

EL CUERPO COMO ENCRUCIJADA ENTRE LA VERTIENTE ANALÍTICA Y LA VERTIENTE EXPRESIVA EN LAS ARTES MODERNAS

Alejandra Morales

RESUMEN

Las profundas transformaciones que se experimentaron en las formas de representación artística a fines del siglo XIX fueron divididas teóricamente en dos vertientes fundamentales: la línea analítica y la línea expresiva. En el caso de la pintura, Cézanne representa la obra que marca la pauta para el desarrollo de la vertiente analítica —la que avanza desde el cubismo, pasando por el amplio espectro de las vanguardias abstractas, hasta el minimalismo contemporáneo— mientras que Van Gogh representa a la vertiente más expresiva —aquella que cubre las diversas dimensiones del expresionismo, pasando por el surrealismo y el dadá—. En este ensayo pretendemos señalar algunos de los rasgos que distinguen a ambas vertientes a partir del trabajo de Stéphane Mallarmé y Antonin Artaud, quienes sirven como referentes de la oposición que se evidencia entre ambas líneas dentro del ámbito poético. Pero, dejando en evidencia nuestros reparos ante la lógica binaria que suele sostener a los sistemas clasificatorios, lo haremos con el fin de dejar instalada la hipótesis de que un aspecto que vincula al trabajo desarrollado por el arte moderno —por lo menos en sus inicios— fue la integración del cuerpo como aspecto fundamental de la experiencia estética, todo lo cual nos sirve como clave para abordar algunos de los problemas que actualmente han abierto las denominadas “Artes corporales”.

Palabras clave: cuerpo, sensación, mallarmé, artaud.

ABSTRACT

The profound changes that were experienced in the forms of artistic representation in the late nineteenth century were theoretically divided into two fundamental aspects: the analytical line and the expressive line. In the case of painting, Cézanne represents the work that sets the pattern for the development of the analytical side —from cubism, through the wide range of abstracts avant-garde to contemporary minimalism— while Van Gogh represents the more expressive side —one that covers the various dimensions of expressionism, through surrealism and dadá—.

This paper aims to outline some of the features that distinguish both sides, from Stéphane Mallarmé and Antonin Artaud's work, who serves as benchmarks of opposition between the two lines within the poetic field. Showing our objections to the binary logic that usually sustain classification systems, we will install the hypothesis that one aspect linked to the work done by modern art—at least initially—was the integration of the “body” as a fundamental aspect of aesthetic experience, which serves as a key to addressing many of the problems that so-called “body arts” opened today.

Keywords: body, sensation, mallarmé, artaud.

El Arte corporal constituye una de las manifestaciones del arte contemporáneo que nos ha permitido abordar críticamente problemas como la historicidad y la institucionalidad artística, pues ha producido un desborde respecto de los marcos que tradicionalmente han determinado y organizado los límites de la representación artística. Fuera de todo marco, el Arte corporal conjuga en el cuerpo del artista tanto el objeto como al sujeto de la obra, convirtiendo la corporalidad -tanto del artista como del espectador- en el aspecto determinante de la experiencia, lo que ha permitido diluir esa línea instalada por el pensamiento logocéntrico que opone la realidad en dos ámbitos inexorables, como lo son, por ejemplo, el cuerpo y el alma, la materialidad y la idealidad, la forma y el contenido o el significante y el significado, lo que, desde nuestra perspectiva, ha permitido vislumbrar una relación más profunda e integral entre el arte y la vida, dado que también le ha otorgado un lugar relevante al aspecto material de la existencia, el que había sido silenciado y subyugado bajo el imperio del pensamiento metafísico.

Intentando liberar al cuerpo de la lógica del relato, diversas manifestaciones del Arte corporal han rescatado la materialidad del cuerpo —y de los signos— y han enfatizado el carácter eventual de la experiencia, subrayando aquellos instantes que no se prestan a la repetición ni a la generalización, lo que produce una percepción plural y alucinatoria, capaz de desmoronar el mundo clasificado. Y, revalorizando aquello que desaparece y se pierde con la experiencia, nos han permitido percibir algunos destellos de esa realidad que opera más allá de los límites que la razón le ha fijado a la vida en la medida en que ha limitado nuestra relación con el mundo a ciertos órganos y dimensiones corporales: la vista y el entendimiento. Intentando ampliar nuestra comprensión del cuerpo y potenciar una sensación más integral de nuestra vida corporal, estas manifestaciones han producido una alteración radical a

nivel de la comunicación, convocando el carácter polívoco y multidimensional del cuerpo, lo que les ha permitido enfrentar críticamente las formas de significación y representación tradicionales, redescubriendo la capacidad que posee el cuerpo para provocar y registrar sentidos.

Somos muchos quienes estamos interesados en construir modos de aproximarnos a estas inasibles expresiones del arte contemporáneo, ante lo cual este texto constituye un intento por ofrecer una pista que nos permita acceder a algunos de los problemas abiertos por el Arte corporal, la que nos dirige inevitablemente hacia la crítica que Nietzsche elaboró en torno a la cultura y al lenguaje en la segunda mitad del siglo XIX y a la influencia que esta crítica dejó en el proyecto teatral enarbolado por Antonin Artaud en la primera mitad del siglo XX, pues, sin duda, este particular artista francés es considerado uno de los más importantes precursores del denominado Arte corporal. Pero, evitando abordar de manera directa las múltiples relaciones que se pueden establecer entre *El nacimiento de la tragedia y El teatro y su doble* —y entre ambas obras y las principales premisas del Arte corporal—, en este texto intentaremos hacer dialogar la obra escrita de Artaud con el trabajo poético desarrollado previamente por Stéphane Mallarmé, quien también fue profundamente influido por la sentencia nietzscheana de “La muerte de Dios”¹, la que, desde nuestra perspectiva, tuvo amplias influencias en las dos vertientes que caracterizan el desarrollo del arte de vanguardia, las que estarían representadas paradigmáticamente por el trabajo de ambos artistas. Al respecto, consideramos que, a pesar de las diversas expresiones que comprenden el difuso territorio construido por la vanguardia, uno de los influjos más radicales de la filosofía de la vida nietzscheana en el lenguaje artístico desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX fue su profundo cuestionamiento a la distinción cartesiana cuerpo-alma, el que sirvió de impulso para que los distintos géneros artísticos se interesaran en despertar los poderes dormidos que se ocultan en la dimensión material de los signos, a partir de la cual se intentaba re-descubrir el aspecto terrenal de la experiencia.

Como plantea Deleuze (2005: 141-142), después de liberarse de Schopenhauer y Wagner, Nietzsche pudo bailar sobre la tierra, devolviendo a la superficie tanto a las figuras del cielo como a los monstruos del fondo. Pero, aunque es Nietzsche quien se propuso el reto de descubrir un medio para explorar ese fondo peligroso que es el de los cuerpos, es Artaud quien se hundió totalmente en ese orden primario, ante lo cual Deleuze establece que Artaud es el único que logró una profundidad absoluta dentro de la literatura, lo que le permitió descubrir un cuerpo vital y su prodigioso

1 Deleuze (1989: 90) plantea que, tanto en la filosofía como en las artes, “la muerte de Dios” significó el fin de toda trascendencia, acontecimiento que generó una nueva manera de narrar, la que, a su vez, estaba determinada por una nueva forma de percibir, todo lo cual derivaba de la confusa experiencia de un mundo sin principios. De este modo, Nietzsche nos reveló un Pensamiento-mundo, el cual se presentó como una afirmación del azar, entendiendo al azar como la generación de un vacío que permite atender a un lenguaje no asentado —lenguaje que podemos apreciar en una obra como la de Stéphane Mallarmé—.

lenguaje —el cual estaría tallado en la profundidad del cuerpo—. Según Deleuze, lo que Artaud hizo fue utilizar al lenguaje para explorar el infrasentido —el cual aún era desconocido en literatura—, por lo que su texto no sólo debió esquivar el sentido, sino también, la gramática, la sintaxis y los elementos silábicos articulados, lo que terminó por destruir la palabra y el sentido. Por lo tanto, es con Artaud que “nos damos cuenta de que hemos cambiado de elemento, que hemos entrado en una tempestad, (pues aunque) creíamos estar en el extremo de las investigaciones literarias, en la más alta invención de lenguajes y palabras (...) estamos (...) en la noche de una creación patológica que concierne a los cuerpos” (Deleuze, 2005: 113).

Efectivamente, con Artaud el cuerpo se integró de manera definitiva a la producción y a los debates artísticos, lo que no sólo cobró cuerpo a partir de la revolucionaria propuesta abierta por su “Teatro de la crueldad”, sino también, en su amplia lucha por integrar la vida impulsional dentro del lenguaje, cuyo plan, finalmente, era producir una nueva relación entre el lenguaje y la vida. Siguiendo la huella de Nietzsche, Artaud nos ofreció el cuerpo como una posibilidad de ampliar los límites de lo posible, asumiendo que la materia posee esa capacidad “mágica” de transportarnos a ese enigmático mundo que se ubica más allá —o más acá— de lo inteligible. De tal forma, despertar la carne de una palabra permitiría que los fragmentos de un texto se confundieran con afecciones corporales, las que, a causa del particular tratamiento que Artaud le dio a su texto, tendían a mostrar un carácter olfativo, gustativo o digestivo —profundamente carnal—. Desde esta lógica, la poesía de Artaud logró convertir la palabra en gesto, en función del cual se intentaba recuperar la intensidad vital de una palabra que todavía es cuerpo, es decir, rescatar lo que queda de gesto ahogado en cada palabra, lo que hizo posible que el francés produjera performativamente una profunda crítica al modo en que la escritura tiende a eliminar la presencia del cuerpo —crítica que también nos permite entender por qué Artaud prefirió desplazarse desde la poesía hacia el teatro—.

Aunque no podemos —ni deseamos— negar la radical importancia de Artaud en la integración de la dimensión corporal en la experiencia estética, en este ensayo relacionaremos algunos aspectos de su obra poética con el procedimiento escritural desarrollado previamente por Stéphane Mallarmé, intentando descubrir los puntos en que ambos proyectos se encuentran y se distancian, pero también, procurando reconocer la importancia que representa Mallarmé en la valoración que la poesía —y el arte en general— comenzó a darle a la dimensión sensual del signo desde fines del siglo XIX. Ello, a pesar de que el carácter mental de su investigación lo haya ubicado en las antípodas del trabajo realizado posteriormente por Artaud. Por lo tanto, nos valdremos de esta oposición construida a nivel teórico y comenzaremos nuestra exposición contrastando la obra de ambos artistas, pues este ejercicio nos servirá para bosquejar los principales rasgos que caracterizan a las dos líneas que condujeron el desarrollo del arte de vanguardia —la vertiente analítica y la vertiente expresiva—. Con este fin, vincularemos la obra poética de Mallarmé y Artaud con la obra pictórica de los artistas más representativos de ambas líneas de desarrollo

—Cézanne y Van Gogh, respectivamente—, quienes también habían abordado la disociación que la producción artística tradicionalmente había producido entre la materialidad del significante y la abstracción del significado, afectando profundamente los criterios tradicionales de representación e interpretación artísticos.

Como acabamos de señalar, aunque Mallarmé le dio vida a un texto en el cual el sonido y el sentido no parecen separarse —lo que, desde nuestra perspectiva, impide que la palabra se mantenga ajena al flujo de la vida corporal—, su obra ha sido enmarcada dentro de una vertiente analítica, la cual se caracteriza por una aguda reflexión respecto de los procedimientos que encabezan las operaciones de la obra, la que constituye un sistema racional, que se organiza a partir de sus propios medios y reglas. De esta forma, la obra de arte se configura como una unidad autónoma, de dependencias internas, donde lo que realmente importa no es el objeto representado sino la relación que se entabla entre las unidades que la componen, a partir de lo cual la interpretación depende fundamentalmente de las reglas combinatorias que configuran su trama. En el ámbito de la literatura, este tipo de investigaciones puso en duda la capacidad del lenguaje para representar y significar, asumiendo críticamente el trabajo con los recursos representacionales, lo que derivó en un énfasis del material —las palabras— y del procedimiento por sobre el contenido del texto. En el ámbito de la pintura, este tipo de operaciones es relativo a la crisis de la mimesis y al desarrollo de la conciencia del carácter convencional de este lenguaje, ante lo cual el color y la forma dejaron de cumplir una función imitativa o simbólica para comenzar a ser considerados en su fisicalidad sensible. Por lo tanto, más que pretender representar un objeto, los elementos se integran a la trama pictórica en función de las relaciones que operan dentro del propio sistema. Y, en este sentido, sus operaciones están más orientadas a explorar las posibilidades del instrumento que a describir una realidad determinada, es decir, están más enfocadas a descubrir la pureza de los medios con que cuenta el artista para trabajar, por lo que la investigación suele volverse hacia las condiciones de producción del lenguaje -y desde ahí es que el artista construye el modo de ponerlas en crisis-.

Este desplazamiento ya se puede apreciar en la obra de Paul Cézanne, la que constituye una exhaustiva investigación sobre la pintura a través de la propia pintura. Con Cézanne el cuadro se construye teniendo como base una trama de formas geométricas simples y de colores elementales, todo lo cual pone de manifiesto que las unidades lingüísticas de la pintura se han individualizado, transformándose en el nutriente para articular todo tipo de realidades, lo que permitió concentrarse menos en el afuera del cuadro y más en el modo en que la realidad puede sintetizarse a partir de los medios propiamente pictóricos —el soporte, los colores y las formas—. El trabajo de Mallarmé también tuvo como momentos determinantes la identificación de sus medios de producción —la hoja en blanco y las palabras— y la desviación consciente de la sintaxis tradicional, la que se generaba al aproximar y distanciar estratégicamente las palabras o al incluir una puntuación muy marcada —de tipo musical—, todo lo cual produjo una obra fragmentada, que no sólo se

escapaba de las formas narrativas tradicionales, sino que también re-descubría el lenguaje como medio. En este sentido, incluir el blanco de la hoja como recurso de significación o enfatizar el encantamiento que surge de la sonoridad de las palabras, de las tendencias fónico-semánticas o de las combinaciones imagen-signo, representaban hallazgos propios de su acuciosa investigación en el lenguaje.

La poesía de Mallarmé y la pintura de Cézanne se sustentan en un riguroso proceso de formalización y en un prolongado análisis, tanto de sus medios expresivos como de sus estructuras compositivas, lo que le permitió producir una potente arquitectura, la que puso en evidencia —y en discusión— sus procedimientos constructivos. Desde esta lógica, el poema de Mallarmé se sostiene en una labor metódica y minuciosa, a través de la cual se organizaba el despliegue calculado de un rico y sofisticado acervo de palabras, donde la relación entre las palabras y el espacio en blanco respondía a una detenida reflexión. Artaud, en cambio, trabajó con todo tipo de percepciones —por trivial o crudas que éstas pudiesen resultar— y con emociones muy poco elaboradas, pues un aspecto que caracterizó a su trabajo fue la intención de integrar el caos impulsional dentro de las sólidas estructuras que sostienen el lenguaje, por lo que transformó a los eructos, los soplos y los gritos, en elementos característicos de su poesía, llegando, incluso, a rallar y desgarrar la hoja de papel.

En este sentido, no nos sorprende que Artaud se espejara con Van Gogh, pintor que, contemporáneamente a que Cézanne estaba inaugurando la vertiente analítica, desplegaba una serie de recursos que sirvieron de base para el desarrollo de la otra línea que marcó el rumbo del arte moderno. En su texto dedicado a Van Gogh, Artaud señala que las convulsionadas pinceladas del holandés muestran la forma en que las cosas del mundo se transforman en una imagen interior, construyendo un lazo entre la tela y sus entrañas, lo que también afecta profundamente al espectador, aunque nunca quede claro qué fuerzas se están metamorfoseando en sus colores y texturas. Al respecto, consideramos que los procedimientos que —de manera casi inconsciente— tanto le interesaron a Artaud, nos sirven de clave para intentar caracterizar la vertiente expresiva de la vanguardia y distinguirla de aquella que se sostiene fundamentalmente en un trabajo mental y teórico.

Pero, antes de profundizar en los aspectos que distinguen a la propuesta de Artaud de la investigación de Mallarmé nos interesa señalar que todos estos artistas que encabezaron la refundación del lenguaje del arte nos introdujeron en dominios inexplorados, pues no sólo empujaron a que toda obra de vanguardia se interesara por enunciar un problema propio de su género —transparentando las premisas que sostienen sus operaciones y adelantan sus resultados—, sino que también crearon nuevas líneas de comunicación, descubriendo un circuito que siempre pasa por el cuerpo. Ello porque, al recuperar el aspecto sensual de los signos, utilizaron el soporte de la obra como un medio para conectar al cuerpo del artista con el cuerpo del receptor, construyendo un modo de comunicación más profundo e integral. Por lo tanto, aunque la obra de Mallarmé y Cézanne se sustenten en el sistema

de relaciones que construyen sus elementos —por lo que la atmósfera sensual que ella produce se deba al encuentro consciente entre las unidades significantes—, su estructura también afecta la sensibilidad del espectador-lector, ante lo cual nos preguntamos: ¿cuáles son entonces esos aspectos que permiten trazar una línea que separa el trabajo articulado por Mallarmé y Cézanne, por un lado, y la experiencia convocada por Van Gogh y Artaud, por el otro?

La bifurcación

En el ensayo titulado *La duda de Cézanne*, Merleau-Ponty relaciona las transformaciones que se experimentaron en el arte a fines del siglo XIX con la intención del artista moderno por hacer retornar algo desde un origen silencioso, señalando que el artista moderno se arrojó a las formas del mismo modo en que el hombre primitivo se habría arrojado a la primera palabra. Al respecto, señala que los interminables tanteos del pintor francés tendrían que ver con la posibilidad-imposibilidad de capturar esa primera palabra, la que, en cuanto desconocida, sólo puede hacerse visible respondiendo a la forma en que el mundo se impone sobre el cuerpo. Pero, aunque efectivamente la obra de Cézanne y Mallarmé se propone acceder a un mundo primordial, ellos demostraron que no deseaban hacerlo como lo hace un salvaje, pues consideraban fundamental dejarse guiar por el juicio y los medios que les proveía la tradición artística para organizar dicha empresa. En este sentido, la cuidada composición de ambos artistas es el resultado de operaciones altamente meditadas, orientadas por diversas condiciones y reglas, lo que se entiende si pensamos que su intención era avanzar desde el caos al orden, evitando toda posibilidad de perpetuar el caos. Consistentemente, los procedimientos finamente articulados por Mallarmé y Cézanne operaban a través de una administración racional de los recursos, a partir de la cual intentaban superar el caos que conlleva el flujo fenoménico y acceder a ese orden eterno que parece descansar detrás de éste.

En este marco, el rigor y la perfección lógica que caracterizan la escritura de Mallarmé lo hicieron renunciar a toda espontaneidad e improvisación, haciendo conscientes y manipulables todas las intervenciones que la vida corporal pudiese producir en el proceso escritural. Y, desde esta lógica, el sentido del texto mallarmeano depende en gran medida del lugar que la palabra ocupa dentro del sistema, pues la posibilidad-imposibilidad de acceder al sentido depende del código en que se hace trabajar la palabra, lo que involucra un agudo trabajo de análisis y síntesis, el cual produce cierta discontinuidad respecto de la totalidad corpórea. Artaud, en cambio, se propuso penetrar el mundo de lo indecible por otros medios, pues, a diferencia de Mallarmé, estaba sumamente interesado en la caótica relación que el cuerpo mantiene con la realidad —lo que, desde nuestra perspectiva, se puede apreciar en la carnalidad y vitalidad que adquieren sus relatos—. Por lo tanto, no nos sorprende que su intención de conectar su agitada vida corporal con el soporte

de la obra se concretara a través de un gesto que no se debía establecer ni analizar de manera anticipada.

A su vez, si pensamos que Artaud estaba interesado en acceder al caos que se oculta detrás de todo orden también podemos entender por qué prefirió trabajar con intuiciones fugaces y sensaciones puras, las que, intentando avanzar más allá del dominio de las formas, se presentaron al modo de un espasmo. En relación con este punto, podemos establecer que uno de los aspectos que más distancia al texto artaudiano de la investigación desarrollada previamente por Mallarmé es que, en vez de calcular cada movimiento, en Artaud es la potencia de la vida impulsional la que atenta contra los elementos significantes y corrompe la función simbólica del lenguaje, lo que causa que el texto se haga vulnerable a las múltiples intervenciones que el flujo corporal puede producir en el relato, otorgándole un tono más violento a la musicalidad que los simbolistas habían incorporado en el poema.²

Según Julia Kristeva (1977: 57), cuando las pulsiones se agudizan toman como lugar de paso el aparato muscular, el cual descarga rápidamente la energía en forma de “sacudidas de corta duración”, las cuales son consistentes con la gestualidad de la pintura o de la danza —lo que desde nuestra perspectiva se puede apreciar claramente en la obra plástica de Vincent Van Gogh—, pero cuando ellas se canalizan a través del aparato bucal liberan su descarga a través de un sistema de fonemas que paulatinamente aumentan su frecuencia, acumulándose y repitiéndose, hasta apartarse de los códigos de la lengua. Al respecto, Susan Sontag señala que Artaud pudo crear un lenguaje receptivo a los choques pulsionales, incorporando fonemas aislados, no semantizados o susceptibles de una semantización fluida, los que actuaban dentro del texto “como disociación, golpe y choque” (2007: 63). En este sentido, aunque tanto Mallarmé como Artaud causaron que cada palabra y cada sílaba cobraran un nuevo énfasis, este último se diferencia del simbolista en que la ruptura de la sintaxis tradicional buscaba empujarnos violentamente hacia el mundo *informe* representado por las pulsiones. Por lo tanto, aunque ambos ejercicios lograron dislocar el lenguaje a través de un dispositivo semiótico que construye nuevas redes de significación —las que se valen del juego de las palabras y del ritmo para

² En *La doble sesión* Derrida señala que la atmósfera enrarecida que produce la poesía de Mallarmé deriva de los varios puntos de fuerza que vibran conjuntamente a medida que las significaciones se superponen dentro del texto, lo que depende de las constelaciones de sonidos e imágenes que conforman el tejido total. A causa de injertos, condensaciones y desplazamientos, el texto mallarmeano realza ciertos destellos de las palabras, lo que hace aparecer una palabra nueva —extraña a la lengua—, la que se configura a partir de los juegos especulares que se traspasan de una frase a otra y de las diversas redes producidas por el sistema total, cargando a la palabra de una nueva energía. Por lo tanto, a diferencia del modo en Artaud corrompió la función simbólica del lenguaje, los planteamientos de Derrida nos permiten afirmar que la síntesis que Mallarmé produce a partir de la reflexión sonora que provocan las palabras entre sí opera en función de las correspondencias y reflejos internos que el autor logra construir conscientemente entre ellas.

reorganizar el sentido—, en el texto artaudiano el sinsentido muchas veces termina comiéndose toda posibilidad de sentido, lo que se entiende sin dificultad si pensamos que la incorporación de procedimientos como la glosolalia o la onomatopeya buscan acceder a esa realidad abismal que habita detrás de la forma y el sentido, la que, desde nuestra perspectiva, sólo se puede atisbar a través de gestos penetrantes o desarticuladores como los gritos, los soplos o las onomatopeyas.

Mientras Mallarmé consideraba las onomatopeyas como palabras instintivas e ingenuas, que, por sus características no se adecuaban a su refinado proyecto³, Artaud le dio un lugar privilegiado a la onomatopeya y a la glosolalia bajo la consideración de que una palabra “anterior a las palabras” puede provocar efectos inesperados. En este sentido, Artaud vio en el estado bruto de estas palabras la posibilidad de escuchar ese aspecto de la vida que no puede ser representado por un concepto, lo que resulta comprensible si pensamos que las operaciones de su texto apelan a sensaciones no conceptualizables, dado que su afán era dirigirnos hacia ese *instante* en que la palabra aún no ha adquirido un significado. Al respecto, Kristeva (1977: 79) considera que Artaud logró acceder a ese *interior* que los modernos frustran a causa de sus excesivas preocupaciones por las relaciones lógicas y sintácticas.

Por otro lado, aunque tanto Mallarmé como Artaud concibieron el proyecto de su obra como un *libro vivo*, para el primero era la palabra —y no el cuerpo— la que ocupaba un lugar central, pues era ella la que organizaba toda la experiencia. Y, aunque también Mallarmé terminó proyectando su trabajo poético en una experiencia de carácter teatral, la ceremonia que le sirvió de modelo no es la de los misterios dionisiacos sino la del ritual cristiano. En cambio, como señala Derrida en su texto sobre “El teatro de la crueldad”, el teatro de Artaud no es un libro ni una obra, sino una energía, la que, dada su vaguedad, lo obligó a imaginar una experiencia que ninguna palabra es capaz de resumir ni comprender. Esta concepción lo llevó a ubicarse en los límites de la representación, imaginando una escena en la cual la palabra sólo interviene como un elemento entre otros, pues lo que en ella resulta preponderante es la dimensión física convocada por el espectáculo. Según Derrida (1989: 323-324), el teatro de Artaud representa un intento por restaurar la existencia, lo que sólo se podría expresar a través de una realización completa —desnuda, sonora y chorreante—, en la cual las palabras se presentaran en su

3 En *La doble sesión* también se sostiene que, aunque Mallarmé reconoció el valor del monosilabismo chino y de las onomatopeyas, definiéndolas como unas “palabras admirables” y particularmente adecuadas para lograr un acierto mente-oído, el francés consideraba que ellas se ubican en la lengua en una situación de inferioridad, pues sólo nos remiten a un primer estado de creación. Mallarmé estableció que el carácter primitivo de las onomatopeyas sólo nos dirige a las propiedades sonoras del objeto, por lo que actúa dentro del texto como pura imagen. Y, como lo que a él realmente le interesaba era abordar la relación imagen-signo, configuró un sistema de palabras capaces de generar ricas simbolizaciones, lo que depende fundamentalmente de la síntesis sonido-sentido que la trama impulsa, lo cual, como ya sabemos, opera de una manera conciente y deliberada. Las onomatopeyas, en cambio, producirían una síntesis significación-forma, la que se encontraba lejos del interés de Mallarmé.

máxima intensidad, en su sonoridad y en su *carne* —entendiendo que para él sólo la carne podría aportar una real comprensión de la vida—. Consistentemente, en *El teatro y su doble*, Artaud propuso un espectáculo de carácter orgiástico, capaz de recuperar las intensidades de la fiesta dionisiaca, siendo fuertemente influido por las expresiones rituales de las comunidades pre-modernas, las cuales conciben el encuentro colectivo como un acto carnal.⁴

Aunque mucho antes de Artaud, Mallarmé nos había ofrecido “pensar con todo el cuerpo”, el poeta simbolista rehuyó el uso de los materiales y las formas que posteriormente utilizaría el surrealista para intentar despertar al cuerpo del letargo al que lo había condenado el pensamiento metafísico. Pero, independientemente del modo en que Mallarmé había logrado enriquecer los intercambios que se producen entre los elementos del texto, su poesía ya había penetrado el difuso mundo de la sensación. De este modo, su escritura había escapado a la lógica representacional e interpretativa que había conducido a la tradición artística, generando un complejo y sorprendente diálogo entre la violencia que produce la representación y la violencia que deriva de la sensación, a través de lo cual pareció dirigirnos hacia algo exterior al texto —y al lenguaje mismo—. Por lo tanto, el extraño poder que adquieren las palabras —aunque ellas hayan sido dispuestas de manera consciente y deliberada— se debe a que, por no hacerse comprensibles de manera inmediata, el texto nos obliga a detenernos, descubriendo un murmullo que parece emerger de realidades más profundas. Ello, porque antes de que la palabra desaparezca tras la sensación, el signo despliega un poder de seducción que nos permite atisbar ese mundo que no puede ser abordado por la lógica discursiva. De este modo, Mallarmé —al igual que Cézanne y Van Gogh— descubrieron que el objeto sólo se produce en el momento mismo de su aparecer, dándole entrada a esa *presencia* intensa que deriva en -y con- la sensación.

El punto de encuentro: la encrucijada

A pesar del particular desarrollo que asumió su obra, Cézanne inició su aventura pictórica con una técnica impresionista, orientada a captar el modo en que los objetos golpean los sentidos, ante lo cual las formas perdían sus contornos y rozaban al sujeto. De manera similar, la poesía de Mallarmé nunca pretendió describir al objeto, sino más bien, ofrecernos la sensación que éste produce cuando resuena en nuestro organismo. Por lo tanto, al igual como lo hicieron Van Gogh y Artaud, la pintura de Cézanne y la escritura de Mallarmé nos ofrecieron un mundo infamiliar e incómodo, en el cual parece resonar el eco que proviene de los objetos —y de los cuerpos—. Artaud tomó como referente a Van Gogh para invitarnos a escuchar

⁴ Al respecto, nos parece interesante cuando Susan Sontag señala que el cuerpo de Artaud “es un libro de carne, en el que se retuercen pulsiones y rupturas múltiples” (2007: 60).

la pintura, subrayando el modo como la carne del holandés se plasmó en la materia que le daba cuerpo a cada cosa. Cézanne, por su parte, reclamó la posibilidad de ver tanto la profundidad como el aroma de un objeto, fundando una experiencia asimilable a la que produjeron las imágenes elaboradas por Mallarmé, las que, en la misma medida en que se producen, se desvanecen, empujándonos en un torbellino de sensaciones sin contornos, que no dejan nada para almacenar en la memoria.

En este sentido, aunque la obra mallarmeana se caracterice por un marcado sello mental, el poeta simbolista creó extrañas relaciones sintácticas, a partir de las cuales captó el flujo que produce el devenir de los fenómenos, lo que, al igual que Artaud, le obligó a adentrarse en el demoníaco reino de *lo informe*, desplazamiento que no consistió meramente en la creación de nuevas palabras, sino en una manera distinta de usarlas e interpretarlas. Subrayando el carácter demoníaco de una aventura como ésta, podemos afirmar que, en el texto de Mallarmé, lo mental opera dislocado, emparejando al pensamiento con la vida corporal, dado que la fuga de fuerzas que deriva de su cristalino sistema provoca un choque entre las palabras, el que logra excitar la organización muscular del cuerpo —lo que fue uno de los principales objetivos de la investigación propugnada posteriormente por Artaud—. Al igual que Artaud, Mallarmé también fue hondamente influido por el proyecto nietzscheano de transformar el lenguaje en una ámbito de experimentación, lo que lo impulsó a desarrollar una vasta investigación en el lenguaje verbal, construyendo un texto que, en vez de ofrecerse como una totalidad cerrada, precisa y comprensible, apelaba a la ambigüedad textual como un recurso para convocar una experiencia abierta, en la cual el sentido explota en diversas direcciones —y se expande por múltiples dimensiones del organismo—. Esto, porque la trama fragmentada que caracteriza a su texto interrumpe la producción de sentido, encargándose de enfatizar el paso entre los significantes —*el entre*— más que en el contenido del relato, lo que lo transformó en una serie de mundos paralelos, todos los cuales se nos presentan como un misterio, indescifrable si pretendemos resolverlo a través de una lógica conceptual.

Por lo tanto, aunque se tienda a ubicar a Mallarmé y Artaud en dos líneas opuestas, ambas obras producen descargas de la materia significativa que se conectan con el cuerpo —tanto del artista como del espectador—, experiencia que permite superar las dicotomías impuestas por el pensamiento racional y percibir el organismo —y el texto— de una manera más integral. En este sentido, son diversos los puntos de encuentro que se pueden establecer entre ambos tipos de investigaciones, los cuales nos pueden ayudar a entender el modo en que el cuerpo comenzó a integrarse dentro de la experiencia estética, la cual, a pesar del vínculo directo que mantiene con la sensación, tendió a justificar y mantener la oposición jerárquica entre el cuerpo y el espíritu, la que, como establece Nietzsche, es el sustento de toda metafísica.

En contra del poder que el pensamiento idealista produjo en toda la historia del arte occidental, un fenómeno que caracteriza a gran parte del arte producido desde la segunda mitad del siglo XIX es el *desborde* de la materia dentro de cualquier marco

o estructura, fenómeno que aconteció conjuntamente al afán de producir una “obra de arte total”, la que sólo parecía cobrar cuerpo a través de un teatro en movimiento. En este sentido, aunque cada género se interesó por definir su especificidad disciplinar, apelando a cierta autonomía, el arte moderno proyectó la idea de un “Teatro universal”, el que, según Deleuze, se explica por el “encajamiento de marcos” que se produce cuando cada género se ve superado por una materia que pasa a través de ellos. Al respecto, Deleuze (1989: 157-159) sostiene que así como el barroco instauró una unidad de las artes, en la medida en que cada género tendió a prolongarse —e incluso a realizarse— en el arte que lo desbordaba, el arte contemporáneo también ha manifestado un gusto por instalarse *entre* dos artes, lo que ha significado la generación de cierta unidad de las artes como *performance*. Desde nuestra perspectiva, la performance artística contemporánea tiende a recoger el carácter ritual del arte, lo que transforma a la experiencia en una suerte de ceremonia, a partir de la cual la materialidad de los signos —y de los cuerpos— se encarga de convocar a las fuerzas irrepresentables que conectan al hombre con la naturaleza y el cosmos, lo que no sólo hace resonar algunos planteamientos esbozados en *El nacimiento de la tragedia*, sino también, el proyecto del libro bosquejado por Mallarmé y la particular noción del teatro proyectada por Artaud, ensayos que nos parecen particularmente útiles para pensar el carácter de varias de las manifestaciones incluidas dentro del difuso concepto de las artes corporales.

El culto cósmico que surgió a fines del XIX incluía un nuevo sentido de la comunidad, lo que llevó a los artistas a interesarse por la dimensión social de la convivencia humana, pero también, por el carácter oscuro de las fuerzas que rigen la naturaleza. Evitando perder el elemento del culto —a pesar de “la muerte de Dios” —, se generó una forma más inmanente de lo sagrado, la que derivó en una investigación en torno al elemento litúrgico de la escena teatral y la dimensión material presente en los signos. En este contexto, Mallarmé buscó en la poesía la capacidad de religar que posee la música, pero su investigación derivó en un reconocimiento “de los límites de las posibilidades del texto”, lo que lo llevó a concebir la idea del “libro total”, dando curso a una experiencia de carácter teatral —la cual, desde nuestra perspectiva, ya se manifestaba dentro de su texto—. Algo similar le ocurrió a Artaud, para quien la poesía también se hizo pequeña, ante lo cual también concibió un proyecto de arte total, destinado a superar los límites de la poesía escrita. Como señala Derrida, considerando que en la poesía y la literatura la representación verbal escamotea la representación escénica, Artaud señaló que es en el teatro que la difusa poesía desarrollada en el siglo XIX podría “encontrar su expresión integral, la más pura, la más clara y la más verdaderamente desprendida (1989: 330). De este modo, la propuesta teatral de Artaud hizo manifiesta su intención de sustituir el lenguaje de la poesía por una poesía en movimiento, desplazamiento que tenía como fin resolver la insuficiencia del lenguaje verbal y desbloquear las posibilidades de una comunicación efectiva, la que, desde su perspectiva, resultaba imposible en la medida en que todo texto siguiera sometándose a la lógica de repetición y generalización que sustenta al lenguaje.

Según Susan Sontag (2007: 50), el rechazo de Artaud a la poesía escrita y al teatro dialogado se debe a su interés en medios propios de otras formas de representación —como la danza, el circo o el cabaret— y de formas casi teatrales —como la iglesia o el tribunal—, pues su afán era transformar los conceptos del espíritu en acontecimientos físicos, ante lo cual, la pintura, la danza y el teatro gestual se prestan mucho mejor que las palabras. Desde nuestra consideración, la decisión de Artaud se explica porque en dichas artes el cuerpo es recorrido con un ritmo a-representativo, que une y articula pero no representa, por lo que se acomoda mejor a su revolucionario proyecto, el que buscaba transformar el lenguaje en una realidad fundamentalmente material. Al respecto, consideramos que la teatralidad de la que depende este proyecto se encontraba en potencia en la escritura que lo precede, pues la idea de liberar las palabras de su reclusión en las formas tradicionales del lenguaje había transformado la materialidad en un aspecto fundamental de su poesía, convirtiendo la palabra en el vehículo de una sensibilidad conectada con la *melodía* que parece resonar en cada objeto.

Como hemos señalado previamente, Mallarmé también había concebido el proyecto de su obra como un libro vivo, dando curso a una experiencia de carácter teatral, la que cobraría cuerpo a partir del choque que se produce entre las múltiples voces que componen una ceremonia colectiva. El efecto esperado sería el resultado de la relación que cada voz construye con las otras, de modo que el resplandor multicolor que producen las diversas palabras generaría un texto infinito, el cual liberaría esa musicalidad que hace emerger una sensación sin modelo, envolviendo a los participantes en un mundo silencioso, de claridades y de enigmas. Por lo tanto, aunque la misa que le sirvió de modelo a Mallarmé no es la de los misterios dionisiacos, su proyecto también buscó devolverle a las palabras su antigua eficacia mágica, cuyas misteriosas posibilidades habían sido olvidadas por el hombre moderno.

Tanto Mallarmé como Artaud intentaron rescatar el carácter peligroso de las palabras para evitar que ellas petrifiquen la vitalidad del pensamiento, lo que suele acontecer cuando éste se convierte en una realidad meramente verbal. De esta forma, ambos lograron transformar una palabra incomprensible en una posibilidad de adentrarse en un mundo de nuevas significaciones y nuevos sentidos, los cuales eran registrados, fundamentalmente, a través del cuerpo, pues el modo en que sus recursos se ponían en escena buscaba transgredir la distancia protectora que tradicionalmente se produce entre el texto y el lector, quien se sentía empujado a adentrarse en las zonas de oscuridad que todo texto contiene. Por lo tanto, sin pretender negar que Artaud marca un punto álgido en la integración de la dimensión corporal en el arte del siglo XX, hemos querido recalcar que Mallarmé ya había puesto la dimensión sensual en un lugar privilegiado, generando un lenguaje en el cual sonido y sentido parecen no separarse, lo que produjo un desplazamiento que abrió una senda determinante para el arte, el que durante la segunda mitad del siglo XX le dio al cuerpo y al sinsentido un lugar privilegiado.

Al respecto, podemos señalar otro aspecto que vincula el proyecto de Mallarmé con el de Artaud, el cual tiene relación con el interés que ambos le concedieron al trabajo del cuerpo danzante, el que, si logra desprenderse de la función narrativa y simbólica, no tiene por qué demostrar, describir, ni representar nada, lo que le permite mantener una relación muy particular con los problemas del sentido. Como señala Derrida en *La doble sesión*, el cuerpo danzante nunca puede representarse integralmente, pues posee una forma de desplazamiento que sólo deja una estela. En este sentido, la danza, al igual que la poesía de Mallarmé, es una escritura sujeta a la ley del himen, la que produce un velo a partir del cual la operación de significar adquiere significación. Según Derrida, la diseminación que produce el texto de Mallarmé hace casi imposible recuperar la unidad de un sentido, por lo que, a pesar de que los ecos generados sean más o menos conscientes, los rastros que deja el eco-huella del significante fónico crea una ambigüedad indecible, a partir de la cual el juego de dislocar las oposiciones se desplaza por todo el texto. Tomando este aspecto de la obra mallarmeana, podemos empezar a cerrar nuestra exposición concluyendo que, aunque Mallarmé y Artaud desarrollaron distintas operaciones, relativas a una concepción diferente de la palabra, el lenguaje y el cuerpo, ambos hicieron posible captar y proyectar la relación forma-sonido-cuerpo, liberando el carácter intensivo de la palabra, del cuerpo y del mundo.

Como hemos señalado a lo largo de todo este texto, el refinamiento, procesamiento y riqueza de la escritura mallarmeana lo ubicaron dentro de una vertiente racional y analítica, mientras que el carácter instintivo y salvaje de la investigación propugnada por Artaud lo instalan en un punto determinante para la vertiente expresiva —llevando a un extremo las investigaciones que anteriormente se habían realizado a nivel del lenguaje—. Sin embargo, ambos proyectos nos adentraron en territorios inexplorados, conquistando una veta que se abría a partir de la fuerza desconocida que encerraban las palabras, lo que significó darle un rendimiento crítico al peligro que emerge de una palabra incomprensible, la que oscurece su sentido para dislocar el discurso que la contiene y, desde ahí, atentar contra las estructuras de pensamiento que le sirven de base. Por lo tanto, aunque podríamos extremar las diferencias que se manifiestan entre un texto producido de manera impersonal —casi científica— y otro que nace del calor de la pasión, ambos siguieron el curso que se dibuja con el libre movimiento de la creación, abriendo una senda en la que confluyen la reflexión y la expresión. De hecho, aunque cada uno de ellos haya plasmado en las palabras un tono singular, en ambas escrituras encontramos una mezcla entre cuerpo y espíritu, entre sensación y juicio y entre materia y forma pues, si convenimos en que toda vez que el cuerpo se integra a la creación se desdibujan los límites que organizan al mundo en pares opuestos, podemos comenzar a pensar en la acción de esa inexplorada facultad que parece conectar la sensación con la imaginación, a partir de la cual diversos artistas contemporáneos han intentando descubrir una nueva huella para acceder a *lo imposible*.

Tomando la obra de Cézanne como ejemplo, Merleau-Ponty argumenta que cuando el arte se propuso darle existencia visible a lo que la visión cotidiana cree invisible le dio entrada a trazos y gestos que parecían emanar de las cosas mismas, a partir de lo cual la pintura comenzó a desplegar la “génesis secreta y afebrada de las cosas en nuestro cuerpo” (1977: 24). Al respecto, señala que en una obra como la de Cézanne, es el cuerpo el que logra darle existencia visible a lo invisible, pues las fuerzas invisibles invaden el cuerpo del pintor y despiertan un eco en su organismo, el que luego es traspasado al soporte a través de los movimientos de la mano. Según Deleuze, el arte moderno debió producir una relación directa entre materia y fuerza, pues el artista buscaba capturar fuerzas invisibles e inaudibles para “elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas” (2004: 334). En este sentido, tanto la obra de Mallarmé y Cézanne como la de Van Gogh y Artaud nos permiten re-pensar las posibilidades abiertas por aquellos proyectos que reunieron distintos órdenes, cualidades y voces, para demostrar que el cuerpo posee múltiples canales de conexión con el mundo, muchos de los cuales se encuentran adormecidos bajo el dominio que tradicionalmente ha ejercido en nuestro arte el sentido de la vista.

Ello, porque las grandes empresas proyectadas por estos excepcionales artistas parecen tener como base un modo de interpretar el mundo que no responde a la lógica unidimensional impuesta por la tradición, lo que influyó decisivamente en la generación de formas de expresión que lograron activar amplias y diversas dimensiones de nuestra corporalidad. Por lo tanto, aunque los gestos desplegados por Mallarmé y Artaud precisen de una lógica distinta, ambos ampliaron de manera impresionante las posibilidades de la escritura, confirmando que el lenguaje artístico es una forma de producción de lo real, la que, en la medida en que el artista incorpora en la obra el modo en que el mundo vibra en el cuerpo, produce un circuito sin rupturas, en el cual también se incluye la corporalidad del espectador, todo lo cual resultó decisivo para la experiencia abierta posteriormente por las denominadas “Artes corporales”, las que, desde nuestra perspectiva, siguen afanadas en alcanzar lo imposible.

Bibliografía

ARTAUD, Antonin (2005): *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.

(1971): *Van Gogh, El suicidado de la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.

DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix (2004): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-texto.

(2005): *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

(1989): *El Pliegue*. Barcelona: Paidós.

DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthopos.

(1997): "La doble sesión". *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

KRISTEVA, Julia (1977): "El sujeto en proceso". *Artaud* (Philippe Sollers compilador). Valencia: Pre-textos.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1977):. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

SONTAG, Susan (2007): "Una aproximación a Artaud". *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.