

## Soplo y vibración // Peter Pál Pelbart.

Por: LOBO SUELTO. 30/09/2020

*Conferencia sobre Antonin Artaud, ofrecida durante la “Ocupación Artaud” organizada por la Compañía Taanteatro en la Alianza Francesa de São Paulo en agosto de 2016. Cf. [“Palestra de Peter Pál Pelbart: Artaud, Soplo e Vibração”](#).*

La filosofía, desde Platón, siempre se esforzó en contraponer la oscuridad terrorífica de las profundidades con la serenidad de las alturas. Ese modelo puede haber variado a lo largo del tiempo, pero continúa siempre fiel a la preocupación de conjurar el devenir-loco de la materia a través de un expediente superior: las ideas, las esencias, los conceptos. Ser divino de la antigua metafísica, Yo trascendental, consciencia intencional, siempre fue preciso que una instancia unificadora se contrapusiera a lo sin-fondo del abismo. La amenaza era que “fuera de este Ser o de esta Forma” tendríamos el caos.

Ahora bien, ¿cómo superar esa dicotomía impuesta tanto por la filosofía trascendental como por la metafísica? Deleuze lo hace reivindicando la superficie como producción de sentido. “Lo más profundo es la piel”, dice Valéry. Pero hay seres en que esa superficie se derrumba. De ese derrumbamiento son testimonios mayores escritos como los de Artaud y Nietzsche. Éste, por ejemplo, en sus primeros años, aún discípulo de Schopenhauer, “hace hablar a Dioniso sin fondo, oponiéndolo a la individuación divina de Apolo y nada menos que a la persona de Sócrates”. El vigor de la escritura nietzscheana en la época sólo confirma, según Deleuze, que “fueron siempre momentos extraordinarios aquellos en que la filosofía ha hecho hablar a lo Sin-Fondo y encontró el lenguaje místico de su furor, de su infirmitad, de su ceguera”. Pero Nietzsche tuvo la peculiaridad de sustentar los dos extremos. No cayó en un abismo indiferenciado, sino que montó una máquina dionisiaca de producir sentido, lo que ya lo eleva al nivel de la superficie. Al mismo tiempo, no desistió de la tarea radical de escuchar el fondo, de hacer hablar a lo sin-fondo, con todas sus voces, ruidos y monstruos. Fue en ese gesto, dice Deleuze, que Nietzsche pereció. Pereció porque se sumergió en la mixtura de los cuerpos, incluso en la mixtura corporal sifilítica. Dilacerada por explosiones y desgarramientos, la superficie recayó en una “pulsación anónima en que las mismas palabras no son ya más que afecciones del cuerpo: el orden primario que gruñe bajo la organización secundaria del sentido”.<sup>[1]</sup> ¿Qué habría hecho Nietzsche, entonces?

Alió la dirección descendente del loco (rumbo a la profundidad) y la ascendente del niño (rumbo a la superficie).

Parece que es siempre pendiente de un hilo que Nietzsche puede hacer obra —producir un acontecimiento, un sentido, una superficie—, emergiendo de una inmersión abisal, y siempre con una bandera blanca en la mano, despedazada y salpicando sangre. En *Nietzsche, Freud, Marx*, Michel Foucault recuerda que ese movimiento es también una técnica de interpretación. Al criticar la profundidad ideal, Nietzsche estaría criticando la profundidad de la consciencia, denunciada como un invento de los filósofos. El intérprete nietzscheano, al contrario, debe descender “como buen escudriñador de los bajos fondos” (Nietzsche), pero con el fin de “restituir la exterioridad resplandeciente que ha sido recubierta y enterrada”.<sup>[2]</sup> El objetivo sería mostrar que la profundidad es un secreto absolutamente superficial, y descubrir que “no era sino un ademán y un pliegue de la superficie”. Lo que acontece, efectivamente, sólo cuando él, Nietzsche, puede “volver”.

Artaud, a su vez, en otro sentido, no es menos ejemplar. Dice, literalmente:

*No amo los poemas o los lenguajes de superficie, y que respiran ocios felices y triunfos del intelecto, aunque se apoye sobre el ano pero sin poner ahí alma o corazón. El ano es siempre terror, y no admito que perdamos un excremento sin desgarrarnos por la posibilidad de perder ahí también el alma. Podemos inventar nuestra propia lengua y hacer hablar la lengua pura con un sentido no gramatical, pero es preciso que ese sentido sea válido en sí mismo, es decir, que surja del tormento.*<sup>[3]</sup>

La crítica de la superficie se hace en nombre del cuerpo, y la reivindicación mayor es la de una palabra que sea física, que se efectúe, que ya no flote en la superficie inmaterial del sentido. La palabra debe descomponerse en sus elementos fonéticos, en pedazos ruidosos, en fragmentos alimentarios y excrementicios que amenazan, invaden, penetran, clavan. Sí, deshacerse de la gramática, dice Artaud —para poder deshacerse de Dios, diría Nietzsche—, pero si eso se vuelve un mero juego de palabras aún seguimos en la superficie. A menos que entendamos el juego de palabras en el sentido en que Freud lo utilizó para indicar la dimensión primera de la palabra, esto es, lo pulsional.

Se trata ahí del placer fonatorio, de la experimentación de la materialidad, de las pulsiones libidinales investidas en el lenguaje. Como en el niño, que en sus primeros

balbuceos moviliza todo el cuerpo en una gesticulación global: el lenguaje es vivido entonces como puro dispendio gestual, júbilo muscular, polifónico y rítmico. El sentido viene secundariamente, como diferenciación interna de esa actividad y como represión progresiva de sus componentes somáticos y libidinales. Se sabe que los niños, al aprender una lengua materna, primero la “hablan” por intermedio de la gestualidad pulmonar, glótica y labial, produciendo una especie de simulacro, para después precisar y diferenciar los sentidos correspondientes a su lengua. “La lógica gestual del sistema fonemático prevalece sobre su uso comunicativo”, explica Michel Thévoz, agregando que, incluso después de adquirida la lengua materna, los niños realizan constantemente la experiencia libidinal del funcionamiento vacío del lenguaje. “Discurren por discurrir, por pura euforia elocutoria”. Sólo con el tiempo esa gestualidad, ese dinamismo y esa corporeidad de la materia sonora deberán trasladarse más allá de la barra que separa en nuestra cultura el significante del cuerpo fisiológico, o como dirían los psicoanalistas, los impulsos sádico-orales primitivos se subliman.[4]

Si aprovechamos esas observaciones sobre la prioridad pulsional de la elocución, no será para concluir que la palabra-loca consiste en una regresión al balbuceo infantil. Por ahora tenemos presente la advertencia de Deleuze en cuanto a la dirección ascendente del niño, rumbo a la superficie, en contraste con la dirección descendente del loco, rumbo a la profundidad. El loco no regresa a un estado infantil, sólo redescubre un proceso primario del lenguaje reprimido por el despotismo de la gramática y del sentido —y lo reutiliza a su modo. El lenguaje-cuerpo del loco puede ser un cuerpo sonoro y fonemático que, al transformarse en grito, aullido o soplo, no necesariamente tendrá relación con un sentido. Cuando Artaud, por ejemplo, dice: “*Jusque là où la rourgue est à rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghamde*”, está haciendo, según Deleuze, una cadena de asociaciones entre elementos tónicos y consonánticos, en una región de infrasentido y según un principio fluido e indescomponible de la palabra impermeable. Aunque Rouergue sea la región de Rodez en que Artaud se encontraba, y *rourghe* y *rouarghe* indiquen *ruée* (‘riada’), *roue* (‘rueda’), *route* (‘ruta’), *régle* (‘regla’), se trata de signos vacíos de sentido, pero que se confunden con una acción o pasión del cuerpo. No sólo un significante redoblado sobre el significado o el referente, sino la abolición de la frontera misma. Cuando esa barra se borra, la misma escritura deserta del registro simbólico de las letras para encarnarlas, darles forma, insuflarlas, moverlas de lo abstracto a lo figurativo.[5]

La serie de las palabras se mezcla con la de las cosas. ¿Pero cómo abrazar ese

movimiento sin zozobrar? Pregunta que Deleuze formuló a su modo, y que cito entera:

*¿Cómo evitar que el trazado silencioso de la grieta incorporal en la superficie se convierta [...] en una Spaltung profunda, y el sinsentido de superficie en una sinsentido de las profundidades? Si querer es querer el acontecimiento, ¿cómo no querer también la plena efectuación en una mezcla corporal y bajo esta voluntad trágica que preside todas las ingestiones? [...] ¿Cómo no llegar a este punto en el que ya no se puede sino deletrear y gritar, en una especie de profundidad esquizofrénica, pero no hablar en absoluto?[6]*

Habría un deseo imperioso de —en vez de dejar al acontecimiento flotar en la superficie incorpórea de las cosas— encarnarlo en la mezcla de los cuerpos. Abandonar la ascesis de la idealidad para romper terminantemente con la dicotomía metafísica a que nos habituó Occidente. Para el pensador, esa es la tentación más intensa y al mismo tiempo la más arriesgada: abrazar el devenir-loco de la materia. En otros términos, la tentación del pensador es vecina de la locura. Deleuze tiene razón entonces al preguntar si es posible, en el fondo, pensar sin enloquecer.

Pero esa pregunta remite a otra, que Artaud no se cansó de repetir: ¿es posible pensar? Como lo dice Artaud, la dificultad mayor no está en el método, ni en la técnica, sino simplemente en llegar a pensar alguna cosa. Pues el pensamiento, comenta Deleuze, implica “un impulso, una compulsión, que pasa por todo tipo de bifurcaciones [...], que parte de los nervios y se comunica al alma”. Y concluye: “así, lo que el pensamiento está forzado a pensar es también su hundimiento central, su fisura, su propio «no poder» [o «impoder»] natural, que se confunde con la mayor potencia”. [7] Es otra imagen del pensamiento la que aquí se traza, sin certezas ni garantías. El pensamiento no es innato, debe ser engendrado en el pensamiento; es preciso que nazca el pensamiento en el pensamiento, hacer aquello que todavía no existe.

Artaud busca el pensamiento, pero dice todo el tiempo: “No puedo pensar”. Y gira en torno de ese punto doloroso: “Yo no puedo pensar”. El vaivén entre la parálisis y la reflexión, entre el estado petrificado y el movimiento, pone en marcha una máquina pensante liberada de todas las operaciones racionales, reencontrando la pura intensidad que precede al pensamiento. Es preciso rehacer el pensamiento, o hacerlo nacer a partir de la intensidad y como pura intensidad. Es preciso que el pensamiento “emita fuegos, aunque sean locos”. El pensamiento no es automático,

no es natural —nace de un cuerpo metálico, frío, inmóvil y vacío, que puede entonces ser atravesado por todo tipo de fuerzas que, a su vez, desmontan el automatismo del pensamiento. Si el pensamiento es imposible, para Artaud, es porque en su espíritu la forma se quebró. Por lo tanto, ni formas, ni imágenes, ni representaciones, nada de aquello que ataría o escamotearía las fluctuaciones intensivas del ser. ¿Pero cómo componer un pensamiento en una tierra así devastada? De hecho, es otra imagen del pensamiento, sin forma, sin imagen, sin representación: el pensamiento arrojado al absoluto informe, la “matriz hirviente del inconsciente”, dice él. Por tanto, el pensamiento como vibración emocional o fluctuación de las fuerzas. El pensamiento como grado de vibración. Pensar entonces pasa a ser *pesar los nervios*, captar las vibraciones en el cuerpo —por tanto, pensar es indisociable del cuerpo, y esa frontera misma debe ser cuestionada. Pero, si pensar es indisociable del cuerpo, no lo es de ese cuerpo desorganizado y distribuido en partes, funciones y jerarquías, sino de otro cuerpo, que cabe justamente inventar, descubrir, extraer, en otra economía de las fuerzas, de los flujos, que abandona sus límites, que se manifiesta como onda gaseosa, tal como él la descubre entre los indios de México. El cuerpo debe ser esa vida animada que no conoce el límite, vida abierta a las fuerzas, que se figura como soplo y vibración. Cuerpo atómico, no anatómico.

Kuniichi Uno, un estudioso de Artaud que hizo una tesis con Deleuze, escribió bastante al respecto. Yo me permito vampirizar trechos de su tesis, titulada *Artaud y el espacio de las fuerzas*,<sup>[8]</sup> para profundizar un aspecto relevante de esa secuencia. Él insiste en lo siguiente: “Hay que colocarse en el grado cero del pensamiento para ser capaz de pensar”. Vaciar el pensamiento, el cuerpo, las palabras. Aparentemente, es una operación de nadificación. Pero, si la fuerza aparece inicialmente como fuerza de vaciamiento, la pregunta es: ¿cómo puede apropiarse de aquello que vació? ¿Será suficiente vaciar o agujerear? ¿Cómo devolver las palabras, el cuerpo, el pensamiento al campo de las fuerzas, y así recolocarlos en estado de eterno movimiento o de eterna vibración, de devenir?

Es donde aparece la función del signo. Los signos, como para los niños, son aquello que pone en relación sus propios cuerpos con los cuerpos de los objetos. Una palabra, una señal, un gesto, y ya el cuerpo del niño hace cuerpo con otro cuerpo. El lenguaje constituye, así, esa instancia que pone en relación; ella misma es una fuerza que el mundo arcaico o mítico conocía perfectamente. De ahí el rechazo del lenguaje como representación, como esa fina película que debe casi desaparecer para mostrar aquello que designa. No, dice Artaud, el lenguaje es algo incorporal

que no debe ser apagado en favor de otra cosa. Si él sospecha del lenguaje es porque las palabras a veces se tornan demasiado etéreas, y el pensamiento debe ser corpóreo, y cada vez diferente, y sumergido en las fuerzas.

Artaud necesita desertar del lenguaje articulado para reencontrar en las palabras las vibraciones corporales. El lenguaje es como arrastrado al estado de pura intensidad, a lo informal de las fuerzas.

Un libro sobre Nietzsche sirve aquí de inspiración mayor —se trata de *El círculo vicioso*, de Klossowski.<sup>[9]</sup> El autor muestra cómo, en Nietzsche, la fluctuación intensiva es indispensable, y los signos no pueden congelarla o evitarla, a riesgo de abortar el movimiento. En Artaud, sucede algo semejante: a veces, las palabras congelan las fuerzas vitales; por eso es preciso poner todo el tiempo los signos en estado de vibración, en el umbral en que esos signos no interrumpen el vaivén entre la forma y las intensidades, lo consciente y lo inconsciente, de modo que sean el síntoma de esa vibración de fuerzas. Tal vez así los signos dejen de ser signos de alguna cosa para ser en sí mismos cuerpos que comunican con otros cuerpos, de modo en que el sentido no sea más que el movimiento del cuerpo.<sup>[10]</sup> Podemos retomar la expresión de Klossowski para Artaud: se trata de una semiótica pulsional. Pues los signos no representan nada; no significan nada, sino que presentan; comunican con otros cuerpos; son ondas indeterminadas, pero diferenciales, y se rebelan contra la fijación idéntica del lenguaje articulado. Así, el sentido de una frase está mucho más cerca del sentido en la acepción propia, a saber, aquello que se siente, y por tanto, la facultad de sentir, de lo que da significación o da representación. Las palabras captan las fuerzas y las vibraciones y comunican en su movimiento. Es en ese sentido que las palabras deben mezclarse con los cuerpos. Ellas tienen el aspecto incorporeal, pero igualmente el corporal; esto es, soplo, acento, tartamudeo, escansión, todos los fenómenos que diferencian la sonoridad. Es preciso devolver la escritura a la voz, al soplo, a la vibración, a la potencia indeterminada.

Eso queda aún más claro en las cartas, dirigidas a un escritor en una relación más o menos afectiva, en donde la tartamudez poética aparece para más tarde resolverse en sonidos como pura intensidad. La tartamudez sirve para poner en tela de juicio a las palabras, y también a la propia lengua como instrumento articulado, como lenguaje institucional. Como se ve, hay ahí todo un juego, o una transición entre la imposibilidad de pensar a través de las formas, las imágenes, los conceptos, hasta la posibilidad de pensar sin formas, de manera corporal y pulsional.

Finalmente, los signos en Artaud son líneas finas, lubricantes, fluctuantes, en movimiento. Y la aspiración de Artaud es volverse una línea impalpable, pero poderosa, indeterminada. Volverse una línea en vez de ocupar un espacio —esa es la geometría de Artaud, explica Uno. Sospecho que esa idea también le corresponde a Deleuze, que se pasó la vida entera hablando de las líneas, de las líneas de la vida; la línea, y no el punto; la línea que pasa en medio de las cosas, y no el punto que instaura el balance o el acabamiento. No hacer territorios en el espacio, sino volverse la pura línea que atraviesa la “geometría sin espacio”, ese es el modo de negar el espacio homogéneo organizado y de volverse puro movimiento, pura vibración. No repartir el espacio por medio de fronteras, sino, al girar la línea, crear otro espacio. Y si ese espacio creado no es homogéneo, es porque hay membranas que no paran de fluctuar, que no establecen fronteras fijas. En verdad, como los tímpanos, las membranas sirven más para instaurar diferentes grados, una gradación de intensidades. Por tanto, la membrana rechaza el juego de las oposiciones, entre vida y muerte, verdad y error, vacío y fuerza; ella sólo gradúa intensiva, vibratoriamente.

Si pensar no significa manipular operaciones formales, sino lanzar el pensamiento a lo informal caótico o a la matriz hirviente de las fuerzas, es a través de los grados de intensidad, de la escala de vibración de las fuerzas que se puede pensar, evitando el peligro de la caída de intensidad. Se trata de pilotear las ondas de esa vibración reencontrada en las fuerzas, de operar y rehacer los signos en la posibilidad plástica máxima del flujo original de donde ellas son extraídas. Así es como, en la vibración del cuerpo despojado de sentido, el pensamiento se rehace como flujo de fuerzas. Artaud, que rechaza las imágenes, rehace los signos a partir del sonido como pura vibración del cuerpo y de las cosas. Reorganiza los signos como flujo musical, rehace el pensamiento y los signos como variación de ondas sonoras de las fuerzas. Si, en la experiencia del dolor y de la angustia que caracteriza a la primera parte de la obra de Artaud, es posible decir: “Todo es cuerpo”, en la experiencia del teatro

puede exclamarse: “¡Todo es flujo!”. En el universo del afecto, de las materias fluidas, donde todo es vibración, todo es flujo de fuerzas, sin imágenes ni formas determinadas, la diferencia sólo existe en la escala de las fuerzas, y es el soplo el que asciende y desciende las fases de esa fuerza, en variación continua. El soplo se vuelve grito. El soplo y el grito siguen y captan las ondas de las fuerzas. Es por el grito y por el soplo elaborados que el cuerpo se transforma en materia fluida y comunica con las fuerzas. Aprender el oficio de actor, por ejemplo, es saber captar las ondas de las materias y del cuerpo y elaborarlas —su grito, su soplo.

En el teatro, los signos no significan: vibran. Los signos son estados de los cuerpos o de las materias puestas en comunicación, el intercambio perpetuo de intensidades. Significan sólo fuerzas puras. Y el teatro sólo vale, para Artaud, si es apertura a las fuerzas puras. Es una especie de “atletismo afectivo”. Como escribe: “Así, por la agudeza afilada de los soplos el actor labra su personalidad. Pues el soplo que nutre la vida permite remontar sus estadios peldaño por peldaño”.<sup>[11]</sup> En verdad, el otro nombre del soplo es deseo. “Ahora bien, lo que en el cuerpo humano representa la realidad de ese soplo no es la respiración pulmonar, que sería para ese soplo lo que el sol, en su aspecto físico, es para la reproducción, sino ese tipo de hambre vital, cambiante, opaca, que recorre los nervios con sus descargas y entra en lucha con los principios inteligentes de la cabeza. Y esos principios, a su vez, recargan el soplo pulmonar y le confieren todos los poderes”.<sup>[12]</sup>

El soplo no proviene de los órganos, sino de un hambre vital. Creo que hoy, para nosotros, interrumpir en este punto es como cortar la sesión de análisis en el punto de mayor tensión, y dejar que ese corte interroque.

Pero como no estamos en una sesión de análisis, agrego una última frase sobre la importancia de leer a Artaud hoy. Conuerdo con lo que escribió Foucault en su *Historia de la locura*: que Artaud es uno de los que borran la frontera entre razón y sinrazón, de modo que, en vez de medir a Artaud según la regla del mundo, considerándolo un loco o un desviado, él nos obliga a medir nuestro mundo según la desmesura de su obra.<sup>[13]</sup> Eso significa que nuestras más elementales certezas sobre la razón, la sociedad, el cuerpo, la cultura, sufren tal descalabro al enfrentarnos con sus textos que nos fuerza a repensarnos enteramente, a poner en jaque todo lo que nos parecía evidente, dado, necesario. Él desnaturaliza incluso lo que considerábamos la evidencia primera, desde el cuerpo hasta los poderes que nos rodean, incluso el poder del lenguaje y de la razón. Por eso, cuando lo leemos algo se nos quiebra, se pulveriza. Él decía que escribía para analfabetos. Habría dos

maneras de entender esa frase. Una, como lo hizo Deleuze: escribe en el lugar de los analfabetos, en el sentido de dar una lengua a aquellos que no la tienen. Otra es la que propuso Évelyne Grossman: ante Artaud, nosotros somos analfabetos y estamos obligados a reaprender a leer. Incluso a leer el mundo.

**Traducción: Enrique Flores**

**Revisión: Valentina Quaresma**

[1] Cf. Gilles Deleuze. *Lógica de la sensación*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2005, p. 93.

[2] *Nietzsche, Freud, Marx*. Trad. Carlos Rincón. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995, p. 39.

[3] Antonin Artaud. *Lettres de Rodez*. Cf. *Oeuvres complètes IX*. Paris: Gallimard, 1971. p. 184-185. [*Cartas de Rodez*. Trad. Carlos Riccardo. Buenos Aires: Desacierto, 2014.]

[4] Cf. Michel Thévoz. *Le langage de la rupture*. Paris: puf, 1978. pp. 154 ss.

[5] Cf. Gilles Deleuze. *op. cit.*, p. 69.

[6] *Ibid.*, pp. 113-114.

[7] Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*. p. 226.

[8] Kuniicho Uno. *Artaud et l'espace des forces*. Tesis inédita dirigida por Gilles Deleuze.

[9] Pierre Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, 2004.

[10] No sin razón Deleuze puede decir: "El escritor emite cuerpos reales". Cf. Gilles Deleuze. *Conversaciones*. Trad. José Luis Pardo. Madrid: Pre-Textos, 2006. p. 188.

[11] Antonin Artaud: "Un athlétisme affectif". Cf. *Oeuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 1978. p. 129. ["Un atletismo afectivo". *El teatro y su doble*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2014.]

[12] Cf. Antonin Artaud. *Héliogaballe ou l’anarchiste couronné. Oeuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1983, p. 220. [*Heliogáballo o el anarquista coronado*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Argonauta, 2006.]

[13] Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía: LOBO SUELTO.

**Fecha de creación**

2020/09/30