

# El lápiz de Artaud

Francisco GONZÁLEZ

Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

Para Antonin Artaud toda expresión auténtica, artística, es un suplicio que uno se inflinge a sí mismo para librarse de los tormentos de la vida. En sus escritos, en sus poemas, en sus dibujos, en sus actuaciones ahonda una y otra vez en el sufrimiento tratando de curar su cuerpo y su alma. Su “Teatro de la Crueldad” persigue asimismo despertar los sentidos torturando el Sentido, revelar a los espectadores que están muertos en vida para que puedan regresar a un mundo de existencia plena. De este universo galvanizante donde el arte y la vida se funden inextricablemente, el lápiz surge como el medio y la figura de una escritura terapéutica que deje huellas en el papel y en la escena como cicatrices sin renunciar por ello a manifestar su naturaleza efímera.

**Palabras clave:** dolor, sentidos, escritura, lápiz, cuchillo, electrochoque.

## RÉSUMÉ

Pour Antonin Artaud toute expression authentique, artistique, est un supplice que l'on s'autoinflige pour échapper aux tourments de la vie. Dans ses écrits, dans ses poèmes, dans ses dessins, à travers son jeu dramatique, il ne cesse de creuser dans la souffrance afin de guérir son corps et son âme. Son “Théâtre de la Cruauté” cherche également à réveiller les sens en torturant le Sens, à montrer aux spectateurs qu'ils sont morts en vie pour qu'ils puissent retrouver un monde d'existence totale. De cet univers galvanique où l'art et la vie se mélangent inextricablement, le crayon apparaît comme un moyen et une figure d'une écriture thérapeutique qui laisse sur le papier et sur la scène des traces comme des cicatrices sans renoncer pour autant à manifester sa nature éphémère.

**Mots-clés:** douleur, sens, écriture, crayon, couteau, électrochoc.

En una calle solitaria de Ivry-sur-Seine, sembrada de hojas otoñales, Antonin Artaud permanece sentado en el borde de un banco en compañía de Minouche Pastier. Quieto y silencioso, ensimismado, con la mirada tendida al vacío. A pesar de sus cincuenta y un años, Artaud es ya un anciano al que le quedan pocos meses de

vida. En su rostro está escrita toda una existencia de dolor extremo. En su cuerpo está escribiendo un último mensaje, un testamento apenas legible. Un rayo de luz crepuscular ha venido oportunamente a iluminar esa mano en la que sostiene un lápiz que clava en un punto preciso de su espalda. Éste es el punto neurálgico de la fotografía.



El lápiz como instrumento de acupuntura para aliviar el dolor crónico, para hallar los puntos que rigen la sensibilidad del cuerpo. Pero también el lápiz como puñal, como evocación del cuchillo que antaño le clavaron en la espalda, cuchillo con el que descarnar las viejas llagas, escalpelo con el que abrir el cuerpo a todo su verdadero sufrimiento.

Durante años Artaud rellenó cientos de cuadernos valiéndose de un lápiz de grafito negro. En esas páginas no se limitaba a derramar sus pensamientos, a esparcir los deshechos de su alma. El lápiz de Artaud es un objeto afilado para asestar golpes hirientes, que se clava con la violencia de un puñal para abrirse camino a través de la carne hasta la médula. Como en esas hojas en las que escribía conjuros agujereados por efecto del fuego, perforados a golpe de lápiz... En estos enigmáticos papeles, al igual que en el resto de sus obras, los signos que Artaud traza se convierten en golpes, en arañazos, en incisiones inflingidas para despellejar el cuerpo del lenguaje, que escarban en la herida primigenia para tratar de limpiarla y cauterizarla después. Porque en el dolor la escisión de la mente y del cuerpo cica-

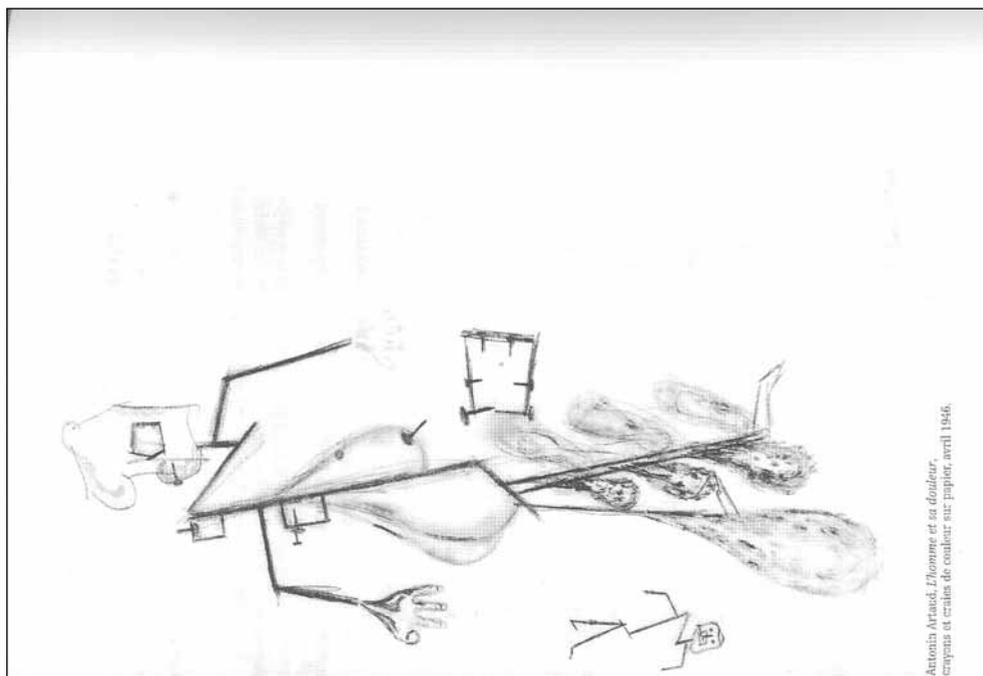
triza. Escribir, pintar, representar el dolor, con dolor, es el camino que elige Artaud para recobrar la unidad perdida. Por eso le fascina el óleo de André Masson, *Homme*, al que dedica una descripción en *El Ombligo de los Limbos*. En este cuadro el hombre retratado ha perdido la cabeza, su rostro se ha refugiado en el torso, de modo que tiene pezones en lugar de ojos y el ombligo es una boca entreabierta, como si el vientre quisiera hablar. Canta el dolor primordial. “Le ventre”, dice Artaud, “évoque la chirurgie et la Morgue, le chantier, la place publique et la table d’opération” (Artaud, 2004: 112). El vientre de Masson es un espacio de operaciones quirúrgicas y de ejecuciones públicas, y por ello en el cuadro Artaud percibe que “l’air est plein de coups de crayon comme des coups de couteau, comme des stries d’ongle magique” (Artaud, 2004: 111).

El lápiz de Artaud penetra en el limbo carnal donde nace el dolor, ese espacio umbilical anterior al lenguaje verbal y al pensamiento. En lugar de alejarse del dolor, Artaud trata de convivir con él, de domesticarlo: “Il y a un couteau que je n’oublie pas”, escribía en 1925, “mais c’est un couteau à mi-chemin dans les rêves, et que je maintiens au-dedans de moi-même, que je ne laisse pas venir à la frontière des sens clairs” (Artaud, 2004: 149). Plantado en su mismo ser, en ese lugar de la sensibilidad donde los mundos del cuerpo y del espíritu se juntan, el dolor se funde para Artaud con la escritura, es la propia escritura. Y Van Gogh, “el suicidado de la sociedad”, pintando el *Campo de trigo con vuelo de cuervos* después de haberse disparado un tiro fatídico en el estómago, se convierte para Artaud en el paradigma del creador. Es él, con sus brochazos escupidos desde las entrañas sangrantes, quien le revela que “Nul n’a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l’enfer” (Artaud, 2004: 1451). Para Artaud toda expresión verdadera es un suplicio autoinflingido para librarse de los tormentos de la vida. En sus escritos, en sus dibujos, en sus actuaciones, en su “Teatro de la Crueldad” nunca dejará de ahondar en el sufrimiento para curarse. Su teatro, esa “poesía en el espacio”, quiere despertar los sentidos, revelar a los espectadores que están muertos en vida para que vuelvan a ser, para que vivan una existencia auténtica. Y el dolor es el medio más directo para rasgar la pantalla de lo real, para mostrar las vísceras auténticas de la creación.

Antonin Artaud pertenece a esa categoría de escritores que dirigen toda la destrucción hacia su interior, que exploran esa región violenta donde la escritura se vuelve un martirio insoportable. A esa misma estirpe pertenecía Franz Kafka quien, en una carta de 1904 a Oskar Pollak, no dejaba de reclamar libros que mordieran o picaran, que nos despertaran de un puñetazo en el cráneo, libros “que hagan en nosotros el efecto de una desgracia, que nos duelan profundamente como la muerte de una persona a quien hubiésemos amado más que a nosotros mismos, como si fuésemos arrojados a los bosques, lejos de los hombres, como un suicidio, un libro tiene que ser el hacha para el mar helado que llevamos dentro” (Cit.en Wagenbach, 1970: 51). Quien escribe libros de este tenor no desea realizar una obra de arte, ni siquiera trata de poner su alma al desnudo, como pretendía Rousseau; libros semejantes se escriben con las tripas, con el dolor que uno lleva dentro. Esos libros ya no son libros, textos externos a uno mismo, están grabados a sangre y fuego en el propio cuerpo. Con un cuchillo o con una máquina de escribir.

Poseído por la escritura, Kafka nunca deja de sufrir y percibir a la vez su sufrimiento, registra en sus textos el suplicio que supone para él la escritura, pero también el dolor físico, los incesantes dolores de cabeza de los que no logra desprenderse. El dolor (y, lo que en su caso es lo mismo, la literatura) es tal vez la única certeza de su existencia: “Visto con ojos primitivos, el dolor corporal es la verdad única, irrefutable, no perturbada por nada externo (el martirio, el sacrificio por otra persona). Es curioso que el dios del dolor no fuese la principal divinidad de las primeras religiones (quizá lo haya sido de las posteriores)” (Kafka, 1995: 363). Para el profeta de esta nueva religión el dolor es una evidencia que nunca le abandona: lo siente cuando escribe porque escribe, lo padece cuando no escribe porque no logra escribir. En su *Diario*, esa crónica de un suplicio voluntario, dolor físico y dolor de la escritura se vuelven inseparables, son ya prácticamente la misma cosa. Pero en ningún sitio se fundirán ambos dolores con tanta claridad como *En la colonia penitenciaria* (Kafka, 2004), en ningún texto se dirá tan crudamente que escribir es someterse a sí mismo a la más atroz de las torturas. Como es sabido, en este relato, inspirado en *Le Jardin des supplices* de Octave Mirbeau, un explorador asiste en calidad de observador a la ejecución de un preso, pero poco a poco irá evidenciándose que el objeto real de su presencia es determinar la validez del aparato con el que se ajusticia a los reos. Se trata de una monstruosa “máquina de escribir” a la que el condenado es atado después de haber sido tumbado en ella, dotada de un complejo sistema de agujas, de una especie de rastrillo cuya función es recorrerle la espalda, grabando primero en su piel la ley que ha infringido, hundiéndose cada vez más profundamente hasta terminar provocándole la muerte. Tan orgulloso está de su máquina el oficial encargado de realizar la demostración, que despliega toda su retórica con el fin de ganarse al explorador para su causa y así lograr su apoyo frente a las nuevas autoridades deseosas de acabar con esta modalidad de ejecución. Pero fracasa en su intento, no logra convencer al visitante con sus argumentos, y habiendo perdido el combate dialéctico, retira al condenado para colocarse en su lugar. Y entonces, siguiendo una lógica implacable, la máquina enfrentada al oficial que ha perdido la lucha verbal, deja de funcionar correctamente, deja de escribir y en su lugar se clava una y otra vez en el cuerpo hasta convertirlo en un despojo de carne y sangre...

Artaud, al igual que Kafka, convierte el dolor en la materia misma de su escritura, describe el sufrimiento en el que está inmerso su ser y a la vez el que le produce escribir. En 1946, cuando estaba recluido en el hospital psiquiátrico de Rodez, Artaud realizó un dibujo a lápiz y tizas de colores, que de algún modo recuerda al óleo de Masson, y al que daría el título de *L'Homme et sa douleur*. En este dibujo, que regaló no sin amarga ironía al doctor Latrémolière en agradecimiento por los electrochoques que éste le había administrado, la figura antropomórfica se reduce a una serie de trazos esquemáticos, como si al hundirse en la espalda los clavos hubiesen absorbido la carne convirtiendo al hombre en un caricatura de ser humano, en un entramado de nervios empuñados en seguir arrastrando tras de sí el dolor como un peso carnoso. Así lo sugiere el propio Artaud en el comentario que acompaña al dibujo:



Antonin Artaud. *L'homme et sa douleur*.  
crayons et craies de couleur sur papier, avril 1946.

### L'HOMME ET SA DOULEUR

*Les doctrines hindoues sur la yoga du souffle sont fausses.*

*Nous avons dans le dos des vertèbres pleines, transpercées par le clou de la douleur, et qui par la marche, l'effort des poids à soulever, la résistance au laisser-aller font, en s'emboîtant l'une sur l'autre, des boîtes, qui nous renseignent mieux sur nous-même que toutes les recherches méta-physiques ou méta-psychiques sur le principe de la vie.*

*Résister de par son corps tel qu'il est, sans jamais chercher à le connaître par autre chose que par sa volonté de résistance quotidienne à tous les laisser-aller devant l'effort à faire et que la vie quotidiennement vient demander, est en effet tout ce que l'homme peut et doit faire sans jamais s'autoriser à interroger la transcendance du souffle ou de l'esprit, car en fait elle n'existe pas.*

*Et le clou d'une douleur dentaire,  
le coup de marteau d'une chute accidentelle sur un os,  
en disent plus sur les vertèbres de l'inconscient que toutes les recherches de la yoga.*

*C'est tout ce que j'ai voulu exprimer par ce dessin où l'on voit un homme en marche et qui traîne après lui sa douleur comme la vieille phosphorescence dentaire du kyste des peines cariées.*

*Et son abdomen est l'étau devant lui serré de toutes les coliques de ses clous.*

*Les a-t-il déjà toutes souffertes?*

*Non, mais même la mort ne saurait l'arrêter.*

*Et il passera dans ses propres pas d'ombre,  
images de tous les poids de chair à ses mollets musculeux attachés.*

Al leer este texto, al contemplar el dibujo, viene a la mente el recuerdo de aquel desdichado reo de *Le Jardin des supplices* que un verdugo había despellejado vivo y, una vez separada toda su piel de la carne, tan sólo ya sujeta por los hombros mediante dos pequeños ojales como si fuera un abrigo, había sido obligado a caminar arrastrando tras de sí sus siniestros despojos (Mirbeau, 1991: 200-203). El ajusticiado no es ya de este mundo aunque todavía no está muerto, vive en un espacio límbico de dolor. El hombre de Artaud ya no arrastra la piel porque la ha perdido, su cuerpo se ha ido borrando, y es el dolor el que se ha convertido en una carga que deja huellas a su paso.

En 1996 Ernest Pignon-Ernest realizó por encargo un fresco en los muros carcomidos de la lavandería del hospital de Ivry-sur-Seine que habría de ser posteriormente reformada. En la ciudad donde Artaud pasaría el resto de su vida después de abandonar el hospital psiquiátrico de Rodez en 1946, el artista quiso rendir un homenaje efímero al poeta al reproducir, escarbando el muro con un destornillador, el dibujo de *L'Homme et sa douleur* junto al cuerpo pintado de un hombre desnudo que apoya con firmeza un lápiz en un punto preciso de su columna vertebral. Retratado de espaldas, a punto de desaparecer devorado por la lepra de la pared, no hay forma de saber si este individuo es Artaud, pero a su alrededor, de entre la pintura desconchada surgen aquí y allá varios rostros del poeta, con la mirada perdida. Ernest Pignon-Ernest sabe que el lápiz de Artaud es la expresión de una escritura que hiere y cura como una plaga, que escarba la carne abriendo abundantes hemorragias de tinta, que traza pústulas y abscesos saludables. Ernest Pignon-Ernest sabe también que el lápiz es quebradizo, que su trazo siempre es provisional, susceptible de ser borrado, y que en esa fragilidad, ajena a la escritura eternizante, detenida, literaria de la pluma, se halla la esencia misma del arte de Artaud<sup>1</sup>.

La pluma y el cuchillo. Al encarnar a Marat en el *Napoléon* (1927) de Abel Gance Artaud ya había probado el gusto sangriento de la tinta. En su interpretación del revolucionario asesinado no queda ningún vestigio del ascetismo y martirio del famoso cuadro de Jacques-Louis David. Metido en su bañera para aliviar su enfermedad de la piel, el Marat de Artaud no cesa de gesticular, como si estuviera poseído por algún espíritu diabólico. Sediento de sangre, escribe con su pluma sentencias de muerte mientras saborea una taza de café que regurgita asquerosamente al entrar Charlotte Corday. “Toute l'écriture est de la cochonnerie” (Artaud, 2004: 165), había escrito el propio Artaud unos años antes. El hilo de café que se escapa de la comisura de sus labios es un reflejo de la tinta que surge de su pluma, también es una prefiguración de la sangre que brotará de su cuerpo cuando la joven aristócrata termine clavándole un cuchillo en el pecho.

Hay en esta escena mucho de Artaud, de las esperanzas que por aquél entonces tenía depositadas en el cine. Si al comienzo el séptimo arte le resultaba tan fascinante era porque veía en él el mejor medio para galvanizar el cuerpo y el espíritu

---

<sup>1</sup> El mural de Ernest Pignon-Ernest ha sido estudiado minuciosamente por Evelyne Grossman (2003).

de los espectadores, para despertar directamente las sensaciones de orden nervioso en el público:

*Si profond que l'on creuse dans l'esprit on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance à un degré élémentaire peut-être, mais en tout cas sensible, d'un quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration qui rappelle toujours des états soit connus, soit imaginés, états revêtus d'une des multiples formes de la nature réelle ou rêvée. Le sens du cinéma pur serait donc dans la restitution d'un certain nombre de formes de cet ordre, dans un mouvement et suivant un rythme qui soit l'apport spécifique de cet art. (Artaud, 2004: 247)*

En el cine puro el ojo escarbaba “la peau humaine des choses, le derme de la réalité” (Artaud, 2004: 248) y conmovió el espíritu por ósmosis sin que para ello mediaran las palabras, el pensamiento racional. Pero poco a poco, especialmente con el cine sonoro, la pantalla fue traicionando su esencia misma, abandonando la búsqueda de un lenguaje visual propio para dejarse conquistar y contaminar por el lenguaje verbal de la literatura al igual que le había sucedido al teatro. Artaud ya no vio en el cine más que una expresión artística limitada, cerrada sobre sí misma, muerta, seccionada en fin de la vida y del cuerpo. Arte poblado de fantasmas condenados a repetir una y otra vez los mismos gestos y las mismas palabras (con la excepción melancólicamente irónica de *La rosa púrpura de El Cairo* de Woody Allen), el cine aparecía como una imitación macabra de la vida auténtica. Y entonces 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. Por ello Artaud proponía regresar a través del teatro “à une idée de la connaissance physique des images et de provoquer des transes, comme la médecine chinoise connaît sur toute l'étendue de l'anatomie humaine les points qu'on pique et qui régissent jusqu'aux plus subtiles fonctions” (Artaud, 2004: 553). La escena teatral se convertiría así en un cuerpo en el que Artaud pretendía clavar su lápiz para alcanzar directamente la totalidad del organismo, para hacer que cada individuo sufriera y luego se curara.

El teatro, si quiere renovar la vida, no puede hacerlo desde el sosiego, debe lograr que los espectadores se remuevan en sus asientos física y espiritualmente. Tal es el sentido de la expresión “Teatro de la Crueldad” que Artaud acuñó para designar el teatro que tenía en mente. Se trata menos de un espectáculo sangriento

o sádico que de un acto de toma de conciencia extremo y desgarrador que obra como una “terapia del alma”. En este sentido se ha querido ver en la concepción dramática de Artaud una simple transposición de la catarsis aristotélica. Ahora bien, como ha señalado Franco Tonelli (1972: 19), el fenómeno catártico no es para Artaud un proceso racional sino una sobreexcitación de todos los sentidos. El dramaturgo francés no pretende liberar al hombre de sus pasiones a través de la tragedia, sino despertar en el público la lucidez necesaria para que cada cual descubra en su interior la verdadera condición humana. En el teatro el yo individual debe revelarse a sí mismo en un proceso colectivo que libere las fuerzas ocultas del hombre. Actuar es así entrar en una especie de trance, en un tiempo fuera del tiempo que remeda la muerte, una suerte de agonía, como cuando la vida de un enfermo pende de un hilo.

Al pronunciar en 1933 su conferencia “El Teatro y la Peste” en la Sorbonne, Artaud no se limitó a exponer sus ideas, antes bien, como comprendió inmediatamente Anaïs Nin, se dispuso a escenificar una agonía:

Su rostro estaba contorsionado de angustia; sus cabellos, empapados de sudor. Los ojos se le dilataban, se le tensaban los músculos, y sus dedos pugnaban por conservar su flexibilidad. Nos hacía sentir que tenía la garganta reseca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, la quemazón de sus entrañas. Estaba torturado. Gritaba. Deliraba. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión. (Nin, 1984: 242)

Pocos parecieron entender lo que sucedía realmente ante sus ojos, de modo que después de contener la respiración todos los presentes prorrupieron en risas y silbidos, y terminaron abandonando la sala. Ya en la calle, duramente afectado por los abucheos, Artaud se desahogaría con Anaïs Nin, escupiendo su ira:

Siempre me quieren oír hablar *de*, quieren escuchar una conferencia objetiva sobre “El Teatro y la Peste”, y yo lo que quiero es darles la experiencia misma de ello, la peste misma, para que se aterroricen y despierten. Quiero despertarlos. No se dan cuenta de que *están muertos*. Su muerte es completa, como una sordera, una ceguera. Lo que yo les mostré es la agonía. La mía, sí, y la de todos los que viven. (Nin, 1984: 243)

Artaud quería inocular y propagar un bacilo que fuera capaz de conmocionar y sanear una cultura y una sociedad que estaban heridas de muerte. A su juicio sólo una intervención radical podría contribuir a sacar a Occidente del estado de postración en el que se encontraba. No es de extrañar entonces que Artaud, en palabras de Susan Sontag, se concibiera a sí mismo como un médico de la cultura y a la vez como su paciente más enfermo: “El hombre, que habría de ser devastado por repetidos tratamientos de electrochoque durante los últimos tres de nueve años consecutivos en hospitales para enfermos mentales, propuso que su teatro administrara a la cultura una especie de tratamiento de electrochoque.” (Sontag, 1987: 56)

En el origen de la poesía de Artaud se encuentra una enfermedad del alma que afecta a su capacidad de aprehender con palabras el mundo que le rodea, como si permanentemente estuviera persiguiendo los términos que nada más surgían en su

mente como fognazos se le escapan para siempre. Así se lo explica en 1923 a Jacques Rivière cuando éste le comunica que no puede publicar sus poemas en la *Nouvelle Revue Française* a causa de su estilo deficiente:

*Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée.* (Artaud, 2004:69-70)

A simple vista, y así lo entiende al principio Rivière, se diría que el mal de Artaud es un problema de inspiración bastante común que el poeta compartía con numerosos escritores que a lo largo del siglo XIX no habían dejado de lamentarse de la inadecuación del lenguaje para traducir el mundo en sus infinitas y fugaces sensaciones. Al fin y al cabo ese déficit del lenguaje humano era la razón por la que en el famoso relato de Hofmannsthal, que coronaba en 1902 toda una tradición decimonónica, Lord Chandos renunciaba definitivamente a la literatura. Pero Artaud no estaba dispuesto a abandonar la escritura, al contrario supo extraer de su dolencia la razón misma de su poesía. Para él no se trataba de una cuestión estética, de un deseo de alcanzar una perfección idealizada, sino de una verdadera enfermedad “qui touche à l'essence même de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie” (Artaud, 2004:80). Poco a poco Jacques Rivière entendió que Artaud, en cuyas cartas no dejaba de exponer sus síntomas, esperaba de él que hiciera las veces de psiquiatra y le ayudara a encontrar el camino de la escritura doliente. En ese fascinante intercambio epistolar el director de la revista descubre que las imperfecciones formales de los poemas de Artaud no podían ser producto de la ineptitud del autor, sino la expresión de una “erosión mental” profunda y auténtica. Y entonces le señala a su “paciente” el camino a seguir, le dice que de la misma forma que Proust había descrito “las intermitencias del corazón”, quedaban por describir “las intermitencias del ser”, y para esta empresa nadie estaba mejor armado que Artaud, pues, como él mismo le había explicado anteriormente, la continuidad de su pensamiento era con frecuencia interrumpida repentinamente por una voluntad que sacudía todo su ser como una descarga eléctrica:

*Et voilà, Monsieur, tout le problème: avoir en soi la réalité inséparable, et la clarté matérielle d'un sentiment, l'avoir au point qu'il ne se peut pas qu'il ne s'exprime, avoir une richesse de mots, de tournures apprises et qui pourraient entrer en danse, servir au jeu: et qu'au moment où l'âme s'apprête à organiser sa richesse, ses découvertes, cette révélation, à cette inconsciente minute où la chose est sur le point d'émaner, une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de la vie.*

*Et cette volonté, maintenant, supposez que j'en ressente physiquement le passage, qu'elle me secoue d'une électricité imprévue et soudaine, d'une électricité*

*répétée. Supposez que chacun de mes instants pensés soit à certains jours secoué de ces tornades profondes et que rien au dehors ne trahit. Et dites-moi si une oeuvre littéraire quelconque est compatible avec de semblables états. Quel cerveau y résisterait? Quelle personnalité ne s'y dissoudrait?* (Artaud, 2004: 80-81)

Pronto el mal se convertiría en remedio, para sí mismo, pero también para el resto de una sociedad que debía ser reanimada. El mundo, le decía Artaud a Anaïs Nin, está “corrompido y lleno de fealdad. Está lleno de momias. Decadencia romana. Muerte. Quería un teatro que fuera como un tratamiento de *shock*, para galvanizar a la gente, conmocionarla hasta hacerla sentir” (Nin, 1984: 289). Ya nunca dejaría de inventar un teatro electrificante, una escritura magnética capaz de causar descargas en sus lectores, pero con cruel ironía; al igual que el hijo del carpintero termina sus días en una cruz de madera, Artaud sería sometido a su propia terapia, y atado a una cama de hospital recibiría una y otra vez insoportables descargas eléctricas que lo hundirían en un estado de ausencia completa.

El electrochoque recorre toda la obra de Artaud, primero como una metáfora, luego como una terrible realidad que condenaría con vehemencia. Cuando en 1924, en el texto anteriormente citado, describía esa voluntad que lo asediaba intermitentemente como una sacudida repentina producida por una corriente eléctrica sobre su cerebro, Artaud parecía describir los efectos del electrochoque sobre un paciente. En realidad la terapia mediante corriente eléctrica tardaría todavía más de un decenio en aplicarse, aunque Artaud, que había frecuentado las instituciones mentales desde su juventud, conocía la existencia de terapias de choque como las provocadas por la insulina o el cardiazol. Desde 1870 se había demostrado que corrientes eléctricas suficientemente intensas sobre el cortex podían desencadenar la aparición de una crisis epiléptica, y Cerletti, que creía que existía entre la esquizofrenia y la epilepsia algún tipo de relación inversa y que había observado que los epilépticos esquizofrénicos parecían menos esquizofrénicos después de un ataque, decidió reemplazar el cardiazol por la corriente eléctrica para provocar un ataque de epilepsia. Después de poner a punto su técnica en el matadero de Roma, Cerletti realizó en 1938 (en vísperas pues de que Europa se transformara en el mayor matadero humano) el primer experimento sobre un individuo alcohólico de cuarenta años que sufría de “psicosis esquizofrénica”. Había nacido una terapia de choque revolucionaria para el tratamiento de psicosis graves por convulsiones mediante estimulaciones eléctricas que pronto sería de uso general en las instituciones psiquiátricas. Y pronto encontraría Artaud en la camilla del electrochoque su propia cruz.

Era natural que Artaud hallara en las terapias de choque una imagen del arte que quería realizar: en ambos casos se trataba de transformar la energía procedente de la destrucción y la muerte en una fuerza positiva. Pero estas terapias se caracterizaban por llevar al paciente al borde de la muerte para poder curarlo, en un proceso que Laing identificó incluso con el arquetipo del renacimiento (1987: 111). Artaud, que había querido galvanizar a su público para sacarlo del letargo en el que vivía, tuvo que sufrir en carne propia los efectos dramáticos del

electrochoque, quedando a menudo sumido en un estado comatoso, próximo a la muerte:

*Chaque application d'électro-choc m'a plongé dans une terreur qui durait chaque fois plusieurs heures. Et je ne voyais pas venir chaque nouvelle application sans désespoir, car je savais qu'une fois de plus je perdrais conscience et que je me verrais pendant une journée entière étouffer au milieu de moi sans parvenir à me reconnaître, sachant parfaitement que j'étais quelque part mais le diable sait où et comme si j'étais mort. (Artaud, 2004: 1692)*

En su correspondencia, durante los años 40, el electrochoque se convierte en la imagen negativa de la curación, en el instrumento de la aniquilación de su ser. Compara en este sentido el lamentable estado de ausencia en el que lo dejan las descargas eléctricas con el uso curativo del Peyote que fija por el contrario la conciencia y le impide extraviarse, entregarse a las sensaciones falsas. En lugar de aliviar su mal, en lugar de suprimir esas sacudidas eléctricas que se apoderaban de su mente, el electrochoque lo hunde en un estado mucho más desesperante:

*C'est vous-même qui avez fait cesser au mois d'août les applications pour moi épouvantables de l'électro-choc parce que vous avez compris que ce n'était pas un traitement à me faire subir, et qu'un homme comme moi n'avait pas à être traité mais au contraire aidé dans son travail. L'électro-choc, Mr. Latrémoière, me désespère, il m'enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon coeur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d'un vivant qui n'est plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut plus entrer. À la dernière série je suis resté pendant tout le mois d'août et de septembre dans l'impossibilité absolue de travailler, de penser et de me sentir être. Cela me rend chaque fois ces abominables dédoublements de personnalité sur lesquels j'ai écrit la correspondance avec Rivière, mais qui à l'époque étaient une connaissance perceptive et non des affres comme sous l'électro-choc. (Artaud, 2004: 962)*

Al electrochoque opone Artaud el trabajo, la escritura y el dibujo, Arte-terapia como la que había realizado bajo la supervisión del Dr Ferdière, adaptando por ejemplo un poema de Lewis Carroll. Y es que para Artaud el electrochoque aparece como el reverso de la escritura de la crueldad, es una tortura que ni siquiera deja huellas sobre la piel. Es por lo tanto un contrasentido, una aberración, porque “el suplicio”, como escribió Salvador Elizondo en su *Farabeuf*, “es una escritura” (2000: 211). En las sociedades primitivas el objetivo de la iniciación y de sus crueldades es marcar el cuerpo: “les cicatrices dessinées sur le corps, c'est le texte inscrit de la loi primitive, c'est en ce sens une écriture sur le corps” (Clastres, 1973: 119-120). Pero en el mundo occidental, como ha mostrado Michel Foucault, el suplicio era asimismo concebido como un ritual que exigía que se trazaran sobre el cuerpo del condenado signos que no debían borrarse, la escritura de la Ley (1975: 43-44). Tal era todavía el sentido de la máquina de Kafka que debía escribir el delito en la piel del condenado mientras permanecía tendido antes de morir. Artaud será también

atado a una camilla de última tecnología pero las descargas eléctricas que le inflingirán no dejarán sobre su cuerpo ningún rastro, el suplicio se habrá convertido en una escritura invisible, imagen transparente del abismo en el que el sujeto no deja de caer...

En una calle solitaria sembrada de hojas otoñales, Antonin Artaud permanece sentado en el borde de un banco. En su cuerpo está escribiendo un último mensaje, un testamento apenas legible. Un rayo de luz crepuscular ha venido oportunamente a iluminar esa mano en la que sostiene un lápiz que clava en un punto preciso de su espalda. El lápiz como única terapia posible. Ese lápiz por el que circuló una escritura electrificante que no respetaba ni puntuaciones ni párrafos, que relampagueaba sobre la página dejando destellos de palabras insólitas, que perforaba el Sentido en busca de los sentidos. Ese lápiz que magnetizaba los polos opuestos, que atraía tanto al cuerpo como al alma, tanto a la vida como a la muerte. Ese lápiz con el que Artaud quiso fijar la corriente incesante de sus pensamientos, describir el flujo intermitente de su ser antes de que la nada viniera a borrar definitivamente sus trazos temblorosos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (2004): *Oeuvres*, París, Col. “Quarto”, Gallimard, 2004.
- CLASTRES, Pierre (1973): “De la torture dans les sociétés primitives”, *L’Homme*, XIII (3), pp.114-120.
- ELIZONDO, Salvador (2000): *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra.
- GROSSMAN, Evelyne (2003): “Peindre l’évanouissement de la forme. Antonin Artaud revisité par Ernest Pignon-Ernest”, *Artaud, ‘l’aliéné authentique’*, Tours, Éditions Farrago/Éditions Léo Scheer, pp.117-127.
- KAFKA, Franz (1995): *Diarios (1910-1923)*, Barcelona, Col. “Fábula”, Editorial Lumen/Tusquets Editores.
- (2004): *Cuentos completos (textos originales)*, Madrid, Valdemar, 2004.
- LAING, R. D. (1987): *Razón, demencia y locura. La formación de un psiquiatra*, Barcelona, Crítica.
- MIRBEAU, Octave (1991): *Le Jardin des suppliques*, París, “Folio”, Gallimard.
- NIN, Anaïs (1984): *Diario I (1931-1934)*, Barcelona, Bruguera.
- SONTAG, Susan (1987): *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa.
- TONELLI, Franco (1972): *L’esthétique de la cruauté*, París, Nizet.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo (2001): *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba editorial.
- WAGENBACH, Klaus (1970): *Franz Kafka*. Testimonios personales y documentos gráficos, Madrid, Alianza.