materia y se mueve en el sistema nervioso y está atravesada por interferencias que corresponden a los cortes de los estratos que dejan ver formas movedizas¹⁹.

¹⁹ Según Ivette Selene Beltrán los órganos visual y sonoro son esenciales en la obra de arte total artaudiana. He acá un desarrollo en el campo de las artes visuales: “En este recorrido por Artaud, los órganos ojo y oído se revelaron como elementos importantes para la comprensión de sus escritos, lo

Acá es donde hay un pensamiento que une y, sobre todo, crea espacios como los que se desencadenan de la relación entre la virtualidad y la membrana: “La cuerda que dejo descubrir de la inteligencia que me llena y del inconsciente que me alimenta, muestra hilos cada vez más sutiles en el seno de su tejido arborescente. Y es una nueva vida que renace, cada vez más profunda, elocuente y enraizada” (2019, p. 84). Esta es, entonces, una inteligencia transfigurada que alimenta al poeta y se esparce con hilos que se pueden asociar a las estrías de la membrana. Este tejido arborescente está vivo y se profundiza en la superficie en la que se despliega. Cada vez aparecen más capas en los estratos porque esa es la manera de habitarlo. Esto permite que el pensamiento sea el renacimiento de la vida, la creación de la vida. Pensar se vuelve, de esta manera, una manera de desencadenar la experiencia de la vitalidad o, si se quiere, de crearla, de hacerla aparecer y dejarla devenir en su particular arborescencia. El enraizamiento del que habla el poeta acá tiene que ver con el hecho de que esta vida tiene lugar en la membrana. Es una vida que nace en un pensamiento que hace parte del plano vital irrigado por trayectos y estremecimientos entre las cosas. La nueva vida enraizada está instalada en ese espacio cambiante.

Un concepto vivo

En estos poemarios, Artaud hace una crítica al intelecto y estudia el funcionamiento de la sensibilidad en su propio cuerpo. Esto genera una manera diferente de ser de las ideas, el pensamiento vinculado con las sensaciones propone ideas animales e indecisas. Ahora bien, ¿de qué manera se puede formular este fenómeno si el lenguaje condiciona y determina toda posibilidad de expansión de lo real?

Artaud piensa en un lenguaje que no esté dividido:

cual es consecuencia de su investigación en el campo de las Artes Visuales, ya que la mirada es la oquedad que abre el espacio mental y provoca la poesía del pensamiento. En Artaud la poesía posee aliento y sonoridad musical. Es la Mirada la que organiza todos los sistemas de significantes visuales y sonoros para la conformación del teatro total que se genera de manera natural. Trazando el espacio corpóreo-mental para la transfiguración del individuo. La concepción de obra de arte total en Artaud deriva del mismo Renacimiento, un ser que conoce las artes y la ciencia. Y estas no son una suma sino la fusión orgánica en la que dialogan el conocimiento y el espíritu” (2011, p. 56).

Que el alma no respalde la lengua, o la lengua al espíritu, y que esa ruptura trae en las llanuras del sentido un vasto surco de desesperación y de sangre, es la gran pena que mina, no ya la corteza o el almacén sino el TEJIDO de los cuerpos (2019, p. 84).

Es interesante notar que la división impide el tejido de los cuerpos porque en el pensamiento de Artaud los cuerpos están, en efecto, exployados en la membrana en la que se están encontrando los unos con los otros. Decir que los cuerpos tienen corteza o almacén supone que están cerrados, en estado de clausura.

Artaud busca una palabra que esté atravesada por la vida: “Me hablan de palabras, pero no se trata de palabras, se trata de la duración del espíritu” (2019, p. 83). Acá Artaud apunta al fin del lenguaje como representación y, con esto, a su uso útil. La lengua sería, entonces, uno de los estratos de la membrana y estaría, así, configurada por una temporalidad que es la de la sensación y no la de la duración. No se trata de representar el mundo sino de experimentar la fuerza vital. Este interés implica, entonces, un lenguaje que sea un estrato de la carne.

Así es como en *Manifeste en langage clair* (1925) se configura un concepto vivo:

Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura, y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón. El eterno conflicto entre la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios. El campo de lo imponderable afectivo, la imagen que traen mis nervios adopta la forma de la más alta intelectualidad, a la que me niego a arrancar su carácter de intelectualidad. Así es como asisto a la formación de un concepto que lleva en sí la fulguración misma de las cosas, que llega sobre mí con un ruido de creación (2005, p. 82).

Artaud explica un trayecto: los nervios conducen la imagen, y esta adquiere un tipo de intelectualidad. El poeta asiste a la formación de un concepto que contiene el fulgor de las cosas. La imagen es el producto del trayecto nervioso del pensamiento que coagula la vida de las cosas. La palabra se carga de la vitalidad del recorrido por el sistema nervioso y, así, se desprende del sujeto y adquiere su autonomía ya que, como podemos ver, el yo recibe el concepto que contiene la fuerza de lo vital. Esto además tiene un sonido que es el de la creación. Se trata de un lenguaje sonoro que tiene fuego, emite sus rayos y suena. La imagen es el lenguaje dotado de un cuerpo.

La materialidad del lenguaje es, así, un lugar de conocimiento que se vuelve necesario:

Lo que es del dominio de la imagen es irreductible por la razón, y debe permanecer en la imagen, so pena de aniquilarse.

Sin embargo, hay una razón en las imágenes, hay imágenes más claras en el mundo de la vitalidad imaginaria (2005, p. 82).

La imagen no se puede comprender con la razón, es más, es irreductible y tiene que mantenerse como imagen para que conserve la vitalidad. La razón de las imágenes se constituye como un lugar pensante que permite mostrar formas vivas. Extraer conceptos del pensamiento artaudiano implica asumir este riesgo al que nos invita el poeta. El riesgo de construir conceptos con imágenes que convocan un lenguaje vital.

La imagen es vital porque hace parte de la membrana, en *L'art et la mort* (1929): “En cada una de las vibraciones de mi lengua vuelvo a hacer todos los caminos del pensamiento en mi carne” (2013, p. 77). Aquí podemos ver que Artaud considera su lengua en sus vibraciones y, además, las sabe distinguir. La lengua como vibración consiste en darle una materialidad que, en este caso, pasa por su dimensión sonora. Es considerarla como un cuerpo sutil en la medida en que el sonido vibra en su calidad de materia, se desplaza, pero no se puede ver. Este aspecto vibratorio, además, contiene un viaje que es el del paso de la lengua por el cuerpo y la sensación. Es como si la palabra contuviera, a la vez, una multitud de células en ebullición y las huellas del campo electromagnético de los movimientos de la materia.

Esto configura, así, el lenguaje como un lugar de conocimiento: “Ninguna imagen me satisface, salvo que no sea al mismo tiempo Conocimiento, que lleve consigo misma su sustancia junto con su lucidez” (Artaud, 2013, p. 82). Las imágenes contienen el conocimiento de lo vivo. Artaud propone cambiar el sistema de signos que divide el cuerpo del lenguaje, por la noción de sentido que opera en un plano de la membrana que envuelve el mundo con su superficie maleable.

En el tercer capítulo estudiaremos de qué manera la poesía de Mónica Ojeda propone un estatuto de su obra en tanto pensamiento. Veremos que construye una teoría a partir de la densidad de sus imágenes poéticas en la que reúne el motivo de su libro, la leche, con una

reflexión sobre la poesía y la construcción de las ideas. Estudiaremos cómo nos propone que la escritura es un espacio de exploración que no permite diferenciar el pensamiento de las imágenes poéticas. Veremos, así, las posibilidades de una poesía que está relacionada con las potencialidades que Artaud le confiere a la virtualidad de la imaginación, en la medida en que *Historia de la leche* propone una manera de ser del símbolo vivo y actuante.

Conclusión

La vitalidad del hombre es una manera en la que opera el pensamiento. La cosa es percibida, produce una reacción que desplaza información. Las cosas rozan los nervios que tienen las puntas erizadas, ese contacto produce una onda, una contracción, un estremecimiento. El intercambio de información opera a nivel del sistema nervioso que es un canal que conduce impulsos energéticos.

Eso físico, ese desplazamiento que genera la reacción inmediata, es abstracto, no se ve, pero tiene una materia, una energía que genera el movimiento. Todo ese funcionamiento de desplazamiento, energía, reacciones que desencadena la sensación produce un cuerpo de acción que no es ni del yo ni de la cosa, es un tercer cuerpo que Artaud llama la Carne. En la Carne se encuentra el mundo en un plano invisible, abstracto y material energético. La carne sería lo que envuelve el cuerpo, la piel, la superficie que se abre al mundo, el lugar donde suceden los encuentros. Ahí hay comunicación ininterrumpida en la medida en que las cosas se capturan “en su corriente”. También hay encuentros mínimos y raros.

En este sistema hay lugares: la médula, los canales nerviosos, la carne, que configuran un espacio de circulación del pensamiento. La médula es una central que recibe los impulsos de afuera. El impulso opera de manera directa, sin mediaciones, y se desplaza por los canales nerviosos.

Esto tendría que ver con una manera de ser de las ideas que se da a nivel de la materia. La materia nunca termina de fijarse y tiene una manera de ser en la que hay intercambios

constantes de elementos. Estos procesos son una manera de ser de lo abstracto que se produce en campos energéticos y que genera cambios y movimiento²⁰.

Entre la carne y el mundo hay otra capa, se trata de una membrana vibrátil en la que se expande todo el sistema y las formas quedan, definitivamente, desechas. La membrana es donde se despliegan todos los pliegues, el de la médula, el de los nervios, el de la carne, el de las cosas. Todo esto está en una red infinita que se comunica por los canales nerviosos que irrigan la membrana.

Así es como, en sus primeros textos, Artaud desarrolla “une théorie de la pensée énergétique” (Grossman, 1996, p. 32) y le da al sistema un nuevo orden que es el de las membranas vibratorias que unen los planos y ponen el énfasis en el espacio del encuentro entre los cuerpos. Este lugar es plástico, fosforece, se enfría, titila. Con este descubrimiento podemos pensar de una manera diferente porque la división ya no es la base de lo real. Se trata de darle un lugar a la sensación y de poder pensar con ella en su lógica, que es la del trayecto y lo que no se deja detener, lo que fija de manera momentánea.

Artaud muestra que la expresión física de la sensación lleva a una síntesis que desarrolla analogías naturales, pero también el inconsciente. Este pensamiento, además, tiene una característica física: es porque tiene una cualidad concreta en el cuerpo que llama, por asociación, estados mentales en los que se mezclan imágenes, recuerdos, elementos de la naturaleza, emociones.

²⁰ La conservación de la materia tiene una larga tradición en la historia de la ciencia: La ley de la conservación de la materia se atribuye corrientemente a Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794), un químico francés que propuso la ley en 1789. Fue uno de los pocos químicos de su tiempo que valoró plenamente la importancia de que el peso de los productos de una reacción química debe ser igual al peso de los reactantes, lo que coincide con los siguientes enunciados de la ley, “en cualquier cambio de estado, la masa total se conserva” o “la materia ni se crea ni se destruye en cualquier reacción química”. Es interesante mencionar que aunque la paternidad de la ley de la conservación de la materia se atribuye generalmente a Lavoisier, era bien conocida mucho antes que él la enunciara. Hay que retroceder hasta los antiguos griegos. Anaxágoras lo expresaba de este modo en el año 450 a.C.: “Nada se crea ni desaparece, sino que las cosas ya existentes se combinan y luego de nuevo se separan” (Tamir & Ruiz Beviá, 2005, p. 1).

Acá se plantea que la sensación es una manera de pensar que no recurre a ideas, que no define conceptos ni organiza un sistema. Se trata de lo que tiene que ver con lo físico y cómo eso físico desencadena analogías. El sistema nervioso, por donde se desplazan las sensaciones que configuran estados en los que lo físico se adiciona a las imágenes. La imagen es, así, un pensamiento con un cuerpo que se desborda hacia lo virtual, la imaginación y crece y se sigue desplazando.

Todo esto apela entonces a elementos que tienen que ver con asuntos propios del pensamiento y la abstracción. Abstractar supone sintetizar, acá se trata de poner en evidencia el proceso de síntesis de lo material: cómo las partículas están alborotadas, se mezclan, se frotran, pero nunca se solidifican. Las partículas tienden a juntarse, se llaman, se atraen, pero no se quedan quietas, nunca.

La carne es una superficie, una membrana hipersensible que está hecha de energía, desplazamientos, intersecciones. Allí las cosas son trayectos y encuentros. El lenguaje es la culminación de un trayecto, el pensamiento es una energía que circula. El cuerpo es una multiplicación de vibraciones.

La punta de la sensación es la imagen y la imagen es el pensamiento sin ideas, pero con cuerpo. La imagen es una terminación del trayecto de los nervios que une el cuerpo con la lengua. Esta transformación se da en el plano del lenguaje que se convierte, así, en un plano más de la membrana. Es un plano en el que no hay división de las palabras con las cosas, sino una manera de ser de la membrana que acoge la imagen como la parte sensible, conectada y vibrátil del sentido. Con Artaud es posible, a partir de ahora, formular planos de lenguaje-cuerpo, planos de pensamiento-vida, planos de idea-vibración, asentarse en los roces. Podemos estirarnos en la membrana e imaginar.

Introducción

En *Le théâtre et son double* Artaud hace su propuesta sobre la visión que tiene del teatro. En este ensayo establece cómo debe construirse y cuáles son las implicaciones de esta manera de hacerlo para el pensamiento sobre la vida y sobre el arte. Artaud afirma que es necesario reconsiderar el lugar que tiene el texto en la escena y desarrollar un lenguaje que sea puramente teatral. Esto lo lleva a tener en cuenta dos elementos propios del teatro: el espacio y el actor. Ahora bien, lo que le interesa del actor no es tanto que recite un texto, sino las posibilidades que alberga el hecho de que su cuerpo está en la escena. Además de esto, le interesa todo lo que se puede construir en términos espaciales, la ubicación de objetos, el despliegue de la luz, el recorrido de los movimientos. Esto es lo que se llama la puesta en escena donde se desarrolla el lenguaje singular que busca el poeta.

Como podemos ver, este libro, que es una teoría teatral, también tiene que ver con una manera de pensar el lenguaje. El cuestionamiento al lugar del texto en la escena va de la mano de una crítica a la dimensión explicativa de la palabra. El poeta busca una que no detenga lo real, una que contenga la vitalidad. En este libro hay una pregunta por la posibilidad de construir una lengua viva.

Artaud afirma en *Le théâtre et son double* que la materia con la que el teatro trabaja son los principios que rigen las cosas. La materia del teatro no es el texto. Para nosotros este libro es una manera de pensar el lenguaje y, por consiguiente, la poesía. Es porque el poeta propone que la finalidad del teatro es mostrar los principios, por lo que hemos rastreado ese tema a lo largo de su obra. Esto nos ha llevado a identificar de qué manera va construyendo un pensamiento –sin sistema– de los principios de las cosas. De ahí que el ejercicio que hemos realizado hasta este punto haya tenido como objetivo, por un lado, organizar las ideas sobre la vitalidad para así comprender el alcance de la propuesta que hace Artaud sobre la relación entre poesía y vida²¹. Que el objetivo del teatro sea poner en escena los principios, tiene que

²¹ He aquí un panorama sobre el concepto “vida” desde la teoría literaria: “Pero se ha operado un giro semántico, en que se ha pasado de pensar el término “vida” como vida *de* alguien, al concepto de vida

ver con la búsqueda de un arte, es decir, de un lenguaje que pueda contener la vitalidad. Por eso la relación entre poesía y vida es la apuesta por cambiar la división que hay entre el lenguaje y la realidad.

En esta última parte de nuestro primer capítulo mostraremos que el teatro es la manera como el hombre puede pensar la energía vital. Esto implica que la forma artística tiene una eficacia intelectual y que logra construir pensamiento. Para Artaud, el teatro se ocupa de mostrar la relación entre lo absoluto, los principios y la llegada a las cosas. El teatro pone en escena el drama de la creación.

Veremos que el cuerpo es el lugar de construcción de este lenguaje. Primero debe impactar la sensibilidad del espectador, al punto que afecte el sistema nervioso, así aparece la sensación y, por consiguiente, la vitalidad. Esto permite considerar que este lenguaje es producido desde el cuerpo de los actores y se comunica directamente con el de los espectadores, sin pasar por la inteligencia. Así es que aparece un sistema de signos que, por medio de los gestos de los actores, desencadena las analogías, es decir, una lengua viva que no es posible reproducir. El teatro es, así, un laboratorio de la sensibilidad nerviosa que se convierte en escritura corpórea.

Después nos interesaremos por identificar cómo Artaud pone de manifiesto las especificidades de la forma. Identificaremos los elementos específicos que constituyen este lenguaje: la saturación de cosas y el espacio. Estos elementos los analizaremos poniéndolos

sin complemento nominal. Influenciada por la filosofía y la ética, y en la continuidad de la distinción propuesta por Agamben entre *zoë* y *bios* y de la reflexión acerca de la “vida buena” desarrollada por Judith Butler y otras teóricas del “care” [“cuidado”], la literatura se ha vuelto un espacio privilegiado para pensar la vida, a la vez porque se presenta como una reserva para la sabiduría práctica y porque busca darle un sentido. En contrapartida, la teoría literaria puede hacer de ella, además de un concepto poético (la vida como género literario), el concepto de la potencia y de la memoria de las obras (vida, sobrevida, organicidad de las obras en el tiempo), y un concepto que aspira a determinar el alcance ético y la relación de la literatura con los espacios y con el ejercicio de lo vivo” (Samoyault, 2019). Como lo explicitamos en la introducción de nuestro trabajo, no era nuestra intención poner en contexto el concepto de vida desde el punto de vista filosófico, pero tampoco desde la perspectiva de la teoría literaria, en la medida en que nuestra teoría está basada en el ejercicio de lectura de la obra del poeta y en la manera como construye la idea de lo vivo en relación con la poesía.

en relación con el lenguaje poético. En cuanto al sonido lo vincularemos con la dimensión sonora del lenguaje. Explicaremos también que para el poeta el lugar de la palabra en la escena debe ser el del momento en que interviene la conciencia. Artaud quiere llegar a la materia de la lengua, por eso considera de manera significativa el sonido.

Finalmente, veremos que este planteamiento tiene que ver con la pregunta que se hace el poeta por la eficacia intelectual del arte. Esta reconfiguración de la forma, es decir, el lenguaje, poniendo de manifiesto la materialidad, haciendo el esfuerzo por considerar las posibilidades de la sensación, del cuerpo, del sonido, de la imagen, del movimiento, le permite pensar de manera plástica. Artaud afirma que la forma es una manera de ser de la abstracción. Se trata de concebir una abstracción que es material y que, a su vez, no se desprende de su concreción. La materia del arte es también una idea, la de la vitalidad. Recordemos que esta idea tiene un cuerpo que es la Energía. Por eso se plantea que hay ideas que son materiales, que tienen un cuerpo. El pensamiento sobre el teatro le permite a Artaud reflexionar sobre la relación entre lo abstracto y lo concreto.

La eficacia intelectual del arte

La vitalidad y el arte

Al leer a Artaud se tiene la sensación de alcanzar el lugar de la vitalidad: de la conmoción que supone estar vivo. Esa sensación, que no se puede representar, lleva a reflexionar sobre cómo opera ese universo.

Así es que Artaud escribe sobre la sensación y, con eso, sobre las posibilidades pensantes de los cuerpos. El encuentro entre superficies de cuerpos configura un lugar de sentido al que le da el nombre de membrana. En el mundo de la sensación la realidad se convierte en una inmensa textura por donde van surgiendo agrupaciones, extensiones y disoluciones de materia. En la membrana, el mundo está en estado energético y en perpetuo movimiento. Cuando aparecen cosas cuya concentración energética se vuelve sólida es porque han pasado

por el corte que las desprende de la membrana. Este corte las hace ingresar en la finitud, les insufla una temporalidad y las lleva a la descomposición.

Artaud ve todo lo que está por debajo o detrás de las cosas aparentes, de los cuerpos sólidos, y le da diversos nombres: fuerza, intensidad o energía. El poeta lo ve, pero no lo puede explicar ya que una visión o una emoción no se pueden traducir a un lenguaje porque pierden lo propio de su experiencia. Aunque no haya una lengua para la sensación, lo que sí subsiste es la materia en tanto cuerpo y onda, una especie de conducto que además no es aprovechable en términos de utilidad.

Existe una realidad por fuera del lenguaje que Artaud piensa a lo largo de su obra. Mientras elabora las ideas de la vitalidad, el lector experimenta —como sensación— la fuerza vital. Así es como el poeta nombra la intensidad energética y, a la vez, la convoca en el cuerpo del lector.

Cuando Artaud habla de la pintura de Van Gogh aparece la idea de que en sus cuadros está presente ese elemento vital. Artaud propone que el trazo y el color dejan ver la entraña de los elementos de la naturaleza. Es posible ver la vitalidad en ese lenguaje pictórico.

Artaud le confiere al lenguaje artístico, a la forma, la función de expresar la sensación de la vitalidad. El arte puede darle forma a lo que se encuentra en estado energético, fluctuando y condensándose en coágulos que se separan, con violencia, de la membrana.

En el pensamiento de Artaud hay una relación entre vitalidad, sensación y arte. La vitalidad y la sensación son cuerpos energéticos que anteceden o exceden las cosas materiales; el arte es un objeto concreto que, sin embargo, está cargado de inmaterialidad. La forma artística tiene un material aparente que contiene una abstracción que sigue viva.

La vitalidad es la energía que se desplaza por todas las cosas como un impulso. Tiene un cuerpo invisible que llega a volverse material en cuanto se densifica en cosas. La sensación,

como vehículo de acceso a la vitalidad, atraviesa el cuerpo del hombre con un recorrido energético que se ubica en zonas, según su intensidad.

La energía se condensa, pasa por el sistema nervioso de los hombres, quienes, a su vez, la experimentan como sensación. Esta se transforma en un campo de vibración. Artaud describe este ciclo a lo largo de su obra, da cuenta del proceso, pero no lo explica. No lo define, pero sí lo piensa. Es que hay pensamiento no explicativo, se trata de un pensamiento que es acción, devenir y potencia. Un pensamiento que es, en suma, una fuerza.

La vitalidad —que acontece en la experiencia— se expande hacia un tipo de lenguaje. La sensación de lo vivo produce analogías que se concretan en un campo virtual por medio de la imagen. Además, por la vía de la vibración aparece el sonido y, con ello, la sonoridad. También, en ese preciso lugar, puede haber una palabra que opera como un cuerpo. El hombre tiene el lenguaje, con un orden predeterminado, a su disposición. En la obra de Artaud adquiere un cuerpo, una materialidad, a partir del sonido y de la grafía. La materia se vuelve el canal que une el lenguaje con la energía.

Artaud reflexiona sobre una forma que pueda relacionarse con la vitalidad, de qué manera se puede elaborar un pensamiento que sea capaz de nombrarla. Hay ocasiones en que afirma que en la escena se representa el drama de la creación, en otras que es la vida. Cuando se refiere a que el teatro pone en escena, incluye la noción de que recrea en la medida en que crea la relación del absoluto con los principios y su consiguiente aparición en cosas concretas. Es que acá hay una pregunta por la relación del arte con la representación, la del teatro y la vida. El poeta busca lo irrealizable: que la expresión de lo vivo sea lo vivo. Esto lo realiza en la medida en que la materia de trabajo del teatro son los principios de las cosas que encarnan, que permiten que aquello que aparece en la escena sea la vitalidad y no su representación.

Derrida afirma que la dimensión histórica del teatro de Artaud se basa en su rechazo a la representación:

Si hoy en día, en el mundo entero -y tantas manifestaciones lo atestiguan de manera patente- toda la audacia teatral declara, con razón o sin ella pero con una insistencia cada vez mayor,

su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere valor de cuestión *histórica*. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en la transformación de los modos teatrales, o porque ocupe un lugar en la sucesión de los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación. El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación [...]. Artaud quiere, pues, acabar con el concepto *imitativo* del arte. Con la estética aristotélica en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte (1989b, p. 320).

Nuestro trabajo insiste en rastrear de qué manera en la obra del poeta hay un pensamiento sobre la vida como lo no representable. El poeta construye un pensamiento que no es sistemático por lo que así como el vocabulario que utiliza para nombrar, por ejemplo, el absoluto va variando con nombres como el caos, o la energía, así mismo la relación que propone entre el lenguaje y la realidad es de continuidad, a veces se trata de que el lenguaje encarna la realidad, en otras ocasiones dice que el lenguaje la crea, o que quiere parecerse al proceso de dirección de los principios hacia las cosas.

Ni la filosofía, ni la inteligencia, ni los conceptos, ni la gramática sirven para decir la energía vital porque todos estos discursos la detienen. Esta es la dificultad: si se quiere nombrar la intensidad, se pierde su fuerza. Sin embargo, en los cuadros de Van Gogh no pasa eso, ni en la escritura de Artaud. Se experimenta la vitalidad, pero no se la puede comprender.

Es necesario sentir para poder reflexionar sobre lo que constituye la vida. El pensamiento de lo vivo es, a su vez, un sentimiento que se convierte en una exploración de sus propias operaciones. El sentimiento se ramifica en concentraciones energéticas en el cuerpo, modifica la respiración, interviene en el cuerpo. Esto dispone la mente a la asociación de imágenes que, a su vez, traen nuevas imágenes. En la punta del recorrido energético de la emoción por el cuerpo está la imagen que es una manera de ser de la energía en términos de virtualidad. La imagen y la energía viven en el plano de la membrana vibratoria del mundo. La imagen, a su vez, se despliega, adquiere su propia fuerza y trae, por resonancia, otras imágenes. He acá configurada la red virtual y vital del pensamiento corpóreo.

No se trata de escribir, sino de actuar con la energía vital en términos de avivarla y, para eso, se construye un espacio que la convoque y permita intensificarla. La propuesta de Artaud no implica acabar con el arte para volver a la experiencia ritual. Tampoco pretende elaborar una definición prescriptiva de la obra de arte. Se trata, más bien, de una manera de pensar que no divide el arte de la vida. El arte es un continuum de la vida en la medida en que este es una experiencia material de concentración de la energía en principios que, luego, configuran las cosas y las hacen ingresar en la temporalidad.

Artaud quiere intensificar lo vivo. Y plantea que la razón del hombre es su magnetismo, por lo que tiene que potenciar la propia energía vital, tiene que ver con generar prácticas que permitan que el sistema nervioso esté dispuesto. Esto implica entrenar el cuerpo, conocer los esfuerzos como puntos de concentración afectiva, trabajar la respiración, así como captar el sonido y disponer el trazo como lugar de continuidad vital.

Con Artaud el pensamiento es un cuerpo vibrátil, una onda que se desplaza y produce un sonido. La energía es abstracta, pero tiene un cuerpo en calidad de potencia. No es un lugar vacío, es un lugar lleno de algo que es invisible. Estar en la materia tiene que ver, entonces, con captar esa abstracción material que es la energía: todos los planos con los que atraviesa lo real como una geología de la vibración.

En ese lugar compuesto de ondas hay una idea que se potencia por la fuerza de su descomposición permanente. Habitar la energía supone, entonces, estar en proceso de pérdida de la forma. Este espacio está compuesto por filamentos en devenir, coágulos a punto de explotar, titilaciones que tienden a apagarse, virtualidad. Partirse-unirse, hundirse-subir, desprenderse-prenderse, desaparecer-devenir. Esto es, en suma, la configuración de la membrana.

Enunciar la eficacia intelectual de los poemarios que nos ocupan es, pues, una de nuestras tareas a lo largo de este trabajo, en el sentido en que Artaud lo propone: la poesía como un lenguaje que permite alojar una manera particular de ser de la vitalidad y, en esa medida, encarnar una forma de pensar que es a la vez acción, que incorpora el cuerpo y la

imaginación. Nos interesa plantear cómo *El sueño de toda célula* es una teoría de lo vivo, *Historia de la leche* es pensamiento y *Chicle (ahora es cuando)* encarna una acción poética que es pura reflexión sobre la posibilidad del poema.

Ante lo ilimitado, el cuerpo

El punto de partida para transformar el lenguaje en *Le théâtre et son double* (1938) es cuando plantea: “Me preguntarán qué pensamientos son esos que el habla no puede expresar” (Artaud, 2014b, p. 38). ¿Qué idea es la que no puede contenerse en el lenguaje? Artaud propone que es el magnetismo del hombre que es, a su vez, una fuerza que atraviesa toda la creación. Se trata de una energía que establece una relación entre los seres de la realidad y opera en la materia. Así es como las cosas que tienen una presencia sólida terminan unidas entre sí por una materia sutil que es esa fuerza creadora.

No se puede pensar la energía porque no opera en términos racionales. El espíritu que piensa es una entidad que se separa de la experiencia porque tiene la necesidad de explicar de qué manera se desenvuelve la vitalidad. El espíritu que piensa construye un discurso racional con el que disecciona la energía y se encuentra con la multiplicidad en la medida en que las modalidades de la materia son infinitas. En ese lugar aparecen las partes que constituyen la Energía: los principios que, gracias a un deseo consciente, se dirigen a las cosas. Se trata de lo vital atravesando el mundo como voluntad de vida. Así, la Energía tiene un movimiento que la lleva a nutrirse de más fuerza; por eso se puede decir que la vida es conciencia de persistencia. La energía es el hálito de las cosas y, a la vez, aquello que las lleva hacia una presencia sutil. Por eso no existe la muerte.

La materia tiene grados de sutileza y la vida opera en su grado más invisible en términos de avivar, de insistir en la presencia. Esto supone que la materia está en movimiento permanente y configurada por una red de grados de presencia. Lo que varía es la intensidad de la presencia y todas las modalidades posibles de la materia. En esa conjunción de modalidades y presencia aparece el cambio constante en que están todas las cosas. La materia se volatiliza o está en

permanente proceso de volatilización. Ese proceso es la idea vital de los cuerpos agitándose en permanencia.

El espíritu que piensa disecciona la Energía, pero no puede dar cuenta del modo en que esta piensa. Esto solo es posible si se siente la experiencia de la vitalidad. El sujeto usa su razón para ver las partes de la Energía, pero no puede —por medio de la razón— dar cuenta de la singularidad de este pensamiento. Esto se logra si se siente la Energía. Es que, al sentirla, se vive orgánicamente la vitalidad. La verdad de la vida, dice Artaud, está en las médulas, en el estremecimiento del nervio por donde circula la energía vital. Cuando se siente, circula información en el nervio, que llega a la carne como espacio de contacto con el mundo. Ahí sucede un pensamiento sensible que irriga la membrana.

La fuerza vital es, sin más. Se reflexiona sobre la energía en la medida en que el espíritu que piensa se desprende de esta, que no necesita nada para ser. El hombre, a su vez, siente la energía vital como un fuego silencioso e inabarcable. El poeta afirma que hay

una apelación a ciertas ideas inusuales, que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser ni siquiera formalmente esbozadas. Estas ideas que se refieren a la Creación, el Devenir, el Caos, y son todas de orden cósmico (2014b, p. 94).

Lo ilimitado de las ideas no permite esbozarlas en una forma porque esto mismo las desborda. ¿De qué manera se puede alcanzar una forma que contenga las ideas que exceden el lenguaje articulado? En *Le théâtre et son double* Artaud propone que hay ideas que el hombre no puede pensar ni expresar por medio de palabras. Son ideas que no tienen que ver con la razón y que, sin embargo, existen como sensaciones. El hombre está limitado para captar la vida en la medida en que el lenguaje y la reflexión no sirven para esa labor.

El hombre tiene una parte de sí mismo que resulta impensable, inabarcable y que lo mantiene en la imposibilidad. Vive con esa parte de imposibilidad porque es lo propio de su relación con la inmensidad que implica la vitalidad. Artaud, sin embargo, construye una forma que le permite acercarse, nombrar e incluso abarcar las ideas que lo desbordan. Primero se propone:

averiguar si en el ámbito del pensamiento y de la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo aquello que forma parte del lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (2014b, p. 75).

Así es como en vez de la palabra el poeta opta por los gestos y el espacio. Además, les confiere mayor precisión que al lenguaje articulado de la palabra. Acá hay una búsqueda de rigor conceptual. Es que en *Le théâtre et son double* Artaud plantea que es necesario construir un lenguaje que pueda nombrar las ideas de la vida, se trata de producir otro sistema de expresión. Este ensayo, que trata de su visión del teatro, se convierte en una reflexión acerca de los límites del lenguaje y, sobre todo, de la propuesta de uno que sí abarque la totalidad de lo humano y de lo no humano, es decir de lo vivo. En este libro Artaud estaría proponiendo una manera de ser del lenguaje que permite, a la vez, pensar las ideas de la vida. Mientras crea, reflexiona sobre la idea impensable de lo vivo. Crear y pensar la vitalidad son, de este modo, la misma actividad.

Este nuevo lenguaje es corpóreo. Para estar en contacto con la energía es necesario cambiar la manera de expresarse y usar el cuerpo ya que es el canal por donde circula la vida. Así es como se puede construir un texto sobre la vida. Si se quiere elaborar la vitalidad es necesario pasar por este lenguaje del cuerpo que es material²². Estudiaremos de qué manera en la obra de Legna Rodríguez Iglesias hay una configuración de una lengua-cuerpo no solo porque en sus poemas no hay distinción entre las dos materias, sino porque sus poemas muestran cuerpos que realizan una multitud de acciones de manera simultánea, verdaderas danzas del absurdo.

²² Hay un rechazo de Artaud al teatro como representación, según lo advierte Bartolomé Ferrando: “Esa voluntad de distanciamiento de la representación constituía uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaba el teatro de Antonin Artaud. Para este, el ejercicio teatral debía mantenerse libre de toda mimesis, implantando un arte de la diferencia, al que podríamos denominar un arte otro. Ese arte otro, alejado de la representación y adentrado en lo desconocido, nos señalaría un territorio inexplorado y tal vez voluntariamente ignorado por nosotros mismos, y sería capaz de alterar y perturbar nuestra percepción y nuestros sentidos [...] El Arte -decía Artaud- no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio transcendente con el que el arte nos pone en comunicación. Y lo hace por la mediación de ese espacio diferente y desconocido, alejado en la medida de lo posible de toda forma de representación” (2019, p. 16). Hacer una obra de teatro supone, en ese sentido, construir un orden del cuerpo que convoca la energía, y no imitar la vida.

La palabra articulada aparece dentro de la escena de una manera determinada, puesto que se trata de cuestionar el lugar central y explicativo que ha tenido hasta ahora. Esto porque el elemento que marca la diferencia con el uso de la palabra en el teatro es, justamente, el cuerpo y todo lo que puede frente al lenguaje en términos de construcción de sentido.

El poeta propone una manera de abordar la vitalidad con un lenguaje del cuerpo que llama las sensaciones y les permite así, a los espectadores, recobrar o reconsiderar su lugar en el mundo como seres con un sistema nervioso. Esto da pie a descartar la inteligencia y estar en el plano de la creación, al nivel de la energía vital que se nutre a sí misma y avanza con la fuerza de la permanencia y la transmutación. El teatro y, con ello, el lenguaje del cuerpo, puede llegar al lugar que une lo real. Artaud propone que la finalidad de la vida del hombre es intensificar su vitalidad, una de las maneras de hacerlo es con el teatro. Así que este lenguaje anima el magnetismo propio, a la vez que permite pensar aquello que no puede estar contenido en el lenguaje.

El teatro piensa

La reflexión sobre el teatro es la búsqueda de una forma que pueda dar cuenta del pensamiento sobre la vitalidad. De ahí que afirme en *Le théâtre et son double* (1938):

Se trata de saber si el lenguaje de la puesta en escena [...] es capaz de alcanzar el mismo objeto interior que la palabra, si desde el punto de vista mental y en términos teatrales puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado (2014b, p. 73).

Acá plantea, como primera medida, que el lenguaje hablado es eficaz intelectualmente porque puede nombrar el mundo y, con eso, establece la comunicación. El objeto interior que la palabra alcanza, gracias a la abstracción, podrían ser las cosas. Sabemos que para Artaud el lenguaje es incapaz de acercarse a las cosas y que ese objeto interior de la palabra del que habla acá es una convención que habría que transformar porque ha desencadenado un corte con la vitalidad de las cosas. El lenguaje alcanza el objeto, pero sin vida. Esto no significa que Artaud proponga que haya que perder la capacidad de comunicación. Por eso busca que el lenguaje del teatro tenga el mismo nivel de eficacia intelectual. No porque funcione igual,

sino porque alcance a ser un sistema que dé cuenta de las ideas. Artaud busca que la forma artística sepa recrear asuntos universales²³.

El poeta pretende darle al arte un estatuto intelectual en la medida en que permita construir pensamiento: “En otros términos, podemos preguntarnos si puede no ya esclarecer pensamientos, sino *hacer pensar*, si puede provocar que la mente asuma actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista” (2014b, p. 73). Es de notar la particularidad de la eficacia intelectual del lenguaje artístico, no como uno que permite definir las cosas y, por lo tanto, explicarlas. Se trata más bien de producir ideas, es decir, de movilizar la mente hacia la creación de una idea. Con esto queda planteada la diferencia entre una inteligencia explicativa y una que provoca la creación. La eficacia del arte a nivel intelectual plantea una manera de ser del pensamiento a partir de la movilidad y las alianzas, como lo hacen las partículas que tienden a juntarse en las cosas, por el deseo de insistir en la vida. Es una intelectualidad material, con un lenguaje que se despliega en procesos de unión y desmembramiento, a la vez. Crear una idea tiene que ver, en la obra de Artaud, con poder alcanzar los procesos de la Energía que, gracias a la voluntad pensante, llega a determinar las cosas. La idea es la idea de la vida porque no hay diferencia entre esa fuerza energética y el pensamiento.

De ahí que Artaud proponga que el arte es, en efecto, una manera de pensar tan eficaz como el lenguaje articulado: “En resumen, plantear la cuestión de la eficacia intelectual de la expresión mediante formas objetivas, de la eficacia intelectual de un lenguaje que sólo utilizaría formas, o sonidos o gestos, es plantear la cuestión de la eficacia intelectual del arte”

²³ Y ante todo busca que la obra, la poesía, el teatro, se inscriban en lo real, como lo escribe Claudio Willer: “Artaud considerava-se, em primeira instancia, um poeta. No entanto, uma das coisas menos presentes na sua obra são poesias, entendidas como um gênero literário diferenciado... Artaud não buscava uma transcendência dada pela permanência da obra, pela sua inscrição e codificação nos anais da literatura, mas sim pela sua *efetividade*, pela expressão das suas ideias e consequente transformação em algo que as ultrapassasse e se inscrevesse não na história da literatura, mas sim no real... Artaud é único, irrepitível e principalmente *irrecuperável*; qualquer estudo acadêmico a seu respeito consegue apenas captar algum dos seus aspectos e facetas. O que ele nos deixou, o que ele efetivamente transmitiu, foi não um conjunto de ensinamentos ou de normas estéticas, mas sim uma atitude, uma postura de revelação radical, de inconformismo e de recusa a compactar com a nossa civilização” (2020, p. 5).

(2014b, p. 73). Se trata de un lenguaje que es únicamente la forma y no construye, además, el contenido. Artaud no está proponiendo destruir los contenidos y quedarse con formas vacías que llevan al sinsentido. No son gestos abiertos que no llegan a elaborar un sentido. No es que la forma ahora es el contenido y el arte se vuelve una experimentación donde el lenguaje se ve a sí mismo aparecer. No está descubriendo que la forma es autónoma y puede ser el contenido de la obra, ni la experimentación como la nueva forma del arte que se opone al canon clásico. El punto de partida del poeta no es cambiar la forma, esto porque la idea de Artaud es lograr que, en efecto, la forma sea equivalente a la vida. El poeta apunta a generar un cambio en la manera de concebir el lenguaje, como algo que no está separado de lo real. Esto desemboca, en efecto, en una desarticulación que, sin embargo, no está en tensión con el estilo formal anterior a su producción. El asunto de Artaud no es estilístico, es de pensamiento.

Así es que en esta búsqueda sucede que se rompe la sintaxis y el sentido, pero no con el objetivo de proponer que el arte es el gesto del sin sentido o el gesto de acabar con el sentido. No hay acá una actitud reactiva o, incluso, una que pretenda asumir la pérdida de la posibilidad de construcción de un sentido. No se trata de formular la imposibilidad o el vacío, como una deformación cuyo eco es el fracaso.

Artaud construye un lenguaje cuya forma configure un sentido. La forma cambia la manera de pensar el sentido en la medida en que es un sucedáneo de la vitalidad. Así es que lo que ha sido leído como experimentación y ruptura es, en la obra del poeta, una manera de crear el lenguaje vivo con lo que esto implica, es decir, la transformación de la manera como la palabra significa en términos de abstracción. Artaud va a reconfigurar la relación entre la síntesis y lo real. El lenguaje que no se separa de lo que nombra tiene su materialidad exacerbada de tal manera que el sentido se dé en el proceso de apertura del cuerpo de la lengua, a través del sonido, del espacio, de las analogías y de las imágenes. Las relaciones que se elaboran entre las partes concretas, físicas, del lenguaje apuntan a una manera de ser de la abstracción que tiene una presencia. El poeta estaría proponiendo entonces que esa manera de ser de la forma está viva, no está separada de lo que nombra ya que, además, hace

parte del plano vibratorio de la membrana. Es que nombra y, a la vez, hace el proceso de la vitalidad.

Si en *Le théâtre et son double* se trata de sacar la palabra de la escena o de darle un lugar muy específico, ¿cómo se puede trasponer esto al lenguaje poético? La propuesta que hace Artaud sobre el teatro es, para nosotros, extensiva para la poesía ya que se trata de pensar la forma. Nos interesa hacer el ejercicio de trasponer a la palabra lo que piensa para el teatro. El poeta busca construir un lenguaje teatral que contenga la vitalidad, por lo que está pensando la posibilidad de un lenguaje vivo. Esto supone tener en cuenta el cuerpo del lenguaje, su respiración y su sistema nervioso por donde circulan los grados de voluntad de la energía pensante. Un lenguaje vivo supone un lenguaje que mute en permanencia y que se descomponga.

El arte y los principios

En *Le théâtre et son double*, Artaud hace una propuesta de un tipo de forma que posibilita la reflexión sobre la fuerza vital. Por eso, al identificar las características de esta forma se puede ampliar al arte en general, como el mismo autor lo propone. Reflexionar sobre el teatro es pensar el arte y, a su vez, darle al lenguaje su lugar en el pensamiento²⁴.

La pregunta por la vida que va más allá de la individualidad humana se plantea en el espacio de la puesta en escena. Cuando Artaud reflexiona sobre el teatro, afirma la relación que hay entre los principios y la materia. De hecho, a lo largo del libro encontramos la propuesta que habíamos estudiado en el primer apartado de este capítulo sobre la energía. Si la finalidad del arte es mostrar la Energía, Artaud vuelve a traer su reflexión sobre los principios de las cosas en *Le théâtre et son double*. Ya hemos hecho alusión al hecho de que una vez decidimos

²⁴ Así lo percibe Carlos Alberto Navarro: Una estetización “otra” de la realidad, nunca podría resultarle suficiente al revolucionario Artaud. En todo caso, éste la buscaría en el discurso, el lenguaje y la palabra, siempre asociados con el cuerpo. La existencia humana ya no se percibe re-presentada en el escenario; en cambio, sus energías metafísicas principales se harían reales y se organizarían en cuerpos y espacio. El teatro, de hecho, debe ser igual –según Artaud– no a la vida individual sino a la vida más allá de la individualidad humana, de la cual la individualidad humana es sólo una representación (2021, p. 153).

entender qué visión tiene el poeta sobre el arte y nos encontramos con que el objetivo del arte, para Artaud, es mostrar los principios de las cosas, quisimos dilucidar este concepto dentro de su obra. Artaud habla de la fuerza que Van Gogh captura en su pintura, de que el teatro muestra el drama de la creación. Hemos identificado la manera como el poeta expone su reflexión sobre el origen de las cosas en *Le théâtre et son double*. Cuando piensa sobre el teatro está pensando en un lenguaje que pueda dar cuenta de la vitalidad, por lo que necesita dar elementos sobre qué es lo vivo. En *Héliogabale* vimos la relación entre el absoluto y el caos, y vimos que dentro de ese lugar que está hecho de potencia, está el hálito que se enamora de los principios en estado de ebullición. Esto corresponde a una fuerza, la del amor, que es la voluntad desplegada hacia los principios, los cuales, después, gracias a alianzas, dan lugar a las cosas. En el absoluto abstracto todo está en potencia, pero la fuerza -el amor- disgrega ese uno en partes. El absoluto es el uno potencial hecho de energía que se divide y se condensa, según su voluntad de existencia. Esto nos sirve para mostrar que la vitalidad es, en efecto, una presencia que se vuelve inmaterial, que tiene una intensidad, está cargada de fuerza, de deseo de existencia. Esa intensidad abstracta y unitaria lo atraviesa todo. También es múltiple porque se divide hacia las formas. Artaud se ubica en el lugar de la materia, sus alianzas e, incluso, su devenir virtual con las ideas y las imágenes. Encuentra un pensamiento unitario donde no hay división porque la vitalidad es ese plano de unión. Así es que su reflexión sobre el arte es, a su vez, una sobre lo vivo y cuando piensa lo vivo, necesita del arte para darle forma. Lo uno es lo vivo y está expuesto en la intensidad de la materia que es física concreta y energética, por lo que lo aparente tiene arcos de invisibilidad. El flujo energético lleva a la conciencia de que lo vivo está en permanente mutación. Lo vivo es una fuerza que aviva y, a la vez, disgrega. Une y desintegra al mismo tiempo. La energía es una fuerza porque es la potencia de lo que hace que las cosas se muevan y, al moverse, las lleva al cambio. Artaud implica nociones de física, pero se trata de una física primaria²⁵.

²⁵ En el marco de esta física se ubica la relación entre la carne viva y la razón. Alfonso Arenas lo expresa de la siguiente forma: “La experiencia de Artaud con el peyote tiene que ver con una necesidad de conectarse con lo más oscuro de sí mismo a través de procesos de la naturaleza, no visto desde un punto de vista mágico, sino real, pues él no cree en la ciencia oculta ni en la existencia de un mundo oculto o algo escondido del mundo, sino que todo, y más que nada lo esencial, siempre estuvo al descubierto y en la superficie y que se ha ido a pique. Este rescate de la cosmovisión mesoamericana responde a su encanto por un pueblo que participa de los secretos de la naturaleza, que los vive y experimenta en cuerpo y mente, y que se desenvuelve siempre alrededor de esto misterios. Plantea que si los tarahumaras son fuertes físicamente es porque están hechos del mismo

Trabajaremos de qué manera *El sueño de toda célula* muestra ese paso de lo absoluto a la materia a partir de la célula. En ese sentido el poemario da a ver el pensamiento de lo vivo.

El poeta plantea que el teatro está en relación con los principios en *Le théâtre et son double* (1938) de la siguiente manera:

Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontramos [...] la exteriorización de una suerte de drama esencial, que contendría de una manera a la vez múltiple y única los principios esenciales de todo drama, *orientados ya divididos*, no tanto como para perder su carácter de principios, pero sí lo suficiente como para contener de manera sustancial y activa, es decir plena de resonancias, unas perspectivas infinitas de conflicto (2014b, p. 52).

La necesidad del teatro es exteriorizar, es decir, mostrar los principios de “todo drama”. Este drama es el de la batalla que se establece entre el caos y los principios para que estos lleguen a manifestarse. Esto supone una relación entre lo uno y lo múltiple en la que hay una tensión, ya que lo uno tiende a dividirse. El arte pone en evidencia el proceso en el que lo uno se orienta hacia la multiplicidad en calidad de principios, sin perder su relación con lo uno. La forma artística deja ver el desprendimiento de los principios, de qué manera están en constante mutación, cómo se juntan con lo uno, en suma, permite ver los flujos que atraviesan las cosas. El arte muestra la circulación de la energía y la concentración sin perder su vínculo con la fuente. Se pone en evidencia la membrana en la que todo está bañado, un lugar donde hay separaciones que no se dividen en su totalidad porque cargan en sus cuerpos el flujo vital. Esta relación entre lo uno y lo múltiple no se puede ver en lo real, aunque está sucediendo en permanencia. Por eso la forma artística da materialidad a los principios y muestra el proceso conflictivo por el cual pasan para orientarse.

Al hablar del arte, Artaud propone la reflexión sobre el origen:

tejido de la naturaleza, de su misma contextura, y como todas sus manifestaciones auténticas, han nacido de una mezcla primaria [...] Esta nueva forma de concebir el teatro parte de un reencuentro entre el cuerpo y el espíritu, entre la carne viva, palpitante, y la razón; donde lo trascendental es restaurar el diálogo con las fuerzas primigenias que residen, precisamente, en los ritos ancestrales que dieron origen al teatro”. (2013, p. 30)

Es preciso creer que el drama esencial, el que estaba en la base de todos los Grandes Misterios, se conjuga con el segundo momento de la Creación, el de la dificultad y el Doble, el de la materia y la condensación de la idea (2014b, p. 52).

Acá “el drama esencial” es la base, es decir, lo uno que es un drama en la medida en que implica la relación con lo múltiple, de ahí que hable de “los Grandes Misterios”. Así queda estipulado que el primer momento corresponde al drama esencial como base de todos los misterios. Este sería el lugar de lo absoluto donde todo está en potencia. Es por el drama que aparece “el segundo momento de la Creación” que tiene que ver con la dirección de los principios. Entre lo uno y lo múltiple hay un conflicto que sucede y se resuelve en la Creación que implica la dificultad de darle una dirección a los principios. A partir de ahí aparece el Doble, que es, a su vez, la operación que constituye el drama esencial en la medida en que supone el desprendimiento de lo uno, el absoluto, y los principios que son la multiplicidad. Todo cuerpo tiene su doble en la membrana.

Las cosas son el producto de la dirección de los principios. El último paso es, así, la aparición de la idea como un proceso de condensación, es decir, una vez más, de orientación. La dirección de los principios apunta, así, a las cosas materiales y a la idea. Es decir, que el proceso de concentración de la energía es una manera de ser del pensamiento y, a su vez, la manifestación de las cosas en su concreción física supone grados de dirección de los principios, con la voluntad de aparecer. La aparición de la idea implica que, en vez de condensarse hacia la solidificación de la materia, se focaliza hacia una virtualidad volátil. La idea es materia que no se vuelve sólida. De la misma manera que la materia es infinita en sus posibilidades, también lo es la idea.

Artaud define el drama esencial: “Y ese drama esencial, lo advertimos plenamente, existe, y está hecho a imagen de algo más sutil que la misma Creación, algo que ha de representarse como el resultado de una Voluntad única y *sin conflicto*” (2014b, p. 52). Se puede pensar que en *Le théâtre et son double* lo absoluto se llama “el drama esencial”. El poeta pone en evidencia el acto de nombrarlo con la expresión “ha de representarse” ya que este lugar no necesita pensarse. El “drama esencial” es la representación no de la Creación sino de algo más sutil. Esta sutileza no implica que sea anterior a la Creación, es más bien algo menos

perceptible. El drama es la imagen de lo más fino que es una voluntad sin conflicto. Así es como podemos identificar que lo uno en *Le théâtre et son double* es la Voluntad única que no tiene conflicto porque es, e insiste en ser, sin dificultad. Cuando se la piensa, el espíritu que piensa ve el “drama esencial” en el que ya están contenidos el conflicto y la dualidad por venir.

El teatro es un lenguaje cuyo resultado es el de los procesos que llevan a los principios:

Y la materia sobre la que trabaja, los temas que hace palpitar no le pertenecen a él, sino a los dioses. Parecen provenir de las uniones primitivas de la Naturaleza, que un Espíritu doble ha favorecido. Lo que pone en movimiento es lo MANIFESTADO. Es una suerte de Física primaria, de la que el Espíritu no se ha separado jamás (2014b, p. 62).

Cuando el poeta dice que los temas les pertenecen a los dioses está hablando de las fuerzas: los asuntos del teatro son las fuerzas. El “Espíritu doble” es el que contiene “el drama esencial” de donde se desprenden los principios. Estos, a su vez, favorecen las uniones de la Naturaleza en la medida en que se condensan en la materia y sus múltiples alianzas. El arte moviliza lo “manifestado”, trabaja con lo que está visible y aparente sin haberse separado de la Voluntad única. Lo que pone en evidencia el arte es una física primaria ya que muestra la relación entre la “Voluntad única” y el “drama esencial” que tiene que ver con los grados de conciencia, de condensación de la energía. Esto sucede a nivel físico, a nivel de la materia. Se trata de capturar la manera como lo físico se mueve en los planos más sutiles. Esto es una física primaria, acá no hay distinción entre naturaleza, arte y vida, las tres dimensiones operan sin corte posible. Por eso es que cuando Artaud piensa en rehacer el lenguaje, se trata de que esa materia circule por los canales de la física primaria de tal manera que se generan pliegues, uno para el modo natural, otro para el del lenguaje, todo contenido en la vitalidad. Este es el cambio que propone Artaud, la posibilidad de pensar sin divisiones, como continuidades con grados de densidad en la membrana. Veremos de qué manera el “drama esencial” aparece en el tercer capítulo en el fratricidio de *Historia de la leche*. Estudiaremos la necesidad del uso de la violencia como fuerza que disgrega los cuerpos y les permite reunirse con el flujo energético de lo vivo, en la escena del sacrificio.

La forma evoca el caos

El arte trabaja con la materia aparente y la pone en movimiento para que muestre su vínculo con el Espíritu, es decir, con lo uno:

Analizar filosóficamente un drama semejante es imposible, y sólo poéticamente y extrayendo cuanto pueda haber de comunicativo y magnético en los principios de todas las artes, es posible evocar mediante formas, sonidos, músicas y volúmenes, pasando por todas las similitudes naturales de imágenes y semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu a las que nuestro intelectualismo lógico y abusivo reduciría a inútiles esquemas, sino estados de agudeza tan extrema, de un corte tan absolutamente tajante, que se sentirán a través de los temblores de la música y de la forma las amenazas de un caos tan decisivo como peligroso (2014b, p. 52).

Se puede entender poéticamente la puesta en escena, pero no filosóficamente. Así es que es necesario hacer uso de la extracción y de la evocación para identificar lo comunicativo o lo que expresa el espectáculo. Esto se transmite por vía magnética, por las corrientes eléctricas que la forma pone en acción. Se trata de ordenar cosas aparentes, de darle una dirección a la materia sólida para volverla sutil, de crear alianzas entre la multitud de posibilidades que produzcan analogías con la naturaleza y con aquello que atraviesa la naturaleza. La forma rodea lo impensable, lo indecible, se instala en ese lugar liminar que hay en las aglomeraciones hacia el caos.

Así es que en la puesta en escena se ve el proceso que va del caos, o el absoluto, a la dirección que apunta a la aparición de las cosas en su concreción. Así mismo se ve que detrás de lo aparente sólido está bullendo lo uno que es, a su vez, el caos, entendido como el absoluto donde está la totalidad por venir concentrada. La forma roza el lugar donde podría no haber dirección, un instante de vacilación aterrador, ya que muestra la fragilidad: podría no haber forma.

La forma evoca el caos “decisivo y peligroso” mediante analogías y semejanzas que configuran “estados de agudeza” extrema. Parece que todo se desintegrara, pero en realidad es un proceso de Creación, que acoge la experiencia de la vitalidad. El arte es el ejercicio de pensar lo vivo, de desprenderse de la razón que atraviesa al hombre, a saber, su magnetismo vital y, así, actuar y pensar con este material energético.

Si el poeta propone una manera de ser del espectáculo, no está desligado de la manera de ser de las cosas en el mundo porque todo está unido en su pensamiento. Así es que *Le théâtre et son double*, es también un tratado de las alianzas, aglomeraciones y desprendimientos que atraviesan el mundo de las cosas y, con esto, de la naturaleza. La forma artística muestra la manera en que opera la naturaleza, en los términos en que esta existe, es decir, con la lógica que la atraviesa. Los grados de voluntad se despliegan, así, en el mundo físico, en el de las formas del arte y en el de la sensación. Hay un hilo conductor entre el hombre, el mundo y el lenguaje que es la vitalidad cuya manera de estar es energética. Así, cuando Artaud se ubica en cualquiera de las dimensiones, sea la natural, la artística o la humana, está pensando en todas las demás a la vez, puesto que su idea es unitaria y las atraviesa a todas.

Al hablar de cómo podría entenderse la forma artística apunta: “Y hay aquí como un sentido filosófico del poder que detenta la naturaleza para no sumirse repentinamente en el caos” (2014b, p. 64). En la relación entre lo uno y lo múltiple hay un umbral en el que las cosas pasan por un estado de desintegración y de pérdida de contorno que parece el fin, o el caos. Sin embargo, la naturaleza no se descontrola: pasa por aglomeraciones, alianzas, separaciones, procesos que son “sentidos filosóficos” en la medida en que hay un orden cuya finalidad es mantener la Energía vital. El lugar en el que se instala el arte es el que ve la energía condensarse, ahí hay desprendimientos que no se sueltan del todo de la fuente y la voluntad que dirige la energía hacia un principio, es decir, que condensa y que desemboca, así, en lo manifestado sólido y sutil. Como si se tratara de una teoría energética que busca capturar su estructura fundamental. Estudiaremos de qué manera Maricela Guerrero propone un sentido que reúne lo científico, biológico, filosófico y poético en *El sueño de toda célula*. Así, estudiaremos los alcances para el pensamiento de la manera de ser de lo vivo en su obra.

Por un lado, lo uno, por el otro el doble, con el drama esencial, luego lo manifestado. La física primaria tiene que ver con poner en movimiento lo manifestado. La producción sería, entonces, mover lo que es exterior y aparente con el fin de evocar la energía. Hacer cosas, ordenarlas de tal manera que generen analogías con los procesos del plano de la Creación.

En *Le théâtre et son double* (1938) Artaud propone: “Hay que hablar ahora del aspecto exclusivamente material de ese lenguaje. Es decir, de todas las formas y medios de los que dispone para actuar sobre la sensibilidad” (2014b, p. 95). El teatro muestra los principios de las cosas gracias a que su lenguaje es “exclusivamente material”. Un lenguaje material tiene que ver con el uso del cuerpo, por eso veremos que Artaud concibe una lengua que salga del cuerpo desde su materialidad fisiológica, su sistema nervioso y su carne. Así es que puede crear el lenguaje de la vitalidad que circula precisamente por las médulas y se expande por vía vibratoria hacia la carne. Esto implica que exista una nueva manera de ser de la intelectualidad, o del pensamiento, que produce una expresión que incluye el cuerpo y su sistema nervioso y que comunica la sensación de la vitalidad. Por eso propone un lenguaje nervioso, móvil y vibratorio que se comporta como lo hace la materia energética.

El hombre ya no se relaciona con la sensibilidad: “En el punto de usura al que ha llegado nuestra sensibilidad, lo cierto es que necesitamos ante todo un teatro que despierte los nervios y el corazón” (2014b, p. 88). Si el ser humano tuviera un cuerpo despierto y atento a la recepción de la energía no se necesitaría incentivar su sistema nervioso. El ser humano tendría una relación con su vitalidad evidente. Pero la realidad es que vive en un estado que no le permite relacionarse con la energía vital. Por eso, un lugar para reanimarla es el teatro. En la medida en que se agita el sistema nervioso, se anima el magnetismo del hombre y, con eso, se vivifica la razón del hombre.

Así como Artaud retoma su reflexión sobre los principios que rigen las cosas que había elaborado en la primera parte de *Héliogabale*, así mismo retoma en *Le théâtre et son double* el tema de la carne que desarrolla en *Le pèse-nerfs* el cual plantea la manera como se da el conocimiento desde el cuerpo a partir del pensamiento desde y sobre la membrana.

La acción directa es lo que se opone al lenguaje; sin embargo, es necesaria esa abstracción para que haya comunicación. El asunto es que Artaud tiene en cuenta un universal, la energía vital, por lo que busca una lengua que la pueda expresar. Se trata de poner la sensibilidad en el centro de la composición, de trabajar con ella y para ella. En lo sensible la comunicación

opera por vía directa, entre superficies de cuerpos que reaccionan al roce con el otro. Lo que se desencadena a partir de ese encuentro es, entonces, un tipo de movimiento, una vibración. Esta comunicación que se da en el plano físico recorre los nervios que, a su vez, atraen imágenes, por asociación. Hay vibración, o sea sonido, respiración, movimiento, flujo e imagen. Es necesario que haya una presencia física de los cuerpos para que se dé, como lo acabamos de describir, el pensamiento sensible²⁶. Trabajaremos, de esta manera, la relación que se establece entre el cuerpo de la hermana sacrificada y el de su victimaria en *Historia de la leche*, como un espacio de pensamiento de muerte y deseo que nace del cuerpo. De igual manera, veremos la dimensión directa de los poemas de Legna Rodríguez en la materialidad, fluidos, órganos, movimientos, objetos concretos que los atraviesan.

Artaud hace énfasis en la dimensión fisiológica de la sensibilidad:

De acuerdo con este principio, pretendemos brindar un espectáculo donde los medios de acción directa sean utilizados en su totalidad; en consecuencia, un espectáculo que no tema ir tan lejos como sea preciso en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa (2014b, p. 91).

Acá se trata de un lenguaje que actúa sobre los cuerpos. Esta acción se convierte, así, en un laboratorio de la sensibilidad nerviosa. El arte explora de qué manera sucede la relación del cuerpo con el mundo. Esta investigación es un laboratorio que prueba, observa y experimenta las posibilidades de lo sensible. Para crear el lenguaje que convoque la Energía hay que tener en cuenta el canal por donde pasa, que es el sistema nervioso:

²⁶ Jorge Juanes hace la siguiente descripción de la comunicación en el plano físico pedida por Artaud, quien a propósito habla de una “matemática reflexiva”: “Artaud piensa que el discurso absoluto surge con el distanciamiento del cuerpo (deseo, exceso, carne) y el espíritu (alma, razón, mente) [...] El artista rebelde observa, toma nota, le sorprende que el entramado del teatro balinés se valga de signos corporales en lugar de palabras, signos crípticos que tienen, por cierto, un carácter eterno, intemporal; formas intrateatrales e impersonales que equivalen en sí a un rigor encantado regido por reglas extraordinarias. Le sorprende además la disciplina extrema de los actores, cuyas formas de expresión evitan desvíos líricos, gestos gratuitos o improvisaciones caóticas [...]. Los objetos, las luces, el vestuario, este o aquel movimiento escénico sirven aquí «a designios superiores» que nos ponen ante la encarnación de las fuerzas primarias que Occidente perdió en el olvido propiciado por la razón instrumental” (2005, p. 195) .

Si en el actual teatro digestivo los nervios, o sea una determinada sensibilidad fisiológica, son dejados deliberadamente de lado, librados a la anarquía individual del espectador, el Teatro de la Crueldad pretende recobrar todos los antiguos y probados medios orgánicos de alcanzar la sensibilidad (2014b, p.131).

El lenguaje del teatro tiene como objetivo impactar la sensibilidad de los espectadores. Artaud ya ha construido su reflexión en torno a la sensibilidad con la elaboración que hace de la carne en *Le pèse-nerfs*: se trata de la superficie del cuerpo que se deja afectar por el mundo y por donde circulan las sensaciones como ideas energéticas que van de la médula, pasan por el sistema nervioso y desplazan hacia la carne. Así, “la sensibilidad fisiológica” es el recorrido de la sensación que atraviesa el sistema nervioso. Mientras en el espectáculo se utilizan todos los medios físicos, se afecta la sensibilidad del espectador de tal manera que los medios dispuestos en la escena lo envuelven en una burbuja. El cuerpo del asistente entra en la membrana que se retuerce en pliegues vibrátiles acogiendo la carne sensible de las superficies de lo real. Para crear este lenguaje toca juntar los medios que afectan los nervios.

Este recorrido por el sistema nervioso incluye los órganos: “La necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad mediante los órganos” (2014b, p.100). Por medio de los órganos, de la parte fisiológica del cuerpo, se actúa en la carne. El énfasis está puesto en que, a partir de la fisiología, de la materia corporal, se impacta la sensibilidad. Entre la materia de los órganos, el sistema nervioso y la carne, circula la idea vital. El impacto directo sobre la carne es profundo porque implica el movimiento de la energía.

El lenguaje físico crea un campo energético que el poeta llama el magnetismo:

Porque todo ese magnetismo y toda esa poesía, esos medios de sugestión directos no serían nada si no introdujeran físicamente el espíritu en un determinado camino, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero cuya culminación está en otros planos (2014b, p. 95).

Como lo vimos a lo largo de este capítulo, la materia tiene arcos de invisibilidad: por un lado, recorre por impulsos la médula, por el otro viaja desde y hacia el absoluto. Esta dimensión crea el magnetismo que está en constante circulación. Es porque este lenguaje es corpóreo y

utiliza el cuerpo sensible por lo que se puede canalizar la presencia de la vitalidad. Como si el cuerpo fuera una antena por donde pasara la energía.

El lenguaje del teatro afecta la carne y permite que el hombre recupere la vitalidad. Como podemos ver, se trata acá de pensar el arte en relación con los planos de lo creado. El arte es un lenguaje que se inserta en el flujo y que puede, de hecho, participar en la activación de la circulación nerviosa y medular en el hombre.

Cuando lo real no está circulando se construye como una entidad inamovible. Para tener acceso a los principios es necesario pasar por la afectación de la carne. Esta envoltura vibrátil contiene la relación del sistema nervioso, la médula y la sensación. El arte llega a los nervios, construye la membrana, infla el espacio:

Vemos así que ese lenguaje desnudo del teatro [...] debe permitir, por el uso del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, para realizar activamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde ya no le quede al hombre más que recobrar su puesto entre los sueños y los acontecimientos. (2014b, p. 97)

El teatro es la oportunidad de experimentar el proceso de la creación, de captar las fuerzas que participan en lo manifestado en el propio cuerpo y en el de los demás espectadores. No es la representación del drama de la creación, es la experiencia física y directa de lo creado. Vivir lo que se crea permite entonces entrar en ese ciclo de una manera activa. El arte hace parte de la membrana, como las demás cosas de lo real. Hacer teatro no es copiar las cosas estáticas del mundo, es ordenar la energía para afectar los sistemas nerviosos del hombre.

La finalidad de este proyecto es avivar al hombre, insertarlo en su lugar que es el del mundo, así como todas las cosas están en su lugar que es el de la vitalidad, sin separarse como sí lo está el hombre. Artaud busca reubicar al hombre en el mundo, al mismo nivel con las cosas, la naturaleza y la energía. Que el hombre pueda vivir en ese plano, como lo hacen las demás cosas, insistiendo en estar.

La propuesta de Artaud apuntaría a una especie de escritura con el cuerpo, lo cual equivale a pensar que escribir tiene que ver con el movimiento, la sensación, la vitalidad y la creación de una forma que no se solidifica. No es experimentar, sino buscar la membrana, encontrar la manera de alcanzar el estado límite, sin cerrar el sentido. La actitud de experimentación tiene un aspecto estilístico, formalista, que no es lo que le interesa al poeta. Podría pensarse en la danza contemporánea como una forma de escritura, en la poesía como un movimiento que viene del cuerpo.

Expresar la sensación de la energía vital tiene que ver con producir trances: “Un teatro que produzca trances, como lo producen las danzas de los derviches y de los ausaguas, y que se dirija al organismo con medios precisos” (2014b, p. 87). El trance es uno de los medios que permite afectar el organismo entero, es una envoltura que abarca la totalidad del cuerpo y lo ubica en el lugar de los flujos energéticos.

Un lenguaje físico

Ahora bien, esto se logra construyendo un tipo de forma que tenga que ver con esa característica en la que insiste Artaud de tener un efecto directo en el sistema nervioso. La palabra no es directa porque pertenece a la inteligencia y está desconectada de lo real. El teatro le permite al poeta recuperar el cuerpo y, con eso, todos los elementos materiales de la expresión. Así, los recursos para elaborar este lenguaje son:

Dichos medios, que consisten en intensidades de color, de luces o de sonidos, utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, hacen intervenir la tonalidad o la envoltura comunicativa de una iluminación, y sólo pueden obtener su efecto pleno mediante el uso de *disonancias* (2014b, p.131).

Como podemos ver, se trata de recurrir al color y al sonido como elementos fundamentales de esta lengua. En vez de construir frases articuladas, se trabaja con las cualidades de la materia, se la pone en circulación a partir de tipos de movimiento que van desde trepidar hasta repetir. A esto se le agrega el manejo de las intensidades de la iluminación. Es un laboratorio de vibraciones que tocan directamente al cuerpo del espectador. Se construye una

partitura de ondulaciones que se van canalizando hacia la luz y sus tonalidades, o el sonido y sus repeticiones.

El lenguaje que propone Artaud es material, se produce por los cuerpos de los actores y se dirige al cuerpo de los espectadores. Todo en este lugar tiene que ver con las posibilidades de la materia:

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer primero a los sentidos, que hay una poesía de los sentidos, así como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto al que me refiero no es verdaderamente teatral sino en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje hablado (2014b, p.38).

La poesía de los sentidos está compuesta por un lenguaje físico. Se trata de capturarlos para producir sensaciones. Esto se logra a partir de aquello que los afecta, la intensidad de la luminosidad, el volumen de los objetos, el movimiento, la manera como se relaciona cada cuerpo con los demás cuerpos, el tipo de sonido, su frecuencia, todo esto apela a conformar el estado mental de la sensación y su consiguiente pensamiento energético. Así se desata la sensibilidad del espectador, se le permite ampliarse, conectar su cuerpo con otros, hacer parte de una comunidad de materias que se comunican entre sí. Con la poesía de los sentidos se redistribuye la muerte, se congrega la intensidad de la vida. La vida es sin parar y es fluida, se desdibuja, líquida en su discurrir. Se está al nivel de lo vital, con todo lo que tiene un lugar material. Se es esa materia en construcción y en mutación constante. Estar en ese nivel mental es estar en un nivel físico que es hiper sensorial, como un molusco que tuviera su cerebro en los poros de su piel y se alimentara por esos cerebros externos y su cuerpo fuera una plastilina eterna que cambia de color según donde se para. Todo es exterior en ese cuerpo, y las ideas se actúan, el molusco piensa en tanto se mueve y convoca en ese gesto un cambio de color, una manera de ser de su cuerpo nueva, cada vez. El molusco piensa como un bailarín²⁷.

²⁷ El núcleo de la vitalidad se expresa poéticamente en un lenguaje físico y afectivo, como lo desarrolla Virginia Zuleta: “Artaud hace de la experiencia poética la (re)creación del teatro, la práctica de sus poemas implica todo el cuerpo, un lenguaje hecho cuerpo, afectivo e intensivo. Un lenguaje de los gestos, de las actitudes, en el que las palabras se relacionan con los movimientos físicos que las han originado, dando lugar a su aspecto físico y afectivo, desplazando el lógicodiscursivo. Volver a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, oír las palabras como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente expresan, percibirlas como movimientos, y que estos se asimilen a

Así es como se logra construir una forma que adquiere una multitud de posibilidades:

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, hay una toma de posesión, por parte de las formas, de sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles; o bien, si se quiere, sus consecuencias vibratorias no se extraen en un solo plano, sino a la vez, en todos los planos de la mente (2014b, p. 77).

La afectación que logra esta forma se ubica en los órganos que, a su vez, se conectan con el plano de la mente a través del sistema nervioso. Se produce, así, otro tipo de intelectualidad y de objetividad que se vehicula en múltiples planos, el de la escena que se conecta con la carne de los espectadores y, a su vez, con la membrana. Esto significa, a su vez, que la mente hace parte de ese plano vibrátil y que no es una entidad separada que abstrae ideas en la inteligencia. Se trata, más bien, de una mente que es un pulmón en la medida en que pensar es tener la conciencia de vida y, así, insuflar la voluntad de respirar para insistir en el flujo vital. En este teatro la mente se expande, ingresa en la membrana y se despliega en vibraciones²⁸.

Así como los elementos concretos que configuran el alfabeto de este lenguaje prolongan su sentido, así mismo la mente se amplía:

otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida” (2012, p. 2). Una de las implicaciones de la concepción que tiene el poeta del lenguaje según Zuleta es la dimensión afectiva e intensiva que relaciones con la dimensión física. El cuerpo le confiere una presencia que alude a la vida.

²⁸ Otro tipo de intelectualidad, he aquí cómo la describe Francisco González: “Artaud se volvió hacia el teatro, pero no el teatro tradicional, psicológico y racional, encorsetado en un texto literario, que tanto había condenado, sino un teatro en el que el espectador pudiera sentirse vivo, al que se acudiría como a la consulta de un dentista, y que fuera capaz de hacernos sentir lo que sintió Van Gogh al pintar su último cuadro con una bala en el vientre. Este teatro debía conducir a los espectadores a una región incierta entre la vida y la muerte donde las sensaciones se volvieran más vivas que nunca. La “poesía en el espacio”, que Artaud soñaba con llevar a la escena, debía provocar en el público un estado de trance que retumbara en la sensibilidad entera, en todos los nervios. Música, danza, iluminación, pantomima, decorados, espacio envolvente y desestabilizante e incluso un lenguaje verbal, si bien concreto y efectivo, debían ampliar los horizontes de la realidad humana mediante la movilización de todos los sentidos” (2007, p. 159).

Porque no se ocupa del aspecto exterior de las cosas en un único plano, ni se atiene a la confrontación o el impacto de los aspectos de las cosas con los sentidos, no deja de tener en cuenta el grado de posibilidad mental de donde han surgido, y participa así de la intensa poesía de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con los todos los planos objetivos del magnetismo universal (2014b, p.77).

No se trata del estudio de la materialidad en su estado sólido y de su apariencia. Tampoco se trata de la relación entre esas cosas materiales y los sentidos. La relación con las superficies interesa por lo que producen en términos de vibración y de qué manera esto amplía lo real hacia la membrana que es un cerebro-pulmón, si lo ponemos en términos de órganos, o la conciencia materializada en energía que fluye sin cesar. Así es como los cuerpos de la escena siempre están en un devenir, en una mutación, están mostrando otro cuerpo que está en el plano energético pero que no se ve. Esto supone prender todas las relaciones entre los múltiples cuerpos y prender la conciencia de ese vínculo que existe y está contenido en el magnetismo universal que se desarrolla en múltiples planos.

Que no haya separación entre la palabra y la energía: esto significa que la palabra sea un cuerpo que atraviesa la membrana cuya materialidad son movimientos que condensan estados. Es un cuerpo que se abre camino en una inmensa y tupida red de filamentos invisible. No se sabe dónde empieza ni dónde termina la figura —palabra, cuerpo— que atraviesa la membrana. Un coágulo como un torbellino que reconcentra hilos y los distiende y propone una danza donde se disgrega, se desperdiga en partes, o se disuelve. En ese lugar la expulsión de un sonido. Ahí, también, un trazo. El molusco es una piel que no cesa de ampliar el mundo. Un bailarín en cuyo cuerpo se congregan el arte y la naturaleza y cuyo pensamiento es el movimiento.

Que el lenguaje sea el cuerpo que se desplaza a través de la red de filamentos invisibles, que la aparición del lenguaje contenga detrás, o en los lados, el movimiento de quien se desplaza por esa red, que las palabras sean condensaciones momentáneas. Que el lenguaje sea la continuación de la respiración y su consiguiente equivalente en la sensación. Que se detenga y se expanda porque deviene virtualidad vital. Esta idea nos permitirá comprender el deseo de una lengua viva que manifiesta Maricela Guerrero, anhelo que acepta la dificultad de que el lenguaje se abra al devenir de la célula, pero que encuentra en la poesía un espacio de

virtualidad vibratorio que lo conecta con la red de todo lo vivo. Así mismo, encontraremos que el trabajo de la imagen en la poesía de Ojeda propone una membrana pensante que permite irrigar el símbolo en un continuum de pensamiento que no se desprende de la poesía. En cuanto a Rodríguez Iglesias veremos de qué manera la presencia del cuerpo alcanza a encarnar el gesto de la escritura en su acción incesante como deseo que se autoalimenta.

Guía de la forma viva

El dibujo

Queremos vincular esta manera de ser del lenguaje material que estudia para el teatro, con el lenguaje poético a través de los dibujos de Artaud. Nuestro objetivo es identificar de qué manera Artaud concibe el lenguaje. Artaud busca crear una forma que afecte directamente al espectador: lo que para nosotros equivaldría a un lenguaje que intervenga en el cuerpo del lector. Su teoría de la forma es para el teatro, así que lo que dice sobre la puesta en escena lo pondremos en relación con el lenguaje poético.

La propuesta formal de Artaud en *Le Théâtre et son double* no es programática, por lo que no se puede utilizar como una fórmula. No es posible hacer una obra que siga sus propuestas: de hecho, se podría decir que es irrealizable. El carácter imposible de su apuesta formal tiene que ver con el hecho de que apunta a construir un pensamiento vital, es decir, que si bien se refiere al teatro, también se ocupa de la vida, el cuerpo, y la poesía. Debemos recordar que el pensamiento de Artaud no divide los diferentes ámbitos de su reflexión. Para nosotros, *Le théâtre et son double* desarrolla la manera como se puede llegar a la forma sin separarse de la vida. Nos proponemos, así, revisar los planteamientos de la puesta en escena bajo esa perspectiva, la de la posibilidad de una forma viva.

Queremos llevar las ideas que tiene el poeta sobre la forma que, en este caso, desarrolla en torno al teatro, hacia la poesía. Cada vez que habla de lo específico del teatro, lo pensamos para el lenguaje poético. Cabe recordar que Evelyne Grossman propone que las ideas sobre el teatro las va a desarrollar después de su paso por el psiquiátrico de Rodez, en 1945. Lo que Artaud no pudo llevar a cabo en la escena lo cumple en sus creaciones escriturales que se

disponen, según Grossman, como verdaderos teatros de la crueldad. Acá alude a su obra poética, pero también a los 406 cuadernos que empezó a llenar en Rodez, a mano, y que llevaría consigo hasta su muerte. En estos soportes la escritura se vuelve un trazo por las tachaduras, los énfasis en la caligrafía, la deformación de las palabras, la disposición del lenguaje articulado con relación al dibujo, las partes de sílabas que se agolpan, como proyectadas sobre la página, al lado de los dibujos.

En 1985 Paule Thévenin realiza *Dessins et portraits*, un libro que contiene un panorama del material gráfico del poeta: sus retratos, dibujos, pero también las cartas que enviaba con mensajes y quemaduras en el papel, y que él llamaba los sortilegios, cuya función era la de, como su nombre lo indica, ejercer conjuros. Estas cartas son para Artaud un ejercicio de escritura mágica. Y los cortes y quemaduras son huellas de esa magia en el papel. En la introducción a este libro Thévenin afirma: “Le dessin dont il dit lui-même qu’il n’est pas sans relation avec ses écrits antérieurs et ses tentatives pour renouveler le théâtre et lui redonner les pouvoirs qu’il avait perdus” (1986, p. 27). Acá Thévenin propone que los dibujos de Artaud no están desconectados de su escritura. Entonces cita a Artaud, quien dice que concibe sus pinturas como dibujos escritos: “Ce sont des dessins écrits, avec des phrases qui s’encartent dans les formes a fin de les précipiter” (1986, p. 27). Thévenin afirma entonces que la manera como Artaud nombra su actividad como “dibujos escritos” deja ver que dibujo y escritura son inseparables:

En la edición *Oeuvres* (2004) preparada por Grossman aparece una selección de textos que Artaud escribe en los cuadernos —en el año 1947— que no fueron pensados para su publicación por el autor. Dentro de esta selección, se tuvo especial cuidado en respetar los espacios que aparecen en la versión original, a mano. En este corpus hay un texto que comienza con el título *Dix ans que le langage est parti* en el que Artaud habla de la relación con el dibujo. El fragmento que citamos a continuación lo hemos extraído de la cita de Paule Thévenin en *Dessins et portraits* (1985). En el estudio introductorio Thévenin cita un fragmento de *Dix ans que le langage est parti*:

Or ce que je dessine
ce ne sont plus des thèmes d’Art

transposées de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives, ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale entière et qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre,
aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin,
la réintégration d'une sensibilité égarée,
c'est une machine qui a souffle,
ce fut d'abord une machine
qui en même temps a souffle.
C'est la recherche d'un monde perdu
et que nulle langue humaine n'intègre
et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copies
amoindrie.
Car le vrai travail,
est dans les nuées. - (1986, p. 45).

Es interesante notar el ejercicio que hace el poeta de definir el asunto de sus dibujos. Artaud plantea que no dibuja temas traspuestos de su imaginación, no son imágenes mentales a las que les va a dar forma en el papel. Acaba con esa noción de que hay algo anterior a su puesta en forma. Lo que dibuja es un verbo, o una gramática, en la medida en que, como lo dice, dibujar no es construir figuras expresivas, sino buscar un lenguaje, una fuente en la que no hay diferencia de géneros, no hay distinción entre la escritura o la pintura. Un lenguaje es, según este fragmento, un orden. También sería una manera de medir, de contener. Cuando dice que un dibujo es una máquina y utiliza esa palabra, nos hace pensar en la noción de mecanismo, en la reunión de partes que generan una producción. Así es que podríamos pensar que la máquina es la forma. El dibujo o la escritura, que comparten el trazo, son la puesta en forma de la máquina con una característica: está dotada de aliento. Esto nos hace pensar en el hálito que habita en el fondo del caos. También nos remite al dibujo como la forma dotada de aliento, lo que busca el poeta es la manera de trasponer ese aliento. Por eso dice que es una copia que palidece ante la búsqueda; sin embargo, logra capturar una parte.

Esta cita nos muestra que el trazo en Artaud es el intento por captar una forma que es una estructura viva. La aparición de una figura es la manera en que se ha construido el lenguaje. Ahora bien, esa figura es verbo o es aritmética porque alcanza la estructura base, la parte medular del orden: el verbo, la cábala, el mito, los números. Luego de esa aparición del orden, está la máquina que es la forma, o sea, la composición, la relación entre las partes del gesto, de la gramática. Artaud se concentra en una estructura que alcanza el aliento, una forma viva,

una máquina que es una composición de elementos que no pretenden construir significados, copiar imágenes mentales, sino aludir a la estructura del orden y el aliento²⁹.

Cabe recordar que dentro de la construcción del corpus de la obra de Artaud, Evelyne Grossman realizó *50 dessins pour assassiner la magie* que salió en 2004, pero fue escrito por Artaud en 1948 como un proyecto cuyo fin era publicar un libro con 50 dibujos tomados de sus cuadernos. Artaud escribe entonces ese texto a manera de presentación. El proyecto no alcanzó a culminarse. Grossman dice sobre este trabajo en la introducción:

Non qu'il s'agisse d'ouvrir le cadre de la page pour sortir de la feuille; il s'agit plutôt de sortir *dans* la feuille: la soulever, la creuser, la mettre en volume, déployer ses profondeurs, ses épaisseurs insoupçonnées. Alors les dimensions éclatent. Alors l'écriture et les dessins bougent (2004b, p. 8).

Así es que en este libro aparece la relación entre el dibujo, la grafía y la escritura de tal manera que se configura una espacialidad que permite que el teatro de la crueldad se disponga en la página.

La escritura se convierte en un trazo que, por momentos, se condensa en grafía. Esta apunta a una palabra cuya línea está intensamente resaltada. Así se deja ver las estrías que componen la Energía vital. Los dibujos producen un tipo de sintaxis, resuenan con las transcripciones de la lengua que es puro sonido, las glosolalias. Estas páginas de texto-trazo conforman una escritura material como la puesta en forma del teatro de la crueldad en la obra del poeta: “L'écriture alors, par contagion des lignes et des espaces, traitée quasi plastiquement comme masse et aplatissement de formes, vire au dessin” (*50 dessins*, 9). Artaud encuentra, en una escritura

²⁹ El hombre tiene que re-hacerse un cuerpo, recrearlo. ¿Cuál es entonces la relación con las glosolalias y dibujos? Esto es lo que expone aquí Jean-Claude Léveque: “La posición de Artaud consiste aquí en un rechazo del idealismo y del espiritualismo; esas teorías nos engañan en cuanto nos hacen olvidar que somos, en primer lugar y absolutamente, cuerpos, y que lo demás no tiene nada que ver con lo que es propio del hombre [...] No hay Dios, no hay trascendencia de algún principio o Unum anterior al hombre que está aquí en el mundo. El hombre tiene que re-hacerse un cuerpo, que sustraerlo a la influencia de los espíritus que quieren apoderarse de él [...] El sentido de las glosolalias de Artaud, por cierto, como el de sus dibujos, es proporcionarnos un acceso a la corporeidad como dimensión primaria del hombre. El hombre tiene que «recrear» su cuerpo para liberarlo de las influencias del espiritualismo”(2008, p. 72).

que practica en sus cuadernos de colegial la manera de trabajar con la materia de la lengua y de abrir la palabra al sonido y a la grafía como esculpiendo en la página. Traza, tacha, recoge sílabas, dibuja, hace una danza. Los dibujos son su escritura de la crueldad que no se diferencia de la poesía, ni del teatro. Los cuadernos de Rodez son la lengua de quien alcanza la no división de página, escena, cuerpo, escritura y pensamiento. Así, en ese espacio escritural alcanza las aglomeraciones que permiten que las cosas sean, Artaud traza la fuerza de la voluntad energética. Su escritura alcanza, en efecto, la física primaria³⁰.

Derrida hace un recorrido por las expresiones de Artaud y afirma que el poeta no pone límites entre todas las artes:

Il promet quelque chose d'essentiel à ce qu' Artaud entend toujours par peinture: affaire de sonorité, de timbre, d'intonation, de tonnerre et de détonation, de rythme, de vibration, l'extreme tension d'une polyphonie. Ceci devrait donc se lire comme un livre sur la musique selon Artaud [...]. Je proposerai de détourner un peu le mot de *pictogramme* pour désigner cette œuvre dans lequel la peinture -la couleur, fût elle noire-, le dessin et l'écriture ne tolèrent la paroi d'aucun partage, ni celui des arts ni celui des genres, ni celui des supports ou des substances. Le choix de ce mot, pictogramme paraîtra insolite. Il ne reconduit pas à quelque primitivité supposé d'une écriture immédiatement représentative. Certes, par la force magique parfois prêtée à une proto-écriture vers laquelle nous projetons tous les mythes d'origine, par l'efficace des sorts jetés ou exorcisés, les vertus incantatoires ou conjuratoires, l'alchimie, le magnetisme, une telle pictographie ne serai pas sans affinité avec les dessins, les peintures *et* les écrits d'Artaud. Mais je l'entendrai surtout comme la trajectoire de ce qui *littéralement* s'entend à traverser la limite entre la peinture et le dessin, le dessin et l'écriture verbale d'une manière encore plus générale les arts de l'espace et les autres, entre l'espace et le temps. Et à travers le subjectil, le mouvement du motif assure la synergie du visible et de l'invisible, autrement dite de la peinture théâtrale, de la littérature, de la poésie et de la musique (1986, p. 65).

La imposibilidad de clasificar estas producciones permite abrir el espacio de producción y, a la vez, nos lleva a establecer las relaciones entre las diversas manifestaciones, escritura, pintura, sonido con el lenguaje poético que es el que nos interesa en este trabajo.

³⁰ En 1996 Derrida pronunció las palabras de apertura de la exposición de dibujos de Artaud en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Moma. Estos son algunos apartes que Décarie cita: “Le Moma s'engrosse à contretemps d'une grenade suicidaire dont on m'aurait généreusement mais si ingénument aussi confié aujourd'hui le détonateur. Naturellement, je ne la dégoupillerais pas, pas tout de suite car le temps de ses explosions invisibles et imprévisibles doit rester anachronique [...] Il s'agit alors, comme toujours, de produire un effet physique sur le corps même du spectateur, et d'y laisser la trace d'une transformation quasiment organique: le priver de sa position objectivante de spectateur, de voyeur contemplative, en affectant son œil même. Il s'agit par le dessin de changer l'œil, d'inventer ou d'ajouter un nouvel œil, ou, par la violence d'une prothèse paradoxale, de restituer un œil perdu [...]” (Décarie, 2002, p. 13)

El gesto

Hemos querido traer a colación los dibujos de Artaud para plantear la relación entre la forma física que propone en *Le Théâtre et son double* (1938) y la escritura. Veremos a continuación los elementos que conforman el sentido en el lenguaje del teatro que, para nosotros, son una escritura del cuerpo. Así, vemos una relación entre el cuerpo del actor, el movimiento y la grafía del poeta dibujante. Todo parece una danza organizada con el fin de desestabilizar.

Así, el gesto es la manera como se construyen las ideas en el escenario:

No puede existir un teatro integral [...] que no agregue a sentimientos conocidos y acabados la expresión de estados espirituales propios del dominio de la semi-consciencia, que las sugerencias gestuales expresarán siempre de manera más adecuada que las determinaciones precisas y localizadas de las palabras (2014b, p. 114).

Como lo vimos en la parte que concierne a los principios de las cosas, los estados espirituales tienen que ver con la necesidad que tiene Heliogábalo de romper la multiplicidad para encontrar la unidad. En este libro Artaud define lo sagrado como lo que insiste en quedarse pegado a la energía. En ese lugar, la expresión más precisa y objetiva son los gestos que produce un cuerpo porque pueden transmitir el continuum de la energía a partir del movimiento, sin pasar por la cabeza. El gesto es la salida del recorrido que hace la sensación por la médula, el sistema nervioso y su aparición en el mundo físico sin hacer uso de ideas conceptuales. Así como el cuerpo se desplaza atravesado por la fuerza vital, también vuelve a integrar la dirección que insiste en quedarse en lo uno. El sistema de significación que Artaud construye con el cuerpo del actor empieza con la sensación y termina en la membrana ya que el lenguaje del cuerpo apunta a la intensidad vital. El cuerpo propone una forma que, además, no tiene significados preconcebidos, sino una presencia en estado límite entre lo que se coagula y lo que no se desprende del todo de la Energía. El gesto es el estado que no cierra del todo el sentido y que permite que el lector-espectador ingrese en ese flujo.

En el espacio se desarrolla el lenguaje del actor que, como venimos viendo, no es el del texto, se trata más bien del gesto. Para Artaud se trata de un nuevo lenguaje: “los gestos, en lugar de representar palabras o frases [...] representan ideas, actitudes mentales, aspectos de la naturaleza, y de una manera efectiva, concreta” (2014b, p. 40). Esto supone pensar que no se

fijan gestos para construir un lenguaje articulado. La forma que adquiere el cuerpo en un momento determinado hace énfasis en el aspecto físico de esta manera de construir el significado.

Un gesto es la búsqueda de la precisión del movimiento que permite crear un lenguaje físico, material y concreto, una presencia que remite a un estado, a la experiencia, a la sensación. El gesto es el lenguaje de la sensación. Así las cosas, se logra la relación entre la física del cuerpo y la idea de la vida, es decir entre lo material y el mundo abstracto.

La grafía de la palabra podría extenderse hacia el trazo. Llevar la grafía hacia el trazo, expandir las palabras en el espacio, buscar una forma en el espacio es una intervención en el cuerpo material de la lengua que construye formas en movimiento, y deja ver el gesto de quien puso ahí el trazo. Esta manera de configurar una plástica también apunta a componer un lenguaje vivo.

El énfasis en la espacialidad y en lo sonoro que puede ser visto como un juego vanguardista con intención de ruptura con la tradición es, con Artaud, una manera de disponer el lenguaje de la sensación vital. Esto nos pone de manifiesto que en la obra de Artaud hay una apuesta por reconfigurar el pensamiento y por reflexionar sobre la energía vital y su posible expresión. Lo que es experimental en unos casos, acá es una manera de resolver el asunto de la expresión de lo que no tiene lenguaje articulado y está vinculado con los principios de las cosas. Así es que la propuesta formal de Artaud no es estilística, no se puede concretar en ejemplos realizables y tampoco es reactiva. Se trata de entender por qué la forma es un proceso y de qué manera este cambio transforma la relación con la construcción del sentido, en la medida en que se concibe como movimiento constante que se deje atravesar por la vitalidad. Por eso es un lenguaje vivo que deviene virtual y potencial.

Trabajaremos en el cuarto capítulo de qué manera los poemas de Legna Rodríguez se vuelven gestos ya que son textos que muestran a la poeta escribiendo en el momento de la lectura y que entablan un diálogo con el lector, además de que lo guían sobre qué hacer. Esa presencia

se convierte en un gesto que no apunta a significar otra cosa, se trata más bien de encarnar una presencia corpórea en el texto.

El signo

Que haya imágenes no significa que estén construidas con palabras:

No está absolutamente comprobado que el lenguaje de las palabras sea el mejor. Y parecería que sobre el escenario, que es ante todo un espacio que hay que llenar y un lugar donde sucede algo, el lenguaje de las palabras debería ceder ante el lenguaje de los signos, cuyo aspecto objetivo es lo que nos afecta de manera más inmediata (2014b, p. 112).

La teoría de los signos tendría que ver con el hecho de que son formas que no han sido fijadas en un sistema de significaciones, como sí ocurre con las palabras. La objetividad alude a la posibilidad de formas que hacen parte de lo real y no abstracciones que pertenecen al mundo de la inteligencia. Así, los signos serían una manera de poner en evidencia la energía vital por la vía de un sistema nuevo de significación. Es que los signos no operan como abstracciones que contienen el sentido predeterminado, son más bien concreciones que se van desarrollando en relación con la intensidad energética. Esto tiene que ver con crear el movimiento del sentido en el momento mismo en que se pone en escena, o se escribe. Es crear la manera en que se va a armar el sentido. Lo que aparece es la vitalidad y esto implica una comprensión, por la vía de la sensación, y una abstracción que es vibratoria. La Energía vital no es un concepto sino un flujo y el lenguaje artístico puede darle un lugar³¹.

Esto implica trabajar la expresión a partir de las posibilidades de la materia que producen sentidos en términos de estados y sensaciones no traducibles al lenguaje articulado. Darle forma a lo que aviva el mundo implica trabajar con la materia y combinarla:

³¹ Del siguiente modo Saulo Dallago desglosa el lenguaje de los signos: “Compreendendo, assim, a palavra como parte indissolúvel do corpo, a voz como extensão das ações físicas, expelida por um ser vivo em toda sua fisicalidade, fruto sim do trabalho muscular das cordas vocais, mas tendo em mente que o aparelho fonador humano está interligado a cada parte deste mesmo ser, e, além disso, que o falar não se resume apenas a parte do significado das palavras, mas também em como as palavras se processam no ato de dizê-las, levando em conta pausas, respirações, entonações e níveis de potência, nos aproximamos cada vez mais do complexo entendimento que Artaud propunha ao texto no teatro” (2016, p. 86).

En este punto intervienen las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene, por fuera del lenguaje auditivo de los sonidos, el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, las actitudes, los gestos, pero a condición de que se prolongue su sentido, su fisionomía, sus combinaciones hasta volverlos signos convirtiéndolos en una suerte de alfabeto. Una vez que hayamos tomado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, de gritos, de luces, de onomatopeyas, el teatro deberá organizarlo convirtiendo a los personajes y a los objetos en verdaderos jeroglíficos, usando su simbolismo y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los planos (2014b, p. 94)

Se puede ver de qué manera se construye el lenguaje de los signos, objetivo y directo. Primero se trabaja sobre elementos concretos: el cuerpo, los objetos, los colores y los sonidos. Cada uno tiene su particularidad y requiere un orden, hay que saber cómo hacerlo vibrar, es decir, cómo se le quiere poner en movimiento, en qué velocidad. Hasta ese momento no se ha configurado el signo porque requiere el paso de las combinaciones de los elementos. Solo hasta que se pone todo en común se prolonga el sentido de estas materias, entonces aparece el signo. Este lenguaje tiene un alfabeto. Las letras son cosas palpables y maleables que tienden a la frecuencia de la energía vital. Esto es posible porque el material de base es concreto y porque su manipulación logra llegar al sistema nervioso, tal y como lo hace la energía vital con su paso que arde y abre los cuerpos. Artaud crea un lenguaje que desencadena la vibración de los órganos, el sistema nervioso y la médula.

La saturación

La manera como Artaud explica que concibe el lenguaje teatral es material. Se trata de que los cuerpos se toquen, tiene en cuenta el cuerpo del espectador en un dispositivo que despliega una serie de elementos concretos. El teatro permite materializar la energía vital para ponerla a circular en el cuerpo de los espectadores. Nuestro ejercicio consiste siempre en llevar esa reflexión que se da a nivel teatral hacia el lenguaje poético.

El laboratorio de la energía vital tiene que ver con la cantidad de elementos que se reúnen en el espacio teatral que, para nosotros, será el de la página. Se trata de hacer converger los materiales que permitan la ruptura, y la sugestión hipnótica en un determinado espacio: “Al suprimir el escenario, el espectáculo así compuesto [...] se extenderá a toda la sala [...], envolverá materialmente al espectador, lo mantendrá en un constante baño de luz, de

imágenes, de movimientos y de ruidos” (2014b, p. 132). Que el lenguaje envuelva al lector por las imágenes, la sonoridad y la disposición de las palabras en el espacio para generar la intensidad de la energía.

Artaud apunta a la saturación para poder intervenir en los sentidos de manera directa y para generar estados de hipnosis que interrumpen la mente. Se trata de la mayor cantidad de imágenes que produzcan la mayor cantidad de significados en un mismo lugar. Agolpar muchos elementos: poner primero las texturas, los cuerpos: “dentro de esa cantidad de movimientos e imágenes captados en un tiempo determinado, es preciso entender que hacemos intervenir tanto el silencio y el ritmo como cierta vibración y agitación material” (2014b, p. 131). Acá queda clara la intención de construcción del ritmo, cuyo elemento constitutivo es el silencio, y del movimiento de la materia –desde la vibración hasta una mayor intensidad– para elaborar el espectáculo.

Así, las formas son la manera en que la energía deviene presencia: “Ya que las apariciones efectivas de monstruos, los excesos de héroes y de dioses, las manifestaciones plásticas de fuerzas, son las intervenciones explosivas de una poesía y un humor encargados de desorganizar y pulverizar las apariencias” (2014b, p. 131). Los elementos concretos como monstruos, héroes y dioses son la aparición material de las fuerzas. Es que los caracteres de las obras son el equivalente de la materia en lo real. Por eso, los personajes de las obras, pero también los objetos o el sonido, son el producto de las alianzas de la Energía. Así es que en la escena se trabaja con lo manifestado de tal manera que se trata de traer cada elemento de la materia para destruir, forzar, hacer explotar y, con todo esto, acercarse a la idea violenta de la vida. A la intensidad de la vida que transcurre por las cosas disminuyéndolas y avivándolas, a ese paso por las cosas que es el del fuego³².

³² La saturación de los sentidos, a la manera de los poetas franceses oscuros, es presentada aquí por Elena Nicolás Cantabella: “Artaud rechaza el teatro que se realiza en Occidente en su época porque este ha caído en una serie de convencionalismos que han destruido su carácter mítico y místico, reduciéndolo a un teatro “psicológico” basado en diálogos en los que las palabras se han fosilizado perdiendo su naturaleza sagrada de signos mágicos. Las palabras vacías dominan un teatro en el que la puesta en escena está subordinada al diálogo y se siente como algo externo, accesorio, secundario. El teatro ha perdido su fuerza, su capacidad de lanzar una oleada de sensaciones al espectador, de golpearlo sin tregua y dejarle sin aliento. Lo psicológico ha asfixiado a lo primario y primigenio, el análisis ha sustituido a lo sensorial: la explicación a la sensación... El teatro que reclama Artaud es

La forma es la manifestación plástica de las fuerzas que son la energía que antecede a las cosas. Para que haya cosas es necesario que haya un espacio. De hecho, esto lleva a trabajar en términos de amplitud. Todo lo que Artaud reflexiona para el teatro, lo pondrá en acción en la escritura, por lo que el interés que tiene con el espacio de la escena como lugar donde se concretan las fuerzas en formas, permite desarrollar el pensamiento sobre las dimensiones de la página. El espacio de la escena sería el de la página que permite el despliegue del movimiento, romper la linealidad, el desplazamiento de las formas en múltiples direcciones. Una vez las palabras están organizadas en el espacio de la página teniendo en cuenta la movilidad, se produce una apertura en la manera como se lee el orden de la frase.

En cuanto a la acción de la obra, se trata de alejarse de la vida psicológica para alcanzar las fuerzas. Esto corresponde, de nuevo, a la intensidad, a la brutalidad, a la densidad de elementos: “Una acción violenta y concentrada es semejante al lirismo: apela a imágenes sobrenaturales, un reguero de imágenes, un chorro sangriento de imágenes tanto en la cabeza del poeta como en la del espectador” (2014b, p. 86). La condensación de elementos desencadena una sobrecarga en el espectador.

Esta acumulación se da de la siguiente manera: “Pero en lugar de limitar esas disonancias en un solo sentido, las haremos encabalgarse de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de una trepidación de gestos a una tonalidad plana de sonidos” (2014b, p. 132). El encabalgamiento de elementos que, de por sí, ya son disonantes, para producir una mayor confusión, es decir la relación más inesperada posible. Se trata de poder llevar cada elemento a vincularse con otro de manera rápida para generar choques que dejen al espectador en estado de suspensión, de imposibilidad de construcción de sentidos: “Y así como no habrá respiro ni lugar desocupado del espacio, tampoco habrá respiro ni lugar vacío en la mente o la sensibilidad del espectador” (2014b, p. 132). No dejar que el espectador lea,

un teatro similar a la poesía, pero a esa poesía que descubren los poetas franceses de finales del XIX, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, y más concretamente Lautréamont, y que continúan Rilke y Valéry: una poesía oscura, que produce extrañamiento en el lector porque no hay en ella ningún tipo de racionalización del signo, una poesía sensorial que bucea en lo más profundo del poeta” (2013, p. 1).

comprenda, hile: llevarlo al estado de disociación, extender sus nervios. Esto tiene, por supuesto, el rechazo que genera la incomprensión ya que necesitamos que el mundo sea digerible – dormir los nervios y aplicar la causalidad- para soportarlo. La apuesta de Artaud no es por la comprensión, es por la concreción del lenguaje de la intensidad vital. Esto no tiene que ver con razones sino con la experiencia. Avivar la serpiente supone una manera de ordenar el sonido.

Ahora bien, un lenguaje que permita también la lentitud, el desplazamiento de un gesto en toda su duración y profundidad. Un lenguaje que “por medio de lentas, abundantes y apasionadas modulaciones nerviosas” (2014b, p. 116) alcance la piel del espectador y, así, le permita experimentar el recorrido de las vibraciones. Esto para que se eleve, como la serpiente que siente el roce de la música a lo largo de toda su superficie, pues se desplaza reptando de tal manera que todo su cuerpo está en contacto directo con la tierra que le imprime su huella en la piel. La serpiente lleva la forma del mundo en su cuerpo. A su vez, el cuerpo de la serpiente modifica la superficie terrestre, la sacude y la revuelve. En el encuentro de la serpiente con la tierra hay una escritura que se desarrolla a lo largo de los dos cuerpos que se encuentran. Además de reptar sobre la piel de la tierra hay otros cuerpos que se mueven y, con eso, generan golpes en la tierra. La serpiente se ve afectada por la vibración a lo largo de todo su cuerpo. Hay una forma de la vibración, según su repetición, su ritmo, que hace que la serpiente se eleve. Esa forma de la vibración desencadena la subida de la serpiente. Se elabora la melodía que hará que la serpiente se eleve: el lenguaje artístico explora la vitalidad, incluso la trabaja, como arcilla.

Cuando Artaud afirma que: “entre la vida y el teatro ya no habrá un corte neto ni solución de continuidad” (2014b, p. 132) está proponiendo el objetivo de su apuesta que es disolver la ruptura que hay entre realidad y lenguaje. Su propósito es construir la idea de la vitalidad y sus múltiples pliegues. Esta es una salida a la división binaria que impide la intensidad de la experiencia.

[El sonido](#)

El lugar de lo sonoro en la obra de Artaud aparece a lo largo de toda su producción. Acá veremos que es el elemento que permite el origen de lo real. Así es que trabajar con esa materia implica estar en relación directa con los principios de las cosas. La atención particular que Artaud le presta al sonido de la palabra, a la voz, a las modulaciones y repeticiones tiene que ver con su propuesta de reflexión sobre lo manifestado.

Es en *Héliogabale* (1934) donde encontramos el vínculo que establece Artaud entre el sonido y el origen de las cosas. En el apéndice 1, “El cisma de Irshu”, el poeta propone —como lo hace en la primera parte del libro— que primero está el absoluto que es, “la esencia pura, lo abstracto inanalizable, lo absoluto indeterminado” (1972, p. 122). Fuera de ese absoluto que no necesita de nada, hay “dos principios que actúan paralelamente y se combinan para engendrar vibración” (1972, p. 122). Se podría pensar entonces que el origen de algo, que aún es indeterminado, en la medida en que es necesario esperar su proceso de determinación, es la vibración. Cuando hay algo es porque aparece la vibración.

El siguiente paso que da en el relato propone dos espacios, el del absoluto y el del mundo. Entre esos dos lugares está “la armonía, la vibración, la acústica que es el primer paso, el más sutil el más maleable que une lo abstracto con lo concreto” (1972, p. 122). Esto nos hace pensar que la vibración contendría el devenir de lo abstracto hacia lo concreto. Esta armonía o acústica, como lo llama Artaud, es abstracta y concreta, a la vez.

De hecho, Artaud ubica la vibración como el elemento que contiene la trama de la sensación en *Méssages Révolutionnaires* (1936):

Más que el gusto, más que la luz, más que el tacto, más que la emoción pasional, más que la exaltación del alma enaltecida por las razones más puras, es el sonido, la vibración acústica, lo que explica el gusto, la luz, y la conmoción de las pasiones más sublimes ((2002, p. 122).

Notemos que alude a elementos que tienen que ver con la captación sensorial del mundo y con los afectos. Así es como Artaud deja planteado que el sonido origina el universo de los sentidos, la relación con lo real, el nacimiento del mundo material que se transforma en emociones.

La reflexión de Artaud sobre el lenguaje tiene que ver con buscar todas las formas de interrumpir el sentido. Es como si el poeta le sacara otro cuerpo a la lengua y, con eso, se interesara primero por el sonido. Si rebaja el sentido puede liberar el lenguaje y proponer una escritura que sea como una pintura, que tenga que ver con la plástica. La sonoridad de la lengua es canto y vibración. Por eso Artaud propone un uso de esto en el escenario, que más adelante veremos desplegado en su poesía.

Lo anterior lleva a una búsqueda de deformación del sonido de la palabra. Dado que está pensando en el teatro, hace énfasis en la voz y en las entonaciones que le imprime para producir estados específicos de crispamiento nervioso. Así trabaja con las vibraciones y los sonidos más difíciles de escuchar porque son los que avivan el cuerpo³³.

Ahora bien, si se lleva esto al lenguaje escrito aparece primero la repetición que genera una experiencia de envoltura rítmica que desarticula la comprensión intelectual. De igual manera, Artaud busca ritmos violentos. Es como si en el escenario se construyeran las sonoridades que luego aparecerán escritas en las cartas desde Rodez. Acá nos referimos a las glosolalias de las que ya hablamos en la introducción de este trabajo donde recapitulamos el análisis que hace Evelyne Grossman sobre estas reuniones de sílabas que aparecen en los textos, cartas y poemas de Artaud una vez está interno en Rodez. Esto tiene que ver con la idea que propone en *Le Théâtre et son double* sobre la búsqueda de una deformación del habla. Las glosolalias son, en efecto, pedazos sonoros que rozan, de manera infinitesimal, el sentido. Casi no se nota ese roce, de hecho, al leerlas, prevalece la sonoridad. Artaud se inventa, así, un lenguaje sonoro que también equivaldría al gesto en la medida en que es irrepitible. Estas glosolalias

³³ No debe pensarse que Artaud postula alguna especie de mutismo, advierte Jonathan Piedra: “El teatro debería, por lo tanto, poder mostrar al ser humano en su nivel pre-verbal, antes de la lógica gramatical. Lo que se pretendía era revolucionar la lengua devolviéndola a su estado originario, su estado pre-lingüístico. Sin embargo, esto no quiere decir que debamos caer en un mutismo o que Artaud debía renunciar a escribir, sino que se busca utilizar al lenguaje de una manera distinta a la tradicional [...]. Artaud experimentó mucho con los sonidos de las palabras y las imágenes que estas podían producir. Gran parte de su vida consideró que la única forma en la que el lenguaje verbal y escrito (y en este sentido la escritura teatral) perdiera su fuerza alienante sería por medio de un nuevo sentido” (Piedra, 2013, p. 135).

aparecen una sola vez, en el contexto de la escritura y no son signos que se puedan reiterar. El lector se encuentra las glosolalias en medio del texto y se detiene porque en principio no son signos reconocibles. Esto lo lleva a leerlas pensando únicamente en el sonido, con desconcierto. Así aparece el humor en *Artaud le Mómo* (1947):

sino un cuerpo, el cual, para ser, necesitaba hacer el cráupula, con su verga capaz de atestar su nariz.

klaver striva
cavour tavina
scaver kavina
okar triva (1979, p. 49).

Este lenguaje es el movimiento de los sonidos agolpándose y apareciendo como una irrupción que desestabiliza y pone al lector a articular de manera deforme. Artaud arremete contra el esqueleto del lenguaje y lo abre hasta llegar a los sonidos que resuenan unos con otros. Se trata de darle forma al sonido y, con eso, expandir la proliferación de posibilidades de sentidos. También hay un gesto que lleva a que el lector haga un gesto deforme para poder leer el poema³⁴.

La imagen viva

Así como el sonido es un elemento fundamental en la construcción de un lenguaje vivo, también lo es la imagen. El arte es en *Le théâtre et son double* (1938) el lenguaje que puede “traducir el latido innato de la vida” (2014b, p. 122). Lo innato es aquello que es y cuyo fin

³⁴ Derrida describe el nuevo papel que le da Artaud a la palabra: “Cuando proyecta sustraer el teatro al texto, al apuntador y a la omnipotencia del logos primero, Artaud no entregará sencillamente la escena al mutismo. Sólo querrá volver a situar en ella, subordinar a ella una palabra que, hasta este momento, enorme, invasora, omnipresente y llena de sí, palabra soplada, había pesado desmesuradamente en la escena teatral. Ahora será necesario que, sin que desaparezca, se mantenga en su sitio y para eso será necesario que se modifique en su función misma; que no sea ya un lenguaje de palabras, de términos ‘en un sentido definido’ (*El teatro y su doble* I, p. 142 y *passim*) de conceptos que determinen el pensamiento y la vida. Es en el silencio de las palabras-definiciones como ‘mejor podríamos escuchar la vida’ (*ibid.*). Habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación, la intensidad. Y la sintaxis que regula el encadenamiento de las palabras-gestos no será ya una gramática de la predicación, una lógica del ‘espíritu claro’ o de la ‘consciencia cognoscitiva’” (1989a, p. 260).

es existir. Con traducción no se refiere a representación, ni a explicación de ese latido. No se puede copiar lo innato, se puede encarnar:

El teatro debe equipararse a la vida, pero no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida donde triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad y donde el hombre no es más que un reflejo. El verdadero objeto del teatro es crear Mitos, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida imágenes en las que desearíamos reencontrarnos (2014b, p. 122).

Podemos ver que este lenguaje apunta a lo universal tal y como lo hace el lenguaje hablado, solo que la eficacia intelectual del lenguaje del teatro es que su objeto interno es el “latido innato de la vida”. Así es que Artaud cambia el significado de lo universal en la comunicación, se trata de que lo comunicable y universal sean la razón del hombre y el latido de la vida. Esto se logra al crear mitos e imágenes conectadas con la membrana. El lenguaje del arte viene de la vida ya que extrae las imágenes de ese lugar. La condensación de los principios desemboca en lo manifestado donde están las imágenes que son una de las múltiples posibilidades de la materia como grado de energía sutil. La imagen contiene, así, la vida en su núcleo de voluntad única que se ha separado en el proceso de condensarse. Todo lo que se ve -o se crea- en estado sólido o vibrátil contiene los grados de voluntad de concentración de la energía.

De hecho, el alcance de la conformación de este lenguaje permite conocer mejor las posibilidades que tiene el cuerpo humano de relacionarse con la vitalidad. Construir una obra es la búsqueda de los puntos energéticos del cuerpo:

Propongo recobrar por medio del teatro una idea del conocimiento físico de las imágenes y de los medios de inducir al trance, tal como la medicina china conoce en toda la extensión de la anatomía humana los puntos que deben punzarse y que controlan hasta las funciones más sutiles (2014b, p. 85).

Este lenguaje permite conocer desde el cuerpo: el actor se entrena para armar una expresión que logre provocar los efectos de trance en el espectador. Esto supone construir la ciencia o el método de la relación del organismo con la energía vital. El actor y el espectador son el mismo en la medida en que ambos se ven envueltos en la energía vital que despliega su pensamiento como vibración. Este proceso implica una manera de estudiar y ampliar la

investigación sobre la relación del cuerpo con los demás cuerpos vivos y de habitar en un lugar que es inmenso en posibilidades de sensación. Así es como se multiplican los cuerpos a través del teatro. El trabajo con el cuerpo permite conocer la potencia intelectual de las analogías porque al elaborar un orden con elementos que no han sido previamente fijados, aparecen —de manera sintética— las imágenes como coagulaciones vivas de la membrana. Así es como el trabajo de creación de este lenguaje es una manera de comprender que la imagen es la parte del lenguaje que permanece pegada al flujo creador. Es que el cuerpo y, en general, los cuerpos es decir la materia son elementos que no han sido fijados en la inteligencia. Son físicos, aparentes, pesados pero se pueden volatilizar y desplazar hacia lugares más remotos. Así es como el cuerpo permanece en disposición de multitud de sentidos que, además, aparecen por analogía. Este lenguaje permite conocer los alcances intelectuales de las analogías que suceden a partir de síntesis y de encuentros que generan cortes, es decir formas. No se puede repetir esta experiencia porque cada vez sucede, de nuevo, la sensación. Habría la posibilidad de la variación, de insistir en el recorrido o en el orden que fomenta el trance, pero cada vez vuelve a suceder el acontecimiento vital. El lenguaje está en constante mutación³⁵.

La necesidad de la palabra

El teatro puede “tomar contacto con la fuerza que hay debajo, se llame energía pensante, fuerza vital [...]. Bajo la poesía de los textos está la poesía a secas, sin forma y sin texto” (2014b, p. 82). La fuerza está debajo en la medida en que no es aparente. Por eso se trata de ir debajo de los textos —que detienen el mundo— para establecer la conexión con lo que no

³⁵ Las coagulaciones de la membrana pueden asimilarse al lenguaje físico postulado por Artaud: “Artaud’s assertion that he ‘cannot conceive of any work of art as having a separate existence from life itself’ is illustrative of the way in which he seeks to align the perspectives of the audience with that of the actors; that is, to create a theatre in which ‘audiences... identify with the show breath by breath and beat by beat’. He identifies a need for a ‘physical language, aimed at the senses and independent of speech’ which consists of ‘music, dance, plastic art, mimicry, mime, gesture, voice inflection, architecture, lighting and décor’. The implementation of these techniques is fundamental to the Theatre of Cruelty, which is required not to ‘narrate or present cruelty’, but to ‘actually transmit[s] it’. Through a combination of ‘powerful acting, transgressive subject matter, innovative and daring mise en scène’, he hoped to ‘shock, horrify and ultimately purge the audience members of their psychic and spiritual maladies’”(King, 2009, p. 194)

tiene forma pero el poeta llama “poesía a secas”. Así es como la energía pensante es la poesía en bruto, que está en proceso de dirección hacia los principios. Pensar sería entonces la actividad de entrar en comunicación con la energía vital.

Si la vida es algo que se experimenta, toca construir un lenguaje de la sensación para traducir el sentimiento de la energía vital. Un lenguaje que no traduzca la sensación sino que sea la misma sensación, como un continuum de la energía que corre por las médulas. Esto supone una crítica al lenguaje articulado: “La reducción de la participación del intelecto conduce a una condensación energética del texto; el papel activo dado a la oscura emoción poética impone signos concretos” (2014b, p. 91). Esta comunicación no pasa por el intelecto, se trata del canal que se construye entre las médulas, los nervios, el sistema nervioso, la carne, la membrana y la imagen. Condensar energéticamente el texto implica extraer un lenguaje vital del texto muerto, pero también extraer una forma que sea energía³⁶.

La reflexión de Artaud sobre la palabra tiene que ver con la reconfiguración que propone acerca del lenguaje en el teatro:

Todavía falta encontrar la gramática de ese nuevo lenguaje. El gesto es su materia y su principio; su alfa y su omega si se quiere. Parte de la NECESIDAD de palabra mucho más que de la palabra ya formada. Pero al encontrar en la palabra un *impasse*, vuelve al gesto de manera espontánea. Roza al pasar algunas de las leyes de la expresión material humana. Se hunde en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que desembocó en la creación del lenguaje (2014b, p. 115).

Este lenguaje no se puede volver a utilizar, en la medida en que no se puede fijar. Ahora bien, el elemento que sí persiste es que reconstruye la manera en que aparece. Al quitarle el orden al lenguaje y utilizar su materia, queda su cuerpo: sonido y trazo. La energía vital es, así, la gramática posible y su manera de ordenarse tiene que ver con la fuerza, es decir con las

³⁶ Este lenguaje de la sensación, pedido por Artaud, es en realidad un poder material. Así lo ve Jorge Juanes: “Quizá estemos ya en posibilidad de entender el significado que cobra en Artaud aquello de «agregar el cuerpo a la palabra». Porque en el teatro de la crueldad la palabra tiene un papel ritual indiscutible (físico y no lógico): como poder material que posibilita el entrelazo mágico de los actores con su entorno y con el público. Un canto ritual, una música de sonidos verbales herméticos, sin los cuales sería imposible la comunión de los hombres entre sí y con el cosmos. Recreación que poco o nada tiene que ver con los ceremoniales de las religiones oficiales” (2005, p. 196) .

concentraciones y diluciones de la Energía. Artaud estaría creando la lengua de la vitalidad y nos estaría mostrando de qué manera se puede leer y escribir con este lenguaje hecho de sonidos, trazos y movimiento en el espacio. Se trata de leer los procesos que suceden al nivel de la membrana, de capturar la vibración que deviene sonido.

Artaud plantea que la palabra aparece cuando la intensidad ha bajado: “y la palabra articulada, las expresiones verbales explícitas intervendrán en las partes claras y nítidamente establecidas de la acción, las partes en que la vida se calma e interviene la conciencia” (2014b, p. 131). Esto nos muestra que hay un diálogo entre vitalidad y lenguaje articulado. De la misma manera que el poeta construye las condiciones para pensar los principios de las cosas, así mismo procede con la aparición del lenguaje articulado. El absoluto es y no necesita pensarse, pero una vez se le concibe de manera separada surge la conciencia y, con esto, la posibilidad de dividir las cosas y mirarlas cada una por aparte. Acá emerge el espíritu que piensa y lo hace, además, con el lenguaje. La palabra se vuelve necesaria porque aparece la conciencia, es decir la separación.

Sin embargo, esa articulación encuentra tropiezos porque: “en principio afirmo que las palabras no quieren decirlo todo y que por su naturaleza y a causa de su carácter determinado, fijado de una vez por todas, frenan y paralizan el pensamiento en lugar de permitir y favorecer su desarrollo” (2014b, p. 116). Es de notar entonces el trabajo que hay que hacer para desarticular este freno. Lo interesante es que hay un espacio para la palabra y su consiguiente gramática, así como el espíritu que piensa puede separarse del absoluto y ver la manera en que la energía se dirige hacia los principios de las cosas por la fuerza de la atracción. Habría, así, una propuesta de convivencia entre conciencia y vitalidad. El asunto es que el espíritu que piensa puede ver las partes que configuran el absoluto, pero no puede pensar la fuerza de la determinación de la energía hacia las cosas en los términos en los que esa energía se moviliza. Para eso es necesario ampliar el espectro del espíritu que divide y hacer uso de lo sensible, la experiencia, el cuerpo y el arte.

Una vez la palabra se instaura hay que volver al gesto: “El teatro oriental supo conservar en las palabras cierto valor expansivo, ya que en la palabra el sentido claro no lo es todo, sino

que está también la música de la palabra, que habla directamente al inconsciente” (2014b,p. 125). *Le théâtre et son doublé* (1938) es la búsqueda de una comunicación que excede el sentido claro del lenguaje. De hecho, la dimensión explicativa de la lengua es lo que el poeta pone en cuestión, así como el pensamiento racional no le permite dar cuenta de lo sensible. Frente a la imagen del lenguaje como “terminología definida y acabada, la palabra solo está hecha para determinar el pensamiento, lo delimita, pero también lo concluye: en resumen, no es más que una conclusión” (2014b, p. 124), Artaud propone tener en cuenta la dimensión musical de la palabra. Esto nos remite, así, a que el sonido adquiere, una vez más, la relación con el cuerpo ya que con la musicalidad el lenguaje se amplía y así logra cortar el carácter conclusivo del sentido. El sonido abre otro cuerpo en la palabra y le permite ingresar en el infinito del devenir.

Artaud hace énfasis en que el lenguaje es un objeto sonoro, por eso propone hacer uso de onomatopeyas, repeticiones, todos elementos que apuntan a desencadenar la vibración y, con eso, la expansión de la palabra en el espacio: “Todo lo que se refiere a la enunciación particular de una palabra, a la vibración que pueda propagar en el espacio, se les escapa, y todo lo que ese hecho pueda agregarle al pensamiento” (2014b, p. 124). La entonación, la musicalidad, el ritmo, produce el efecto de ampliar el sentido hacia la región de lo sensible, entonces el pensamiento se despliega en el movimiento del espacio sonoro y de la imagen³⁷.

³⁷ Hacer sutil la materia sólida equivaldría a transformar las palabras en gestos, en su carne propia. E. A. Revelo López lo insinúa de esta manera: “En Artaud se va a encontrar una restitución a la escena, una escena que cobrase dignidad intelectual, que fuese capaz de transformar las palabras en gestos; se trata, entonces, de evitar la subordinación de la amenaza de Occidente. El teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena, esa escena teológica que en tanto la domina la palabra, al considerar, así, que el lenguaje de las palabras es superior a los demás lenguajes [...]. En el teatro de la crueldad se levanta la voz contra el detentador abusivo del logos, contra una escena sometida al poder de la palabra y el texto. La palabra, según este cruel autor, dejará de dominar la escena, pero se mantendrá en ella; su función será mantenerse dentro de un sistema en el que se va a ordenar; la escena del teatro de la crueldad no es improvisación; sus ajustes se prepararán minuciosamente de antemano. Así, la palabra tendrá un nuevo carácter, su carácter propio y develador, que no se constituyera únicamente en su transparencia racional, como la denomina el pensamiento occidental, sino su propia carne, el desgarramiento de su origen sonoro; más allá del concepto acústico, la palabra, en el teatro de la crueldad, es la transgresión respecto al signo lingüístico” (2017, p. 82).

Así es que la propuesta que hace Artaud del lenguaje es que haya un acceso a su dimensión respiratoria y activa:

Pero en la medida en que regresemos a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, apenas vinculemos las palabras con los movimientos físicos que les dieron origen, y el costado lógico y discursivo del habla desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir cuando las palabras, en vez de ser consideradas únicamente por lo que expresan gramaticalmente, sean oídas en su incidencia sonora, se perciban como movimientos, y esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos y simples como los que efectuamos en todas las circunstancias de la vida, y que los actores suelen ignorar sobre el escenario, entonces veremos que el lenguaje de la literatura se recompone y vuelve a estar vivo; y a su lado, como en las telas de algunos pintores antiguos, los mismos objetos empiezan a hablar (2014b,p. 126).

Hemos querido desentrañar el pensamiento de la energía vital en la obra de Artaud para llegar hasta este punto en que el poeta construye los elementos que caracterizarían un lenguaje en estado de vitalidad. Esto nos ha implicado identificar las partes del magnetismo: lo absoluto, el caos, el hálito, el amor, los principios, la crueldad, para dar cuenta de la complejidad de esta idea y de qué modo se trata de un movimiento, el de la energía, que propone una manera inédita de pensar en tanto deseo y acción. Hemos identificado la posibilidad de un lenguaje que haga parte de esto a la vez que pueda enunciarlo. En *Le théâtre et son double* Artaud piensa el lenguaje a partir del cuerpo de los actores. Es porque pasa por el cuerpo vivo y en movimiento del actor, por lo que concibe la manera en que el lenguaje puede liberarse del sentido prefigurado y, así, generar la vitalidad.

No estamos proponiendo una vuelta al origen, nos interesa más bien entender el fenómeno por capas, y saber que uno de los estratos de la palabra es la respiratoria. Esto se hace evidente en la medida en que el actor profiere la palabra en el espacio con su dimensión sonora, pero, a la vez, la materialidad de su paso por el cuerpo del actor que respira. La respiración ha sido un elemento fundamental para capturar la vitalidad a lo largo de la obra de Artaud. Como ya lo hemos visto más arriba, en el fondo del Caos hay un hálito que corresponde a la respiración que bulle en la densidad del absoluto. Allí hay vida en forma de hálito que, además, se ve atraído azarosamente por los principios. En ese lugar abstracto anterior a las cosas donde está la energía de forma revuelta, hay algo que es unitario y que corresponde a la respiración. Cabe recordar que ya expusimos el estudio de la respiración en la segunda parte de este capítulo. La respiración tiene que ver con la manera como el hombre puede intervenir en la

vida a partir de la voluntad. Además, cada ritmo respiratorio corresponde a una emoción, por lo que esa es una de las formas en que las emociones adquieren un cuerpo. Todo esto corresponde a los planos de sensación que Artaud ya ha estudiado para comprender el pensamiento que no tiene ideas. Así es que al darle a la palabra su dimensión respiratoria se estaría ampliando hacia el hálito, la vida y el cuerpo.

Ahora bien, vincular la palabra al movimiento “que le dio origen” tiene que ver con llevarla al cuerpo de donde salió. Así, pone de manifiesto que la palabra viene del movimiento, de la actividad física, de la acción, como algo que continúa y no algo que detiene. El lenguaje es un sucedáneo del cuerpo, un gesto que se vuelve vibración, sonido, luego onomatopeya, grito. No se trata de devolverse al origen. Se trata, más bien, de raspar el cascarón de la palabra o de hacerle un corte para que podamos ver las capas que la conforman. Esto se equipara con la energía que se condensa y con la capacidad de unión de los principios hacia las cosas. El movimiento es el elemento que permite que haya mundo y tiene que ver con el hecho de que la energía tiende a condensarse. Las palabras serían energía condensada en sonido que sale de un cuerpo en movimiento. Se trataría del lenguaje ubicado en la cadena energética que nunca desaparece, solo se transfigura, y produce una aparición diferente, cada vez. Lo que hay es la permanencia de la energía. Luego viene el desarrollo de las múltiples posibilidades de condensaciones y divisiones de esa energía, esto es, una verdadera gramática de la vitalidad.

La composición se realiza en la naturaleza misma

Artaud captura una malla, una estructura sobre la que se asienta el pensamiento, la permanencia de la energía. A partir de ahí es imposible fijar nada, lo único fijo es esa fuerza que sigue viva en calidad de potencia, de posibilidad, de flujo, de unión, de separación. Ahora bien, dentro de esta malla, la creación se concibe de la siguiente manera:

La composición, la creación, en vez de realizarse en el cerebro de un autor, se realizará en la naturaleza misma, en el espacio real, y el resultado definitivo seguirá siendo tan riguroso y determinado como el de cualquier obra escrita, con una inmensa riqueza objetiva por añadidura (2014b, p. 117).

Lo interesante acá es ver que es posible desligar la creación, del autor que la realiza. Esto apunta, entonces, a una de las características principales de la posmodernidad según Saldaña: “la muerte del sujeto (como la muerte del autor, la muerte del padre, o la muerte de Dios, sintagmas que aluden a un mismo concepto de disolución, de pérdida de referente), la idea del fin del individualismo como tal, la sospecha de que la noción de identidad personal es enormemente quebradiza” (2009, p. 72). Así es que se pone de manifiesto la pregunta por el autor que Artaud cuestiona y Saldaña explicita como fenómeno constituido en la actualidad. El poeta francés alude a la posibilidad de que la obra no sea controlada por el sujeto que, como vemos en la cita de Saldaña, ya no es unitario. Entonces la creación se desarrolla en la naturaleza misma puesto que la Energía tiene voluntad de existencia. Este es pues un paso que abre la posibilidad de la creación en el siglo XX que permite la exploración de la producción de la obra más allá del autor³⁸.

Hay una línea de poesía documental que trabaja con documentos encontrados, otra que tacha textos, una más que es la recomposición —a partir de un programa de computador— de un archivo previamente seleccionado. Lo anterior lleva a cuestionar el yo creador romántico. El creador se acaba porque el criterio de novedad caduca. Lo interesante es, entonces, la manera como se revisita lo que ya hay, la manera como se erosiona, se redistribuye, se interviene, se reubica. Por otro lado, hemos visto también la reaparición de la escritura de sonetos, una vuelta a la forma clásica como una manera de repensar el criterio unificado del verso libre. La idea es que no hay una única manera de hacer las cosas, y las rupturas pueden ser el siguiente canon.

Ahora bien, Artaud estaría aludiendo a una de las maneras en que desaparece el autor y que tiene que ver con el hecho de que por encima de los asuntos psicológicos, del ordenamiento

³⁸ Hay un segundo sentido de la negación de identidad del autor. Llama la atención sobre él Javier Agüero Águila al aludir a la desposesión de la palabra denunciada por Artaud: “De alguna forma sabía, Artaud, que aquel que le robe su cuerpo-palabra la pondrá en otra región, clasificada, ordenada por disposiciones culturales o utilitarismos psicológicos. Soy desposeído de mi palabra y desde entonces ésta se transforma en un espectáculo para comentaristas apropiados y para críticos ladrones que ya nada tienen que ver con esa carne de mi carne. La palabra soplada habita fuera de mí y es ahora un fantasma nostálgico que le pertenece al mundo” (2014, p. 97).

narrativo, de la explicación, está el devenir del lenguaje. Esto no tiene que ver con inspiración o con escritura automática, tiene que ver con permitir que la creación sea una manera de extender la energía y, por eso, una huella que es tan escasa, abigarrada y sonora en su aparición. Lo importante es que la palabra permanezca en estado de vida-muerte, como lo están los cuerpos de lo vivo. Se trata de tocar la vida con el lenguaje, y la vida no es algo que un autor logre decir, es algo que el lenguaje puede atravesar porque se le pone en estado de apertura.

Lo abstracto es material

Uno puede imaginar un mundo cuyo lenguaje está vivo, eso supone repensar la manera como opera el pensamiento y reconfigurar la manera en que sucede la síntesis, en suma, la abstracción. Nos interesa plantear las implicaciones de la reflexión que Artaud hace sobre el teatro en cuanto a la relación del lenguaje con la representación, a partir de la lectura que Raphael Sigal hace en su libro *Artaud le sens de la lecture* (2018) en el que retoma el doble en *Le théâtre et son double*. En la introducción del capítulo aludimos a que Evelyne Grossman propone una equivalencia entre el término de carne que aparece en *Le pèse-nerfs* y el doble de sus teorías teatrales. Se trata, en efecto, de la manera como Artaud construye el espacio de la membrana que, a su vez, se asimila al de la carne y al del doble en las teorías teatrales. Recordemos que estamos ante un pensamiento sin sistema por lo que las ideas van cambiando de nombre a lo largo de la obra de Artaud. Ahora bien, la carne es el lugar donde el individuo entra en la membrana, un espacio que se hace visible con la idea del doble, ya que todo cuerpo tiene su equivalente en el espacio vibratorio de la membrana y el teatro puede ponerlo en evidencia. Los tres nombres aluden al mismo espacio sutil por donde circula la energía vital. Así vemos la profunda unidad que atraviesa la producción artaudiana que es unitaria y múltiple a la vez. No se deja asir en uno o en otro lugar ya que ese uno de la energía vital contiene sus múltiples variaciones de carne, membrana y doble.

Cada nombre tiene alguna variación con relación a la anterior, pero los une una similitud. La membrana es el lugar de circulación de la energía vital donde aparecen las concentraciones de energía, las separaciones, en suma, las mutaciones constantes. Se puede acceder a la

membrana por la vía de lo sensible y, a partir de ahí, desplegar las analogías que llevan a una interacción entre la energía material y la virtual. Sigal se concentra en el concepto del doble que, como lo hemos venido diciendo, puede asimilarse al de la carne y plantea lo siguiente:

Le double permet ainsi à Artaud de rassembler des notions que la culture occidentale a artificiellement séparées, au premier chef le théâtre et la vie. Il abolit la possibilité de la copie qui se forge dans la scission du théâtre et de la vie ou la rupture entre les mots et les choses. Là où la copie et l'imitation célèbrent le règne du faux et de l'illusoire, le double est signe de vérité [...]. L'ombre est ce qui donne vie à l'effigie, ce qui fait qu'elle n'est pas simplement une représentation, mais l'incarnation d'une réalité (Sigal, 2018, p. 54).

Entre la vida y el teatro hay una separación, de la misma manera que sucede entre las palabras y las cosas. Ahora bien, Artaud construye la teoría del doble que es ese otro cuerpo, o una sombra, que el actor debe dejar ver en el teatro de la crueldad. El actor trabaja su cuerpo, sus sensaciones, su respiración, la entonación de su voz, sus movimientos para que, una vez en escena, aparezca el doble que es ese otro cuerpo que vive en la membrana. El espectador del teatro de la crueldad asiste a la aparición del doble, es decir, del cuerpo que se desprende y vuelve a la membrana. Este cuerpo es descrito por Artaud a partir de la imagen de la sombra. La sombra del doble es la idea que se desvincula de la lógica occidental que separa vida y teatro y propone otra cosa, un lugar que, para Sigal, es el signo de la verdad en la medida en que no es representación, como sí lo es el teatro, o la palabra, en Occidente. Artaud ha reflexionado sobre las condiciones de posibilidad de un lugar que es la encarnación de lo real. Se trata de la aparición física de ese plano de la energía vital. Se rompe, de esta manera, la dualidad que separa la vida y el teatro por el doble, como verdad energética.

Sigal propone que la implicación de la reflexión que hace Artaud sobre el teatro tiene que ver con el fin de la representación. El poeta estaría exponiendo, de esta manera, un arte que no tiene que ver con la mimesis: “Il substitue à la réalité décalquée et appauvrie de la *mimesis* la réalité saturée de symboles du mythe, réalité qui se déploie non plus en *imitant* la vie, mais en la *produisant* par la force des analogies qu'elle met en oeuvre” (Sigal, 2018, p. 49). Para Sigal, Artaud logra un teatro que produce una vida, la crea, de nuevo: la encarna. Esta vida que el teatro logra encarnar —y ya no imitar— es una vida hecha de analogías que, además,

construyen otras formas de producción de sentido. Se trata de la manera como las analogías ponen en marcha la vida.

Es que “Le but du théâtre est d’agir et de faire agir” (Sigal, 2018, p. 55), no de representar. El espacio del doble tiene una función para el pensamiento, que Sigal describe de la siguiente manera:

Sitôt que le double apparaît, du double se crée. Et tout comme le *mana* coïncide avec la réalité, s’y superposant sans s’en détacher, en plaçant son théâtre sous le signe du double, Artaud établit un milieu fluide dans et par lequel ses idées peuvent circuler [...]. Le double constitue ainsi à l’instar du *mana* une “quatrième dimension de l’espace”, et prend en charge le “milieu magique” nécessaire au théâtre pour fonctionner, tant d’un point de vue philosophique que pratique, repérable également à la syntaxe particulière qu’il provoque (Sigal, 2018, p. 58).

Sigal describe el funcionamiento del doble: coincide con la realidad, se superpone, sin separarse. Es un medio fluido, una cuarta dimensión del espacio. Este lugar del doble —el de la membrana— es el espacio por donde circulan las ideas de Artaud que permite que el teatro de la crueldad, así lo llama el poeta, funcione desde un punto de vista filosófico porque precisamente es el plano de pensamiento vivo. Además, produce una sintaxis particular que permite identificarlo. Una poética de la acción, que encarna una realidad a partir de la fuerza de las analogías, que genera esa sintaxis particular. Se trata de un espacio filosófico, de pensamiento que es ante todo invisible y donde habitan la vida y la muerte de manera incesante.

Queremos poner en relación la reflexión de Sigal con las implicaciones que tiene el doble, o en nuestro caso, la membrana, para la definición del pensamiento. Hemos identificado a lo largo de este capítulo la manera en que Artaud construye las condiciones para pensar el magnetismo del hombre. Para ello hemos visto que las sensaciones recorren el sistema nervioso y producen el espacio de la carne donde todo opera por roce. También propone que la energía piensa en términos de deseo y de insistencia. Nos ha mostrado, así, que la capacidad de concentración de la energía en un punto es una manera de ser del pensamiento, así como el recorrido de la energía por los cuerpos en tanto flujo. En ambos casos se trata de reunión y desprendimiento, dos acciones que, en efecto, son ideas. El deseo es, en suma, la

fuerza que moviliza el pensar en tanto movimiento que tiende a enfocarse. Todo esto apunta a una nueva manera de concebir la relación entre lo concreto y lo abstracto, entre la experiencia y las ideas. Volvemos entonces al lugar del doble, en *Le théâtre et son double* (1938) donde las divisiones no operan: “En una palabra, el teatro debe convertirse en una suerte de demostración experimental de la profunda identidad entre lo concreto y lo abstracto” (2014b, p. 114). Con esta afirmación, Artaud estaría proponiendo que en lo concreto ya hay abstracción y que esto se puede ver en el teatro. El lenguaje de la escena convoca el cuerpo y la entonación de las voces que actúan como los elementos materiales que se desprenden de la energía invisible.

El asunto acá es la redefinición de la abstracción y su puesta en relación con la membrana, o el doble. Se trata de una abstracción que está contenida en un lugar que no se desprende de la materia, de la concreción y que se despliega como fuerza vital. No tiene ideas ni elementos determinados. Es energía en movimiento. De igual manera, la materia contiene, necesariamente ese grado de abstracción, es decir que su aparición es la parte visible de lo que está por venir, su muerte o su contacto con la membrana, en suma, su transfiguración:

lo que nos parece más sorprendente y asombroso es ese *aspecto revelador de la materia* que de pronto parece esparcirse en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y de lo abstracto, y enseñarnosla *con gestos hechos para perdurar*. Porque aunque estemos familiarizados con el aspecto realista de la materia, aquí aparece a la enésima potencia (2014b, p.62).

Artaud propone que en el teatro, o en el lenguaje vivo que está creando, la materia sobrepasa su aspecto realista porque está trabajada hacia la vibración: “En ese teatro hay un zumbido grave de las cosas instintivas, pero llevadas a un punto de transparencia, de inteligencia, de ductilidad, donde parecen devolvernos de manera física algunas de las percepciones más secretas de la mente” (2014b, p. 63). Nos interesa la manera como Artaud describe ese despliegue de lo material que se dispone de tal manera que contiene, en su aparición, la abstracción. La materia se exhibe en su condición de potencia, por eso extrae el sonido que apunta a la vitalidad de la cosa que, en este caso, describe como zumbido. La materia se expande para ir hacia la idea; lo que se manifiesta de forma física es el gesto de la membrana. Todo lo concreto en el teatro alude a la vitalidad, de una vez, de un solo golpe —sin

intermediación—, porque es un canal que conecta el sistema nervioso con la vibración de cada elemento que circula de manera incansable.

Artaud llega a proponer que los elementos concretos de la escena ya contienen la abstracción: “Los pies de los bailarines en el gesto de apartar los ropajes, disuelven y revuelven pensamientos, sensaciones en estado puro” (2014b, p. 69). Se trata de trabajar de tal manera la materia como gesto y, así, componer las ideas energéticas. Los pies en movimiento están agitando la sensación. Y ya hemos visto que la sensación es una manera de ser del pensamiento en tanto distribución energética. Así es que lo que se ve en la escena son encuentros de ideas, pensamientos en acción. Esto se logra mediante la construcción de un orden, es decir de la sintaxis de los elementos. Es que Artaud lo explica, no existen leyes predefinidas para construir la forma, solo hay el estudio de la vitalidad que dirige la configuración de una materia que es, en efecto, la manera en que la abstracción de la sensación aparece:

Esos gritos de las entrañas, esos ojos que giran, esa abstracción continua, esos ruidos de ramas, de cortar y arrastrar leña, todo en el espacio inmenso de los sonidos expandidos y que emiten varias fuentes, todo acude a revelarse en nuestra mente, a cristalizarse en una nueva y —me atrevería a decir— concreta concepción de lo abstracto.

Y es preciso advertir que cuando esta abstracción se da, nace de un maravilloso edificio escénico y se reincorpora al pensamiento, encuentra en su vuelo ciertas impresiones del mundo de la naturaleza, las adopta siempre en el punto en que sus combinaciones moleculares empiezan a romperse: un gesto que nos separa apenas del caos (2014b, p. 67).

Nos permitimos citar todo el proceso para poner en evidencia de qué manera el teatro es la puesta en acción del pensamiento. Esto se logra por la manera como aparecen los cuerpos y lo que desencadenan en su presencia. Es de notar, como primera medida, el elemento sonoro disonante que produce, así, una crispación, además de que viene de las entrañas, es decir del cuerpo. A este sonido corpóreo se le agregan sonidos de la naturaleza —como el del corte de la leña— que, a su vez, están trabajados para que se expandan. Hay una interfaz que amplía y envuelve el espacio con la densidad sonora. Esto ya supone una inmersión en el plano vibratorio acompañada del gesto: los movimientos de los ojos que generan un efecto de dislocación corpórea. Todo apunta a avivar los nervios, a electrizarse, pero también a configurar una abstracción que es incesante en la medida en que no se fija ni muere. De igual

manera, el espectáculo se dirige a la mente, a golpear la mente con impresiones, a internarse en el sistema nervioso y, así, producir las analogías en la medida en que hay una resonancia con la naturaleza y, por consiguiente, con los ciclos. Así es que se dispone la nueva concepción de la abstracción que es, de manera evidente, concreta, que tiene una materia. El asunto con esta manera de pensar es que, por un lado, ingresaría de manera instantánea en la mente, sin pasar por el entendimiento, luego se amplía hacia el mismo campo que está desarrollando, el energético, es decir que la analogía ingresa en el plano de la membrana, y desde ahí entra en el devenir.

Artaud propone un paso extra, el de la impresión: es porque hay resonancias, es decir, sonidos expandidos, movimientos, un campo material desplegado por lo que la mente puede captar, al vuelo, de manera instantánea algo que no fija, lo no fijado, es decir, la manera como se desplaza en permanencia el mundo, las cosas, a saber, los grados de concentración de la energía, las estrías de las cosas, sus círculos infinitos. Es el espacio en que las cosas están en el umbral. Hay, en el teatro, la experiencia del límite entre las cosas, la posibilidad de vivir ahí donde el mundo está por aparecer y está desapareciendo, lentamente.

La materia del escenario es la “Mímica de gestos espirituales que escanden, recortan, fijan, separan y subdividen sentimientos, estados anímicos, ideas metafísicas” (2014b, p. 69). Esto nos interesa porque pone en evidencia de qué manera los gestos son el elemento que se desprende de la membrana y participan del corte cruel que les permite recortar formas del plano vibrátil. En ese sentido el teatro es la manera de mostrar que los elementos son físicos y abstractos a la vez, como sucede con las sensaciones, pero también permite poner en evidencia lo que hay antes de la llegada a la forma, es decir la membrana, los procesos de condensación. Por eso los gestos son la encarnación de los elementos abstractos, a saber, los sentimientos, o las ideas. Este es el “Teatro de quintaesencias donde las cosas dan extrañas media-vueltas antes de reingresar en la abstracción” (2014b, p. 69). La puesta en escena es una especie de telaraña que deja ver los filamentos que atraviesan las cosas, los procesos por los que están pasando antes de convertirse en formas, la manera como van mutando de un estado a otro, el tránsito por el que pasan de ser un elemento concreto a un elemento vibrátil. Este teatro no pone en escena cosas, objetos concretos y definidos, todo lo que acá acontece

está en estado de intensidad, abierto a la sucesión. Esto permite cambiar la manera de pensar las ideas en la medida en que se pueden ver ideas, se pueden escuchar en vibraciones, se puede desentrañar una manera de ser de lo intelectual en los gestos de los actores³⁹.

El absoluto es un todo que contiene la potencia por venir y el mundo se desencadena por la idea del amor que es un impulso, esto se dirige hacia la configuración de los principios en los cuales hay una lucha que es la de “la fusión inextricable y única de lo abstracto y lo concreto” (2014b, p. 53). Es que los principios son la fusión indivisible entre la energía, que es la potencia abstracta y lo concreto, que es la forma. En toda forma hay una parte abstracta que la sostiene. Esta fusión de lo concreto y de lo abstracto es la base del pensamiento en la obra de Artaud que permea su visión de mundo en la que ya no hay división sino flujo, pliegues, continuidades.

De ahí que el proyecto del teatro lleve entonces a reconfigurar el concepto de pensamiento en la medida en que pensar es, en realidad, un movimiento: “Es justo que el teatro siga siendo el lugar de pasaje más eficaz y más activo de esas inmensas conmociones analógicas donde capturamos las ideas al vuelo y en un punto cualquiera de su transmutación en lo abstracto” (2014b, p. 114). Acá retoma el pensamiento de lo sensible que desarrolla en *Le pèse-nerfs* cuando establece la relación con lo instantáneo. En este fragmento aparece la noción de captar ideas al vuelo, sin el desarrollo de la temporalidad causal. Este carácter de lo inmediato, lo vimos en la segunda parte de este capítulo, es fundamental a la hora del despliegue de pensamiento en la carne ya que el mundo acontece por vibración y sutileza. El teatro es el lugar donde recrear la elaboración de ideas, al vuelo, de una manera inmediata.

³⁹ Lo carnal, lo orgánico, es una insistencia en la poética de Artaud, que aquí destaca Ivette Selene Beltrán: “La idea de realidad es constante en la obra de Artaud, también mostrar al ser humano como energía física palpable [...]. Lo vivo, lo carnal, lo orgánico, todo lo que constituye el cuerpo físico, la existencia del cuerpo humano en el Universo. La objetivación necesaria a través del arte, es una constante en sus tratados, así como una marcada oposición hacia la visión occidental de concebir una ruptura entre el alma y el cuerpo, Espíritu-materia, razón-sentidos, pureza-apetitos y la obvia dualidad paraíso-infierno” (2011, p. 13) .

También se trata de pasaje en la medida en que, como lo veíamos en *Le pèse-nerfs*, esta manera de pensar no se petrifica y más bien insiste en el movimiento. Es un lugar activo, en permanente despliegue, que continúa en estado de actividad, es decir vivo. Las analogías se disponen gracias al pensamiento arborescente que se desarrolla por resonancias en el espacio. Esto tiene que ver con la transmutación, elemento central en el pensamiento de Artaud. Es como si el poeta sujetara el estado de transformación constante del mundo. Es interesante notar que lo atrapa en la medida en que lo capturado se detiene en su flujo. En su teoría del teatro, construye un espacio donde se puede —precisamente— aprehender la metamorfosis, darle un lugar a ese proceso. El cambio que atraviesa la materia sólida hacia la muerte, sin que implique un fin, el movimiento del absoluto hacia los principios y de estos hacia las cosas: todo esto constituye la idea de la energía como transfiguración infinita. Esta idea, a su vez, se multiplica en todas las posibilidades de lo real, por eso captar la transmutación de una idea implica, en definitiva, aprehender la idea energética en su devenir.

Por eso es que el poeta afirma: “No puede existir un teatro integral que no tome en cuenta esas transformaciones cartilaginosas de ideas” (2014b, p. 114). Acá reconocemos de qué manera Artaud le da textura al pensamiento, lo amplía y transforma su manera de ser extensivo y corpóreo. En *Le pèse-nerfs* y en *L’art et la mort* está investigando las operaciones de lo sensible en el lenguaje a la vez que deja que este flujo guíe la escritura, por lo que en estos textos opera una verdadera acción de lo sensible. Esta parte de la obra revela el pensamiento encarnado de lo sensible y las rutas que atraviesa por la carne, hasta llegar a la membrana donde se desborda en imágenes, es decir en la virtualidad. Estos textos vivos abren el paso para la búsqueda de los principios que rigen las cosas.

Ahora bien, también hay un mundo y Artaud no deja de preguntarse por aquello que lo constituye y por la relación de este con el hombre. El mundo existe, se despliega, continúa, el mundo respira. El hombre vive, como el mundo, y vive en el mundo. Al preguntarse por lo que constituye las cosas llega a la energía. Esta se vuelve el elemento uno que aviva las cosas. Esta Energía es, a su vez, una idea que avanza. Esto lleva entonces a encontrar una idea vital, que permanentemente se está concretando en las cosas, de ahí que sea un proceso, un flujo y que las cosas sean cartilaginosas, abstractas y concretas a la vez. Por eso: “la idea

más elevada del teatro parece ser la que nos reconcilia filosóficamente con el devenir, la que nos sugiere, a través de toda clase de situaciones objetivas, la idea furtiva del pasaje y de la transmutación de las ideas en las cosas” (2014b, p.114). Que todo es cambiante es, así, la reconciliación con el devenir. La transformación de las ideas en las cosas es la manera en que la energía se concentra en la materia y la manera en que la materia se descompone. La transmutación es, finalmente, la crueldad como fuerza vital que el arte pone en acción.

El proceso mediante el cual el teatro entra en contacto con la energía pensante, o la poesía, implica construir ideas de la siguiente manera:

tomar conciencia y apropiarnos de ciertas fuerzas dominantes, ciertas ideas que lo rigen todo; y así, dado que cuando las ideas son eficaces aportan energía, recobrar en nosotros esas energías que a fin de cuentas crean el orden y elevan el valor de la vida (2014b, p. 84).

Se trata de apropiarse de la voluntad que dirige la energía, de la determinación que es la idea que avanza sin tregua. Esto supone, entonces, poner en movimiento la energía, que el arte sea una capa más de circulación que aumenta la vitalidad de los seres humanos. Es posible hacer pasar por el cuerpo de las personas la idea que opera para que haya vida. Es una idea energética que desencadena, a su vez, energía en los cuerpos. Aquí Artaud está proponiendo que una idea puede ser algo físico.

El teatro es un espacio de reunión colectiva para prender los cuerpos:

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio colectivo que todavía tenemos de afectar directamente al organismo, y en los períodos de neurosis y de baja sensibilidad como en el que estamos sumidos, contrarrestar esa baja sensibilidad con medios físicos irresistibles. (2014b, p. 85)

Artaud crea la manera de ser directo con el lenguaje y de llegar no a la inteligencia, sino al sistema nervioso. Esto corresponde a una lengua que no abstraiga como lo hacen las palabras. Por otro lado, supone que el lenguaje penetre el organismo. La forma no es un fin en sí mismo, es una manera de canalizar la energía pensante y de ponerla a actuar para que circule y atravesese los cuerpos del grupo de personas que se convierte en un colectivo agitado. Se trata de producir una comunidad de cuerpos encendidos.

La idea de un pensamiento sin ideas, o de una abstracción material nos guiará a lo largo de este trabajo para identificar una manera de ser de estas obras como cuerpos pensantes o como escritura corpórea. Así, veremos que la implicación de la lectura de estas obras desde la energía vital nos permite continuar el proceso de descubrimiento del carácter pensante de espacios inéditos como la naturaleza, el cuerpo y las imágenes, todo alojado en la lengua poética. Se trata de relacionar estas obras con la noción de una abstracción viva, que no se desprende del flujo que transfigura la materia. Esto lo podremos hacer gracias a la figura de la membrana que nos permite relacionar planos vibratorios según una lógica sensible.

Conclusión

Artaud reduce la presencia del texto en la escena teatral. Hemos querido revisar su teoría teatral porque en *Le théâtre et son double* hay, a nuestro juicio, una teoría del lenguaje. Al poner el texto en un segundo plano, pone el énfasis en la escena, en la presencia de los cuerpos, en suma, en la materia. A partir de ahí construye el lenguaje teatral que es todo lo que no tiene que ver con el texto. El teatro estaría conformado por el cuerpo del actor en un espacio con luz. A partir de esa depuración el poeta se ocupa de elaborar una expresión, es decir, de pensar un orden, una gramática. El asunto es que no se trata de contar una historia. La expresión que el poeta plantea a partir del cuerpo del actor, del espacio y la luz es la de los principios de las cosas. El cuerpo en movimiento en el espacio iluminado puede configurar, contener, encarnar la vitalidad. Lo vivo es algo que Artaud piensa a lo largo de toda su obra y que, además, pone en el centro de su reflexión. El arte es necesario para pensar lo vivo, porque no lo puede hacer a partir de un sistema.

La gramática de esta expresión tiene unas características que se distancian de la representación en la medida en que se suspende la comprensión. Si no hay raciocinio, lo que sí hay es experiencia y sensación. Los actores están utilizando su propio sistema nervioso para producir la expresión. Así, se trata de una expresión nerviosa que desencadena la sensación de la vitalidad porque la materia: los objetos y cuerpos, está trabajada según el ciclo de vida y muerte que la atraviesa.

Este espacio es un laboratorio de la sensibilidad nerviosa en términos de las variaciones de la luz, del juego de las dimensiones de los objetos, del trabajo de los cuerpos de los actores entrenados en el manejo de la respiración; aparecen el sonido, la imagen y la palabra. El sonido va ligado al cuerpo y a la respiración de tal manera que es la voz del aliento que se puede modular para lograr la gramática de lo vivo. Además, existe la asociación con el lenguaje y todas las posibilidades de deformación que esto trae. La imagen es un elemento visual, pero también es algo que opera en la imaginación por asociación entre los elementos del espectáculo y la sensibilidad de los espectadores. La palabra aparece cuando es necesaria la conciencia y aparece la explicación.

El teatro es la manera como se puede ver la vitalidad en acción. Algo que está presente en todo, pero que no es visible. De ahí que Artaud le dé al teatro, luego al arte, un lugar en el pensamiento. La composición del espectáculo es la manera en que se puede pensar la vida. Las implicaciones son múltiples y apuntan a cambiar la idea de qué es pensar y qué es el arte. La vida es una acción, por lo que no se puede pensar en términos de razón causal. Si se piensa la vida en esos términos hay un camino que identifica el paso del absoluto a las cosas. Todas las cosas están atravesadas por el proceso de vida-muerte que constituye la vida. Pensar lo vivo supone, además, poder experimentarlo y, al hacerlo, ya no se puede dividir y entender qué lo constituye. Se puede sentir y, por consiguiente, entrar en la sensación. La sensación atraviesa el sistema nervioso, aviva y se amplía hacia las imágenes, pero no hacia el sistema. No ordena, disemina, ya que la sensación arborece.

Pensar tiene que ver con separarse de la experiencia para verla existir, dividirla, encontrar causas. El arte permite separarse de la vida sin dividirla, es decir que se puede tomar distancia para ver actuar la vida. Se trata de mirar a la vez que se experimenta. Se vive y se toma distancia. Esto lleva a desencadenar analogías, pero en un espacio determinado. Se pone un orden que está vivo. Así es que el arte puede crear ideas vivas, materiales. De hecho, para Artaud esa es la finalidad del arte, poder construir el pensamiento vivo. Acá se puede ver que la abstracción tiene una forma que es momentánea y se encarna en materias.

Si se lleva esto al lenguaje aparece su esqueleto en términos de sonoridad, se forma como un cuerpo con una materialidad. En este lugar la imaginación se concreta en la imagen y si a esto se le agrega el sonido entonces el lenguaje no termina de cerrarse, su sentido está al borde: entre el orden y la vibración y, con eso, la crispación. El lenguaje logra crear, así, una experiencia.

He acá un nuevo mundo:

Sentir que se hace parte de ese todo que es la materia.

Saber encender la vitalidad ya que, al hacerlo, se conecta con el todo. Aceptar una conexión que no es una fusión. Aceptar que mientras haya conciencia no hay disolución total de la materia. La conciencia es conciencia de la muerte, y se le puede dar un uso, como a la respiración, en términos de vitalidad. La vida se vale de la muerte, esa fuerza de destrucción, como fuente de permanencia. Así es que la conciencia es la vía de uso, con voluntad, de la finitud para derramarse hacia el todo.

Hay un todo que es el absoluto potencial energético.

Entrenar el cuerpo (todo es cuerpo visible o invisible, en potencia) para ensancharse en términos de vitalidad.

No hay definiciones, y si las hay partirlas por la mitad. Usar la fuerza de la muerte para potenciar el flujo.

Pero no es el caos, es el coágulo.

Atenerse a la materia y sus fluctuaciones como ejercicio diario de vitalidad.

Entrenar el pensamiento sensible que tiene que ver con conciencia de la sensación que es la fuerza que configura y desconfigura, a la vez.

Dirigir la Energía para crear trazos sonoros, para ver las operaciones de la energía confluyendo hacia un punto.

Crear trazos sonoros para abrir, para desestabilizar lo que esté fijo.

Hacer uso de la crueldad para ir a la vibración.

La crueldad no es escandalosa, es precisa, silenciosa. Es permanecer en silencio y escuchar el roce.

Pensar la forma tiene que ver con darle un lenguaje a la sensación. Pensar que la forma dé cuenta de la vitalidad es relacionarla con el pensamiento sobre la vida. Es ligarla al asunto de lo vivo. Pensar lo vivo hoy en tanto materia es ir a las cosas del mundo. Ir a las cosas del mundo hoy es pensar un lugar de comunidad. Pensar un lugar de unión hoy es aceptar que es pasajero, frágil y escaso. Pensar lo pasajero, frágil y escaso hoy es vivir en el hoy, en lo que es hoy.

Lo pasajero es cruel. Es cruel porque está pasando, está en tránsito, no para de moverse. No hay asideros. Lo pasajero es la desaparición de la materia sólida en la descomposición de la materia. Es desasosegante porque lo que no se ve ni se escucha, se disuelve, deja de tener singularidad.

Se descompone el cuerpo humano. Y no queda nada material. Mientras eso pasa, se trata de ir recuperando las formas de vitalidad. Una de las prácticas posibles de potenciación de la vitalidad es el uso de la fuerza de la muerte con conciencia en la vida. Esto se hace cuando las cosas están solidificadas. Al aplicarles la crueldad, el corte, se abren. Así también se apropia la muerte, se la trae a la vida.

¿Por qué hay cuerpo humano, por qué hay cosas sólidas?, porque aparece una forma: lo propio de la forma es desaparecer, la energía pasa por los cuerpos, los aviva y, al tiempo, los apaga. En un plano inmenso, ese cuerpo que se está descomponiendo, se está abriendo cada vez más a la vitalidad, está dejándose atravesar por la energía que se alimenta de la descomposición para seguir adelante.

Lo frágil es infinitamente potencial, no está acabado nunca y deja ver los pasos de la energía por ese cuerpo que está al límite de algo. Lo escaso tiene que ver con el mundo en que vivimos. Es un mundo en que la vitalidad es escasa.

La imagen es el equivalente del gesto en la medida en que es un signo, un bloque que da cuenta de una idea. Una idea que tiene que ver con los principios generadores de las cosas, es decir con la insistencia de lo vivo.

Pensar el espacio del poema como la página —acabar con la imposición de la linealidad— como la grafía, el trazo del alfabeto, pero también como el sonido. El sonido alcanza a ser sílaba que, además, se puede pintar. La grafía es pintar sonidos. Estos sonidos se conectan con la vibración.

De qué manera el lenguaje puede desplegar su campo energético: en la medida en que es imagen y sonido en una espacialidad de la página no lineal. Esta condición de imagen y sonido produce una poesía que es un trazo vital. Se configuran textos que permanecen vivos en la medida en que su sonido, sus trazos, sus imágenes son acumulaciones vibratorias que pasan por el cuerpo del lector y activan su sistema nervioso. El orden de estos textos se da por la vía de la diseminación, de la repetición, de la analogía, de la resonancia, de las disposiciones en bloque.

La poesía es un espacio material como lo es la vida. La poesía es un laboratorio para pensar, ensayar y componer la energía vital.

Acaso se puedan encontrar textos que dejen ver esa relación con la membrana, de múltiples maneras:

El humor es una forma de crueldad que interrumpe los sentidos y desencadena flujos.

Textos que capten sensaciones sutiles casi imperceptibles.

Textos que sean cuerpos que se devoran a su lector con humor y repeticiones, como máquinas.

Textos imposibles, desesperantes.

Textos-pensamiento-flujos.

Textos-membranas.

Hacer textos es trabajar con la Energía.

Estamos elaborando un orden que pretende dar cuenta de unas partes y de unas relaciones entre las partes imitando el espíritu que piensa. Sin embargo, es importante volver a anotar que esto no sucede de esta manera en su obra. Es evidente que el lenguaje poético en el que Artaud se expresa le permite crear el pensamiento al que apunta, uno donde no hay división

entre las cosas. Por eso, el ejercicio de dividir los temas es eminentemente artificial y, por consiguiente, es artificial porque su obra nos reta a, precisamente, no poder hacerlo en la medida en que no hay origen visible, no hay un centro. Nosotros hemos identificado que un centro es el de la vitalidad, pero este es un centro que parte, se refracta, se diluye.

Hemos querido identificar cómo carga de densidad la idea de lo vivo a lo largo de su obra y de qué manera va impregnando todos los lugares, el de la materia, el cuerpo, la sensación y, por supuesto, el del arte. Artaud piensa lo vivo en relación con el arte, el teatro, la escritura pero, sobre todo, con el pensamiento, porque quiere, ante todo, pensarlo. Crear las condiciones para hacerlo.

Hemos querido partir de la idea de lo vivo, de la necesidad de sentir para poder pensarlo, del estudio que Artaud hace de qué es la sensación y de por qué encuentra en esta una manera de ser abstracción y cuerpo, a la vez. Sentir amplía la capacidad de estar en el mundo.

Artaud construye una teoría de lo vivo y la encarna. Esto supone repensar el asunto de la representación, de la división que hay entre lenguaje y realidad, pero también entre el cuerpo y el pensamiento. Si lo vivo es algo que se sale de las categorías, de la definición de la abstracción como la inteligencia que se separa del cuerpo, entonces emprende el camino de buscar la manera de pensar lo vivo. No se puede pensar lo vivo sin experimentarlo. Esto implica una observación de esa posibilidad: que la sensación y la idea convivan.

Pero acá no se trata de eso, se trata, más bien, de observar la sensación. Artaud se propone dar cuenta de la manera como la sensación opera construyendo el lenguaje que no se separe de la sensación. Se puede pensar en la medida en que se experimenta, cada vez. Esta también es una manera de pensar, pero en términos otros: en los que tienen que ver con la analogía, y la imagen, con el estado del cuerpo que desencadena un tipo de respiración, con todo lo que, en efecto, no tiene lenguaje articulado, y sin embargo, existe.

Acá encontramos un acercamiento a qué es la sensación y qué es la idea. Antes o después de la pregunta por cómo darle un nombre. Cuando Artaud piensa la sensación no la separa del

pensamiento, de hecho, encuentra que esta es a la vez invisible y abstracta. La sensación funciona, entonces, como lo hacen las ideas, tiene esa característica de invisibilidad. Sin embargo, también tiene un cuerpo, por lo que se la puede identificar en la respiración y en los lugares del cuerpo donde se concentra. La sensación es abstracta y física, a la vez. Además, tiene su manera de ir desarrollándose en el cuerpo. Pero ahí no termina todo: es que se la puede intervenir con la respiración, es decir, la conciencia puede interactuar con la sensación. Así es que sentir implica un tipo de actividad que supone la síntesis, el movimiento, la transformación.

La pregunta por lo vivo es la pregunta por la intensidad de lo vivo, por la insistencia de las cosas. Es que Artaud se interesa por la fuerza de la sensación, así esta sea dura o sutil, hay una presencia que cambia, mueve y amplía la carne del hombre. También se interesa por la fuerza de las cosas. Su pregunta está relacionada con el fuego o el ardor del mundo, de las cosas, y de la respiración. Las cosas vivas están atravesadas por ese ardor. Esto se ve en Van Gogh. Es claro en su pintura. También se experimenta en la obra de Artaud. Esa necesidad de estar que es pensar, para el poeta, con y sobre ese ardor. Lo vivo tiene tanta vida porque está vivo lo que significa que va a morir, o está muriendo, o tiene una fuerza que lo está llevando a disgregarse, esa fuerza es la Energía, la potencia que hace que las cosas se expandan e insistan, que es también la necesidad de que mueran, se mueran.

Lo vivo es la sensación de lo vivo. Esa sensación genera la expansión del hombre hacia la carne, en ese lugar hay una idea que es una imagen, hay una física, unas texturas, un color, unos cuerpos líquidos, unas vibraciones, un campo de energía, es decir de potencia que está en proceso, que en su totalidad respira y que, además, saca pedazos que son las cosas. Esta es la membrana del *Pèse-nerfs*.

Artaud pasa por el trabajo del cuerpo del actor para construir el arte que le interesa que es la manera en que quiere llegar a la vida y, sobre todo, decir lo vivo. Ahora bien, lo vivo es la Energía que se condensa, pero no se detiene. El asunto es que lo vivo no se detiene, pero tiene su propia manera de operar y esa operación es pensante.

El teatro es un lugar que permite, entonces, poner en escena esos procesos con los recursos que tiene, el espacio, la luz. Ahora bien, el cuerpo del actor es el canal por donde circula la Energía y por donde sale un lenguaje que está en la membrana. El lenguaje que sale de ahí, del cuerpo del actor, es el sonido que no termina de cerrarse en el sentido. Es porque pasa por el actor por lo que la palabra se carga de respiración, de presencia, se deforma, muta, hasta el absurdo, hasta la risa macabra.

A continuación, trabajaremos desde el pensamiento de Antonin Artaud, esto implicará que utilizaremos el vocabulario que hemos venido desarrollando a lo largo de este primer capítulo. En el segundo capítulo trabajaremos a partir de la idea de la energía y su carácter pensante en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero. Construiremos una reflexión a propósito de la relación de lo uno y lo múltiple que revisamos en este capítulo sobre la manera como se despliega la energía. Aludiremos, así mismo, a la figura de la membrana como espacio pensante donde confluye el aspecto vibratorio de la materia.

En el tercer capítulo nos acercaremos a la crueldad en *Historia de la leche* de Maricela Guerrero a partir del vocabulario que trabajamos en este capítulo. Esto implica que estudiaremos elementos que caracterizan a la crueldad como la voluntad por parte de quien hace daño. Mostraremos de qué manera ese daño tiene un objetivo que no hace parte de la dimensión moral humana, tiene que ver con la lucidez que implica abrir el cuerpo cerrado a una amplitud energética. Esto nos llevará a plantear los usos potenciales de la muerte. De igual manera, trabajaremos el carácter pensante de la escritura poética, la vitalidad de las imágenes que pertenecen a una virtualidad que ha recorrido previamente el camino del sistema nervioso.

En el cuarto capítulo nos ocuparemos de la poética de lo corpóreo en Legna Rodríguez Iglesias de tal manera que nos acercaremos a las ideas de Artaud sobre la no división entre cuerpo, pensamiento y lenguaje. Veremos cómo en sus poemas construye teatros de la crueldad, con un cuerpo físico presente, así como una materialidad de la lengua. Analizaremos de qué manera sus poemas corresponden a los gestos que el francés propone en *Le théâtre et son double* y propondremos que el alcance de estas producciones tiene que

ver con el fin de la representación y con la posibilidad de una poesía que encarna la presencia física de la poeta.

Así es que nos permitiremos utilizar el campo semántico de la energía vital como lo acabamos de estudiar, teniendo en cuenta que ya lo hemos definido en este capítulo y desarrollando la aplicación del mismo en el análisis de los poemarios.

Capítulo segundo: Hablar en árbol en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero

Introducción.

El sueño de toda célula (2018) es un poemario de la poeta mexicana Maricela Guerrero (1977) que habla de la crisis ambiental actual. Los poemas cuentan las formas en que las multinacionales se organizan para extraer la materia prima hasta dejar los paisajes muertos, la multiplicación de hidrocarburos que contaminan el aire, y las formas de explotación de la naturaleza. La célula se convierte en el elemento que atraviesa todas las formas de lo vivo en este poemario. Esta base temática está acompañada de una pregunta por el lenguaje: la voz poética se pregunta por los hechos de violencia ecológica y por el lenguaje que los configura, pero también por el que nombra la manera de ser de la naturaleza. Todo desemboca en el deseo de la voz poética de que haya una lengua viva que se comporte como lo hace la naturaleza.

En el contexto actual Maricela Guerrero es considerada como una de las autoras más relevantes de la poesía mexicana contemporánea, por su estilo que da cuenta de una renovación de la poesía mexicana actual. Este libro en particular ha suscitado una lectura que lo ubica en un género literario que se ocupa de la crisis ambiental que el mundo está atravesando y que se pregunta por el futuro de la vida⁴⁰, con precedentes en la poesía mexicana como José Emilio Pacheco⁴¹, Homero Aridjis.

⁴⁰ “«La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente», dice Cheryll Glotfelty en su introducción a *The Ecocriticism Reader* (1996: XVIII) —hasta ahora el texto medular sobre el tema—, y centenares de críticos están hoy trabajando en esta línea forzosamente interdisciplinar, fieles a la premisa ecológica de que todo está conectado a todo y confiados en la certeza de que pretender desvincular la calidad estética de una obra de su contexto (socioeconómico, político *pero también ecológico*) es simplemente una simpleza de Harold Bloom y Cía.” (Binns, 2004, p. 16).

⁴¹ Niall Binns comenta a propósito del poeta mexicano: “Restablecer las conexiones con los lugares, sin caer en un conservadurismo reaccionario, es un desafío fundamental para las sociedades contemporáneas y también para la poesía. El primer paso poético podría consistir en una vuelta a la

La voz poética de Maricela Guerrero

En el artículo “Repensar la escritura: cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero”, Ignacio Ruiz-Pérez (2018) hace el recorrido que permite ubicar la producción de la poeta en el panorama de la poesía actual mexicana. Para eso se remite a las ideas que propone Luis Felipe Fabre (1974) en el prólogo de la antología que también seleccionó, titulada *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual* (2012) donde precisa que el modelo mayoritario de la poesía mexicana del siglo XX es transcendente, con una expresión universalizante. Así, esta antología muestra la necesidad de un cambio por una poesía que contenga las tendencias del siglo XXI. La antología propone unas poéticas que no vienen de la tradición clásica de José Gorostiza (1901-1973) o de Octavio Paz (1914-1998), sino que hacen relecturas de una línea que ya era considerada disidencia como el movimiento de vanguardia estridentista de comienzos de siglo, o el infrarrealismo de la segunda mitad del siglo XX del cual hizo parte Mario Santiago Papasquiaro (1953). Esto supone un descentramiento del canon tradicional y una actitud que permite la elaboración de múltiples vertientes literarias.

Ruiz-Pérez cita a José Joaquín Blanco, quien, en su *Crónica de la poesía mexicana* (1978), afirma que hay una tradición que se divide en dos:

divide la poesía mexicana de las décadas de 1960 y 1970 en dos tendencias, una cultista, entre quienes estarían Octavio Paz, Tomás Segovia y Rubén Bonifaz Nuño, poetas que reciben la herencia del grupo de Contemporáneos. La segunda veta es coloquialista y los representantes más señalados serían Efraín Huerta, Rosario Castellanos y Jaime Sabines. [...] Por su parte, en un artículo de 1992 Evodio Escalante⁴² realizó la distinción entre “vanguardia militante”

mirada atenta promovida por los románticos ingleses, a la «atención vivificadora» que comparten el arte y la ciencia (Elder, 166), o a lo que José Emilio Pacheco ha llamado la «atención enfocada»: hay que abrir nuestros ojos y todos los sentidos a lo nuevo y a lo viejo, recordar que la poesía, como los seres humanos, está siempre situada, y por lo tanto indagar en la relación de sus raíces. Esta mirada puede conducir a una poesía localista —el regionalismo interesa a muchos ecocríticos— y un interés por lo pequeño, por el detalle; pero también podrá ir por debajo y más allá de las superficies” (2004, p. 19).

⁴² Escalante, Evodio (1992): “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca. Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz,

y “vanguardia blanca” para referirse a la subversiva poesía del lenguaje emblemática por las obras de David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho (Ruiz-Pérez, 2018, p. 29)⁴³.

Así, se va configurando un panorama poético que, según lo anterior, tiene que ver con una apuesta lingüística. Ahora bien, está claro que la poesía mexicana tiene una vertiente culta y otra coloquial, así como una vanguardia que es calificada de subversiva. La necesidad de descentralizar la poesía tiene que ver con la posibilidad de que se amplíe a la diversidad discursiva en la medida en que incorpora todo tipo de registros, y textualidades, incluyendo las nuevas tecnologías. Dentro de esto aparece también una necesidad de “politizar el discurso” (Ruiz-Pérez, 2018, p. 29) como gesto que permite, en efecto, la radicalidad, es decir, poder apartarse de la poesía de estilo inamovible⁴⁴.

Dentro de las modalidades que politizan el discurso de lo poético aparecen las relecturas de tradiciones no canónicas, y la posibilidad de descentrar entonces la noción de clasicismo hacia poéticas y genealogías disidentes (Ruiz-Pérez, 2018). También se hace uso de diversidad de textualidades, electrónicas y corpóreas. Además, aparece el término de la desapropiación que, según Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2013), busca trabajar con prácticas que permitan dejar de poseer lo que se supone que es propio. En ese sentido, se desmarca de la intertextualidad que busca otros referentes textuales (Ruiz-Pérez, 2018). La desapropiación busca perder el rostro propio, intervenir el propio archivo para

Alberto Blanco y Coral Bracho”. En: Federico Patán (ed.): *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 27-45.

⁴³ Eduardo Milán asocia la figura de Octavio Paz con las vanguardias: “Lo cierto es que la obra poética de Octavio Paz cifra una característica de la poesía mexicana moderna: la de posibilitar la coexistencia de una idea de tradición y de una más vaga idea de transformación formal. La obra poética de Paz encierra literalmente esta dualidad como si ella misma pretendiera ser la obra poética moderna: tradicional -deudora de una idea de la tradición- y, en su caso, apegada a ciertos planteos -o interpretaciones de Paz- de las vanguardias, sin la radicalidad de las vanguardias en su proyecto de disolución del arte en la praxis social [...]. Sigue, sin embargo, inquietando el tema de la competencia técnica, de la realización del poema como entidad artística formalmente incuestionable” (2014, pp. 295-298).

⁴⁴ Cabe resaltar que Ignacio Ruiz-Pérez alude a tres obras donde se aprecia la politización del discurso: *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y *Anti-Humboldt* (2015) de Hugo García-Manríquez.

abrirse a sentidos plurales. De igual manera aparecen prácticas como el collage o el pastiche (Ruiz-Pérez, 2018) que buscan crear estructuras de montaje cinematográfico.

Así, se llega a crear una poesía que asume los presupuestos de la posmodernidad tales como la crítica poscolonial y la imposibilidad de clasificaciones fijas, por lo que los aparatos críticos que dividen en dos vías, una pura, otra coloquial o en “vanguardias militantes” y “vanguardias blancas”, ya no son válidos en la medida en que los textos no se dejan encasillar en la una o en la otra. No se puede analizar el fenómeno de manera binaria. Esta poesía, además, tiene que ver con “dilucidar la política misma subyacente en todos los lenguajes” (Ruiz-Pérez, 2018, p. 31), es decir, que pone en evidencia los dispositivos de poder que atraviesan las formas de enunciación⁴⁵.

Dentro de este panorama se configura una tendencia en la que el elemento común de las poéticas transgresoras es la dificultad para encontrar similitudes entre las propuestas que permitan construir una crítica que las agrupe. Así es interesante notar el carácter diverso, cuyo elemento en común es que no continúan la línea clásica poética, de ahí que se trate de poéticas que apuntan al riesgo. Dentro del panorama cabe destacar que:

Las revisiones más radicales del lenguaje poético las vienen realizando las escritoras. El hecho no debería ser una sorpresa, pues desde hace varias décadas poetas como Pita Amor (1918-2000), Rosario Castellanos (1925-1974), Elva Macías (1944), Elsa Cross (1946), Coral Bracho (1951) o María Baranda (1962) vienen modificando el decir poético en el país, fragmentando, descentrando o extendiendo, según sea el caso, el lenguaje con temas, acentos

⁴⁵ He aquí cómo ubica a Maricela el antologista Fabre, en la reciente generación de nueve poetas mexicanos: “Un poeta renovador siempre es una excepción y por lo tanto un solitario. ¿Cuántos poetas renovadores coexistiendo en un mismo tiempo y en un mismo país son necesarios para hablar de una época excepcional? Aquí van nueve y hay más [...]. Yo quisiera destacar dos rasgos que encuentro, en mayor o menor medida, en los poemas de estos nueve autores: la desconfianza ante la escritura poética y la incorporación del contexto del poema al interior del poema [...]. Esta desconfianza es una postura, un cuestionamiento constante de lo que es poesía al punto en el que, las mejores de las veces, esta desconfianza contagia al lector y el lector debe preguntarse: ¿esto que estoy leyendo es realmente un poema? [...] En cualquier caso es un desmarcaje de aquella concepción del poema (tan cara a cierta poesía mexicana) como un instante suspendido e iluminado, fuera de la historia y del calendario, pero desde ya inscrito en la eternidad [...]. Un estruendo que oponer a la poesía del silencio: tan aséptica, tan apolítica, tan pura. Frente a esa poesía, el contexto, el ruido del mundo, el sonido de fondo, un paisaje brutal aunque inasible entrevisto velozmente desde la ventanilla de un tren en marcha: ese imparable poema de Maricela Guerrero llamado Kilimanjaro” (2012, pp. 12-15).

y tonalidades que resaltan la diversidad de la poesía mexicana en su conjunto. (Ruiz-Pérez, 2018, p. 31)

Este es pues el panorama en el que se inscribe la obra de Maricela Guerrero que es posterior a la de las poetisas acá citadas y que se vincula con el cambio producido en la poesía mexicana en el siglo XXI. Es de notar, además, el estudio que Guerrero hace del poema “El origen de la tragedia” de Gerardo Deniz (1934-2014) para demostrar su vigencia y, con eso, se ubica junto con otros poetas jóvenes que lo reivindican como una de las voces más influyentes en la actualidad. Esto muestra el interés de Guerrero, pero también de Luis Felipe Fabre y Julián Herbert por las estrategias discursivas de Deniz. En el caso de Guerrero, se ve en la medida en que en su poesía aparecen usos del lenguaje que los acercan, en “la mezcla y la disolución de fronteras textuales, y el descentramiento del discurso poético para construir un espacio propio de articulación cuya dicción rizomática y acéntrica desterritorializa lenguajes e ideologías que recuerdan las estrategias discursivas de Gerardo Deniz” (Ruiz-Pérez, 2018, p. 32). Es de notar el interés por una poética que lleva a cuestionar los límites entre la poesía y otros lenguajes como un gesto político que permite transformar las normas estéticas. Esto lleva a crear una dicción anómala que, sin embargo, reúne otros ámbitos de la lengua y posibilita, así, la diseminación, es decir, las formas de acumulación y de derivas propias del rizoma⁴⁶.

En este artículo hay un análisis de la dimensión crítica de la poesía de Maricela Guerrero, que ya cuenta con nueve publicaciones: *Desde las ramas una guacamaya* (Bonobos CONACULTA, 2006), *Se llaman nebulosas* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010),

⁴⁶ Al final de sus ensayos, Eduardo Milán se refiere a la generación de Maricela y se remite a las referencias biológicas y botánicas de Gerardo Deniz: “No están aquí en consideración prácticas de los jóvenes poetas, los nacidos en las décadas de los sesenta y setenta, porque esas generaciones parecen haber modificado en su recepción de la poesía del mundo sus marcos de referencia. La nueva poesía mexicana ya no tiene [...] una relación estrecha con lo que se consideraba, sin titubeos, la ‘gran poesía’ o la ‘gran literatura’ [...]” (2014, p. 374). Continúa con su análisis: “La poesía de Gerardo Deniz arremete contra la concepción poética dominante en la poesía mexicana del siglo XX: la que ve en ese oficio una manifestación trascendente alcanzable con la sola enunciación codificada del lenguaje poético [...]. Zonas oscuras pueden permanecer en la significación de la poesía de Deniz, construcciones que resisten el desciframiento, recursos usados por capricho, referencias que sirven poco más que para probar un cierto grado de conocimiento del tema que toca o para hacer gala de una suficiencia referencial poco común en sus pares de oficio -alusiones a la biología, a la música, a la química, a la botánica-” (Milán, 2014, p. 411).

Kilimanjaro (Mano Santa, 2011), *El tema de la escrofularia* (Editorial Piedra Cuervo, 2013), *Peceras* (Filo de caballos, 2013), *De lo perdido, lo hallado* (CONACULTA, 2015), *El sueño de toda célula* (Ediciones Antílope, 2018), *Distancias. de los caprichos de tu corazón* (UNAM, 2021) y *A río revuelto* (Aguaviva ediciones, 2022).

Guerrero rompe con la línea poética pura y atemporal, y desarrolla una que emplea múltiples lenguajes sin jerarquías. Desde sus primeros poemarios es de notar, entonces, el lenguaje popular, el uso de la expresión coloquial, pero también la alusión a otros poetas como Sor Juana Inés de la Cruz o Rosario Castellanos que, incluso, aparecen parodiados. También utiliza el collage de versos, o las citas de Antonio Cisneros, de Charles Bukowski. Hay en su poesía referentes de la cultura popular, como de la política o la economía. Todos estos discursos aparecen de tal manera que descentra el poético y permite traer todo tipo de lenguajes que, en el contexto del poema, se presentan para que el lector los observe actuar. Esta poesía convoca múltiples referentes y, así, permite un espacio de acogida, pero también de crítica.

Maricela Guerrero utiliza el lenguaje de la parodia, pero también estrategias como el juego de palabras y la repetición de sonidos, también cambia la puntuación, la suprime o la añade en exceso. Utiliza de manera muy libre la espacialidad del poema, alterna tipos de versos, aparecen ritmos complejos por las múltiples asociaciones que, además, reúnen lenguaje coloquial y referencias cultas, a la vez. También recurre a la yuxtaposición de elementos disímiles sin razón aparente. Todo esto crea una poesía que se vuelve inestable, cuyo sentido es ambivalente y se dispara hacia todos los lados a la vez que acelera el ritmo. Ruiz-Pérez afirma que: “una política de la divergencia que dice desdiciendo —o, mejor, construye deconstruyendo— en una suerte de agramaticalidad que convierte el discurso poético en un espacio de resistencia” (2018 p. 33). Esta poesía le exige al lector que elabore un nuevo sistema de lectura y así lo transforma.

Ejes de lectura

Artaud propone una pregunta por la energía vital, Maricela Guerrero describe la muerte de la vida natural. En ambos casos la poesía se vuelve pensamiento sobre lo vivo y se vuelca a desentrañar en el caso del francés, como lo vimos en el primer capítulo; la Energía, en el caso de la mexicana, la célula. Tomaremos *El sueño de toda célula* como un continuum de la primera parte de nuestro primer capítulo sobre el pensamiento de la Energía vital en *Héliogabale*. Esto implica no solamente que nos remitimos a los contenidos temáticos que configuran el camino del absoluto a las cosas, sino a la condición de una escritura que es una poesía pensante. Haremos el mismo ejercicio que emprendimos con el poeta francés: construiremos una *narración* en la que propondremos un orden que hemos identificado de manera artificial para poner en evidencia el pensamiento sobre la lengua vital en el poemario de Guerrero.

Este libro está dividido en cinco partes y cada una tiene su título con un subtítulo. El primero, es “Maestra Olmedo / Todos los organismos están compuestos de células, menos los virus”. Acá aparece una de las protagonistas que es la maestra de biología que le enseña a la voz poética el lenguaje científico con el que reconocer y clasificar las plantas que están estudiando en clase. Desde este primer subtítulo se puede ver el interés por lo que es común a todos, la célula, aunque hay un elemento que no haga parte, los virus. En esta parte se construye el personaje de la maestra a partir de la manera como enseña sus clases. También surgen las acciones en contra del equilibrio de la materia.

La segunda parte tiene un título parcialmente en latín, “Reino plantae”, con un subtítulo: “Una célula proviene de una célula desde el principio de las células”. En esta parte los poemas indagan por los árboles y por las propiedades de las plantas, como los títulos de los poemas lo indican, “*Aloe Barbadosensis Miller*”, “Sábila”, “*Mentha spicata*”, “Yerbabuena”. Luego viene la tercera parte, la más corta de todo el libro, que se llama: “Lobos: lecciones de cuidado”, con un subtítulo que es: “Las células contienen el material hereditario de los organismos que integran”. La voz poética desarrolla unas imágenes en torno a los lobos, a cómo los lobos la cargan en su lomo, como si fuera uno de sus hijos. También hay imágenes de animales que duermen al lado suyo.

La cuarta parte se llama “Citius altius fortius” con un subtítulo más largo, “Que la lengua imperial con su grado comparativo con sus desinencias desató una carrera por la incomunicación, aunque diga lo contrario: *Citius altius fortius*”. En esta parte hay poemas como “La lengua del imperio” o “Datos” en los que se plantea de qué manera la acumulación y la competencia son la base de la extracción de la materia. Esto lleva a la voz poética a preguntarse por un lugar donde quepa todo lo vivo, todos los seres. También aparece en esta sección la mención al estado en que se encuentran las células de la maestra Olmedo que están debatiéndose entre la vida y la muerte. La última sección se llama “Reino linguae” y el subtítulo es “En las células se dan todos los procesos metabólicos de los organismos”. Aunque en esta parte aparecen elementos de todas las anteriores, acá hay una búsqueda de una lengua que sea una lengua vital.

Estas definiciones se leen como versos, como una poética de la célula. Entonces, la ciencia adquiere otro estatuto, uno que se vincula con la estética. La ciencia se vuelve una poética. Esto, porque este libro utiliza la lengua de la ciencia para hablar de asuntos de la materia, como lo vimos en los subtítulos que describen formas de ser de la célula.

A partir de la lectura de los subtítulos podemos identificar la célula como elemento que configura los organismos. Lo vivo está compuesto de células. Estas, a su vez, provienen de otras células que contienen lo necesario para producir los organismos por venir. Además, en la célula se produce la vida en términos de “procesos metabólicos”, es decir, de intercambio y, en suma, de movimiento.

Así es que la célula es la forma que adquiere, en términos de Artaud, la energía vital. Esto porque según los subtítulos la célula es el origen, el devenir y el cuerpo por donde se produce lo vivo. Trae los enunciados científicos para que, al ubicarlos en el lugar poético, aparezca de manera silenciosa, la permanencia de la célula, la potencia de su insistencia, su lugar de unicidad, como lo estudiamos para la energía en Artaud. El reducto de lo vivo, según los subtítulos, es la célula y ese reducto es, a la vez, lo que compone la multiplicidad.

El sueño de toda célula es un libro que nos permite pensar, a modo de ejemplo, la manera en que se puede nombrar lo que Artaud llama la energía vital. En este libro hay un verdadero estudio de la naturaleza que se puede leer en clave de vitalidad en términos del francés, y de cómo se la puede nombrar. ¿De qué modo se puede nombrar lo que sustenta la vida?

Nos ocuparemos, en una primera parte, de lo que Guerrero llama “la lengua del imperio” para identificar cómo este libro muestra la crisis ecológica a partir de las dinámicas de extracción y de la lógica de la competencia. Acá veremos de qué manera las cosas vivas están interconectadas entre sí y tienen elementos comunes. Analizaremos en qué medida la voz poética muestra que los nombres de la naturaleza están fijados en la lengua del imperio, y cómo la ciencia es un método que ordena lo vivo y plantea la pregunta por la relación entre las cosas y los nombres.

En una segunda parte, veremos que el lenguaje humano no es suficiente para nombrar lo vivo y que hay que considerar otras formas de la lengua. Así es como Guerrero y Artaud plantean una salida que no pone al hombre y su lenguaje en el centro del pensamiento. Nos ocuparemos de la lengua de la materia, es decir, de la célula y del movimiento que va de lo uno a lo múltiple. Trataremos sobre cómo se comunican estas formas vivas, para llegar a ver que proponen nuevas formas de relacionarnos con las plantas y lo animal.

En una cuarta parte, trabajaremos la manera como Guerrero afirma un asunto que también busca Artaud: el deseo de una lengua viva, pero en los términos de cobijo que propone la mexicana. Guerrero propone que se puede sanar lo vivo desde la lengua, la urgencia de sanar la lengua y la posibilidad de construir una lengua que proponga soluciones al desastre desde la comprensión de cómo opera la materia. Ahora bien, analizaremos la manera como pone en acción esa lengua viva que se puede leer desde el pensamiento de la membrana de Artaud, ya que hay una expresión que une diferentes planos, el estético y el ético, con el científico y crea una lengua híbrida.

El pensamiento de Artaud sobre la energía vital nos permite proponer que este libro es una reflexión sobre el lenguaje de la vitalidad. Queremos desentrañar que Maricela Guerrero propone las condiciones de posibilidad de una lengua viva a partir de su estudio sobre la materia.

Resulta necesario anotar que, así como la voz poética muestra que la materia configura una red de asociaciones y que las cosas no funcionan de manera individual, así mismo sus poemas son verdaderos tejidos donde unos temas van desembocando en los siguientes. Este rasgo distintivo de su escritura funciona como lo hace la descripción que propone de la materia, en un continuo devenir.

Hemos querido proponer que es porque el mundo está devastado, es porque la voz poética alude a la crisis ambiental, por lo que una lengua vital es necesaria. Es porque hay menos vida por lo que la pregunta por lo vivo se vuelve urgente. Y la pregunta por lo vivo implica, para la poesía, el deseo de una lengua viva.

Primera parte: Inocular nombres en el imperio

Romper redes y acumular

En este libro los hechos están relacionados con el lenguaje. La voz poética afirma que las acciones se llevan a cabo en una lengua, la del imperio. En este poemario se pone en evidencia qué tipo de lengua configura el mundo. En ese sentido Alfredo Saldaña propone un estatuto de la poesía relacionado con lo reflexivo de la siguiente manera:

Pensar -y hablar- poéticamente, poetizar la vida aun a riesgo de que las palabras no vengán a la boca, no se escuchen o se resistan y no respondan a nuestros propósitos e intereses, acariciando incluso la posibilidad de que el lenguaje cese de reflejar el mundo dado para convertirse en el síntoma de un nuevo mundo por construir. Pensar, así, antes que el mundo, el lenguaje que tendría que representarlo (y eso, dando por hecho, cosa nada segura, que pensar el lenguaje es algo distinto de pensar el mundo); poetizar ese lenguaje, esto es, problematizarlo, desinstrumentalizarlo para hacer de él un problema, convertirlo en una cuestión de discusión política (2018, p. 279).

Nos interesa pensar que la poesía de Guerrero propone una problematización del lenguaje que adquiere esta dimensión política a la que se refiere Saldaña. Queremos identificar las características que tiene la lengua del imperio, según la voz poética:

Nombrar y controlar los caudales de los ríos es una labor de hidrólogos, geógrafos, militares e ingenieros que atienden formas convenientes de desviar los lechos, de cercarlos, de secarlos: para que se ajusten a formas caprichosas y tuberías (Guerrero, 2018. p. 42).

Al reflexionar sobre cómo opera la lengua del imperio, también propone pensar qué puede el lenguaje y, en este caso, nos muestra que la lengua humana modifica el paisaje. No hay acción depredadora sin lenguaje humano que la preceda. Acá el lenguaje poético pone en evidencia esto y, además, reúne verbos que permiten identificar que la finalidad de nombrar es transformar los ríos incluso hasta que mueran, como lo podemos ver en la gradación “desviar, cercarlos, secarlos”. La lengua usa la naturaleza con fines de consumo. La alusión a las profesiones pone énfasis en el carácter técnico y especializado de la actividad, muestra el desarrollo del conocimiento y la cantidad de información que se necesita para llevar a cabo que los ríos “se ajusten a formas caprichosas”. Así es que el conocimiento se pone al servicio del consumo antojadizo. Por lo demás, el nombrar y controlar van de la mano así que alude a la capacidad que tiene la lengua de, como dice Artaud, detener el flujo de lo real.

La voz poética hace un recuento de hechos verificables, claros y precisos. Esto muestra el poema como el espacio que trae una realidad concreta que se define por los hechos, no por la expresión de los mismos. Así como la lengua cambia el paisaje, la poesía hace recuentos. El lenguaje transaccional es descriptivo, se deja impreso en un informe que utiliza términos técnicos y no tiene mayor relación con el mundo de lo vivo. Acá, el poema se convierte en el informe porque cuanto más escueto, concreto y despojado en su expresión, más énfasis hay en la gravedad y el absurdo de los hechos que describe. El lenguaje técnico es, en efecto, el que logra modificar las estructuras del paisaje, una lengua que produce cambios demoledores en la manera como la materia deviene vida para sostener la vida.

La voz poética hace un recuento de quiénes son las personas que utilizan esta lengua: “las grandes compañías que hablan en lengua del imperio pretenden ignorar el sueño de las células

y los lobos” (Guerrero, 2018, p. 29). Acá vemos que no hay comunicación por parte de las personas que utilizan la lengua del imperio, con la lengua de las células y los lobos. Así es que aparece la característica principal de esta lengua y es que opera mediante la imposición, es una colonización de los espacios y las personas a donde llega:

después comenzamos una carrera por buscar la combustión para producir magnitudes en la lengua del imperio, que la idea del imperio impuso
y a veces parece
que perdimos
que rompimos
aceptamos jaulas, jardines botánicos y zoológicos:

oficinas
vehículos de locomoción
altius fortius raudos: (Guerrero, 2018, p. 62).

Acá se pone en evidencia la rapidez como elemento central de la lógica de la lengua del imperio⁴⁷. La rapidez va de la mano de la cantidad, es decir, de la acumulación. Aquello que se produce por medio de la rapidez se hace en lengua imperial. Su resultado es en esa lengua que, además, ha sido impuesta. Una lengua es capaz de construir jerarquías y de poner por encima unas ideas: “construir un orden piramidal por castas y grados; instituir un mundo nuevo de privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas intuiciones como lo más firme, lo más general” (Nietzsche, 2012, p. 26).

La rapidez es una habilidad constitutiva del ciclo: se es rápido luego se acumula más, por lo que se es fuerte. Así, la enumeración de jaulas, jardines botánicos, zoológicos seguida de los dos puntos y la mención a oficinas en el siguiente verso muestra la equivalencia entre las anteriores celdas y la imagen de la oficina como una jaula más, a la vez que pone al hombre al mismo nivel que plantas y animales, como seres vivos que habitan un espacio común, la tierra. Pero las creaciones de los hombres, los “vehículos de locomoción” hacen dudar a la

⁴⁷ Este tema ha sido desarrollado por Paul Virilio: “Se entiende, desde este prisma, por qué la esencia de la velocidad no es, para Virilio, sino el poder: `Poder y velocidad son inseparables al igual que riqueza y velocidad son inseparables... Poder es siempre poder de controlar un territorio con mensajes, modos de transporte y comunicación. [...] Un acercamiento a la política es imposible sin un acercamiento a la economía de la velocidad (Ferrer, 2017, p. 1).

voz poética, “parece que perdimos”, y no que se produjo, en efecto, una manera de potenciar cada vez más lo vivo.

El cuerpo de la lengua del imperio es artificial, es fabricado por el hombre. La lengua tiene un esqueleto, tiene una manera de estar viva en la forma que adopta:

La lengua del imperio de nuestros días está cifrada en estadísticas, en ríos de datos fluyendo por redes de energía y siliconas, sales: que acumulan reglas y multas y cárcel a los que van en contra del imperio. [...]

El imperio habla en monedas y talentos que absorben y cercan ríos que destrozan territorios y extraen minerales y ríos y personas: que disuelven, trozan y acumulan. Intervienen procesos metabólicos: sustraen.

Acumular es una lengua imperiosa.

Competir es una tarea imperial (Guerrero, 2018, p. 69).

Así como utiliza un esqueleto inorgánico, así mismo crea una gramática que se enfoca en medir. Guerrero asume su visión de la realidad no desde una mirada abstracta. De ahí que acoja el concepto de Capitaloceno:

La cultura y las propuestas estéticas contemporáneas desde la primera acumulación de capital, ya son en sí mismas alteraciones antropogénicas, por jugar con un nombre, aunque para mí es más claro considerarlo desde el concepto Capitaloceno, es decir, no es la humanidad en abstracto quien ha alterado las condiciones planetarias; sino personas, familias y estados concretos detrás de capitales económicos y políticos quienes han tomado decisiones para colonizar, depredar y convertir en mercancía todo lo que conocemos y estamos por conocer; incluso la conciencia ambiental (Heffes & Guerrero, 2022, p. 1).

El vocabulario de la lengua del imperio son las monedas y talentos, la riqueza, el dinero y las habilidades, todos pertenecientes al orden que describe Guerrero. Esta lengua muestra los verbos: “cercan, destrozan, extraen, disuelven, trozan, acumulan, intervienen, sustraen”, que son las operaciones que ejecuta en el paisaje. Quitar para acumular: las formas de hacerlo son diversas, todas tienen en común un tipo de intervención que la lengua se encarga de nombrar.

Hay en estos poemas una voluntad de poner en evidencia la lengua de las clasificaciones y de los valores. Así, en el poema “Introducciones”, veremos una multitud de formas de medir: “Ayutla apela a un mapa que localizaron en el archivo Orozco y Berra: plano del pueblo de Ayutla, Distrito de Villa Alta del año 1907 con medidas de 47x73 centímetros varilla:

CGOAXX01 con número de clasificación: 3055-CGE-7272” (Guerrero, 2018, p. 22). Esto sucede en el contexto que narra el poema sobre una pelea entre dos pueblos por poner sus fronteras y el lugar que ocupa un manantial. El poema se convierte en un espacio de exposición de la forma que adquiere la lengua para representar el paisaje. La poesía es un lugar de reunión de información que pone en evidencia que los hechos, la pelea por los límites del territorio, se concretan en una lengua que representa no ya la naturaleza, sino ideas de poder. La voz poética no necesita expresar, retorcer, idealizar lo que dice⁴⁸. Trae datos que, en este contexto, dejan ver que son construcciones, meras convenciones. Este lenguaje muestra cómo se ordena en oficinas, con documentos, el paisaje, y se instala como garante de una inscripción legal, es decir, oficial⁴⁹. Acá aparece como una convención que no corresponde a lo que hay detrás de esto, un espacio natural y libre.

La poesía expone sin intervenir la información, así esos datos adquieren una plasticidad donde se puede apreciar su forma, se pueden leer como reunión de grafías, hasta desarticular el sentido que se les otorga a estas convenciones.

Cuando Maricela Guerrero analiza los poemas de tres autores contemporáneos de su país, califica como ‘disidencia’ el modo como ellos hacen la crítica:

⁴⁸ Conviene aquí escuchar la propia voz de Maricela refiriéndose a la tradición romántica de la poesía, presente en América Latina: “Es común suponer que un poema trata de grandes temas, como el amor, la muerte o la guerra, y que para hacerlo existen una serie de lugares comunes determinados por una tradición de origen románticista, que en algunos casos se ha explotado y reiterado lo suficiente como para que el gran público suponga que un poema es una canción de Arjona o eso que se dicen los personajes enamorados de las telenovelas, “Te amaré por siempre”, “Eres mía”, o que las metáforas que se utilizan sobre el campo de batalla y que se aplican a los partidos de fútbol estén al mismo nivel de consideración que los conflictos bélicos en los que un bando con poder económico y político arrasa con pueblos y culturas en desventaja” (Guerrero, 2007, p. 3) .

⁴⁹ El uso de lenguaje científico es una de las maneras en que se ha desnaturalizado el lenguaje lírico, como lo ha hecho, por ejemplo, Francis Ponge en su libro *Le parti pris des choses*. (1942). El poeta utiliza un tono de descripción científica para describir objetos de la vida cotidiana, esto lleva a crear composiciones que permiten cuestionar el estatuto de lo lírico, como lo podemos ver en este fragmento de “Le galet”: “Le galet n’est pas une chose facile à bien définir. Si l’on se contente d’une simple description l’on peut dire d’abord que c’est une forme ou un état de la Pierre entre le rocher et le caillou. Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu’on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge [...]” (Ponge, 2005, p. 92).

Los poemas que presento son un botón de muestra de lo efervescente que se encuentra la creación poética en México, en los tres hay una disidencia del lenguaje que se expresa en la selección de los temas, la perspectiva desde donde los abordan y sobre todo en las estrategias discursivas que no poetizan, es decir “no hablan bellamente de lo que acontece” sino que a partir de discursos comunes generan una aguda crítica al sistema de valores zombificantes, particularmente aquellos que provienen de los discursos mediáticos (2007, p. 4).

La propia Guerrero construye una crítica mediante el uso de datos. Si se compite, se despliega el talento que, ligado a la velocidad, genera acumulación. El objetivo es ser el primero: “En la lengua del imperio no se trata de reconocer / que una célula proviene de otra célula sino de determinar / qué célula llegó primero” (Guerrero, 2018, p. 75). Si se tiene en cuenta que una célula proviene de otra, entonces aparece la noción de red, de interconexión entre las cosas. Ahora bien, si se trata de determinar cuál llega primero se corta la idea de red y se consideran como individuos que actúan solos.

Las cosas se desarrollan a manera de red porque cada elemento dentro de la cadena es necesario, sin embargo, la lengua del imperio decide determinarlas. La lengua del imperio jerarquiza las partes, les da un valor y pretende, además, que haya una parte que vale más que las demás porque tiene más atributos y acapara más: “En la lengua del imperio un microorganismo no / deviene microorganismo sino artefacto adosado a los / objetivos del imperio que no siempre tienen que ver / con la preservación de las especies” (Guerrero, 2018, p. 75). Así, esta lengua no describe la manera de ser de la materia, sino que la identifica y la interviene, la interrumpe, la cambia, le agrega a la manera de ser de la materia un objetivo exterior.

El objetivo de la materia es preservarse o, como lo vimos para Artaud, insistir. La lengua del imperio, en cambio, tiene como objetivo la acumulación, por eso elabora un plan que se aparta de la manera de ser de la materia: “En la lengua del imperio se rompen vínculos / entre redes de plantas y ciclos de personas” (Guerrero, 2018, p. 75). La ruptura de las redes desencadena, así, un nacimiento de lo individual. Una lengua puede crear una crisis en las ideas de la misma manera que lo hace en el paisaje. La competencia es en términos de valores o de ideas, en suma, de pensamiento. La voz poética muestra que el lenguaje es capaz de

secar lo vivo y de crear modos de pensar que son imperiales. Las ideas secan, desvían, trozan el pensamiento⁵⁰.

La conquista de la lengua del imperio es lograr que la competencia y la angustia se vuelvan naturales en el ser humano. La manera en que esto se logra es con violencia: “Imponer es la mismédula de esto que hasta ahora vislumbro como lengua imperial inserta y dolorosa: aguda, punzante: imponer es una forma de dolor que se introyecta y envenena. / Hace pensar en sustracciones” (Guerrero, 2018, p. 69). Además, se inscribe en el cuerpo, porque el lenguaje habita el cuerpo de las personas y los moldea. Así, esta lengua en la que se habla y se piensa y se vive, se introduce como un veneno que lleva a los cuerpos a producir acciones imperiales, como competir, pero también lleva a “pensar en sustracciones” de sí mismo, es decir, que esta lengua hace que las personas cavén dentro de sí sus propias minas y se vuelvan a sí mismos objetos de producción. Una lengua que lleva al hombre a relacionarse consigo mismo como si fuera un paisaje dispuesto para todas las formas de prácticas extractivas. La voz poética nos lleva a pensar que la lengua se instala en los órganos y genera, desde ese lugar, pensamientos de auto sustracción⁵¹.

La idea se instala en el cuerpo como lo vemos en *Artaud le Mómo* (1947): “Es con la carniza, / la asquerosa carniza / que se manifiesta / él,” (Artaud, 1979, p. 31). Acá “él” es dios que se instala en el cuerpo del poeta que, a su vez, planea expulsar de su organismo con la fuerza del lenguaje “la imposición del exterior adormecido, / como un interior” (1979, p. 32). Lo

⁵⁰ En este sentido Donna Haraway vincula el intercambio del capitalismo con la arrogancia de la ciencia: “Lo que el dinero hace en los órdenes de intercambio del capitalismo, el reduccionismo lo hace en las poderosas órdenes mentales de las ciencias globales: sólo existe una ecuación [...]. La inmortalidad y la omnipotencia no son nuestros fines, pero podríamos utilizar versiones creíbles y aplicables de cosas que no se reduzcan a maniobras de poder, a juegos agonísticos de retórica o a arrogancia científica y positivista. Esto se aplica ya estemos hablando de genes, de clases sociales, de partículas elementales, de géneros, de razas o de textos. Se aplica a las ciencias exactas, naturales, sociales y humanas, a pesar de las resbaladizas ambigüedades de las palabras objetividad y ciencia conforme avanzamos en el terreno discursivo” (1995, p. 322).

⁵¹Byung Chun-Han analiza este tema como lo muestra el artículo a continuación: “(...) al verse permanentemente estimulado a través de la afirmación de que todo es posible, y por tanto, siempre se puede más, el sujeto se ve obligado a rendir en una despiadada competencia consigo mismo. Esto lleva al sujeto a auto-explotarse. Este es el diagnóstico de Han sobre la sociedad actual” (Pari-Bedoya et al., 2021, p. 437).

que hay afuera se instala en el cuerpo como lo natural. Pero el poeta lo desenmascara en su propio cuerpo, es decir, en el lenguaje, además. Recordemos que para Artaud hay un solo cuerpo-lengua.

Eliana Hernández propone que *El sueño de toda célula* pone en evidencia las lógicas extractivistas en Latinoamérica y afirma la existencia de grupos étnicos que, aunque son tratados con lógicas coloniales que llevan al exterminio, tienen alternativas al modelo imperante:

En la teoría del antropoceno⁵², lo no visto, es, por un lado, cómo desde sus inicios el modelo de extracción colonial que ha intentado destruir esos mundos, se ha considerado —lo vemos en la implementación de modelos económicos neoliberales a lo largo de Latinoamérica— una fuerza constructiva, y, *al mismo tiempo*, la imposibilidad de que estos mundos se destruyan del todo. Aquellos “mundos heterogéneos”, que son mundos indígenas, pero también campesinos y afroamericanos, siguen siendo sometidos a modelos de progreso colonial y, al mismo tiempo, lo exceden, en cuanto son focos de modos de vida alternativa a este modelo (2022, p. 63).

En esta situación de devastación, aparece una línea de relatos que dan cuenta de la crisis medioambiental, dentro de la cual se inscribe el de Maricela Guerrero. Hernández muestra que, por un lado, hay una postura que tiene una salida ingenua con lo que se refiera a, por un lado, una fe ciega en que la tecnología resolverá los excesos del Antropoceno” (Hernández, 2022, p. 62). Por el otro lado, pone en evidencia la postura de quienes, como lo afirma Haraway, “se quedan en el problema”, esto supone dejar de lado “los futurismos abstractos” en tanto evasiones que no lidian con la dimensión de la problemática. Por eso ubica el poemario de Guerrero en un tipo de relato que se queda en el problema, pero no concluye que ya es el fin del mundo, sin salida⁵³.

⁵² Hernández define el antropoceno: “Como señala Dale Jamieson (2014), aunque el término *antropoceno* designa un período en el que la acción de los seres humanos ha cobrado un efecto destructivo sobre los ecosistemas del planeta, irónicamente, en el centro del *antropoceno* se encuentra una sensación generalizada de pérdida de la posibilidad de la agencia humana” (2022, p. 65).

⁵³ “El típico relato medioambiental presume que todavía hay tiempo de evitar la catástrofe ambiental y por eso mismo la urgencia de su mensaje se ve disminuida. Los relatos post admonitorios [no buscan evadir la crisis, sino reconocer que ya estamos viviéndola y que tendremos que lidiar con sus consecuencias] (Hernández, 2022 p. 64)”. Así es que se pregunta por el propósito de la poesía en ese contexto del antropoceno: “Frente a la pregunta sobre cómo pensar (en un ahora devastado por el cambio climático) en un futuro fuera de los marcos heteronormativos y capitalistas que proponen los

La membrana, lo común

En este libro hay un interés por lo orgánico: “Un dátíl contiene 21 gramos de agua y vitamina C para resistir y alimentarse en el desierto” (Guerrero, 2018, p. 34). Se muestra la composición del fruto, que le permite vivir en la aridez. Su cuerpo está hecho a la medida de su entorno, por lo que hay una relación necesaria entre la planta y el paisaje. Esto muestra la vinculación entre las cosas del mundo. De ahí que cuando se crea la división entre esta relación aparezca que: “la palmera de dátiles crece y no parece añorar el desierto, no ostenta angustia y sí da frutos y se cuida” (Guerrero, 2018, p. 34). Es de notar el paralelismo entre la planta y el hombre que, sin embargo, sí ostenta angustia por la inoculación de la lengua del imperio en su cuerpo. La insistencia de la vida se ve con más fuerza en la palmera que ha sido trasladada de su hábitat. La relación entre la especie y su espacio muestra que las cosas no están solas, así se vean singulares en su concreción: “También nos dijo que un árbol no es un individuo sino que forman una red” (Guerrero, 2018, p. 19). Cuando Artaud habla de la Energía configura un espacio en el que no hay cortes definitivos sino redes visibles e invisibles de energía que está en proceso de condensación y de desintegración. Además de este ciclo en el que las cosas están unidas entre sí, Guerrero nos propone que lo que se ve solo en apariencia está unido a las demás cosas. La red de la que habla es lo que permite que el árbol viva. Nada puede existir únicamente en su individualidad, las cosas están en constante intercambio, en una permanente separación y unión. En suma, la naturaleza es individual y, a la vez, común.

Si se observa el mecanismo de lo vivo, la competencia es antinatural y genera, de hecho, en el plano de la totalidad viviente, escasez. Si nos atenemos a las leyes del entorno se cae la noción de jerarquía y se afirma la de comunidad, conjunto donde cada individuo aporta una parte igual de necesaria a todas las demás. Si no se impone la jerarquía, entonces se puede ver el ciclo, la red, la interconexión entre las partes de lo vivo. Esto nos hace pensar en la

relatos del progreso” (Hernández, 2022, p. 65), la respuesta que da es que *El sueño de toda célula* propone una práctica y un pensamiento ecológicos (Hernández, 2022).

noción de membrana vibrátil artaudiana, en la que las cosas se encuentran por roces y se desprenden por coágulos, pero nunca mueren definitivamente.⁵⁴

Eliana Hernández propone de qué manera este poemario construye un pensamiento ecológico:

Además de resaltar que el bosque, como todo ecosistema, depende de la relación entre distintos seres, el texto también destaca cómo lo que compartimos con otros seres, esa red de parentesco interespecie, también puede entenderse en términos biológicos: el material genético de cada ser proviene de otro (Hernández, 2018, p. 67).

Así es que en el concepto de ecosistema que se configura por la relación entre distintos seres lo que cuenta es la relación que permite que se mantenga vivo. Esta perspectiva además está relacionada con la totalidad de lo viviente por lo que acá entra la distinción entre lo humano y lo no humano. La capacidad de ver ese conjunto y el énfasis puesto en la relación tiene como consecuencia que se está “cuestionando la centralidad que se le ha dado a lo humano” (Hernández, 2018, p. 61).

El deseo de reforestación lleva a la voz poética a elaborar poemas que funcionan como herbarios y se deleitan nombrando sucesiones de nombres de plantas:

El san Bernardo tomó la libreta y escribió la palabra
endémico fosforesciendo.

[...]

De las semillas endémicas que el San Bernardo
esparció por el mapa brotaron árboles frondosos,
ahuehetes encinos y miles de yerbas que dieron cobijo
a liebres, zanates y otras aves como patos silvestres:
en un momento me tendí en la tierra y de mí brotaron
musgos, líquenes y hongos y estuve así hasta

⁵⁴ Membrana y red son vistas desde las ciencias ecológicas como sistemas biológicos complejos: “El enfoque de redes complejas al estudio de interacciones ecológicas megadiversas ofrece herramientas integradoras de diferentes campos del conocimiento. Parte de una suposición simple: no podremos comprender el funcionamiento de sistemas megadiversos centrándonos en el estudio de especies aisladas, ya que el comportamiento de todo el sistema muestra propiedades más allá de la suma de sus partes. Estas son cuestiones muy relevantes no solo en ecología de las interacciones planta-animal, sino en cuestiones mucho más generales que se refieren a la evolución, funcionamiento y estabilidad de los sistemas biológicos complejos (Solé y Bascompte 2006, Levin 2006). Los sistemas complejos se caracterizan por estar formados por múltiples partes que interactúan entre sí, frecuentemente con la complejidad adicional de hacerlo a múltiples niveles” (Jordano et al., 2009, pp. 17-18).

el presente.
Células que provienen de otras células y que contienen
el mismo material hereditario: tus hermosos
ojos y la risa (Guerrero, 2018, p. 93).

Estas imágenes están relacionadas con fertilidad, con profusión y diversidad. Hay, en este poema, un campo semántico de la abundancia. La imagen de lo endémico fosforesciendo y las acciones que suceden hacen parte de un sueño. Lo endémico que fosforece reúne lo natural y lo artificial ya que acá se trata de un anuncio. Las especies contienen su función dentro del espacio en que brotan, además de que tienen una forma, una diversidad, están en ese lugar para cumplir un rol y colaborar. Todo convive en conjunto. Asumir esto supone la segunda parte del poema cuando la voz poética se tiende en y se fusiona con el espacio como lo hacen las cosas en el plano de la membrana donde no hay divisiones tajantes, donde las cosas están en estado de desprendimiento sin separarse del todo. Hay un devenir planta en este sueño, un entrelazar los cuerpos. El final del poema propone lo común, reitera que nuestro cuerpo tiene la materia de los demás cuerpos. Este poema propone la relación entre lo uno y lo múltiple de tal manera que conviven, se entrelazan y se desprenden. Este movimiento de fertilidad es alegre, produce un afecto alegre, también produce belleza, es decir aparecen formas, alianzas que devienen otras formas.

La vitalidad, la energía, están más al alcance del arte como lo señala la ecocrítica:

Son los vínculos concretos entre hombre y naturaleza los que tienen peso emocional y convocan a la acción. Decir, en abstracto, que el hombre es uno con la naturaleza es infinitamente menos poderoso que descubrir, en concreto, las múltiples maneras en que esto es cierto. La literatura, y el arte, en general, pueden ayudarnos a descubrir algunas de estas maneras, ayudando en esta tarea a las ciencias, humanas y duras, y a la filosofía. En efecto, hay saberes que no puede proveer la ciencia por su naturaleza. El éxito y la limitación de la ciencia yace en el método científico, el cual implica, necesariamente, el reduccionismo; esto es, la producción de modelos de la realidad en los que se abstraen ciertos rasgos de ésta para comprender otros. Si bien la ciencia busca la complejidad, la busca mediante el reduccionismo; el arte, por su parte, sugiriendo, evocando y produciendo múltiples sentidos, puede servir para comprender la complejidad como complejidad, la totalidad como totalidad (Carballo, 2009, p. 66).

El poemario de Guerrero permite reflexionar sobre la relación que tiene el lenguaje poético con el científico y pone en evidencia, precisamente, su reduccionismo pero, a su vez, la posibilidad de que también contenga un potencial estético.

La lengua del imperio también ordena la naturaleza

La voz poética hace un estudio de cómo aparecen los nombres de las especies y muestra que se trata de una organización atravesada por reglas que define en el poema “Clasificaciones inoperantes”:

Después de una investigación a fondo que descarte que la especie no se ha hallado antes se procederá en la gramática de la lengua del imperio a nombrar de acuerdo con ciertas reglas:

-Los nombres científicos son binominales: género y especie

-Debe ser una combinación a diferencia de nombres comunes vernaculares, como por ejemplo “erizo” o “floripondios”

[...]

-Deben poder pronunciarse en la lengua del imperio

-Estarán en la lengua imperial, serán sustantivos y adjetivos y concordarán en género

-Se distinguirán por escrito con itálicas.

Además:

Quien nombra una nueva especie no puede usar su propio nombre.

Quien nombra puede honrar a otra persona usando su nombre.

Quien nombra puede usar atributos sobresalientes: su redondez, su gracia, la pericia, el lugar hallado (Guerrero, 2018, p. 107).

La voz poética pretende mostrar que nombrar corresponde a unas leyes y que esas normas han sido establecidas antes del encuentro con la cosa. Esto enfatiza en que la lengua se separa del mundo y lo define con elementos que no tienen que ver con ese mundo del que se separa. Este poema es un tratado de lenguaje y de cómo el lenguaje es un orden que se toma por natural: “¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón” (Nietzsche, 2012, p. 21). Empieza planteando la pregunta por nombrar cuando “la especie no se ha hallado antes”. Este procedimiento que acá se expone para el mundo natural, podría pensarse, en paralelo, para la poesía ya que nombrar es el asunto del lenguaje poético. La poesía se vuelve entonces

un lugar de reflexión de la manera como se ordena el mundo natural. Una cosa es de qué manera se nombra la especie en la lengua de la ciencia, otra es cómo lo hace el poema. En este caso, el poema pone en evidencia el procedimiento que usa la ciencia para dar un nombre. La poesía acoge un yo que piensa sobre las formas en que se ordena lo que se cree natural, a partir de los mecanismos de poder del lenguaje. Así, preguntarse por las operaciones de la lengua es también poner en evidencia las de la poesía.

Esta composición deja ver que la gramática es la ley de la lengua. Ahora bien, la taxonomía agrega una ley a la gramática para elaborar los nombres de las especies desconocidas. Hay un protocolo preestablecido para lo que no ha sido nombrado. La poesía, en cambio, es la lengua que no tiene orden prefigurado. En este caso la voz poética investiga la relación entre lenguaje científico y materia, poniendo en evidencia la manera como el primero ordena lo real en cuanto a género y especie.⁵⁵

La ciencia divide la materia con categorías. Se trata de dos elementos, es decir, de un pensamiento “binominal”. Hay un aspecto que es la especie, otro que corresponde al género. Esto nos remite a la reflexión que hace Artaud de la intelectualidad como lo que termina las ideas en la medida en que encierra el flujo de la vida en conceptos que corresponden a asuntos desligados de la energía vital: “se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad” (Nietzsche, 2012, p. 20). Además, nos muestra cómo nosotros también estamos definidos por categorías que habría que, de la mano de Artaud, hacer estallar. Las

⁵⁵ En contraste con este protocolo preestablecido, Deleuze plantea una definición afectiva: “Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción. Así pues, no habréis definido un animal en tanto que no hayáis elaborado la lista de sus afectos [...] Un lejano sucesor de Spinoza dirá: mirad la garrapata, admirad esa bestia que se define por tres afectos, los únicos de los que es capaz en función de las relaciones de que está compuesta, un mundo tripolar, ¡eso es todo! Si la luz le afecta, se sube hasta la punta de una rama. Si el olor de un mamífero le afecta, se deja caer sobre él. Si los pelos le molestan, busca un lugar desprovisto de ellos para hundirse bajo la piel y chupar la sangre caliente. Ciega y sorda en ese inmenso bosque, la garrapata solo tiene tres afectos, y el resto del tiempo puede dormir durante años mientras espera el encuentro. Y a pesar de todo, ¡qué fuerza! En último término, siempre se tienen los órganos y las funciones que corresponden a los afectos de los que se es capaz” (Deleuze & Parnet, 1997, p. 70).

reglas dejan ver cómo se establecen jerarquías entre los diferentes tipos de lenguajes. Por un lado, está el lenguaje vernacular que es común y que nombra con sustantivos del habla, que propone nombres que son imágenes que buscan las formas de la especie. Por el otro, está la organización de las normas para separar el habla vernacular del lenguaje taxonómico.⁵⁶

Este lenguaje se propone tener una genealogía y una sonoridad imperial puesto que se nombran las especies en la lengua del imperio que descarta cualquier lengua local o tribal. Se afirma que las especies son sustantivos, que hacen parte del mundo de los objetos. Se les permite tener adjetivos que deben seguir la ley de la concordancia de género. Una cosa que es femenina no puede calificarse con un adjetivo masculino: el género engloba la totalidad de las características de la cosa.

Estas reglas hacen reflexionar sobre el orden de la lengua: “Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja no es igual a otra, también es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitrario esas diferencias individuales” (Nietzsche, 2012, p. 24). La voz poética utiliza las itálicas, en diversas ocasiones a lo largo del libro. De hecho, en el apartado que se ocupa de la lengua del imperio, la expresión “*altius, citius, fortius*” está escrita en itálicas emulando la convención de la nominación taxonómica de las especies. Así es que la voz poética propone que este sería el nombre científico de la especie “imperio”. Por otro lado, también utiliza la lengua imperial y las cursivas para algunos de los subtítulos del poemario. O sea que hay una indagación por la forma en que aparecen los nombres de las plantas que, además, utiliza a manera de título de varios de sus poemas. Estas cursivas, el uso del latín, se parecen, también,

⁵⁶ Los ideogramas chinos son otra forma de relación con la forma, menos divorciada de las cosas que la escritura alfabética. Así lo ve esta comparación de la manera como Pound y Michaux, poetas, la incorporan en su obra: “El modo en que uno y otro autor se apropian del ideograma chino es en realidad opuesto, y privilegia en el caso de Pound el montaje de unidades discretas que remiten a una constelación histórica y cultural, mientras que en el caso de Michaux parte de una fascinación por los aspectos caligráficos del signo que eventualmente lo liberan de la subordinación al orden del sentido. En Pound los ideogramas son signos capaces de darse a leer al ojo de forma instantánea, independientemente del conocimiento del código lingüístico específico del que forman parte, mientras que en Michaux son figuras originadas en un impulso mimético del que se han ido distanciando hasta volverse indescifrables, opacas, lo que permite contemplarlos como un repertorio de gestos intraducibles y por lo mismo más eficaces que cualquier lenguaje verbal” (Pérez Villalón, 2015, p. 102).

a las medidas del paisaje y su número de clasificación. Se trata de lenguajes técnicos que les confieren una legalidad a las cosas del mundo. La idea de que los nombres taxonómicos se deben escribir también los diferencia de los nombres que les dan en el campo, que se transmiten por tradición oral, aluden a mitos, a creencias y describen la forma de la cosa. La escritura se convierte en una manera más de detener, es decir, de legalizar su pertenencia al orden de la ciencia.

La ciencia afectiva

Para la voz poética nombrar las plantas tiene que ver con nombrar la vida y los procedimientos de la vida en ellas. Para las plantas afirma: “Resulta artificial / nombrarles sin conocer la lengua de las sustancias / que les nutren, iluminan, cobijan, reproducen:” (Guerrero, 2018, p. 108). Esto nos muestra un interés por preguntarse de qué manera nombrar la naturaleza:

Pero todo lo maravilloso, lo que precisamente nos asombra de las leyes de la naturaleza [...] reside única y exclusivamente en el rigor matemático y en la inviolabilidad de las representaciones del espacio y del tiempo. Sin embargo, esas nociones las producimos en nosotros y a partir de nosotros (Nietzsche, 2012, p. 32).

No podemos desligar la reflexión del lugar donde se hace el poema. La pregunta por la manera de nombrar la materia pone en consideración el ejercicio de la clasificación de los elementos que la componen, el funcionamiento del lenguaje científico de la mano de una dimensión afectiva en la figura de la maestra de biología. Esto se ve con la Maestra Olmedo quien: “nos llevó al lenguaje de humus de nitrógeno de nutrientes y de canción de cuna” (Guerrero, 2018, p. 19). Esta manera de nombrar también impone una descripción, pero se diferencia de la lengua del imperio en que no le impone a la descripción un objetivo externo.

La manera de ponerle un nombre a lo que no lo tiene es con el vocabulario científico, pero no para concluir y determinar, sino para conocer, en suma, para atender “otros lenguajes”. La poesía se convierte en el lugar que reúne todas las lenguas, les da voz y las deja ver en sus particularidades, sin imponerles asuntos externos. El poema es un espacio de desautomatización de la lengua del imperio, se pueden poner en evidencia sus leyes, pero no se aplican.

Según el poeta francés la razón no puede dar cuenta de la energía vital, por lo que es necesaria la poesía. Acá Maricela Guerrero está trayendo la ciencia al espacio poético⁵⁷. Si leyéramos los mismos enunciados en un libro de texto, el de la Maestra Olmedo, por ejemplo, serían partes de una lección de biología y, así, cumplirían con su propósito de ser explicaciones causales de los procedimientos de la materia. Ahora bien, la voz poética nos propone desnaturalizar ese propósito discursivo, nos lleva a desplazar nuestra mirada sobre la labor de la ciencia como enunciado totalizante. Acá no se trata de leer estas definiciones como la verdad que se instala de manera jerárquica sobre las demás visiones de lo real. La voz poética está generando una perspectiva nueva de lectura del discurso científico, al traerlo al espacio del poema.

Los poemas en que describe la lengua de la materia muestran un lenguaje que no se deja definir en un solo género:

En tanto que científica, una mujer canadiense, se hizo la siguiente pregunta: ¿Cómo se comunicaban el abedul y el abeto?

Planteó un problema y lo resolvió con un método y un orden de investigación. Resulta que el abedul y el abeto no sólo se hablaban en el idioma del carbono sino en nitrógeno y fósforo y agua y en signos defensivos, en alelos químicos y hormonas a través de redes de hongos diminutos y bacterias.

Resulta que hay familias de árboles que debajo de las ramas en su lengua de átomos, moléculas y enlaces se convierten en formas novedosas de la vida: fósforo, nitrógeno, carbono; que se reparten los nutrientes, que se cuidan su crecimiento y se procuran; aunque a veces transmiten información equivocada, es el azar y la contingencia: son las células, lo que no sabemos; por eso hay que dejar las ventanas abiertas.

⁵⁷ Sobre la relación de la ciencia, la ecocrítica y los estudios literarios Andrea Garcés afirma: “Tal es el caso de una de las contribuciones más productivas de la ecocrítica: el diálogo con fuentes científicas. Los hallazgos de ciencias como la biología, la geología y la ciencia climática pueden ser muy útiles para añadirle profundidad y nuevas texturas a nuestro imaginario de las regiones áridas [...]. No obstante, esto no significa que el conocimiento de la biología sea más correcto o más profundo que el saber acumulado por los mojave a lo largo de siglos de habitar, experimentar y transformar su territorio, ni que sea suficiente para entender la compleja mediación del agua en los gradientes de vida del desierto; así como el concepto de “comunidad” de la biología no es suficiente para entender la forma como los mojave entienden la continuidad entre el río y los habitantes del desierto que resuena en cada verso de Diaz. Por otra parte, es importante recordar el rol que la ciencia y sus taxonomías han tenido en la explotación en nombre de la productividad, el progreso y la civilización” (2021, pp. 6-7).

La lengua de los árboles y plantas en sus voces de química orgánica inorgánica con sus enlaces de carbono e hidrógeno y agua, nitrógeno, fósforo, viento y energía: hablan azorosamente (Guerrero, 2018, p. 41).

Los poemas entremezclan niveles reflexivos, aparecen, a manera de red, definiciones sobre la materia, preguntas sobre cómo se nombra la materia, afirmaciones sobre cómo es el lenguaje de la materia. Así, no se trata de crear símbolos con la naturaleza, es decir, que lo natural remita a otra cosa. Acá hay un interés por la literalidad de la composición de los elementos naturales. Una insistencia en nombrar las fases y la manera como se desarrolla la vida en las plantas. Al decir lo natural de forma poetizada se está utilizando para un fin lírico. Esto equivaldría a hacer lo que ejecuta la lengua del imperio con la materia: imponerle un objetivo que no es el de la misma materia. Nombrar la naturaleza es, para esta voz poética, dar cuenta de su manera de existir de la manera más física posible. Así es que hay una apuesta por la concreción, por un lenguaje científico, por la explicación. Aparece una dimensión de pensamiento de la vitalidad artaudiana.

En la primera estrofa aparece una pregunta que reconfigura la manera de concebir la ciencia puesto que acá se asume que los árboles se comunican, tienen un lenguaje común con el que se transmiten información. Artaud no concebía que el lenguaje científico pudiera dar cuenta de la energía vital, así que convoca el cuerpo para poder hacerlo⁵⁸. Según Artaud hay que romper con lo que Guerrero llama la lengua del imperio para poder decir la fuerza vital. Solo el lenguaje del cuerpo puede decir la intensidad vital: la lengua de los sudores de los lobos. Artaud lleva la gramática hacia los procesos vitales. Captar lo que para Artaud es la vibración,

⁵⁸ Se puede ampliar la idea de la insuficiencia de la lengua científica hacia la siguiente dificultad para conceptualizar el nivel cuántico: “Niels Bohr (fundador de la física cuántica) y Werner Heisenberg (creador de la mecánica cuántica y formulador del principio de incertidumbre), ambos Nobel de Física, pertenecían a una generación de físicos pioneros que se aventuraron en el nivel invisible del átomo desde el mundo visible de la mecánica. Descubrieron que en el nivel cuántico el comportamiento excede las capacidades expresivas del lenguaje y los conceptos de nuestro mundo cotidiano. Muchos, incluso Einstein, no aceptaron el extraño comportamiento de la física cuántica. Los físicos que trabajaban en esta área se enfrentaban no solo al problema de aceptación, sino también a los desafíos planteados por las limitaciones de nuestra capacidad de conceptualizar[...]. Nuestro lenguaje, desarrollado en nuestro macromundo, no basta para describir el extraño comportamiento del invisible e intangible mundo cuántico; y nuestras entes, moldeadas por la realidad de nuestro mundo, están mal equipadas para comprender su realidad contraintuitiva”. (Zhang, 2022, p.313, 314).

el lugar uno de la vida en la lengua del imperio es llevarla al sonido en estado de apertura. Querer expresar la vida en términos de Artaud es romper el esqueleto del imperio.

Guerrero propone que el vocabulario científico nombra la manera en que la materia habla y se ubica en la lengua imperial, se queda ahí, utiliza el vocabulario de la ciencia para describir los procesos vitales. Artaud también utiliza este lenguaje para dar cuenta de la materia, aunque la energía no tiene lenguaje de palabras. Esto lo lleva a cambiar las palabras. Guerrero usa el lenguaje de la ciencia para encontrar en ese mismo lugar la energía. No se aleja, no se desvincula para ir hacia la glosolalia, se queda y dentro de la descripción de los procesos encuentra los afectos. Guerrero abre la ciencia y la vuelve una lengua que también da cuenta, en términos de Artaud, del pensamiento de la energía, pero en los términos propios, los afectivos.

Artaud reclama ese tipo de lengua para su poesía glosolálica que apela al sonido, a la vibración. Pensar la relación entre la glosolalia como lengua vital y la lengua de la ciencia como lengua afectiva, relacionar a los dos poetas implica proponer que los árboles de Guerrero hablan en glosolalias. En Guerrero no hay ruptura, hay una apertura que implica afirmar, de entrada, que la ciencia es afectiva y decirlo con naturalidad. Los procesos que describe la ciencia son procesos pensantes y afectivos.

Esto plantea uno de los alcances de la teoría de Artaud sobre la no división de las áreas de la reflexión y su búsqueda de, ante todo, aumentar la vitalidad. Guerrero configura, así una lengua que es vital en la medida en que reúne ciencia, afectividad, pensamiento y lenguaje. Estos poemas tendrían el estatuto de los textos artaudianos que no pueden diferenciarse de la filosofía, la poesía y terminan siendo pensamiento. Así operan los textos en los que Guerrero da cuenta de la lengua de la materia⁵⁹.

⁵⁹ “Futuros multiespecie recoge la idea de que el saber científico, tal como lo pensamos desde la Modernidad en adelante, no puede ser el único encargado de dar cuenta del vínculo entre lo humano y lo no humano y acepta el desafío de combinar saberes. Es decir, se propone pensar en el concepto de multiespecie —de lo que une y divide las diversas especies que habitan nuestro planeta—, utilizando diferentes disciplinas, diferentes tipos de saberes —tanto científicos como filosóficos y

La científica resuelve su pregunta con método, mención que contrasta con la manera como resuelve la pregunta a partir de la idea de comunicación. Su lenguaje corresponde al de la materia, los elementos con los que se mantienen vivos. Esa materia habla, emite “signos defensivos”, pero también se desarrolla “a través de redes de hongos”, en la medida en que se expande en el espacio que la rodea de manera física. La voz poética habla de una lengua de átomos y moléculas, como Artaud habla de niveles de concentración de la energía.

Artaud hace la crítica de la jerarquía de la racionalidad, habla de cómo esta gramática detiene la vida porque se instala como la verdad. Ahora bien, es necesario comprender que Artaud permite que la ciencia y la poesía dialoguen de nuevo, porque si la primera ha sido excluida del universo de la segunda es porque ha habido una separación, como todas las que el poeta se empeña en desentrañar: la del cuerpo, del pensamiento; el lenguaje, de la vida. La obra de Artaud corresponde al gesto que busca unir, de nuevo, como lo vimos, la idea y el cuerpo, en la materia. La reflexión sobre la materia, el énfasis que el poeta hace en el cuerpo tiene el alcance de unión, de volver a encontrar el lugar donde se comunican instancias que han estado separadas. Así es que cuando Artaud habla de los principios de las cosas utiliza un pensamiento filosófico, pero también hace alusión a la descripción física de la materia a la vez que elabora imágenes poéticas⁶⁰.

artísticos— en los que conocimiento y placer puedan comenzar a producirse de modo integrado: un comienzo para un saber gustativo, un saber-sabor sin sujeto” (Horne, 2023, p. 291).

⁶⁰ El pensamiento de Artaud tiene una apertura que se puede relacionar con los descubrimientos donde se reúne la biología, la filosofía y el arte. En el siguiente texto se trata de un pulpo: “Tiene tres corazones, una vida breve para un animal de semejante tamaño y un sistema nervioso complejo, aunque muy distinto al humano. Astuto y embaucador, posee una gran capacidad de aprendizaje, pero, a diferencia de otros animales llamados “inteligentes”, prefiere la vida en soledad. Cada día, la ciencia aporta nuevos datos sobre la fabulosa existencia de los pulpos, datos que desafían nuestras ideas sobre lo que significa pensar o sentir. En esas zonas de fricción donde biología y filosofía se inspiran mutuamente, avanzando ambas un poco a ciegas, el arte juega un papel crucial. Conector entre disciplinas, traductor entre lenguajes acostumbrados a no entenderse, su método sin método, volcado en el proceso y la experimentación, lo convierte en un fértil campo de pruebas para imaginar esas otras formas de vida que, como la del pulpo, apenas llegamos a intuir” (Ptqk, 2023, p. 271).

Las alianzas entre la materia producen más vida o “formas novedosas de vida”. Así, los nombres químicos de esa vida como fósforo, nitrógeno o carbono, adquieren un grado de singularidad dentro de la constitución de la energía viva en cosas. Artaud dice que los grados de división de ese flujo son infinitos, así como son infinitas sus posibilidades.

Los árboles, dice la voz poética, se reparten los nutrientes, por lo que su comunicación apunta a ayudarse, a darse entre todos, la vida. Así es que en la última estrofa la lengua de la materia se vuelve sonora, “voces de química”, ya que cada elemento es una lengua que dialoga. Su funcionamiento aparece en una enumeración que va en aumento de los encuentros y que da cuenta del movimiento. La adición de tantas voces llega hasta la palabra “energía” que es la sumatoria de todo lo demás. La lengua de la materia desarrolla la energía viva. La comunicación de los árboles sucede en las múltiples lenguas de la materia, por lo que es una lengua física que encarna la naturaleza. Hay un componente de azar que nos remite a la contingencia con la que se enciende el amor del hálito por los principios. Este azar en la obra de Artaud es la crueldad porque no hay razón por la que se encienda.

La lengua del imperio es normativa y determina las cosas del mundo tal y como Artaud concibe el lenguaje. El francés considera que es necesario cambiar la manera en que la lengua se comporta ya que limita la energía vital. Maricela Guerrero nos muestra en *El sueño de toda célula* que el lenguaje se separa de las cosas del mundo y le agrega objetivos propios de las ideas imperiales que, luego, desembocan en el fin de lo vivo. De igual manera nos deja ver que el acto de nombrar está atravesado por un mecanismo de poder sobre las cosas. Así, no solo se trata de que la lengua del imperio es colonial sino también de que el gesto de dar un nombre ya puede serlo también en la medida en que el lenguaje tiene unas normas gramaticales cuyo uso se vuelve rígido. La poeta deja ver una dimensión diferente en este esquema, que tiene que ver con la posibilidad de que nombrar sea un ejercicio de escucha y de cuidado que pasa por la contemplación de la forma. Tener lenguaje es la posibilidad de los seres humanos para comunicarse de una manera empática con la naturaleza.

El uno célula

Antonin Artaud propone que el lenguaje no alcanza a decir, a contener las posibilidades de lo vital, por eso se acerca al cuerpo, lugar donde descubre nuevas formas del lenguaje en términos de sensación. El francés propone que este elemento, lo sensorial, está conectado con la energía vital en la medida en que ambos están hechos de materia que se modifica incesantemente. La energía vital que atraviesa todo lo vivo se manifiesta en sus cuerpos. Artaud emprende un estudio del funcionamiento de la vitalidad en los términos en los que esta opera, es decir, de manera corpórea y vibratoria. Así, la idea de la carne, del doble o de la membrana son espacios en los que se disuelve el pensamiento binario que divide el cuerpo de las ideas o los objetos, de los sujetos porque se trata de un plano en donde lo que cuenta es la relación entre las cosas, y el estado de vida-muerte en que se encuentran. Nos parece que el ejercicio que hemos hecho de desentrañar este pensamiento a lo largo del capítulo de este trabajo nos permite acercarnos a *El sueño de toda célula* con estas ideas de la insuficiencia del lenguaje y este estudio de otros lenguajes posibles. Así veremos de qué manera Maricela Guerrero propone, como lo hace Artaud, que la lengua de los hombres es insuficiente porque no puede respirar. Los dos poetas encuentran ese defecto en el lenguaje, así es que el francés busca una lengua que respire en el gesto actoral, mientras que la mexicana la busca en una comprensión de los intercambios químicos que configuran los procesos de la vitalidad en las plantas⁶¹.

Tenemos una lengua común: la de las células que actúa, como la lengua que anhela Artaud y que busca en el espacio de la escena con los cuerpos de los actores. Esa lengua común no

⁶¹ Zhang afirma la incapacidad del lenguaje para captar niveles más sutiles de los cuerpos en el campo de la ciencia: “Además de las limitaciones de nuestros órganos sensitivos, tenemos serios problemas con las que implica el lenguaje. Nuestro lenguaje cotidiano se ha desarrollado con la única experiencia del primer nivel corporal, el cuerpo físico. En este libro hemos visto cuánto cuesta describir el segundo nivel corporal, el cuerpo electromagnético, con el lenguaje del cuerpo físico. Avanzar hacia niveles corporales más elevados hará que el uso de nuestro lenguaje cotidiano para describirlos resultara más problemático aún. El gran filósofo Lao Tse expresó con claridad las limitaciones del lenguaje cuando afirmó: ‘La palabra que se puede expresar no es la verdadera Palabra. El nombre que se puede decir no es el verdadero nombre’” (Zhang, 2022, p. 326).

tiene palabras, pero tiene un cuerpo que comunica la persistencia de la vida, como lo hace la energía vital que es, según Artaud, la razón del hombre, quien, sin embargo, no tiene su sistema nervioso preparado para experimentarla en el mundo en el que vive, que es, en términos de Guerrero, el de la lengua del imperio. Tenemos una lengua común y tenemos una manera de estar en el mundo rodeados de lo común, el aire. Estamos en la naturaleza cuyo lenguaje son acciones que se despliegan en términos de devenir.

La lengua de la materia se presenta desde el epígrafe del libro: “Célula quiere decir hueco: / como una hoja para ser escrita”. Aquí se propone que la célula es un hueco como si fuera el vaso que contiene el devenir. Si hay célula hay hueco, es decir, hay halo, o también podría ser el caos, o el absoluto, en suma, es un espacio donde todo está en potencia. La célula es el elemento que ya está diferenciado del elemento uno que en Artaud es el absoluto. La célula es el principio de las cosas.

Maricela Guerrero construye una poética de la materia en la figura de la célula. Este es un libro sobre este elemento, la célula, que la voz poética va definiendo mediante capas de características, a lo largo de su obra. En el poema “Sobresaliente” vemos la definición que nos remite, además, a los subtítulos de las partes del libro:

Todos los organismos están compuestos de células.

En las células se producen las reacciones
metabólicas de los organismos.

Las células contienen el material hereditario del
organismo que provienen: células que sueñan con
devenir células: ojos y risa (Guerrero, 2018, p. 95).

Que todos los organismos estén compuestos de una cosa, las células, nos lleva a pensar en términos de Artaud en el elemento uno que compone la materia. Aquello que es común y que permanece y se renueva sin cesar. Eso uno está ligado en el pensamiento de Artaud a los principios de las cosas que son energía canalizada. Como lo vimos en el primer capítulo en *Héliogabale*, el hálito se enamora de los principios y, así, avanza hacia la concreción de las cosas. Una vez las cosas aparecen sólidas, entran en estado de descomposición y, así, se

renuevan. Artaud propone que todo permanece y se está renovando en permanencia. Es una búsqueda por la manera en que la vitalidad persiste. Artaud lo llama fuerza.

Guerrero parte de la célula como elemento físico, el uno de lo vivo. Esta noción ha sido descrita por Virginia Woolf de la siguiente manera:

La polilla hacía lo que podía. Al contemplarla, parecía como si una fibra muy delgada, pero pura, de la enorme energía del mundo hubiese sido implantada dentro de ese cuerpo frágil y diminuto. Cada vez que volaba de un lado a otro del vidrio, yo imaginaba que un hilo de luz vital se volvía visible. Tal vez era pequeña o insignificante, pero era vida [...]. Era como si alguien hubiese tomado una gota diminuta de vida pura y, después de ataviarla lo más ligeramente con un poco de pelusilla y alas, la hubiese puesto a bailar y zigzaguear para mostrarnos la verdadera naturaleza de la vida” (2021, p. 157).

Esta gota de vida es lo que nos ha interesado desentrañar en Artaud y Guerrero. A partir de ahí se despliega la totalidad de lo vivo que pasa por la célula. Este es el elemento que compone los organismos, en su cuerpo se produce lo que permite que se desencadene cualquier tipo de movimiento además de que ya tiene la información de las células por venir. Este hecho que, además, es científico –ya sabemos que el libro tiene una relación con la biología–, nos permite pensar en esa dimensión de lo vivo que Artaud propone cuando se trata de la crueldad. Es que ese elemento uno, bien sea la energía o la célula, contiene el material de donde viene y el material por venir. En suma, se trata de identificar la transmutación de la materia. Así, lo que en Artaud se produce por cortes en la membrana, por desprendimientos y por descomposición, en suma, procesos que apuntan a la muerte de las cosas, en Guerrero es *El sueño de toda célula*.

La vitalidad o fluido universal es descrita así por Maurice Maeterlinck, tras una “observación precisa y científica”:

Se trata de descubrir el carácter, la cualidad, las costumbres y quizá el fin de la inteligencia general de donde emanan todos los actos inteligentes que se cumplen en la Tierra. [...]. No sería muy temerario sostener que no hay seres más o menos inteligentes, sino una inteligencia esparcida, general, una especie de fluido universal que penetra diversamente, según sean buenos o malos conductores del espíritu, los organismos que encuentra. [...]. Las circunvoluciones de nuestro cerebro formarían en cierta manera la canilla de inducción en que se multiplicaría la fuerza de la corriente; pero esta corriente no sería de otra naturaleza, no procedería de otro origen que lo que pasa por la piedra, por el astro, por la flor o por el animal (2007, pp. 90-100).

Lo que para Maeterlinck es una inteligencia universal, Guerrero lo describe así: “Y un día nos dijo el sueño de toda célula es devenir células, y millones de ellas participan de esta: nuestra respiración” (Guerrero, 2018, p.17) se convierte en el leitmotiv del libro. Les enseña a recolectar hojas, los introduce en el lenguaje de la ciencia, y les dice que las células tienen un sueño, que tienen un deseo. El lenguaje de la ciencia está acompañado en cada composición de esta frase en la que se enuncia el deseo de las células que, además, la voz poética define como “devenir célula”. Lo que esta unidad de lo vivo quiere es devenir, continuar la vida. Podemos leer esta concepción de la célula primero como algo que excede lo biológico en la medida en que un sueño parece ser algo que no entraría en este método de comprensión de la naturaleza. Un sueño tiene que ver con el orden de lo humano y de la conciencia, de un pensamiento que es no racional, es del inconsciente y de los impulsos. Así, la dimensión biológica se expande constantemente en este libro cuyo título ya propone el asunto del sueño. Lo no humano desea. Se trata de un mismo sueño para cualquier célula, todas tienen la misma información que apunta a ese devenir organismos y de esa manera reproducen las especies. La conciencia deseante de la célula sería, en Artaud, el amor que mueve el hálito dentro del caos hacia los principios. El francés argumenta que la energía vital es pensante en la medida en que es deseo de vida, en que el azar prende la fuerza que se dirige hacia los principios que, a su vez, desembocan en las cosas. Las células sueñan con devenir células, la energía vital piensa en términos de deseo: los poetas se instalan en el pensamiento de la materia. La célula desea y el deseo es la manera en que lo vivo despliega su voluntad de vida. Esa voluntad es la dimensión pensante de la materia cuya finalidad es cumplir su sueño de devenir organismos compuestos por más células.

Así se configura una gramática que se caracteriza por el flujo. Cuando la voz poética nombra la naturaleza, afirma que las cosas están en un devenir⁶². Por eso la intervención de lo vivo

⁶² La vida no se reduce a lo orgánico, devora las formas. Así lo ve Laura Cantera: “Actualmente deberíamos preguntarnos si aún puede seguir siendo válida la separación de entidades en vivas e inertes, y si no sería necesario destejer las construcciones conceptuales históricas para considerar los distintos modos de hacer mundos y las variadas lógicas de existencias. En esta línea, David Wills postula que la vida no puede ser reducida a lo orgánico, pues en el pasado la vida emergió de la materia no viva: lo animado fue animado por lo inanimado, por lo que entre lo viviente y lo no viviente no habría una división, sino una continuidad. La capacidad de amplificar nuestras sensibilidades y sistemas perceptivos nos permitirá abrirnos para que este tipo de escuchas hacia las alteridades puedan

en el texto se produce a nivel estructural, en la manera de vincular las estrofas e incluso las palabras mediante los dos puntos que se convierten en marcas de devenir, de sucesiones infinitas.

El elemento unitario de la célula no puede pensarse sin tener en cuenta que ese uno contiene la multiplicidad por venir. No hay un uno que no sea, a su vez, una multitud: “Percibo entonces todas las reacciones metabólicas de los billones de células de la loba que nos echa a su lomo y nos lleva bosque arriba” (Guerrero, 2018, p. 38). El trabajo de las dimensiones en esta imagen da cuenta de la inmensidad de los procesos de la materia en los cuerpos, se trata de billones de actividades que configuran un cuerpo vivo. La vida concentra un número incalculable de operaciones químicas, físicas que permiten, gracias a un orden y un equilibrio, la respiración. Percibir ese campo de acción supone, de esta manera, percibir la energía vital, en términos de Artaud. Esto sucede por la confluencia de las superficies de los cuerpos y sus vibraciones que, en Guerrero, corresponden a las reacciones metabólicas.

Las múltiples formas vivas, sin excepción, provienen del sol según Coccia:

Las plantas son la transfiguración metafísica del planeta alrededor del Sol, el único que transforma un fenómeno puramente mecánico en un acontecimiento metafísico. Además, ellas hacen habitar el Sol en la Tierra: transforman el soplo del Sol -su energía, su luz, sus rayos- en los cuerpos que habitan el planeta, hacen de la carne viviente de todos los organismos terrestres una materia solar. Gracias a las plantas, el Sol se hace piel de la Tierra, su capa más superficial; y la Tierra se vuelve un astro que se nutre del Sol, se construye con su luz [...]. Esto no es una cuestión de opinión o de verdad: todo viviente es el efecto y la expresión del heliocentrismo, del hecho de que todo en la Tierra existe gracias al Sol. La raíz le permite al Sol -y a la vida- penetrar hasta la médula del planeta, llevar la influencia del Sol hasta las capas más profundas, infiltrar el cuerpo metamorfoseado de la estrella que nos engendra hasta el centro de la Tierra (2017, pp. 88-89).

En esta cita podemos ver la relación de lo uno, el sol, con lo múltiple, la totalidad. La red de lo vivo en la poética de Maricela Guerrero se instala desde las células que, a su vez, terminan en todo lo que permite que haya vida, la respiración y el alimento: “Las células de la maestra Olmedo devienen aliento” (Guerrero, p. 58). Además, el uno-célula de este libro, así como

acontecer y podamos poner en diálogo otras historicidades y puntos de atención”. (“Escucha de escombros. Anudamientos geopolíticos desde un arte más-que-humano” (Cantera, 2023, p. 263).

la energía vital de Artaud, se desencadena en la infinitud posible de combinaciones: “Diversidad de semillas que devienen semillas y alimento” (Guerrero, 2018, p. 58). Acá la lógica del devenir aparece como tema ya que se trata de ver la variedad de semillas, de plantas y con eso de especies que son el sustento de la vida. Así se ve que todo está encadenado de manera equilibrada y que de la misma tierra nace el alimento. Por eso la voz poética insiste, reitera, reubica, cada vez, dentro del libro lo que, a nuestro juicio, Artaud también se empeña en reconocer: el ciclo de la vitalidad que, en términos de Guerrero tiene que ver con lo que hemos venido viendo: “el sueño de toda célula es devenir célula. Células que devienen de organismos que reproducen sus formas: células para las formas de la reproducción y el devenir de las especies” (Guerrero, 2018, p. 19).

Las formas de la reproducción que están contenidas en ese uno-célula que, a su vez, contienen el devenir y la permanencia de lo vivo. Esto, en Maricela Guerrero, supone que hay: “Células con vocación de alegría y respiraciones y / azar bullen, reverberan” (Guerrero, 2018, p. 111). Estas células configuran lo común en la medida que de ellas también viene la respiración compartida. Por otro lado, reverberan porque están en movimiento que es el equivalente a lo vivo. Esta alegría que tienen las células que, en otros versos, también aparece relacionada con risa, implica otro *leitmotiv* del libro que es lo que sucede cuando las células logran cumplir su sueño: la alegría. En Artaud la vitalidad es una fuerza cargada de intensidad, de fuego, de ardor, como la huella de las pinceladas de los cuadros de Van Gogh, como el trazo de sus dibujos-escritos. Hay momentos en que la vitalidad aparece de la mano de la sutileza y de la vibración, incluso del sonido. En la poética de Guerrero la vitalidad está en la figura de la célula que deviene en afecto alegre. Lo que en Artaud es crueldad, en Guerrero es risa y, con eso, felicidad. Lo vivo despliega la vida en un afecto alegre.

La vida-muerte de la materia

La lengua de la materia en Maricela Guerrero es proliferante:

¿Cómo planteamos una posibilidad de subida
entrada y elaboración de elementos y nutrientes para
producir oxígeno, dióxido de carbono y azúcares? El
reino fungi comunica y establece, es una lengua proliferante

que se procrea mediante esporas, el reino
fungi es una posibilidad y la fotosíntesis combustión,
luz, energía y sustancias transformativas; si te digo
que todas las cosas que suponemos horror pueden
fagocitarse y volverse otras materias que la recodificación,
que la remoleculización, y que arriba y abajo
se trata de transformaciones de modificaciones de intercambios
y resistencias: combustiones que comunican
que respirar es preciso, que lo que dije era también
una posibilidad de convertir el desecho, el
estiércol, en otra comunicación y la posibilidad aza-
rosa de que floreciera algo: el reino fungi y las bacte-
rias en una posibilidad de salida subida entrada cam-
bio y transformación: azar: células que provienen de
otras células y biomoléculas que devinieron: mata
de otra mata.
Un sistema agudo de milicias, huestes arriba y
abajo combatiendo el aire, cómo suponer que la resis-
tencia es una forma de producir aire y agua fuego:
combustión: células en circunstancias naturales (Guerrero, 2018, p. 99).

Este poema tiene un ritmo de encadenamientos con la puntuación que acumula información y la une de una manera vertiginosa. Se reúnen y una idea lleva a la siguiente de modo causal, aunque también aparecen por multiplicación. Es una lengua química que moldea los procesos de la materia y que se desplaza como lo haría la célula dentro del texto. Si lo fundamental de la materia es la manera como enlaza las partes, en este poema y en la poética de Guerrero hay una lengua que enlaza incesantemente la información mediante la acumulación de los dos puntos. Este poema funciona como una red en la que todo está conectado.

Este lenguaje adquiere una dimensión crítica:

Se trataría de reconocer la posibilidad de un pensamiento poético -una poética- que convierta la precariedad en una oportunidad para ver el mundo de otra manera, que sea capaz de generar nuevos modos de significación, orientado hacia el establecimiento de un cortocircuito en la experiencia cotidiana del hombre corriente, trasladándole como una forma de acción más - junto a la acción directa y política- lo más lejos posible de este sórdido paisaje en el que habitamos, que deje al descubierto tanto la miseria del mundo como las posibilidades de libertad que el ser humano tiene a su alcance (Monteverde, 2007), dotado de una inusual fuerza subversiva y preparado para comprobar la extraordinaria elasticidad de lo real, comprometido con la denuncia de la fosilización del pensamiento y la transformación de los hábitos que despojan a la vida de sus latidos convirtiéndola en una experiencia letárgica. (Saldaña, 2023, p. 121)

Esta obra encarna lo real y su extraordinaria elasticidad, como lo afirma Saldaña. Así, en este poema se propone una acción transformadora. Hay una profundización de la lengua de la materia con el objetivo de encontrar en su manera de comportarse cómo producir “oxígeno, dióxido de carbono y azúcares”. Esto supone pensar en términos de movimiento, del modo en que la voz poética lo dice, “subida, entrada, elaboración” de elementos. Las cosas, los nutrientes se mueven y se reubican. Todo está enmarcado dentro de la reiteración de que cada cosa dicha en este poema es “una posibilidad”, como un canto que se repite en una lengua vernácula que es una red que, como vimos, sacude la lengua del imperio. Las cosas se dicen como susurrándolas, como si brotaran del rumor donde bulle lo vivo. Se habla casi en silencio de un proceso que implica movimientos ligados a verdaderas agitaciones.

Acá aparece la mención al “reino fungi”, de hongos, que tiene “una lengua proliferante”, que hace pensar en conexiones que impregnan la lengua del poema y lo hacen avanzar desde su fuerza tal y como se esparcen, a partir de rizomas, por la tierra. El poema tiene una raíz rítmica que es dictada por la lengua proliferante del reino fungi. Este ritmo no produce una representación sino un enlace perpetuo, como si no hubiera separación, a la manera de Artaud. Así, la insistencia en lo transformativo muestra ese reparto de la energía que no deja que haya desperdicio ni desaparición definitiva.

Acá aparece el estado intermedio de esta lengua que habla de lo humano: el miedo, le habla a un humano con los pronombres tú y nosotros, usa una lengua de palabras, pero propone una solución propia de la biología. La acción de la materia que es parte de nosotros y, a la vez, tiene una lengua no humana, no tiene palabras, sino acciones como la de “fagocitar”. El horror se puede comer y digerir de tal manera que nutra. Se trata de comérselo para absorberlo y, así, ejercer un canibalismo que es una mimesis biológica.

En este poema “Planteos” se puede hablar de una poética de la crueldad si entendemos este asunto en términos artaudianos, como una pregunta por el ciclo vital que implica necesariamente la muerte. Acá propone que el horror puede transformarse a partir de fagocitarlo, es decir que el miedo se convierte en otra cosa, otras materias. Este procedimiento se da a partir de un vocabulario técnico, “recodificación, remolecularización”

, que alude a modelos de orden que se reajustan, sin parar, al movimiento incesante de la materia. Esto nos hace pensar en la búsqueda que emprende Artaud por formas de expulsar todo lo que impida el desarrollo de la energía vital, pero también en cómo esta atraviesa el cuerpo por el sistema nervioso y de qué manera se desplaza en las cosas. Artaud busca decir esa energía que acá se nombra, a partir de un orden infinito y que, en el poeta francés, tiene un campo semántico de intensidad y fuego, mientras que en Maricela Guerrero uno de cambios: “transformaciones, modificaciones, intercambios, resistencias”. Esta lista nos hace pensar en que la materia nunca se detiene y que este movimiento incesante es la vida-muerte que Artaud propone para repensar la división del cuerpo y de la mente y todas las demás divisiones. Tantos cambios suponen, además, intercambio, contacto con el entorno, capacidad adaptativa, devenir, flujo permanente que no cesa, esto es la crueldad que extrae las formas de la membrana, pero nunca las detiene. Tanto Guerrero como Artaud encuentran ese núcleo vital en el hecho de que no hay término para la vida porque siempre está encendida, avanzando.

El rumor de lo vivo es presentado aquí por Coccia, como una manera de circulación de la vida:

El aire que respiramos no es una realidad puramente geológica o mineral -no está simplemente ahí, no es un efecto de la tierra en tanto que tal-, más bien es el soplo de otros vivientes. Es un subproducto de la 'vida de los otros'. En el soplo -el primero, el más banal e inconsciente acto de vida para una inmensa cantidad de organismos- dependemos de la vida de otros. Pero sobre todo, la vida de otros y sus manifestaciones son la realidad misma, el cuerpo y la materia de lo que llamamos mundo o medio. El soplo es ya una primera forma de canibalismo: nos alimentamos cotidianamente de la excreción gaseosa de los vegetales, no podemos sino vivir de la vida de los otros [...]. Ahí está la inmersión, el hecho de que la vida siempre sea retorno de sí misma y, por esta causa, circule de cuerpo en cuerpo, de sujeto en sujeto, de lugar en lugar (2017, p. 55).

Coccia pone en evidencia el ciclo caníbal de la vitalidad. En este poema aparecen dos elementos, el desecho y el azar, como los elementos que determinan lo vivo ya que, así como se puede fagocitar el miedo, también se puede pensar el desecho de una manera en que se le da una fuerza viva. Esto lleva a proponer que el desecho, el estiércol, no sea el fin del ciclo o lo que no sirve más. Acá la voz poética insiste en mostrar la vía viva del desecho que es “otra comunicación” porque, como lo viene diciendo, la materia se regenera siempre de maneras inusitadas. Los cuerpos nunca mueren. Así, en el camino ilimitado de las

combinaciones de la materia que parece no entender el desecho como fin sino como puente, como proceso, como camino a otro estado que, a su vez, se transformará.

Dentro de esto aparece el azar como elemento que permite el florecimiento de algo. Es que el azar es la contingencia, en términos de Artaud, que prende el deseo del hábito por los principios. Ambos poetas conciben esa contingencia como elemento del ciclo vital. Así es que todo es posible, “el reino fungi y las bacterias es una posibilidad”. Vemos en este punto que lo posible también puede aludir a lo que está de manera potencial. Es decir, es posible aprender del reino fungi para relacionarnos de una manera nueva, es posible que en el reino fungi —o en los demás reinos— aparezcan las soluciones a los problemas de desastres naturales, pero también este es un mundo de lo posible, que contiene todo el porvenir dentro de sí: se conoce una parte de su funcionamiento, la otra es azarosa. Luego viene el lenguaje que acoge la red con una proliferación de dos puntos, “transformación: azar: células que provienen de otras células y biomoléculas que devinieron: mata de otra mata”. Es interesante notar el interés por nombrar la sucesión ya que esto muestra que todo está inscrito en un transcurrir, lo que está antes irá hacia, en suma todo es mata de otra mata, todo está conectado, hasta nosotros. Una temporalidad que es cíclica no lineal y se puede relacionar con una “‘contingencia-devenir’ como la imagen de un *pensar* imparable y, por lo tanto, irreductible a la espectacularidad y sugerencia de simulacros que detienen y fijan acontecimientos en unas determinadas imágenes” (Saldaña, 2023, p. 111).

La segunda estrofa de este poema cambia el tono y propone un campo semántico de guerra que relaciona los procesos antes descritos con una batalla por lo que aquello que era silencioso, susurrante, e incluso mínimo pues sucede a nivel menor entre moléculas y partículas, se convierte acá en la lucha de la existencia. Artaud desarrolla esta idea cuando habla de la crueldad como una fuerza que debe mantener lo vivo por el hambre de vida que la define, lo cual significa pasar por encima de las cosas con tal de seguir propulsando la energía vital. Esta lucha supone entonces que haya desechos, que las cosas entren en estado de descomposición, que se reorganicen, en suma, que vuelvan a florecer.

El final del poema plantea una noción de resistencia novedosa que es “las células en circunstancias naturales”. El último verso del texto contiene la palabra combustión en relación con las células, pero se refiere a que esos procesos que en la actualidad son producidos de manera masiva con finalidades económicas, suceden en los procesos naturales a una escala regulada. Esa lectura del poema como la definición de las células invita, de nuevo, a hilar la lectura de que la vida de la célula en su estado natural es la resistencia. El poema lo dice de una manera neutra, “una forma de producir aire y agua y fuego”. Hasta ahora las producciones de lo vivo hacen parte natural del entorno. Cuando la vida está amenazada, se vuelven la resistencia que permite que haya vida. Así es que el final del poema propone que la naturalidad de la vida, el día a día de las células, la vitalidad en su estado natural, sin intervención, es la lucha de las células hoy. Y es una lucha en la medida en que las células se enfrentan a un medio que les quita espacio vital, entonces que siga habiendo células, que haya elementos naturales, se convierte hoy en la excepción, en la resistencia.

La propuesta que hace la voz poética sobre la regeneración de la naturaleza se trata de la acción de sacar los excesos con el mismo método que la recolección de plantas, ya que se los ordena. Es un trato cuidadoso incluso con lo que envenena. Además, es ver lo bello en el contaminante que “fulgura”, que brilla, que tiene su forma que modifica el espacio. Es bello el veneno como es bello ordenar lo que contamina, pero también es bella la transformación porque implica el devenir. Hay, así, belleza en el ciclo de descontaminar, no solo es una ética. El final del poema propone, después de los dos puntos, una mención a otro que no es causal con relación al proceso de limpieza que viene mostrando y que remite más bien al de los desechos que son comunicación. Es que, las conexiones de los dos puntos no siempre son causales, son anuncios de trozos de red que continúan el camino de lo vivo. De manera específica, en este caso, se trata de cómo la voz poética piensa en el otro, manifiesta su voluntad de estar en contacto.

Estar con otros sin jerarquías

De la misma manera que la vida normal de las células es la resistencia, la respiración es otra manera de estar que puede ser vista como una transformación de la manera de estar con los

demás: “Estoy aquí hablando en lo que tengo porque respirar contigo es una transformación que produce aliento” (Guerrero, 2018, p. 65). Se trata de ver que la relación con los otros seres vivos, humanos, plantas, animales, implica una manera de avivar la vitalidad. Estar con otro ser vivo es hablar e incluso respirar de tal manera que en ese intercambio se pone en evidencia que hay un espacio compartido y que los dos comparten la materia en la que están inmersos, que esa materia hace parte de sí mismos, que la comunicación mutua genera “aliento”, incita al movimiento del hálito artaudiano⁶³. Así es que estar, existir, hablar con otro, implica la batalla de las células que, además, potencian el aliento.

Además del acto de estar con otro y respirar un aire conjunto como forma de revitalizar el aliento, también “Alentar es una forma redonda y cálida de resistir. / Devenir célula que sueña devenir célula” (Guerrero, 2018, p. 65). El alentar como forma de vida podría ser un equivalente de la energía vital de Artaud porque esta es pensante, deseante, impulsiva y es una fuerza que anima todo lo vivo. El alentar es una acción, un movimiento, algo que empuja como lo hace la vitalidad artaudiana. Acá, además, es redonda, tal vez porque se inscribe en el ciclo de lo vivo, también porque implica un cuidado, una manera de estar con el otro que apoya con calidez. La vitalidad de Artaud es más violenta. Alentar es una manera de resistir como lo es la vida de la célula o respirar con otro. Se trata de la resistencia a la destrucción desde lo mínimo vital, desde la propia manera en que la vida es, en su insistencia, en la imagen del terreno baldío que, libre de toda norma, crece, porque sí, porque así es la vida que es también un aliento, un hálito, una respiración cuya forma verbal es alentar o dar aliento.

⁶³ Desde la ecocrítica la vida interrelacionada se estudia de la siguiente manera: “Las plantas y los hongos son los más conocidos, pero también los insectos considerados superorganismos, como las abejas o las hormigas. “Todos somos líquenes”, afirma el biólogo Scott Gilbert para expresar la idea de que, desde un punto de vista rigurosamente biológico, no existe tal cosa como un individuo. Somos más bien ecosistemas simbióticos, multitudes compuestas por diferentes formas de vida (también nosotros, con nuestros doscientos genes microbianos por cada gen humano, somos en realidad gigantescas colonias de bacterias) [...]. “No sabemos cómo piensa un hongo —afirma Saša Spačal sobre la interfaz de traducción humano-hongo Myconnect—, pero la experimentación tecnológica nos puede acercar a ello, ampliando nuestra capacidad de percepción hacia los no humanos”. Aquí también, la técnica se alía con la especulación para imaginar una comunicación entre especies facilitada por señales eléctricas. Si todos los seres vivos somos sensibles a la electricidad, ¿podríamos inventar un lenguaje para conectarnos a través de ella? ¿Podríamos así percibir algo parecido a lo que siente un organismo en red?” (Ptqk, 2023. p. 277).

Alentar como forma de vida, como energía vital, materia y sensibilidad amalgamada. Maricela Guerrero, Artaud y Coccia, unificados en su pensamiento:

El mundo de la inmersión es una extensión infinita de materia fluida según grados de velocidad y lentitud variables, pero también y sobre todo de resistencia o de permeabilidad. Porque en el movimiento, todo apunta a penetrar el mundo y ser penetrado por él. Permeabilidad es la palabra clave: en este mundo todo está en todo [...]. La vida en tanto que inmersión es aquella donde los ojos son los oídos. Sentir es siempre tocar, a la vez, a sí mismo y al universo que nos rodea. Un mundo donde acción y contemplación ya no se distinguen es también un mundo donde materia y sensibilidad -o, si se quiere, ojo y luz- se amalgaman perfectamente. Cuerpo y órganos de sensibilidad no pueden estar separados. Ya no sentiríamos más con una única parte de nuestro cuerpo sino con la totalidad de nuestro ser. No seríamos más que un inmenso órgano de sentidos que se confunde con el objeto percibido. Una oreja que no es más que el sonido que escucha, un ojo que se baña constantemente en la luz que le da vida (Coccia, 2017, p. 43).

Podemos relacionar la idea de permeabilidad que constituye Coccia con la de aliento que se da, se otorga, se le ofrece a otro: estar vivo es una relación constante y, en este libro, es una relación que incluye el cobijo. Este alentar está en relación, según el último verso, con devenir célula. No hay una relación que establezca ni causalidad, ni anuncio de relación a partir de los dos puntos porque se trata del siguiente verso de la composición. Sin embargo, está muy cerca del anterior por lo que podemos pensar que alentar es devenir célula porque en esa acción se está cumpliendo el sueño de toda célula que es devenir célula, es decir, se está llevando a cabo el impulso, la fuerza, el acompañamiento para que se dé la culminación de lo vivo.

La dimensión ética de *El sueño de toda célula* tiene que ver con una inversión ya que invita al ser humano a aprender de la manera de ser de lo vegetal y lo animal. Así como en la primera parte de este capítulo vimos que el hombre utiliza el lenguaje para someter la naturaleza a sus ideas coloniales de producción, acá podemos ver que si el ser humano se preocupa por entender el funcionamiento del mundo natural entonces puede salvar no solo la vida natural, sino la humana también. Es en la medida en que está comprometida la vida humana que se hace más urgente comprender que nosotros también hacemos parte del engranaje de lo vivo. Esto nos permite afirmar que el pensamiento de Artaud también propone esa interrelación entre las cosas en el plano de la membrana y deja ver una poética que insiste en la relación y en la necesidad de cada elemento para la totalidad.

Para Hernández el descentramiento de lo humano es una respuesta a la crisis medioambiental en *El sueño de toda célula*. Además, hay una apuesta por hacer de la ecología, cuyo énfasis está puesto en la relación, una ética y, con esto, generar una propuesta de transformación de la relación de lo humano con lo natural. Lo propone a partir de una lectura de la ciencia que se puede relacionar con la relación entre lo uno y lo múltiple que hemos trabajado:

Evolutivamente los seres humanos estamos emparentados genéticamente con seres muy disímiles. Esta noción abre el concepto de parentesco hacia otras especies (el parentesco como la idea heteronormativa de familia, tiende a crear un *nosotros* delimitado y un *otros*, que separa a lo diferente) y cuestiona el excepcionalismo del ser humano sobre el que se asiente el discurso antropocéntrico (2022, p. 67).

Así, este libro es también una relectura de la ciencia, de la teoría evolutiva de Darwin donde se privilegia la lectura vinculante de la teoría de la evolución en la que todos los seres vienen de otros. Esto le permite replantear la noción de parentesco. Esto configura una lectura de la ciencia en términos ecológicos que permite ver una noción de vínculo más abierta. El pensamiento ecológico del poemario apunta a proponer una ética de la relación que permite releer la ciencia desde esa perspectiva de tal manera que se abren nuevas vías que descentran el relato antropocéntrico.

Nosotros no nos hemos ubicado en el antropoceno, nosotros hemos nombrado lo no humano como la naturaleza. En ese sentido, nombramos la división con la que el antropocentrismo ha marcado la diferencia entre lo humano y lo natural. Nos ocupamos de la materia como el elemento común entre el hombre y la naturaleza, en los términos de Artaud. Identificamos los elementos que comparten humanos y no humanos como el aire, y nos referimos al elemento uno que los contiene, la célula. También identificamos una ética de la relación que se basa en la manera de ser de la naturaleza. Esto nos permite pensar en la lógica de la relación en el plano de la membrana, en la medida en que las cosas se encuentran y se disuelven en vez de permanecer en su carácter individual. Esto lleva, como lo hemos visto, a proponer un pensamiento que no separa el sujeto del objeto, sino que permite los vínculos entre cuerpos y deja de poner el sujeto racional y mental en el centro del pensamiento.

Así, habría unos elementos que conectan el pensamiento ecológico con el pensamiento de Artaud: ese punto de partida que tiene en cuenta, en términos del primero, lo no humano y en términos del francés, la energía vital. El francés dota a lo no humano de pensamiento, para el poeta la energía es invisible, deseante. El artículo de Hernández propone que en Guerrero hay un pensamiento de la relación y el afecto como motor de relación con lo no humano. Artaud propone la energía que tiene hambre de vida y avanza en pro de su permanencia, lo que lleva a descentrar al hombre, a encontrar puntos de unión con lo no humano, pero también a descentrar lo propio de lo humano, el pensamiento, y plantear la condición reflexiva de la energía. Artaud insiste en proponer las dimensiones múltiples del pensar.

Dejar que la naturaleza nos hable

La voz poética argumenta de qué manera los elementos se comunican:

una plántula es una plántula que busca nutrientes,
agua y esperanza:
[...]
resulta real
pensar en cómo la plántula en su brevedad nos
comunica (Guerrero, 2018, 108).

En la primera parte del poema aparece la planta llevando a cabo las acciones propias de su ciclo vital que, como ya lo hemos visto, implica alegría. En la segunda parte de este fragmento, se rompe con la idea de que solo el hombre tiene lenguaje y justamente por eso es quien piensa y quien habla sobre lo que no lo tiene, la naturaleza. Por eso es que la pregunta por cómo decir el mundo natural tiene que ver con el cuestionamiento por la relación del hombre con un espacio que ha sido visto como una otredad silenciosa, carente de lenguaje, que el hombre estudia, nombra científicamente o contempla y proyecta su propia subjetividad.

En este poema hay un giro en esta concepción en la medida en que la planta le comunica al hombre, no es el hombre quien nombra la planta, quien la coloniza, acá hay un diálogo entre dos seres vivos. El trabajo de las dimensiones vuelve a ser un recurso para poner en evidencia el contraste entre lo pequeño de la planta y la serie de acciones —numerosas y complejas—

que lleva a cabo para existir. Así de pequeña contiene el ciclo vital, atravesada por el flujo energético, en términos de Artaud. Ella sola es lo vivo. Y, así, dice cosas. No es el hombre que la aprehende, es ella quien se comunica.

Emanuele Coccia describe el mundo de las plantas a partir de su presencia:

Las plantas son la herida siempre abierta del esnobismo metafísico que define nuestra cultura [...] Las ciencias de la vida también las desatienden [...]. Parece que nunca nadie ha querido poner en cuestión la superioridad de la vida animal sobre la vida vegetal [...]. Las plantas parecen ausentes, como perdidas en un largo y sordo sueño químico. No tienen sentidos, pero están lejos de estar encerradas: ningún ser viviente se adhiere más que ellas al mundo que las rodea. No tienen ni los ojos ni las orejas que les permitirían distinguir las formas del mundo [...]. Ellas participan del mundo en su totalidad en todo lo que encuentran. Las plantas no corren, no pueden volar: no son capaces de privilegiar un sitio específico por relación al resto del espacio; deben quedarse allí donde están [...]. Su ausencia de movimiento no es más que el reverso de su adhesión integral a lo que les sucede y a su medio. No se puede separar *-ni físicamente ni metafísicamente-* la planta del mundo que la acoge. Ella es la forma más intensa, más radical y más paradigmática del estar-en-el-mundo [...]. Ella es el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad. (2017, pp. 17-19).

Guerrero propone una relación con el mundo en el que se escuche su singular forma de estar en el mundo:

aunque en el baldío de al lado:
la vida bulle
y me vuelvo cursi
y simple:
imagino que si hago
crecer un árbol podremos hablar
y escucharnos
así:
respiraciones comunes,
puntos de vista paralelos (Guerrero, 2018, p. 63).

El baldío aparece de manera reiterada a lo largo del poemario, como ya lo hemos visto. Es un lugar que funciona como estado de excepción de las normas de la lengua del imperio por lo que ahí “la vida bulle” y con ese bullicio alude a que en una tierra de nadie la vida insiste y, por eso, tal vez, es el espacio vital que queda.

La referencia a “hacer crecer un árbol” no es únicamente plantar. Una acción no es acá un solo gesto: tiene que ver con una sucesión de actos durante los cuales se desarrolla una

relación entre las dos partes. En el transcurso de su relación hay un desarrollo de un habla, esto sucede en la medida en que la voz poética escucha el árbol, lo cual supone dejarlo hablar y no tratarlo como objeto al que se le impone una ley externa a sí mismo. La voz poética lo deja hablar en la medida en que lo escucha y, así, se crea lo común que son las respiraciones, los dos se benefician de sus respiraciones, y la diferencia, los puntos de vista paralelos.

Además de que la acción pone en evidencia que el árbol tiene su lengua, al escucharla aparece el ejercicio ético de la convivencia con la diferencia, con aquello que es otro. Esto implica que plantar un árbol no es un acto de caridad, es una práctica de comunicación que implica escuchar, encontrar lo común y poder convivir —desde la aceptación de lo común— con lo diferente. Esto que no es como yo, dice la voz poética a partir de esta acción, no se opone a mí: lo que no se parece a mí no está en contra de mí porque yo no soy la medida de las cosas, el mundo no debe parecerse a mí, no tengo por qué forzar todo lo que me rodea a existir como lo hago yo, no debo aterrarme si las cosas no operan igual a mí ya que puedo convivir con “puntos de vista paralelos”. La voz poética propone una lógica de los paralelos que derriba las jerarquías.

Los dos puntos de vista existen en paralelo en un espacio común, lo que no es como yo también hace parte de mi espacio, los dos compartimos un lugar, solo que no nos encontramos, no coincidimos en algún aspecto. El compartir un espacio nos hace responsables de lo común. Yo habito lo que otros habitan, todos estamos en un mismo lugar. La acción de plantar el árbol permite reforestar los espacios áridos, recuperar vínculos, restablecer formas éticas que, en efecto, producen una estética que no es cursi: “qué haremos para escuchar el disenso sin combatirlo sino dejarlo fluir como una experiencia hermosa de permanecer aquí y ahora” (Guerrero, 2018, p. 34). Dejar fluir lo diferente sería, entonces, una manera de generar un anclaje al presente. Anclarse en el presente es un gesto que apunta a dejar fluir lo vivo como una manera de aumentar la vitalidad, en términos de Artaud.

La voz poética nombra la multitud de lenguas: “Han pasado muchos días y el manantial sigue abajo resguardado de los municipales y muchas células se plantean preguntas en lenguas

inusitadas y minerales” (Guerrero, 2018, p. 23). Las células no tienen un único lenguaje, de hecho, acá se considera un lenguaje mineral además de otras lenguas inusitadas. Cada material contiene su propia lengua. Esto cambia la relación con la naturaleza, se trata de un cambio que concibe que cada elemento natural tiene una lengua, un pensamiento y un cuerpo.

He aquí un corto recorrido por los hallazgos que ha hecho la ciencia:

El primero en sugerir, apoyándose en datos científicos ciertos y cuantificables, que las plantas eran organismos mucho más sofisticados de lo que se pensaba fue Charles Darwin. Hoy en día, a casi un siglo y medio de distancia, disponemos de un imponente corpus de investigación que atestigua que las plantas superiores son, en efecto, «inteligentes», es decir, capaces de captar señales procedentes del entorno, de elaborar la información obtenida y de calcular las soluciones más adecuadas para la supervivencia. Pero esto no es todo: las plantas evidencian también lo que se conoce como «inteligencia de enjambre», que les permite comportarse no como un individuo, sino como una multitud y manifestar comportamientos grupales similares a los de una colonia de hormigas, un banco de peces o una bandada de pájaros. En general, las plantas podrían vivir sin nosotros. Nosotros, en cambio, sin ellas nos extinguiríamos en poco tiempo (Viola & Mancuso, 2015, pp. 7-8).

Así propone Guerrero la idea de la independencia de la plantas sobre los hombres:

Decir
no es suficiente:
es preciso respirar:
mensaje de humus y nitrógeno y aminoácidos y
alegría (Guerrero, 2018, p. 112).

Este poema propone el cambio de perspectiva del proyecto poético de Maricela Guerrero. Se trata, en efecto, de una apuesta que apunta a la transformación de la manera de hacer las preguntas. La poesía puede cambiar las preguntas, transformar la perspectiva es decir el pensamiento, la estructura que funda la realidad y su sentido. El cambio implica, como lo venimos viendo, plantear que las especies tienen una lengua a partir de la cual se comunican en términos de cuidado. Guerrero afirma la insuficiencia del lenguaje: no plantea qué hacer para que la lengua diga lo que no puede decir, como vimos que pasa en *Le théâtre et son double*, en este caso propone que el lenguaje articulado carece de lo que sí tienen las plantas, “respirar”. Pone en perspectiva la superioridad del lenguaje y la racionalidad humana.

No se trata de cambiar la jerarquía, de hacer una inversión del orden y poner por encima la vitalidad y por debajo el lenguaje, se trata más bien de cómo el poema puede mostrar que el lenguaje no lo es todo, que no puede decir la respiración y que frente a la pregunta por la posibilidad de la persistencia de la vida la lengua palidece. Ahora bien, la voz poética propone que lo vivo también tiene un lenguaje y, así, permite pensar entonces en un espacio común que rompa con esa tendencia que hay a establecer jerarquías ya que si la respiración tiene su propia lengua entonces se trata de que se comunique con el lenguaje humano. Esto es posible, entre otras, en estos poemas.

Dentro de las posibilidades de lo vivo también aparece lo animal:

De los lobos de su gracia y su dejarse correr
[...]
aromas y otros fluidos que comunican: sudor,
lágrimas, mocos, saliva, linfas que guían y cuidan:
células que provienen de otras células: (Guerrero, 2018, p. 100).

Los fluidos son, en efecto, lenguas que conducen afectos, se trata acá de las ideas sin palabras que contienen la vitalidad. Se trata de líquidos que el cuerpo del animal secreta y comparte con el hombre. En el mundo animal —donde no hay palabras— los cuerpos hablan en lenguas corpóreas que también conocemos en lo humano. Así confluye la relación entre lo abstracto y lo concreto en la que insiste Artaud. La materia corporal —sudor, lágrimas, mocos— tiene un sentido que no es externo a su condición física. No se trata acá de inferir, a partir de la evidencia de los líquidos, qué pueden significar. Es porque hay esos fluidos por lo que aparecen las reacciones en los otros cuerpos. La comunicación sucede por vía corporal⁶⁴. Además, esas materias están hechas de células, lo que recuerda el lugar de unión entre los cuerpos.

⁶⁴ Así se ha estudiado desde la ciencia las posibilidades perceptivas de lo animal: “Los biólogos saben desde hace años que las serpientes pueden detectar a un ratón en una sala completamente a oscuras por medio de un órgano sensor infrarrojo cercano a la nariz. Saben también que las abejas tienen una capacidad de percibir la luz ultravioleta del Sol, lo que les permite verlo cuando lo cubren densas nubes. En este sentido las serpientes y las abejas son mucho más poderosas que los humanos. En la terminología física, pueden captar un espectro mucho más amplio de ondas electromagnéticas que nosotros”. (Zhang, 2022, p. 227)

La lengua corpórea configura un orden y, con eso, unas relaciones:

De qué manera una madre y sus cachorros
comunican en líquidos y respiración:
Cargar cachorros en el lomo: devenires (Guerrero, 2018, p. 101).

En el fragmento anterior aparece la imagen de la madre que carga sus cachorros como la manera en que cuida, ahí sucede una comunicación física por medio de fluidos que vehicula sentidos abstractos. Este es el lugar del pensamiento físico en el pensamiento de Artaud. El cuidado parece ser el elemento que cohesiona un grupo, esto se da de manera orgánica en el mundo natural. Lo que define un vínculo es, precisamente, la comunicación y el cuidado. Esto permite “los devenires”, es decir, el desencadenamiento de lo vivo. Con esta base que es abstracta, el cuidado, y concreta, cargar los cachorros en el lomo, se pueden desarrollar los grupos que se ayudan entre sí y, así, identificar vínculos, tipos de vínculos:

¿De qué manera una madre atiende el
crecimiento y el ritmo de sus hojas sus retoños:
plántulas a la vera?
¿De qué manera una madre
puede enviar mensajes punzantes y turbios
en moléculas dolorosas? (Guerrero, 2018, p. 112).

Ver en la naturaleza un mundo de afectos y acercarse a su lengua en sus propios términos permite pensar los vínculos que se han definido en el mundo de la cultura. Así, el poema se presenta como una pregunta que no construye la relación de la madera y la maternidad como una metáfora. Tampoco se trata de proponer que la madera tiene características humanas. La pregunta propone que la madera se vincula, que, en efecto, es madre y tiene hijos, que les proporciona alimento a sus retoños en su particular lengua de moléculas. La argumentación de la condición pensante de la materia en este libro se da por la vía del afecto y de los vínculos.

Hernández propone una lectura desde la teoría de los afectos. Plantea que la alegría es un afecto que permite el vínculo entre lo humano y lo no humano:

La restauración ecológica y la creación de redes de sostenimiento como una práctica que no se encuentra desvinculada de lo cuir. Si bien se suele pensar lo cuir en términos de una

identidad lésbica individual, la manera como se presente en *El sueño de toda célula* permite pensarlo como vinculado a luchas colectivas y “actos de restauración” para el florecimiento también de lo no humano (Hernández, 2022, p. 70).

Así, ver lo no humano florecer produce alegría que pone en relación y permite compartir, tener un horizonte común, crear una red:

La ternura [...] enfatiza la existencia de un vínculo más allá de la posesión (se da, es decir, se tiene amor o placer, se *es* tierno- con alguien) [...] Lo tierno crea un horizonte común, un espacio para enfatizar las similitudes sobre las diferencias [...] en el libro la ternura está puesta en marcha para enfatizar aún más la fragilidad de la especie humana y su interconexión, [...] con otros seres (Hernández, 2022, p. 71).

Se es tierno con alguien, no se posee ni se tiene, se actúa de una manera en la que se hace algo por el otro que tiene que ver con ese horizonte común, con la posibilidad de encontrar un espacio de similitud que permite la interconexión.

La lengua de la materia es afectiva y produce familias que cargan a sus cachorros y les permiten sus devenires. Esta manera de plantear el problema también lleva a reconsiderar cómo se concibe el método científico que, como lo venimos viendo, también puede ser afectivo, como sucede con la voz de la Maestra Olmedo, quien le enseña a la voz poética a recolectar hojas, clasificarlas e identificarlas como un modo de vincularse con la naturaleza y de cuidarla. Acá hay un devenir comunidad de lo humano con lo no humano. Guerrero construye una apuesta que va tomando forma en la manera como teje las composiciones poéticas que es, por un lado, la presentación mediante datos, de las acciones llevadas a cabo por la lengua del imperio. Luego propone cómo la lengua del imperio nombra la materia. Esta, a su vez, tiene su propia lengua. Ahí es cuando la voz poética afirma que la materia tiene su propia manera de pensar, su lengua y sus afectos. En esta investigación va a encontrar una lengua intermedia que se vale de la biología, con una dimensión afectiva.

Así es que: “soñamos devenir y clorofila: / recuperación: / aliento” (Guerrero, 2018, p. 83). La búsqueda —o el sueño— de lo humano es devenir proceso de la materia. Los dos puntos que unen las partes de los versos enfatizan en la sucesión de vínculos entre las partes, reiteran el ciclo que se propone acá. Ya no se trata de pensar en los sueños humanos y de llevarlos a cabo, se trata de aprender de la naturaleza para ser más vivos. Por eso el sueño de este verso está influido por el sueño de las células, de tal manera que el hombre aprende de lo natural

para configurar su propio mundo que, además, hace parte de ese entorno. Por eso, lo que sigue apunta a la recuperación ya que se reúne el hombre del imperio y la naturaleza para volver a darle su lugar y por eso el final del verso es el aliento porque este ciclo les da aliento, es decir vida a los seres vivos.

Así como para Artaud hay un uno de la energía, la vitalidad, para Guerrero hay la célula. Hay una necesidad en los dos poetas de pensar algo que permanece, que el francés lo nombra como fuerza y la mexicana como la alegría de lo vivo. Ese uno es pensante o, si se quiere, sintiente, en ambos casos está atravesado por el deseo, en tanto movimiento de persistencia, o de sueño de devenir. Este uno es a la vez químico-científico y carece de palabras. Existe, se manifiesta en todo lo vivo, tiene lenguaje, pero no tiene que ver con el que emplean los humanos. Es en el poema donde se habla de su existencia compleja y silenciosa. Así es que este uno sobrepasa lo humano y, a la vez, lo incluye. Guerrero nos muestra, de esta manera, en qué medida el pensamiento de la vitalidad en Artaud logra configurar un lugar cuyo centro no es el ser humano. El esfuerzo que hace Artaud por estudiar la vitalidad en el cuerpo podría tener que ver con pensar un estatuto de un lenguaje que opera más allá del hombre. Para Guerrero es importante señalar que ese lenguaje es el de las plantas y que se puede comprender en términos físicos, para Artaud es importante que el lenguaje humano se transforme y pueda hablar como lo harían las plantas de Guerrero.

Tercera parte: Buscar una lengua planta

El universo de *El sueño de toda célula* apunta a crear una nueva manera de concebir el lenguaje. Hay una afirmación de un deseo de una lengua. El sueño de la célula es devenir célula, el de la voz poética es un lenguaje. Esto se manifiesta a lo largo de todo el libro, aunque es en la última parte, “Reino linguae”, donde se profundiza. La lengua como un reino vivo nos lleva a pensarla en términos de Artaud, que también desea un lenguaje que encarne lo real y no que lo represente. Acá está ligado al estudio que ya ha realizado la voz poética sobre el funcionamiento de la naturaleza y de la lengua de la materia, en la medida en que al desear un reino linguae estaría planteando que el lenguaje no es un reino vivo, es apenas un deseo. Por eso la voz poética sueña con hablar en árbol, con devenir materia en los términos

en que esta existe. Quiere un lenguaje que nutra y que acompañe, como lo hace la naturaleza. No se trata acá de no usar el lenguaje. Se trata de construir una lengua que opere como lo hace lo vivo.

Limpiar el lenguaje

Niall Binns, apoyándose en Alameda Ospina, propone que la poesía es una parte más del paisaje donde se produce:

El ecologismo promueve una vuelta al lugar como un contrapunto al desarraigo y a la «urbanización patológica» (Alameda Ospina, 90) de nuestro mundo, que incide no sólo en los habitantes sino hasta en la tradición poética del lugar. En efecto, no se puede separar cultura y naturaleza, porque aquella es siempre el producto de la vivencia particular de un lugar: «la poesía, como la flora y fauna de un ecosistema, es una manifestación del paisaje y del clima» (Elder, 39) (2004, pp. 19-20).

De esta manera, la lengua ha sido intervenida por el medio en el que se desarrolla. Es que, de hecho, el lenguaje está tan intoxicado como el aire:

Sulfatos sulfuros: cómo reducir el impacto de los excesos de los venenos, en las palabras las cosas que dijimos, lo que terminamos haciendo: exceso de encono y mala voluntad, imaginación desaforada: nos vale más la realidad, la percepción de lo que hay (Guerrero, 2018, p. 36).

La voz poética comienza enunciando los elementos contaminantes, luego se pregunta por los excesos de venenos, todo territorio de la materia a la que le agrega, como si siguiera hablando de los contaminantes, el lenguaje. Pone al mismo nivel la contaminación de la naturaleza y la de las palabras, mezcla los venenos químicos y los del lenguaje. Y se pregunta cómo se puede limpiar el habla. Acá propone que el desastre ecológico es también uno de lenguaje. Además, lo enuncia en segunda persona del plural, de tal manera que se incluye a la vez que incluye al lector, somos una comunidad que, en ese contexto de contaminación, ha dicho cosas. Como todo está comunicado entre sí, así la lengua del imperio se empeña en ignorarlo, el ambiente tóxico también envenena nuestras palabras. La sociedad, los cuerpos, nuestro lenguaje está atravesado por las lógicas del imperio que desencadenan angustia y, para poder competir, “encono”, además de la imaginación desaforada, o enferma para perseguir las lógicas imperiales. El asunto es que las acciones contra el paisaje son también contra el lenguaje, se crea un ecosistema intoxicado.

En el siguiente poema la voz poética propone imaginar una lengua que limpie el lenguaje:

¿Imaginamos un río de lobos en las mesetas que cobija riachuelos, arroyos y comunidades de vida comunicándose en una lengua que no sea la lengua del imperio?
Un río de lobos que despierte
que corra:
ajeno a la lengua del imperio.
Un río de lobos que alimente y limpie las palabras, las frases, las ideas imperiales que contra mis propios fluidos y linfas he pronunciado:
[...]
Sigo buscando un caudal y una lengua que acerque y fluya libre: una lengua vernacular que nos comunique y nos vincule con el baldío de al lado.
Hablar en lobos en moléculas, comprender el modo en que el azar nos entreteje y nos tiende variables: atender la variabilidad, la fotosíntesis y la verdosidad del aire y de las hojas: recuperar las nubes de la infancia (Guerrero, 2018, p. 43).

Imaginar es la primera palabra de esta composición porque es un método para pensar la posibilidad de una lengua que sea una resistencia, como es lo vivo, a la lengua del imperio: quiere un lenguaje que se diferencie del que se impone con violencia. La voz poética habita la lengua como un reino *linguae vivo*, puede ver cómo han devastado la vitalidad de esta materia, lo que la impulsa a pensar una lengua que respire. Un río de lobos es la imagen que usa, así alude al agua que nutre la tierra y que comunica todo el ecosistema por donde pasa⁶⁵. En efecto, el río propone una manera de comunicarse que no es la del imperio porque su mensaje es el cobijo, el movimiento y el don de la vida que lo rodea. Un río que, además, es de lobos, imagen que nos lleva a un excedente de vida en la medida en que reúne dos elementos propios de lo vivo, el agua y lo animal, una multiplicación de vida. Este río de

⁶⁵ Dialogar entre diferentes especies es un desafío al que invita Pablo Cosentino, como otro modo de pensar lo vivo: “Es el lenguaje poético el que viene a dar cuenta de la voz animal al recordarnos su rostro que nos mira y exige no ser violentado. Porque, a pesar de no tener palabra, el animal vocaliza, maúlla, ruge, da alaridos. Es esa sonoridad, esa voz, esa corporalidad, la que intenta irrumpir en el lenguaje poético. Tal vez se trate entonces de hacer visible dicha animalidad negada. Pero para que la misma continúe poetizando es necesario hacer estallar ese “autos” de toda auto-biografía y dar lugar a la irrupción del otro, ese otro radical a partir del cual se ha definido la humanidad. De este modo, el lenguaje poético hace presente nuestra animalidad, plasmando en su textualidad las marcas de una historia y un entorno socio-natural compartido junto a otros. Si la vida es interrelación e interdependencia toda subjetividad es fruto de una serie de encuentros que van constituyendo el tejido singular que la define. En consecuencia al narrarnos poéticamente damos cuenta del hecho de formar parte de una dimensión socio-natural que nos antecede y nos ofrece un marco desde el cual articular los relatos que nos definen” (2019, p. 6).

lobos que también remite al sonido de un caudal por el sonido de la cantidad de lobos, o al movimiento de la manada que puede ir a toda prisa, alimenta y limpia la lengua del imperio.

Así se van creando vasos comunicantes entre los diferentes planos: el agua se carga de lobos, también le da de comer a las palabras y les quita su carga imperial, pero sobre todo en particular, a la de la voz poética. Acá propone de qué manera las ideas imperiales atacan su propia materia que nombra con un vocabulario que podría atribuírsele a una planta o a un animal. No existe división de cuerpos en ese plano, incluso con el agua. El cuerpo de la voz poética puede nombrarse con las mismas palabras que los demás seres. Sin embargo, las ideas imperiales sí pueden intoxicarlo, y no solo las externas, sino las que tiene ella misma. He ahí operando la inoculación de la lengua del imperio como verdad. Este poema es un canto que busca limpiar. La búsqueda deviene una búsqueda de un caudal, búsqueda del río y, más específicamente, del flujo del río, lo que nos remite al ritmo y a la poesía como una lengua río que fluye, y a sus poemas como poemas que devienen, a una poética de caudal. Acá aparece, puesto que se trata de convocar cada tipo de lengua, la lengua vernacular que hace parte del tipo de lengua que no sigue la lógica del imperio. Hablar en moléculas, propone la voz poética, y después agrega tres elementos correspondientes a la comprensión de la materia: azar, fotosíntesis y el color del aire que, si bien pueden corresponder a un análisis matemático y químico, también corresponden a la pintura, “la verdosidad del aire”, por lo que vemos de qué manera hablar en moléculas es producir una lengua en la que no se divide la ciencia de la estética ni de la ética.

Guerrero busca una lengua que produce una totalidad, tal y como opera la misma naturaleza que no divide los saberes como los ha dividido la lengua del imperio. La variabilidad es, en efecto, la lógica de la poesía, la manera en que las cosas se vinculan en el mundo poético, por lo que hablar en moléculas significa atender un asunto científico que es, a la vez, poético y que no permite dividir ni ubicar dónde termina lo científico y dónde termina lo poético. Además, implica aceptar que no todo se puede controlar, es atender que lo vivo es múltiple y que hay que dejar un espacio para el desconcierto. Toda norma es debatible porque lo natural funciona de esa manera y así es como se mantiene vivo.

La fotosíntesis es también la pregunta por el color, por su existencia y, con eso, por su forma, por la estética que implica la vitalidad. Por último, hablar en molécula implica, por sucesión y analogía dentro del poema, recuperar la infancia, es decir, la memoria. En este poema podemos ver operando la membrana en la medida en que hay cruces entre los planos y lo científico poético no se divide de lo ético, pero tampoco de la memoria que se construye en la imaginación. Recordemos en este punto, que para Artaud la imaginación es una parte de la membrana que se desarrolla como idea vibrátil.

Una vez se limpia la lengua se puede escuchar la lengua de la materia que, de hecho, no tiene palabras:

En oxígeno, en enredadera, en aire, en lobo: hay un
lenguaje de biomoléculas y encimas afuera y
adentro: respiraciones conjuntas y sueños de
células que devienen células:

Células, siempre se trata de células: de respiración,
intercambios, reproducción y diferenciación (Guerrero, 2018, 73).

La lengua del aire y del animal, de cada partícula de la materia, posibilita que nos comuniquemos entre los componentes de lo vivo. La lengua de las biomoléculas nos permite ver la gramática de este lenguaje que nos deja comprender nuevas maneras de relacionarnos⁶⁶. Así, entre la enumeración de la multiplicidad y las diferencias de las lenguas

⁶⁶ Así es que una lengua produce una visión de mundo y, por consiguiente, una ética: “En una cultura encontramos un conjunto de formas y modos de pensar que están intrínsecamente vinculados a una lengua, porque el lenguaje no es solamente un instrumento de comunicación sino, sobre todo, la expresión de una manera de concebir el mundo. Todo lenguaje lleva en sí un “esquema de pensamiento” [...]. Pensamiento y lenguaje están tan estrictamente unidos que una estructura en la morfología, como en cualquier otro nivel lingüístico, refleja al mismo tiempo una determinada estructura de pensamiento. Las diferencias que se pueden observar entre los distintos sistemas lingüísticos manifiestan que cada lengua se ordena de acuerdo a un determinado conjunto de leyes detrás de las cuales hay una propia visión del mundo [...]. Encontramos también formas o modos de percibir sensorialmente el mundo. Es conocido el hecho de que los nativos amazónicos escuchan, observan y sienten dentro de un bosque mucho más de lo que percibe un hombre occidental. La percepción sensorial de colores o sonidos está determinada selectivamente por la forma como una cultura percibe su propio medio ambiente. De esta manera, mientras los nativos poseen muchas palabras para distinguir diferentes tonalidades de verde, colores como celeste, azul, plomo y negro se expresan en muchos idiomas con el mismo vocablo. Además, el mundo de lo visible es más amplio de lo que nosotros consideramos” (Heise, María et al., 1994, pp. 7-8).

de la materia hay elementos que son comunes a todas las cosas de lo vivo, una especie de estructura que permanece, el aire común, y atraviesa todos los cuerpos. Lo común es la célula, por lo que también tendríamos el sueño de la célula, sin saberlo, y su vida, en tanto respiración. Además de esto, las tres acciones que permiten todas las combinaciones de la materia, el intercambio y, con esto, la generosidad del cuidado entre las especies. Esto permite que haya reproducción, más vida y diferenciación, el desprendimiento de la materia y su manera de aparecer de forma singular y específica. Estas tres acciones, más la respiración, tienen que ver con la definición que da Artaud de la materia que pasa del absoluto a las cosas por los grados de voluntad de la energía que se concentra. Luego, también tiene que ver con los desprendimientos de la membrana, con lo vivo que está atravesado por la muerte, como lo están las células de la Maestra Olmedo a lo largo del poemario.

El lenguaje humano también tiene una materia. Escribir este poemario es un ejercicio de reproducción de las células, es un devenir en términos de lenguaje, es una forma de cuidado en la medida en que la voz poética estudia el lenguaje de la materia y quiere, de cierta manera, colaborar, nutrir, enlazar con el entorno y, así, expandirse en redes, como lo hace en sus poemas. Habría una estructura material en esta lengua poética: “Podríamos continuar en las palabras/en las palabras y su materia de carbono nitrógenos agua y fósforo para comprender: / que eran lecciones de cuidado [...] / las notas al pie de página de los libros de biología” (Guerrero, 2018, p. 57). Si la materia tiene una lengua y se comunica, las palabras pueden tener también su dimensión física, su presencia. Además, las que describen los componentes de la materia por medio de la biología y la química encarnan lo que dicen, tal y como lo propone Artaud: que la lengua sea la vida, que no haya diferencia entre la una y la otra.

A partir de ahí hay variaciones a propósito del lenguaje, redes de comunicación entre la lengua de la materia y la materialidad del lenguaje:

sílabas, sonidos, fonemas que en combinaciones inusitadas y variables
resuenan
como un conjunto de árboles:
alamedas, pinales, plantaciones, bosques, selvas:
el baldío de al lado:
resonar respiración compartida: aliento (Guerrero, 2018, p. 24).

La lengua poética se combina y se reproduce como lo hacen las células, se carga de las lógicas de la naturaleza. Sus posibilidades, además, apuntan a la dimensión sonora, es decir, la dimensión molecular del lenguaje es, acá, la sílaba en su concreción fonética que, a su vez, gracias a los enlaces y a la repartición de su cuerpo, va armando los cuerpos, o sea, el poema. La poesía es el lenguaje que se combina en la lógica del devenir, por lo que también está abocada al azar. El poema opera, entonces, como un conjunto de árboles, es decir que tiene una lógica del lenguaje vivo. El baldío, como lugar olvidado dentro del espacio normado, y el lenguaje del poema comparten la respiración. Guerrero está proponiendo de esta manera que la poesía hace parte de lo vivo y que respira, como lo hacen las demás cosas de la materia, así que podemos hablar de las células de la lengua del poema.

Una lengua hecha de manos

La voz poética propone a lo largo de su libro: “crear nuevas redes que nos protegieran de las sustracciones” (Guerrero, 2018, p. 21). El asunto es en qué medida la red que podría crear un poemario es la del lenguaje. De qué manera esta escritura sería otra red, una nueva, que proteja de las sustracciones y de las acciones que acabamos de ver. El poemario plantea que la existencia tal y como es en términos naturales es actualmente la resistencia ya que, justo así como opera, permite que el sueño de las células se vuelva realidad. Ahora bien, en la medida en que hay un ataque contra esta manera de existir, también propone acciones como plantar un árbol o concebir que los desechos son parte del ciclo vital. Sin embargo, se formula en un poemario por lo que acá aparece la creación de nuevas redes en relación con la concepción del lenguaje.

Quien habla lo hace con el lenguaje de los humanos, con palabras que son las que han moldeado el sentido de la materia para esos mismos humanos. Ahora bien, hay una propuesta acá sobre la idea de que la materia tiene una lengua que no está hecha de palabras, pero tiene todo lo que permite un lenguaje, en suma, comunicación. Así es que el sueño de la voz poética es hacer el camino a la inversa, que las palabras que usa —las mismas de la lengua del imperio— sean como la lengua de la materia. Su apuesta está descrita en el siguiente verso: “Habla en loba en sábila en anémona, amada / espuma fresca y viajante. / A veces,

entramos todos” (Guerrero, 2018, p. 111). Así, hablar en animal, en planta, es una manera de encontrar un lugar intermedio entre lo natural y la lengua. El final del fragmento propone que todos entran, con esto vemos que la apuesta es por conseguir una lengua que pueda incluir todo lo vivo, a partir de la cual se pueda dialogar entre las diferentes especies. Esta es una apuesta de comunidad por lo que es necesario que la palabra se transforme: “Estoy investigando formas de estar en otras lenguas: / hacer surcos de palabras: quisiera hablar en árbol y / cobijarlos” (Guerrero, 2018, p. 76). Es de notar que el objetivo de hablar en árbol acá es cobijarlos, es decir cuidarlos en sus propios términos, por lo que tal vez ya tenemos las claves de esta lengua: tal vez se habla en árbol en la medida en que se escucha su manera de existir.

Hablar en árbol implica también una lengua oral, no una que funda imperios. Hasta dónde podemos pensar que cuidar, la acción de proteger o, mejor, la de alentar, es precisamente hablar en árbol. Tal vez en este punto de lo que se trata no es de encontrar de qué manera la palabra se carga de la lógica de lo natural, como sí lo hace Artaud, quien busca el cuerpo, el esqueleto de la palabra en su sonido y su grafía, sino más bien se trata de pensar que el lenguaje es también las acciones, la acción de plantar un árbol, de abrazar. Así, el deseo de Guerrero excede el lenguaje escrito y se materializa en los gestos, como en *Le théâtre et son double*. Esto permite ampliar la noción de lengua ya que no es únicamente la escrita, hay lenguajes como hay vidas. Todo lo vivo es lengua, por lo que el lenguaje no se detiene en las palabras que comparten su uso con la lengua del imperio.

La voz poética propone que recolectar hojas es una manera de expresar. Esto nos lleva a plantearnos que las acciones también son lenguaje:

De qué manera cuidar y recolectar para describir la forma de las hojas será una forma de decir lo que en realidad sucede, inspiración y exhalación bullentes (Guerrero, 2018, p. 111).

La voz poética se pregunta por cómo se puede decir “lo que en realidad sucede”⁶⁷. Y propone que se podría hacer mediante la recolección de hojas. Este es un gesto para expresar qué sucede con lo vivo. Se dice lo vivo mediante la acción de recolectar hojas. Esto tiene un componente afectivo porque la maestra Olmedo les enseñó a hacerlo, porque los instruyó en ese ejercicio. Es un gesto de conocimiento. También es un gesto de comunicación. Y uno de cuidado. Este es el lenguaje que puede decir lo que pasa. Ese gesto de recolección. El asunto es que lo que pasa lo dice la voz poética en el poema: “inspiración y exhalación / bullentes”. El poema afirma qué es lo que pasa, la respiración, y se pregunta de qué manera se puede decir.

Las cosas respiran, siempre, aparentes:

Si vivir es respirar es porque nuestra relación con el mundo no es la del estar-arrojado o del ser-en-el-mundo, ni la del dominio de un sujeto sobre un objeto al que enfrenta: estar-en-el-mundo significa hacer la experiencia de una inmersión trascendental [...]. Inspirar es hacer venir al mundo en nosotros -el mundo está en nosotros- y espirar es proyectarse en el mundo que estamos [...]. Desde que comenzamos a vivir, pensar, percibir, soñar, respirar, el mundo en sus detalles infinitos está en nosotros, penetra materialmente y espiritualmente nuestro cuerpo y nuestra alma, y da forma, consistencia y realidad a todo lo que somos. El mundo no es un lugar; es el estado de inmersión de toda cosa en toda otra cosa (Coccia, 2017, p. 71).

El asunto es que esa inspiración y exhalación es invisible, se trata del hálito. Esto nos hace pensar en la respiración que está al fondo del caos, que describe Artaud. En ese lugar hay vida en forma de hálito y los principios se retuercen, bullentes, pero sin elevarse. La respiración tiene que ver con la fuerza de lo vivo y con lo que no se ve. Artaud y Guerrero se preguntan por la posibilidad de expresarlo. Cómo decir esa energía, esa vitalidad, si no es a

⁶⁷ Para Binns el ecocrítico debe desarrollar la complejidad ecológica del mundo: “Haríamos bien en recordar, con Paz, que la poesía, aun en sus intentos de promover la supervivencia del planeta, tiene una función siempre indirecta (1999: 704), y en exigir conocimientos científicos más a los ecocríticos que a los poetas. Al fin y al cabo, *todos* los poetas pueden ser leídos desde posturas ecocríticas, del mismo modo en que la crítica feminista y marxista no tiene por qué limitarse a textos militantes de un mismo pensar. Le corresponde al ecocrítico, y no al poeta, armarse de conocimientos y darse cuenta de la complejidad ecológica del mundo. Como dice Kroeber: «a no ser que reconozcamos la complejidad de la ecología científica, caemos en un sentimentalismo barato que puede, de hecho, resultar destructivo para nuestro entorno natural»” (Binns, 2004, p. 28).

partir de esa expresión de lo bullente. Las cosas bullen porque se mueven en la medida en que las atraviesa la vitalidad en forma de respiración. Esto es “lo que en realidad sucede”. En efecto, la verdad es que hay vida. Esa vida se vincula con ese movimiento de inspirar y exhalar que es, en el pensamiento de Artaud, una manera de ser del pensamiento. Los dos poetas se preguntan esto, cómo decir lo vivo, y también se ocupan de lo vivo en tanto respiración, en tanto hálito. Esto se podría decir, nos cuenta Guerrero, con el gesto de recolección de hojas. Ese gesto que es un ejercicio de taxonomía, de biología, de pintura y de lingüística, es la manera de decir lo bullente que, de otra manera, existe. Lo vivo es y es bullente. La pregunta por cómo decirlo tiene que ver con el individuo que se separa y, mediante eso, se cuestiona por cómo expresar aquello de lo que se ha separado. Ver hojas es separarse, identificarlas, también. Separarse es también una manera de cuidar lo que es, en la medida en que se ve ser lo bullente y, al verlo, se cuida. Lo que es, se cuida.

Otra manera de pensar la lengua en relación con la vida es la posibilidad de que el lenguaje de las palabras produzca unión en vez de desunión. Es decir, que la manera en que podría cargarse de materia es, en este caso, generando esa posibilidad de “crecer en compañía”⁶⁸. Así es que no sería necesario desarticularlo, llevarlo al puro sonido, como lo hizo Artaud, sino suavizarlo o generar espacios comunes con esa misma materia, tal y como sucede con la naturaleza. Por esa razón una manera de generar la red en donde todos caben es recolectar hojas, identificarlas, en suma, comprender el funcionamiento de colaboración del entorno natural y llevarlo no solo a las acciones, sino también a la manera en que aparece el lenguaje.

⁶⁸ “Los lenguajes artísticos habilitan espacios y nuevos focos de atención para captar las expresividades de las alteridades que coexisten con la especie humana y develar otras capas que otorgan significación y constituyen los territorios. La obra analizada en este ensayo nos desplaza del lugar cómodo de pensar acorde a las habituales categorías de clasificación del mundo que ordenan nuestro habitar y permite desarmar supuestos establecidos en la cultura occidental desde antaño para fabular desde una posible instancia no antropocentrada en diálogo con otros agentes de constitución híbrida humana-mineral producto de nuestra acción geológica sobre el planeta. Sostiene Vinciane Despret: “Se trata de multiplicar los mundos, no de reducirlos a los nuestros”. Por ello, debemos procurar habitar con las otredades en general invisibilizadas. No para continuar acomodándolas a nuestros paradigmas ordenadores atribuyéndoles importancia de acuerdo con su utilidad humana, sino para darles lugar en los ensamblajes multiespecie que habiliten devenires más horizontales y en comunión con el actual planeta herido” (Cantera, 2023, p. 268).

Tal vez por eso el “Reino linguae” está atravesado por un lenguaje que muestra afecto, afectividad, cobijo, ternura por otro que es, en ciertos espacios, “anémona”. El deseo de una lengua se enuncia con y para un amor, un otro.

Es de notar que la voz poética proponga la búsqueda de una lengua porque la que hay es la del imperio:

No hay hora ni lugar ni espacio en que
no anduviera buscando un lenguaje
hecho de manos y viento y nutrientes; en
que no estuviera investigando una forma
redonda y conveniente de nutrirlos

de acompañarlos

de estar:

crecer en compañía (Guerrero, 2018, p. 79).

Esta composición nos remite a la noción de que recolectar especies es buscar una lengua. Hay una unidad entre la materia y la voz poética, ambas se comunican, cada una tiene su particular lenguaje. Así es que acá la relación con la naturaleza es, también, la búsqueda de una lengua. Esto se ve en el primer verso que plantea la búsqueda como algo que impregna todo el tiempo y el espacio, por lo que nos invita a leer el poemario y las escenas que acá se construyen como esa manera en que se investiga la posibilidad de ese lenguaje. Así como Artaud plantea un lenguaje que tenga en cuenta el sonido y que se explaye en el espacio, es decir que piensa las implicaciones de la forma, tal y como lo vimos en *El teatro y su doble*, así mismo encontramos que Maricela Guerrero propone las características de la lengua que desea. Es de notar que, al igual que sucede con el ensayo sobre el teatro del poeta francés, *El sueño de toda célula* puede ser una poética que busca reflexionar sobre la forma de un lenguaje cuya implicación es la misma que la que busca el francés: vincularlo con lo vivo. Acá afirma la voluntad de una lengua hecha de “manos, viento, nutrientes”. Que la lengua esté hecha de manos significa que puede tocar, que tiene tacto, que puede dar la mano; que esté hecha de viento tiene que ver con movilidad, con corriente, también con ritmo; que esté hecha de nutrientes está relacionado con comida, con impulso para crecer, para

desarrollarse⁶⁹. En vez de enunciar el deseo de una lengua viva en términos de energía, impulso, flujo, como lo hace Artaud, Guerrero lo hace con el vocabulario que ocupa su universo poético. Una lengua hecha de tacto, de movimiento que incite la vida. Pensemos qué significa una lengua que nutra o que tenga nutrientes. Si se concibe una que tenga nutrientes entonces esta lengua tiene un cuerpo, se alimenta y recibe, procesa, crea más vida. Así es que cuando la voz poética habla de investigar formas de nutrir los nutrientes de esta lengua entonces está planteando su poética. En efecto, Guerrero concibe la escritura como la manera de alimentar la vida de la lengua.

La poeta nos muestra que pretende actuar con el lenguaje como lo hace la vida: está llevando a cabo el ejercicio de aprender de lo vivo, de llevar a su actividad la manera como lo vivo puede enseñarle al ser humano a vivir. Por eso, la observación de las especies y la comprensión de su funcionamiento producen una poética de cuidado de la materia, en este caso, el lenguaje. El final del poema, “crecer en compañía”, propone esta poética que es una estética que incluye las operaciones de lo vivo, por lo que se enuncia, precisamente, como una acción, la de cuidar, la de nutrir, pero tiene que ver, a la vez, con acompañar la lengua. En estos poemas se crea un lugar intermedio donde no hay división entre la manera de ser de la naturaleza y la del lenguaje. Escribir es, entonces, crecer en compañía de la lengua de la materia, es un acto de nutrición del lenguaje.

La definición de la lengua que propone, se trata de voces, de una multiplicidad, de su oralidad, por lo que nombra la sonoridad, los “rumores”. Luego aparece la idea de una comunidad en

⁶⁹ Binns afirma la necesidad del afecto para estar en la red de la vida: “Estas ideas de Lovelock se acercan a la mirada holística de la llamada «ecología profunda» y de algunas líneas del ecofeminismo. En un texto clásico dentro de esta tendencia, la holandesa Maria Mies y la india Vandana Shiva consideran al ser humano como una especie capaz, en principio, de mantenerse dentro de la red de la vida, pero sólo «por medio de la cooperación, el cuidado mutuo y el amor» (Mies, 15). Ahora bien, el «sistema mundial patriarcal-capitalista», en su afán competitivo y dominador, ha violado egoístamente esta red en su explotación de la naturaleza y al mismo tiempo, a lo largo de la modernidad, ha suprimido y oprimido a la mujer. Opuesto a este doble abuso, el ecofeminismo surge también como un movimiento de autocritica frente a las tendencias más masculinizadoras del feminismo, que han defendido el derecho y la capacidad de las mujeres de competir en iguales términos con los hombres en la sociedad capitalista”(2004, p. 98).

la que cada parte está dotada de una voz que se concentra no en sí misma sino en cobijar o dar apoyo al otro. Como en la cita anterior donde propone que la voz poética se dedica a investigar la forma conveniente de nutrir la lengua. Esto supone un cambio de perspectiva que viene de la misma estructura vital, los árboles no se centran en su propio bienestar, comparten nutrientes y colaboran con los demás. Así se tejen las redes que, en este caso, tienen un elemento en común, el aire, ya que lo vivo es un manto de respiración común. La lengua opera como las células:

Podemos estudiar a la naturaleza desde la cooperación, como muchas científicas han hecho, y descubrir mundos nuevos que viven en nuestras células y tejen redes subterráneas que conectan bosques enteros. Como dijo Lynn Margulis, creadora de uno de los conceptos más trascendentes para la biología, la endosimbiosis: “La vida no se apoderó del mundo por combate, sino tejiendo una red (Medrano, 2019, p. 1).

Acá pensamos en la imagen que construye Artaud de la membrana en *Le pèse-nerfs*, que es vibrátil, está hecha de pliegues y de encuentros y la podemos visualizar como un plano de respiraciones, un coro sensible de una multitud de respiraciones. Así como la membrana respira, está viva, también la componen una serie infinita de respiraciones que corresponden a los coágulos en términos de Artaud, o sea a las formas que se desprenden, por momentos, de esa totalidad. Una respiración equivale a un coágulo que nunca se separa del todo del manto de la membrana vital. En ese espacio sensible “entran todos” en la medida en que no se ejercen ni las jerarquías ni las divisiones. Si cambia la lengua, podría cambiar la lengua del imperio, y habría cabida para “el azar, la belleza y la respiración compartida”.

La escritura membrana

En el siguiente poema vemos que Guerrero propone un lenguaje vivo en términos de vibración:

¿Sería posible un lenguaje en el que sean las muestras quienes hablen?

Células en células sonoras.

Plantear la pregunta de otro modo.

Un lenguaje que sea comunicación y alimento: que al decirte almena, te guiñe y le aleteen las pestañas; que al pronunciar claramente aquí estamos, nos rodee un halo de dulzura y alegría que nos una por diversas vías: canales de comunicación que vibren y nos acerquen:

células, alveolos:

mata de otra mata y alegría (Guerrero, p. 53).

Un lenguaje en el que las muestras hablen implica que la vegetación lo haga. Acá la voz poética quiere darle una dimensión sonora a la lengua de la materia, por eso insiste en las células sonoras. Artaud propone en *Le Théâtre et son double* que la energía vital es pensante y su aparición implica un sonido, como acá sucede con la célula sonora. Artaud tiene el deseo de un lenguaje que encarne lo que dice, que actúe, que de la mano del gesto produzca un movimiento en su receptor. Este poema nos hace pensar en la puesta en escena del teatro de la crueldad que propone gestos como signos de vitalidad. Artaud, en efecto, plantea una lengua que es lo que Guerrero ansía ya que esa presencia del cuerpo en el espacio permite poner en movimiento las células de todos los espectadores en los términos en que estas viven, es decir en la alegría del sueño que se vuelve real, el devenir célula. El actor es la antesala de la poesía cruel en la que las glosolalias se combinan con palabras en el espacio y traen una escritura vibrante. Los dibujos —que son escritura— de Artaud serían la materialización de quién “pronuncia claramente aquí estamos” y, en consecuencia, “nos rodee un halo de dulzura y alegría”. Guerrero propone que la palabra, “al decirte almena”, genere vibración “te guiñe y le aleteen las pestañas”, nos convoca al escenario cruel donde el lenguaje es sonido que se amplifica en la membrana y envuelve al espectador en la carne sensible que es el continuum entre su cuerpo nervioso y la energía vital. El lenguaje se descarga de su sentido y se carga de su presencia que es, en efecto, afectiva porque su sonoridad golpea el cuerpo de ese otro con quien se habla.

Así, Guerrero imagina una comunicación de la lengua de la materia que es silenciosa, carece de palabras, pero es acción, hechos físicos que se dan en mensajes de intercambios y movimiento, con la de las palabras que es una vibración que puede tener una voluntad de cobijo. La lengua hecha de palabras puede ser un reino *linguae* que nutra lo que la rodea, que al pronunciarse genere acciones de unión. Si las muestras tuvieran palabras dirían cobijo y dirían almena y al pronunciar estos mensajes el receptor experimentaría afecto y, así, se sentiría en compañía, podría ir disminuyendo el miedo, que es miedo a estar solo. El poema es el espacio para imaginar que sería posible una lengua que fuera acción de vida vista, en términos de Guerrero, como el cobijo. Ahora bien, no solo es el lugar para pensar en esta posibilidad y en este deseo, sino es espacio donde la palabra suena y vibra y tiene un cuerpo como el cuerpo de la crueldad de Artaud que transmite sensaciones. Es decir, se trata de un

lugar donde las palabras operan de manera vital ya que transmiten mensajes que tienden a despertar el movimiento en los cuerpos de los lectores. Todo esto nos lleva a pensar que también hay una manera de ver la lengua de la materia, la que no tiene palabras, precisamente como el teatro de la crueldad de Artaud. De hecho, el poeta francés pretendía que la escena pudiera hacer ver los procesos de la materia que, en el libro de Guerrero, se muestran en términos de la crueldad, como movimientos que impulsan el deseo de las células de más vitalidad. Este libro podría ser, de esta manera, una apuesta en la que los poemas científicos son escenas de la crueldad que muestran una comunicación que es acción, que es intensidad vital y devenir. La poesía se convierte en el escenario que permite mostrar que la naturaleza es un escenario cruel.

La poesía se carga de vitalidad y produce una lengua membrana que no se desprende de la lengua material:

Sonaríamos fonemas que devienen precisos e impermanentes márgenes de holgura y placidez, extensiones inmensas de un presente bullendo en la hermosa combustión de inspirar oxígeno y espirar dióxido de carbono y otros gases: reburbujeo de calidez y luz, aromas, balbuceos, quejidos, babas, mocos, fluidos estruendosos, amorosos gemidos que quedan balbuciendo una inhalación tras otra y dan paso a nuevas y redondas maneras de compartir espacio, ocupas tus honduras y las mías como el agua que fluye en las montañas: claro río.

Amarnos en presencia y alegría como la gota que derrama el vaso, amarnos ahora anémonas imantadas y espléndidas en inhalación y exhalación profunda bosque arriba ajenas al dolor y a las imperiales formas. Ajenas al tú o al yo trágico, cómico y Leucipo.

Amarnos ajenas anémonas precisas y bullentes formas de la tarde, presencias espumosas transformadas en calidez y bonituras deleitables sin orillas, trancas: hojas sueltas.

Amarnos malvas volcadas en caricia en alegría en prístinas piedras al fondo del claro río, manantial, tumbadas en paz y en reverberaciones libres:

Amarnos

Y a veces detenerse
es otra forma de fluir (Guerrero, 2018, p. 105).

Este poema propone un lugar en el que le da voz a la lengua material, es como si una máquina pudiera materializar la manera como hablan las plantas. Su lengua como un devenir que, a su vez, amplía la nuestra y que propone un estatuto del lenguaje que es preciso e impermanente, como las glosolalias. La comunicación de la vitalidad con la lengua de las palabras permite que esta pueda ampliarse a lo vegetal, a lo químico, incluir las acciones en su procedimiento comunicativo. Este texto es una membrana, también. Un pensamiento que es una acción y respira. Todos los sonidos y los cuerpos al tiempo, en un crujido que no se separa, sino que es flujo de encuentros y desencuentros. La aparición de todos los elementos vitales en forma de sonoridad en la membrana es la manera en que el lenguaje actúa. Esto lleva también a la respiración como forma de proceso químico que es bello en la medida en que produce el avance de lo vivo. El espacio es fluido y se va transformando como lo hace el espacio de la carne sensible de *Le pèse-nerfs*.

Así aparece una nueva manera de estar que no tiene en cuenta las divisiones sino el devenir y en ese lugar hay un amarnos, en primera persona del plural, una acción de respiración, que va mutando en formas de cuidado y que, por fin, acaba con el yo, “Ajenas al tú o al yo trágico”. Entonces no hay límites claros entre lo vegetal, lo animal, lo humano, la muerte, porque hay una manera otra de estar que no tiene en cuenta la categorización, es más bien una sensación que viaja en términos de encuentro con otras formas de vida, encuentro que se conduce de manera generosa, en una forma que se reparte y se comparte el aire, la tierra. Así es que lo que hay son sensaciones que son cuerpos en devenir, ya no se piensa en yo, en tú, se fluye, se coagula el cuerpo en múltiples formas vivas, se acepta también el cambio constante, no hay muerte definitiva, hay constante ruta.

Conclusión

Nosotros hemos encontrado en este libro dos elementos que nos han interpelado particularmente. Primero la manera como Guerrero define la célula en tanto elemento uno que transfigura la materia en vida-muerte, que atraviesa todas las formas humanas y no

humanas, luego la pregunta por un lenguaje que opere según esa manera de ser de la célula. Nos ha interesado indagar en la figura de la célula porque nos parece que está en relación con la manera en que Artaud concibe la energía vital. La célula atraviesa todo lo vivo en este poemario: animales, plantas, hombres, así como lo hace la energía en Artaud. Nosotros nos hemos interesado por el pensamiento de la energía vital en el francés, que parte, según lo vimos, de un absoluto abstracto, atraviesa el sistema nervioso del hombre y de las cosas: dijimos cosas, pero estas cosas las identificamos en relación con las médulas de los seres vivos. Es cierto que Artaud no se refiere a un mundo vegetal, aunque también alude a su existencia y se concentra en la energía como presencia que atraviesa todo, como un uno. Maricela Guerrero se ubica en lo vegetal y lo animal y desarrolla esa mirada sobre lo uno en relación con los seres vivos, humanos y no humanos.

Por otro lado, nos interesamos en la manera como el pensamiento de Artaud puede entremezclarse con la pregunta por una lengua viva. Ahí surgen preguntas donde se encuentran los dos poetas ya que ambos conciben que el lenguaje no puede decirlo todo y que hay que ampliarlo, en el caso de Maricela Guerrero, a la lengua vegetal, en el caso de Artaud a la vibración. Artaud nos permite ver de qué manera en Guerrero aparece la posibilidad de lenguajes no verbales, como los de las plantas. A su vez, el cuestionamiento que la mexicana hace de lo humano como centro del mundo, nos permite ver el alcance del pensamiento de Artaud como uno que supera el antropocentrismo. Nos interesa la manera en que estos poetas dialogan mutuamente o, en términos de Guerrero, se nutren.

Acaso sería posible pensar que Artaud y Guerrero colaboran, se nutren, se pueden transmitir mensajes en sus lenguas. Nos interesa ver de qué manera al ponerlos en relación, el pensamiento de la vitalidad se extiende en ambos casos e, incluso se crea un tercer lugar que es el de la relación entre los dos, que permite encontrar matices para la idea de lo vivo. Es de notar que esto nos lleva a considerar el asunto de la materia y a ver que estos poetas se instalan en ese lugar. Hay una especie de encarnizamiento y de intensidad por parte de los dos en el plano que respira, el que se mueve, en suma, el que muere. También hay un interés por marcar las variaciones que permiten ir de lo vibratorio a lo más sólido e identificar que en ambos casos lo otro está por venir. Todo lo que vibre tiende a concretarse en una dimensión maciza

y todo lo que aparece ya consistente está en proceso de desvanecimiento. Los poetas se interesan por las cosas de lo vivo, desaforados por estarlo, por estar vivos, por la idea de tener ojos y de que haya un mundo. Esa intensidad choca con todo en la medida en que estar vivo supone habitar un mundo que está hecho para ir en contra de lo vivo. Para Artaud el hecho mismo de pensar va en contra de sí mismo en la medida en que pensar es hacerlo según una idea predeterminada. Para Maricela Guerrero la evidencia está en el paisaje, es decir, en la catástrofe ecológica. Los poetas capturan esa sensación de vitalidad y tienden a ir hacia los lugares donde está de manera más evidente: la naturaleza, el arte, los afectos, el cosmos, pero todo muestra que lo vivo está cada vez menos presente por las condiciones coloniales que someten el mundo.

Así, nos proponen una poesía crítica, pero a la vez una que se empeña en estar con la vitalidad en el lugar del lenguaje. Esto supone entonces que Artaud nos permita considerar que sus glosolalias fueran los sonidos de la lengua que los árboles hablan, o el esqueleto del lenguaje vegetal. También nos deja ver una dimensión nueva de su obra cuyo alcance es la superación de un pensamiento que pone al humano como medida de todas las cosas. Tal vez Artaud alcance a pensar en planta, es posible que sus conceptos sean alianzas químicas de mensajes que suceden a nivel de las raíces. Pensar como el reino de los hongos, hablar en anémonas. Guerrero nos permite, así, volver a Artaud con más nutrientes.

Introducción

En “Hablar en árbol en *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero” pusimos en relación la poética de la lengua de los árboles de Maricela Guerrero con la energía vital en Artaud. En los dos poetas identificamos una indagación por el pensamiento de la materia, así como por la posibilidad que tiene el lenguaje de nombrarla. Al construir ese diálogo encontramos que la energía vital es el ejercicio que Artaud hace para romper el pensamiento humano racional y proponer uno que atraviesa lo vivo. Esto nos permitió vincularlo con la propuesta de Guerrero para afirmar el carácter pensante de la célula y de los procesos químicos vegetales y animales. Al leer a Artaud a partir de Maricela Guerrero pudimos pensar que la energía vital excede lo humano y, a la vez, lo conecta con todo lo vivo. Al relacionar a Guerrero con Artaud propusimos que la célula es pensante en el sentido en que lo es la energía vital. La lengua de la naturaleza a la que aspira Guerrero tiene rasgos de la lengua glosolálica de Artaud. El pensamiento de Artaud elabora el mundo no humano y Guerrero sueña con una lengua viva que se desarrolla como membrana vibratoria de sonoridad. Al estudiar la pregunta de Guerrero por la posibilidad de una lengua viva se produce un cambio en la manera en que se concibe el lenguaje. Ya no como lo que puede representar el mundo, se trata de que el lenguaje se nutra de la vitalidad: un devenir material de la lengua, volviéndola fértil, cuerpo de sonido, ritmo que contiene la respiración, imagen.

En el capítulo sobre sobre *El sueño de toda célula* trabajamos la manera como la energía vital está en la naturaleza y de qué manera puede nombrarla. La naturaleza se presenta como un espacio donde circula la vitalidad de manera incesante. Como lo vimos en el primer capítulo, Artaud plantea que los seres humanos deben ocuparse de mantener su vitalidad. Este tercer capítulo corresponde a la manera en que el hombre puede vincularse con la vitalidad por la vía de la crueldad.

En “La energía vital en Antonin Artaud” estudiamos la crueldad en el pensamiento de Artaud a propósito de como aparecen las cosas gracias a los cortes o las aglomeraciones energéticas. Estas acumulaciones o, si se quiere, estos desprendimientos del plano vibratorio suceden

cuando hay una intensificación de la fuerza hacia un elemento. La crueldad despega las formas de la membrana como lo muestra en *Le théâtre et son double* y las introduce en la temporalidad llevándolas a la descomposición. Por eso, de hecho, nunca hay desperdicio energético, en la medida en que la cosa siempre está en proceso de vinculación con el plano energético donde todo está en estado de flujo. En *Héliogabale* el desprendimiento tiene que ver con desfiguración, con la manera como las cosas tienden a estar pegadas a lo uno, o a lo sagrado, de tal manera que la cercanía con ese uno deforma –le quita forma– a aquello que se separa momentáneamente. Esta noción de la crueldad la identificamos en la poética de Guerrero alrededor de la manera como la materia se transforma incesantemente. En este capítulo veremos de qué manera el ser humano utiliza la crueldad en términos de muerte para conectarse con la vitalidad.

Mónica Ojeda (1988) es una escritora ecuatoriana conocida por sus obras narrativas, cuentos y novelas. Ha sido incluida en la lista de Bogotá-39 2017 que reunió a 39 escritores latinoamericanos menores de 40 y los posicionó como los narradores con más proyección de la década. Es autora de tres novelas: *La desfiguración Silva* (2014), *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), de un libro de relatos *Las voladoras* (2021), del cuento individual *Caninos* (2017) y de dos poemarios: *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2020).

Los estudios sobre Ojeda se han centrado en su narrativa, y en muchos casos han usado el concepto de gótico andino como eje articulador de las lecturas⁷⁰. A modo de ejemplo, citamos “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda” de Andrea Carretero Sanguino que nos permitirá plantear posibles relaciones de la narrativa de la ecuatoriana con su poemario, sin que estos vínculos se conviertan en el objetivo principal de nuestro trabajo. El género del gótico andino lo define

⁷⁰ Se puede ampliar el estudio al gótico tropical en *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*: “Pretendo examinar un segmento de esa historia cultural, enfocándome en particular en la llamada tropicalización de lo gótico, mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual “no se puede hablar” —que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto —.”(Rodríguez & Andrés, 2017, p. 10)

de la siguiente manera: “Esta característica responde a una variedad narrativa del gótico clásico que recoge particularidades del género de la novela gótica para ofrecer un relato donde lo ominoso viene prefigurado por la cosmovisión andina” (2021, p. 172). Carretero explica que no hay acá una intención de buscar generar únicamente terror en el lector, se trata de explorar los miedos y violencias a partir de formas relacionadas con el horror de un determinado contexto geográfico y cultural andino (2021, p. 173). Así es que se incorporan elementos propios de la geografía como los volcanes o el cóndor, pero también los elementos mitológicos como las brujas y chamanes.

El paisaje tiene un lugar fundamental en la novela gótica ya que permite crear atmósferas que determinan sensaciones. Ahora bien, es de notar la importancia que tiene la poesía para la elaboración del miedo en Ojeda:

Para ello, ambos escritores, rescatan la importancia de la poesía para articular un ambiente que evoque emociones como el miedo y el terror, aunque la diferencia entre ellos radique en la dirección que toma la emoción: en el caso de Lovecraft en el personaje; en el de Ojeda, la experimentación con el lenguaje dispara la bala del horror directa a la mente de sus lectores (Carretero, 2021, p. 174).

Carretero analiza de qué manera Ojeda construye el horror a partir del lenguaje, razón por la que la experimentación poética hace parte de la construcción de su narrativa. Cabe destacar la relación de la narrativa de la ecuatoriana con el lenguaje poético:

Aúna terror y violencia en el lenguaje poético para convertir la novela en una experiencia extrema en lo bello y en lo violento que perturba al lector mostrándole lo abyecto de sí mismo y generando la experiencia del horror. La iluminación de la existencia humana a partir de esta experiencia del horror físico y psicológico, originada desde la transgresión de la palabra domesticada valiéndose del lenguaje poético es lo que sitúa a Mónica Ojeda entre las voces más valoradas e influyentes de la literatura de ficción contemporáneo. (Carretero, 2021, p. 16)

Es de notar el lugar central que tiene la transgresión de la palabra en su narrativa, vinculada con un uso de la imagen poética que le permite crear el horror.

Las características de su producción se centran en el trabajo de la violencia “tanto ejercida entre los personajes como la que apunta al lector” (Carretero, 2021, p. 174). Así, se preocupa

por indagar en la dureza de los lazos familiares, así como “la violación, el incesto o el deseo entre mujeres” (2021, p. 171), a partir de narraciones orales y simbología del mundo andino. En este mundo familiar lo oculto y lo racional de la cultura tienen cabida:

La presencia de lo fantástico en la narrativa actual implica la concepción de lo familiar y cotidiano como un mundo donde está presente lo extraño, lo terrible e incluso lo inefable. Las narradoras modernas como Mónica Ojeda operan desde ese límite del mundo *real* donde el sujeto percibe ambos lados de la cultura: el oculto, oscuro, donde se halla el terror y el racional, ordinario y conocido donde el miedo nace sin necesidad de agentes externos (Carretero, 2021, p.16).

El libro que nos interesa es el poemario *Historia de la leche* (2020). Si bien Ojeda se conoce como una narradora que explora el género del terror que, además, se ha consolidado como una exponente del género del gótico andino, nuestro análisis no versará sobre esa lectura⁷¹. Podríamos interesarnos por las implicaciones de la experimentación del lenguaje en relación con la estética del terror tal y como Carretero lo esboza: la poesía, para Ojeda, es una manera de sembrar el horror directamente en el lector. Sin embargo, es de notar que nuestro análisis no tiene en cuenta la clasificación de esta escritura en el género gótico⁷².

En *Historia de la leche* la narradora mata a su hermana Mabel, propone una relación de placer con el acto de darle muerte y afirma la potencia creadora del crimen. Se trata, en efecto, de

⁷¹ Para ampliar la definición del “Gótico andino” se puede revisar el artículo de Rodrigo- Mendizábal: “«Gótico andino» es una designación publicitada por la prensa internacional como si fuera parte de una campaña mediática para ubicar en el mercado obras de mujeres escritoras latinoamericanas [...] Tal señalación, en efecto, denuncia que, aunque se nombre una nueva tendencia, más bien esta se constituye en una espuria invención tal como el mismo título del artículo de Arjol lo sugiere: «El falso mito del gótico andino». Y, más aún, connota que, pese a que el término puede conllevar algo distinto, la realidad andina, como la ecuatoriana, ya contiene elementos insólitos que son parte de la vida cotidiana de las comunidades, los que podrían pasar por «góticos» o terroríficos, según la visión exotista de quienes no conocen el mundo andino como tal” (2022, p. 59)

⁷² A continuación citamos una de las definiciones del gótico que apunta a crear relaciones entre la crueldad artaudiana y la teoría del gótico para poner en perspectiva posibles campos de trabajo que no hacen parte de nuestro objetivo: “Como ya apuntáramos más arriba, los escritores góticos vieron en la perversión y en las maldades humanas, el motivo literario ideal, si de lo que se trataba era de infundir profundas dosis de terror en los lectores. Todas las escenas de barbarie, los innumerables asesinatos y las múltiples torturas y sufrimientos en el fondo de un calabozo, en los lóbregos subterráneos de un castillo o en las prisiones de la Inquisición, relatan la experiencia que tiene el hombre a solas, de la violencia y de la crueldad, e intentan reconciliarle con su imaginación y su subconsciente” (López Santos, 2008, p. 195)

una acción que puede tener que ver con la idea de la crueldad en Antonin Artaud. Nos interesa relacionar este libro con el pensamiento del francés para analizar de qué manera la violencia de *Historia de la leche* es una puesta en movimiento de la vitalidad.

Historia de la leche está compuesto por seis partes que cuentan la historia de un fratricidio. Este libro que tiene la palabra “historia” en su título está en primera persona y la desarrolla en clave poética. Hablaremos de la narradora para referirnos a la victimaria que es quien cuenta la trama sin convertirla propiamente en una narración.

La primera parte “Estudio inicial de la sangre” cuenta la relación de la narradora con el padre –quien habría deseado tener un hijo– y con la madre quien anuncia que la hija nacerá rota. Acá se plantea la idea de que los padres se alimentan de sus hijos. Además, aparece la hermana de la narradora, Mabel, que será sacrificada.

En la segunda parte “Maté a mi hermana Mabel” desarrolla el fratricidio a partir de una escritura de diversas caligrafías, con uso de cursivas, corchetes, oraciones en mayúsculas, en negrita y subrayadas. Además de esa diversidad caligráfica hay un manejo de la espacialidad de la página con textos alineados a la derecha y al centro. Esta pluralidad apunta a producir un texto que se multiplica en formas para nombrar el acto de darle muerte a Mabel. La escritura adquiere tantas texturas físicas como es posible. El relato se caracteriza por el oxímoron y la construcción de imágenes con asociaciones sensoriales que unen planos muy diversos de lo real:

Alimento sus muñecas decapitadas y las pierdo en la borrasca

Repta mi corazón enfermo [...]

[MIRA MIS MANOS | ROEN LOS ASTROS LUMINOSOS | PARA ENCENDERSE DE AGUJEROS DE TIEMPO TUYO] [...]

[Dentro de mi amor, hace mucho tiempo, encontré una crisálida [...]].

El cuerpo de Mabel se abre y es una mandíbula que muerde su gloria (Ojeda, 2020, p. 41).

La tercera parte se llama “El libro de los abismos” que es, según la narradora, el libro donde se inscribe la verdad. Acá explica que después de la muerte de Mabel queda “el cráneo del

poema” y relaciona el devenir del crimen con el lenguaje poético. En la cuarta parte, “Mamá cólera”, aparece la ira de la madre contra la hija que ha matado a Mabel. En la quinta parte, “Botánica de Quincey”, hay un recuento de crímenes literarios que tienen el título de “Epitafios alucinados”. La sexta parte, el “Epílogo”, es una lista de nueve versos que relacionan las imágenes recurrentes del poemario: el cráneo, la leche, el poema, el crimen.

En este libro los géneros están en constante mutación: hay una historia, diálogos, epitafios, listas, citas de “El libro de los abismos”, fragmentos en inglés, definiciones de palabras, una fórmula matemática, poemas cortos, párrafos: se trata de una polifonía que opera a nivel de múltiples caligrafías, pluralidad de géneros que, sin embargo, mantienen la unidad en torno al fratricidio y su relación con la reflexión meta poética. Resulta un poemario cuya forma es un despliegue de escrituras que no cesan de transformarse.

Mónica Ojeda propone investigar en este poemario las relaciones familiares haciendo uso de la crueldad en la acción del asesinato que ejerce la narradora sobre su hermana Mabel. Nos interesa pensar que este poemario muestra una estética de la crueldad, que pone en evidencia su necesidad para crear nuevas maneras de vivir. Es porque la narradora mata a su hermana que puede construir su propio cuerpo textual poético.⁷³

Ejes de lectura

En una primera parte ampliaremos la noción de crueldad que Artaud construye a partir de sus poemarios *Artaud le Mómo* (1947), *Ci-gît précédé de la culture indienne* (1947) y *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948). En “La energía vital en Antonin Artaud” revisamos de qué manera la crueldad hace parte de la idea de la vitalidad como impulso de destrucción

⁷³ Refiriéndose a la novelística de Ojeda, Carretero destaca la perspectiva poética de su trabajo: “Tras la revisión superficial de las características principales que marcan la atractiva y peligrosa escritura de la ecuatoriana Mónica Ojeda, se puede explicar la introducción de temas como la pornografía y el abuso infantil, las relaciones conflictivas y ambiguas entre madres e hijas y entre padres e hijas desde el conflicto entre víctima y verdugo, cuyos roles se van alternando para expresar conflictos de la existencia humana que han circulado siempre por detrás del discurso oficial; da palabra a lo que hasta ahora ha sido inarticulable de forma que parecen hechos que superan los límites que el ser humano es capaz de experimentar sin sucumbir ante esa presencia terrorífica, pero que nacen en el fondo del hombre, tienen origen en su esencia animal” (2021,p. 17).

que aviva la circulación de la energía. En la primera parte de este capítulo retomaremos esa idea y la ampliaremos haciendo énfasis en elementos específicos que pondremos en relación con *Historia de la leche*. Esto nos permite aclarar que el objetivo argumentativo de “La energía vital en Antonin Artaud” es, como su nombre lo indica, la vitalidad. Por esta razón la crueldad está puesta al servicio de indentificar la manera como Artaud piensa la energía. Ahora bien, en este capítulo sobre Mónica Ojeda, trataremos elementos de la crueldad artaudiana que profundizaremos en relación con asuntos específicos del poemario de la ecuatoriana. Así, veremos que la crueldad en relación con la crítica al padre-madre nos permite ampliar la lectura de *Historia de la leche*. De igual manera, profundizaremos en la noción ritual de la crueldad en *Héliogabale* para ponerla en relación con la escena del poemario donde sucede el fratricidio. También analizaremos de qué manera la acción cruel del asesinato desemboca en la creación de la idea del cuerpo sin órganos que Artaud propone en *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948).

Para el poeta hay que expulsar a la familia y la noción de origen por la vía de los padres. Así, la crueldad es un ejercicio de violencia, es decir de separación que permite desarrollar un cuerpo propio sin ataduras genealógicas. Por otro lado, estudiaremos de qué manera Artaud encuentra en los rituales de crueldad en *Héliogabale* una manera de reflexionar sobre la muerte y de darle un uso en la vida. Analizaremos la presentación que hace la narradora de *Historia de la leche* de su familia, donde identificaremos los elementos que deben ser expulsados a la luz del pensamiento artaudiano.

En una segunda parte, estudiaremos los componentes del crimen que lo convierten en un sacrificio cruel: analizaremos la manera como la violencia se relaciona con el placer y el desarrollo de una relación erótica entre las hermanas. Luego veremos cómo el cadáver adquiere una vida más allá de la muerte dentro del cuerpo de la victimaria que engulle a Mabel y se nutre de ella. Finalmente, la acción de matar genera conocimiento sobre la muerte, está vinculada con la idea de darle un devenir a la materia y configura un acto de creación.

En una tercera parte, analizaremos de qué manera *Historia de la leche* propone una teoría y propone una manera de ser de la escritura poética en tanto pensamiento. Primero,

estudiaremos de qué manera el fratricidio sucede en el ámbito simbólico y permite una reelaboración de mitos. Esto nos lleva a plantear que la poesía puede construir una ética de la crueldad. Luego, indagaremos de qué manera el lenguaje poético acoge la lengua de los muertos y permite un pensamiento que construye ideas vivas. Exploraremos las implicaciones de la idea de que el poema es el lenguaje en estado de sacrificio. Esto nos permitirá considerar la manera en que *Historia de la leche* se convierte en una teoría que propone la relación entre poesía y muerte. Así, el lenguaje poético es la muerte del sentido, contiene el lenguaje de los muertos, y aviva el mundo simbólico.

Primera parte: La expulsión del padre-madre

La idea de la crueldad como la fuerza que desprende las cosas de la membrana en el pensamiento de Artaud adquiere una dimensión humana a lo largo de su obra, que es la que nos interesa indagar en este capítulo: ¿de qué manera la crueldad implica una manera de relacionarse con la muerte?

A la salida del psiquiátrico de Rodez en 1945, Artaud emprende una lucha en sus poemarios: *Artaud le Mómo* (1947), *Ci-Gît précédé de la culture indienne* (1947) y en *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) contra todo lo que impide que el ser humano sea libre. Desarrolla un estudio de la violencia que ejercen las instituciones: la familia y dios, que están puestas al servicio de disminuir la vitalidad del ser humano. Entonces hace uso de la fuerza de separación para apartarse de esto: utiliza ese exceso de fuerza para expulsar el sistema de su propio cuerpo. Este ejercicio re direcciona la violencia.

En *Historia de la leche* hay una expulsión de la familia a partir de un ritual de crueldad que la hija emprende no sobre sus padres, sino sobre Mabel que es su hermana amada. La institución que resta vida es expulsada, mientras que el ritual de crueldad es activo, productivo, ejerce la muerte de una manera en que se aumenta la vitalidad. Por eso se ejerce sobre un sujeto en estado de plenitud.

A continuación, revisaremos de qué manera Artaud construye en *Artaud le Mómo* (1947) su reflexión sobre la entidad del “padre-madre”. Este poemario es, a la vez, un espacio de

elaboración de ideas. Acá podemos rastrear un vocabulario que configura un sistema sin sistema. En su libro *La conquête du corps dans les derniers écrits d'Antonin Artaud*, Kathleen, Flo'ch (1995) explica que este libro está escrito más cerca del grito que de la razón. En la siguiente cita encontramos una explicación de palabras que vuelven a lo largo del poemario con una intensidad que muchas veces impide la comprensión:

C'est dans "l'exécration du père-mère" qu'Artaud va trouver le moyen de construire sa résistance, dans la haine de ce clone mortel qui a décidé du jour et de l'heure de sa naissance en le privant de ce choix. Dénonciation systématique qui parcourt tous ses textes à partir de l'enfermement à Rodez, et tend vers l'éradication de toute forme de dépendance et d'antériorité à son être propre: Artaud dresse un procès virulent à l'encontre de ce "papa-maman", ce "conjoint unique" qui s'est prêté au jeu obscène de la procréation (1995, p. 21).

La lucha es contra lo que hay antes de la existencia que se impone sobre el propio cuerpo, esto lo lleva a elaborar un vocabulario que gira en torno a la figura del padre-madre, que escribe como una sola palabra y que va a utilizar de múltiples maneras como, por ejemplo, "el esposo único". El análisis de Flo'ch muestra que el padre y la madre le imponen al hijo su nacimiento. Este sería el elemento inamovible de la vida humana que Artaud quiere cuestionar: ¿por qué no es permitido desacralizar el origen, acaso hay una sola manera de nacer, es posible inventarse una lógica de vida por fuera de las categorías ya conocidas? Si se puede cambiar el origen, entonces se transforma la vida por venir. El poeta apunta a borrar la idea de nacimiento como el inicio de aquello que lleva a la desaparición. Propone, en cambio, que es posible nacer cuantas veces sea necesario en la medida en que la muerte se convierte en la experiencia de la vitalidad. Artaud apunta a un cuerpo que vive-muere en permanencia, que puede asumir la fuerza de la descomposición como lo que impulsa la energía viva.

Artaud construye imágenes grotescas del acto que lo engendra, en *Artaud le Mómo* (1948): "reventará el vientre al nacer / a través de la piscina henchida / del sexo de la madre abierta / por la llave de patrón-minino" (1979 p. 27). Las escenas de nacimiento se reproducen con una violencia que enfatiza la crítica del poeta a la única manera de existir por la vía de la inscripción en una genealogía obligatoria, la que el dúo del padre y la madre eligen para su hijo. La violencia se ejerce en las imágenes que construye para dar cuenta del sometimiento que implica nacer de dos figuras que se instalan en el propio cuerpo: "enclaustrado / de vida

madre, / es la víbora padre / de mis huevos” (1979, p. 93). Estas figuras se adueñan del espacio vital del hijo que engendran. Nacer por la vía del padre-madre le quita al cuerpo del recién nacido su libertad y le impone una manera única de existir. De ahí que haya una pulsión de transformar el propio cuerpo que está hecho, además, con una anatomía que permite la única reproducción genital del hombre y la mujer. La insistencia del francés en cambiar la anatomía apunta a hacer estallar la rigidez de las formas físicas y liberar las energéticas que son flujos y desencadenan múltiples orígenes.

La lengua que nombra estas figuras se deforma de tal manera que recurre al insulto, a la abyección, a la crudeza, se carga de obscenidad que, por momentos, se torna ilegible: “Il répète à qui veut l'entendre qu'il est incompréhensible, qu'il ne faut pas chercher à 'jauger' ses textes, qu'il veut être obscène, inconsommable, stupide” (Grossman, 1996, 193). Ese límite del sentido se constituye a partir de asociaciones sonoras: “Es la tela de araña pentral, / la pela de rabo de asno / de o-o la vela, / la placa anal de anavós” (1979, p. 15). Se trata de agredir la lengua, de la misma manera que al padre-madre. De hecho, el poeta nombra la incompreensión: “Y si no se entiende la imagen, / [...] que no entendéis la imagen / yacente / en las profundidades de mi coño, - / se debe a que ignoráis el fondo, / no de las cosas, / sino de mi propio coño” (1979, p.18). La doble burla radica en ubicar el lenguaje y el fondo de las cosas en un lugar escatológico. Lo que puede verse como una degradación también apunta a encontrar nuevos lugares: un lenguaje que sale del cuerpo. Así se ve un uso de la violencia que expulsa y, a la vez, inventa nuevas vías de vida. Esto supone reconducir la energía.

En su poema *Ci-Gît précédé de la culture indienne* (1947) Artaud establece una relación entre el padre-madre y el sistema de pensamiento de ideas predeterminadas:

No creo en padre
ni madre,

no teno
u papá-mamá,

naturaleza
espíritu
o dios,
satán
o cuerpo

o ser,
vida
o la nada,
nada que esté afuera o adentro
y menos aún la boca de ser,
agujero de una cloaca horadada de dientes (1979, p. 109).

En la primera estrofa aparece el no creer, es decir que se puede modular la huella que tiene el padre-madre sobre el individuo que crea. El uso de la media lengua para afirmar que no tiene progenitores ridiculiza la concepción sagrada de los padres, se burla de ellos y permite pensar que, en efecto, no son figuras superiores.

La siguiente estrofa introduce una lista de las categorías del pensamiento que se relacionan con la manera como se organiza la vida a partir de la noción de origen sagrado con el padre-madre. Se trata de categorías ordenadoras de lo real que, además, son duales y delimitan las partes que las constituyen, así como hay un cuerpo hay un ser, así como hay un adentro hay un afuera. “La boca de ser” es la que produce el lenguaje que determina las ideas pero que, en esta poética, se relaciona con una cloaca, un agujero que puede ser un vertedero. Los padres que se instalan en la vida del recién nacido y le inoculan una estructura dual e inamovible. Sobre esta base se construye el ordenamiento de las demás cosas de lo real como ideas claras, definidas y definitivas.

Esto lleva a Artaud a extirpar estas figuras en *Artaud le Mómo* (1947):

Y vientre a vientre hubo que golpear
a cada madre que quería penetrar

gata-polilla en patrón-minino (1979, p. 26).

Al golpear los vientres de las madres por venir, el poeta se está haciendo cargo de acabar con los nacimientos uterinos. El problema está ubicado antes de nacer y con la reproducción. Esto lleva al poeta a proponer una salida que tiene que ver con denunciar a dios y al ser, y a pensar una nueva manera de nacer:

acabó por salir aquel niño [...]
pero al que Dios,

más feo que Satán,
eligió para superar
en todo al hombre
y a aquel niño
que tenía un sexo
entre los dientes
le llamó ser.

Pues otro niño
era verdadero,
era real,

sin abuelita
que pudiera elegirlo
con su gran vientre
[...]
salido en solitario
de la ensangrentada mano
del inca de mutilados dedos (1979, p. 90).

Dios nombra al niño “ser” y, de esta manera, lo vuelve “superior” al hombre. Antes del padre-madre está dios que ordena la vida a partir del ser. Ahora bien, acá aparece otra posibilidad, la de “otro niño”, sin genealogía familiar, “sin abuelita”. El niño que puede salir solo, por sus propios medios, se libera del sistema que establece al ser. Este niño no tiene que soportar un linaje inamovible y sale de la mano mutilada y ensangrentada del inca, cuyo cuerpo muestra la sangre fluyendo por lo que se encuentra en estado de intensidad.

Así es que el poeta afirma en *Ci-Gît* (1947):

Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre,
y yo;
nivelador del periplo imbécil en que el engendramiento cae en
su propia trampa,
el periplo papá-mamá (1979, p. 87).

La insistencia en nombrarse a sí mismo y ser su propia genealogía y descendencia no apunta a un solipsismo sino a la afirmación de una existencia en la que el cuerpo se vuelve propio en la medida en que no es deudor de una sola causa que lo ha engendrado. Sin la atadura del origen inamovible puede expandirse de manera creativa. Artaud transforma la noción de engendrar: es posible nacer-morir tantas veces como sea necesario razón por la que no hay un único origen que lleve a la finitud. El poeta despliega un cuerpo textual que está compuesto por el escribir-pintar de los cuadernos de Rodez, pero también por la dimensión

sonora de la radiodifusión de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) y las glosolalias, que va configurando la posibilidad de hacerse un nuevo cuerpo que es una escritura viva que nunca cierra las formas y encarna aquello de lo que trata: “d'un corps textuel transindividuel, affranchi des ancrages subjectifs et de la stabilité des repères spatiaux, un corps dont les frontières s'estompent, éternellement mourant et renaissant : corps glorieux d'Artaud, discord musical et théâtralisé” (Grossman, 1996, 156).

La poesía de Artaud tiene la capacidad de convocar el cuerpo en todas sus dimensiones, en *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947):

El cuerpo humano es una pila eléctrica / en la que se han castrado y reprimido las descargas, / donde se orientaron hacia la vida sexual la capacidades y los énfasis / cuando está hecho precisamente para absorber por medio de sus desplazamientos voltaicos todas las disponibilidades errantes (2014c, p. 144).

Podemos ver que el poeta habla de que el cuerpo humano está atravesado por electricidad, elemento que le permite entrar en contacto con otras posibilidades de la materia. La energía lo conecta con un plano energético que atraviesa todo lo vivo. Artaud propone utilizar la totalidad de la posibilidad energética, es decir permitir que la energía vital circule por el sistema nervioso y siga su curso, en vez de nacer para reproducirse y desaparecer como único camino. La pila eléctrica supone una condición voltaica que disemina la experiencia y genera múltiples muertes dentro de la misma vida.

Artaud propone nacer por sí mismo, construirse su propio nacimiento. Para ello hay que extirpar lo que no permite que esto suceda:

-Haciéndolo que pase una vez más, aunque sería la última, por la mesa de la autopsia para rehacerle su anatomía.

Repito, para rehacer su anatomía.

El hombre está enfermo porque está mal construido.

Hay que decidirse a desnudarlo para rasparle ese animálculo que lo devora mortalmente,

dios,
y con dios
sus órganos.

Porque pueden atarme si quieren,
pero no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando lo hayan convertido en un cuerpo sin órganos, entonces lo habrán librado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad. (2014, pp. 50-52).

La enfermedad del hombre es del cuerpo, hay que rehacerle su anatomía. Si el cuerpo cambia, se le quitan los órganos, se libera de dios. Es gracias a la aplicación de la crueldad sobre el propio cuerpo como se puede liberar la capacidad que tiene para ampliarse por fuera del orden de los órganos, es decir de la normalización que implica definir las partes del cuerpo y asignarles una función predefinida. Es necesario pasar por el quirófano, es decir que hay que cortar, extirpar y, con eso, usar la fuerza vital. El cuerpo sin órganos es el cuerpo que nace de la mano del Inca, el que no viene del padre-madre y construye su manera de estar.

El filósofo Deleuze propone una visión del Cuerpo sin Órganos (CsO), desde la perspectiva de la intensidad artaudiana:

Un CsO está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium*, a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas (Deleuze & Guattari, 2012, p. 158).

En *Ci-Gît* (1947) Artaud propone que la crueldad permite transformar el sistema del padre-madre:

sustituirá al padre-madre
[...]
y resurge el viejo guerrero
de la crueldad insurrecta,
de la indecible crueldad
de vivir sin tener ser
que pueda justificarnos (1979, p. 83).

El uso de la plenitud energética supone el resurgimiento de la crueldad que, además, se opone al ser. Así, aparece un orden alternativo al de la causa original, es el del guerrero que vive.

Esta imagen nos remite entonces a la necesidad de comprender qué es lo indecible de la crueldad.⁷⁴

¿Ahora bien, este planteamiento implica matarse? Así responde Deleuze:

Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación (Deleuze & Guattari, 2012, pp. 164-165)

Esta reflexión de Deleuze nos permite evidenciar que la crueldad no tiene que ver con matar y, de esa manera, eliminar al otro o, si se quiere, pensar la muerte como el fin. Se trata, más bien, de una apertura que permite un campo de vida que desarrolla conexiones que Deleuze llama “distribuciones de intensidad”.

Los ritos crueles

En *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) Artaud nos dice que encuentra la crueldad en los indios prehispánicos:

⁷⁴ El planteamiento de Artaud sobre hacerse un nuevo cuerpo ha tenido implicaciones en la perspectiva *queer* a partir de la lectura que Gilles Deleuze propone de “El cuerpo sin órganos”: “El cuerpo sin órganos es el cuerpo emancipado de la morfología normativa que le ha sido impuesta por la representación antropomórfica. No se trata de un cuerpo carente de órganos sino despojado de todo intento de organización, desambiguado del organismo en el que cada órgano tiene especificada su función y ubicación. Este cuerpo nos reenvía a un plano material en el que los flujos no codificados del deseo circulan al margen de la sexualidad binaria edipizada. El cuerpo sin órganos es el cuerpo liberado de las limitaciones impuestas por la forma, lo que permite la definitiva abolición de la primacía fálico-genital, la diversificación de las zonas erógenas y la multiplicación de las posibilidades de satisfacción. En este punto, los autores localizan un sitio de resistencia a los efectos normativizantes de la genitalidad y la reproducción, lo que permitiría la apertura del campo sexual más allá de los reducidos esquemas dualistas instituidos por la lógica familiarista-edípica[...]. La potencia encarnada en el cuerpo sin órganos, que nosotros optamos interpretar como una versión *queer* de la pulsión freudiana, emerge como un vector somático-anímico capaz de desbaratar los esquemas binarios de producción sexo-genérica. Deberíamos ser capaces, entonces, de reflexionar respecto de las nuevas configuraciones de fuerzas corporales que se ven habilitadas tras el destronamiento del falo y de la lógica genital que dicho organizador instaura” (Gomariz, 2022, pp. 135-136).

los indios antes de Colón eran, contrariamente a todo lo que se pudo pensar, un pueblo extrañamente civilizado y que justamente habían conocido una forma de civilización basada en el principio excluyente de la crueldad.
[...] 7º-La crueldad es extirpar por medio de la sangre y hasta la sangre de dios el azar bestial de la animalidad inconsciente humana en todas partes donde se la encuentre. (2014, p. 50).

Artaud elabora una lectura de rituales en los que hay sacrificios, afirma que con el uso de la sangre se está limpiando lo bestial del ser humano. Esto radica en la manera como el animal padece su nacimiento por lo tanto su muerte. La sociedad que se basa en la crueldad es civilizada porque permite que el ser humano salga del estado de bestialidad y lo lleva a tomar consciencia de su finitud. Esa exposición a la sangre le permite estar con la muerte, escucharla o, si se quiere, pensarla en el instante de flujo de la sangre. Esta cultura trabaja en producir las condiciones para experimentar la fuerza energética en tanto transformación de la materia en el ritual de la crueldad. La cultura occidental, en cambio, no se ocupa de darle un espacio de experiencia a la energía vital que es, según Artaud, la causa del ser humano y de todo lo vivo.

La crueldad tiene varios elementos que Artaud identifica en la descripción del rito al dios El-Gabal en *Héliogabale* (1934):

Por esas cloacas en forma de espiral ardiente, cuyo círculo disminuye a medida que avanzan en las profundidades del suelo, esa sangre de seres sacrificados con los ritos requeridos va a llegar a los rincones sagrados de la tierra, a los primitivos filones geológicos, a los estremecimientos coagulados del caos. Esa sangre pura, esa sangre aligerada y sutilizada por los ritos, y que se hizo placentera para el dios de abajo, rocía a los dioses rugientes del Erebo, cuyo hálito termina de purificarla (Artaud, 1972, p. 4)

Así va componiendo el elemento civilizador de la crueldad que tiene que ver con el hecho de que la sangre se dirige a la tierra y, por consiguiente, al caos. La sangre se mezcla con el suelo y se desintegra hasta llegar al absoluto. El rito pretende, entonces, nutrir con la sangre del sacrificio el espacio abstracto que estudiamos en el primer capítulo cuando revisamos el pensamiento sobre la materia en *Héliogabale*. Así, el ser humano elabora una acción que le permite tocar el lugar donde la vida está en potencia. Esta idea de civilización que propone Artaud implica que la cultura está encaminada a tener un contacto material con el caos donde

bulen los principios de las cosas en estado invisible. Para el poeta no hay dios, ser, trascendencia y fin.

El ritual tiene un ordenamiento de las acciones:

Una masa de oro arrojada en un abismo alimentado por cíclopes, en el preciso instante en que el Gran Sacrificador destroza frenéticamente la garganta de un gran buitres, y bese su sangre, responde a una idea de la transmutación alquímica de los sentimientos en formas y de las formas en sentimientos, sobre el rito transmitido por los sacerdotes egipcios (Artaud, 1972, p. 39).

Artaud encuentra que en el ritual se pone en acción la transformación de los sentimientos en formas. Esto tendría que ver con la idea que trabajamos en el primer capítulo sobre el pensamiento afectivo y la manera como las emociones que están en un estado invisible adquieren un cuerpo. El ritual le da cuerpo a la emoción, le proporciona una forma concreta a lo que está en estado de materia invisible, pero no como representación: se trata acá un sistema de símbolo en que la sangre y el oro son la imagen de la emoción como entidades separadas. Se trata de que están las dos cosas a la vez, de cómo la emoción ya es una forma y esa forma no se separa de la emoción, es decir de la energía. Si nos remitimos a *Le théâtre et son double* el poeta propone que el cuerpo del actor tiene una presencia que activa el doble, es decir la membrana invisible de la que se desprende o, en suma, la muerte. Que el cuerpo esté en ese estado de tensión entre la descomposición y la vida.

La violencia está regulada por gestos que corresponden a la transmutación de emociones en formas, pero también en ideas:

Sucede que alrededor de las cuatro grandes comidas rituales del dios solar, gira un pueblo de sacerdotes, esclavos, heraldos, párrocos. Y estas mismas comidas no son simples, sino que a cada gesto, a cada rito, a cada manipulación sangrienta, a cada cuchillo bañado en ácido y secado, [...] a cada gozne que gira y que atraviesa los subterráneos radiantes con el ruido de la Rueda Cósmica, responde un vuelo de ideas sombrías y torturadas, de ideas enamoradas de formas que arden en deseos de reencarnarse (1972, p. 39).

Es de notar que las acciones que configuran el rito son violentas y, a la vez, corresponden a ideas “enamoradas de formas que arden en deseos de reencarnarse”. Retomamos la noción que estudiamos en el primer capítulo sobre el paso de la energía a las cosas visibles a partir

del enamoramiento. En *Héliogabale* el paso del caos a los principios de las cosas se da por la vía del deseo. Acá las acciones del rito están alimentadas por el enamoramiento como la energía motora que lleva las cosas al estado de energía, es decir a la invisibilidad, y las devuelve hacia la materia concreta. El ritual pone en evidencia lo que Artaud muestra sobre la transmutación de las cosas en energía y la posibilidad de que las emociones adquieran una forma. De esta manera, en el pensamiento y en el sentimiento la violencia permite las metamorfosis energéticas de lo visible a lo invisible.

La violencia de esta actividad tiene que ver entonces con un uso de la fuerza de la muerte por parte de los seres humanos: “Por lo tanto no es el coito, sino la muerte, y la muerte en la luz desesperante, en la caída de una parte de Dios, cuya figura impotente revelan todas esas religiones iniciáticas, impotente y malvada a la vez” (1972, p. 41). Artaud está proponiendo que los rituales de crueldad permiten ver la muerte, enfrentarse a ella, ser activo frente a ella y, con eso, retomar el propio poder.

En los rituales de *Héliogabale* se usa la violencia según un objetivo de transmutación de las ideas. Esto permite que el ser humano se relacione con la fuerza de la muerte y la integre de tal manera que la energía vital circule por su sistema nervioso y siga su camino hacia las demás cosas vivas. Ejercer la crueldad sobre otro ser vivo o sobre sí mismo implica proponer una relación que excede lo individual ya que se trata de dar muerte con el fin de aumentar la fuerza vital. Artaud encuentra en esto una manera de pensar que implica un actuar usando la muerte.

Artaud nos propone la crueldad para desligarse del ser, del padre-madre, del pensamiento que divide las cosas. Es posible hacer uso de la muerte y no someterse a ella. Esto, a su vez, permite desligarse de haber nacido de una única manera. Evelyne Grossman afirma de qué manera Artaud utiliza la crueldad para hacerse un cuerpo textual “sempiterno” que nace y muere constantemente y que no asume el fin definitivo, sino la transmutación constante (1996).

En la primera parte de *Historia de la leche*, la narradora propone un “estudio” de la familia. Acá muestra que el padre hubiera querido que fuera un hombre: desde el inicio hay una falta porque el cuerpo de nacimiento está asociado a imágenes que giran en torno a la leche: “una hija es un ojo que muerde / -una mandíbula de leche-.” (Ojeda, 2020, p. 23). La historia de la leche tiene que ver, entonces, con el cuerpo femenino asociado a la leche. Ahora bien, acá está asociado a una mandíbula que es un hueso de mordida, luego de dureza pero si es de leche se suaviza. La leche también remite a la niñez y a los dientes de leche, como si se tratara de una mandíbula niña, y no de una mandíbula adulta. Además de esto, un hombre no “riega su leche sobre las ecografías abiertas” (Ojeda, 2020, p. 22), imagen que alude a la maternidad. La leche tiene que ver con lo propio de lo femenino que permite parir y, luego, alimentarlo de su propio cuerpo. Esta es una relación animal que adquiere lazos complejos en el mundo humano. En el “Estudio inicial de la sangre” aparece la leche como un líquido que propone una genealogía de vínculos que son de sangre, pero también de leche. Más adelante veremos la relación teórica que teje entre poema y leche.

El punto de vista de Ojeda sobre la leche es complejo. Se inscribe en el espíritu de la comparación que hace Didi-Huberman entre las posiciones de Gaston Bachelard y Jules Michelet:

¿Por qué Michelet fue más lejos, y de un modo más verdadero, que Bachelard en su manera de *escribir la leche*? Justamente porque escribía de una manera más radical, sin temer jamás, en su búsqueda de verdad -verdad de las imágenes, verdad antropológica- desconcertar el lenguaje en vista de una precisión superior, extraviarse en las palabras a efectos de mejores montajes, inventar una materia verbal, jugar con las diferencias. Michelet no dice solo “leche primera”, “leche dichosa”, o “leche prodigiosa”, como Bachelard. Dice también: “elemento viscoso, blancuzco”, para rematar que esta cosa eventualmente repugnante -pensemos en la *nata*, por ejemplo- es “la vida” misma, la vida incluso con su “sustancia orgánica” o “animalizable”. Mira muy de cerca y lo que ve no es pureza de leche ideal sino remolinos, burbujas, amalgamas, pululaciones, alteraciones. Sabe que el vínculo fundamental es un vínculo de impureza. Asigna al pensamiento la tarea de sostener esa impureza. Dice, con razón, en contra de toda la filosofía académica, que la verdad nunca es pura (2015, pp. 31-32).

Esta complejidad de la leche se vinculará también con la de la sangre. La narradora hace el recuento de la relación con sus progenitores. El padre la fija en un tipo de lenguaje:

Mi padre me engendró sin ruido
Me crío
sin palabras nuevas [...]

``Pronuncia palabras viejas, princesa``

Es un ritmo repetitivo
este habla de su sangre

Lo practico con las vértebras y los dientes
con los senos [...]

Este es el lenguaje
de mi nacimiento

La historia a la que voy sola
e invento
desde el centro de su vientre (Ojeda, 2020, p. 25).

El lenguaje que le transmite el padre es viejo y repetitivo. Acá establece la relación entre el vínculo de sangre y la lengua. La sangre configura la relación biológica, mientras que la crianza inculca una manera de ser de la lengua. Así queda planteado que la sangre corresponde a la relación filial y lo que sigue, la educación, modela otro tipo de vínculo que se ordena por la vía del lenguaje. También hay un lenguaje del origen que no corresponde al propio, sino al que se hereda, por la vía familiar. La narradora establece una relación entre esa lengua y el cuerpo. Se supone que la lengua es abstracta y no hace parte de los canales por donde fluye la sangre. El lenguaje originario que hereda la narradora la encierra en una sola manera de expresión que es la del padre. Esto es, en efecto, una carga que se instala también en su cuerpo. La herencia biológica puede venir acompañada de la de la lengua paterna.

La narradora propone que el lenguaje heredado del padre lo ejerce con las partes de su cuerpo, los senos, pero también con los dientes y las vértebras. Así es que el lenguaje originario la detiene, es viejo y repetitivo, le impide cambiarlo, reconstruirlo, no le da posibilidades de hacerse el suyo propio, pero la narradora afirma que con esa lengua que le ha sido inculcada va “sola” e “inventada”, es decir que construye por sí misma.

Igual que la sangre, también la leche produce lenguaje y comportamientos sociales:

Sustancia sexual: eso quiere decir, en primer lugar sustancia simbólicamente *estructurante*. La leche produce lenguaje, intercambio, hechos sociales. Hay “pactos de leche”, “alianzas por co-lactación”. En India, en Asia Central, en África, la institución del *parentesco de leche* induce comportamientos específicos (las prohibiciones matrimoniales, en particular) en los que los etnólogos ven una manera de consolidación de la unidad del vínculo social (Didi-Huberman, 2015. pp. 35-36).

El estudio de la sangre supone la revisión de la familia: la figura de la madre es tutelar a lo largo del libro⁷⁵. En este primer capítulo se establece a partir de la violencia de la madre sobre la narradora: “Tendré una hija rota / y la peinaré con todos mis dientes” (Ojeda, 2020, p. 28). Es de notar -con el uso del futuro- que la madre sabe que esa precisa hija nacerá rota. Esta hija carece de lo que hubiera debido ser, también para la madre que anuncia, como un oráculo, la fragilidad de la hija. Este libro muestra que no hay razón para comprender los elementos de origen. La madre no dice la razón de por qué su hija tendrá, desde el inicio una carencia. Hay, de esta manera, una aleatoriedad aterradora que, sin embargo, carga con un designio que viene de la madre, como si ella hubiera decidido ese preciso futuro para esa hija.

La narradora plantea la violencia de la madre: “Una madre se alimenta de sus hijos / muerde sus arterias y hace gárgaras con sus ríos” (Ojeda, 2020, p. 30). La madre se come a sus hijos para recuperar la energía que estos le han quitado previamente para poder existir. En el vínculo con la madre se restablece el gasto que le supone haber dado a luz. La manera en que presenta este vínculo de madre e hija permite ver que solo por existir la hija ya está en deuda con la madre en la medida en que le ha quitado su fuerza para poder existir. Esta lógica se extiende a la crianza:

⁷⁵ El tema de la madre es recurrente en la obra de Ojeda, como lo analiza Brocos a propósito de la novela *Mandíbula*: “En ese sentido, es capital, para el análisis de *Mandíbula*, indagar por la contigüidad entre monstruosidad y maternidad con la intención de detectar cómo la imagen de la mujer se reviste de significaciones distantes a la del tradicional papel de guardiana del hogar. Ella detenta una corporeidad múltiple que irrumpe en la regularidad material masculina, en la medida que alterna fases diferentes (la menstruación, por ejemplo) (2023, p. 269).

“Y papá y mamá pronunciaron al norte: / ‘‘Han madurado nuestros frutos / habrá que comerlos antes de que se pudran’’” (Ojeda, 2020, p. 30). La imagen de los hijos como alimento de los padres aparece acá relacionada con el tiempo ya que es necesario esperar a que crezcan para que puedan retribuir lo que sus padres les han dado. Así se cuestiona la idea de la gratuidad de la relación filial: en *Historia de la leche* los padres logran sacar provecho de los hijos. Acá, el padre-madre se devora al hijo, esto pone en evidencia que el acto de engendrarlo no es gratuito porque después se recuperará el gasto energético.

La relación entre la madre y la hija se configura en términos de imposibilidad: “Madre e hija es una antinomia / con patas y pelos de tarántula / en una jaula vacía” (Ojeda, 2020, p. 98). Las dos figuras se oponen, no pueden existir al mismo tiempo en la medida en que la noción de lo materno vinculado con el hogar y el cuidado, acá es presentada a partir de la figura de la jaula vacía. Lo que se supone es un espacio seguro, en el poema es una prisión. Este espacio está hecho del cuerpo mismo de la madre que en esta imagen es una tarántula, es decir un animal venenoso cuyas patas simulan la forma de una casa-jaula. El espacio del hogar se extrapola al del vientre de la madre. De esta manera, se pueden crear analogías entre la casa, el vientre y el cuerpo de la madre-tarántula que encierra a la hija hasta eliminarla. Tal vez la haya picado o la hija se haya escapado de ese lugar que, en realidad, es mortífero ya que esta madre es su enemiga. La madre procrea y, a la vez, desea eliminar a su hija⁷⁶.

¿Nacer hijo o nacer mujer?, este es el dilema secreto que persigue a las dos hermanas:

La desventaja femenina es biológica e histórica: En las primeras páginas del poemario, el padre de Caína niega inmediatamente el sexo de su hija, por lo tanto niega la formación de un posible héroe en toda la obra. Cuando Ojeda comenta “un hijo es un hombre” o “matar te hace hombre” nos empieza a preguntar, de manera sutil pero directa, realmente qué es aquel peldaño de la vida tan excepcional y en qué posición se encuentra este personaje femenino, recién nacido, frente a tal desventaja que no solamente se presenta como biológica sino histórica (Nivela Guaranda, 2021, p. 17)

⁷⁶ “Desde el comienzo, en la obra de Ojeda se anticipa un mal augurio que da paso a un territorio del acontecer con el nacimiento de Caína. El hecho de que nazca una mujer en vez de un hombre, que en algunas comunidades significa la muerte del recién nacido, es una puesta en escena que nos reta a imaginar futuros atípicos desarrollados dentro de un núcleo familiar estrictamente jerárquico” (Nivela Guaranda, 2020, p. 16).

Sin haber pedido venir al mundo, la narradora existe con un cuerpo que es producto del azar, el padre le inculca una estructura de lenguaje que moldeará el cuerpo con un vocabulario viejo. Además, le ha sustraído vida a la madre por lo que su existencia está atravesada por la deuda y su devenir tiene que ver con retribuir a sus padres lo que ellos han tenido que darle para su existencia. Esto lleva a la narradora a afirmar: “Solo construimos nuestra sangre / cuando la limpiamos / de familia” (Ojeda, 2020, p. 32). Así es que propone la posibilidad de construir su propia sangre como Artaud afirma su propia genealogía. Acá cabe preguntarse entonces qué es lo propio o qué posibilidades hay para desarrollarlo con la necesidad de limpiar la sangre porque esta es, de hecho, una mancha.

Ojeda permite cuestionar, así, la idea de que el origen, el género, la lengua y los afectos filiales sean considerados inamovibles. Es posible, como lo afirma Artaud, expulsar lo que en el origen corroe.⁷⁷

Segunda parte: El crimen, “el sacrificio cruzando la historia de la leche”

El primer poema del libro nos inscribe en la pregunta por el origen. Ahora bien, veremos de qué manera el asesinato de la hermana desemboca en un uso de la crueldad en el sentido en que Artaud la piensa, hacia la producción de vida.

⁷⁷ Debemos anotar el aporte del feminismo sobre la crítica a la familia como instancia patriarcal: “La crítica feminista ha contribuido a interpelar las bases del sistema social y los discursos sobre la maternidad y la familia, desempeñando un papel clave en la desnaturalización de las estructuras de dominación, en el destino biológico de las mujeres en tanto madres, y en la división de roles y funciones según el ordenamiento sexo-genérico del sistema patriarcal [...]. En este contexto de cambios, los discursos de la época (siglo XVIII) encarnados en instituciones disciplinares, “le crean a la mujer la obligación de ser ante todo madre, y engendran un mito que doscientos años más tarde seguirá más vivo que nunca: el mito del instinto maternal, del amor espontáneo de toda madre hacia su hijo” (Badinter, 1991, p. 79). De esta manera, comienza a fortalecerse una asociación inédita hasta el momento entre los términos amor y maternidad, que implica no sólo la promoción social de este sentimiento humano sino también la inseparable unión del mismo a la mujer en tanto madre. “La novedad respecto de los dos siglos anteriores reside en la exaltación del amor maternal como valor simultáneamente natural y social, favorable a la especie y a la sociedad” (Badinter, 1991, p. 79)” (Giallorenzi, 2017, p. 1).

La acción de darle muerte a la hermana es un acto que implica una liberación:

[No hay mayor rebelión que hacerte
Edén de los pájaros de los misterios] (Ojeda, 2020, p. 111).

En esta cita la narradora propone que el crimen es “hacerte Edén”: una transformación de su estado. La imagen “Edén de los pájaros de los misterios” muestra que se trata de convertirla en ese lugar mítico que está nombrado con mayúscula, un jardín del misterio, en suma, un lugar sagrado. La cita aparece a la izquierda y con corchetes como una anotación dentro del cuerpo del texto que, sin embargo, muestra el sentido de matar a su hermana, se trata de la mayor rebelión contra el padre-madre. La narradora elabora su propio ritual de extirpación del núcleo familiar.

Se afirma su crimen ante la madre y, con eso, la enfrenta: “*Madre, me has abandonado, / pero hiciste bien: yo maté a tu bebé*” (Ojeda, 2020, p. 48). Es interesante la manera como se presentan los hechos en esta cita ya que la hija recrimina a la madre porque no cumple con su rol de protectora. Ahora bien, la segunda parte de la cita es ética, “hiciste bien” y permite establecer una equivalencia en la gravedad de las acciones, luego un sentido de justicia. La narradora se presenta como autora del fratricidio después de reclamarle a la madre su abandono: así puede haber un ajuste de cuentas. La madre, sin embargo, no concilia: “Me escupe saliva que conozco y que mato en el paredón familiar” (Ojeda, 2020, p. 40). La narradora se reafirma como victimaria de su hermana y, de paso, de toda la familia. Queda planteada su voluntad de hacerle daño al bebé de su madre.⁷⁸

⁷⁸ La narrativa de Ojeda entra en las zonas más opacas de la condición humana: “Se puede apreciar, entonces, que estos textos se asientan en el realismo más crudo y presentan un objetivo claro: investigar las manifestaciones del horror en las sociedades actuales, junto con la violencia y el dolor que esto acarrea dentro de un espacio tan confiable e íntimo como es el núcleo familiar, revelando mediante el lenguaje las zonas más opacas del pensamiento humano. La revelación supone un deslumbramiento que a nadie deja inerte, pues el relato de la realidad pasa a ser el ejemplo más evidente del cuento de terror porque es el que sucede; y es precisamente en esta indagación que el estatuto de la familia toma un papel fundamental, pues el reflejo de la experiencia del miedo ha mostrado, en su acercamiento a la cotidianidad, una realidad terriblemente cruel y dañina, pues — como sentencia Fernanda en Mandíbula— ‘lo íntimo es siempre mucho más amenazante’” (Carretero, 2020, p.20).

El desarrollo de la muerte cruel, tal y como lo muestran las citas de los sacrificios de *Héliogabale* (1934), está vinculado con la aparición de la sangre del cuerpo asesinado que cumple una función de transmutación de sentimientos en formas y con la aparición de ideas que están en proceso de coagulación. Hay, en efecto, una fascinación por la aparición de la sangre: “para dar al dios rapaz sus cuatro partes cotidianas de alimentos, se cruzan con los sacrificadores, ebrios de sangre” (Artaud, 1972, p. 39). Acaso la narradora también está ebria de la sangre de Mabel: “Esta sangre es saliva que limpia la calma en nuestra frente” (Ojeda, 2020, p. 37). Al transformar la sangre en saliva, le está restando su carácter grave. La saliva es otro de los líquidos que aparece en este libro, además de la leche que, también puede salir del cuerpo de la madre. La sangre, la leche y la saliva hacen parte de un cuerpo, uno de ellos es únicamente femenino, la leche. Acá la sangre es saliva que limpia tal y como lo afirmaba Artaud para los ritos que se practican con *Héliogabale*, se trata de un líquido que purifica y, en ese sentido, contiene una acción que es, a la vez una idea. La sangre-saliva es el líquido con el que la narradora limpia el cuerpo de Mabel y, al hacerlo, aparece la calma que genera el haber cometido un sacrificio donde cada acción es un pensamiento.

Al afirmar: “*Te acaricio con toda mi sangre*” (Ojeda, 2020, p. 38) muestra la cercanía que se gesta entre las hermanas en el momento del fratricidio. Además de que al matar a su hermana aparece la sangre producto del asesinato, este líquido es el que las hace familiares. De la intimidad que se genera en la muerte como caricia y de la muerte como un embadurnar el cuerpo de Mabel con la sangre de la narradora surge la idea de ser un cuerpo que es un cuerpo de sangre. El crimen ejecutado por la narradora se lleva a cabo con toda su sangre que es la misma de Mabel. La narradora afirma: “Tu sangre era eso: el sentimiento de la fuerza y de la nada” (Ojeda, 2020, p. 63). Acá completa la transmutación de las emociones en materia. La aparición de la sangre de la hermana es un elemento que está entre la concreción física y la sensación de fuerza y de nada. Así es que se cumple el ciclo cruel en el que el cuerpo del sacrificado adquiere ese estatuto entre abstracto y concreto a la vez.

La violencia que ejerce sobre el cuerpo de Mabel permite que este se abra a una multitud de formas. Hay un nivel de violencia que corresponde a la acción de partir el cuerpo: “*El cuerpo de Mabel se abre y es una mandíbula que carcajea su daño*” (Ojeda, 2020, p. 41). Esta

imagen altera las proporciones y amplía la mandíbula a un tamaño corpóreo. La deformidad tiene un sonido aterrador –el carcajear es producto de una reacción involuntaria- por el daño que le han hecho. Una parte del cuerpo agigantada con un sonido chirriante producto del dolor al que ha sido sometido.

El cuerpo violentado produce una transformación de la forma: “Te lloro acabada y completa en la taxidermia de los volcanes” (Ojeda, 2020 p. 110). La deformación se desencadena por partir el cuerpo vivo. Esta imagen nos propone, incluso, que es gracias a que se acaba con el cuerpo que este alcanza su estado completo. ¿De qué manera la muerte que tiene que ver con el fin del cuerpo se relaciona con un estado completo? Esto es posible si se piensa en términos en que Antonin Artaud concibe que abrir un cuerpo es ampliarlo y, con eso, completar sus posibilidades en la medida en que deja de estar fijo. Así se admite que lo que está completo no es, como se podría pensar, lo que está fijado y definido, sino lo que está en estado de posibilidad. Tal y como Artaud concibe que está lo absoluto en estado de ebullición permanente y no como materia concreta. Así se desencadena la energía del cuerpo en su manera paradójica de estar como potencia. La muerte no es, entonces, la desaparición, sino la apertura hacia un estado completo no fijado.

Esta idea nos remite a la idea de Bataille sobre la muerte como un estado de intensidad:

C'est généralement le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, de donner à la mort le rejaillissement de la vie, à la vie la lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort. C' est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le même moment, la mort est signe de vie, ouverture à l'illimité. Aujourd'hui le sacrifice sort du champ de notre expérience: nous devons substituer l'imagination à la pratique (2007, p. 102).

Esta mezcla de la muerte con la vida se pone en evidencia cuando el cuerpo partido muestra su fragmentación: “Alimento sus muñecas decapitadas y las pierdo en la borrasca” (Ojeda, 2020, p. 40). La crueldad permite que una parte del cuerpo se vuelva independiente y siga desarrollando vida. La narradora les practica a las muñecas un corte que es específico para la cabeza por lo que se renueva el orden predeterminado de los órganos. La narradora, a manera de sacrificadora, está esculpiendo el cuerpo sacrificado de la hermana.

Estos rituales de crueldad hacen eco con el conde de Lautréamont:

Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días. ¡Oh!, qué dulce es entonces arrancar brutalmente de su lecho a un niño que aún no tiene nada sobre el labio superior, y, con los ojos muy abiertos, ¡simular que se pasa suavemente la mano por su frente, echando hacia atrás sus hermosos cabellos!, luego, de repente, en el momento en que menos lo espera, hundir las largas uñas en su blando pecho, de forma que no muera; pues si muriese, más tarde no tendríamos la visión de sus miserias. Después hay que beber la sangre lamiendo sus heridas; y, durante ese tiempo, que debería durar tanto como la eternidad dura, el niño llora. Nada es tan bueno como sus sangre, extraída como acabo de decirlo, y muy caliente todavía a no ser sus lágrimas, amarse como la sal (2016, p. 45).

Nos interesa señalar que en este fragmento la intención es que el bebé no muera. Se trata, más bien, de alargar hasta el límite la relación con su cuerpo aún vivo. Esto desemboca en la posibilidad de una temporalidad alternativa a la de la vida normada y a la de la muerte como acontecimiento definitivo. Mientras ejerce la violencia abre el cuerpo al infinito. Esta cita de Lautréamont podría ser un antecedente de los rituales de muerte que desarrolla la hermana sobre Mabel.

El placer

Dentro de la relación que se establece entre los dos cuerpos aparece la violencia: “Lamí los rastros de mi violencia sobre tu cuerpo” (Ojeda, 2020, p. 46). Esto porque se pone de manifiesto la acción de destrozarse el cuerpo como lo acabamos de ver con el fragmento de *Les chants de Maldoror* (1868). La narradora no cesa de reiterar las formas en que ejerce el sacrificio. Más atrás veíamos que acaricia, acá dice que lame los rastros de su violencia, es un gesto de limpieza, como si la violencia manchara aquello que quiere dejar intacto, el cuerpo muerto. La narradora busca dejar limpia su acción violenta y, para eso, lame el cuerpo de la hermana como lo haría un animal. Estamos en un universo que une lo animal y la consciencia gracias al ritual del sacrificio humano.

La relación que propone este libro con la violencia sobre el cuerpo de la víctima nos remite a la idea de Bachelard sobre Lautréamont en tanto precursor de la poesía como violencia pura, ardiente, animalizada:

La poésie de Lautréamont es un poésie de l'excitation, de l'impulsion musculaire [...] C'est par le dedans que l'animalité est saisie, dans son geste atroce, irrectifiable, issu d'une volonté pure. Ainsi, dès l'instant où l'on pourra créer une poésie de la violence pure, une poésie que

s'enchanterait des libertés totales de la volonté, on devra lire Lautréamont comme un précurseur. Cette violence pure n'est pas humaine; prendre des formes humaines serait la ralentir, la retarder, la raisonner. Mettre à la base de la violence une idée, une vengeance, une haine, serai perdre son ivresse immédiate, indiscutée, son cri [...]. Cette violence immédiatement réalisée dans la sûreté du geste animalisé, tel est donc, d'après nous, le secret de la poésie active, de la poésie ardente. L'ardeur est un temps, ce n'est pas une chaleur. Jamais un telle ardeur n'avait été si brutale avante celle des *Chants de Maldoror*. Jean Cassou a fort bien reconnu la parenté de l'expression du Comte de Lautréamont et de l'expression du Marquis de Sade. Mais chez le Marquis de Sade, la violence reste humaine, elle reste soucieuse de son objet [...] Au contraire, les gestes, chez Lautréamont, son assez coherentes et assez vigoureux pour dépasser les frontières humaines et pour prendre possession de psychismes nouveaux (1939, pp. 14-15).

Ojeda tendría una parte de humana en la medida en que su acción está relacionada con una idea que se vincula con el pensamiento de la vitalidad. También habría una dimensión animal en el gesto espontáneo del sacrificio. Acá reúne deformación, el dolor y el amor. Que un acto de violencia sea el horror y el afecto, a la vez: “Heridas florecen del eco de los alaridos que lanzaste cuando te amé con golpes rotundos sobre la frente” (Ojeda, 2020, p. 46). Son de notar los intercambios de planos sensoriales como sucede en el pensamiento de la membrana en *Le pèse-nerfs*. De los gritos de dolor florecen heridas: notemos la simultaneidad de la dimensión visual y sonora de la imagen. Lo sonoro, además, tiene capas: del eco de los alaridos nacen las heridas. El oxímoron “te amé con golpes” nos muestra que al ejercer la crueldad se ejecuta un gesto de amor con el cuerpo que se lleva -por la vía de la violencia- al uno o, si se quiere, al estado de unión con el absoluto. Se supera la intención de posesión del otro y se ejerce una acción que lo lleve a recuperar el estado de vida-muerte. Ahora bien, también se puede considerar que hay una reflexión sobre el carácter violento del amor en la medida en que al ir hacia otro se desintegra el propio cuerpo.

El crimen está atravesado por el deseo de dar muerte. Si nos remitimos al estudio de Artaud sobre el deseo se trata de la intención que tiene la energía de ir hacia algo específico cuando el hálito se enamora de los principios que anteceden a las cosas. La fuerza del deseo atraviesa la vida de tal manera que la lleva a la producción o a su manifestación. Ojeda construye una relación entre dar muerte y deseo que permite poner en evidencia que hay una voluntad de hacer y el consiguiente placer de llevarlo a cabo. El deseo de dar muerte necesita, sin embargo, tener fuerza, por eso hace un llamado:

“*Unsexemehere*, le rogué a la sagrada nada cuando atravesé la tráquea de tu niña con la daga de mi deseo

A true creation” (Ojeda, 2020, p. 49).

La acotación *Unsexemehere* alude a una réplica de la obra de Shakespeare Lady Macbeth para deshacerse de su género —considerado débil— que le impide cometer el crimen. Además, este verso está dirigido a la madre, por lo que también pide que le quiten lo femenino para matar a “tu niña”, a la hija de su madre y, así, acabar con la maternidad que, en este poemario, no cumple con la función de proteger a la narradora. Arrancarse lo materno, quitarse la feminidad dadora de vida, acabar con el producto directo de la madre: Mabel.

Este referente meta ficcional permite establecer una genealogía de mujeres criminales, de las cuales se nutre la narradora para llevar a cabo el fratricidio. Pedirle a la nada y repetir la invocación de una antecesora ficcional hacen parte de su ritual y de la elaboración del crimen. Esto no sucede antes, sucede mientras atraviesa la daga que es, además, la de su deseo. Atravesar el cuerpo con la presencia de Lady Macbeth, de la nada y del deseo:

[El placer es el descubrimiento de la violencia,
murmuré contra el pubis de su *algor mortis*] (Ojeda, 2020, p. 49).

Volvemos a encontrar los versos en corchetes, esta vez en la mitad de la página, a manera de comentario sobre una definición del placer. La narradora murmura sobre el cadáver de la hermana una idea. Se trata de una idea que surge en el cuerpo de la muerta: la definición de placer. Aquí aparece la idea como uno de los coágulos que suponen las concentraciones de sentido en la membrana de Antonin Artaud. Resulta, de eso, la reunión de violencia y placer, un lugar de encuentro entre elementos opuestos. En la membrana vibratoria hay reuniones inesperadas.

En esta cita el placer es el primer elemento. Esto nos remite a la relación que establece Artaud entre deseo y concreción de la cosa separada. En *Le pèse-nerf* Artaud piensa la condición de los cuerpos aislados como cuerpos que están muertos, es decir fijados. En *Le théâtre et son double* propone un cuerpo que deje ver a su doble, la estela que hace parte de la membrana, un estado en el que no hay manera de detener la forma porque no alcanza a cristalizarse, esto supone una relación paradójica de estar separándose en permanencia de la

membrana o de estar separado-unido. Por esta misma línea aparece la idea de que ir hacia otro, tener la voluntad de ir hacia otro, implica la violencia de cambiar de estado. En esa medida podemos comprender la relación de deseo y violencia. Estos procesos los hemos revisado en *El sueño de toda célula* a partir de la célula que deviene incesantemente: en el poemario de Maricela Guerrero el deseo es deseo de vida y es alegre. En este poemario el deseo es deseo de muerte, es decir de llevar al cuerpo a la unidad, y eso es placentero.⁷⁹

Hay una dimensión erótica en el crimen (como aparece en el conde de Lautréamont): “Hago el amor con tu muerte para que abras tus pétalos de buey desollado sobre mi lengua” (Ojeda, 2020, p. 111). La narración del crimen supone afectos eróticos, ya que el asesinato es como un acto sexual. Esto nos remite al pensamiento de Bataille quien en *L'érotisme* (1957) propone esta relación:

Le sacrifice, s'il est une transgression voulue, es l'action délibéré dont la fin est le soudain changement de l'être qui en est la victime. Cet être est mis à mort. Il était enfermé dans la particularité individuelle. Son existence est alors discontinuée. Mais cet être, dans la mort, est ramené à la continuité de l'être, à l'absence de particularité. Cette action violente, privant la victime de son caractère limité et lui donnant l'illimité, l'infini qui appartiennent à la sphère sacré est volue dans sa conséquence profonde. Elle est voulue comme la action de celui qui dénude sa victime qu'il désire et qu'il veut pénétrer. L'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé. La femme dans le mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être. Elle perde, avec sa pudeur, cette ferme barrière qui la séparant d'autrui, la rendait impénétrable: brusquement elle s'ouvre á la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de la reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors (2007, p. 100).

La narradora lleva a la hermana a un estado de infinito por la vía del deseo. El cuerpo de la hermana deviene animal y planta, al mismo tiempo, tiene pétalos de buey cuya suavidad contrasta con el animal desollado. Se reúne, así, la brutalidad de una bestia con la textura de

⁷⁹ Recordemos que Thomas de Quincey hace parte de una sección del libro. Al consultarlo nos encontramos con que defiende el asesinato como asunto del gusto: “¿De qué sirve la virtud? Bastante atención le hemos dedicado ya a la moral; le ha llegado el turno al gusto y a las bellas artes. No hay duda de que el caso es triste, tristísimo, pero *nosotros* no podemos enmendarlo. Así que saquemos el mejor partido de un asunto ingrato, y, como resulta imposible enderezarlo con fines morales, considerémoslo desde el punto de vista estético y veamos si con ello conseguimos algo. Tal es la lógica del hombre sensato. Sequemos nuestras lágrimas y quizá tengamos la satisfacción de descubrir que una transacción deplorable e indefendible desde el punto de vista moral resulta una obra muy meritoria cuando se le somete a los principios del gusto” (1999, p. 30).

los pétalos de una flor. El cuerpo de la hermana despellejado se conjuga con una voluptuosidad. La erótica con el cuerpo de la hermana durante y después de la muerte muestra la permanencia del deseo: hay unas fases que lo continúan, una manera de ir desarrollándolo por etapas, como si dar muerte no fuera solo atravesar el cuerpo con la daga y darle golpes, también tiene que ver con los efectos posteriores que implican seguir en contacto con ese cuerpo, lamerlo, como ya lo hemos visto, y dejarlo limpio. Que el cuerpo desollado de la hermana genere una sensualidad tiene que ver con la intimidad que logra la narradora en la acción de atravesar el cuerpo. La cercanía, la capacidad de unir el cuerpo con el de la hermana, desdibujar el límite, agujerear el cuerpo porque hay una necesidad de franquear todo límite y, así, lograr acceder al absoluto. La narradora se acerca al uno en los términos en que lo trabajamos con *Héliogabale*: su deseo es el de abolir las separaciones para conectar con la fuerza vital que se expresa en el cuerpo de la hermana muerta.

Además de esto busca transferir esta fuerza a su propio cuerpo: “Riego tu sangre de clavel en fiebre para que crezca firme entre los músculos de mi sexo” (Ojeda, 2020, p. 112). El crimen genera una relación con el cuerpo sensorial que desencadena un pensamiento que dota de múltiples cuerpos a cada cosa de este mundo. El clavel con temperatura alta, la fiebre como un estado que indica un exceso de vida, nos llevan a considerar el desenfreno del color de la sangre y su forma de clavel, un jirón, es decir jirones de sangre hirviendo. Esta intensidad de la sangre se vierte sobre los músculos propios con el fin de que crezca, se trata de un alimento. La hermana se nutre de la sangre de Mabel y, así honra los restos de su muerte. Si la sangre de los ritos de *Héliogabale* alimenta las profundidades del caos, mientras atraviesa la tierra, la del fratricidio nutre la erótica, mantiene el deseo, es decir la vitalidad en el cuerpo de la hermana. Más atrás veíamos que la madre se come a sus hijos, acá podemos identificar que darle muerte a Mabel es la manera de detener el proceso de vaciamiento que la madre le impone a la hija⁸⁰. Así es que gracias al uso que le da a la sangre del crimen

⁸⁰ Notemos la relación que hay entre la figura del caníbal y el gótico: “El monstruo, el caníbal, la sangre, la carne, son todas imágenes que producen la internalización del “terror” en lo que Fred Botting denomina la “ambivalencia emocional del Gótico”: mientras que el terror nos permite separar lo que nos provoca miedo de lo que el lector o el espectador considera “la norma” (la distancia, por ejemplo, del castillo, del monstruo), el horror disuelve la ilusión de la separación, de la reconstitución de una seguridad del yo. El horror nos muestra que los monstruos están más cerca de lo que pensamos, que las distancias y las fronteras no van a contenerlos (Botting, 2005, 6). Los monstruos, aunque no queramos verlos, están tocando a nuestra puerta” (Sierra, 2021, p. 121).

recupera su propia energía, como sucede con el caníbal: “Con esta especificación aclaratoria: el caníbal era un polemista (del griego *pólemos* = lucha, combate), pero también un ‘antologista’: solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales” (De Campos, 2000, p. 4).

Habitar en el cuerpo de su victimaria

La narradora se preocupa: “¿habrá pensado que esto era odio?” (Ojeda, 2020, p. 51), ya que la acción de matar a su hermana implica darle muerte, y a la vez, hacerlo por una causa más grande: “¿habrá entendido que partirla era un gesto de limpieza para el amor?” (Ojeda, 2020, p. 51). Acá la acción de partir es una limpieza porque el estado completo estaba contaminado por la familia o, en términos de Artaud, por el padre-madre. Al abrir el cuerpo se extirpa al padre-madre. Antes no hay amor ya que la familia succiona a las hijas.

Mabel ingresa en el cuerpo de la narradora. Podemos pensar que la erótica es un paso para desdibujar límites entre los dos cuerpos. Luego, con la muerte, la narradora se convierte en la tumba:

La hoja es mi enfermo corazón guardando el cadáver de Mabel. Guardo a mi hermana de los alacranes y la entierro en mis huesos para endurecerme con palabras tuyas de bondad.

Repta mi corazón enfermo (Ojeda, 2020, p. 40).

Acá aparece la idea del corazón enfermo escrito en cursiva en la mitad de la página emulando con esa forma el reptar. Esto tiene que ver con la lucidez de haber hecho el mal. Es que Ojeda no deja de lado la culpa que le provoca a la narradora haber matado a su hermana. Sin embargo, así como la culpa se extiende en el tiempo, así mismo la narradora busca la prolongación del cuerpo de Mabel en el suyo propio. La aloja en un lugar medular ya que la tumba que le ofrece son sus huesos. Este entierro supone alojar una contradicción, el endurecimiento a través de la bondad que es lo que le deja el cadáver de la muerta. El proceso de muerte cruel implica engullir al otro como gesto de nutrición.

La narradora le da otra vida a Mabel para que su muerte no conduzca a su desaparición: “Los ojos de mi madre estallan el poniente de su vidahija anclada a la mía para siempre” (Ojeda, 2020, p. 40). En este verso se puede ver que la madre devora a la hija con el vocablo de “vidahija” que muestra cómo la hija es también, vida, es decir fuente de vitalidad. Así es que arrebatarse a la madre a Mabel es, también, arrebatarse su fuente vital. La narradora acaba con su hermana en un gesto de amor y muerte de tal manera que permite llevarla siempre con ella y transformarse a sí misma con el cuerpo de Mabel enterrado dentro del de ella. La crueldad permite abrir los dos cuerpos para que se nutran en una nueva dimensión: “Mi corazón es una tumba afiebrada donde el pensamiento de Mabel se expande” (Ojeda, 2020, p. 40). Así, la sacrificada atraviesa diversas fases, la erótica, el entierro en el cuerpo de su victimaria hasta que encuentra la posibilidad de permanecer en tanto pensamiento. Artaud concibe que el cuerpo tiene su particular manera de pensar en tanto vibración y mapa de afectos. También nos remite a la manera como Artaud le da un cuerpo al pensamiento en *L’art et la mort*, ya que las ideas tienen una dimensión energética y material. En el cuerpo de la narradora se desarrollan las ideas de Mabel que, gracias a su muerte, se encarnan en la presencia de la hermana. Así la hermana aloja el cuerpo vibratorio de Mabel cuya forma es el pensamiento como idea energética. Esto es, de tal manera que nunca desaparecen definitivamente, sino que están en perpetuo estado de transformación.⁸¹

Después de sepultar el cuerpo de Mabel dentro del suyo, a la narradora le nacen nuevos cuerpos: “He mordido flores para que me nacieras con pétalos verdiazules en el ombligo, sonriendo mi corazón como un nido que bucea altos pelajes en mi pecho” (Ojeda, 2020, p. 44). La práctica de hacerse un nuevo cuerpo implica extirpar al padre-madre, abrir el propio

⁸¹ La poesía de Ojeda no pertenece al género fantástico, tal como afirma Carretero: “Si bien los textos de Mónica Ojeda están atravesados por el miedo y los conflictos que este conlleva, se alejan del género fantástico por encontrarse profundamente imbricados en la realidad y no suponer un desequilibrio en las leyes naturales que rigen la lógica del mundo racional. Frente a los relatos fantásticos tradicionales donde el horror y el miedo procedían de la ruptura del orden lógico racional del mundo (ya sea por seres externos o sucesos extraordinarios), la producción actual está abriendo una nueva brecha para la investigación sobre el miedo como una emoción que emana de lo cotidiano; ante ese miedo atávico del sujeto, este se ve empujado hacia un rechazo hacia lo abyecto —cuya contraparte es la atracción—, o bien hacia un impulso violento capaz de transgredir los límites que separan la pasión del dolor, la víctima del verdugo o las madres de las hijas (Carretero 2020, p. 19).

y crear el nuevo, para eso es necesario acudir a la transformación que implica violencia, es decir cambio. Ser activo en hacerse un cuerpo, como lo propone Artaud, tiene que ver con tener la voluntad de liberación para alcanzar el plano energético que supera el de los órganos. El cuerpo de Mabel deviene cuerpo flor gracias al proceso digestivo de la narradora. Mabel renace como pétalos de colores en el ombligo de la hermana. Acá aparecen nuevas formas de nacimientos y de muertes: un cuerpo que nace en el ombligo como planta multicolor. Ahora bien, que un corazón hecho nido bucee supone que está en un espacio acuático que, acá, es pecho. Se trata de una cantidad tan contundente de pelo que es un mar donde bucea el corazón-nido tapado por la melena. Los planos sensoriales están desatados, el cuerpo animal-humano come flores por lo que le nacen pétalos de colores en el ombligo como residuos del cadáver de la hermana recién muerta. Así, su corazón-nido bucea de felicidad en su pelaje. Podemos ver el cuerpo sin órganos, naciendo y muriendo en un devenir que es un lugar de transformación constante atravesado por lo animal y lo vegetal.

Luz Horne escudriña la unión de saber, sabor y placer, similar a la que protagoniza la narradora. Nos interesa plantear, a partir de este análisis, la relación entre conocimiento sensible que se desarrolla en la escena del crimen, con otra forma del saber:

Me gustaría analizar esa porción de saber no sabido que se le escapa a la ciencia a partir del concepto de placer o, más bien, a partir de un concepto de saber en el que esté involucrado el placer; un saber-placer sensible y corporal, que —considerando la etimología de la palabra *áisthesis*: ‘facultad de percepción de los sentidos, sensibilidad’— se vincula con el placer estético. En un precioso texto llamado “El gusto”, Giorgio Agamben estudia el vínculo entre el sentido corporal del gusto y la esfera estética y propone que, desde la Antigüedad, el sentido del gusto se pensó como aquel que otorga un tipo de saber que, a pesar de que no puede dar razón de su conocer, goza de él. El gusto fue siempre considerado como el sentido más bajo, el menos teórico, el más instintivo y, por lo tanto, como un sentido que vincula lo humano con lo animal. Además, el gusto disuelve, desarma y consume su objeto para poder gustar y, en consecuencia, también desarma la unidad del sujeto tal como es entendido en su diferencia con el otro que no es sujeto. En el gustar, el sujeto y el objeto pierden distinción. (2023, p. 288)

Horne apunta, apoyándose en Agamben, que el sentido del gusto puede configurar una forma de conocimiento que disuelve el objeto, del sujeto. Este es el ejemplo que utiliza para argumentar de qué manera el saber se desarrolla a partir del cuerpo y del placer. Nos interesa esta definición de un conocimiento que sucede por la vía de los sentidos y, por consiguiente, del placer, porque es lo que consideramos que sucede en el momento del sacrificio. Así, se

desarrolla la capacidad de conocer desde el cuerpo en la medida en que las ideas nacen en el momento en que la narradora lame -con deseo- la sangre de la hermana. También aparece un carácter más argumentativo cuando la narradora le da a la hermana una razón del crimen:

Arrastro tu muerte del pelo con la orfandad que me dejó el fratricidio,
pero, Mabel,
yo tenía que morirte para conocer el sentido de la justicia

Yo tenía que morirte para mirarte eterna, [...]
Tuve que morirte para estudiar en el interior de tu sombra blanca (Ojeda, 2020, p. 45).

Acá vemos que la narradora afirma su orfandad después del fratricidio ya que sacrifica a la persona de su familia que quiere. Acá habla de la muerte de su Mabel como un deber y no dice asesinato, nombra el acto como “morirte”, es decir llevarte a morirte, este vocablo implica una suavidad con su víctima. También resuena con apagarte. Acá se trata, como lo expresa la narradora, de un crimen para el conocimiento. El sacrificio recae sobre la hermana para conocer la justicia. ¿Pero por qué no ejerce el crimen contra la madre que le sustrae la vida?: porque la narradora no se puede nutrir de esa madre, su cuerpo no permite ese más allá de la finitud, no genera una erótica. El sacrificio es una acción dadora de vida y la madre es la entidad que se la sustrae.

Matar es crear

El cadáver se convierte entonces en una presencia que genera vida: “Mira todo lo que crece en el cadáver de Mabel” (Ojeda, 2020, p. 49). ¿Pero de qué manera puede tener vida el cuerpo muerto?: “Apagado su diseño abierto / tu cadáver es sólo un testimonio visible / de mi capacidad de crear” (2020, p. 46). La narradora nombra la muerte como si implicara apagar un interruptor. Esto le resta violencia y permite poner en evidencia el crimen como cambio de estado. El cadáver es la obra de la narradora y la obra es la prueba física de la posibilidad de creación. Esto implica que la forma visible, el cadáver, contiene la potencia de realización, una capacidad tan activa como el objeto concreto. En ese sentido podemos hablar de una condición viva del cadáver, ya que contiene el impulso creativo invisible. La obra es la forma y, a la vez, la posibilidad creativa que es infinita. Se trata de ver la convivencia de lo físico y lo invisible y de cómo esto último se revela como potencia.

La muerte como un proceso evoca imágenes relacionadas con el acto creativo:

En la profundidad barroca de la carne que cesa sus palpitations encontré la carroña del universo ardiendo:
la destrucción es creación,
por eso la continuidad en las cenizas al margen de su fondo (Ojeda, 2020, p. 49).

Esta imagen que corresponde al momento de la muerte expresa el proceso que atraviesa el cuerpo cuando muere⁸². La idea de la profundidad de la carne sucede en la superficie, las palpitations cesan en la extensión del cuerpo. Ahora bien, mientras muere aparece la carroña ya que el cuerpo entra en proceso de descomposición que acá es un arder, en el sentido de consumir. La carne que muere arde de vida para la continuidad y no para el fin, esto permite pensar que el momento de creación es, en realidad, el proceso de muerte porque admite el cambio de estado. Crear es dar muerte en la medida en que la creación supone una incesante transformación. Si lo vemos en términos de Artaud se trata de pensar el arte como la forma que no cesa de estar en relación con el uno energético, de ahí que la forma permita acoger la vitalidad en sus propios términos de unión y desunión constante.

El crimen desencadena una reflexión metadiscursiva donde analiza el sentido del asesinato según la religión, el arte y la ciencia. Esto muestra que cada uno tiene su propia interpretación. Esto pone de manifiesto la construcción cultural del sentido del crimen. Mientras que afirma que para la religión implica trascender, en la medida en que es enfrentar la desaparición, trae la idea del cambio de la materia para la ciencia y la opción de canalizar la pulsión de acabar con el otro en el arte. Es de notar que cada uno de estos elementos lo desarrolla en las imágenes del crimen de Mabel. Ahora bien, además de traer estos sentidos, afirma que el que le interesa es el de matar como relevación del sentido y con una limpieza.

⁸² El barroco ha sido definido por Alejandro Carpentier de la siguiente manera: “se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía linealmente geométrica, estilo donde en torno al eje central -no siempre manifiesto ni aparente- [...] se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera” (1987, p. 107).

Así se remite a la posibilidad de transformar la propia vida en la medida en que limpia su origen y crea el suyo propio:

Sólo renace lo que se entra a morir

La destrucción es creación

[Interrupción del discurso poético:

según la ciencia, el asesinato es un cambio en la materia;
las religiones rezan que matar es trascender
el cuerpo hacia el subsuelo;
el arte immortaliza la pulsión de acabar con el otro [...]
pero matar no es un descenso ni ascenso, no estudio,
sino revelación del sentido de una cascada que limpia (Ojeda, 2020, p. 51)

Se interrumpe el discurso poético para traer otros discursos poniendo de manifiesto que el poético afirma su propia definición del homicidio, la destrucción es creación. Antes aparece la idea de la muerte como “lo que se entra a morir”: entrar implica la idea de empezar algo. Morir es, entonces, iniciar la muerte. Esto implica poner el énfasis en el homicidio como obra que remite a la referencia del título de la quinta parte la “Botánica de Quincey” y al título de su obra “Del asesinato como obra de arte”. Que el proceso de creación esté concentrado en la destrucción implica pensar que crear es destruir porque no existe algo que nazca sin que contenga su propia muerte y no hay una muerte que no contenga un renacimiento. Esta noción nos remite a la idea que trabajamos en el primer capítulo de Artaud sobre el teatro como el lugar que muestra los principios de las cosas. Así como el arte es el lugar que deja ver el camino de la energía que se aglutina y desintegra lo real, así mismo el homicidio muestra la potencia de la vida en la muerte y la muerte como lugar de creación. La creación para Ojeda y Artaud está emparentada con la muerte.

La narradora le dice a Mabel con el fin de crear: “Mabel, /yo te golpeé para sembrarte un arte vegetal [...]” (Ojeda, 2020, p. 111). La idea de que la muerte sea una siembra nos muestra que la finitud es un lugar fértil⁸³. Ahora bien, se trata de poner en evidencia que al destruir el

⁸³ El libro de Thomas de Quincey, , aborda el asesinato desde el punto de vista estético: “Lamento decir que en Londres existe otra sociedad, de carácter aún más atroz. Por sus tendencias podría denominarse Sociedad para el Fomento del Asesinato pero teniendo en cuenta su delicado *eufemismo*, se le llama Sociedad de Entendidos en el Asesinato. Sus miembros se declaran interesados en el homicidio; aficionados y diletantes en las distintas modalidades de la matanza; en pocas palabras,

cuerpo está construyendo una obra y que al hacerlo está produciendo vida. Ahora bien, al matar a Mabel se engendra un arte que es vivo, o vegetal, en la medida en que el cuerpo deviene abono. En la última parte del primer capítulo vimos que Artaud propone que el lenguaje del gesto es la lengua que permite canalizar la energía vital porque contiene el flujo de lo vivo sin fijarlo. Matar para crear es precisamente la manera en que el actor trabaja con la muerte en el escenario ya que desprende, como lo vimos en el primer capítulo, formas que nunca dejan de estar vinculadas con la membrana vibratoria. El teatro produce un teatro de la crueldad porque pone en evidencia un estado en que las cosas están estalladas de vida, es decir que se encuentran en su descomposición vital. El gesto de la muerte es una creación que está vinculado, según Artaud, con la razón de ser del hombre, como lo vimos en el primer capítulo, que es avivar la vitalidad. Crear es un gesto que conecta con la energía vital y con realizar acciones donde el cuerpo está en estado de vida-muerte.⁸⁴

El interés de matar implica la relación que se establece con la vida: “morir algo /para que siga acaeciendo /eternamente” (Ojeda, 2020, p. 53). La expresión de “morir algo” cambia el sentido del asesinato como el mal, ya que la acción implica ejercer sobre el objeto la posibilidad de que siga su curso vital incluso “eternamente”. Así aparece la dimensión reflexiva del poemario relacionada con la vida-muerte: “[Sólo lo inicial es fruto maduro]”

amantes del asesinato. Siempre que se registra un nuevo horror de esa naturaleza en los anales de la policía europea se reúnen para hacer la crítica como si de un cuadro, de una escultura o de otra obra de arte se tratara [...]. El plan, señores, la colocación, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento, se consideran ahora indispensables para intentos de esta naturaleza” (1999, pp. 24-26).

⁸⁴ Lo abyecto como forma de resistencia del cuerpo femenino incluiría el pensar cruel: “En tanto que lo fantástico supone una contracción a la realidad, entendiendo el género fantástico según los planteamientos de Todorov y Roas, permite crear atmósferas que en la realidad cotidiana no podrían llevarse a cabo, lo que les da herramientas a las escritoras para crear espacios contrahegemónicos, donde las protagonistas puedan presentar aspectos disímiles de la realidad y suponer una ruptura a las estructuras dominantes. Es de esta manera, que, a pesar de la dominación y el orden estructural que somete al cuerpo femenino, las normas no siempre cumplen el efecto, sino que existen espacios fuera del sistema donde nos encontramos con cuerpos que desobedecen la norma, que se desarrollan desde esa subalternidad reaccionando a ella y apropiándose de su condición, estas corporalidades se posicionan desde lo abyecto, lo animal y lo monstruoso reivindicando estas categorías como una forma de resistir. En los cuentos se encuentran cuerpos en fuga, fuera de los límites sociales, cuerpos que rompen paradigmas y que atraviesan la normatividad, destacando el imaginario subalterno desde la bruja como este ser contrahegemónico que representa las luchas de las mujeres y el sometimiento al que han sido parte históricamente (D. Fuentes, 2022, p. 61).

(Ojeda, 2020, p. 55). Esta idea aparece durante el sacrificio de tal manera que está atravesada por la acción de muerte. Que lo inicial sea maduro va en contra de la idea de que es necesario que pase el tiempo para que lo sea. Acá pone en evidencia que antes del nacimiento viene la muerte, que no hay un origen puro porque al aparecer ya hay algo detrás por lo que se nace maduro, lleno del ciclo vital que lo antecede.

El sacrificio de la leche, como lo llama Ojeda, propone una estética en la que la creación es la manera en que el ser humano se puede relacionar con la muerte en tanto fuerza vital. Cuando el ser humano produce una obra está poniendo en evidencia la potencia de la muerte. Artaud afirma que la escritura no puede estar separada de la vida, en *Le Pèse-nerfs*, porque es un flujo más del cuerpo, una excreción que no separa de la vitalidad.

Tercera parte: “Una teoría de la leche es una teoría del poema”

La narradora afirma: “una teoría de leche es una teoría del poema”, lo que remite a una multiplicidad de sentidos, pero, sobre todo, a una manera de relacionar pensamiento, poesía y vínculos familiares. El epílogo de *Historia de la leche* es una lista que corresponde a la teoría que unifica leche, poesía y crueldad.

En *Historia de la leche* hay una apuesta, como lo vimos en la introducción de este capítulo, por construir un pensamiento a partir de poemas que son ideas como, por ejemplo, el epílogo en tanto lista de reflexiones donde se entrelaza poesía y leche. De hecho, la narradora habla de que: “-Una teoría de la leche es una teoría del poema y también de lo imposible” (Ojeda, 2020, p. 113). La leche —que alude a lo familiar— se convierte en teoría, pero, además, relacionada con la poesía. Esta manera de proponer lo teórico reúne la leche y el poema, como si el uno no se pudiera concebir sin el otro.

En el quinto poema del epílogo se propone una definición del lenguaje poético a partir de la leche: “5. /Todas las metáforas son lácteas/ Avisos de desastres en miniatura” (Ojeda, 2020,

p. 120). Traemos este poema en este lugar de nuestra reflexión porque nos interesa poner de manifiesto la apuesta de Ojeda por llevar la leche al terreno de la reflexión meta poética.

Pensar la metáfora de manera láctea nos remite al color blanco y, por ese camino, al absoluto, al silencio, o incluso, al vacío. La metáfora nombra, de esta manera, lugares imposibles que carecen de contenido, por eso es un desastre. Pero no podemos dejar de lado que lo lácteo alude a la leche y, con eso, a la familia. Los desastres también se remiten a la necesidad de limpiar lo familiar mediante la expulsión violenta de un miembro. Así, la metáfora está vinculada con el desastre porque no completa el sentido, pero también es láctea y contiene lo blanco, lo celeste y lo silencioso.⁸⁵

Una escritura pensante

En la obra de Artaud hay una pulsión de pensamiento que va mutando de forma —como lo vimos en la introducción—: hasta el año 1939 el poeta desarrolla una escritura ensayística que sería la teoría de aquello que logra construir, a la salida del psiquiátrico en 1945, en su poesía.

En el primer capítulo estudiamos que para Artaud pensar es una actividad restrictiva. Así elabora las condiciones del pensamiento que pasa por el cuerpo, la dimensión reflexiva de las sensaciones en términos energéticos, y la configuración de la materialidad de lo abstracto. Esto lo lleva a proponer que pensar no tiene que ver con ideas, sino con experimentar flujos energéticos o vitales.

No se puede separar el pensamiento de la experimentación de la energía vital intraducible al lenguaje, según Artaud. Esto lo lleva a concebir que el lugar para pensar la energía vital es

⁸⁵ Los desastres en miniatura, de Ojeda, están en el campo de las microviolencias silenciosas: “Frente a las más explícitas formas de violencia, empiezan a escucharse —como muchas otras voces que tampoco han contado las grandes batallas— gritos que quieren proveer de un discurso a las microviolencias, las formas de dominación silenciosa, aquellas que se han pretendido soterrar bajo un manto de amabilidad o displicencia y que, en casos como estos, han supuesto redefiniciones de la otra cara del odio y la violencia que es el amor, un amor exacerbado, intenso, cuyos lazos oprimen al sujeto sobre el que recae esa carga pasional hasta llevarlo al abismo que lo separa de la muerte” (Carretero, 2021, p. 28).

el arte en la medida en que se puede construir una lengua que no está prefigurada y que, además, encarna lo que dice. La lengua que contiene la energía vital es la del gesto del actor que es la manera como la forma aparece sin referente predeterminado. Con este tipo de expresión corpórea el lenguaje está en proceso de creación, muestra el nacimiento y la muerte del sentido mientras se va constituyendo. Artaud traslada esto a la poesía porque escribe con la conciencia de que la lengua es un cuerpo físico –gráfico y sonoro–, que produce imágenes ligadas a la membrana invisible que recubre lo real y se retuerce en pliegues. Así capta el gesto del actor que muestra el doble en una obra poética, que es un cuerpo de lengua que se conecta con la energía viva. Se trata de un cuerpo que está abierto y nunca termina de configurar un objeto.

La relación que se establece entre pensamiento y poesía nos remite a la manera como aparecen las ideas en *Artaud le Mómo* y en *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Estos poemas tratan la expulsión del padre-madre, la erradicación de dios y el encuentro con la crueldad insurrecta. El siguiente es un fragmento de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947):

pero ni el espacio,
ni la posibilidad,
sabía yo exactamente lo que eran,

y no sentí la necesidad de pensar en ello,

eran palabras,
inventadas para definir cosas
que existían
o no existían
frente a
la urgencia apremiante
de una necesidad:
la de suprimir la idea,
la idea y su mito,
y hacer que reinara en su lugar
la manifestación estruendosa
de esa explosiva evacuación:
dilatar el cuerpo de mi noche interna,

de la nada interna
de mi yo

que es noche,
nada,
irreflexión,

pero que es explosiva afirmación
de que hay
algo
a lo cual darle paso:

mi cuerpo (Artaud, 2014c, p. 44).

Artaud propone una escritura que opera con el movimiento de la vitalidad. El poeta configura un espacio sintético que reúne escritura y vida donde la vida es pensante y la escritura es un pliegue de la energía. Así su producción es un escribir-pensar vivo. Su poesía continúa la búsqueda de la vitalidad y, a la vez, despliega una forma que es un teatro de la crueldad escritural.⁸⁶

Historia de la leche es un poemario que propone una teoría de la leche, así como Artaud escribe *Artaud le Mómo* y plantea una manera de ser del pensamiento que niega la llegada de una idea: “Ni filosofía, ni cuestiones, ni ser” (Ojeda. 2020, p. 50). La teoría de la leche se construye en la poesía, de ahí que la narradora proponga una reflexión sobre las posibilidades de la forma poética: “4. / La leche invoca imágenes que bifurcan el cuerpo del lenguaje” (Ojeda, p. 119). La leche es una imagen que, según Ojeda, desata la lengua.

⁸⁶ El pensamiento es una imagen con la que se pueden generar nuevas formas -el cuerpo sin órganos, matar al padre-madre-, para desestabilizar la jerarquía. Aunque no hicimos una lectura ecocrítica de Maricela Guerrero sí encontramos una relación entre ese pensamiento, el de Artaud y ahora la poética de Ojeda: “La geografía, como imagen que se despliega en torno a un humano que todo lo explica, ya sea un mundo físico neutro o las actividades humanas, funciona instalando jerarquías que promueven lo humano como productor de todo. ¿Cuántas vitalidades o potencias (siguiendo a Bennet, Latour o Deleuze), o cuántos mundos o existencias menores (siguiendo a Coccia o Lapoujade) quedan desplazados por aquella relación de jerarquía? Esa jerarquía, debe entenderse, solidifica imágenes geográficas que envuelven los modos de comprensión. Así, el humano nunca escapa a la propia imagen que lo produjo: antes que todo, es imagen y proyecta lo que llamamos “pensamiento” desde esas imágenes. En otras palabras, el pensamiento es una imagen. El punto es cómo desestabilizarla o nomadizarla para crear nuevas perspectivas, es decir, nuevas existencias que permitan alejarnos de imágenes dogmáticas que solo funcionan como jerarquías (es decir, como valores universales): imagen-dinero, imagen-heterosexualidad, imagen-desarrollo, imagen-norte, imagen-sustentabilidad o imagen-neutralidad en carbono, etc.”(Núñez, Andrés & Martínez-Wong, Ayleen, 2023, p. 155).

La imagen de la leche impregna el poemario con lo materno, el silencio, la escritura como espacio que aloja lo blanco, la poesía como lenguaje que permite pensar el sacrificio de la leche, limpiar el propio cuerpo de familia, renacer con la sangre purificada del veneno que es la leche materna. Esta es, pues, la manera en que la imagen desencadena un pensamiento que reúne, asocia y se configura como red cuyos puntos de encuentro son nudos intensivos que se desarrollan en la membrana vibratoria.

La “teoría de la leche” implica un pensamiento de la imposibilidad de las relaciones familiares. Lo que se supone dado, la familia, está relacionado con la muerte en la medida en que es necesario limpiarlo, es decir sacrificarlo. Así vemos una correspondencia entre la acción de crueldad de la narradora, el pensamiento sobre la familia que incluye la necesidad de sacrificarla y la forma poética cuyo lenguaje expone un pensar cruel. Se trata, en efecto, de la posibilidad de convocar un espacio escritural unitario donde la acción impregna la lengua y, a la vez, contiene una manera de ser de la abstracción de la lengua que acoge la muerte del sentido.

El carácter fragmentario, no unificado, elabora una teoría que ejerce la muerte de las ideas para potenciar su vitalidad. Un pensar cruel aloja el desprendimiento de la forma, también la muerte que atraviesa todas las cosas como un soplo energético. En este tipo de pensamiento aparece la fuerza que coagula las ideas, que es la misma que las mantiene en estado de disolución. También se experimentan los vínculos a partir de la resonancia que es la asociación por multiplicación de sentidos sin un esquema previo. De ahí que el silencio y el delirio sean el lugar donde sucede el vínculo.

Artaud dispone un espacio escritural en estos poemas donde confluye, por un lado, la violencia que expulsa todas las instituciones y, por el otro, la violencia que da muerte y deja ver el flujo de la sangre que contiene la transmutación de la materia. Esto sucede de tal manera que el lenguaje poético se convierte en un gesto que excreta el sentido, a dios y a la familia y se despliega en sonido, espacialidad e imagen. La aparición de las glosolalias abre un lugar en que hay una presencia material gráfica y sonora que no se puede fijar en ningún sentido y sin embargo resuena con múltiples posibilidades. Estos fragmentos de lengua

insertados en los poemas dejan ver los espacios donde la lengua está siendo sacrificada. El poeta arma su rito de sacrificio en la escritura de sus poemas que deviene pintura, trazo y sonido. La relación con la lengua después de Rodez se convierte en el lugar donde ejerce el pensamiento de la crueldad y donde construye la forma cruel que buscaba para el teatro en *Le théâtre et son double*. El lenguaje poético es el cuerpo del actor en la obra que escribe después de su salida de Rodez.

Ojeda nos lleva a pensar que el lugar del ser humano es el poema. Veremos cómo nos muestra espacios por fuera de las palabras: afirma que en el origen no era el verbo sino la fuerza vital, y la muerte tiene una lengua intraducible. Cuando aparece el lenguaje se establece la organización del sistema donde se nace sin haberlo elegido, la familia. Ahora bien, el lenguaje poético se instala como el que permite expulsar toda forma de dominación. Veremos que el poema opera a nivel simbólico y permite “aprender la muerte” porque pone en juego la destrucción del sentido, abre la vida creativa que pone en estado de intensidad, de impulso, es decir de disolución, al ser humano. Así, se puede vincular, a partir de un pensamiento cruel, con experimentar la muerte como potencia permanente de creación.

El fratricidio simbólico

El primer elemento que queremos introducir sobre la teoría de la leche es que esta está vinculada con una dimensión mítica. Esto nos permite afirmar que se trata de una acción, la del fratricidio, que opera a nivel simbólico. Estamos frente a la manera en que Artaud concibe el pensamiento inseparable de la acción. Es un hacer-pensar que sucede en el plano simbólico, que retoma elementos míticos y que pretende intervenir a nivel de la manera en que se conciben las ideas.

La prologuista afirma que la historia del fratricidio de las hermanas es una versión del mito de Caín y Abel bíblico. Por otro lado, aparece “El libro de los abismos” que la narradora presenta como el libro donde se escribe la verdad, pero al que le agrega un capítulo. Hay una reelaboración de mitos bíblicos, pero a la vez hay una alusión a escrituras sagradas no cristianas que, además, están incompletas. Aquello que le falta a *El libro de los abismos* es

la idea de que después del crimen aparece el lenguaje poético. Se trata de una hibridez que incluye un espacio escritural que permanentemente se desborda hacia el mito, la escritura sagrada y la teoría poética. La narración del fratricidio es un relato que se caracteriza por exceder su género. El estatuto escritural de *Historia de la leche* nos remite a textos como *Héliogabale* de Artaud que es una biografía, pero a la vez un ensayo que contiene escritura fragmentada.

Historia de la leche comienza con un poema que ubica el fratricidio en una temporalidad mítica:

[Cae con madurez el fruto que en verbo ardido lamió sus costillas al sol;
más de 365 veranos de su carne en hueso negro constelado

Rueda el fruto sobre la piel arqueada de las amapolas
se aflojan

Se abre

De su epicentro nace una guadaña como un párpado de
acero cerrándose en la bruma bautismal de su oleaje

-Esto es lo primero que verás- sentencia la rama despojada
del peso de su cabeza- antes de atravesar la raza del otoño] (Ojeda, 2020, p. 17)

De entrada, aparece la relación de la vida del fruto con la muerte de la guadaña. El fruto está maduro porque “lamió sus costillas al sol” (Ojeda, 2020, p. 17), por lo que el fruto es activo en la acción de lamerse a sí mismo su cuerpo expuesto al sol. De esta manera no es el sol que madura al fruto sino el fruto que ejerce la acción de lamerse, tocarse, disfrutar de sus costillas, en una especie de gesto autoplacentero. El fruto cae con madurez, es decir que la caída es madura, por lo que se transfiere a la acción de la caída el estado que le corresponde al fruto, el de la madurez. Además, existe la imagen –ya conocida- de los rayos del sol que lamen las cosas del mundo, pero acá está transformada. Las cosas en este mundo ya no se ejercen en el orden convencional.

El fruto está “en verbo ardido”, en fuego, en plena vitalidad: lleno de lenguaje. El verbo es lengua, pero también puede ser una alusión al dios cristiano de “En el principio era el verbo”. Ahora bien, este fruto-lengua, o fruto-dios cae.⁸⁷

La construcción de la madurez del fruto está relacionada con el efecto del sol, es decir con el énfasis del calor, del fuego, del ardor. El relato no se ubica en el paso de la nada a algo, sino en el momento culminante de la vitalidad. Así, los “365 veranos” es la imagen de la concentración de la intensidad. Luego viene la alusión a la carne del fruto que nos remite a la noción del verbo que se hizo carne, solo que acá está chamuscada, “en hueso negro constelado”. El hueso del fruto se pone negro por el sol que lo ha consumido. Este verbo se encarna como fruto que cae, en estado de podredumbre.

El lugar donde aparece el siguiente verso, “se aflojan”, lejos de su antecedente y en un verso solo a la izquierda, espacio que le confiere todo el énfasis, muestra la voluntad de cortar la sintaxis. Son las costillas del fruto las que se aflojan, pero el sujeto del verbo aflojarse está en otro verso, más arriba. Así se completa la imagen de desintegración del fruto que es, a su vez, la carne encarnada del mito bíblico, pero en clave de cuerpo abierto, flojo, rostizado. La imagen poética renueva el sentido bíblico sin pasar por una explicación. La utilización de los elementos que configuran la narración bíblica del origen, “verbo” y “carne” con imágenes de viveza permiten una reescritura de la tradición cristiana, un verbo que, ardido de dios, se

⁸⁷ Este es el texto bíblico del que surge la alusión al dios cristiano: “Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba al principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho. En Él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la abrazaron. Hubo un hombre enviado de Dios, de nombre Juan. Vino este a dar testimonio de la luz, para testificar de ella y que todos creyeran por él. No era él la luz, sino que vino a dar testimonio de la luz. Era la luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre. Estaba en el mundo y por Él fue hecho el mundo, pero el mundo no le conoció. Vino a los suyos, pero los suyos no le recibieron. Más a cuantos le recibieron dioles poder de venir a ser hijos de Dios, a aquellos que creen en su nombre; que no de la sangre ni de la voluntad carnal, de la voluntad de varón, sino de Dios son nacidos. Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria, gloria como de Unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad. Juan da testimonio de Él clamando: Este es de quien os dije: El que viene detrás de mí ha pasado delante de mí, porque era primero que yo. Pues de su plenitud recibimos todos gracia sobre gracia. Porque la ley fue dada por Moisés, la gracia y la verdad vino por Jesucristo. A Dios nadie lo vio jamás; Dios Unigénito, que está en el seno del Padre, ése nos le ha dado a conocer” (*Sagrada Biblia*, 1962, p. 1100).

encarna en un cuerpo en descomposición. El verbo está ardido, luego en estado de excesiva vitalidad, imagen que renueva la tradición con la efervescencia que alude a la intensidad de la vida cuyo revés es la caída del fruto, es decir la muerte. Acá se trata de un dios-fruta en estado no dual.

En la caída, el fruto roza las amapolas y “*Se abre*”, esto nos permite relacionar este cuerpo con el de Mabel. Se le agregan capas de sentido al fruto que es verbo y un dios encarnado. Mabel-verbo-ardido se encarna en cuerpo maduro para la caída. Mabel-diosa que, al rodar del árbol, se abre.

El fruto cae de la rama maduro, al punto de estar ennegrecido por la exposición al sol. Del “epicentro”, es decir del centro de su temblor que, sin embargo, produce un fenómeno sísmico, es decir de envergadura, nace un artefacto. La guadaña “como un párpado de acero” alude a la forma del objeto, pero en forma de párpado “cerrándose en la bruma bautismal de su oleaje” (Ojeda, 2020, p. 17). Así es que el párpado se cierra y esto se expresa en gerundio ya que la muerte es un proceso. Por otro lado, hay un énfasis en el movimiento del párpado que sigue desencadenando las posibilidades de la imagen. Esta empieza por el temblor, luego aparece el nacimiento de este objeto que tiene, además, un oleaje. Del temblor que produce la caída del fruto nace una guadaña que, como un párpado de acero, se va cerrando, pero no de manera definitiva, como un corte seco, sino como un proceso que se asemeja al oleaje, movimiento de vaivén infinito. La muerte es un oleaje, no cesa. El oleaje produce una bruma que, en este caso, es bautismal, es decir alude al rito cristiano de dar nombre. Por eso, del fruto verbo que cae nace una muerte como inicio de otra vida.⁸⁸

⁸⁸ Nos interesa poner en evidencia de qué manera en el análisis de Bolognesi aparecen elementos de la narrativa de la ecuatoriana con aspectos de su poemario. Esto porque al leer los análisis de sus novelas hay una relación con lo que propone en *Historia de la leche*. Mónica Ojeda define su propia producción narrativa a través de las siguientes palabras: «Tiene elementos del thriller y la novela de terror, sin ser un thriller ni una novela de terror. [...] Prefiero hablar de la narrativa como una aproximación a las emociones primordiales del ser humano, y el horror es una de ellas» (2018c). No obstante, en lugar de considerarse «novelas de terror», sus obras pueden mejor definirse como «novelas sobre el terror», sentimiento que cualquiera ha experimentado al menos una vez en su vida y que, entre las páginas de la escritora, establece fuertes lazos con el sexo, los traumas infantiles, la religión, las relaciones familiares y sociales, la vida y la muerte» (Bolognesi, 2020, p. 37).

En la siguiente estrofa encontramos un diálogo, se trata de lo que “sentencia” la rama. La rama se encuentra “despojada del peso de su cabeza” como si el fruto fuera su cabeza. La rama-cuerpo humano puede vivir sin su cabeza. De hecho, esta es un peso porque es un fruto que cuelga de la rama y la dobla, pero también porque una cabeza es una carga. Esta rama dictamina, con uso de futuro profético: “Esto es lo primero que verás” (Ojeda, 2020, p. 17) haciendo hincapié de nuevo en el origen, ya que esta es la primera imagen vista.

El primer poema de *Historia de la leche* plantea un universo poético que parte de un relato bíblico pero que, gracias a la imagen poética, se desliza hacia una nueva manera de concebirlo. Aparece la pregunta por el origen y por la muerte en un ámbito mítico poético. Este texto propone que la caída del fruto es el inicio de una nueva vida en la muerte. También es un mundo donde los objetos se duplican y se prestan cualidades sensibles y así nacen nuevas formas que, a su vez, siguen apelando a las cualidades materiales, en un sinfín de asociaciones. Esta lengua desata lo sensible “en verbo ardidado” y propone una poética de exploración visual que lleva al límite.

Una profecía

“El libro de los abismos” anuncia el fratricidio a manera de oráculo. Esto pone de manifiesto la relación entre mito, pensamiento y verdad:

Antes del libro de los abismos no existía la verdad
Ahora la verdad existe y es un monstruo
incomprensible
En Raguna dijeron que la voluntad de hacer daño era algo oculto en la naturaleza, por eso el libro de los abismos tenía pasajes como: [...]
3. A pesar del mandato divino matarás, víbora celeste (...). Matarás: pero te dolerá para siempre porque el asesinato sin culpa es sólo privilegio de los dioses (Ojeda, 2020, p. 61).

Este fragmento le da un contexto al crimen que lo inscribe en el libro donde se escribe la verdad. Además, deja claro que es porque existe “El libro de los abismos” por lo que se inventa la noción de verdad. Esto indica que la verdad es un enunciado que se escribe en un libro. Por otro lado, el enunciado que carga con la verdad es un “monstruo incomprensible”. En este fragmento se explicita entonces el mecanismo mediante el cual la verdad se funda pero, a la vez, se pone en evidencia que nombra algo que la excede cuando se trata de la

muerte. Ahí queda plasmado el origen del crimen relacionado con la definición del mal como voluntad de hacer daño. El mal, como algo oculto, se vuelve claro cuando se escribe y se ordena. Ahora bien, el mal no está prohibido, se trata de una acción que, en efecto, sucederá por lo que el énfasis está puesto en las consecuencias de la acción, es decir en la culpa.

Así “nada podrá evitar / que la profecía te crezca en la digestión de una pelvis” (Ojeda, 2020, p. 79). El destino que anuncia el libro sagrado de la verdad es que, en efecto, el ser humano cometerá la acción prohibida: matará, pero con la ejecución de esto vendrá la culpa. El destino es hacer el mal. El destino se ha organizado porque ya no es misterioso, ahora tiene un nombre: hacer daño. Esto se regula porque hay una consecuencia para esta acción, que es la culpa. El orden implica, a su vez, ubicar la realidad en términos éticos y binarios del bien y el mal. Así mismo, podemos ver de qué manera se aleja del orden cristiano que prohíbe el mal. En este sistema, en cambio, el ser humano cometerá la prohibición.

Para pensar el asunto de lo moral, podemos escuchar la crítica que Nietzsche hace de la superioridad de los buenos sobre los malos:

Hasta ahora, tampoco se ha dudado ni vacilado siquiera remotamente en atribuir al hombre «bueno» un valor superior al del hombre «malo», un valor superior en el sentido del favorecimiento, la utilidad, la prosperidad *del* hombre en general (incluido el futuro del hombre). ¿Y si lo contrario fuese la verdad? ¿Y si en lo «bueno» hubiese también un síntoma de retroceso, e igualmente un peligro, una tentación, un veneno, un *narcoticum* mediante el cual el presente viviese *a costa del futuro*? Tal vez más cómodamente, más libre de peligros, pero también con un estilo menor, inferior [...]. De modo que precisamente la moral tendría la culpa de que nunca se alcanzase un *poder y un esplendor supremos*, posibles en sí mismos, de la especie humana (Nietzsche, 2003, pp. 60 y 67).

Ahora bien, Camille Dumouilié explica de qué manera tanto Nietzsche como Artaud proponen una visión de la crueldad que es extramoral y que permite, precisamente, configurar nuevas formas de relacionarse:

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

moral, consiste en una inversión de la crueldad de la vida contra ella misma (Dumoulié, 2007, p. 16).

En ese sentido en *Historia de la leche* se trata de una crueldad natural e inocente. Además, el oráculo admite una manera de experimentarla. Así, podemos ver que la teoría de la leche contiene elementos míticos y recupera la acción vital de la fuerza destructora. Se trata de un pensamiento que pone a actuar el “apetito de vida”.

El crimen se intuye en la infancia

La teoría de la leche no solo tiene una relación con lo mítico, simbólico, sino que se relaciona con el tiempo originario de las protagonistas, el de la infancia. Se trata de un pensamiento que se reúne con elementos ancestrales. Así como se vincula con un oráculo, también lo hace con intuiciones e imágenes que comparten las dos hermanas cuando son niñas. Esta teoría se va constituyendo de elementos oníricos, de pulsiones vitales y de acciones simbólicas que son ideas.

Así como Artaud busca expulsar lo que antecede su existencia, Ojeda busca transformar la relación con la familia que es una institución dada. Esta pregunta se extiende a la noción de origen y, como lo afirma Artaud, de esencia, del ser. En *Historia de la leche* hay un orden que, si bien es cronológico en la medida en que cada parte del libro corresponde al desarrollo del crimen y a sus consecuencias, también hay flash-backs que se remiten a la relación de la narradora con Mabel en la infancia donde ya aparece la mención al asesinato:

Y me dijiste:

-Alguna noche de sol regarás mi sangre para que nazcan amapolas en mi nombre

-¿Lloraré de belleza?

-Llorarás de belleza (Ojeda, 2020, p. 57)

Mabel habla de su propia muerte en términos de continuidad ya que no pone de manifiesto su finitud sino el devenir naturaleza. Habla en futuro y le reitera a su hermana que será ella quien la asesine, pero en términos de belleza. Este fragmento indica que las dos hermanas están de acuerdo con el crimen por venir: la que va a morir lo sabe y, de hecho, se lo anuncia a su victimaria. Mabel está dispuesta a esa muerte que conoce desde la infancia:

Me caminabas por encima como un muerto sin sexo y desde esa aparente neutralidad te alejabas y anunciabas que te mataría

Mabel, de pequeña me preguntaste:

-¿Te gusta el sabor de la sangre?

-Me gusta. Sabe a lenguaje-respondí (Ojeda, 2020, p. 56)

La imagen de la hermana niña como un muerto muestra que el crimen inicia antes de que pase, hecho que se enfatiza con la alusión a que no tiene sexo, a la neutralidad y a la lejanía que la hacen un fantasma. Su cuerpo ya está invadido por la muerte y ella está al tanto de esto. Además, respecto al sabor de la sangre, empieza a trenzarse la relación del crimen con el lenguaje. Desde los primeros anuncios de la muerte por venir se plantea la relación necesaria entre el homicidio y el lenguaje.

La sangre alude a la vida, a la materia, a los fluidos y al futuro crimen. La relación de esto con el lenguaje implica el paso de lo concreto a la abstracción. La pregunta es cómo puede algo material no tener el sabor de la materia y, en vez de eso, saber a lenguaje. Por un lado, la relación del ser humano con la sangre implica una elaboración en la medida en que este líquido lo confronta con la intensidad de la vida. Por otro lado, es la anticipación del fratricidio y del devenir lenguaje de Mabel después de su muerte. Finalmente, la imagen del lenguaje sabe a sangre, muestra que está vivo.

La infancia es un espacio espectral donde afloran las intuiciones y el conocimiento se construye con imágenes poéticas. Mabel sabe que morirá a manos de su hermana y lo afirma como una acción que implica un renacer, “para que nazcan amapolas en mi nombre” (Ojeda 2020, p. 57). Aquí queda planteada una situación paradójica: estas hermanas se quieren y, sin embargo, aceptan el oráculo del fratricidio. El amor que se tienen está enmarcado dentro de los vínculos familiares por lo que su afecto no es únicamente de las dos, está amarrado a los padres. Es como si Mabel aceptara su sacrificio para liberarse, también, de la familia impuesta. Las hermanas deben romper con los lazos impuestos y por esa razón se ponen de acuerdo sobre la necesidad del crimen. Esto muestra que para liberarse de la estructura es necesario matar y dejarse matar de tal manera que por un lado se expulsa, pero también se incentiva la creación.

Mabel presiente su suerte desde los juegos eróticos de la infancia durante los cuales está en potencia el futuro⁸⁹. En el libro no se explicita por qué Mabel sabe que morirá a manos de su hermana, hay escenas de la infancia donde las cosas no están definidas y las relaciones son fantasmagóricas, llenas de deseo. Ahora bien, la ira que despierta en la madre el crimen de su hija muestra una posible preferencia por la que ha muerto. Esto nos lleva a pensar en la arbitrariedad del deseo de la madre y de qué manera esta elección azarosa configura la muerte por venir de Mabel.

El segundo poema de la lista del epílogo muestra la relación entre la leche y lo familiar:

2.

La leche es una dramaturgia que desaparece y se dispersa

Una pureza que se mancilla.

Un veneno de hambre (Ojeda, 2020, p. 119).

Esta imagen remite a la leche como imagen de los vínculos de sangre que son un veneno. Además, la idea de pureza relacionada con el color de la leche que, a su vez, hace pensar en el carácter sagrado de lo familiar y por ende del origen, acá se mancilla. Esto constituye una dramaturgia que permite desplegar la leche como líquido que une lazos que deben ser cortados para poder construirse.

⁸⁹ Sara Bolognesi sugiere considerar la obra de Ojeda como escrituras 'sobre el terror', que cualquiera ha experimentado: "Uno de los propósitos principales de la autora coincide con desarrollar la empatía hacia el sufrimiento del «otro», el cual se ve obligado a vivir situaciones tan duras y dramáticas que para los individuos que no las han experimentado resulta difícil ponerse en la piel de la víctima y llegar a entender plenamente sus emociones. Por ello, el lector tiene que pensar como si fuera este «otro» y, por tanto, dejar que las turbias historias de Ojeda lo abracen, sus psicóticos personajes se conviertan en sus hermanos y mejores amigos y los espacios en los que se mueven sean los pasillos que recorre y las paredes que lo circundan todos los días. Esta misma idea protagoniza el artículo «Sodomizar la escritura» (2018e), en donde la propia Ojeda señala que, para apreciar su narración, su público debe ser capaz de contemplar, analizar e incluso disfrutar de los impulsos perversos que se extienden por todos los rincones más oscuros del alma, en lugar de rechazarlos como suele hacer el resto de la sociedad. ("Lo primitivo que nos habita: la narrativa pornoerótica de Mónica Ojeda", 2020, p. 37).

Palabras- fantasmas

El hecho de que el vaticinio esté escrito es algo que ocupa un espacio de reflexión en *Historia de la leche*. La narradora nos indica que la madre lee “El libro de los abismos”, y que reflexiona sobre el lenguaje:

[...] Las palabras son fantasmas que atraviesan todas las cosas

-Pobres fantasmas -dijiste-: no pueden transformar los objetos ni el tiempo de los balidos

-No pueden crear ni destruir, es cierto, pero acontecen

[...]

Acontecimientos: esas ganas de triturarte hasta la sombra

-Lo que acontece no crea ni destruye, pero crece adentro como una planta en el cieno que alcanza los mil metros de altura en la imaginación (Ojeda, 2020, p. 59).

Las palabras son fantasmas pero acontecen y crecen en la imaginación. El diálogo del anterior poema que comienza con “las palabras son fantasmas” figura a propósito de la lectura de “El libro de los abismos”, pero también viene a darle contexto al fratricidio. El fantasma remite al muerto que sigue en el plano de la vida como una aparición. La palabra como fantasma tiene una condición paradójica, ya que aparece, pero no está viva. El lenguaje como fantasma del mundo es un muerto que vive en la realidad con un cuerpo transparente que le permite atravesar los objetos. El asunto es que lo hace como los fantasmas: sin cambiar las cosas del mundo. Así, este diálogo plantea la relación del lenguaje con los objetos, pero también con las acciones. ¿Qué puede el lenguaje frente a la realidad concreta del mundo? Las palabras no “crean” ni “destruyen” las cosas, de hecho no cambian la realidad física. Son apariciones, cuerpos transparentes, realidades invisibles que están entre dos espacios, son, como lo vimos en el primer capítulo sobre las múltiples maneras del pensar sensible en Artaud, titilaciones.

La escritura como cadáver y fantasma reúne la vida y la muerte, no cambia la realidad física.

Manola Antonioli presenta la relación que Blanchot elabora entre lenguaje y cadáver:

Le langage de la poésie ne serait donc pas un langage qui fait place aux images et aux figures, mais une image de langage, langage impersonnel, langage d'absence, ombre du langage, image des mots et "mots où les choses se font image" [...] C'est la dépouille mortelle que

Blanchot choisit comme forme exemplaire de l'image et de la fascination qu'elle génère. L'image n'est pas seulement du côté de la vie, du monde partagé et rassurant du travail et de la connaissance, mais aussi du côté de la mort et de la résistance obstinée qu'elle oppose à toute maîtrise. Elle partage avec la mort ce double sens initial qui "fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin (Antonioli, 1997, pp. 1-4).

La relación que establece Blanchot entre la imagen y el cadáver permite establecer que está entre la vida y la muerte, es decir en un "entre dos" pero, además, contiene lo que no tiene ni comienzo ni fin. Nosotros estamos leyendo el libro hecho de fantasmas que no modifican los objetos, pero acontecen de tal manera que están en ese entre dos que propone Blanchot. Lo que cuenta este libro es del orden del deseo, "esas ganas de triturarte hasta la sombra" (Ojeda, 2020, p. 59). Hay una realidad fantasmagórica: la de las palabras, la del deseo y la imaginación. Esto crece adentro de sí, es transparente porque tiene un cuerpo invisible que, sin embargo, existe. Si pensáramos en la poética de *El sueño de toda célula* estaríamos frente a posiciones opuestas, ya que para Maricela Guerrero los humanos elaboran sus planes de extracción con leyes hechas de lenguaje que destruyen la naturaleza. Acá, en cambio, se plantea que la lengua no puede modificar las cosas sólidas del mundo.

Una de las maneras en que la narradora nombra la muerte es poniendo de manifiesto el fin del cuerpo: "Fabricué un delito sin cuerpo: /su infección es un ojo que flotará eternamente en tus cielos" (Ojeda, 2020, p. 52). La idea de la construcción del crimen sin cuerpo remite a que sucede en el símbolo, en la virtualidad de la imaginación, con un cuerpo de energía vibrátil.

Ahora bien, la imaginación está relacionada con el lenguaje. En el libro hay una reflexión sobre la posibilidad de la concreción de las palabras:

buscamos el significado de abismo:

1. m. *Profundidad grande* [...]
2. m. *Realidad inmaterial inmensa* [...]
3. m. *Diferencia inmensa*
4. m. p. us. *Infierno* [...] (Ojeda, 2020, p. 60)

Esto muestra la diversidad de la realidad del lenguaje, nos permite, en la misma línea que lo vimos en Maricela Guerrero con la lengua científica, analizar la manera en que un diccionario

ordena las definiciones. Esta cita pone en evidencia la variación de los cuerpos de las palabras y sus definiciones, con un espectro que abarca la descripción de un elemento material, hasta conceptual. También nos deja ver el cuerpo del fantasma y el lugar donde se aloja, el diccionario.

Una vez sucede la acción de la muerte de Mabel la narradora afirma: “Nada de esto estaba escrito en el libro de los abismos, así que le aumentamos un capítulo” (Ojeda, 2020, p. 65). Esto supone que la escritura poética tiene el estatuto de verdad. Ahora bien, como lo vimos más atrás, se trata de una construcción, por lo que este nuevo capítulo propone que el lenguaje poético también funda las verdades. Se trata de pensar que las verdades son poéticas, es decir que alojan la complejidad.

Esto implica que el mito, lo sagrado, el paso de los misterios a la configuración de la verdad escrita tenga un pliegue, o un devenir, en el lenguaje poético. La poesía haría parte tanto del origen, como del mito y permitiría ampliar el orden ético hacia la inclusión de la crueldad. Ojeda nos propone una escritura que reúne lo mítico, ético, con la posibilidad de que lo poético permita pensar la necesidad de una vida que tenga en cuenta la fuerza de la muerte. Así, la acción cruel es la manera de usarla para desencadenar la creación.⁹⁰

Según *Historia de la leche* lo simbólico crece hacia adentro y no modifica las cosas externas. Ahora bien, la imaginación también es un acontecimiento. Esto nos remite a la reflexión de

⁹⁰ Mircea Eliade aborda la escritura de la era moderna en la que observa comportamientos mitológicos como el deseo de recuperar el pasado: “La revolución operada por la escritura fue irreversible. A partir de entonces, la historia de la cultura no tomará en consideración sino los documentos arqueológicos y los textos escritos [...] Para interesar a un hombre moderno, esta herencia tradicional oral ha de presentarse bajo la forma de libro [...] Se adivina en la literatura, de una manera aún más fuerte que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de acceder a otros ritmos temporales que no sean aquel en el que se está obligado a vivir y a trabajar. Uno se pregunta si este deseo de trascender su propio tiempo —personal e histórico— y de sumergirse en un tiempo «extranjero», ya sea extático o imaginario, se extirpará alguna vez. Mientras subsista este deseo, puede decirse que el hombre moderno conserva aún al menos ciertos residuos de un «comportamiento mitológico». Las huellas de tal comportamiento mitológico se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los «comienzos». Como sería de esperar, es siempre la misma lucha contra el Tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del «Tiempo muerto», del Tiempo que aplasta y que mata” (Eliade, 1992, pp. 75 y 90).

Artaud sobre la virtualidad de la imaginación que se conecta con el sistema nervioso de los cuerpos. De hecho, como lo analizamos en el primer capítulo, el poeta concibe que esta forma de la abstracción está viva porque está conectada con el flujo vital que atraviesa el cuerpo por las médulas. Que el fratricidio ocurra en el plano simbólico no lo hace menos real en la medida en que opera en la imaginación y les da un cuerpo a los deseos en el lenguaje poético.

En este sentido se orienta la conclusión de Andrea Carretero sobre la escritura de Ojeda, entre mítica y realista:

La escritura de Ojeda es una escritura liminal en muchos sentidos, pero la realidad se articula asimismo en un límite entre el relato mítico y una narración profundamente realista, pues estos mitos están sustentados bajo una concepción del mundo comprobable y verosímil. En el límite se sitúa una escritura que, entre prosa y poesía, roza la frontera con el conjunto en la medida en que la palabra genera la realidad mítica. (“El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda (Carretero, 2021, p. 183).

El séptimo poema de la lista del epílogo propone la relación entre poema, oráculo y leche:

7.

Un poema es profético, como la leche,
pero no puede decir el mañana de los hechos,
sino el mañana del ser

El futuro es el presente de lo que nunca cambia (Ojeda, 2020, p. 120).

Acá vemos que Ojeda le da a la poesía el estatuto profético, pero modifica la idea de destino que ofrece en la medida en que le agrega la leche. La poesía y la leche dicen el porvenir. Ahora bien, la leche es profética porque alude al origen, la familia, la madre, la infancia, pero no como certeza, no se sabe el devenir de los hechos: hay, más bien, un estado potencial de los hechos. El porvenir es poder ver en el presente la posibilidad de devenir que tiene todo estado. El poema anuncia ese horizonte de cambio que no cesa. “El mañana del ser” es la relación con la vida-muerte.

En el noveno poema de la lista del epílogo aparece la relación de la leche y el símbolo:

9.

Sueños de leche
Mirar hacia el símbolo con los ojos cerrados
es la única forma de llevar su peso (Ojeda, 2020, p. 121).

Acá el símbolo está vinculado con los sueños de leche. Esto nos remite a un territorio ambiguo pero existente que, además, es difícil de enfrentar por lo que se cierran los ojos para darle un lugar. Los sueños de leche son un peso. Esto implica que tienen que ver con deseos y lo familiar, en la medida en que hemos relacionado la leche con los vínculos. Cerrar los ojos para enfrentar el peso de los símbolos que son sueños de leche. Al cerrarlos, se les acoge porque hacen parte de la vida, en un territorio que es invisible, el de la imaginación.

Ojeda nos propone una renovación del mito bíblico de Caín y Abel con un fratricidio femenino en clave de sacrificio erótico y creativo, y amplía la visión sagrada hacia el pensamiento poético. La poesía reescribe los mitos, afirma la fuerza de la crueldad.

Después de la muerte, la lucha con la palabra

Ojeda propone renovar la idea bíblica del origen y el verbo: “Entenderás que en el principio no fue nunca el verbo, sino la hernia / Lo inicial prescinde de la palabra que revienta la córnea de la vida [...] / Nadarás la mente en el lenguaje de tus muertos” (Ojeda, 2020, p. 83). El origen no inicia con la palabra como lo afirma la biblia. Después de expulsar del propio cuerpo a la familia se puede pensar en el inicio sin la interferencia del padre-madre. Lo que nace, lo que empieza implica una materia que, como lo dice Artaud, pasa por un proceso de concentración energética y, al mismo tiempo, por el desprendimiento de la membrana vibratoria. En ese lugar no hay palabras, hay gesto, energía, vibración, hay violencia en la medida en que se activa el cambio de estado. Lo vivo no necesita lenguaje para existir.

Ahora bien, la palabra de los muertos es incomprendible: “El problema esencial -dijiste- es que la muerte sea una planicie habitada por fantasmas completos que se significan entre sí” (Ojeda, 2020, p. 60). La muerte está hecha de un lenguaje del cual no sabemos su significado. Es un mundo cerrado. Así es que la ausencia está contenida en una lengua imposible de descifrar. Cuando los seres humanos mueren, su desaparición queda entre los vivos con lo

propio de lo humano que es la lengua, como palabras que son una presencia carente de sentido⁹¹.

Ahora bien, cuando el ser humano muere, queda una ausencia que se convierte en una lengua que no tiene significado: “Escurre la miel de tu tumba florecida pero estás aquí, caliente, en mi nido de fantasmas completos, porque tus aguas saben a un lenguaje que no sé morir” (Ojeda, 2020, p. 64). Después de su muerte, la presencia de Mabel aparece de manera vegetal y con la dulzura de la miel. Aunque aparece la tumba, la narradora afirma la presencia caliente de Mabel que remite a la vida, como lo vimos en la segunda parte de este capítulo. Las imágenes de vida de Mabel están vinculadas a su presencia en el lenguaje de los muertos “de fantasmas completos”. La muerta ya no tiene un cuerpo físico, pero vive en una lengua de la cual no se conoce su significado. Después del crimen, Mabel persiste, no desaparece, porque además su lenguaje es imposible de eliminar. La narradora sabe “morir” el cuerpo de Mabel pero no la lengua de su ausencia. La muerte desaparece el cuerpo, pero existe la posibilidad de que se despliegue uno virtual que no implica el fin, más bien, desencadena una vida por fuera del sentido. Esto nos hace pensar en la manera como Artaud concibe la sensación y su existencia por fuera del lenguaje, como experiencia energética en el cuerpo. Acaso la presencia de los muertos se asemeja a la operación de la sensación como flujo sin palabras.⁹²

⁹¹ Desde la perspectiva de Blanchot, la paradoja de la semejanza sin identidad acompaña al cadáver y al ser vivo: “Le cadavre double le vivant, il lui ressemble parfaitement sans pourtant lui ressembler, plus beau, plus colossal, plus imposant que lui. Face au cadavre on fait l’expérience limite de la ressemblance par excellence, ressemblance qui ne ressemble à rien. Dans la mort, le défunt n’accomplit pas son identité, mais sa complète ressemblance qui le prive de toute identité, le transforme en “quelqu’un, image insoutenable et figure de l’unique devant n’importe quoi”. “Demeurer n’est pas accessible à celui qui meurt”, l’image est sans repos, la ressemblance cadavérique est une hantise, un éternel recommencement qui attaque la possibilité même d’un séjour pour les survivants. “Finalement, un terme doit être mis à l’interminable: on ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir ici s’effondrer dans l’insondable nulle part”: l’ “ici” rassurant du cimetière est un “nulle part”, une tentative de mettre un terme à l’interminable. Déjà l’usage linguistique qui appelle “mortelle” la dépouille semble être une vaine tentative de vouloir arrêter cette dérive de la mort, de la confiner dans cette variante souvent oubliée du corps, soumise à une mortalité qui devrait rester étrangère aux vivants (qui préfèrent oublier leur mortalité)” (Antonioli, 1997, p. 5).

⁹² Después de su muerte, Mabel conserva la lengua de su ausencia, la vida como estética según lo ven Núñez y Martínez-Wong: En definitiva, a lo que apuntarían las geografías nómades sería, precisamente, a intentar desmontar los engranajes de poder e identificar los posibles puntos por los cuales pueda volver a fluir la vida. Por el contrario, una geografía sedentaria momifica la imagen convirtiéndola en territorio y este, así visto, adormece al promover la repetición y la preocupación

El cráneo del poema

La energía vital atraviesa lo humano y lo no humano. Ahora bien, Artaud propone que los seres humanos tienen una capacidad reducida de vincularse con la vitalidad que, además es la causa de la existencia. La muerte hace parte de la energía y Artaud la concibe como la misma fuerza que impulsa las cosas cuya transmutación no cesa. Ahora bien, a Artaud le interesa pensar las condiciones que permitirían que los seres humanos se relacionen con la energía. Esto implica que trabaje con lo invisible, con las sensaciones que atraviesan su cuerpo, que utilice la fuerza de la muerte para experimentar los cambios constantes de la materia. Artaud apunta a una experiencia que desborda los términos del lenguaje y que implica la relación con las cosas vivas que existen por fuera de la lengua. De ahí que conciba la necesidad de ampliar la manera en que se piensa el lenguaje y se interese por el cuerpo del actor para crear el laboratorio de pensamiento de la energía vital. La insistencia en la necesidad de una lengua corpórea lleva a concebir el lenguaje en términos materiales y a desplegar esa dimensión hacia lo sonoro y lo espacial. En el poema el ser humano puede existir en términos energéticos como materia en transmutación que vive-muerte constantemente. La poesía permite vincularse con la energía que atraviesa todo lo vivo. Aspirar a existir energéticamente, con el silencio de la vitalidad.

La muerte es una presencia sin un lenguaje que pueda significarla, por eso el lenguaje que la contiene es el poético: “Yo quería incorporarte en mí como una calavera brillante e impronunciable que encerrara el Gran Poema de tu Sangre” (Ojeda, 2020, p. 62). Acá vemos la idea de que el sacrificio es una práctica que permite incorporar el cuerpo de Mabel dentro del de la narradora. La victimaria engulle a Mabel que se expande en modo de pensamiento. Además, nombra el cuerpo de Mabel con la imagen de una calavera que remite al esqueleto. El cadáver se pudre pero quedan los huesos. La calavera es un objeto del muerto que no se desintegra y envuelve, en su existencia, la ausencia del cuerpo vivo. Es un objeto que

por lo mismo, por lo que al final evita la acción. La vida como estética, como explosión de imágenes no jerarquizadas, puede ser uno de los corazones de una geografía nómada, de modo que miles de intensidades florezcan y desestabilicen la homogenidad y repetición de la misma puesta en escena con que se proyecta la Tierra (2023, p. 158).

contiene los restos del muerto. Su existencia es un fragmento del esqueleto que, sin embargo, remite a la totalidad del cuerpo ausente.

Maurice Blanchot encuentra en los fantasmas una semejanza cadavérica:

La imagen, a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen. Lo que se llama despojo mortal escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente, en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo ni otro ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí [...]. Miremos una vez más ese ser espléndido que irradia belleza. Lo veo, es perfectamente semejante a sí mismo, se parece. El cadáver es su propia imagen. Con este mundo donde todavía aparece, solo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra (1992, pp. 245-247).

Así podemos proponer la relación entre cadáver, imagen e idea. Mabel persiste en forma de poema, “el de su sangre” que recuerda el sacrificio. “El poema de tu sangre” es la manera como se edifica la presencia de la muerta a partir de un lenguaje poético que afirma la vida a partir de su muerte. La pregunta de la narradora sobre la lengua de los muertos apunta a la creación de uno que pueda contener a los fantasmas completos⁹³.

El poema produce una manera de pensar: “Acabaste con tu hermana para hacerla obra en el caos de lo incompleto`, /te dirá el cráneo del poema como un oráculo de trueno” (Ojeda, 2020, p. 76). Estos versos aparecen en el capítulo que le agrega al *Libro de los abismos* y que

⁹³ En similar sentido, Ojeda afirma que el verdadero horror lo genera la palabra: “Dado que Ojeda explora los límites emocionales, psicológicos y corporales del ser humano a través de un asfixiante buceo en los sentimientos y en las experiencias más obscenas de sus personajes, su producción literaria también busca investigar los límites del lenguaje, esto es, aquellas palabras que se emplean para describir el dolor y el horror que proceden de una situación escandalosa. No obstante, el sufrimiento de los personajes requiere un lenguaje que se manche de la misma sangre y se moje de las mismas lágrimas que ellos vierten, pero que, ante ciertas experiencias extremas, sepa quedarse al margen. Siendo así, la literatura de la autora ecuatoriana juega con las sutiles fronteras que separan el destape de la violencia y el silencio ante la desesperación, el placer y el dolor, los papeles de víctima y victimario, de modo que maneja conceptos lábiles e intercambiables, que pueden remodelarse en una fracción de segundo a través de la palabra. De esta manera, el lenguaje propuesto por Mónica Ojeda crea un universo propio, en donde la prosa y la poesía se funden y se reinventan para conectar con las preocupaciones y los aspectos de una generación que está acostumbrada a convivir con sus penas y que, a oscuras, alimenta la misma maldad que sufrió en edad infantil: «Más que la búsqueda de una historia, intento aportar una búsqueda en el lenguaje, es decir, en el verdadero horror: el que genera la palabra», comenta la propia Ojeda”. (Bolognesi, 2020, pp. 38-39)

le recordarán a la narradora su crimen. La poesía guarda la memoria de lo sucedido, a manera de conocimiento sagrado, o verdadero. El poema permite incorporar la verdad en sentido oracular, resguardando el misterio. Ahora bien, no solo es de sangre, ahora es un cráneo. Esto nos remite a la parte del cuerpo, la cabeza, lo cual alude a una forma del pensamiento particular, son ideas cuya presencia contiene la reminiscencia de la vida. La poesía contiene ideas craneales que están de manera espectral, como muerte que alude a su resto vivo.

Este pensamiento está ligado al sueño, a la imaginación, a la erótica y al presagio: “En tus sueños rapaces escucharás la voz demente del cráneo del poema / caja estelar rúnica /oráculo vaginal que inventa la poesía en los subsuelos de Marte” (Ojeda, 2020, p. 79). El contenido de su producción reúne tantas dimensiones como es posible, alude a lo celeste que impulsa la mirada hacia los cielos donde se ubica el destino, pero luego desciende al cuerpo femenino, hasta volver a alejarse a Marte, y bajar a sus subsuelos. La voz del poema viaja en la inmensidad de la verticalidad, en planos humanos eróticos y celestes y así dispone el conocimiento oracular y poético.

El cráneo del poema le recuerda a la narradora su crimen, se convierte en la memoria de lo sucedido al punto que no es posible olvidar el fratricidio. Así mismo, el recuerdo está contenido en el poema que se instala como la continuidad del cuerpo de Mabel. Este espacio es memoria que persiste: la culpa parece transmutarse en actividad vivificadora poética. En *Historia de la leche* se plantea el amor de la narradora por Mabel y cómo al matarla ejerce el exceso de deseo, puede engullirla y que habite en ella para siempre como cuerpo energético de poema.

Comme pour l'écriture, pour le rêve, comme pour tout ce qui relève du domaine dangereux de l'image, la manière d'être du cadavre (s'il est licite de parler d'être de l'image) n'est pas simplement de ne pas être. Le cadavre se situe dans l'entre-deux qui sépare et réunit la vie et la mort, l' "ici-bas" et le "là-haut", comme l'image occupe une place d'absence entre la réalité qu'elle est censée représenter et sa transposition dans l'imaginaire (Antonioli, 1997, p. 5).

El tercer poema del epílogo nos muestra otra definición del cráneo: “3. / Un cráneo tiene el poder de la encarnación” (Ojeda, 2020, p. 119). La pregunta por la encarnación, lo que tiene cuerpo, es fundamental en una poética que propone un crimen, es decir desaparecer un cuerpo que, sin embargo, permanece en su ausencia. El cráneo es un hueso que contiene, como lo

vimos antes, la ausencia del cuerpo vivo. Se trata de un objeto que contiene lo vivo que ya no es. Esto tiene que ver con la pregunta de Artaud sobre una forma que encarne lo vivo. El francés concibe que la forma teatral encarna lo vital como un pliegue de la membrana energética. El cráneo de Ojeda sería, en el pensamiento de Artaud, el cuerpo del actor que despliega el doble.

En el primer poema del epílogo hay una relación entre el cráneo y el poema: “1./ Un poema es un cráneo de leche” (Ojeda, 2020, p. 119). De la mandíbula de leche de la niña en la primera parte, pasando por el cráneo del poema, llega al poema como cráneo de leche. Esto nos lleva a pensar en el cráneo de leche como una manera específica de pensar que está asociada con lo lácteo. El poema permite un pensar de leche y la leche en este poemario es una sucesión de sentidos, es la infancia, lo materno, pero también lo lácteo blanco, es decir el silencio. El poema es una encarnación de la leche como imagen que bifurca la lengua, en ese sentido permite un pensar con imágenes, que se ramifica, cruel y blanco.

Mabel deviene poema, persiste en el lenguaje y, con esto también pone de manifiesto la presencia poética: los muertos continúan su vida en el poema y, a la vez, el poema se vuelve presencia constante en la vida de los seres humanos. El poema aparece ligado a la existencia de la muerte.⁹⁴

En *Historia de la leche* hay una pregunta por el lugar que permite pensar la desaparición que produce la muerte, como en la obra de Artaud sobre la energía vital. Después del fin, los seres humanos no olvidan. El lugar que permite pensar la muerte en sus propios términos como

⁹⁴ Desde los márgenes, el lenguaje da palabra a lo inarticulable. Lo afirma Carretero al escribir sobre el arte poética del horror: “En Mónica Ojeda convergen esta entrada violenta en las formas sagradas de la literatura y la reivindicación del discurso propio, marginal respecto al mundo dominante masculino, en el rechazo a la palabra domesticada, oficial y canónica, la articulación de esa mala palabra convertida en la palabra legítima, parte fundamental de nuestra voz, con el fin de convertir la narración en una experiencia extrema por el impacto y la violencia desde el lenguaje, que desde el dolor ilumina el pensamiento y pone lo oculto al alcance de nuestra vista. Desde la otredad, desde los márgenes, busca arrojar luz sobre el tabú, dar palabra a lo inarticulable: la zona más extrema del dolor conduce al grito, es decir, se diluye el lenguaje igual que sucede en la zona más extrema del placer -similar a la “condición orgiástica” de la literatura, en palabras de Enrique Verástegui-, consecuencia de una experiencia de la carne que, de tan extrema, nos excede (Carretero, 2021, p. 7).

desaparición y, a la vez, continuidad, es el lenguaje poético. En el mundo de los seres humanos la fertilidad de la muerte puede ser el poema.

En el poema se piensa la muerte, así como permite acercarse desde el lugar de los vivos a ella: “La poesía será el aprendizaje de la muerte” (Ojeda, 2020, p. 75). El uso del futuro implica que después del crimen viene la poesía ya que con la expulsión del padre-madre se puede construir el propio cuerpo: después del sacrificio viene la creación. La poesía como futuro después de limpiar la sangre de familia es lugar de aprendizaje de la muerte. El poema es el cráneo o, si se quiere, es la parte del lenguaje que tiene una vitalidad porque expone, como se hace en el sacrificio, su muerte. El poema es la lengua en estado de sacrificio, el lenguaje que está muriendo incesantemente, como lo afirma Artaud.

En el sexto poema del epílogo aparece el vínculo de la poesía con los muertos: “6. / La poesía es un claro de cielo difunto / goteando sus blancas inquietudes /sobre la desnudez de los sobrevivientes” (Ojeda, 2020, p. 120). La poesía es la muerte que riega un líquido blanco sobre los vivos. Se aprende la muerte en el acto de crueldad, en la medida en que se experimenta que no es únicamente desaparición, también se trata de su continuidad. En Maricela Guerrero sucede a nivel de la célula, se descompone la materia que es el abono de la naturaleza por venir. El abono es la materia en estado de descomposición que nutre el porvenir de la materia. Esto lo relacionamos con el proceso infinito de transmutación energética que propone Artaud.

Con Ojeda puede pensarse de qué manera esto sucede en la escala de los seres humanos. La experiencia de la muerte tiene un revés vital en la poesía. El cuerpo del muerto desaparece, pero su existencia continúa en el poema que se convierte en el lugar de abono pero del mundo simbólico, como cuerpo virtual que vivifica el muerto: “Se levantan tus restos entre los rimbombos para darle paso a la ingeniería de la poesía” (Ojeda, 2020, p. 113). Ante el fin del cuerpo aparece la poesía como lugar de construcción de un devenir virtual vivo. La muerte produce la desaparición pero los seres humanos pueden darle una continuidad en el pensamiento vital, como dice Artaud, si se vincula con el plano de la membrana vibratoria lo cual implica que su forma sea abierta, ágil, flexible.

Así es que el poema es el estado de abono de la energía virtual que vive-muere incesantemente. Por eso ante la desaparición de los cuerpos de los seres humanos, aparece el poema como un lugar que permite vivificar su ausencia acogiendo el vacío propio de la falta de cuerpo en la vitalidad virtual. El poema contiene el flujo energético del mundo simbólico de los seres humanos, es el humus de la materia virtual.

Estas condiciones permiten que este sea el lugar donde se puede pensar y, a la vez, ejercer la limpieza de familia de la sangre. El lugar de la teoría de la leche es el poema porque tiene un cráneo que permite pensar la leche, lo familiar, en términos de muerte y actuar con un lenguaje que está en estado de sacrificio.

El poema es el abono o el devenir del cuerpo de los muertos en el mundo del símbolo, la lengua poética pone las palabras en estado de sacrificio y ofrece su estado de vida-muerte.

Tanto el origen como la muerte carecen de lenguaje. La escritura es, entonces, la pregunta por lo imposible que se resuelve como gesto ante el silencio del inicio y el fin de la materia. ¿De qué manera se puede nombrar lo que no lo tiene?: la poesía aloja, como lo vimos con Artaud, el gesto mudo de la vida:

Hago el amor con tu muerte cada segundo desde que te expandiste sobre el lomo arqueado
de Nuestra Señora Calavera del Poema:
a un extremo de su erial está mi
escritura mascando el dictado
de mi sombra; al otro, tu silencio
manifestándose en potencia
magna al vacío (Ojeda, 2020, p. 112).

Acá podemos ver la evolución de la imagen de la calavera. En esta estrofa aparece como una oración, hemos visto sus posibilidades de sentido como el hueso que convoca la ausencia del cuerpo vivo, como el pensamiento del poema y ahora como figura sagrada. Mabel existe después de su muerte expandiéndose sobre el poema, como si su cuerpo muerto se desarrollara en la membrana vibratoria como un pliegue de lenguaje. Ahora bien, Mabel existe en el poema porque la narradora es escritora que se planta ante el silencio de la muerte.

Ese vacío se manifiesta “en potencia magna”, es decir como posibilidad, como el lugar del absoluto que Artaud describe en *Héliogabale* donde el hálito está a la espera de enamorarse de los principios de las cosas. Así la escritura poética es una práctica que se ubica entre el vacío de la muerte silencioso y la palabra que es materia condensada. La poesía es una lengua que se acerca al lugar donde habita el caos invisible, por eso está deformada ya que se aproxima demasiado al absoluto que devora las formas, como lo afirma Artaud en *Héliogabale*. Escribir es entonces ejercer la crueldad sobre el cuerpo de la lengua y permitir que esta entre en estado de vida-muerte. Se trata de una construcción que permite vislumbrar el lenguaje de los muertos.

Conclusión

Con Maricela Guerrero estudiamos la circulación de la energía vital en la naturaleza y la aspiración a un lenguaje que opere en los términos de devenir incesante de la célula. El deseo de una lengua viva. Con Mónica Ojeda hemos visto de qué manera los seres humanos pueden utilizar la energía vital para hacer estallar un sistema y, a la vez, crear en el sentido de concebir la fuerza de la descomposición de la muerte como intensidad viva.

Relacionamos este poemario con el pensamiento de la crueldad en Artaud. Artaud afirma que la familia se apropia del cuerpo del recién nacido. Los vínculos filiales se imponen por azar y es necesario deshacerse –si es necesario– de este esquema. Así, Ojeda plantea un gesto fundamental para activar la vitalidad en términos de Artaud: expulsar por medio del sacrificio a la familia o el padre-madre, como figura que pretende modelar la vida por la vía de una suplantación. Esto supone tener la fuerza de darle muerte a lo que es considerado sagrado: el origen, el ser o la familia.

Con *Historia de la leche* quisimos estudiar la manera como se presentan las relaciones familiares: ambiguas, atravesadas por el deseo erótico y el de muerte. La relación de amor de las hermanas muestra que el amor puede llevar a la muerte ya que hay una necesidad de engullir a la otra. El fratricidio es la historia de la familia de la narradora, su acción de matar

a Mabel le permite hacerse su propio cuerpo, no sin culpa. Después vimos que un crimen puede ser una creación de una obra.

Quisimos poner en evidencia que el fratricidio está relacionado con una teoría del poema. La transformación de Mabel en poema lleva a aunar sacrificio y escritura poética. El poema es crimen que vivifica el lenguaje y crea realidades que están vivas-muertas.

Maricela Guerrero nos permitió pensar la idea de aprender de la célula para que el ser humano y el lenguaje puedan devenir un flujo constante de transformación. Mónica Ojeda nos ha llevado a indagar en el lugar que puede tener la muerte para el ser humano en el ámbito simbólico. Se trata de la manera como ejerce la acción de destruir un cuerpo para desencadenar el nacimiento de un nuevo cuerpo que aloja la potencia de la ausencia. Ojeda construye un mito poético fratricida que es una teoría del poema. Acá el lenguaje poético se concibe como la lengua en estado de sacrificio que configura un pensar, que pone en juego la potencia del deseo que es, también, la de la aniquilación.

Historia de la leche propone una forma de ser de lo teórico que reúne lo lácteo con lo poético. No se puede pensar sobre la leche por fuera de la poesía. Ojeda plantea que la poesía está en estado de muerte de lo real, pero tiene una vitalidad virtual. La imagen es la muerte del sentido y, a la vez, el abono de la imaginación. Esta manera de ser del poema plantea lo teórico no como un pensar sobre la familia: no se trata de definir, ni de clasificar, tampoco de contar una trama. La teoría acá es un espacio plástico donde confluye un lenguaje que no cierra el sentido, con un tema que es paradójico porque implica comprender que hay que acabar con la familia y que la muerte no es el fin.

Ahora bien, hemos identificado que en este poemario aparece la teoría a la luz de la manera como Artaud concibe el pensamiento. Así, podemos plantear que un tema -como en este caso la familia- se puede pensar poéticamente y, al hacerlo, se vuelve imagen: la leche. Así, la imagen, adquiere el estatuto que tiene el pensamiento sensible en la membrana vibratoria de *Le pèse-nerfs*. El tema se vuelve, como cada elemento en la membrana, un coágulo energético que se multiplica, se asocia, se desborda, se divide, se amplía. De esta manera se

cambia la idea de construir una teoría como un sistema, por la de darle un cuerpo a la idea. La idea de la familia adquiere el cuerpo: el de la leche. Esto implica desenvolver el pensamiento en la membrana y asegurar su vitalidad.

Pensar de manera cruel supone crear poesía, pero también darle un cuerpo a la idea. *Historia de la leche* nos ha permitido pensar que la imagen se desenvuelve de manera cruel porque mata la operación de la reflexión causal y la abre a la creación que es dispersa. Ahora bien, el hecho de que el tema elegido sea el fin de la familia, nos hace pensar que todo tema debería tener su lugar de sacrificio. Cuando se quiera pensar sobre un tema habría que matar la idea para llevarla a su dimensión vital. Un tema es una definición que, al ser sacrificado llega a la vida en calidad de imagen y se desenvuelve como una multitud de nacimiento en un mismo momento.

En *Historia de la leche* hay un pensamiento unitario que, sin embargo, nos hemos esforzado por diferenciar. Acá se piensa la necesidad de matar a la familia al tiempo que se muestra la necesidad de aplicarle al tema –objeto de estudio- la crueldad. Todo esto es posible hacerlo en el lenguaje poético porque es el que permite expresar las ideas en imágenes que son el estado de sacrificio de la lengua, una manera de ser del sentido que no se cierra, que mata la definición, que se abre a un devenir. Así es que Ojeda nos propone un todo, una máquina que opera como un cuerpo vivo, un sacrificio que se ejerce contra la familia, una teoría que implica la necesidad de matar la noción de estudiar un tema con un lenguaje que está vivo-muerto, a la vez. Se trata de un poemario que desborda sangre en la imaginación y la mantiene naciendo incesantemente.

La cualidad del pensamiento unitario que nos ofrece Ojeda nos permite relacionarlo con Artaud y proponer que *Historia de la leche* participa del estatuto que tiene la poesía del francés. Esta relación nos interesa particularmente para proponer, de la mano de la obra de Artaud, que la escritura poética es pensante. Así, podríamos concebir que este libro es un poemario pensante y con esto que, como lo afirma, propone una manera de ser de lo teórico.

Capítulo cuarto: La forma palpitante en *Chicle (ahora es cuando)* de Legna Rodríguez Iglesias

Introducción

En la introducción de esta tesis propusimos que nuestra investigación inició con la lectura de *Van Gogh ou le suicidé de la société*. En ese texto identificamos las ideas de Artaud sobre la pintura del holandés y quisimos asimilarlas a su noción más amplia del arte y de la poesía. Al investigar las ideas de Artaud sobre la poesía, su reflexión se concentra en la vida y, más específicamente, en su carácter energético, en su relación con el sistema nervioso, en la manera como las médulas se vinculan con el mundo, en el carácter pensante de las sensaciones del cuerpo. Si bien nuestro interés desde un principio estuvo relacionado con identificar las ideas de Artaud sobre la poesía, esta aparece ligada en su obra a la energía vital. Así, el teatro, la escritura y el dibujo son lenguajes —formas— que permiten pensar la vitalidad. La pregunta por la forma en la obra de Artaud está vinculada a la búsqueda de un lenguaje con el que se pueda pensar la vida ya que los conceptos la detienen en su flujo.

Según el pensamiento de la energía vital en Artaud, en la vida hay formas, producto de la concentración energética impulsada por el deseo hacia la configuración de esas cosas y, por consiguiente, a su destrucción. En el cuerpo de los seres humanos hay flujos que aparecen como nudos o reuniones de energía a los que les damos el nombre de sensaciones. Las puntas de los nervios, dice Artaud, captan la energía vital y se erizan.

El ser humano produce formas predeterminadas que se separan del carácter potencial de la vitalidad. Hay una necesidad de control del carácter incesante de la vida que implica, también, el de la muerte. Las ideas, el ser, dios, la familia son formas de vigilancia de la vitalidad y separan el cuerpo y sus posibilidades del pensamiento. Después de Rodez, Artaud propone reconstruir el cuerpo del ser humano gracias a la crueldad.

Artaud propone que hay que construir el lugar formal que pueda acoger la manera en que la vitalidad actúa. Así, la reflexión sobre la poesía tiene que ver con la constitución de una

forma que permita pensar la vitalidad y, más específicamente, que la despliegue. En *Le théâtre et son double* plantea que el teatro es un laboratorio de sensibilidad que propone una manera de ser de lo reflexivo particular: pensar mientras se crea la energía vital. La presencia del cuerpo del actor que produce gestos, la materialidad de los elementos de la puesta en escena: la luz, el sonido, convocan un espacio físico donde se investiga la actividad energética, el camino que recorre para llegar a la concreción de la cosa y el que la desintegra para volver al uno energético. Acá se presenta la relación con la forma como lo que se desprende de la membrana, pero nunca del todo, como lo que se coagula, pero está lleno de muerte. El teatro encarna la vitalidad de tal manera que se experimenta el incesante nacimiento y muerte de la energía. Artaud no duda en configurar las condiciones de posibilidad de la presencia de la energía en permanente proceso de desaparición. El poeta no deja de la lado la pregunta por la forma, se concentra en concebir que su aparición despierte la vitalidad. Así, la pregunta por la forma poética es, ante todo, la búsqueda de que permanezca viva.

Artaud propone que el nuevo lenguaje sea del cuerpo. En la introducción a este trabajo vimos que Evelyn Grossman divide la obra del poeta en una primera parte, hasta su ingreso en Rodez en 1939, que corresponde a las bases teóricas sobre el pensamiento y el arte, y en una segunda parte a partir de la salida de Rodez en 1945 que sería la aplicación de esas bases en su poesía. La idea de Grossman es que si bien Artaud no logra desarrollar el teatro de la crueldad en un escenario, sí lo hace en su obra poética. El lenguaje de las glosolalias encarna la energía vital que busca el poeta, en la medida en que se presentan como cuerpos de lenguaje sonoro y visual que rozan el sentido. Se trata de pedazos de la membrana sangrantes, que no se dejan fijar. Estas formas aparecen dentro de los poemas que están cargados de niveles de ilegibilidad en cuanto a la complejidad de las imágenes, a la voluntad de retorcer la sintaxis y la obscenidad como dispositivo que impide que el intelecto participe de la lectura. El texto se convierte en una presencia corpórea que lleva al lector a tener en cuenta la dimensión sonora y, por esa vía, a considerar un sentido resonante. La manera en que Artaud construye sus poemas es, a la vez, su idea sobre la forma como materia corpórea abierta.

El pensamiento de Antonin Artaud sobre la energía vital es la teoría que nos ha permitido identificar de qué manera se puede rastrear en dos poemarios contemporáneos cómo muestran la aparición y desaparición de las cosas sólidas en el mundo: de la naturaleza, el lenguaje, las instituciones y la muerte. Con Maricela Guerrero hemos identificado el camino del absoluto hacia las cosas, con Mónica Ojeda hemos estudiado el camino de las cosas humanas sólidas hacia el absoluto. Hemos recorrido ese eje de la energía en el ámbito no humano y en el humano gracias a la utilización de la fuerza de la muerte.

En este cuarto capítulo nos interesa trabajar de qué manera se puede concebir la forma a partir del pensamiento de la vitalidad de Artaud, en el poemario *Chicle (ahora es cuando)* de la poeta cubana Legna Rodríguez Iglesias. ¿De qué manera una obra poética puede concebirse como vital en la medida en que lo propio del lenguaje es aprisionar el flujo que la constituye? *El sueño de toda célula e Historia de la leche* son poemarios que plantean una reflexión sobre el lenguaje poético, el primero afirma el deseo de devenir vivo, el segundo es el estado de vida-muerte. Estos libros tienen el estatuto de la poesía de Artaud como pensamiento actuante, mientras reflexionan sobre la poesía, hacen lo que están pensando: Maricela Guerrero desarrolla una escritura que es una membrana con voces humanas a las que les nacen pliegues naturales, Mónica Ojeda construye un lenguaje que tiene una multitud de capas, así sus ideas-imágenes nombran la fuerza de la muerte.

Con Legna Rodríguez Iglesias nos preguntaremos por la posibilidad de que *Chicle (ahora es cuando)* sea una poesía que está viva, cuya forma permanece activa, como un teatro de la crueldad. Se trata de pensar en la posibilidad de la realización de una poesía que sea un cuerpo que no se diferencie del flujo de la vida.

Dado que nuestro trabajo apunta a trabajar con el pensamiento de Antonin Artaud, es decir a considerarlo como teórico, y que este capítulo corresponde a la pregunta por sus consideraciones sobre la forma viva, es necesario aclarar que nuestro interés está puesto en relacionar sus ideas de una poesía vital, con la poesía de *Chicle (ahora es cuando)*. Esto implica que no se trata de buscar una obra que tenga resonancias con la poesía de Antonin

Artaud, sino de poner en relación las ideas sobre la forma del francés con la de Rodríguez Iglesias.

Trabajamos la idea de energía en la poética de Maricela Guerrero y la idea de la crueldad en la de Mónica Ojeda sin tener en cuenta que estas obras tuvieran relaciones estilísticas con la poesía del francés. Así mismo, en este capítulo veremos de qué manera nuestro interés es indagar en las operaciones de una poesía vital, en los términos en que Artaud lo concibe teóricamente. Esto nos llevará a trabajar aspectos de la obra de Rodríguez donde veremos una forma viva pero en los términos en que la cubana los construye.

[Sobre Legna Rodríguez Iglesias](#)

Legna Rodríguez Iglesias nació en Camagüey, Cuba, en 1984. En su artículo “De(Generación). Un mapa de la narrativa cubana más reciente”, escrito en el 2013, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage hacen un repaso de las características de la “Generación Cero” donde ubican la producción literaria de la escritora. Se trata de un término creado por un escritor, Orlando Luis Pardo, que alude a un grupo de escritores que, aunque no los reúne una estética y muchos no aceptan que pertenecen a esta generación, sí tienen en común que empezaron a hacer parte del panorama literario cubano a partir del año 2000, a inicios del siglo XXI. El elemento diferenciador de esta generación literaria es que la producción literaria ya no está ubicada en el realismo. En los años 90 Cuba atraviesa una crisis económica e ideológica durante la cual: “escribir ficción era un poco narrar desde los recovecos de una realidad ignorada por la prensa, hurgar bajo los pedazos de una utopía social que se caía a pedazos” (Echevarría & Lage, 2020, p. 1). Los escritores que pertenecen a la Generación Cero crecen en ese panorama, se distancian de la necesidad testimonial de los años anteriores y amplían el abordaje del realismo con elementos surrealistas, con el absurdo, la ciencia ficción, además de ubicarse en espacios más íntimos “donde los personajes no necesariamente pretenden encarnar dramas y desvelos colectivos”.

En los inicios del siglo XXI los autores de esa generación ya han publicado y obtenido premios literarios en Cuba, viven en la isla bajo condiciones de precariedad y desconexión. Sin embargo, son la primera generación literaria que utiliza el espacio virtual para poner a

circular su trabajo en el mundo y, además, “como suerte de guerrilla político-literaria pensada para insertarse en un contexto adverso lo mismo con sus ficciones que con sus textos de opinión”. Legna Rodríguez escribe en la columna titulada “53 noviecitas”, en la revista *Hyper Media Magazine*, el artículo “La generación cero está en tu mente”: “Nunca hubo generación. Más bien, lo que hubo fue *desgeneración*. En ese tren se subía cualquiera que hubiera publicado un libro, un librazo o un librucho, a partir del año 2001” (2022, p. 1).

Rodríguez está actualmente en el exilio, donde es factor fundamental del archivo literario de la diáspora:

Las crónicas de Legna Rodríguez Iglesias en *El Estornudo* demuestran una gran solvencia cultural, una erudición que convierte a su autora en una voz privilegiada a la hora de documentar sus avatares en una ciudad (Miami) que va progresivamente siendo (y haciendo) suya por medios tanto emocionales como fácticos. Entonces, estas colaboraciones periódicas son un material valiosísimo dentro del vasto archivo literario de la diáspora cubana: a la par de su gran sofisticación formal, funcionan como un cuaderno de bitácora meticuloso de las fluctuaciones del sentido de pertenencia (o desarraigo) de un emigrado cubano en una ciudad central en el mapa de nuestra diáspora (Castro, 2020, p. 110).

Rodríguez es poeta, dramaturga, novelista y cuentista. Su abundante obra se caracteriza por ser un continuum donde no se diferencian los géneros de manera tajante. Así, sus libros narrativos están atravesados por experimentaciones propias de la poesía. La obra de Rodríguez Iglesias quiebra con los límites de los géneros. Su producción está editada en una multitud de editoriales, cubanas, estadounidenses, argentinas, una española, que muestran la acogida que su obra ha tenido a nivel internacional. Ha obtenido varios premios: el Premio Iberoamericano de Cuentos Julio Cortázar, 2011; el Premio Casa de Las Américas, teatro, 2016 con la obra *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta*; el Paz Prize for Poetry, otorgado por The National Poetry Series, 2016 por su libro de sonetos *Miami Century Fox, 51 sonetos*; y el premio centrifugados de Poesía Joven, España, 2019 por su poemario *Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo*.

Entre sus numerosos libros de poesía se encuentran: *Hilo+Hilo* (Bookeh Press, 2015), *Chicle (ahora es cuando)* (Editorial Letras Cubanas, 2016), *Transtucé* (Editorial Casa Vacía, 2017), *Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo* (Ediciones Liliputienses, 2019),

Miami Century Fox, *51 sonetos* (Akashic Books, 2017), *Spinning Mill* (CardBoard Housse Press, 2019), *Chupar la piedra*, Editorial Entre Ríos, 2021, *Título/Tilte* (Kennins Editions), 2020, *Dame Spray* (Neblipleateada, 2023). Es autora de libros de cuento: *No sabe/no contesta*, Ediciones La Palma, 2015; *Qué te sucede belleza*, Editorial Los Libros de La Mujer Rota, 2020; *La mujer que compró el mundo*, Editorial Los Libros de La Mujer Rota, 2017. De las novelas: *Mi novia preferida fue un bulldog francés*, Alfaguara, 2017; *Mayonesa bien brillante*, Hypermedia Ediciones, 2015; y *Las analfabetas*, novela, Bokeh Press, 2015. Sus libros han sido traducidos al inglés, al alemán, al italiano y al portugués.

Esta extensa lista de obras y de géneros nos hace pensar en la obra de Artaud como un corpus que no permite definirse en categorías conocidas ya que se desborda constantemente hacia múltiples formas que, incluso, abarcan el pintar-escribir. En ese sentido, Irina Garbatzky analiza los videopoemas de la cubana como producciones de performance:

Nuevamente, la presencia de la escritora en sus decisiones y el libro como el sitio privilegiado donde estas tienen lugar, en el tiempo inminente de su producción, permite pensar su obra menos en la segmentación genérica que en una extensa integración, una performance en la cual su palabra y su vida se ponen en juego cada vez. Importan, de este modo, menos las reglas del género, de la ficción o la autobiografía, que las modulaciones de sí. Escribir se acercaría a poner en escena la propia voz; el libro sería su pequeño escenario conceptual [...]. Independientemente de los personajes que las integren, nos encontramos siempre, en el fondo, con las marcas de una misma voz narradora, como si lo único que precisara para pasar del verso a la prosa fuera apenas de la soltura para cruzar la frontera, al modo de quien va con sus valijas, de un punto a otro del planeta. Se trataría primeramente, entonces, de una narradora, –así lo dice en la entrevista: “A mí me interesa contar una historia, siempre (2023, pp. 7-9)”.

Si nos atenemos a la definición que ofrece Garbatzky podemos identificar una manera de leer la extensa obra de Rodríguez como modulaciones que van tomando diversas particularidades. En ese sentido se puede pensar en el despliegue de la voz narradora que se concentra, como el flujo energético en diversas formas. Ha sido señalada por Echevarría y Lage la tensión que hay en el corpus de Rodríguez entre lo narrativo y lo poético,:

Legna Rodríguez es poeta y narradora, además de autora de literatura infantil. Es precisamente la tensión nunca resuelta entre poesía y narrativa lo que aporta a sus textos un estado de ligereza o levedad, que puede asociarse incluso a cierta idea de "mala escritura" o

de escritura performática. Narra no la vida cotidiana sino un magma vital en formación que promete no llegar a ningún lado. Sin embargo, en ella el delirio y la despreocupación del divertimento conectan de una manera muy personal con el contexto social e incluso político (2020, p. 1).

Queremos anotar pues la afirmación que alude al “magma vital en formación” que remite de manera directa al pensamiento de la energía vital en Antonin Artaud. Así, hemos venido señalando las lecturas que se han establecido de las poetas que nos ocupan: Maricela Guerrero ha sido leída desde la ecocrítica y la teoría queer, Ojeda desde el gótico andino y Rodríguez Iglesias a partir del estatuto de su voz performativa que vincula lo narrativo y lo poético. La apuesta de Ojeda por una lengua poética que no diferencia de la escritura de poesía tiene una similitud con la de Rodríguez. Ahora bien, estas apuestas críticas no han sido la perspectiva central de nuestro trabajo, puesto que nos hemos interesado en la manera en que estas escrituras tienen una relación con el pensamiento de la vitalidad en Antonin Artaud. Nuestro propósito es utilizar el campo semántico que hemos elaborado en el primer capítulo para poner en diálogo las ideas del francés con las poéticas de las autoras en cuestión.

Ejes de lectura

Chicle (ahora es cuando) funciona como una poética: pone en escena la escritura de los poemas que lo conforman. En este libro hay una corporalidad que se despliega en múltiples acciones, una animalidad que abarca un rango amplio: desde el motivo de las perras que atraviesa la obra, animales que acompañan a la voz poética, que menstrúan y la miran, hasta la corporalidad animal de la propia voz poética. Nosotros hemos identificado los textos de *Chicle* que nos permiten mostrar el proceso de creación de este libro. A partir de eso hemos creado un orden que no aparece de manera evidente en el libro: primero un antes del acto de escribir, luego el desarrollo de la acción de la escritura que se divide en dos, en la relación de la voz poética con el lenguaje, y en el ejercicio de la creación de los poemas que conforman este libro. Esta estructura cronológica nos permite seguir las fases de la relación de la poeta con su materia, el lenguaje, y el modo en que la construcción de la forma se vincula con las ideas de Artaud.

En una primera parte, estudiaremos de qué manera el poema aparece en el cuerpo, como un flujo. La voz poética explora, así, el lugar de lo residual, lo corpóreo y lo material como un

espacio fértil de creación. Encontramos, así, una relación con la crueldad de Artaud que concibe la potencia de la muerte o la dimensión potencial del abono. El excremento es el anuncio de la vida por venir. Luego veremos que la voz poética ubica en su cuerpo el lenguaje y propone que este transforma su fisiología. Así es como nos acercamos a la propuesta de Artaud de un lenguaje que no está dividido del cuerpo. Veremos la crítica que la voz poética hace de la metáfora, elemento que relacionaremos con la crítica de la representación en el artículo “¿Qué es una literatura menor?” de Gilles Deleuze. Plantearemos de qué manera cuando la poeta afirma la concreción y una poética del devenir, como lo afirma Deleuze, estaría configurando una poesía viva en los términos de Artaud.

En una segunda parte veremos que, si el cuerpo es el lugar de creación, el modo en que aparece en el poema es a partir de una exploración del tono ensayístico. Aquí nos ocuparemos de la manera específica en que Rodríguez hace lo contrario de Artaud, en vez de estallar las estructuras formales para acceder a la glosolalia, las reitera y las combina al infinito. Esto implica revisar en qué medida poner en evidencia las formas de la razón es una manera de volver ese esquema vivo no por la vía de la deformación sino por la de la permutación. Este énfasis en lo formal nos llevará a vincular su poética con el análisis que hace Raymond Bellour a propósito de la obra del poeta belga Henri Michaux sobre la relación con las formas discursivas del pensamiento. El cuerpo de la poeta y el cuerpo del poema son un sistema de vida sensible.

En una tercera parte trabajaremos la relación de la estructura de los poemas de *Chicle* con las ideas de Artaud sobre el teatro de Bali, identificaremos en ambas producciones movimientos ordenados y delirantes. Después, veremos que la poesía se vuelve un gesto, y la poeta el actor del teatro de la crueldad. Esto porque los poemas son la puesta en escena de la escritura del libro que estamos leyendo. Asistimos a la presencia del cuerpo de la voz poética, y la escritura se convierte en un proceso que permanece en curso, no se cierra. Encontramos en *Chicle (ahora es cuando)* una escritura viva en la medida en que la captura en su estado de estar siendo. El libro es la puesta en movimiento del deseo de escritura y la manera en que permanece vivo, actuando, en la cresta.

Primera parte: El cuerpo hecho de lenguaje

Crear desde la letrina

En este libro la voz poética vive a la vez que escribe. Los poemas que no abordan la redacción de los poemas, muestran su relación con el lenguaje. La voz poética experimenta en su cotidianidad con las palabras, la vemos pensar sus poemas, nos muestra cómo se van configurando. El espacio anterior al texto tiene que ver con el cuerpo y con el vínculo de cuerpo, lenguaje. En el siguiente poema vemos el recorrido que hace antes de ir a imprimir *Chicle (ahora es cuando)*:

Todo el trabajo que voy pasando
mientras recojo estas latas de refresco vacías
mientras me sudan la nuca, los cachetes y las piernas
mientras toso como un oso polar
o como un oso hormiguero
da lo mismo qué tipo de tos
mientras recojo estos vasos plásticos
mientras hago mis necesidades tras los arbustos
y me quedo mirando una flor espléndida
y se me olvida que entre cauce y cauce
hay algo que debo limpiar si quiero pasar
desapercibida
pero no quiero pasar desapercibida
mientras recojo estos tenedores
estas cucharas
estos alfileres
estos pozuelos
y me quedo mirando otra flor espléndida
y a la flor se le cae un pétalo
que también recojo
en el medio de la calle
mientras nadie ve
todo el trabajo que voy pasando
solo para cambiar la materia prima
por un paquete de quinientas hojas
y llevar a imprimir
mis poemas (Rodríguez, 2016, p. 91).

El énfasis en el trabajo físico que ejerce se relaciona con las cosas que le pasan al cuerpo: sudar y toser. Se trata de recoger desechos, para cambiarlos e imprimir su libro. Dentro de esta actividad aparece la descripción del tipo de tos, que introduce el humor en la escena, se

presenta como una digresión. También muestra el gasto del cuerpo mientras recolecta la materia prima. La voz poética introduce la variación en cuanto al tipo de oso que, además, remata con “da lo mismo qué tipo de tos”. La relación de la tos con la de un oso es una exageración humorística, el desarrollo de tipos de osos desarrolla la digresión.

Así como recoge la basura, hace sus necesidades, acumula residuos y deja los suyos “tras los arbustos”. La reflexión sobre la limpieza de sus excrementos está vinculada con el deber de hacerlo “si quiero pasar / desapercibida”. Decir que no lo hace por no querer pasar desapercibida nos propone un punto de vista que supera la mirada pudorosa y vergonzosa sobre los excrementos propios. No los recoge, los deja a la intemperie porque quiere ser vista, porque también se existe por los residuos propios. Todo es residual en este poema: la flor entra en estado de descomposición, se le cae un pétalo, también muere. Cada cosa que cae es recogida por la voz poética que también se lleva el pétalo.

Así, basura, objetos usados, el pétalo de la flor: lo residual configura la materia que reúne. Mientras usa los restos y se abastece de estos, deja los suyos propios que hacen parte de todo lo vivo. Ahora bien, acumular los residuos que nombra como materia prima, es decir la base de las cosas, es un trabajo que nadie ve. Y esta voz poética quiere ser vista. Pero no la ven por el trabajo físico de recolectar residuos, la materia. Entonces deja los suyos, para que la vean, esa es su huella. Como un animal que marca un territorio, que dice por acá pasé, que usa los fluidos de su cuerpo para otras cosas, para sobrevivir. Como si los poemas pudieran ser restos que salen del cuerpo de la poeta y que deja visibles para los lectores.

La poeta tiene que reunir materia para cambiarla por otra: hojas. Para lograrlo debe trabajar con el cuerpo que, a su vez, se gasta. Con ese cuerpo se propone recoger cosas, las que ya han sido utilizadas. Trabaja con los desechos, con lo que nadie ya mira, con lo muerto, lo inservible. Reunirlo y lograr el intercambio, así la escritura es una sustitución: cambiar toda la materia prima por hojas para imprimir los poemas.

Dado que en el segundo capítulo sobre *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero introdujimos elementos de ecocrítica, a continuación traemos un análisis sobre los residuos en la actualidad, leídos como símbolos políticos del Antropoceno:

La especie humana, inmersa en el sistema capitalista, es una incesante generadora de restos: derriba y desarma constantemente territorios, rearticula trazados, establece nuevas geografías y reescribe otras. Podemos inferir que el Antropoceno es la era de los escombros simbólicos, donde priman los despojos, los remanentes, las transformaciones, las geomorfologías, los cruces de tiempos, las agencias híbridas, los aglomerados de materiales humanos/biológicos/inorgánicos y las remociones y desplazamientos. Los escombros, como entidades mediohumanas, se convierten en fósiles que descifrar, llenos de narrativas pretéritas de nuestras acciones geológicas, como propone Kathryn Yusoff desde la geografía inhumana (Cantera, 2023, p. 264).

Esto nos permite relacionar las latas de refresco y los vasos plásticos como residuos del consumo capitalista que la voz poética reintegra de tal manera que pone en evidencia las narrativas por descifrar que contienen, a la vez que rearticula con la exploración delirante que propone. Se pone al mismo nivel de los escombros y entra, de esta manera, en una nueva manera de concebir al ser humano emparentado con los desechos tanto elaborados por él mismo, el plástico, con los que la poeta juega, como los propios orgánicos.

La voz poética se interesa por la materia del cuerpo humano y ubica ahí el lugar de producción del poema:

poema rural escrito para saber hasta dónde y hasta
cuándo
por último escucho un techo que se deshace
sobre mí
posada en mi letrina
sobria
pujando estaba cuando el techo se deshizo
sobre mí
sobria
escuchando a los grillos estaba
todavía (Rodríguez, 2016, p. 9).

La letrina es un lugar de contemplación. Acá hay una elaboración de dos acciones paralelas, la caída del techo y el estar pujando en el baño. La repetición de “sobria” y el uso de los gerundios “pujando, escuchando”, le da una duración a la escena. La sobriedad de la acción

crea el contraste con la acción escatológica. También configura la dimensión íntima, en un espacio cerrado, consigo misma y sus excrementos. Esto contrasta con la caída del techo sobre ella. Es que esta caída interrumpe el espacio silencioso de la letrina de manera abrupta. El verso que alude a la escritura del poema rural nos muestra que mientras puja contempla los grillos y va elaborando la imagen poética. El proceso de expulsión del desecho supone un lugar de reflexión poética. De manera humorística, Rodríguez Iglesias convierte la acción escatológica en lugar de creación y afirma que su obra parte del lugar vital de las secreciones. Su dicción sobre el campo es humorística, no permite configurar una mirada que únicamente alude a lo arcaico ya que toma distancia con ironía al proponer una imagen que reúne lo rural y la poesía como lo escatológico. Así, la voz poética estaría volviendo bastarda la postura de la creación intelectual.

La voz poética se interesa por la materia en su dimensión concreta, su obra gira en torno a todo lo que puede tener un cuerpo, desde el suyo propio, hasta el lenguaje. La concreción de la obra de Legna Rodríguez nos hace pensar en la corriente norteamericana del imagismo desarrollada por Ezra Pound y William Carlos Williams a comienzos del siglo XX. En el libro *Lecture de la poésie américaine* Serge Fauchereau explica que los poetas imagistas van en contra de las abstracciones, los ornamentos y todo lo que sea sentimental. Por eso el interés está puesto en un tratamiento directo del objeto:

A cela près, les imagistes restent éloignés de Mallarmé qui déclarait: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu, le *suggérer*, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole” (Oeuvres complètes, la Pleiade, p. 869). Rien de plus opposé aux deux premiers principes du manifeste imagiste: traitement direct, brièveté, précision. Rien de “suggéré” chez les imagistes, pas de mystère, pas de symbole (1998, p. 20).

El interés por lo concreto aparece como una respuesta a la comprensión de los simbolistas que hacen estos poetas imagistas, de la siguiente manera:

Le poète symboliste, plus soucieux de l’effet incantatoire que de l’effet visuel de l’image, procède par comparaison et érige une allégorie floue, un symbole [...] Les couleurs imagistes ne sont pas symboliques, elles sont optiques et statiques [...]. L’image doit procéder “en un instant” como dans le haïku (1998, p. 22).

La poesía de Rodríguez Iglesias tiene esta intención de ir hacia el tratamiento directo del objeto que nos remite a la investigación que realiza de la materia. Se detiene en todo lo que tiene un cuerpo con una dimensión física: desde el punto de vista de Artaud se trata de ver la cosas cuando están condensadas. A diferencia de Maricela Guerrero que trabaja la materia en su dimensión celular y se interesa por los procesos químicos de la naturaleza, Legna Rodríguez se ubica en el cuerpo humano.

La idea de la poesía relacionada con los flujos está vinculada con la manera como aparece el impulso poético:

Casi al despertar
doblada en los asientos de una Terminal de ómnibus
cuando los clientes que poseen reservación
para el turno de las seis y treinta
abordan su constante medio de transporte
el flujo de poesía es inminente
en mi bolsillo
un viejo chicle de ayer
desde mis uñas
otro poema que nace
saborizado
menta
fresa
melocotón
incorporando mi cuerpo al andén
reprimó el flujo (Rodríguez, 2016, p. 59).

Acá vemos el contraste entre el horario laboral que supone un orden para la productividad, con la aparición de la poesía. El entorno alude a un espacio normado, mecánico, atestado de gente e incómodo. Sin embargo, en ese espacio la poesía es inminente, un flujo incontrolable. Así como en el poema anterior la letrina es el lugar de contemplación poética, acá la poesía se impone en medio del espacio urbano y ordenado para la producción económica. Es el impulso de la escritura, como un flujo más que pertenece al cuerpo.

Entre la aparición de la poesía y el siguiente verso hay un corte que corresponde a un primer plano en el bolsillo de la voz poética, mientras el flujo se presenta, mete la mano al bolsillo donde encuentra el chicle. El siguiente verso corresponde a otro plano, esta vez de la mano, “desde mis uñas”: a partir de acá se superponen las imágenes, la del chicle, y la de la aparición

de la poesía. Por eso de las uñas nacen los poemas. Y mientras se lo come siguen llegando los poemas con sabores. Esta manera de construir la imagen intercalada muestra que la poesía nace del cuerpo, tiene un sabor, se puede masticar. Estos cortes y superposiciones dan cuenta de cómo se mezclan las dos realidades porque están sucediendo al mismo tiempo.

El poema que nace del cuerpo irrumpe en el orden social; esto nos hace pensar en la manera como Sueley Rolnik presenta la forma en que el cuerpo se relaciona con el entorno:

Un cierto estado del cuerpo en el que sus cuerdas nerviosas vibran la música de los universos conectados por el deseo; una cierta sintonía con las modulaciones afectivas provocadas por esta vibración [...]. El errar del deseo que va haciendo sus conexiones guiado, predominantemente, por el punto de vista de la vibratibilidad del cuerpo y su voluntad de potencia (Rolnik, 2001, pp. 7-8).

Así, podemos pensar que el errar del deseo conecta el poema con las uñas y configura un mapa de modulaciones afectivas que abre su camino en medio del orden del mundo.

En el siguiente poema vemos de qué manera aparece la forma en una acción cotidiana:

Freí un pellejo de pollo
para comérmelo a oscuras
sin que nadie me viera
digerirlo
y mientras lo freía
el pellejo latía
no sé escribir con palabras
cómo el pellejo latía
nadando en el aceite
así
igual que un puño
abriéndose y cerrándose
y mientras el pellejo
nadaba en el aceite
las gavetas de mi escritorio
se desplomaban
todo lo que había guardado durante años
caía al suelo
lo peor no fue
que cayera al suelo
todo lo que había guardado durante años
aquello fue solo
un estúpido detalle
lo peor fue
ver al pellejo
seguir latiendo

hasta que el aceite
se endureció (Rodríguez, 2016, p. 37).

La voz poética quiere comer a oscuras y sin que la vean, como un animal que se ha robado algo de comida y se esconde para disfrutar su pedazo que es la parte más grasosa del animal, preparada con más grasa. Este deslizamiento semántico de la voz poética al animal sucede por la mención a comer sin que nadie la vea, y por la idea de que comer es digerir haciendo énfasis en el proceso biológico.

Ahora bien, el animal no puede elegir, como lo hace la poeta, la preparación que desea. Vemos el desarrollo de unas fases: de ser humano que opta por un tipo de preparación, a animal que cuida su comida, a la aparición de la forma: el pellejo que late en el aceite hirviendo. Podría suceder que fríe el pellejo y luego se lo come con deleite, o culpa. Pero no: acá surge el pellejo que late mientras se fríe. Latir es vivir, es decir, respirar. Latir en el aceite es un ritual de crueldad: mientras se achicharra la piel, se infla de vida.

Esto nos lleva a proponer que la forma, como lo hemos venido viendo en Maricela Guerrero y Mónica Ojeda, es una reunión de vida-muerte que, acá, es piel muriendo y en cuyo proceso se retuerce de vitalidad. Cuando surge la vida-muerte se está desprendiendo un coágulo de la membrana vibratoria que hemos rastreado en Artaud y en las poetas que nos ocupan. Con Maricela Guerrero la forma es la presencia de la naturaleza y la química que genera un proceso de vida, con Ojeda es el ser humano que sacrifica un cuerpo, esto implica un ordenamiento ritual del acto de dar muerte. En este poema de Rodríguez es la manera en que la voz poética capta la vida-muerte en una actividad cotidiana que está vinculada a una preparación grasosa.

La voz poética afirma “no sé cómo escribir con palabras / cómo el pellejo latía” y plantea la necesidad de darle forma a lo que ya aparece con una en la cotidianidad. Una vez expresa esto, construye la imagen: “igual que un puño / abriéndose y cerrándose”. Esa piel en estado de achicharrarse remite a la iracundia que se moviliza en un puño. El aceite aporta la intensidad, el exceso de calor que quema, la sustancia que lleva a los cuerpos a su

culminación. La piel se retuerce mientras hierve, y late como lo hace un corazón. El pellejo es un pedazo de cuerpo del animal que se mueve como un puño, o un corazón.

Mientras el pellejo se transforma en puño y respira como un corazón las cosas se caen, sin razón: el poema se centra en la acción de desplome de cada cosa de esa habitación, situación calificada como “un estúpido detalle”. Un temblor que bota los objetos al suelo podría ser más relevante que el pellejo friéndose. Sin embargo, la caída de las cosas es menor frente al hecho de que el pellejo sigue latiendo “hasta que el aceite / se endureció”. Así es que ese latir permanece e incluso se independiza, sigue respirando por sí solo como una resonancia incesante del estado que ya ha sido captado en el flujo de los acontecimientos. Se trata de la insistencia de la vida. Hay un contraste entre la forma, como el surgimiento de la vida-muerte, y el lugar donde la encuentra: en el pellejo latiendo en el aceite. El humor abre el camino para encontrar la fuerza vital en lugares insólitos, comunes o impensables como en la acción de comer grasa.

La imagen del chicle remite a la acción de masticar que, a su vez, tiene que ver con elementos que Nanne Timer afirma sobre la novela *Los Analfabetas* de Rodríguez:

Cuando uno hojea el libro, resulta ser un texto inclasificable: poesía que dice ser novela. Una especie de poemario o narrativa fragmentada que podía tenerse hasta por pieza de teatro. En definitiva, el volumen viene a ser mucho más y mucho menos que una simple novela [...] La poética de Legna proyecta ser pulpa de otros libros, de otros discursos. El reciclaje, el roer como si se tratara de un chicle los desechos discursivos, y escupirlos transformándolos en poesía es una de las estrategias textuales (2016, pp. 218-225).

Además de que alude a la característica de la obra inclasificable de Rodríguez, nos remite a la imagen del chicle y su relación con el tragar. Hay una pulsión de masticar a lo largo del poemario que implica la transformación del lenguaje, así poesía y chicle son inseparables, como una misma materia que pasa por el cuerpo⁹⁵.

⁹⁵ Entre la cultura europea y la popular en Brasil, surgió en la década de 1930 el Movimiento Antropofágico. Suely Rolnik propone una mirada que nos permite relacionarla con la poética del chicle de Rodríguez: “En ella se borra la frontera discriminatoria que los separa promoviendo una contaminación general no sólo entre lo erudito y lo popular, lo nacional y lo internacional sino también entre lo arcaico y lo moderno, lo rural y lo urbano, lo artesanal y lo tecnológico [...]. El banquete antropofágico está hecho de universos variados incorporados de forma integral o sólo en sus más sabrosos pedazos, mixturados a gusto en una misma caldera sin ningún pudor por el respeto

Las metáforas agrandan los pies

Si el poema empieza en el cuerpo, el lenguaje modifica el cuerpo de la voz poética. Esta relación de cuerpo y lengua se instala en las ideas de Artaud sobre la relación de la poesía con la vida. Queremos estudiar la relación de la voz poética con el lenguaje a partir del nexo que hay entre los líquidos del cuerpo y la poesía como flujo poético. Estos fluidos que se entremezclan desembocan en una poética que le da a la imagen poética un cuerpo material y la ubica en los órganos del cuerpo físico.

Vale la pena destacar que se ha estudiado el carácter no metafórico de la poética de la cubana:

La recuperación de la sencillez y el juego mediante una escritura alejada de los modos hegemónicos de producción, la acerca, al mismo tiempo, a una pregunta absolutamente actual respecto de la poesía. Ya que, si el hermetismo fue uno de los sellos de la poética moderna (Battilana), desde finales del XIX y a lo largo de todo el siglo XX, es de consideración inferir que la vuelta a la sencillez y a la simplicidad aparezca como un rasgo marcado de las escrituras del siglo XXI [...]. Poéticas de lo interior y lo cotidiano cuya premisa coloca la caída de la metáfora como clave (Garbatzky, 2023, p. 9).

Hay una concepción material de lo vivo como producción de deshechos, con un lenguaje que se regodea en la concreción de las cosas. La relación entre la metáfora y la materialidad en la poesía de *Chicle (ahora es cuando)* nos lleva a pensar en la búsqueda de Artaud de una lengua viva. En la poesía de Rodríguez hay una crítica de la representación que podemos vincular con las ideas de Artaud sobre una forma que no se limite a reproducir sino más bien a encarnar lo vivo. Los dos poetas buscan romper con la noción de que la poesía duplica el mundo, proponiendo conexiones entre lo abstracto del lenguaje y lo concreto del cuerpo. Estas relaciones acaban con la idea de la división de esas dos entidades de tal manera que aparecen todas las posibilidades de la abstracción sin ideas, de lo invisible lleno de materia, que estudiamos en “La energía vital en Antonin Artaud”.

por jerarquías a priori, sin ninguna adhesión mistificadora. La estrategia antropofágica da lugar a la bastardización de la cultura de las elites e, indirectamente, de la cultura europea como modelo. Ni reposición sumisa y estéril, ni una oposición que mantenga esa cultura europea como referencia: hay un desplazamiento radical de la idea de “centro” (Rolnik, 2001, pp. 4-5).

Nos interesa poner en relación esta característica con la crítica a la metáfora que Deleuze hace en su artículo “¿Qué es una literatura menor?”, donde analiza la obra de Franz Kafka y propone que el autor checo emplea una lengua menor que opone a una literatura de la metáfora. La metáfora estaría vinculada con una literatura de la representación mientras que lo menor permitiría una escritura a la que Deleuze le da el nombre de “devenir”. El paso de la literatura metafórica a la de devenir implicaría comprender la necesidad de lo menor, es decir de la búsqueda de aquello que transforme la idea de que una obra produce una mirada totalizante de lo real. De ahí que lo animal permita resquebrajar la noción de grandeza que vehicula la obra que representa un mundo ordenado. Nos interesa poner en relación la literatura de devenir con la idea de Artaud de una obra viva, segundo utilizar la crítica que Deleuze hace de la metáfora como adorno y designación para ampliar la lectura de la crítica a la metáfora en la poesía de Rodríguez, finalmente queremos proponer que el cuerpo y los fluidos serían lo menor de la lengua de la cubana que permite los devenires y, así, la vitalidad.

Deleuze analiza la obra de Kafka como literatura menor porque utiliza el alemán de Praga en donde confluyen los judíos y la “territorialidad primitiva checa”(Deleuze & Guattari, 1978, p. 28), y no el alemán puro y elevado de Goethe. Ahora bien, este concepto es la manera en que Deleuze le da un estatuto a la literatura del siglo XX, que cuestiona una de maestros y propone que en el uso de lo menor el lenguaje deja de ser representativo, es subversivo y tiende hacia sus límites. Ahora bien, para lograr lo menor no es necesario que el texto sea escrito en un dialecto: “Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekiano escribe en ruso” (Deleuze & Guattari, 1978, p. 31). Se trata, más bien, de encontrar lo menor en la lengua, tal y como lo afirma cuando habla de Kafka que: “renuncia al principio del narrador, de la misma manera que rechaza, a pesar de su admiración por Goethe, una literatura de autor o de maestro” (1978, p. 31). Esta idea se relaciona con la crítica de Artaud a una literatura predefinida en géneros y estilos, y con la idea de que Rodríguez también configuraría una poesía “menor” en el sentido de lo corpóreo y del devenir.

De hecho, para Deleuze, la metáfora hace parte del tipo de literatura que apunta a construir símbolos, arquetipos, sentidos que deben ser descubiertos:

Generalmente, en efecto, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido [...]. Y en el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa); y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones) [...] Paralelamente, el lenguaje no existe sino gracias a la distinción y a la complementariedad de un sujeto de enunciación, en relación con el sentido; y de un sujeto de enunciado, en relación con la cosa designada, o directamente o por metáfora. Ese tipo de uso común del lenguaje se puede llamar extensivo o representativo: función reterritorializante del lenguaje (1978, p. 34).

Podemos pensar en la idea del sentido como algo preexistente en la medida en que se le impone a la palabra que designe la cosa. Ahora bien, a esa misma palabra se le pueden agregar otras cosas relativas a aspectos o condiciones específicas, esto constituye el sentido figurado. El sujeto de enunciación selecciona y complementa el sentido. La cosa se designa directamente o por metáfora. El uso representativo del lenguaje tiene que ver con un ordenamiento que regula que una palabra designa una cosa a la que se le pueden agregar más aspectos. El carácter de atribución permanece fijo en cada proceso entre la palabra y la cosa y la metáfora. Esto implica que las imágenes son adiciones que se le hacen al ejercicio de designación. De ahí que incluso cuando el lenguaje se emplea según un uso figurado está refiriéndose al sentido preexistente. La metáfora no rompe con la ley de la designación.

Deleuze encuentra en Kafka otra manera de ser de la literatura que no tiene que ver con pensar en términos de personajes, héroes o historia. Esa otra manera tendría que ver con la poesía viva de Artaud y de Rodríguez en términos del fin de la representación. De ahí que: “Kafka elimina deliberadamente cualquier metáfora, cualquier simbolismo, cualquier significación, así como elimina cualquier designación. *La metamorfosis* es lo contrario de la metáfora” (Deleuze & Guattari, 1978, p. 36). Las implicaciones de lo menor en el pensamiento de Deleuze abren las posibilidades de lo literario hacia una nueva expresividad que tiene que ver con un lenguaje que no significa ni designa, sino que vibra en su sonoridad, muta y se mueve:

Ya no hay sentido propio ni sentido figurado sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos [...]. Ya no hay ni un hombre, ni un animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversibles [...]. El animal no habla “como” un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son “como” animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones. Hacer vibrar secuencias, abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un *uso intensivo* asignificante de la lengua. Todavía más, de esa misma manera ya no hay sujeto de enunciación, ni sujeto del enunciado: ya no es el sujeto del enunciado el que es un perro, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo “como” un hombre; ya no es el sujeto de la enunciación el que es “como” un escarabajo, puesto que el sujeto del enunciado sigue siendo hombre; sino un circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo (1978, p. 37).

Esta definición de la literatura menor que propone Deleuze parece acercarse al proyecto del pensamiento de Artaud. Podemos identificar una crítica al uso del lenguaje como representación que plantea la diferencia entre la palabra y la cosa que designa. El sujeto que enuncia decide si enuncia la cosa según una forma directa o figurada. La representación tiene que ver con la dirección que determina que el sujeto usa un sentido ya constituido. Esto implica, desde la perspectiva de Artaud, la separación de sujeto y objeto, y del lenguaje de la vida en *Le théâtre et son double* (1938):

El teatro occidental reconoce como lenguaje, [...] -con esa especie de dignidad intelectual que se le atribuye al término- sólo al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente [...]. Desde hace cuatrocientos años o más, nos hemos acostumbrado demasiado, [...] a usar las palabras en el teatro sólo en un sentido definitorio [...]. Y así es como en el teatro oriental no hay un mero lenguaje hablado, sino un lenguaje de gestos, actitudes, signos, que desde el punto de vista del pensamiento en acción tiene tanto valor expansivo y revelador como el otro (2014b, pp. 122-125).

El lenguaje del actor tiene una concreción que lo amplía hacia el sonido. Esto lleva a crear una lengua que se aleja del sentido y se abre al gesto sin palabras, sin designación. Una materia que se instala en un lugar que está entre lo vivo y lo que se fija, incesantemente.

Las ideas de Deleuze sobre el lenguaje menor se distancian de la separación de sujeto y enunciado. Propone, en cambio, el uso intensivo de la lengua, la metamorfosis, la asignificación por la presencia de lo sonoro que configura una lingüística animal. Palabras que trepan porque vibran, que se dejan afectar por otras que, a su vez, también vibran. El

texto es un conjunto de flujos: he acá una manera de pensar la membrana vibratoria de Artaud. Nos interesa poner en relación el estatuto de la literatura menor con la crítica a la metáfora en Rodríguez y su apuesta por la materialidad que sería la manera en que aparece lo vivo en su obra.

La relación del cuerpo y la poesía aparece mezclada, de tal manera que no hay una división entre las dos:

Añadiendo elementos estrambóticos en mí
logro monstruosidades
el símil
la metáfora
la tumoración del pie
que se ensució en la calle
y se puso
cochino
no se puso de otra forma
se puso cochino
añadiendo los mismos elementos en la calle
veo el pie
moviendo dedos (Rodríguez, 2016, p. 55).

Este poema propone adicionar figuras retóricas “en mí” de tal manera que desde el primer verso quiebra la diferencia entre lo simbólico y lo real. Las imágenes son calificadas de estrambóticas como si fueran objetos exagerados. Vemos de qué manera la voz poética les da al símil y a la metáfora un carácter de adorno que, además, se puede añadir, como si fueran objetos. Esto nos hace pensar en la crítica de Deleuze a la literatura metafórica como si se tratara de un adorno. Por otro lado, darle a la abstracción una corporalidad es uno de los proyectos que estudiamos en el pensamiento de Artaud.

Al incorporarse a sí misma el símil y la metáfora logra “monstruosidades”, es decir deformaciones. Gracias a las imágenes puede construir lo imperfecto. En ese punto del poema aparece “la tumoración del pie” en la continuidad de la lista de los elementos que añade. Desaparece toda forma de conexión sintáctica. No hay guía. Así es que la tumoración puede ser el producto de haberse añadido las imágenes manteniendo el carácter físico de la operación: un adorno excéntrico abstracto vuelve monstruoso el pie. Acá vemos el proceso de darle un cuerpo a las ideas en la membrana vibratoria de Artaud.

El poema sigue desarrollando el estado del pie que se ensucia en la calle. La suciedad está reiterada en su carácter concreto, “no se puso de otra forma”. El lenguaje afirma que dice lo que es, sin querer añadir nada. La composición muestra la apuesta por la concreción. Entonces aparece la pregunta por la imagen ya que esta es una forma de la abstracción: “Llámesese *imagen* a toda representación sensible. Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (Lapesa, 1985, p. 45). Dentro de esta definición de imagen, la metáfora aparece de la siguiente manera: “En toda comparación siempre hay dos términos; uno es aquello de que se habla, y otro aquello con que se compara. Ahora bien, si suprimimos el primero, el lenguaje se convierte en metáfora” (Lapesa, 1985, p. 46). La idea de una abstracción donde hay supresión de una de las partes de la comparación se opone a la reiteración de la suciedad del pie, “y se puso / cochino / no se puso de otra forma / se puso cochino” (Rodríguez, 2016, p. 55). Notemos que la voz poética vuelve concreta la metáfora hasta transformarla en materia excéntrica que deforma el cuerpo. Así se lograría ese carácter de la literatura menor de Deleuze, que rompe con la designación.

En este poema la poeta hace cosas con el lenguaje que desembocan en que el pie se ensucia: las acciones que acá se desencadenan corresponden a una reflexión sobre la imagen poética. No se trata de una definición de la imagen poética, se trata de una actividad que implica añadirse a sí mismo una metáfora. Luego viene la transformación del cuerpo. Hay acá una idea de vivir con el lenguaje como un objeto de uso.

Ahora bien, el símil de la lengua como un objeto se vuelve una metáfora: se trata de la imagen que se inyecta en la anatomía. Más adelante, al añadir el lenguaje en la calle reitera que ve el pie moviéndose. Este poema es una metáfora de cómo las imágenes poéticas devienen en múltiples cuerpos de manera monstruosa y concreta. Así, desdibuja el límite entre metáfora y devenir configurando lo menor en ese umbral.

La imagen disuelve las divisiones de cuerpo y lengua y configura un espacio donde se interconectan: se adiciona una metáfora, luego cambia la fisionomía, la lengua modifica su cuerpo que es una materia concreta pero escrita. El cuerpo de la poeta se desborda en un continuum con el cuerpo del lenguaje. Hacer una imagen es interesarse en la materialidad del lenguaje, de los cuerpos que la componen, y verla mutar en función del contacto que tenga con los demás elementos del poema. Se trata de una máquina física y sensible de devenir. Estamos en un universo que habita la membrana de Artaud, donde la abstracción del lenguaje se desliza constantemente hacia múltiples formas de concreción. Esto nos remite al estatuto de la literatura menor que apunta a la metamorfosis.

La poeta se añade imágenes y cambia el cuerpo. Las figuras retóricas son objetos, cosas concretas cuya materia se inocula en la fisiología. Estos tránsitos continuos permiten darle una concreción a lo abstracto tal y como lo propone Artaud en *Le Pèse-Nerfs* donde le da a las ideas un cuerpo:

escribí un libro que contenía
muchos poemas
en él todo giró
alrededor del 8
la realidad simbolizada
una situación desesperante
un objeto
de metal
salí risueña
de metal (Rodríguez, 2016, p. 51).

La voz poética deviene “de metal”. La imagen o el símbolo crean una abstracción que no se separa de la realidad concreta. Además, aquello que el poema muestra impregna a la voz poética: acá, sale de metal. La escritura es una abstracción que atraviesa el cuerpo de la escritora y lo transforma. Escribir es algo que empieza y termina en el cuerpo de la poeta. Esto implica que la poesía es el lenguaje que no se separa de su materia, atraviesa el sistema nervioso de la voz poética, se desprende, configura la forma que, a su vez, remoldea el cuerpo de la poeta. Hay una transfusión de cuerpo y forma poética que, a su vez, tiene su propia corporalidad. El devenir en la literatura menor es un lugar que asume “un circuito de estados” en la medida en que supera el yo que enuncia los sentidos. Esto deja ver cómo en este poema

se trata de capturar ese flujo que implica la escritura y que tiene alcance en las ideas que Artaud propone sobre la circulación de la sensación como materia energética.

La combinación de manos y cerebro permite esta trasfusión de cuerpo y forma poética. Así, vemos la posibilidad de poner en relación el cuerpo del pulpo -que ya enunciamos en el capítulo sobre Maricela Guerrero a propósito de la ecocrítica- con los múltiples cuerpos que desarrolla la poética de Rodríguez:

Saber con el cuerpo. Aún no está claro si lo que hace la piel del pulpo cuando cambia de color (verde, azul, gris, amarillo, ocre, naranja [...]) es una expresión de lo que ocurre en su interior, un reflejo de lo que ocurre en el exterior o, simplemente, otra cosa. ¿Es una piel-antena, una piel-pantalla, una piel-ojos, una piel conectada a las neuronas del cerebro o a las neuronas de sus tentáculos, que son la mayoría? Quienes estudian desde la neurología cómo funciona la conexión entre cuerpo y mente insisten en que, cuando una persona dibuja, las manos no simplemente ejecutan las órdenes del cerebro, sino que, de un modo incomprensible, piensan. Según dicen, en la concentración que se produce al mirar detenidamente algo para dibujarlo, o al tratar de expresar ideas abstractas mediante el trazo, la observación se une al gesto, y el registro, a la comprensión. De la acción combinada de las manos y el cerebro surge algo que ni las manos ni el cerebro pueden realizar por sí solos. Es tal vez una de las razones por las que aún hoy, en la era del píxel, la ilustración científica continúa siendo imprescindible para el estudio de los seres vivos. Zoólogos, entomólogos o botánicos recurren a ella, más que a la fotografía o el vídeo, para captar el color exacto de una hoja o la nervadura de un ala. Captar, no solo en el sentido de capturar, sino también de comprender (Ptqk, 2023, pp. 271-273).

La idea de la expresión de ideas abstractas mediante el trazo implica, como lo dice Ptqk que hay, en efecto, una conexión de la idea con el cuerpo que se puede rastrear la condición pensante del cuerpo. Así, podríamos proponer que la poesía de Rodríguez remite a una escritura-pulpo que pone en escena pieles conectadas a neuronas en toda la superficie de su materia. La manera como el pulpo existe en tanto piel-cerebro nos hace pensar en la literatura menor que propone un uso intensivo de la lengua que se desencadena a partir de efectos de superficie. Esto, a su vez, nos remite a la imagen del actor del teatro de la crueldad que se desplaza en el espacio y permite que su cuerpo entre en estado de devenir invisible. El pulpo cuya piel es una idea es la manera como en la poesía de Rodríguez se produce la mutación. Ya no hay divisiones sino circulaciones y vibraciones.

Cuando el poema está escrito se convierte en un cuerpo independiente:

Esto que escribí

y a lo que he llamado poema
está cubriendo la pista
de baile
todo se cubre de esto
hasta yo
el poema se me sale por los oídos
por eso taponeo con chicles mis oídos (Rodríguez, 2016, p. 133).

La voz poética pone en evidencia que el género literario es un asunto de decisión y de nominación. El poema alude a “esto que escribí” que es el poema que estamos leyendo. Cuenta de qué manera el texto que ya escribió está actuando en el presente: acá se presenta una manera de ser de la escritura que es una materia, un fluido. “Esto que escribí” es un flujo que se sale de los oídos y la voz poética ha llamado poema. El líquido que se derrama en la pista de baile es el texto que ya escribió. Así propone el estatuto de una lengua-fluido que contiene las dos, el lenguaje y la materia. Vemos el estatuto de un lenguaje que no se separa de lo corpóreo como sucede en *Le pèse-nerfs*. El lenguaje de Artaud es nervioso y medular.

Escribe el poema que se desborda y se independiza de ella ya que, una vez escrito, tiene vida propia, así como tapa todo, también a ella. La voz poética nombra la acción mientras sucede. Está actuando la escritura, la nombra, dice que es poesía, sigue escribiendo a la vez que eso que hace se desborda. Es una escritura actuante, que se desarrolla mientras actúa y muta.

La voz poética se interesa por el cuerpo en su dimensión escatológica y ubica en ese lugar la creación. La poesía aparece como un flujo incontrolable. El pujar el excremento, pretender que los poemas no se salgan por los agujeros, muestran un campo semántico de lo que ingresa y se expulsa o sale de manera incontrolable del organismo. Acá vemos que el cuerpo es un espacio atravesado de huecos que comunican el interior con el exterior que despide líquidos y recibe objetos. El lenguaje poético circula en un adentro físico y un afuera textual. Es como si el poema fuera un órgano de la poeta. Esta idea de una lengua corpórea, de unas imágenes cuya materia transforma la fisiología de quien la produce muestra la construcción de un cuerpo-texto.

La relación de lenguaje y corporalidad que Artaud propone en *Artaud le Môme* muestra que excreta las ideas que le han infiltrado. El cuerpo se desencaja y se llena de huecos que

desordenan la fisionomía física y textual. No hay límite entre el mundo abstracto de las ideas y el concreto de los desechos. Rodríguez Iglesias propone la no división de cuerpo y lenguaje a partir de acciones que muestran que las imágenes son objetos que modifican su corporalidad. Artaud modifica sus órganos porque están llenos de dios, esencias, ideas, conceptos y filosofía. Con un nuevo cuerpo la energía circula de manera fluida y sin detenerse. Legna nos muestra que lo abstracto tiene un sistema de vida que cambia el suyo propio. Los poetas quiebran la idea de la poesía que se separa de la fisiología.

Segunda parte: La estructura sensible

Un organismo ordenado

Para lograr una lengua viva Artaud afirma la necesidad de crear una lengua nueva. Si pensamos en las glosolalias, estos pedazos de lenguaje operan dentro de un discurso articulado cuya complejidad radica en el roce entre el sentido y la ilegibilidad. Así, las glosolalias se constituyen como esa lengua que puede acoger la energía vital porque tienen un cuerpo físico desprovisto de ideas, se posicionan como la circulación del flujo que nunca muere. No hay metáfora, ni representación: hay, en cambio, presencia de sonido y de línea además del eco, lejano, con el sentido del lenguaje donde están ubicadas. Acá, sin embargo, hay un énfasis en las estructuras. Con Legna Rodríguez no podemos pensar en términos de ruptura de la estructura en esa línea que roza la desaparición del sentido. Acá hay una insistencia en el orden del sentido, hasta llegar al absurdo. En *Chicle (ahora es cuando)* hay una perspectiva sobre el cuerpo a partir de un lenguaje ensayístico que muestra el interés de la voz poética por dar cuenta del orden del discurso y de los organismos.

Analizar la particular forma en que Rodríguez configura la pérdida de sentido a partir de la repetición de las estructuras es una manera de llevar las ideas de Artaud a un límite o, si se quiere, puede ser un pliegue o una transmutación de la idea de vitalidad en una poética distanciada del procedimiento que vimos anteriormente, el de llevar el lenguaje a su descomposición a través de la glosolalia. Nos interesa analizar la particularidad de esta poética para ver que se puede acceder a esta idea de vitalidad por la vía del énfasis en la

estructura hasta llevarla al delirio, pero también nos interesa ver en qué se diferencia de la idea de la descomposición que produce la glosolalia. Así, podríamos pensar que la poética de Rodríguez se aleja del pensamiento de Artaud aunque esta distancia pueda evidenciar posibles derivas de esta propuesta.

Nos interesa poner en relación el procedimiento de Rodríguez con elementos de la obra del poeta belga Henri Michaux (1899-1984), que Raymond Bellour (2011) analiza en la introducción al libro *Lire Michaux*. Ahí propone un análisis de la manera como Michaux utiliza el lenguaje ensayístico en su obra, la multiplicidad del cuerpo y su búsqueda de lo ilógico a partir de la lógica. Es interesante notar elementos de relación entre las ideas de Artaud y la poética de Michaux en cuanto a la presencia central del cuerpo y a la elaboración de una poesía pensante que, en el caso del belga, se desarrolla en términos del delirio.

Rodríguez tiene un relato titulado “Yo soy tú” que pertenece al libro *No sabe-No contesta*, con el siguiente epígrafe: “Un homenaje a Henri Michaux” y un párrafo introductorio:

La invité a comprar el único libro de Henri Michaux que ha habido en librerías desde hace no sé cuánto. Llegamos al hotel, subimos por la escalera, y frente a ella, a él y a mí, que también era mi propia espectadora, comencé a leer sin parar, arrastrada por aquel discurso horrible, fascinante. Fascinante (Rodríguez, 2015, p. 22).

Sería interesante pensar que la obra de Michaux pudiera ser una propuesta de una obra viva que contiene las implicaciones del pensamiento de Artaud sobre la idea de una poesía que no se separe de la vida. Esto lleva a una obra que se caracteriza, según Bellour, por el desarrollo de la multiplicidad que no busca retornar a una unidad, que siempre está en devenir. Así, multiplicidad y devenir serían las ampliaciones o las derivas de una poética de lo vivo.

En la introducción de su libro afirma a propósito de la obra del poeta belga el lugar central del cuerpo:

Ce monde passe par le corps, par lequel toute chose passe, avec une violence dont on n’a jamais fini de faire le tour; [...] Ce monde est un univers sans limites, dont le corps est la plaque tournante, sensible, affective, souffrante, torturante. À condition de bien voir dans le corps, plus loin que la chair mais à travers elle, la sensation et la pensée, le rapport d’enveloppement et de dissociation entre la sensation et la pensée (Bellour, 2011, p. 24).

Artaud le da al cuerpo un lugar central en su pensamiento de tal manera que le otorga un papel pensante y construye las condiciones para que no haya separación entre idea y sensación. Legna Rodríguez propone una investigación de la dimensión corpórea del mundo, que tiene que ver con el pensamiento de Artaud. Ahora bien, desde el punto de vista de la manera como elabora la imagen alrededor del cuerpo, la poesía de la cubana nos remite a la lectura de Bellour.

Las implicaciones de la insistencia en la forma en esta poesía están relacionadas con las características que Bellour propone sobre Michaux:

L'illisibilité de Michaux est ailleurs, et n'a que peu à voir avec celle de la plupart des poètes de son siècle. Profonde, dangereuse, attirante par sa feinte clarté, comme l'a si vu Blanchot dans ses premiers essais, cette illisibilité sourd de la fragmentation, à travers un sens vertigineux de l'arbitraire, un perpétuel dérèglement logique, un humour très prégnant, des exigences et des virtualités inaccessibles (2011, p. 43).

Veremos de qué manera Rodríguez Iglesias permanece en la concreción de los objetos y en la estructura del lenguaje para poner en evidencia, gracias a un tono ensayístico, la manera como se ordena la narrativa del mundo. A partir de esto se trata de llevar este orden, con humor, a la posibilidad de sentidos vertiginosos con un mecanismo que, si bien se instala en el aparato ordenador del sistema, al mismo tiempo lo desajusta, por eso hablamos gracias a Bellour de un “perpetuo desarreglo lógico” en la poética de Rodríguez, como sucede en la de Michaux.

El cuerpo como placa giratoria es una imagen que puede pensarse para la poesía de Rodríguez ya que su cuerpo es el lugar desde donde accede a la configuración del mundo:

Tendencia a la insalubridad del cuerpo

y de la boca
con todos los chicles que me meto en el cuerpo
y en la boca
de día y de noche
resuelta a no dejar que los chicles se me salgan
ni por esta nariz ni por esta otra
ni por este agujero ni por este otro
ni por ningún oído

la insalubridad según el cuerpo
no coincide con la insalubridad según la boca
para el cuerpo es una fase
para la boca es un código
para ti que me estás mirando
es un sistema de vida
sensible
como cualquier sistema (Rodríguez, 2016, p. 151).

Hay, acá, una dicción de la suciedad que no coincide con una expresión de fealdad, tampoco de caos. Se trata, en efecto, de un análisis y descripción, como lo va a decir al final, de un sistema. Esto contrasta con la idea de suciedad como desorden. Encontramos acá el tono ensayístico que Bellour explica como una de las características del estilo de Michaux:

Un premier mode est celui du raisonnement, de la déduction, de l'argumentation. Propre à la prose de l'essai –la dimension d'essai interne à tant de textes de Michaux- [...]. Claude Lefort a souligné comment, pour aller jusqu'au bout de ses renversements, la fiction chez Michaux ne cesse de “mimer le discours dans lequel s'énonce le réel”, passant par “toutes les du sujet qui affirme, nie, interroge, s'étonne, croit ou doute, approuve ou désapprouve.” (Claude Lefort, Sur une colonne absente, op. Cit, p. 167) (2011, p. 44).

La idea de imitación del discurso donde se enuncia lo real tiene que ver con el uso que hace Rodríguez Iglesias de las formas ensayísticas en sus poemas. Maricela Guerrero utiliza fragmentos científicos en sus poemas que pueden funcionar como textos encontrados y dar la dimensión poética de sus explicaciones. Con Legna Rodríguez vemos que hay un énfasis en utilizar las fórmulas del ensayo que son también las explicativas para tomar distancia de esa manera de ordenar lo real y del objeto de estudio que, en este caso, es su cuerpo.

La insalubridad se relaciona con meterse chicles en dos partes que diferencia, el cuerpo y la boca, de tal manera que introduce algo externo dentro del cuerpo, franquea ese límite. El objetivo es no dejar salir lo que no le pertenece. Esto muestra que los chicles tienden a salirse de su cuerpo por sí solos por los agujeros. Así se desarticulan las partes de su cuerpo: con dos narices ahora tiene múltiples huecos. Las aberturas son lugares de encuentro entre el afuera y el adentro, también son los canales por donde se expulsa e ingresa el mundo.

Lo que introduce y sale por sí solo del cuerpo puede tener que ver con el ciclo de la comida. La parte de suciedad puede remitir al excremento ya que hay acá la descripción de un ciclo de digestión. Esto remitiría al sistema biológico y se opondría a la noción de insalubridad en la medida en que es un proceso natural. Ahora bien, la parte perjudicial para la salud está relacionada con el orden que crea la voz poética, introducir muchos chicles en su cuerpo.

Nos interesa indagar en la diferencia que establece la voz poética entre cuerpo y boca desde el inicio del poema. La boca es un agujero, por donde se introducen la cantidad de chicles. Se trata de un órgano por donde ingresa la comida, pero el chicle es precisamente lo que no se traga. Todos los chicles que se mete en la boca corresponden a la fase insalubre de la boca como órgano del cuerpo. Cada apertura del cuerpo puede ser una boca abierta a recibir alimento. Ahora bien, cuando la insalubridad de la boca es nombrada como un código y como un elemento que se diferencia del cuerpo, entonces aparece la idea de la boca como el lugar que aloja el lenguaje. La insalubridad según la boca es, entonces, la suciedad del lenguaje.

El final del poema se dirige al lector que “me estás mirando” como si leer fuera mirar a la voz poética actuar. Para el lector la insalubridad es “un sistema de vida”. Si nos remitimos a Artaud el sistema detiene la vida, sin embargo, Rodríguez nos lleva a considerar que toda forma vital tiene un orden en la medida en que lo imita, como lo afirma Bellour sobre Michaux y, así, pone en evidencia esa estructura. Después de sistema de vida aparece la palabra “sensible” que implica entonces la idea de que el orden de lo vivo se despliega de manera singular al contacto con el entorno. Esto supone la variación del sistema, su posible cambio. Así vemos de qué manera el cuerpo es el lugar de encuentro entre la idea o el orden, y la sensación, es decir lo sensible.

Cuando la voz poética afirma que cualquier sistema es “un sistema de vida / sensible” apunta a que en la medida en que hay algo ese algo está atravesado por un mecanismo que le permite funcionar. Esto alude a una manera de estar en movimiento, en lo vivo susceptible de ser cambiante por su carácter sensible. Así, acá aparece la idea de que las manifestaciones de la voz poética son sistemas vivos: desde los excrementos, pasando por el lenguaje hasta llegar a la actividad de meterse chicles y no permitir que se salgan. El primero es el cuerpo como

sistema vivo biológico, el segundo es el cuerpo del lenguaje, el tercero es la intervención del propio cuerpo.

Dentro de ese cuerpo hay una boca que produce una insalubridad del lenguaje a manera de código:

Qué quiere decir
la estructura mierda seca
y ella
cuando me dice mierda seca
qué cosa me está diciendo
solo he dicho parálisis
una sola vez en la vida
y con eso lo he dicho todo
aunque no sé qué he querido decir
mierda seca parálisis mierda seca parálisis
estoy oyendo parálisis
tras parálisis
tras parálisis
sin saber lo que significa
aunque no gano nada
sabiendo lo que significa
mierda seca es la estructura
más bonita que hay
su sílaba mier me recuerda el hambre
su sílaba ca
me hace pensar en el almidón
de todo lo que contiene almidón
chicle
es otra estructura preciosa (Rodríguez, 2016, p. 47).

Si el poema anterior habla sobre una acción que implica no dejar que los chicles se cuelen por los agujeros del cuerpo como si se tratara de desechos, acá analiza la frase “mierda seca”. Si en el anterior se trata de una actividad, acá se trata del lenguaje. Los procesos de digestión y los líquidos que produce el cuerpo son formas sensibles, como el lenguaje. Esta forma es la de la vida-muerte y no la que detiene la vitalidad. En esta poesía la energía vital está en estado de estructura viva.

Es de notar el humor producto del choque entre la intención analítica y el objeto del análisis “mierda seca”. Acercarse a la expresión “mierda seca” como una estructura supone

identificar el orden que la configura desde el punto de vista de lenguaje. Esta actitud nos hace pensar en la manera como Bellour afirma que Michaux no se sale de la estructura de la lengua:

Mais cette voix du corps, jusque dans ses grumeaux et ses martelements, son atomicité éparpillée, reste soumise à la spontanéité fictionnelle du langage. Loin de se réduire à l'anarchie d'un lexique, l'espéranto forme des phrases; au point qu'il semble, c'est sa ruse suprême, mimer une grammaire à laquelle il serait étranger, grâce à laquelle il se réapproprie la langue dont il réalise au même instant sa destruction. La force arbitraire d'une invention verbale apparemment dénuée de transivité cede en fait à la pression de deux modes majeurs selon lesquels s'engage chez Michaux la création, quel que soit le degré de déreglement auquel il les soumet: d'un côté l'entraînement narratif entre événements; de l'autre l'entraînement discursive entre propositions (2011, p. 43).

Rodríguez Iglesias, como Michaux, destruye apropiándose de la forma discursiva, de las conexiones sintácticas. El énfasis en la forma, en la poesía de la cubana, muestra la toma de distancia y, a la vez, la apropiación de una estructura de la que no se puede salir pero que puede subvertir en esa insistencia funcional.

A lo largo del poema la voz poética reitera la pregunta por el significado de la estructura. Pone de manifiesto su carácter cambiante a partir del humor: el lenguaje opera en función del entorno donde se desenvuelve, por eso la mención a que hay un otro, “ella”, que le dice “mierda seca” nos ubica en la dimensión del insulto. Queda claro el carácter inestable del significado del código a partir del desplazamiento del contexto del uso de la expresión. El humor permite mostrar las variaciones semánticas⁹⁶.

La voz poética dice que ha dicho parálisis “una sola vez en la vida”, y con esto “lo ha dicho todo”. Sin embargo, más adelante aparece el verso “mierda seca parálisis mierda seca

⁹⁶ La aparición de lo escatológico y del humor en esta poética puede relacionarse con el estudio de Bajtin sobre Rabelais “Por ello, consideramos que no hay nada de grosero ni de cínico en las imágenes escatológicas de Rabelais (como tampoco en las del realismo grotesco). La proyección de excrementos, la rociadura de orina, la lluvia de insultos escatológicos lanzados contra el viejo mundo agonizante (y al mismo tiempo naciente) se vuelven sus funerales alegres, absolutamente idénticos (en el plano de la risa) al arrojar trozos de tierra en la tumba en testimonio de cariño o al arrojar semillas en el surco (en el seno de la tierra)” (2003, p. 141)

parálisis...” que rompe con lo anterior: ahora está diciendo más de una vez la palabra, de tal manera que experimenta en el presente del poema, repite “parálisis”, la vemos actuar. La reiteración genera la pérdida de sentido, por un momento no hay oraciones articuladas, como hace Michaux en la creación del esperanto del que nos habla Bellour. Hay un carácter vocal en estos versos, se desdibuja el sentido y aparece el sonido y la grafía. Así, “no gano nada /sabiendo lo que significa” muestra que la única vez que dijo parálisis sigue siendo una sola porque al estar vaciada de sentido, cada vez que la vuelve a decir es la primera vez. No importa saber el significado, sino haberlo dicho y, en esa acción “haberlo dicho todo”. Las estructuras de lenguaje, son inestables, cambiantes.

Cuando retoma el análisis de la estructura mierda seca desaparece la intención de conocer su significado. Recurre al humor al reunir belleza con la mierda. Sin embargo, esto muestra que su interés está puesto en la forma, quiere estudiar la estructura de la expresión en el sentido material, es decir en su carácter corpóreo. Después se refiere a la sílaba de la palabra que, asociada a otra forma, configura a su vez una nueva estructura. Cada cosa que vive es una estructura que la voz poética considera en su dimensión sensible.

Daleysi Moya, explica la operación mental que hay detrás de los poemas de Legna:

Las mismas razones por las que a mí me interesó su poesía en primer lugar: porque renuncia al viejo ejercicio del hermetismo (esto no va de resolver un enigma matemático; el poema, por suerte, no es el cascarón retórico de algo más); porque devuelve ciertas palabras malditas, ciertas expresiones, al terreno lingüístico de la belleza, del dolor, la rabia, las pone a circular como si las sacara del tiempo y reactivara en ellas su capacidad de significación no-inmediata; porque le gusta engañarnos con su gestualidad ligera e irreverente y arrastrarnos consigo hasta el canal físico de lo prosaico. Legna sabe que es ahí, justo ahí, donde comienza y termina todo [...] Lo que a mí me llamaba la atención, mi idea fija, era la operación mental detrás del dispositivo poema. Esto es: el pensamiento Legna y su manera de nombrar el mundo [...] Poner distancia, no con las cosas mismas –de las que le gusta estar cerca tal y como demuestran sus poemas–, sino con los significados que ellas producen. Lo que nos han dicho que producen. De eso va la película, a fin de cuentas, del pacto tácito de las correspondencias. Pero como ella sabe que hay cierto grado de aleatoriedad en el proceso de significar, y que puede haber, también, cierto grado de maldad, a Legna le gusta ir por libre, hacer lo que le venga en ganas con lo que ha recibido en herencia. Entonces arranca los significantes de sus enclaves habituales y los acomoda allí donde mejor le funcionan [...] Imagínense eso: contar y mostrar por vez primera: un ejercicio de construcción de sentidos al que sólo le interesa el momento de la acción misma. El proceso es verbal, de modo que cada que la operación vuelve a ejecutarse sobre la escritura, la imagen es, o podría ser, otra. La imagen poética golpea y desconcierta y nosotros no logramos entender por qué (Moya, 2023, p. 1) .

Así, con Moya podemos poner en evidencia que la aparente ligereza, la aparición de las palabras malditas, el carácter prosaico remiten a una operación mental que implica desajustar los significados de las cosas. Se trata, en efecto, de un juego y de una manera de engañar al lector de modo que lo que parece sencillo porque se aleja del hermetismo corresponde a un proceso de desmontaje de las estructuras del lenguaje.

El cuerpo en Legna Rodríguez está relacionado con una experiencia de lo imprevisible y lo cambiante, como lo expresa Bellour:

Le deuxième mode est celui de la fiction même: événement ou accident, dont la saturation est telle chez Michaux qu'on touche là au cœur de l'œuvre. Toujours que la chose survient, succède à autre chose, le transforme, ouvre un embryon de récit, qui lui-même en suppose un autre, à l'infini. Au point que la fiction devient un style d'argumentation (2011, p. 44).

Bellour habla de un cuerpo que se dispersa y se fragmenta en la obra de Michaux que, además, está atravesado por lo inesperado de la ficción que lo lleva a diseminarse. Este recurso sucede en la poesía de Legna Rodríguez: por ejemplo, cuando se caen todas las cosas en el poema sobre la piel del pollo de manera inesperada. El cuerpo de la voz poética está construido por partes, se dispersa y configura un conjunto de piezas que son intercambiables:

En este momento
estoy
más descapotable
que en el momento anterior
en el momento anterior
estoy
construyendo un edificio
¿estoy construyendo un edificio?
sí
estoy
aquel edificio
y otro edificio más
idéntico
para no variar
hay
sin embargo
un momento anterior al momento anterior
en el que diente
varía
y en ese momento
estoy

pierna (Rodríguez, 2016, p. 41).

Este poema se remite al pasado, pero permanece en presente. Cuando revisa el momento anterior al presente dice: “estoy /construyendo un edificio”. Así vuelve a suceder cuando se pregunta por el momento anterior al momento anterior: “estoy pierna”. Al ir hacia atrás se vuelve a ubicar en el presente. Pensar en el momento anterior es reactualizarlo en el presente.

Hay acá una revisión del estado de la voz poética en cada momento. Primero compara su estado actual “más descapotable” con relación al momento anterior cuando está “construyendo un edificio”. Luego afirma y reitera la actividad de construcción mediante el énfasis “aquel”, “otro”. Son muchos edificios idénticos “para no variar”: esto podría asegurar que ese estado de obra se va a mantener. Un estar en construcción que se sostenga en cada momento. Sin embargo, “diente / varía”, solo que sucede antes de este momento de estar en obra. Hay acá una estructura sintáctica que se opone a la oración anterior pero cuyo sentido no tiene relación lógica con la cadena de situaciones. La voz poética está construyendo edificios “para no variar”, el siguiente verso plantea una oposición e introduce una variación. Ahora bien, esta variación sucede en un tiempo anterior al de la construcción. La variación no sucede durante la obra en curso: la voz poética trae a colación una que sucede en un tiempo anterior.

Este poema propone una linealidad en cuanto a su procedimiento de ir hacia atrás cada vez, siempre se ocupa del momento anterior. La voz poética desajusta el sistema siguiendo al pie de la letra la estructura temporal. Esa pérdida de causalidad en medio de una estructura nos deja ver un fallo en la máquina que muestra de qué manera el interés está puesto en construirla, en dejar que se vean sus partes que, gracias a este fallo, muestran su aspecto intercambiable. Un poema es una máquina hecha para jugar.

Fijar un tiempo específico “en este momento” permite determinar un estado “estoy pierna”: se trata de una manera de capturar la forma dentro del flujo vital. Hay el anhelo de detener el estado, se trabaja para eso, pero el organismo varía, y si lo hace, el estado también. Este poema captura la permanente variación de los estados. Se vive en términos de mutar de estados. Esos estados son, en efecto, sensaciones y no sentimientos determinados. Por eso es

posible estar pierna. El poema capta la relación del ser humano con el tiempo en términos de variación de estados-sensaciones en la estructura temporal que permite armar el poema.

De ver la vida aparecer en la piel del pollo friéndose en el aceite, al cuerpo máquina sensible, a la belleza de la estructura del lenguaje, a los textos que ordenan el tiempo y muestran que la vida es sucesión de estados: todo está atravesado acá por la forma. De qué manera aparece la forma viva, por qué nuestro cuerpo es una estructura ordenada que sin embargo varía, el lenguaje como la estructura que pretende solidificarse, pero no puede porque tiene un cuerpo, un sonido que lo convierte en cuerpo sensible, hasta la experiencia como sucesión de formas-estados-sensaciones. *Chicle (ahora es cuando)* habla incesantemente de la estructura: al pararse en el lugar de lo presente y de lo que está conglomerado, pone en evidencia que toda forma está abierta, varía, tiene cuerpo, luego es sensible.

La dimensión física de su obra está relacionada con identificar la manera como funcionan las cosas. Una vez comprende el ordenamiento de las cosas las utiliza con otras finalidades y, así, plantea la desestructuración del sistema. La voz poética muestra que las cosas están atravesadas por mecanismos, que el mundo es un sistema que se puede desmontar, sustituir, desviar.

Vaciamiento de identidad e indefensión lírica: así se refiere a Rodríguez la poeta cubana Reina María Rodríguez:

Entra en lo que ella misma llamó “la fase lechosa”, donde no establece comparaciones ni simula con regodeos o metáforas entre lenguajes alternativos, si ellos se complementarán o no. Se radicalizará aún más desde esa carencia de la identidad del “yo”, y creo que no hay nada más lírico que ese vaciamiento de la identidad: “yo lo halé aquella noche / lo halé con la boca / y fue la primera vez que me arrepentí de algo”. Incluso usará formas métricas, sonetos –rompeolas protectores de los barcos que fondean otra bahía a la que llegan–: “¿Qué pasa si me pierdo en la neblina?”, para encontrar también, inmersa en esa neblina –desacralizada de cualquier utopía y marcada por el consumo–, el fantasma de la indefensión que la acompaña: una indefensión lírica, que conlleva una indefensión aún mayor al querer demostrar que la lírica –embarajada a través de un discurso de la abundancia y del dinero en un contexto tan diferente– persiste en su rechazo a todo lo que encuentra a su paso y no la abandonará ni allá ni aquí: “y tú no dirás / ni mí”, dejándonos perplejos, boquiabiertos (R. M. Rodríguez, 2022).

Se ha leído la obra de Rodríguez a partir de la pregunta por el fin de lo lírico, como el fin de la metáfora, y la concreción. Esto, como lo explicita Reina María Rodríguez relacionado con el ambiente de consumo. Ahora bien, se está construyendo una manera otra de concebir el lirismo es decir la poesía.

El método de no saber saber

Del cuerpo en la letrina, pasando por el cuerpo del lenguaje, ahora vamos al cuerpo desorbitado. Es que, al escribir, el cuerpo del poema se disemina como el del organismo de la voz poética. Se trata de un cuerpo sin órganos, voltaico como lo quería Artaud. El actor del teatro de la crueldad se mueve, sin un orden predeterminado, va desarrollando flujos que se concentran y se desarticulan. En *Le théâtre et son double* (1938) Artaud estudia el teatro balinés. En ese texto el francés describe los movimientos de los bailarines haciendo énfasis en la complejidad y en el orden de la estructura coreográfica. El pensamiento de la energía vital lleva a pensar la manera de organizar la forma para que acoja la vitalidad. Esto implica crear una lengua que signifique de otra manera. Se trata de configurar una lengua que sea un cuerpo: así como el actor del teatro de la crueldad construye un movimiento que es gestual y no significa por fuera del escenario. La poesía es una construcción de la forma: como el bailarín de Bali que se mueve de tal manera que desarma y lo que el espectador ve es la posibilidad de armar desarmando, es decir el ejercicio de desmontaje del cuerpo:

Los giros mecánicos de los ojos, esos fruncimientos de labios, la dosificación de crispaciones musculares, de efectos metódicamente calculados y que impiden recurrir a la improvisación espontánea, esas cabezas que se mueven horizontalmente y parecen rodar de un hombro al otro como si estuviesen encastradas en rieles, todo responde a necesidades psicológicas inmediatas, y además a una suerte de arquitectura mental hecha de gestos y mímicas (2014, p. 57).

Los bailarines ponen en evidencia la existencia de la sintaxis que, además, desvían, con rigor. En el gesto de desviación de la forma está el abismo de la vida: la insistencia en la forma para ir hacia el cuerpo del doble.

En la poesía de Legna Rodríguez hay una insistencia en el sentido directo ya que hay un interés por el cuerpo concreto. Además de esto, el sujeto de enunciación construye

enunciados que muestran de qué manera el lenguaje designa la cosa, poniendo en evidencia ese procedimiento del sentido, para quebrarlo. Ahora bien, la insistencia en el carácter directo de la enunciación muestra un interés por diferenciarse del metafórico. Rodríguez no agrega otros elementos a la cosa, adiciona variaciones a la manera como enuncia. Interviene el proceso de designación con repeticiones, paralelismos, desviaciones. Además de la investigación en las posibilidades de las transformaciones del cuerpo, hace un trabajo de enunciación serial.

Si la relación de la escritura es con el cuerpo, también hay una relación con el pensamiento, que expone en el siguiente poema. La estructura del texto va planteando que el conocimiento es una manera de desplazarse:

Sé que hice un viaje cuando pocos podían hacer un viaje
lo que no sé es a dónde viajé
sé que fue lejos
sé que lo que me trasladaba
hizo una escala de varias horas
antes de demorarse varias horas más
en finalizar el viaje
a fin de cuentas
un verdadero viaje no es sino eso
algo que demoramos en finalizar
sé que durante el viaje
convertí la hoja donde estaba escrito este poema
en pañuelo de nariz
lo que no sé es si lloré o si estornudé
y convertí las palabras que algunos me dirigían
en verborrea
lo que no sé es si esa verborrea
llegó a interesarme más o menos
a fin de cuentas
una verborrea no es sino eso
algo que uno nunca llega a interesarle
sé que mi viaje tuvo conclusión
y que la conclusión del mismo
fue sin lugar a dudas
mi retorno a casa
sé que fue una sorpresa para las mentes humanas
lo que no sé es de qué forma clasificar mi mente
a fin de cuentas
fui la primera que pareció sorprendida (Rodríguez, 2016, p. 11).

En este poema hay un uso de expresiones que pretenden definir aquello de lo que se está hablando mediante un orden que, como con el poema anterior, se repite. La estructura es la siguiente: primero afirma lo que sabe con relación a algo, luego lo que no sabe sobre eso mismo, finalmente con la expresión “a fin de cuentas” concluye la definición. Este poema está armado a partir de una serie de definiciones que, además, están estructuradas con un sistema que se repite cada vez. Es un poema metódico y la repetición del método hace énfasis en el orden. He acá el énfasis que venimos estudiando en la poesía de Rodríguez Iglesias a propósito de la forma. Esto nos permite relacionarlo con el teatro de Bali: “Lo maravilloso es que una sensación de riqueza, de fantasía, de generosa prodigalidad se desprende de ese espectáculo regulado con una minuciosidad y una conciencia enloquecedoras” (Artaud, 2014, p. 57).

Suely Rolnik propone un panorama que se puede relacionar con la poética de Rodríguez cuando explica la creación a partir de un afecto, de la presencia del otro en el cuerpo:

El primer movimiento consiste en la escucha atenta al carácter intensivo del afecto que reclama por un decir en la experiencia vivida en su/nuestra actualidad; una escucha de su frecuencia vibracional. Y si esta escucha viene primero no es únicamente por su posición en una línea de tiempo cronológico, sino porque ante todo es la portadora en potencia de otro tiempo que atraviesa el proceso de comienzo a fin: el devenir en el cual el afecto disparador del trabajo de creación cobrará cuerpo en la obra que resultará de él (si todo marcha bien). Visto desde afuera, parece nada. Porque los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos: en definitiva, no tienen lenguaje. Y sin embargo son reales o, dicho con precisión, son las emociones de lo real, “emociones vitales” (nada que ver con las “emociones psicológicas”). Ellas consisten en los efectos de las fuerzas que agitan el cuerpo vivo de un determinado mundo en los cuerpos vivos que lo componen. En suma, son la presencia del otro (persona, paisaje, atmósfera política, obra de arte, texto etc.) en nuestros cuerpos, son una presencia viva que los fecunda; quedamos habitados por una especie de cuerpo extraño que nos deja en estado de inquietud. No logramos acceder a él en nuestra experiencia como «sujetos»; pero existe otra esfera de la experiencia subjetiva, propia de nuestra condición viviente, en la cual este acceso es posible: un «fuera-del-sujeto» (Rolnik, 2019, p. 1).

Esta definición de los afectos que carecen de lenguaje pero son reales puede vincularse con múltiples elementos que hemos venido estudiando. Ahora bien, acá se trata del estatuto del cuerpo en esta obra que pone en evidencia la materia agitada por los cuerpos que la atraviesan. Así aparece el conocimiento a partir del cuerpo.

Desde el inicio hay una expresión que nos pone en alerta, ya que saber que se hizo un viaje es diferente a afirmar que se hizo un viaje. Con esto toma distancia de la acción y la pone bajo la lupa del conocimiento. Saber no es aprender sobre un tema: es tomar distancia, observar. Está al tanto de que hubo traslado, que algo la transportó y que viajó lejos. La voz poética desconoce el destino de su viaje. Le interesa el hecho de moverse y la relación de esto con una temporalidad que desemboca en un cambio de lugar. Utiliza expresiones de indefinición, “algo me trasladaba, varias horas más, fue lejos” para decir que hubo un cambio en el espacio. La definición de viaje está concentrada en el tiempo: “algo que demoramos en finalizar”, esto muestra que captura la transformación y, para eso, se fija en el tiempo.

Saber no es, entonces, conocer a dónde va. Si seguimos identificando el desarrollo de la reflexión en torno al viaje, más adelante la voz poética afirma que la conclusión del mismo fue “sin lugar a dudas” el retorno a casa. No hay duda en que esa fue la conclusión. Así vemos a la voz poética reflexionar, exponer su particular manera de acercarse al conocimiento. Este expone el ejercicio de reflexión de la mente de la voz poética. El método que ha creado para pensar, “Sé, no sé, a fin de cuentas”, lo aplica para su propia manera de hacerlo. Se puede resumir: sé que es sorprendente la manera en que pienso, no puedo clasificarla, a fin de cuentas yo misma no comprendo cómo pienso. La voz poética usa su método de definición para demostrar que desconoce su manera de reflexionar. Este poema que define un tema, el viaje, por medio de una estructura de pensamiento se convierte en una puesta en práctica de cómo es pensar: se trata de una movilización. Hay acá un contraste: el uso de las estructuras predeterminadas de tesis, antítesis, síntesis para poner en evidencia que esta mente no sabe a dónde va. Así construye una manera de pensar el viaje que es inclasificable. La mirada sobre el viaje como una física del traslado termina siendo extraña, es decir poética. Esto implica que puede conocer mediante un no saber hacerlo. Legna Rodríguez no nos dice, como Artaud, que no puede pensar, la poeta cubana desarticula la idea de qué es pensar utilizando la enunciación de la razón, para vaciarla de sentido. Así es que la forma prefigurada es una cáscara que la poeta puede llenar con su particular manera de construir una idea.

En la mitad del poema la voz poética afirma que convierte las palabras que le dirigían en “verborrea”. Los diálogos tienen el carácter de excesivos. Luego viene esa idea de que la verborrea es “algo que uno nunca llega a interesarle”. Esto es una visión del lenguaje oral que se puede aplicar al poema. También porque la imagen anterior a esta, muestra que durante el viaje está escribiendo, como suele suceder a lo largo de este libro. Habla del poema que estamos leyendo: “convertí la hoja donde estaba escrito este poema / en pañuelo de nariz”. Además de que nos muestra donde escribió el poema que estamos leyendo, pone en evidencia una transformación de la materia. La idea de usar la hoja para sonarse o para el llanto muestra por un lado que en medio del viaje está escribiendo. Usar la hoja del poema para atender su cuerpo es un gesto que muestra en su vida cotidiana, donde el flujo del cuerpo es indetenible, está rodeada de hojas con poemas. Así, las dos cosas, llorar o estornudar y escribir van de la mano. Escribe como estornuda. Por otro lado, propone de qué manera el cuerpo se impone, existe como presencia con sus fluidos, por lo que es necesario atenderlo. Así, la escritura acompaña en esa cotidianidad, pero también su soporte debe atender la inmediatez del cuerpo.

La poeta transforma la hoja en pañuelo y las palabras de los demás en verborrea. Acá podría haber un deslizamiento de sentido y tal vez ese cambio implica que el ejercicio de escritura es procesar materia. Ahora bien, lo que escribe es la verborrea ya macerada que tal vez no le interese. Así aparece otra manera de concebir este poema como un ejercicio de escritura verborrérica. La composición, su método, su expresión de saber algo, de no saber, su repetición de la estructura, su tema es una gran verborrea. Así las cosas, pensar es, también, una manera de excederse en palabras. Vuelve el humor a partir de la toma de distancia de la actividad de la escritura y la posibilidad de que sea una gran verborrea, algo que viene de las palabras de los demás, de una manera excesiva de proferir palabras sin sentido. En todos los casos la relación de la poeta con el pensamiento es de hacer estallar su orden predeterminado.

En la poesía de Legna Rodríguez hay una puesta en escena, por medio de acciones, de la reflexión. Se trata de un uso de estructuras que permiten crear juegos de pensamiento con reglas que llevan a experiencias extrañas. El poema se concentra en aclarar el esquema de la actividad y en llevarla a cabo. El énfasis puesto en la elaboración del andamiaje nos hace

pensar en la manera como los bailarines de Bali utilizan un lenguaje corpóreo codificado y extremadamente minucioso:

Tú no puedes inquietarte cuando te digo
que no sé saber
pero cuando te digo que no sé escribir
esa inquietud se desmorona
las casas por ejemplo
los edificios por ejemplo
y los muros
porque tú eres un material
con visibles posibilidades de desmoronarse
a partir de hoy
cuando te diga que esto que estás leyendo
ha sido escrito para saber
cómo es escribir con excelencia
desmorónate
cuando te diga que estoy cansada
que estoy cansada
que no doy más
acuéstame (Rodríguez, 2016, p. 81).

La voz poética juega con la idea de no saber. Así que aparecen las posibilidades de sentido, primero no saber saber, luego no saber escribir. “No sé saber” es una afirmación que no se desmorona, se mantiene estable desde el punto de vista físico, según el poema. Esta voz poética no sabe saber. La repetición introduce el humor que también desacraliza esta falta. Sin embargo, dentro del saber están las actividades intelectuales como la de escribir. La lógica diría que si no sabe saber entonces no sabe escribir. Pero este poema tiene un juego sintáctico: no sabe saber se queda intacto, pero no sabe escribir se desmorona lo que implica que sí sabe escribir. No sabe saber pero sí sabe escribir. Sin embargo, la regla del juego es que lo debe expresar —el saber escribir— mediante “no saber”. Esta construcción nos hace pensar en la manera como Artaud concibe el espectáculo de Bali: “El drama no se desarrolla entre sentimientos, sino entre estados mentales, osificados y reducidos a gestos, a esquemas” (Artaud, 2014b, p. 55).

El derrumbe es físico, y sucede mediante un ejemplo que alude a cosas concretas como casas, edificios y muros. La expresión “no sé escribir” se desmorona como todo lo que está conglomerado y se puede aflojar. La frase tiene un sentido que no corresponde a la realidad

por lo que su solidez física está en peligro. Se hunde el lenguaje porque la estructura sintáctica no tiene sustento. Es un edificio a punto de caerse. Es que el lenguaje es un cuerpo en esta poesía.

La segunda regla de este poema es que está referido a un tú o, si se quiere, al lector. Nos habla la voz poética que nos dice qué hacer. Al decir “no sé escribir” eso se desmorona, se cae como un edificio. Luego viene la razón de por qué se desmoronan las casas. Esta razón es “porque tú eres un material”. Hay, acá, una lógica de contagio. Se nota una gradación que permite un derrumbe de todo, como si el desmoronamiento semántico de “no sé escribir” invadiera todo lo demás que aparece en el poema, hasta llegar al lector. Sin embargo, este no alcanza a derruirse, la voz poética tan solo le deja claro que es un material, como lo es todo lo demás y que, como toda materia, así como crece, muere.

En el fondo bullía el problema de no saber saber. Traemos a Rolnik para proponer una definición:

El ejercicio de creación de cultura no tiene que ver con significar, explicar o interpretar para revelar verdades. La verdad, según el Manifiesto Antropófago, “es mentira muchas veces repetida”. Hacer cultura antropofágicamente tiene que ver con cartografiar: trazar un mapa que participa de la construcción del territorio que representa, de la toma de consistencia de una nueva figura de sí, de un nuevo “en casa”, de un nuevo mundo [...]. La subjetividad antropofágica se define por jamás adherir absolutamente a algún sistema de referencia, por una plasticidad para mixturar a gusto toda especie de repertorios y por una libertad de improvisación de lenguaje a partir de tales mixturas (Rolnik, 2001, pp. 7-8).

El juego que propone la poeta en torno a la definición de qué es saber nos remite a la idea de la creación poética como el no significar y a la idea de la verdad como mentira repetida “muchas veces”. Ahora bien, vemos que los poemas de Rodríguez construyen verdaderas cartografías en los movimientos que emprenden los cuerpos y construyen ese otro territorio que se caracteriza precisamente por no adherir a algún sistema.

En la segunda parte del poema hay una serie de instrucciones. La voz poética establece entonces una relación con el lector, le habla en presente y le explica cómo actuar. El lector hace parte de la acción, debe hacer cosas, acá no se trata de que la lectura apunte a un

contenido que representa un objeto. Se trata de que la voz le habla al lector para decirle que está escribiendo ese texto “para saber / cómo es escribir con excelencia”. Acá cambia la estrategia de las negaciones, pero sigue con los derrumbes. Introduce una variación en las reglas de su poema. Pedirle al lector que se desmorone ante esto implica que la voz poética se aparta de la idea de escribir relacionada con excelencia. Pero además de esto también de la idea de que escribir tenga que ver con exponer la perfección técnica. Hay una explicación de por qué no sabe saber: porque no sabe conocer con el fin de representar un tema con dominio literario. El poema propone una nueva visión de la poesía como artefacto de juego.

El final del poema continúa el ejercicio entre la voz poética y el lector que ya sabe cómo actuar. La fatiga se produce por todo lo que ha lidiado: la estructura del lenguaje, el saber saber, la necesidad de llevar al lector a desmoronarse. No saber escribir se desmorona: porque, en efecto, escribe, la voz poética no para de escribir. Pero no se trata de decir, “sé escribir” porque “saber” es algo que apunta a la excelencia, es decir a conocer una técnica y dejar ese dominio exhibido. Escribir es acá la acción de hacerlo: actuarlo, ejecutarlo, darle instrucciones al lector para que actúe, quedar cansada y pedirle al lector que por favor la acueste.

Ángel Pérez destaca la estética de la escritura de Rodríguez y su capacidad de nombrar las cosas tal cual, en el contexto contemporáneo:

Legna denuncia las imposturas del orden civilizado al exorcizar —sin respeto alguno por el conservadurismo moral—, los fetiches que se esconden tras los rituales efectistas que perfilan las "costumbres", para resaltar las sensibilidades que habitan en los comportamientos humanos diferentes. ¿Dónde están las corrupciones e inmoralidades? En su capacidad para nombrar las cosas tal cual, de donde emergen los componentes que soportan la estética de su escritura. No hay para ella ningún problema en socializar los placeres íntimos, en disfrutar el regodeo y la morbosidad del sexo, porque sabe que ahí también se halla un componente que nos distingue. Demasiado inquietante, su pensamiento debe interpretarse al interior de estas coordenadas: primero, porque detrás de su violencia verbal se escuda un lirismo emocional no perceptible del todo, pero definitivo en el alcance último del significado; segundo, su vulgaridad encierra un revés al teatro de contrariedades, traumas y prejuicios con los que vivimos, y además implica una profunda psicología. Existe en sus maniobras literarias una ironía que acusa la hipocresía, la falsedad y la mascarada social, a razón de que la realidad vive de la impostura, en una compleja red en la que el hombre pierde la verdadera dimensión de su ser (Pérez, 2019, p.1).

Otra perspectiva sobre la obra de Rodríguez implica el carácter transgresor de su poesía que, si bien no tratamos relacionado a las temáticas, la erótica, la moral, sí nos interesamos por la manera como usa el lenguaje en el sentido de la vitalidad de Artaud. Es que, como ya lo hemos visto, la capacidad de experimentación del francés está vinculada a la búsqueda de una lengua viva.

Tercera parte:Hacer que el poema se siga escribiendo

La danza matemática

Las estructuras de los poemas sobre el pensamiento son danzas no solo por los gestos, sino porque la composición de los textos es una coreografía medida que ordena y, a la vez, desestructura. Esto nos remite al rigor de los bailarines de Bali:

Lo curioso en todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y cortadas brutalmente, en esas frases musicales que se interrumpen de repente [...], esos bailes de maniqués animados, es que a través de su dédalo de gestos, de actitudes, de gritos repentinos, a través de las evoluciones y las curvas que no dejan ningún sector del espacio escénico sin utilizar, se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras (Artaud, 2014b, p. 56).

El énfasis que hace Artaud en la manera como los actores de Bali construyen los movimientos nos hace pensar en el carácter maquinal, casi matemático de los poemas de Rodríguez Iglesias. Así como el poeta francés propone que la implicación de esta danza es la creación de una lengua con un sentido nuevo, Iglesias crea una manera de concebir la poesía como producción de gestos. Esto está vinculado al descubrimiento y la puesta en marcha del gesto que sucede mediante un orden en la estructura que plantea una regla susceptible de tener variaciones. Rodríguez propone juegos, fórmulas y, a partir de ahí, despliega los desarrollos de la danza física en la estructura de los versos. El interés por la forma es la manera de llevar el lenguaje a la experimentación no solo porque la voz poética ejerce acciones y le pide lo mismo al lector, sino porque la organización del poema configura un cuerpo que se quiebra y se intercambia como lo hace el cuerpo del bailarín de Bali. Se trata de una composición poética que se vuelve física porque la estructura adquiere movimiento, como una danza con pequeñas variaciones. La poesía es movimiento.

La referencia al cuerpo del pulpo vuelve a ser relevante para configurar las posibilidades del cuerpo en Rodríguez:

Sentir en red. Uno de los aspectos más desconcertantes de la biología de los pulpos es que su sistema nervioso no está centralizado en un órgano principal, como el de los humanos, sino distribuido entre este y sus ocho tentáculos, donde se localizan la mayor parte de sus neuronas. Los tentáculos, además de poseer sentido del tacto y del gusto, muestran autonomía y capacidad para tomar decisiones. Según el experto en cefalópodos Peter Godfrey-Smith, para entender la mente del pulpo hay que imaginarla como una orquesta de jazz: a veces los músicos (los tentáculos) se coordinan para tocar juntos (a las órdenes de una dirección central), pero otras veces se separan, improvisan e interpretan sus propias melodías, al margen de la melodía principal. En su opinión, los pulpos viven fuera de la división común entre cuerpo y cerebro. Nos cuesta concebir un animal mental y corporalmente des-centralizado, pero en la naturaleza existen multitud de organismos que viven su vida en red (Ptqk, 2023, p. 276).

Esta imagen nos permite pensar los gestos de los cuerpos de Rodríguez a partir del funcionamiento del cerebro del pulpo que no se puede dividir de sus tentáculos y crea, de esa manera una especie de orquesta o de baile pensante.

Que el lenguaje sea un flujo corpóreo no implica que no haga parte de la estructura física que opera según un sistema. La voz poética construye composiciones a partir de un énfasis en conectores y paralelismos. Después de crear esa base aparecen las variaciones. Esto nos recuerda la imagen que vimos más atrás, de estar construyendo edificios. Con la lengua corpórea elabora estructuras que reiteran la elaboración formal. Esto lleva a una sobreexposición de la forma. Si Artaud propone un teatro que contenga la mayor cantidad de elementos posibles para impedir que el espectador ordene la información y más bien entre en la hipnosis energética, Legna Rodríguez realiza composiciones cuyas repeticiones y variaciones llevan a un movimiento imparable de la sintaxis. En los poemas de la cubana hay un énfasis en la estructura que lleva a la desestructuración en la medida en que la variabilidad y las relaciones entre los elementos convierten el contenido en un elemento de juego. Lo que dice la poeta a partir de esa estructura es poner en evidencia el desarrollo de la estructura misma, hasta el límite.

Los poemas de Legna Rodríguez tienen una estructura de paralelismos y variaciones de acciones que van construyendo una verdadera danza:

Los collares que me pongo cuando voy al centro
de la ciudad
a escribir sobre sus parques, sus árboles, sus
transeúntes, y sus basuras
me los meto en la vesícula si estoy en casa
bien metidos allí, apretados, el vientre empieza a
brincarme.
Dar brincos es lo que doy sobre los poemas que hice
cuando fui al centro de la ciudad
quién dijo que me interesaban los parques, los
árboles, los transeúntes, y las basuras
quién dijo que algo me interesaba.
Dar brincos es lo que di sobre los collares que me puse
cuando fui al centro de la ciudad
quién dijo que con tales collares puestos
lograría escribir algo que sirviera
quién dijo que los collares me interesaban.
Dar brincos es lo que doy sobre mi propia vesícula
sobre mis pulmones, sobre mis riñones, sobre mi
hígado, sobre mis músculos, sobre mi ovario
quién dijo que dar brincos sobre esa retahíla de
órganos
era saludable
quién lo dijo, please (Rodríguez, 2016, p. 19).

Cuando va a ir al centro a escribir sobre lo que ve en ese lugar se pone collares. Vuelve la idea que habíamos estudiado de meterse objetos en el cuerpo, los chicles, y no dejar que se salgan. Se pone metáforas y símiles, ahora se introduce los collares en la barriga, “apretados”, para que quepan: hay una pulsión digestiva. Así, se mete cosas dentro y espera que no salgan para que alimenten.

El poema se impregna de una manera de estar brincando. El cuerpo intervenido desencadena el movimiento de dar saltos, que genera líneas de acción con variaciones. El elemento que permanece es la voz poética que da brincos, pero en cada parte cambia el objeto sobre el que se mueve. Primero salta encima de los poemas que escribió acerca del parque, luego sobre los collares que se puso para ir a escribir al parque, finalmente sobre su vesícula. Mientras brinca reflexiona a propósito de la escritura de los poemas. Acá aparece la segunda fase de variaciones. Cuando brinca sobre los poemas afirma “quién dijo que algo me interesaba”,

luego lo hace encima de los collares y dice: “quién dijo que los collares me interesaban”, finalmente se para en los órganos y explica: “quién dijo que [...] era saludable”.

Este dispositivo tiene que ver con la manera como en el teatro de Bali ordenan los movimientos: “En ellos todo es regulado, impersonal; no hay movimiento muscular o giro de los ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva [...]. Y lo raro es que en esa despersonalización sistemática, en esos juegos de expresiones puramente musculares, [...] todo produce el máximo efecto” (Artaud, 2014, p. 60). Hay un énfasis en la construcción formal relacionada con el cuerpo. Aquí se trata de desarticular el cuerpo, como lo hacen los bailarines, a partir de movimientos secos. Así, en la poesía de Legna Rodríguez se estructura el orden del poema para desestructurar el pensamiento a partir de gestos corpóreos. De esta manera, los textos crean un espacio de encuentro de movimiento, reflexión y orden que produce una poética del gesto como lo propone el teatro de la crueldad.

Desarticular el cuerpo corresponde a una potencia propiamente de los bailarines, quienes saben que no hay un cuerpo único:

C'est une unité qui appartient à un corps virtuel, lequel se forme au fur et à mesure que les mouvements se décomposent. La multiplication des articulations et des gestes (qui vont donner naissance à des séries divergentes de mouvement) permet la construction de ce corps dont la virtualité garantit cette continuité de fond des mouvements qui fonde la danse. Précisons encore la notion de corps virtuel. Il se reconnaît aisément chez Cunningham: comme on l'a vu, il décompose les gestes dans l'équilibre du corps en mouvement, si bien que le nexus des positions des membres n'est plus celui d'un corps organique. On peut même dire qu'à chacune de ces positions simultanées de gestes hétérogènes correspond un corps différent (organique; mais de la multiplicité des corps organiques virtuels qui forment un même corps résulte un corps impossible, une sorte de corps monstrueux : c'est lui, le corps virtuel). Ce corps prolonge dans la virtualité le geste dont on ne voit plus la suite dans le corps empirique, actuel. Il s'ensuit qu'il n'y a pas de corps unique (comme le «corps propre» de la phénoménologie), mais de multiples corps. Le corps du danseur (chez Cunningham, mais en fait chez tous les danseurs) est composé d'une multiplicité de corps virtuels. L'unité de mouvement virtuel (ou l'unité virtuelle de mouvement) crée un espace où «l'on peut tout mettre», espace de coexistence et de consistance des séries hétérogènes (Gil, 1999, p. 69).

Este cuerpo virtual tiene que ver con el cuerpo del doble que propone Artaud en *Le théâtre et son double* que es invisible, pero existe y está relacionado con una multiplicidad que, de

hecho, es pensante. El doble, o el cuerpo virtual es precisamente lo que Rodríguez alcanza en sus poemas gestuales.

La voz poética brinca sobre objetos que son problemáticos, “quién dijo que con tales collares puestos / lograría escribir algo que sirviera”. Escribir sobre los parques e ir a ese lugar para hacerlo y, además, ponerse los collares son actividades que son puestas en duda a lo largo del poema. Sin embargo, hay un deseo de escribir que desarrolla la búsqueda, el gesto de saltar y la indecisión. La escritura acá está relacionada con un desplazamiento y con una relación particular, de intervención y ritmo con el cuerpo.

Los poemas que hablan de los transeúntes de la ciudad no le interesan. En cambio, el poema se desarrolla a partir de un ritmo: la voz poética salta como lo hacen la estructura y sus transformaciones. El brincar permite ir sobre sus propios órganos, y fabricar un cuerpo de carne que es “retahíla” de lenguaje. Brincar sobre sí misma es hacerlo encima de las partes: pulmones, el ovario, la vesícula, de tal manera que devienen lista, larguero de nombres. El cuerpo que es lenguaje, los órganos expuestos, abiertos, atravesados por los brincos es, en suma, el poema como danza frenética. Acá surge la escritura como un ritmo que atraviesa el cuerpo hasta que se abre, desarticulado y textual. Brincar es escribir en la medida en que escribir es buscar el gesto, es decir un lenguaje corpóreo que se mueve y no que nombra cosas. Poner la forma a saltar.⁹⁷

⁹⁷ La performance pone la forma a saltar, incorpora al espectador, es una común danza frenética. Los tres autores de este texto se refieren a sus orígenes, basados en la investigación de Fischer-Lichte, profesora de ciencias teatrales en la Universidad Libre de Berlín: a partir de M. Herrmann (citado por Fischer-Lichte, 2011), fundador de los estudios teatrales germanos, la atención se centró en la realización escénica: “El teatro y el texto dramático, en mi opinión, desde sus orígenes son contrarios: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es el logro del público y de quienes están a su servicio” (p. 61). Por ello, se sitúa en Alemania la fundación de los estudios teatrales contemporáneos, los que dieron un lugar privilegiado a la realización escénica. Fue Herrmann quien fijó el concepto de *realización escénica*, al desplazar el foco de interés del cuerpo como portador de signos (expresión y trasmisión de significados) al “cuerpo real”: “del estatus sígnico al estatus material” (p. 71), considerando como protagónicas la presencia del actor y del espectador en la escena, al llamarla *copresencia física*. La realización escénica es considerada, además, un juego, una fiesta, un arte autónomo, donde la verdadera obra de arte es la interpretación auténtica de los actores, ahí sitúa la *esteticidad* de la obra, unido a las reacciones físicas de los espectadores [...].

Encontramos acá elementos del cuerpo sin órganos que propone Artaud en *Pour en finir avec le jugement de dieu*: la apropiación de la anatomía, la creación de una nueva que permita la circulación vital. Ahora bien, en *Chicle (ahora es cuando)* hay una conciencia de que el gesto no libera. El uso de la expresión en inglés “please” deja ver el espíritu de juego por parte de la voz poética que no se toma en serio, de manera trascendente, sus hallazgos. Esto muestra que brincar es una actitud que desencadena el cuerpo sin órganos sin aspirar a una manera nueva de existir. El humor de Rodríguez cambia la magnitud del interés del francés, hacerle un nuevo cuerpo al ser humano, por una actitud juguetona, es decir por una apuesta que aparece y desaparece, brinca, sin más expectativa que el mismo gesto y su variación.

La voz poética pone en evidencia su método de escritura. Esto nos hace pensar en el desarrollo de una lengua corpórea:

La idea de teatro puro, que para nosotros es meramente teórica y a la que nadie intentó darle nunca la menor realidad, la propone el teatro balinés en una realización formidable, en el sentido de que suprime toda posibilidad de recurrir a las palabras para dilucidar los temas más abstractos; y porque inventa un lenguaje de gestos hechos para desarrollarse en el espacio y que carecen de sentido fuera de allí.

El espacio del escenario es utilizado en todas sus dimensiones y, podría decirse, en todos los planos posibles. Porque además de un agudo sentido de belleza plástica, estos gestos tienen siempre como objetivo final dilucidar un estado o un problema mental (Artaud, 2014, p. 64).

Este lenguaje de gestos que se desarrolla en el escenario y solo funciona en ese lugar tiene que ver con la idea de una lengua producida por el cuerpo que no pasa por las palabras y sin

Harrison define una nueva relación entre los actores y el público, al no considerar estos últimos como espectadores pasivos: es una relación de “cosujetos por copresencia física” y no de sujeto/objeto; los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica (participación física y emocional, a la vez lúdica): “la realización escénica surge como resultado de la interacción entre actores y espectadores” [...] (Marrero-Fernández *et al.*, 2021, p. 6;7).

embargo comunica la energía vital. En los poemas de Rodríguez Iglesias encontramos textos que son verdaderos encuentros con actividades o acciones que se van regando sostenidas por el ritmo de la lengua. El riego no es una improvisación: se trata, como en el teatro de Bali, de un orden que genera un excedente vital.

Creí que me iría bien arañando estas paredes
que me iría de maravillas
mi creencia consistía en sustituir
el lápiz por el bolígrafo
la página en blanco por el poema
el arroz por el chicle
mi creencia consistía en derramarme
sin que se notaran mis cabellos
creí que me iría bien
escribiendo este librucho
redactarlo, corregirlo, terminarlo
creí que me convendría sustituir
la olla por la chimenea
el perro por la perra
la sogá por la cuerda
asonancias
típico de mí
tonta
fofa (Rodríguez, 2016, p. 161).

El poema tiene una estructura que reitera “creí que me iría bien” y finaliza con “típico de mí / tonta / fofa” que alude a la ingenuidad de idear planes que, en realidad, de nada sirven. La lista de actividades que describe a continuación hace parte de ese proyecto que apunta a que le vaya bien. El carácter sistemático y permanente de la sustitución contrasta con el hecho de que está basado en la creencia y no en la prueba. De esta manera el poema no genera un resultado en la medida en que la sustitución no sirve. Como en el poema anterior, el texto se concentra en el gesto: dar brincos, reemplazar, sin que esto lleve a un descubrimiento. El texto se concentra en el desarrollo de la actividad y la voz poética afirma que no logra nada con esto. Así propone una idea de la poesía, como acciones que desarrollan la idea de una escritura sin palabras. Esto nos hace pensar en que estos gestos son un desarrollo de la lengua gestual que busca Artaud en el teatro para acabar con el carácter topológico del sentido de los parlamentos. En vez de que los actores reciten el texto, busca que desencadenen la energía

vital con el cuerpo. Legna Rodríguez construye unos poemas que se concentran en actividades repetitivas, que muestran el cuerpo que ejerce su gesto con variaciones⁹⁸.

Hay acá un ejercicio de cambio de objetos que aluden a la escritura, pero también a actividades cotidianas como comer o a la presencia de animales. El método consiste en sustituir una cosa por otra. Se trata de quitar una y poner la otra que ya está sólida y existente: el lápiz por el bolígrafo, el arroz por el chicle. Esta acción que implica el universo concreto de los objetos alude a la operación del lenguaje ya que este reemplaza la realidad. En vez de cosas hay palabras, pero estas no tienen la dimensión física que sí caracteriza a los objetos.

Sustituir remite a la operación de la metáfora que consiste en decir una cosa a partir de otra. Acá, sin embargo, se cambia la cosa: el arroz, por otra diferente, el chicle. El chicle no alude al arroz, de la misma manera que la presencia del bolígrafo no remite a la de lápiz. Esto porque el reemplazo de una cosa por otra lleva a que la nueva cosa aparezca en su solidez y en su redondez sin que su presencia aluda a algo diferente de sí misma. De esta manera aparece el carácter reflexivo de este poema que nos lleva a identificar, sin embargo, que la cercanía en el texto de un tipo de esfera con otro constituye un campo semántico. De hecho, el chicle y el arroz hacen parte del de la comida.

⁹⁸ En su libro, *El campo vibratorio. Introducción a la medicina clásica china desde un punto de vista científico* Zhang propone una manera de ser de lo que podríamos llamar el doble de Artaud, que Rodríguez logra capturar en sus poemas gestuales: “El cuerpo electromagnético es invisible. Aparte del estrecho rango de ondas electro magnéticas que podemos percibir como luz visible, tan solo alcanzamos a visualizar su estructura y patrones en nuestra imaginación. Somos incapaces de estudiarlo usando la vista, el microscopio o el análisis químico [...]. El desafío de inferir su existencia a partir de escrupulosos análisis y síntesis de complejos datos experimentales resulta abrumador. La situación actual de la biología y la medicina es similar a la de la física en el siglo XIX, cuando la gente tuvo delante la prueba de la existencia de las invisibles ondas de radio. La gente no creía en su existencia aunque el mundo estuviera lleno de ellas[...]. El segundo problema es que el cuerpo electromagnético es sumamente dinámico, a veces como el océano azotado por una tempestad, y eso dificulta su observación, su medición y la formulación de las leyes que rigen su comportamiento[...] Su dinámica y variable naturaleza, reñida con la arraigada noción de que somos un cuerpo sólido y estable, dificulta su reconocimiento. En tercer lugar, somos incapaces de estudiar el cuerpo electromagnético mediante el método convencional de separación y aislamiento que emplea la anatomía, o con el uso de un microscopio de electrones o de la cromatografía, que permite una mezcla orgánica en el millar de constituyentes que la conforman. El cuerpo electromagnético es indivisible e intangible” (Zhang, 2022, pp. 187-189).

La acción de intercambio tiene ciertos elementos de resonancia unos más evidentes, lápiz por bolígrafo, otros dispares: la olla por la chimenea. Hay un intercambio aleatorio entre las cosas. Ahora bien, esta actividad está ritmada por “asonancias / típico de mí”, por lo que la lógica que hay entre una cosa y la siguiente es sonora, de resonancia, de rima y no de causalidad. Acaso escribir es un acto de sustitución de una cosa por otra. Cada frase es una materia en vez de otra materia posible.

La acción de derramarse está ligada a la de escribir “este librucho”. Así, aparecen las actividades vinculadas con esto: redactar, corregir, terminar, que no llevan a una obra sino a un librucho. El producto de esto desemboca en que haya esa materia, que de la página en blanco haya poema. Escribir-sustituir cosas tiene que ver con concentrarse en la acción de intercambio que tiene que ver con tejer las relaciones, asociarlas por asonancias, sin causalidad, por musicalidad, por ritmo. Esto lleva a desterrar la noción de crear de la nada y nos introduce en la de crear como combinar o, si se quiere, hacer un montaje: poner una escena en vez de otra y una más al lado de la siguiente⁹⁹.

El fin del lenguaje, el inicio del gesto

La mirada de Deleuze sobre la crítica a la representación nos sirve para poner en contexto la manera en que los poemas de Legna Rodríguez la ejercen. Veremos que la poeta lo hace a partir de una idea que nos recuerda la propuesta de Artaud de una lengua que sea la presencia vital. *Chicle (ahora es cuando)* nos propone poemas que muestran que están siendo escritos por la voz poética mientras el lector los está leyendo.

⁹⁹ Irina Garbatzky evoca a Kafka, cuando escribe sobre esta dificultad de la sintaxis en los poemas de Legna. En este texto parte del libro de la cubana *Chupar la piedra*: “Un motivo puede destacarse en los poemas de *Chupar la piedra*, y es, justamente, la dificultad. No estoy segura que se trate de una dificultad barroca, la profundidad de las frases, la invitación a sumergirse. Sino una dificultad de otro tipo: la dificultad como efecto sintáctico, la pregunta por la conexión y las causas. Por eso recordé a Kafka, más precisamente, un texto de Nora Catelli sobre Kafka en donde encuentra como nudo de su escritura la idea de un desplazamiento, “como el choque de un insecto contra un cristal”. Hay, así, en los poemas, esa forma del pensamiento atropellado que evocaba la figuración kafkiana. Poemas-abstracciones, poemas-conceptualizaciones en donde lo que aparece en un inicio rápidamente se convierte en otra cosa” (Garbatzsky, 2022, p. 1).

En este poemario vemos la relación que tiene la voz poética con la escritura:

Es una verdadera lástima
que todos los artistas anteriores
hayan hablado del tiempo
con tanta virtud
en sus obras
todos
incluso los peores
han sentido cómo el tiempo
les revienta sus collares
los hace más tristes o más felices
y han hablado del tema
dominándolo
expandiéndose
por horas
yo solo gustaría algunas breves milésimas
para apoyar el lápiz
y escribir un punto (Rodríguez, 2016, p. 153).

Escribir es dar forma, construir un edificio, configurar un cuerpo, ordenar el tiempo con una estructura particular: la del lenguaje que, a su vez, ya tiene un sentido predeterminado. La voz poética hace poemas, no edificios. Esto la remite a la tradición, por eso en este poema habla de la manera en que los escritores han representado el tema del tiempo. La voz poética alude a que lo han hecho con “virtud” que corresponde a una categoría de valor, de rectitud. Han sido, todos, eficaces. Ahora bien, lo han tratado en dos sentidos, primero según el sentimiento, este se divide, a su vez, en dos, tristeza y felicidad. La segunda manera de hacerlo es hablar sobre el tema. Lo han representado a partir de una emoción y como un tema. Hablar a propósito de algo, es decir, tratarlo como un objeto.

Dar forma no es hablar sobre un tema, es hacerlo. Escribir es, para la voz poética, un ejercicio de creación que implica el cuerpo de quien escribe, el del lenguaje y el del objeto. Los tres elementos están unidos por la materialidad, el cuerpo dirige la energía al lenguaje cuyo sonido y grafía forman el cuerpo del objeto que, en este caso es el tiempo. Escribir, como hacer el tiempo no tiene que ver con describirlo, sino con dejar el cuerpo del tiempo -el punto- como una presencia que contiene, en resonancia, el instante. El punto es el cuerpo del instante. A partir de ahí el punto nos hace pensar en el inicio de la línea, que es también el origen de la grafía. Desde la perspectiva de Artaud el punto sería el paso del absoluto -donde

la energía está en estado potencial- a las cosas, es decir que el punto contiene detrás el proceso de movimiento de los principios que desembocan en la materia concreta por la vía del deseo.

Para la voz poética escribir poesía tiene que ver con ejercitarse, con hacer cosas, emprender acciones. En *Chicle (ahora es cuando)* la voz poética pone en acción la actividad de la escritura:

Quería hacer un ejercicio poético
que realmente me provocara sudar
así que decidí escribir este poema
cayendo desde una chimenea
algo desastroso
pues la palabra poema y la palabra chimenea
son parecidas en sonoridad
y está prohibido escribirlas juntas
así que decidí escribir otro poema
cayendo desde otra chimenea
más lejana
para que las palabras también estuvieran distantes
pero no resultó
así que decidí escribir este poema
a pesar de todo
como lo había pensado desde el principio
cayendo desde una chimenea en tu mente
al final del poema
terminé con un brazo herido
con una lengua tiznada
con una risa feliz
por mi aptitud (Rodríguez, 2016, p. 15).

Este poema es únicamente sobre la manera en que fue escrito. Vimos un poema que pone en escena el lugar de su escritura, el viaje, pero habla de la decisión del viaje, este, en cambio, relata la historia de cómo escribió lo que estamos leyendo, no habla sobre nada más. La voz poética nos presenta la acción que emprende para escribir este poema normalizada, aunque se trata de un ejercicio imposible de realizar.

Escribir el poema es un ejercicio que implica una sumatoria de gestos. No se trata de escribir metáforas, de saber temas, de representar la realidad. Escribir implica que el poema muestre la construcción de su escritura, establezca las condiciones que permitan hacerlo. El poema es la acción de la escritura siendo desarrollada, como un teatro de la crueldad que encarna lo

que expresa, según Artaud. La actividad implica la ejecución física, por lo que el cuerpo es indispensable en este ejercicio. Ahora bien, la voz poética se pone reglas: en este caso es sudar, por lo que busca la agitación. No se trata de que la acción de bajar por la chimenea es como una escritura, sino de la simultaneidad de los hechos: mientras baja por la chimenea, escribe el poema que estamos leyendo sobre la idea de hacerlo de esa manera.

Cuando aparece la prohibición estilística se desarrolla el plano espacial ya que pone espacio físico entre las palabras que no pueden estar juntas porque suenan igual. Así aparece una escenografía donde se reúne el sonido de las palabras, su grafía y los diversos espacios que puede juntar en el poema. Como alejar las palabras espacialmente no resulta, cambia el lugar de la chimenea, en la imaginación del lector. El dispositivo de la escritura implica ubicar el cuerpo de la voz poética en el espacio, así como las palabras y sus sonidos. Primero pone la chimenea en el poema, luego en la realidad, hasta que por fin la ubica en la mente del lector.

Al final del poema la voz poética atraviesa la chimenea y sale con el cuerpo herido pero feliz. La poesía es entonces poner en la mente del lector la coreografía –el dispositivo- escritural: la ejecución de la acción de la escritura que implica, es decir, transforma el cuerpo. El poema funciona como una escena del actor del teatro de la crueldad que pone el cuerpo para crear una lengua de gestos¹⁰⁰.

¹⁰⁰ “Hablamos de *gesto* y no de “obra” al referirnos a las producciones de arte para señalar que en el campo de las Artes Vivas, esta noción moderna de obra –acción, actuación u objeto acabado, sólido y estable– ha sido desplazada hacia la noción de gesto que postulamos para la gestación del campo de las Artes Vivas en Latinoamérica [...]. Si Brecht definió el *gestus* a partir de su pregunta por el actor y, en general, del teatro, nosotrxs postulamos el gesto como una noción que desborda el marco de la escena, hacia el arte en el *campo expandido*, tal como lo define Rosalind Krauss (2002). Este campo diluye fronteras disciplinares, modos de hacer que se producen tanto en el espacio como en el tiempo. El gesto deviene una suerte de intervalo, una *apnea*, una tensión, que no tiene expresión predeterminada y que ocurre en un *entre* espacio-temporal. Se produce tras un intenso proceso u ocurre de súbito y trae en él incrustados muchos tiempos y espacios, como la apnea que sucede a la inspiración y antecede a la expiración, o viceversa. El gesto es la paradoja de la acción: quietud y suspensión son parte de su pulsar impredecible. En él se dan representaciones que remiten al recuerdo voluntario, y también produce contracciones intensivas, fuerzas aprehensibles, epifanías, al decir de Benjamin, que insisten en otros gestos, otros cuerpos, otras imágenes, para aparecer anacrónicamente en ellos [...]. Por otra parte, como señala Agamben (2000), el gesto por el que hemos apostado expone, ante todo, su *medialidad*; es, a la vez, organicidad y artificio, necesidad y contingencia; pero también indeterminación y promesa sin fin ni finalidad. El gesto es, pues, pura potencia y confronta a lxs artistas con la urgencia de lo inactual y con una posibilidad que sobrepasa toda obra acabada” (Abderhalden & Urrea, 2020, pp. 6-8).

El título del libro tiene un subtítulo: *Chicle (ahora es cuando)* que parece apunta al presente y al lugar de inicio de una acción. Este subtítulo reúne la temporalidad del poemario, que es el presente. Ahora bien, lo que viene después, o lo que inicia es la escritura del libro que estamos leyendo. Este libro es sobre el acto de estar escribiéndolo:

Estos son los ladrillos más bellos
que ojos humanos han visto
los ladrillos de la chimenea
por la que caigo
mientras escribo el libro
que me ha dado la gana de escribir
el libro que yo no quería escribir
lo hice subiéndolo
por el tronco de una palma
fina fina como un pino
incómoda
y allá está el libro
olvidado
estos ladrillos me gustan
me enrojecen
mientras más me enrojecen más escribo
por eso mi chimenea
la llevaré a donde vaya
si me voy al lecho súbito
la chimenea también (Rodríguez, 2016, p. 163).

En este poema la voz poética nos muestra dos situaciones de escritura: la que desea y la que no. En el poema pasado estaba cayendo de una chimenea ubicada en la mente del lector mientras escribía ese poema, ahora se trata de la escritura de este preciso libro. El gusto por la escritura de *Chicle* está vinculado a la descripción del espacio que rodea su culminación. Escribe sobre el orden que prepara para escribir. Así, la escritura coincide con el gesto de hacerla: no es necesario hablar sobre nada porque se trata de que el texto contenga la ejecución. Antonin Artaud concibe el teatro como espacio donde se experimenta la energía vital y, de esa manera, se piensa. En este libro hay poemas que muestran a la voz poética que está escribiendo lo que estamos leyendo: en el presente, en el lugar y en su desarrollo.

La escritura corresponde al deseo de hacer el ejercicio de escribir, el deseo no es escribir sobre algo o para algo, se trata de llevar a cabo el gesto de la escritura. Esto implica caer por la chimenea porque es el lugar donde se puede cumplir la escritura. Tampoco queda claro en este poema si se necesita caer por la chimenea para escribir este libro. Es posible que al escribirlo se convoque la caída por la chimenea. Lo importante es que ese espacio y el deseo de escritura van juntos. Y que su relación no es causal. Escribir implica caer por la chimenea: esta acción es la manera en que cumple su deseo. Así, el gusto por los ladrillos rojos de la chimenea hace parte de la acción de escritura. Es importante que no hay una comparación acá, escribir no es como caer por ahí. Acá hay, de nuevo, una relación de simultaneidad, mientras escribe, cae. Mientras va escribiendo, los ladrillos la van enrojeciendo por el roce con el cuerpo. Va cayendo, va escribiendo, se va enrojeciendo y va consignando este ciclo en lo que va escribiendo. Encarna la vida de la escritura que está llena de gozo y que va en aumento del deseo, porque “mientras más me enrojecen más escribo”.

Al llevar a cabo su deseo, se aumenta. Este aumento del deseo lleva a la imagen final del poema porque supone crear la manera de siempre poder activarlo. Su chimenea la lleva a donde vaya porque es el lugar de la escritura. La idea de llevarla al “lecho súbito”, muestra la afirmación de su deseo hasta la muerte. El poema es sobre el deseo de escritura. Esto nos hace pensar en la manera como Artaud piensa el deseo a propósito de los principios de las cosas y su relación con la energía. Lo que impulsa la energía hacia la concreción de las cosas es el deseo, es decir el enamoramiento de la energía hacia los principios. Por otro lado, la muerte es una fuerza que disgrega la cosa llena y, de esta manera, la lleva a su reunión con la energía. En el primer capítulo estudiamos que el deseo es deseo de vida. Cuando la finalidad del deseo es externa, va dirigido a algo que no tiene que ver con su naturaleza que es la de aumentar su propia intensidad. Al obtener el objeto de su deseo, por ejemplo, en el poema sobre el viaje al conocer el lugar de destino, la intención es externa a la fuerza del deseo y a la acción de viajar. Una vez se llega al destino se obtiene el objeto, entonces muere el deseo. Los poemas que ponen en escena la acción de escribirlo y afirman el deseo de hacerlo funcionan como el deseo de Artaud cuyo propósito no es exterior: no se escribe para algo, se hace porque se desea la escritura. Esto lleva a una puesta en escena de la acción de estar desarrollándolo. Hay puesta en marcha de ese deseo que, al hacerlo, aumenta el mismo

deseo. Esto porque lo que interesa es el gesto, vivir la acción, y no algo externo como escribir sobre algo.

Se le ha dado la gana de escribirlo, es la afirmación de su deseo. Esta poesía pone en escena el deseo de escritura: los poemas contienen y dan a ver el deseo. En oposición a esto, en la mitad del poema aparece la manera en que escribe el libro que no quería escribir. Lo que no desea se vuelve difícil, tiene que ver con subir y no con bajar, no hay el roce y el gusto por el roce, el enrojecimiento que implica el sudor, y la felicidad. Mientras escribe el libro que no le gusta está subiendo por una palma, el camino es largo e incómodo. Escribió el libro pero lo dejó: no se trata del que estamos leyendo.

La voz poética escribió un libro que no quería y lo dejó olvidado, escribe el que estamos leyendo bajando por una chimenea, uno de los poemas de este libro lo convierte en un pañuelo para sonarse, nos muestra el flujo poético que aparece en la terminal de buses a la hora de ir a trabajar, los poemas que escribe sobre la ciudad. Es que mientras vive, escribe. Así nos va mostrando que la lógica de este poemario es la simultaneidad, mientras escribe vive, las dos cosas suceden al mismo tiempo, como lo vimos para la chimenea, mientras va cayendo, escribe. Este carácter simultáneo no anula ninguna de las actividades, no se trata de que únicamente escribe y, al hacerlo, esto es como vivir. Recordemos que añade a sí misma símiles que se vuelven cosas concretas, un pie con tumores que se ensucia en la calle. Cae por la chimenea y, al mismo tiempo, escribe, viaja y, al mismo tiempo, escribe. El deseo de escritura es deseo vital incesante.

La voz poética nos muestra el desarrollo de la escritura del poemario:

ahora estoy agrandando este libro
con la mano que no es
por un momento he dejado de agrandar
y he puesto la palma de mi mano
sobre el agua
aunque nunca noté
que hubiera agua tan cerca (Rodríguez, 2016, p. 45).

Este poema nos hace pensar en el análisis que Evelyne Grossman hace sobre el carácter vivo de los poemas de Artaud y sobre la concepción performativa que alcanzan sus textos:

qui projette celui qui dit: “moi, Antonin Artaud”, en auteur-lecteur de ses oeuvres, participant, avec son future lecteur reel, à l’écriture sans cesse à rejouer de ses textes. L’écriture d’Artaud, avons-nous dit, est celle d’un sujet posthume qui se déploie en anticipant le future antérieur de l’acte qui lui aura donné corps dans la lecture [...]. Il veut trouver une écriture acte qui ne soit pas constamment en retard sur le corps et le réel, une écriture-force (performative), non une écriture sens. Car la pensée, dit-il, est toujours en retard sur le fait brut; elle est cette stase qui me dissocie de mon corps, me coupe de moi (1996, p. 195).

Grossman propone que Artaud logra una escritura permanentemente viva mientras está detenida en el lenguaje. Así, la incomprensión de los poemas de Artaud tiene que ver con el interés que tiene de que el lector reactualice el significado y escriba con el poeta el libro, o lo termine de escribir. Este cuerpo de escritura permanece en estado de vitalidad performando un sentido que nunca se cierra.

En este libro podemos ver una escritura en curso en la medida en que la voz poética nos muestra la actividad de agrandar el libro: al mostrar su presente de realización mantiene viva su actividad. La escritura se remite al gesto manual, es decir al cuerpo. Ahora bien, cuando cambia de actividad y en vez de seguir agrandando el libro utiliza el órgano con el que lo está haciendo para otra cosa, pone en evidencia el gesto. Se concentra en lo que puede la mano en el mundo, así como se mueve y la pone sobre el agua, también escribe. Hay acá una búsqueda de dónde se origina la escritura en su radical concreción. También hay una variación de ese gesto de origen que muestra que en vez de usar la mano para escribir se puede hacer otra cosa. Esto pone en evidencia que escribir es una práctica manual que no desemboca en nada productivo. La variación correspondiente a poner la mano sobre el agua es una actividad estética, sin objetivo funcional. Legna Rodríguez encuentra el inicio de la escritura como el actor del teatro de la crueldad emite un sonido desde el cuerpo, en un poema que es el gesto de mover la mano.

La relación con la actividad de la escritura construye un exceso de presencia:

Esto que estás leyendo
no está pasando ahora en ningún lado
nadie está escribiendo ahora lo que pasa
soy yo la única que escribe
con lo cual no quiero decir que lo haga excelente

nadie expectora como yo expectoro
nadie se mete el dedo en las narices
como yo me lo meto
nadie interioriza su triunfo
como yo lo interiorizo
con lo cual no quiero decir que lo haga excelente
repetiré esto en unas pocas palabras
sumando todas las palabras
creo que no pasarán de veinte
las repetiré sin pararme de la silla
sin calzarme
con lo cual no quiero decir
nada (Rodríguez, 2016, p. 65)

La idea de que la escritura es un ejercicio físico, en *Chicle (ahora es cuando)*, tiene una relación con el pensamiento de Artaud para quien la poesía es la experiencia, no debe diferenciarse de la vida. Rodríguez Iglesias lo lleva a cabo gracias al trabajo en curso que despliega y que, a la vez, es una metapoética. Por eso acá la acción es pensamiento, como lo es el teatro de la crueldad de Artaud.

En este poema vuelve a dirigirse al lector para señalarle no solo que está escribiendo lo que está leyendo, como ya lo hemos visto, sino que nadie más está escribiendo esto que está siendo escrito mientras el lector lo lee. Así es que no solo el lector asiste a la escritura in situ de lo que está leyendo, como si pudiera ver el cuerpo de la poeta en la acción de escribir, sino que esta le está diciendo que es la única que hace eso en ese momento y de esa manera. El carácter irrepitible del gesto viene acompañado de una acotación con relación al cuerpo, “nadie expectora como yo expectoro”. Esto hace alusión a la singularidad del organismo que produce lo que se está leyendo. Ese cuerpo es único. Eso lleva a pensar en la forma que lo moldea, en sus características irrepitibles. Solo ese cuerpo expectora así, y solo ese cuerpo está en ese lugar escribiendo el libro que estamos leyendo. El cuerpo es particular por su forma, y porque está en ese lugar: no puede estar en otro lugar y no puede haber otro cuerpo que lo remplace. Esto construye la relación directa del lector con el presente de la escritura de la poeta que nos hace pensar en el artículo “La histeria” de Deleuze donde afirma,

El histérico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquel para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia [...]. La presencia o la insistencia. Presencia interminable [...]. Y la identidad de un ya aquí [...] en la presencia excesiva. Por todas partes una presencia

actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciamiento de una representación (2009, p. 58).

Rodríguez Iglesias no solo configura un espacio de presencia que encarna la actividad de la escritura sino que vuelve al lector un histérico, lo acerca de tal manera que se desaparece la representación y solo queda ese cuerpo de escritura que expectora y se mete los dedos en la nariz. Ese presente irremplazable es la presencia en su estado aterrador: “La abyección se convierte en esplendor, el horror de la vida en vida muy pura y muy intensa” (Deleuze, 2009, p. 58).

El estatuto de la presencia de la escritura en *Chicle* nos hace pensar en “La pintura es histeria, o sustituye a la histeria, porque da a ver la presencia directamente” (Deleuze, 2009, p. 58). La voz poética configura, así, esa presencia directa.

El interés de explicitar el carácter singular de la actividad que está ejerciendo difiere de la idea de la creación de algo nuevo. Acá opone novedad y singularidad a partir de la reiteración de “con lo cual no quiero decir que lo haga excelente”. Es que el hecho de que este cuerpo sea el único que ejecuta las acciones de una manera distintiva no quiere decir que sea el mejor. Esto se relaciona con la idea del lenguaje, en la medida en que esa unicidad que no implica excelencia sí tiene que ver con la peculiaridad del lenguaje que viene de ese cuerpo único. Nadie expectora como ese cuerpo, así como nadie produce esa precisa lengua.

El final del poema nos muestra que la voz poética concibe la escritura como un gesto que, acá, tiene que ver con el hecho de afirmar las acciones que quiere ejecutar: repetir la idea anterior sobre la no excelencia de su producción. Esto implica la materialidad: así como el gesto se realiza con el cuerpo, repetir la idea es volver a decir las palabras y contarlas, no más de veinte. No se trata de adicionar información sino de insistir en la que ya hay, vaciando su contenido para ir a su estado concreto, es decir al esqueleto del lenguaje. Al final nos dice la voz poética que con esto “no quiero decir /nada”. Así especifica que la escritura no tiene que ver con construir ideas, ni con crear símbolos que expresen otras cosas. Se trata de que el poema convoque la experiencia. Así se reúne con la idea de Artaud sobre una poesía que

no apunte a las ideas sino a la vida. Se trata de una abstracción viva o de un pensar sin ideas, un pensar con gestos.

Conclusión

La energía vital produce formas. El poeta las retuerce o las pone en evidencia. Dice, hay formas y, a partir de ahí, se desenvuelve con ellas en el espacio de su cuerpo-lengua. El poeta es el actor que elabora gestos para decir que, en efecto, hay formas, todo está junto, reunido. Actuar, moverse, hacer cosas son los despliegues de lo vivo en el espacio, el desarrollo de lo material visible. Legna Rodríguez capta esas fuerzas en curso, se une a ellas y las desata en la lengua. Hace su baile, lo ordena, lo transforma, lo actúa. Acá no se trata de una relación prescriptiva con la forma, sino más bien de cómo la escritura es estar en el ejercicio de dar forma sin que esto signifique.

Chicle (ahora es cuando) es una propuesta de poesía viva en los términos de Artaud de dos maneras. Primero porque pasa por el cuerpo y propone una lengua corpórea que desajusta la fisiología de la poeta. Así plantea un interés por la materia, lo concreto, los cuerpos como lugar que alberga el lenguaje. Este, a su vez, es un objeto que se puede poner encima. No hay una diferencia entre palabra y cuerpo, hay un intercambio constante que apunta a un devenir como lo concibe Deleuze, la abstracción se impregna de concreción y todo lo físico se abre al poema.

La segunda razón por la que esta poesía puede considerarse viva en términos de Artaud es porque propone un carácter performativo, una gestualidad que estalla toda forma de representación. Vimos que estos poemas son sucesiones de acciones que constituyen una danza estructurada. También consideramos el carácter de presencia en los poemas donde la voz poética interpela al lector para que actúe o para que vea a la poeta en el proceso de escritura del libro que está leyendo. Esto nos permitió pensar en un posible lenguaje sin palabras en el sentido en que Artaud lo propone en el teatro de la crueldad. Se trataría de poemas que encarnan los gestos de los actores.

Vimos un tercer elemento que se remite al énfasis que hace Legna Rodríguez con respecto a la estructura y lo pudimos relacionar con el análisis que hace Raymond Bellour sobre la obra de Henri Michaux, que muestra la imposibilidad de salirse de la gramática. En este punto anotamos que Rodríguez y Michaux aceptan que, al no poder salirse del orden, lo que pretenden es hacer énfasis en que existe. Rodríguez elabora una dicción maquinales en la que la estructura está atravesada por paralelismos y repeticiones que llevan el poema a plantear con lógica la imposibilidad del orden. Esta es una forma de poner el lenguaje en estado de vitalidad sin salirse de las estructuras prefiguradas que lo constituyen. Estar en el orden, insistir, aceptar la imposibilidad de salirse, poner ese orden a delirar abre el cuerpo del poema a la sustitución, a la variación, al montaje, maneras de configurar gestos con el lenguaje. La forma está viva cuando se hacen gestos con el lenguaje, esto lleva a que el poema actúe, esté en movimiento.

Esto nos permite considerar que la forma vital puede aparecer en las estructuras, como lo vimos en la poesía de Maricela Guerrero con el devenir de la célula, como la posibilidad de hacer estallar las estructuras fijas a través del fratricidio en Mónica Ojeda y como la investigación del orden del discurso que lleva a la lógica del delirio en la poesía de Legna Rodríguez. Las glosolalias son la apuesta de pensamiento vivo que nos propone Artaud, su particular manera de plantear un pensar-actuar de la lengua. Nosotros podemos encontrar en la propuesta de poesía serial de Legna Rodríguez una manera de intervenir el orden que lo desata.

Conclusiones

Hemos querido proponer que en la obra de Antonin Artaud hay un pensamiento a partir del cual se pueden leer tres poemarios de poetas latinoamericanas contemporáneas. Este propósito implica que en la escritura de Artaud se puede rastrear una teoría que permite reflexionar sobre el alcance de estas obras en relación con la pregunta por la vitalidad. Interrogar estas escrituras desde el pensamiento de Artaud sobre la energía vital en relación con la poesía, permite identificar de qué manera estos lenguajes poéticos producen formas vivas.

Nos ha interesado dar cuenta de qué manera estos libros generan un pensamiento vital puesto que la forma poética encarna una manera de ser de las ideas, que es corpórea. Así, estas obras serían, a su vez, formas teóricas utilizables para leer otros textos que pueden ser concebidos como escrituras pensantes. Se trata, en efecto, de concebir los poemarios como teorías o de darle al lenguaje poético el estatuto de idea, teniendo en cuenta la manera en que Artaud concibe el pensamiento a lo largo de su obra.

Realizar una lectura de estas obras desde el pensamiento de Artaud sobre la vitalidad nos ha permitido identificar cómo aparece la energía, en tanto fuerza que lleva las cosas a su concreción y a su desintegración, y de qué manera el lenguaje poético puede nombrar este proceso porque lo encarna. Estas escrituras producen formas, encarnan la vida-muerte de las cosas con una lengua que quiere permanecer viva. El deseo de vida se puede rastrear en Guerrero como una lengua que respira, en Ojeda como una lengua que muestra su proceso de muerte, en Rodríguez como una que logra la presencia.

Artaud propone que la forma que puede dar cuenta de la vitalidad es la del teatro de la crueldad. Al leer las obras de esta manera hemos identificado que en Guerrero hay un espacio textual que opera como una membrana donde las voces humanas devienen naturaleza. En Ojeda hay un lenguaje que se instala en la muerte de manera temática y poética ya que las imágenes se convierten en ideas que están sangrando, desvaneciéndose hacia el fin en estado de éxtasis creativo. Finalmente, en Rodríguez se trata de un lenguaje que expone el orden

que lo precede y lo desarticula, por medio de una matemática delirante que disemina la repetición y encarna la presencia del cuerpo de la poeta. Así aparece una lengua que sueña con lenguas no humanas y vivas, una que se nutre de la muerte y otra más que se vuelve gesto, presencia corpórea.

Pensar estas obras como teatros de la crueldad nos ha permitido ver las posibilidades del lenguaje poético como una abstracción viva, como ideas que son cuerpos y se comportan de manera sensible. Esto implica que estas escrituras permitan crear relaciones con lo que no tiene lenguaje articulado: la naturaleza, la muerte y el cuerpo. Las formas no se desligan del deseo, es decir del movimiento de la vitalidad. Esto porque el lenguaje actúa como el cuerpo del actor del teatro de la crueldad que configura un orden, unos movimientos, los cuales están puestos al servicio de una idea que no está prefigurada y que existe como experiencia. Así, el cuerpo del actor y el lenguaje poético son una materia que permite encarnar, en términos de Artaud, la energía, o sea una idea cuya abstracción es corpórea.

Como podemos ver, las implicaciones de la lectura de las poéticas latinoamericanas están vinculadas con la ampliación de la idea de vitalidad que Artaud propone. Para el poeta la vida es la energía, la crueldad, las sensaciones, la médula, el sistema nervioso, la membrana y el teatro de la crueldad. En Maricela Guerrero la vida está vinculada con la crisis ecológica actual que incide en la destrucción de la naturaleza, en Ojeda con la transformación de un mito que propone la necesidad de valerse de la potencia de la muerte, y en Rodríguez con el uso del lenguaje como materia de experimentación y de presencia corpórea. Esto implica la posibilidad de configurar un lenguaje que permita entrar en relación con la naturaleza, uno que posibilite asumir la fuerza creadora de la muerte y uno que encarne el deseo de lenguaje y lo ejecute con un gesto que lo mantenga vivo.

Como podemos ver, no nos hemos ocupado de asuntos que habrían podido ser tenidos en cuenta en este tipo de trabajo pero que, como lo explicamos desde la introducción, no hacían parte de nuestros objetivos. Nuestro aporte estuvo centrado en proponer un marco teórico a partir de la obra de Antonin Artaud, para leer tres poemarios contemporáneos latinoamericanos desde las ideas del poeta francés sobre la vitalidad. En ese sentido, no

hemos hecho un estudio de las lecturas que se han realizado sobre la obra de Antonin Artaud que es considerado uno de los poetas más importantes de la lengua francesa y, por eso, ya cuenta con una historia de la recepción de su obra desde la poesía, las artes vivas, el teatro, la filosofía. Es de notar, como lo vimos en la introducción, que el campo de recepción de su obra incluye lecturas canónicas de filósofos como Jacques Derrida y Gilles Deleuze, además de las que se han producido a partir de los años 60 que han supuesto debates en torno al uso que cada lector le ha dado a la obra del poeta. Así las cosas, nos hemos apoyado a lo largo de todo este trabajo en la lectura que la antologadora de la edición *Oeuvres*, Evelyne Grossman, hace en sus numerosos estudios críticos de la obra de Antonin Artaud. Así, hemos identificado los principales conceptos que desarrolla de manera cronológica a lo largo de la obra del poeta. A partir de esto, hemos trabajado directamente con los textos de Artaud para configurar nuestro marco teórico.

Quisimos hacer el ejercicio de identificar en el corpus de Artaud la manera como desarrolla su pensamiento sobre la energía vital en relación con el arte. Nuestro aporte ha sido elaborar un orden que nos ha permitido exponer las partes que la configuran, la manera en que el ser humano se relaciona con esta y en qué medida el arte permite pensarla. Es de notar que, como lo expusimos en la introducción, el pensamiento de la energía vital en la obra de Artaud no tiene un desarrollo sistemático ni conceptual. Su pensamiento tiene un carácter indivisible y transdisciplinar en la medida en que se vale de personajes históricos, de mitos prehispánicos, del teatro de Bali, pero también de conocimiento científico, físico, sin nombrarlo de esa manera, de pintura, de ideas filosóficas como las de la metafísica, todo al mismo tiempo y en una sucesión de imágenes. Además, esto se despliega en una multitud de formas escriturales, dibujo, trazos, ensayo, cartas, poemas, teatro, cine, una lengua inventada, escritura política, traducciones, que desborda las clasificaciones necesarias para un trabajo académico. Evelyne Grossman afirma en la introducción a la edición de *Oeuvres* que “Incontestablement, l’expérience à laquelle est confronté tout lecteur d’Artaud est celle d’un bouleversement de ses repères subjectifs: il lui faut non seulement lire et lier mais aussi délier et délirer” (9).

El segundo elemento que hemos dejado de lado es la idea de la influencia y la actualidad. En cuanto a la última porque no nos ha interesado tener en cuenta la relevancia de la poesía de

Antonin Artaud para la poesía latinoamericana contemporánea. Además, es de notar que Gustavo Guerrero apunta que una de las características de las producciones actuales tiene que ver con una crítica a las vanguardias. En ese sentido no hemos identificado las obras que hemos estudiado en función de que muestren una relación con la obra del francés. No nos hemos centrado en investigar cuál ha sido la recepción de Artaud en la poesía latinoamericana. Tampoco hemos elegido poetas que tengan una relación evidente con este poeta. No nos hemos interesado tampoco por identificar las influencias que han forjado a estas voces ni por la manera en que se las ha estudiado teniendo en cuenta las tendencias críticas de la contemporaneidad. En ese sentido hemos señalado que Guerrero ha suscitado una lectura ecocrítica, que a Ojeda se la ha catalogado como una escritora de género gótico andino y que a Rodríguez como una poeta experimental. No hemos entrado en diálogo con estas categorías. Nuestro aporte ha sido identificar poemarios donde estuvieran operando elementos de la vitalidad en términos de Artaud. Esto nos ha supuesto profundizar en la dimensión pensante de los poemarios para vincularlos con las ideas de Artaud. De esta manera hemos identificado libros recientes donde aparece la energía sin tener en cuenta que tengan una influencia de Artaud en términos formales. No nos ha interesado que los poemarios desarrollaran un campo semántico similar al del francés, nos hemos propuesto identificar en estas obras las ideas de la vitalidad. Hemos utilizado a Antonin Artaud como la teoría, no como la influencia ni como la similitud temática. Nuestro aporte ha sido leer obras recientes de la poesía latinoamericana como escrituras de la vitalidad e identificar las diferentes maneras en que esta idea se desarrolla en los poemarios *El sueño de toda célula* de Maricela Guerrero, en *Historia de la leche* de Mónica Ojeda y en *Chicle (ahora es cuando)* de Legna Rodríguez Iglesias.

Nuestro trabajo ha consistido en identificar en la obra de Artaud las ideas sobre la vitalidad en relación con el arte. Este ejercicio nos ha permitido reconfigurar la noción de pensamiento ya no como la abstracción de ideas que se desarrollan en un sistema. El asunto con la vida es que no puede pensarse en esos términos ya que la vida es, acontece, está sucediendo y la reflexión implica detenerla. Artaud propone entonces que la única manera de pensar la vida es apartándose de esta para identificar las partes que la componen. La otra manera de hacerlo es si el ser humano logra ampliar su cuerpo para experimentar la circulación de la energía

vital. Esto significa tener una vida donde el cuerpo está en estado de apertura voltaica a la fuerza. Finalmente es gracias al arte que el ser humano puede pensar la energía vital en sus propios términos, lo cual implica que no produce un sistema. Así, para pensar la vitalidad hay que experimentarla o hacer arte, pero no se puede configurar una reflexión causal. En la medida en que se la experimenta se está haciendo lo que para Artaud es la principal actividad para el ser humano, a saber, avivarla. El ser humano existe gracias a la energía vital, por lo que esta es su razón: de esta manera su existencia tiene que ver con mantenerla viva. Esto se puede hacer mediante una reconstrucción del cuerpo a partir de la cual se hace efectiva la fuerza de la muerte. Se puede hacer, también, gracias a la creación artística. Esto supone que para Artaud el elemento fundamental del ser humano no tiene que ver con pensar sino con experimentar su razón de ser, la vitalidad. Y cuando decimos experimentar nos referimos a avivar.

Bibliografía

- Abderhalden, R., & Urrea, A. (2020). Política e erótica dos modos de produção nas Artes Vivas. *Conceição/Conception*, 9, e020018-e020018. <https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8663706>
- Agüero Aguila, J. (2014). Creación y crueldad: Artaud y la anti-génesis. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 14, 91-104.
- Alsina, P. (2010). *Lo más profundo es la piel. Cuerpo, tecnología y neo-materialismo en el Media Art*. https://www.academia.edu/14280019/Lo_m%C3%A1s_profundo_es_la_piel_Cuerpo_tecnolog%C3%ADa_y_neo_materialismo_en_el_Media_Art
- Álvarez, M. A. (1993). *Cuerpo Ca(z)a*. Caracas: Fundarte Alcaldía de Caracas.
- Antonioli, M. (1997). Images et mimésis dans l'œuvre de Maurice Blanchot. *Les papiers du Collège International de Philosophie.*, 38.
- Arenas. (2013). Ensamblajes de la representación: El teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el ritual Mesoamericano. *Revista Hélice.*, 3. https://issuu.com/heliceuc/docs/helice_3_representacion
- Arienza, S. (2014). Del plexo solar a la irradiación nerviosa de la existencia: Diálogos entre Sarah Kane y Antonin Artaud en la constitución de cuerpos melancólicos. *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística.*, VI Congreso Internacional de Letras. [file:///Users/mariapazguerrero/Downloads/2028-4043-1-PB%20\(1\).pdf](file:///Users/mariapazguerrero/Downloads/2028-4043-1-PB%20(1).pdf)
- Artaud. (2004a). L'art et la mort. En *Antonin Artaud. Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1972). *Heliogabalo o el anarquista coronado* (Goldstein, Victor, Trad.). Buenos Aires: Argonauta.
- Artaud, A. (1979). *Artaud le Mómo. Aquí yace. La cultura india* (R. Font, Trad.; 2a edición). Madrid:Editorial Fundamentos.
- Artaud, A. (1983). *Van Gogh: El suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de dios* (Font, Ramón, Trad.). Madrid: Fundamentos.
- Artaud, A. (2002). *Mensajes revolucionarios* (C. Vizcaino, trad) Madrid: Editorial Fundamentos.

- Artaud, A. (2004b). *50 dessins pour assassiner la magie* (É. Grossman, Ed.). Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2004c). Fragments d'un journal d'enfer. En É. Grossman (Ed.), *Antonin Artaud Oeuvres* (pp. 175-180). Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2004d). Le Pèse-Nerfs. En É. Grossman (Ed.), *Antonin Artaud Oeuvres* (pp. 159-169). Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2004e). L'ombilic des Limbes. En É. Grossman (Ed.), *Antonin Artaud Oeuvres*. (pp. 105-121). Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2004f). *Manifeste en langage clair*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2013). *Arte y la muerte, el / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Artaud, A. (2014a). *El Pesanervios* (Barnatán, Marcos Ricardo, Trad.). Madrid: Visor.
- Artaud, A. (2014b). *El teatro y su doble* (S. Mattoni, Trad.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Artaud, A. (2014c). *Para terminar con el juicio de dios* (S. Mattoni, Trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Artaud, A. (2019). *Las intermitencias del ser: Correspondencia con Jacques Rivière | El ombligo del limbo | El nerviómetro | Fragmentos de un diario infernal | Tric trac ... en juego* (F. G. Fernández, Ed.). Oviedo: KRK Ediciones.
- Artaud, A. (2020). *Escritos de Antonin Artaud* (C. Willer, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores.
- Avanessian, A. (2002). La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva. *Signos Filosóficos*, 7, 279-294.
- Bachelard, G. (1939). *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bataille, G. (2007). *L'érotisme*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Bellour, R. (2011). *Lire Michaux*. Paris: Gallimard.
- Beltrán Tovar, I. S. (2011). Antonin Artaud. Espacio poético y metafísica del teatro efímero. *S-PI-165*. <https://ciencia.urjc.es/handle/10115/8079>
- Bergson, H. (1963). *La evolución creadora*. Madrid: Aguilar, Biblioteca Premios Nobel.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida? : La crisis ecológica en la poesía*

- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Buenos Aires:Paidós.
- Blanchot, M. (2003). La cruelle raison poétique. En *L'entretien infini*. (pp. 432-438). Paris: NRF Gallidard.
- Blanco, M. S. (2015). Cuerpo desmembrado, ruptura de la percepción: Reflexiones sobre «El teatro y su doble», de Antonin Artaud, a partir de una escena de «El chorro de sangre». *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 45, 1. <https://bdigital.uncu.edu.ar/7069>
- Bolognesi, S. (2020). Lo primitivo que nos habita: La narrativa pornoerótica de Mónica Ojeda. *Repositorio de La Universidad Autónoma de Madrid*. https://www.academia.edu/82647261/Lo_primitivo_que_nos_habita_la_narrativa_pornoer%C3%B3tica_de_M%C3%B3nica_Ojeda
- Bouthors-Paillart, C. (1997). *L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Genève: Librairie Droz S.A.
- C, W. T. (2003). Artaud embrujado. *Mopa Mopa*, 1(15), Article 15.
- Cantabella, E. N. (2013). La búsqueda del teatro total: Artaud – Weiss. *El Coloquio de Los Perros*, 32. https://www.academia.edu/4904232/La_b%C3%BAsqueda_del_teatro_total_Artaud_Weiss_Brook_Revista_El_coloquio_de_los_perros_no_32_2013_ISSN_1578_0856
- Cantera, A. L. (2023). Escucha de escombros. En *Futuros Multiespecie Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth.
- Caraballo, G. B. (2009). ¿Qué es la ecocrítica? *Logos*, 1(15).
- Carpentier, A. (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona:Plaza y Janés.
- Carretero, A. (2021). El encuentro entre el monstruo y el mito: El gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda. *Cuadernos de Aleph*, 13, 169-185.
- Carson, A. (2014). *Decreación*. Madrid: Vaso Roto Poesía.
- Castro, A. M. (2020). Estación Miami: La experiencia diaspórica en crónicas de Legna Rodríguez Iglesias. *Cuadernos del Sur Letras*, 50, Article 50.

- Cesar, A. C. (2006). *Album de Retazos. Antología Crítica Bilingüe*. Buenos Aires: Corregidor.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores SL.
- Cosentino, P. (2019, mayo 24). El lenguaje poético. Otros modos de pensar lo vivo. *I Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento sobre Animalidad*. I Encuentro Internacional de Arte y Pensamiento sobre Animalidad. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIAPA/IEIAPA/paper/view/4358>
- Dallago, S. G. S. (2016). Artaud e Proust: escritura cênica e Performance literária. *Moringa - Artes do Espetáculo*, 7(1). <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/29318>
- De Campos, H. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. (Mata, Rodolfo, Trad.). Madrid: Siglo veintiuno editores.
- De Quincey, T. (1999). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La Valencia: Máscara.
- Décarie, I. (2002). S'exposer aux corps / Artaud le Moma. Interjections d'appel de Jacques Derrida, Galilée, « Écritures/Figures », 113 p. / Antonin Artaud Europe, Revue littéraire mensuelle, nos 873-874, janvier-février 2002, 348 p. *Spirale*, 187, 12-13.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Logica de la sensación*. Madrid: ARENA LIBROS, S.L.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México:Ediciones Era.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1997). *Diálogos* (J. V. Pérez, Trad.) Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Derrida. (1989a). La palabra soplada. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1986). Forcéner le subjéctile. En *Antonin Artaud dessins et portraits*. Paris: NRF Gallidard.
- Derrida, J. (1989b). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona:Anthropos.

- Derrida, J. (2004). Les voix d'Artaud (la force, la forme, la forge). *Magazine Littéraire*, 434.
- Derrida, J., & Thévenin, P. (1986). *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Blancas inquietudes*. Santander Cantabria: Shangrila.
- Dumoulié, C. (2007). Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 4-5, 15-30.
- Echevarría, A., & Lage, J. E. (2020, junio 8). (De)Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente | *DIARIO DE CUBA*. https://diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html
- Eliade, M. (1992). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20Y%20Realidad.pdf>
- Fabre. (2012). *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Farfán Garcés, A. (2021). Hacia una mirada ecocrítica y descolonial de los desiertos de América Latina. *Existencias contaminadas: escenarios e interfaces ecosistémicos del Antropoceno en América Latina*. Hacia una mirada ecocrítica y descolonial de los desiertos de América Latina., Austria.
- Fauchereau, Serge. (1998). *Lecture de la poésie américaine*. Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Felduik, E. (1988). *Teatro-Danza, la unidad original* [Article]. Universidad Veracruzana.
<https://cdigital.uv.mx/>
- Fernández-Cozman, C. R., Medina Rondón, K. G., & Rosado Lazo, N. L. (2021). Cuerpo y afecto en Noches de adrenalina (1981) de Carmen Ollé. *Lexis*, 45(1), 263-285.
<https://doi.org/10.18800/lexis.202101.007>
- Ferrando, B. (2019). Desde Artaud. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 0, Article 0. <https://doi.org/10.7203/itamar.0.14061>
- Ferrer, B. G. (2017). La “dromocracia” o el régimen de la velocidad absoluta (Paul Virilio). Un diagnóstico de sus derivaciones mórbidas en la existencia. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 19(38), 49-71.
- Floc'h, K. (1995). *La conquête du corps: Dans les derniers écrits d'Antonin Artaud*. FeniXX réédition numérique.

- Fuentes, C. A. N. (2021). El cuerpo gnóstico, metafísico y místico del teatro cruel de Antonin Artaud. *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, 55, Article 55.
- Fuentes, D. (2022). *Lo fantástico y el terror femenino: Resistencia a la violencia de género por medio del cuerpo monstruo en cuentos de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero* [Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/193325/>
- Garbatzky, I. (2023). “Soy canción que se fue/ de jonrón”. Traslación, performance y archivo en los videopoemas de Legna Rodríguez Iglesias. *La Palabra*, 45, Article 45. <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15081>
- Garbatzky, I. (2022). Chupar la piedra / Legna Rodríguez Iglesias [Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida – Reseñas y artículos – Multimedia]. *Op.Cit.* <https://opcitpoesia.com/chupar-la-piedra-legna-rodriguez-iglesias/>
- Garnica Brocos, H. F. (2023). La madre monstruosa: Figuraciones de la casa y de la maternidad en Mandíbula de Mónica Ojeda. *Revista Stultifera de Humanidades y Ciencias Sociales*, 6(2), 261-286.
- Giallorenzi, M. L. (2017). Crítica feminista sobre la noción de la buena madre. *Revista Reflexiones*, 96(1), 87-95.
- Gil, J. (1999). Le Corps du Danseur. *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 37(1), 53-67. <https://doi.org/10.3406/chime.1999.2496>
- Gomariz, T. (2022). Los cuerpos de Freud: Hacia una conceptualización de la potencia queer de la pulsión. *Caleidoscopio del género : nuevas miradas desde las ciencias sociales. Temperley: Tren en movimiento*, 2022. p. 119-140. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=libros&d=Jpm5540>
- González, F. (2007). El lápiz de Artaud. *Revista de Filología Románica*, 2007, 0.
- González Yanko & Araya, Pedro (Eds.). (2005). *Zurdos última poesía latino americana*. Madrid: Bartleby.
- Grammatikopoulou, C. (2013). Encuentros al margen de lo inmaterial: Cuerpo, tecnología y cultura visual. Arte y Respiración (1970-2012) [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona]. En *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. <https://www.tdx.cat/handle/10803/123712>
- Grossman. (1996). *Artaud / Joyce – Le corps et le texte*. Nathan. <https://hal.science/hal->

01421746

- Grossman, É. (2003). *Artaud, l'aliene authentique*. Tours: LE FARRAGO.
- Grossman, É. (2004). *La défiguration. Artaud Beckett Michaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Grossman, É., & Rogozinski, J. (2008). Deleuze lecteur d'Artaud-Artaud lecteur de Deleuze. *Rue Descartes, I(59)*, 78-91.
- Guerrero. (2007). Tres poemas deszombificadores mexicanos recientes. *Peródico de Poesía UNAM*. archivopdp.unam.mx.
- Guerrero, G. (2010). *Cuerpo plural: Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Guervós, S. L. E. de. (1997). Nietzsche y los límites del lenguaje: La fuerza del instinto. En *Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento*. Breogán.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivención de la naturaleza*. (M. Talens, Trad.). Valencia: Cátedra.
- Heffes, G., & Guerrero, M. (2022). *Hablemos Escritoras Podcast · Episodio 394: Tres preguntas con Maricela Guerrero*. Hablemos Escritoras. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/1057>
- Heise, María, Turbino, Fidel, & Ardito, Wilfredo. (1994). La dimensión cultural de la vida humana. En *Interculturalidad, un desafío*. (pp. 7-22). Lima: CAAP.
- Hernández, E. H. (2022). Una alegría vinculante: Afectos inesperados en «El sueño de toda célula». *Revista [sic]*, 32, Article 32. <https://doi.org/10.56719/sic.2022.32.426>
- Hernández Montecinos, H. (Ed.). (2017). *4M3R1C4 2.0 Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]*. España: Liliputienses.
- Horne, L. (2023). Un saber sabor sin sujeto. En Castro, Azucena (Ed.), *Futuros multiespecie. Practicas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth.
- Hummel, A. V. (2018). *Memoria de obra: La puesta en escena como anagrama o escucha múltiple: proliferación del habla y del cuerpo en Franco* [Magíster en Artes, Mención Estudios y Prácticas Teatrales]. <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ART/21625>
- Iglesias, L. R. (2022, agosto 24). La generación cero está en tu mente. *Hypermedia Magazine*. <https://hypermediamagazine.com/columnistas/53-noviecitas/la-generacion-cero-esta-en-tu-mente-legna-rodriguez-iglesias/>
- Jordano, P., Vázquez, D., & J. B. (2009). Redes complejas de interacciones planta-animal.

- En *Ecología y evolución de las interacciones planta-animal: Conceptos y aplicaciones* (pp. 17-41). Editorial Universitaria.
- Juanes, J. (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 189-206.
- Kiffer, A., & Donadi, M. F. (2016). La escritura y el fuera de sí. *Badebec*, 5(10), Article 10. <https://doi.org/10.35305/b.v5i10.248>
- King, R. (2009). What Brecht did for theater [sic] was to heighten the spectator's participation, but in an intellectual way, whereas Artaud had specifically rejected intellectual approaches in favour of theatre as "a means of inducing trances" (James Monaco)¹. Discuss. *Journal for German and Scandinavian Studies*, 1(1).
- Lapesa, R. (1985). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Lautréamont. (2016). *Los cantos de Maldoror* (Armiño, Mauro, Trad.). Madrid:Valdemar.
- Lévêque, J.-C. (2008). Escritura e imagen en "Suppots et supplications" de A. Artaud. *Escritura e Imagen*, 4, 61-75.
- Liddell, A. (2020). *Guerra interior*. Segovia:Ediciones La Uña Rota.
- Lopez, E. A. R. (2017). Ciguri, teatro: Para hacernos un cuerpo de la crueldad. *Mopa* *Mopa*, 25, Article 25.
- López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios humanísticos. Filología*, 30, 187-210.
- Maeterlinck, M. (2007). *La inteligencia de las flores*. Bogotá:Taller de Edición Roca.
- Maneiro, S. E. (2015). *V Jornadas de investigación en humanidades*. Cuerpo utópico: una lectura entre Butoh y Artaud, Bahía Blanca. Argentina. <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2895>
- Margaroni, M. (2023). Introduction. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 6(1), Article 1. <https://doi.org/10.30827/tn.v6i1.27211>
- Marrero-Fernández, M., San-Martín-Arévalo, D. P., & Pérez-Escalante, R. D. L. (2021). Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 9, Article 9. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3563>
- Martínez, S. F. (2023). El cuerpo sin órganos en la poesía española del siglo XXI: Teoría y símbolo. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40,

- Article 40. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408634
- Medina, J. C. S. (2015). Cuerpo y escritura Artaud y la experiencia tarahumara. *Cuestiones de Filosofía*, 17, Article 17. <https://doi.org/10.19053/01235095.4296>
- Medrano, O. (2019). A contraflujo. *Peródico de Poesía UNAM*.
<https://periodicodepoesia.unam.mx/autor/alejandra-ortiz-medrano/>
- Merleau-Ponty, M. (1969). *Le visible et l'invisible*. Paris: Tel-Gallimard.
- Milán, E. (2014). *En suelo incierto, ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, P. (2013). Gran Berlioz. *Revista Universidad de Antioquia*.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/17672>
- Moya, D. (2023, octubre 25). *El pensamiento Legna, un hueco en la superficie* | Rialta.
<https://rialta.org/el-pensamiento-legna-un-hueco-en-la-superficie/>
- Naranjo Mesa, J. A. (1978). *El retorno de dyonisos*.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56895>
- Nelson, M. (2020). *El arte de la crueldad* (L. Schimel, Trad.). Madrid: Tres Puntos Ediciones.
- Nietzsche, F. (2003). *La genealogía de la moral*. (J. L. López, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (L. M. V. Villanueva, L. E. de S. Guervós, J. B. L. Chover, M. G. Giménez, & T. Orduña, Trads.; edición). Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich. (2006). *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Libros del Zorzal.
- Nivela Guaranda, D. L. (2020). *Historia de la leche (2019, Mónica Ojeda):compostaje y resurgimiento*. [Proyecto de investigación teórica previo a la obtención de título a licenciada en literatura. Universidad de las Artes. Guayaquil]
<https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/665>
- Núñez, Andrés & Martínez-Wong, Ayleen. (2023). Desanudar territorios. La geografía como estética de desplazamiento. Nomadismo, crítica et imágenes. En *Futuros multiespecie. Prácticas vinculantes para un planetas en emergencia*. Bartlebooth.
- Ojeda, M. (2020). *Historia de la leche*. Barcelona: Candaya.
- Ollé, C. (2015). *Noches de adrenalina*. Barcelona: Ediciones sin Fin.
- Pari-Bedoya, I. N. M. de la A., Vargas-Murillo, A. R., & Huanca-Arohuana, J. W. (2021).

- ¿Explotados o auto-explotados?: Sobre el concepto de auto-explotación en la sociedad del rendimiento de Byung-Chul Han. *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 17(2), 433-448. <https://doi.org/10.18004/riics.2021.diciembre.433>
- Percia, V. (2018). El módulo Artaud en el cuerpo simbólico de la poesía argentina: Las escrituras de Pizarnik, Fijman y Perlongher. *Revista de Literaturas Modernas*, 48(1), 97-119.
- Peretti, C. de. (2020). J'veux parler d'Antonin Artaud. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, Article 7. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074799
- Pérez, Á. (2019, octubre 10). *Head injury (Cómo y por qué leer a Legna Rodríguez Iglesias) | DIARIO DE CUBA*. https://diariodecuba.com/de-leer/1488802444_29432.html
- Pérez Villalón, F. (2015). El montaje y el gesto (Ezra Pound / Henri Michaux): Dos poéticas del ideograma. *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13, 99-114.
- Piedra, J. (2013). Re-presentando a la vida: Artaud y la posmodernidad. *Praxis: revista del Departamento de Filosofía*, 71, 119-139.
- Ponge, F. (2005). *Le parti pris des choses*. Paris:Gallimard.
- Ptqk, M. (2023). Pensar como un pulpo. En *Futuros Multiespecie Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth.
- Rodrigo Mendizábal, I. F. (2022). Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 10(1), 53-75. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>
- Rodríguez, E., & Andrés, G. (2017). *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41688>
- Rodríguez, L. (2015). *No sabe/No contesta*. La Habana: Caja China.
- Rodríguez, L. (2016). *Chicle (ahora es cuando)*. La Habana: Letras cubanas.
- Rodríguez, R. M. (2022, diciembre 5). *Las hambres de Legna | Rialta*. <https://rialta.org/las-hambres-de-legna-prologo-reina/>

- Rolnik, S. (2001). Más allá del principio de identidad: La vacuna antropofágica. *Teatro al Sur: Revista Latinoamericana* 20.
- Rolnik, S. (2019). En el principio era el afecto. *Re-visiones*, 9, 7.
- Rogozinski, J. (2011). *Guérir la vie*. Paris: CERF edition.
- Ruiz-Pérez, I. (2018, febrero 11). Repensar la escritura: Cuerpo, sexualidad y usos amorosos del siglo XXI en la poesía de Maricela Guerrero. *iMex Revista*, 13, 28-45.
- Sagrada Biblia*. (N. Colunga, Trad.). (1962). Biblioteca de autores cristianos.
- Saldaña, A. (2009). *No todo es superficie. Poesía española y Posmodernidad*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Saldaña, A. (2018). *La práctica de la teoría*. Barcelona: RIL editores.
- Saldaña, A. (2023). La bala (crítica) de la teoría (poética). En D. Viñas (Ed.), *La teoría de la ficción literaria española del siglo XXI* (pp. 107-128). Madrid: Iberoamericana-Vervuet.
- Samoyault, T. (2019). La vida. El concepto de vida en la teoría literaria (M. D. Ció, Trad.). *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 20, Article 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8893>
- Sierra, M. (2021). Redefiniciones: Los Otros góticos. *Mistral | Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History*, 1(1), Article 1. <https://doi.org/10.21827/mistral.1.37518>
- Sigal, R. (2018). *Artaud, le sens de la lecture*. Paris: Hermann.
- Spero, N. (2008). *Nancy Spero, Disidanzas* (G. B. i Arnau, Trad.). Barcelona: MACBA.
- Tamir, A., & Ruiz Beviá, F. (2005). Ley de conservación de la materia. *Ingeniería química*, 428, 444-446.
- Timmer, N. (2016). Cartografía de la no-nación: Escritura y oralidad en Las analfabetas, de Legna Rodríguez Iglesias. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 17, 38-53.
- Tomiche, A. (2016, enero). Artaud-Deleuze-Derrida. *Les temps modernes, L'énigme Artaud* (687-688).
- Vélez, F. (2016). *Del porno y las babosas*. Río de Janeiro: DEEP edições.
- Viola, A., & Mancuso, S. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (D. P.

- López, Trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- Woolf, V. (2021). *Un ave posada allá a lo lejos. Catorce textos breves*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Zhang, C. (2022). *El campo vibratorio. Introducción a la medicina clásica china desde un punto de vista científico*. Girona: Atalanta.
- Zuleta, V. E. (2012). Escribir con Artaud: Aproximaciones deleuzianas. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7-9 de mayo de 2012*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2626/ev.2626.pdf