

La literatura y la locura¹

Literature and madness

Michel Foucault

[Traducción de Emmanuel Chamorro]²

[1] No hay sociedad sin locura. No es que la locura sea inevitable o sea una necesidad natural, sino que no hay cultura sin partición. Quiero decir, que una cultura no se diferencia únicamente en comparación con las otras (frente a ellas), sino que también en el interior de su espacio, de su propio dominio, toda cultura establece límites.

No estoy pensando simplemente en lo permitido y lo prohibido, el bien y el mal, lo sagrado y lo profano. Pienso en ese límite oscuro, incierto, pero constante que transita entre los locos y quienes no lo son.

[2] Ahora bien, ¿este límite por dónde pasa y a quién concierne?

Los sociólogos y etnólogos ofrecen una respuesta simple y obvia: los locos son los inadaptados, los desviados, los que no actúan como todo el mundo.

Esta respuesta es muy cómoda, es una lástima que sea profundamente insuficiente y que no dé cuenta del carácter siempre singular y diferente de las medidas por las cuales una cultura define la locura.

Si la respuesta de los sociólogos fuese verdadera, la locura sería una variante más o menos atenuada, más o menos extraña, del crimen. De hecho, es cierto que la locura está muy a menudo asociada a conductas de culpabilidad y culpabilización.

1 Textos ubicados en *Fondos Michel Foucault, Biblioteca Nacional de Francia, caja 57, carpetas 7 y 1*. Disposición de los folios en la caja 57:

- 1 - 16 : carpeta 7
- 17 - 18 : carpeta 1
- 19 - 22 : carpeta 7
- 23 - 30 : carpeta 1

2 Esta traducción ha sido revisada por Jose María Conde, Tomás Chamorro, Pilar Chamorro, Rodrigo Castro y Aitor Alzola. Se han respetado las notas añadidas por Henri-Paul Fruchaud y Daniele Lorenzini al texto original y la estructura y organización visual del texto tal y como fue establecido en francés. Los números entre corchetes, marcan la paginación de los folios en los Fondos Michel Foucault [N. del T.].

Pero no hay sociedad, por primitiva que sea, que no distinga meticulosamente los [3] locos de los criminales. La designación de los locos cumple siempre una función social específica.

Esta función se ejerce desde el lenguaje. La locura se percibe a través de un lenguaje y sobre el fondo del lenguaje.

Hubo una gran crisis en la conciencia europea de la locura: fue alrededor de 1820-1830 cuando se descubrió la locura sin lenguaje, sin delirio, la locura muda de los gestos y las conductas. Sorprendente crisis en la que la distinción de los crímenes y la locura se desdibuja repentinamente desafiando la mayoría de prácticas penales, introduciendo usos penitenciarios en los asilos.

De hecho, el psicoanálisis ha reintegrado la concepción de la locura en su tradición, mostrando que es siempre más o menos un lenguaje y que lo que se oculta bajo los trastornos de la conducta sigue siendo un trastorno expresivo.

[4] Y entonces se descubre un hecho velado hasta el momento para los sociólogos: que el lenguaje, en el interior de una sociedad, es un espacio de prohibiciones privilegiadas y particulares, un dominio en el que se establecen particiones singulares.

Lo mismo sucede en el lenguaje y la sexualidad: así como no existen sociedades en las que todos los comportamientos sexuales sean permitidos, y en todas ellas hay transgresiones, no hay culturas en las que todo el lenguaje esté permitido, y en todas ellas hay transgresiones en el lenguaje. Y la locura es, sin duda, una de ellas.

La locura es un lenguaje otro.

Sin embargo, hay que constatar varias cosas:

La primera es que la locura ejerce una extraña fascinación sobre todo lenguaje: hay literaturas sin amor, sin trabajo, sin miseria, algunas incluso sin guerra, pero no hay ninguna sin locura y muerte. Como si la literatura estuviera vinculada, en general, a lo que constituye la locura y la muerte.

[5] La segunda es que este vínculo es curiosamente un vínculo de imitación y repetición. Resulta extraño constatar la afinidad temática en la literatura, en las leyendas, en el folkllore, entre la locura y el espejo:

nos volvemos locos porque nos miramos en un espejo
pasad demasiado tiempo ante vuestro espejo y veréis al diablo
la forma típica de la locura consiste en verse al lado de sí mismo
(Dostoïevski)³

o incluso el loco es como un espejo que, al pasar ante las cosas y personas,
[enuncia] su verdad (*El idiota*⁴, los locos en el teatro de Shakespeare)

o también (aunque no es una variante del mismo tema) el loco es aquel que

3 DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Le double*, en *Récits, chroniques et polémiques*, trad. fr. G. Aucouturier, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2006, p. 1-172. [Ed. cast. *El doble*, Madrid, Alianza, 2011].

4 DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *L'Idiot*, trad. fr. A. Mousset, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1995. [Ed. cast. *El idiota*, Madrid, Alianza, 1996].

ha perdido su imagen (Maupassant)⁵, aquel que se ha desdoblado (Dr. Jekyll)⁶.

La locura es aquello que tiene que ver con el doble, lo mismo, la dualidad partida, el *analogon*, la distancia insalvable del espejo. Mientras que la locura en las sociedades es la [6] diferencia absoluta, el otro lenguaje, *en el interior del lenguaje*, representada como la misma cosa, verdad reflejada, película desdoblada.

El *Elogio de la locura*⁷ es la verdad representada de los hombres.

Cervantes⁸ es la literatura misma dentro de la literatura.

El sobrino de Rameau⁹ es la imitación universal (imita al músico, imita al filósofo, imita la danza, la naturaleza).

Y por el contrario, en estos locos, nuestra cultura busca una imagen de su lenguaje. En la locura de Hölderlin o en la de Roussel está, en definitiva, toda nuestra literatura, toda la que leemos.

Habría que arrojar luz sobre estas extrañas relaciones (de espejo y diferencia, de límite e identidad) entre locura, lenguaje y literatura. Tal vez haya marcado las cartas. Para tratar, no de resolver este problema, sino de avanzar en él, he elegido dos ejemplos que pertenecen al mundo del reflejo y el doble, es decir, al teatro esto conlleva el riesgo de complicar el problema (multiplicando los espejos) y también de simplificarlo prescindiendo de los elementos extraños.

[7] Paroxística teatral, que no se conecta con ninguna experiencia subjetiva. Un hecho de pura representación.

[I] La locura en el teatro barroco

Resulta curioso constatar que las escenas de locura en el teatro de la primera mitad del siglo XVIII sean tan frecuentes y necesarias para la economía dramática como las escenas de confesión en el teatro de Racine. La confesión raciniana, al nombrar ritual y ceremoniosamente la verdad, activa la máquina trágica. La locura barroca, al crear por el contrario un mundo fantástico de errores, ilusiones y malentendidos, dirige todo el movimiento dramático. (Y si mirásemos las cosas de cerca descubriríamos que la confesión clásica no es más que el reverso de la locura barroca y que se sitúa en el mismo punto que ella con unos efectos dramáticos que

5 MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla*, en *Contes et nouvelles*, t. II, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2013, p. 822-830 (primera versión) et p. 913-938 (segunda versión). [Ed. cast. *El horla y otros cuentos*, Madrid, Cátedra, 2008].

6 STEVENSON, R.L. *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, trad. fr. J.-P. Naugrette, Paris, Le livre de poche, 2000. [Ed. cast. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde, y otros relatos de terror*, Madrid, Valdelmar, 2003]

7 ÉRASME. *Éloge de la folie*, trad. fr. P. de Nolhac, Paris, Flammarion, 1964. [Ed. cast. *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 2006]

8 CERVANTÈS, Miguel de. *Don Quichotte*, trad. fr. C. Allaigre, J. Canavaggio et M. Moner, en *Ceuvres romanesques complètes*, t. I, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2001, p. 385-1428. [Ed. cast. *Don Quijote*, Madrid, Cátedra, 1982].

9 DIDEROT, Denis. *Le neveu de Rameau*, en *Ceuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1951, p. 395-474. [Ed. cast. *El sobrino de Rameau*, Madrid, Cátedra, 1985].

son a menudo los mismos).

Pero, ¿cómo funciona la locura barroca?

1. Nos introduce en un mundo de la muerte o cuasi muerte.

Una de las situaciones más frecuentes es la siguiente: [8] el héroe recibe una noticia que lo asola, siente que va a morir, se desmaya en el escenario y se levanta en seguida pero doblemente modificado:

– por un lado está loco

– y por el otro, o más bien al mismo tiempo, su locura consiste en creerse muerto.

Esto es lo que ocurre ya desde la primera escena de *El hipocondriaco* de Rotrou¹⁰, y el resto de la obra se desarrolla bajo el signo de la muerte, ya que, para vencer el delirio del héroe o hacerse entender por él, es necesario que los demás personajes finjan creerse muertos.

A partir de ese momento, toda una puesta en escena de tumbas, de esqueletos, de Infierno, que ocupa el teatro hasta el final, hasta la sanación del héroe.¹¹

Pueden ver que la inminencia mortal que define el espacio trágico de *Andrómaca*, *Mitridates*, *Fedra* o *Atalia* es estructuralmente idéntica a esta locura barroca.

Pueden ver, del mismo modo, que esta locura desempeña el papel de *analogon* en relación a la Pasión de Cristo tal y como era representada en los teatros de la Edad Media: la muerte de Cristo, su descenso a los Infiernos, la sentencia que allí pronuncia, su resurrección.

[9] Desde un punto de vista formal, la locura barroca se encuentra en punto exactamente intermedio entre la Pasión cristiana y la pasión trágica.

Es su equivalente estructural: la presencia en el hombre de la potencia de la muerte.

2. La locura conduce a un complejo juego de máscaras. De hecho la locura en la época barroca es el poder de la ilusión:

– El loco hace llevar al mundo que lo rodea la máscara de su propio delirio.

Cardenio (en la pieza de Pichou basada en un episodio de Cervantes¹²) se cree abandonado por Lucinda: se refugia en un bosque en el que los árboles, las rocas e incluso el barbero que viene a curarlo aparecen bajo la forma de su amada.

– Así, quien resiste a su locura es inmediatamente reconocido como loco.

El hipocondríaco de Rotrou ve que el padre de su amante lo trata como un muerto; y como quiere convencerlo de que está vivo, Cloridan¹³ lo toma por muerto —pero por un muerto que estuviera loco.

10 ROTROU, Jean de. *L'hyponcondriaque ou le mort amoureux*, Paris, Toussaints du Bray, 1631.

11 *En el margen, añadido a bolígrafo*: “ella dibuja desde el exterior el espacio trágico”.

12 PICHOU. *Les folies de Cardenio*, Paris, François Targa, 1630.

13 Así se llama este personaje de la obra de Rotrou. [N. del T.]

– Luego el propio loco aparece enmascarado a los ojos de los demás, porque no quieren creer que esté loco. Lo acusan de usar voluntariamente, por astucia, malicia [10] o interés, una máscara de falsa locura. Y lo tratan como un hombre razonable que finge estar loco, cuando es en realidad un loco que se cree razonable.

A partir de ahí, una maraña inextricable de equívocos, malentendidos, multiplicación de personajes que se toman los unos por los otros (en una de estas obras hay dos mellizos).

Sin embargo, todas estas arquitecturas frágiles (e inverosímiles) tienen la propiedad de anularse por el juego de la intriga y de resolverse repentinamente en la verdad por la sola multiplicación de equívocos.

De nuevo las sucesivas declaraciones del teatro clásico que se encaminan poco a poco hacia la enunciación por fin de la verdad [son] como el reflejo invertido de esa proliferación enmascarada de la locura barroca.

[11] 3. La locura asegura comunicaciones imposibles, cruza límites que normalmente son infranqueables. La locura es el encuentro imposible y el lugar de la imposibilidad.

En la locura, el sueño comunica con la vigilia (no se sabe quién vive y quién muere, quién está despierto y quién duerme, quién razona y quién delira).

Los personajes se confunden los unos con los otros.

Se toman por otros que no son ellos mismos.

Hacen algo diferente de lo habitual, etc.

De ahí surgen dos situaciones privilegiadas en este teatro:

1) El travesti que desdibuja las identidades, las edades y los sexos;

2) La bestialidad que transforma a los hombres en fieras y les hace cometer monstruosidades.

En *La tragédie mahométiste*¹⁴ (obra anónima de 1612) vemos una sultana que, enloquecida por el asesinato de su hijo, mata al asesino sobre el escenario, lo despedaza y se lo come en pequeños trozos (siempre en escena).

[12] La locura asegura la presencia visible sobre el escenario del teatro barroco, de todo eso que el teatro clásico confiere a la violencia irreal del discurso (sueño, amenaza, relatos, recuerdo).

4. Y esto nos lleva a la cuarta de las grandes funciones de la locura en el teatro barroco.

Cuando el héroe enloquece sobre el escenario y se instaura este mundo de confusión, de travestis, de desorden, de falsa muerte y de cuasi resurrección, lo que surge en ese momento es una suerte de segundo teatro dentro del primero; un teatro más onírico, más fantástico que aquel, y cuya función es la de hacerlo parecer el lugar de la verosimilitud y la realidad.

¹⁴ *La tragédie mahométiste*, Rouen, Abraham Couturier, 1612.

Y sin embargo este segundo teatro, interior y delirante, no es más, bajo su aspecto fantástico, que la verdad ejemplar y ampliada del primero; y lo que ocurre en la pequeña escena de la locura tiene la función de enunciar la verdad y desentrañar aquello que la gran escena del teatro no podía [13] formular ni resolver.

De modo que el relámpago de verdad que brota de este loco microcosmos ilumina con una luz de felicidad o crueldad el macrocosmos del teatro.

La locura posee, por tanto, una función de autorrepresentación del teatro: locura en el teatro del teatro. Es el teatro desdoblado:

con la pequeña escena que muestra la invisible verdad, la descifrable inverosimilitud

y la gran escena que crea un círculo alrededor de este espectáculo interior y se representa en su verdad como teatro por el propio juego de la locura.

De este desdoblamiento, el teatro clásico no mantendrá más que una fina estructura. No hay teatro interior en Racine. Pero la tragedia debe comenzar y terminar en un día de fiesta (puede que las reglas no sean más que la consecuencia, no de este día, sino de esta fiesta: boda, ceremonia religiosa, coronación, pacto o tratado).

La ceremonia raciniana (siempre evocada en el discurso, impedida por la tragedia y jamás mostrada [14]), esta forma vacía de la fiesta, es la estructura misma de la locura que da a luz al teatro en el teatro, el tiempo figurado de la representación en el tiempo real del debate.

La fiesta raciniana y la locura barroca representan sobre el teatro mismo la teatralidad del teatro.

Si he insistido, quizá demasiado, en la locura en el teatro barroco ha sido por dos razones:

– mostrar, en primer lugar, que el loco no es un personaje más entre otros en un determinado momento de la historia del teatro (junto al matamosos o la inocente), sino que la locura es una función del teatro como tal y que volvemos a encontrar investida de otro modo en un teatro sin locos (el Orestes de *Andrómaca* es el último).

– y para mostrar también que esta locura cumple una curiosa función: actúa como un espejo del lenguaje. Lo desdobra y lo redobra. Este personaje, extremo e inverosímil, del loco en el teatro es en realidad el teatro mismo [15] enunciándose en su nacimiento y su verdad.

(Esta es la razón por la que no hay ninguna verdad psicológica, patológica o médica en el loco del teatro: sus rasgos distintivos son teatrales. Quiero decir que desde lo más profundo de su ser y su pasión, desde lo más profundo de su existencia dramática, él mismo es teatro).

[II] El teatro y su doble

Quisiera ahora situarme en un punto extremadamente alejado de este. En un momento en el que la locura ya no se representa de ningún modo, sino que es vivida desde el interior, experimentada a ras del lenguaje, o más bien antes del lenguaje, cuando es carcomida desde el interior y no puede venir a la luz más que en ruinas.

Quiero hablar, por supuesto, de Artaud, para quien la locura no es la extrema sutileza de una representación desdoblada, sino lo que se funde con el pensamiento más original, lo que se funde con el cuerpo.

[16] De hecho si he elegido a Artaud (aunque podría haber tomado a Roussel o J-P. Brisset) es, por supuesto, porque el problema del teatro era, también para él, central.

Aunque en una relación inversa a la que antes señalábamos, quiero decir que la empresa teatral (el teatro y su doble) es situada por él en el interior del mal que sufría (en el centro de ese vacío, como él mismo llamaba a su locura), y que no es la locura la que ha perforado, desde el interior, al teatro y lo ha desdoblado.

1. No voy a recordar el famoso episodio de las cartas a Rivière¹⁵. Este rechazando los poemas de Artaud, a causa, decía él, de una cierta discordancia, de una divergencia formal casi estilística, y Artaud respondiendo que no es una cuestión de perfección aún no alcanzada, sino de erosión interior, mal que corroe su pensamiento, o más bien que lo retira de tal manera que se encuentra desposeído de lo que constituye el centro mismo de su existencia.

[17] Sin embargo, nada consigue suprimir este vacío interior, ni siquiera el lenguaje. Y en el lenguaje, menos aún, la literatura. De modo que todas las palabras que Artaud escribe hablan de este vacío, remiten a este vacío, naciendo únicamente para precipitarse en él, y sólo escapan por el movimiento de su pérdida.

2. Sin embargo este vacío, que jamás es eliminado y que deja todo lenguaje en un suspenso irrisorio, es experimentado como procedente del mundo: es el vacío de las cosas, de las instituciones, de las culturas, de todas las palabras escritas más allá de cualquier memoria. Es el desierto reinante.

Pero, cosa extraña, Artaud experimenta este desierto irremediable, a propósito del teatro de un modo doble:

en el teatro, más que en cualquier lugar, el vacío está vacío; el teatro contemporáneo es para él el punto paradójico en el que culmina el vacío: desolación absoluta

y el teatro, a pesar o posiblemente a causa de esto, es la forma de expresión por la que podremos mejor [18] y más rápidamente regresar de ese vacío. Es a la vez la cima y el punto de retorno del vacío. Como el lugar más profundo y también el de la más imperiosa apelación.

15 ARTAUD, Antonin. «Correspondance avec Jacques Rivière», en *Œuvres*, «Cuarto», Paris, Gallimard, 2004, pp. 69-83. [Ed. cast. *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1976]

“En medio de la confusión, de la ausencia, de la desnaturalización de todos los valores humanos, [...] la idea del teatro es probablemente la más afectada”. Y más adelante: “el teatro es la cosa más imposible de salvar del mundo”¹⁶.

Sin embargo, algunos meses más tarde: “en la época de desconcierto en que vivimos, cargada de blasfemias y de las fosforescencias de una negación infinita, [...] tuve la debilidad de pensar que podría hacer un teatro, que podría comenzar al menos este intento de revivir el valor universalmente despreciado del teatro”¹⁷.

¿Cuál es pues para Artaud, en este vacío extremo, en este vacío del pensamiento y el lenguaje, la posibilidad del retorno? ¿Qué puede el teatro, “un arte basado completamente en el poder de la ilusión”¹⁸, contra el mal que corroe las palabras y el mundo?

A decir verdad, lo que Artaud encuentra en el teatro, lo que busca encontrar no es de qué [19] colmar este vacío, sino más bien recorrerlo hasta sus límites, cavar hasta el fondo y ahí encontrar una afirmación en el estado salvaje.

Primera técnica esencial en el teatro de la crueldad: la restitución de la palabra a la voz, de la voz al cuerpo, del cuerpo a los gestos o a los músculos, al esqueleto mismo. Una suerte de recaída general, sistemática y violenta de los poderes de ilusión del lenguaje hacia lo que puede haber de más sangrante en el cuerpo. Llevar el habla [*parole*] de la magia de las palabras [*mots*] a una suerte de aleteo y de danza macabra.¹⁹

No existe el sentido ni el espíritu del texto, sino el “desplazamiento de aire que su enunciación provoca. Punto y final”²⁰. Hay que “emprender por medio de una nueva danza del cuerpo del hombre una desbandada de este mundo de microbios que no es sino la nada coagulada. El teatro de la crueldad quiere hacer danzar párpados en pareja con codos, rodillas, fémures y dedos de los pies, y que se vea”²¹.

Segunda técnica: nada en el decorado, los accesorios, los objetos, debe ser alusivo o simbólico. Toda cosa en el escenario debe ser lo que es. Nada fantástico, sino la [20] más meticulosa realidad, de manera que el escenario esté en una comunicación espacial absolutamente directa con la sala.

En cambio, la puesta en escena, los movimientos de los actores, sus evoluciones, los puntos del espacio escénico en los que se detienen y saltan, deben ser simbólicos, es decir, hablar un lenguaje mudo que no pase por las palabras. Hablar otro lenguaje, directo y violento; un lenguaje a la vez fatídico y adivinatorio que desvele

16 ARTAUD, Antonin. «Le théâtre Alfred Jarry», en *Œuvres, op. cit.*, p. 227.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 En el texto Foucault remite en varias ocasiones a las categorías de la lingüística de Ferdinand de Saussure, distinguiendo *habla*, *lenguaje* y *lengua*. Para facilitar su comprensión, hemos mantenido el original francés junto a la traducción. [N. del T.]

20 ARTAUD, Antonin. «Théâtre Alfred Jarry, première année – saison 1926-1927», en *Œuvres, op. cit.*, p. 230.

21 ARTAUD, Antonin. «Le théâtre de la cruauté», en *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 168. [Ed. cast. *El teatro de la crueldad*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013]

de pronto “la fatalidad de la vida y los misteriosos encuentros de los sueños”²².

Dicho de otro modo, se trata de reemplazar la estructura teatral habitual (gestos y palabras reales en un decorado ficticio) por una estructura inversa: en un espacio despiadadamente real desplegar gestos, movimientos, que hablen otro lenguaje.

Sustituir ese poder de ilusión de las palabras verdaderas por la magia de las operaciones simbólicas sobre objetos verdaderos.

3. De ahí la desaparición de lo que entendemos habitualmente por representación, para que cada noche surja en su lugar una operación absolutamente peligrosa, en la que se encuentran violentamente [21] comprometidos los actores y espectadores, atrapados por la fatalidad de esta operación que los domina.

“En cada espectáculo montado nos jugamos una partida importante. [...]

No nos dirigimos al espíritu ni a los sentidos de los espectadores, sino a toda su existencia. A la suya y a la nuestra. Arriesgamos nuestra vida en el espectáculo que se desarrolla sobre la escena. [...] El espectador irá en adelante al teatro como va al cirujano o al dentista”²³.

4. De ahí el descubrimiento de que el corazón del teatro, su foco (en el verdadero sentido de la palabra), ahí donde nace el juego y donde se anima sin cesar, no es el escenario sino la sala. La sala en la que los espectadores confinados son el punto de convergencia de rayos quizás mortales. Estos rayos, para amenazarlos totalmente, deben venir de todas partes como una suerte de corona que los domina.

El verdadero teatro sería aquel en el que los espectadores estuvieran en el centro y el [espectáculo]²⁴ alrededor, en una galería en la que escenas sucesivas se desarrollaran simultáneamente, pudiendo la mirada recorrerlas en un sentido arbitrario, pero siempre significativo.

[22] Libre también de toda ley temporal, soberano en relación a toda mirada, el espectáculo alcanzaría entonces todo su verdadero poder de alucinación. Reinaría en todas partes y encima de este vacío central en el que se encuentran condenados los espectadores.

Y respecto a este vacío que carcome y que Artaud no ha cesado de experimentar, el teatro no es más que un medio para darle un espacio propio, concertado, a la vez absolutamente peligroso y absolutamente ritual. Este no es un vacío que colmar, sino que reabrir permanentemente.

En 1937, en *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, dice:

«Hace mucho tiempo que siento el Vacío, pero también que me he negado a saltar al Vacío. [...]»

Lo que he sufrido hasta este momento es por haber rechazado el Vacío,

22ARTAUD, Antonin. «Manifeste pour un théâtre avorté», en *Œuvres*, p. 233.

23ARTAUD, Antonin. «Le théâtre Alfred Jarry», p. 228.

24 Tachado: “teatro”, reemplazado por “espectador”. De acuerdo con lo que sigue, parece probable que Foucault quisiera decir “espectáculo”.

El Vacío que estaba ya en mí²⁵ 26

[23] Hay una cosa extraña, que este teatro que constituyó la gran preocupación positiva de Artaud, esto que erigió contra su locura (en toda ella y para vencerla), tiene una estructura exactamente inversa al teatro barroco.

Miren por ejemplo este teatro de galería con los espectadores en el centro; es la figura negativa del escenario interior al escenario, tan habitual en el siglo XVII.

Esta amenaza por la que Artaud compromete la existencia misma del espectador es lo contrario de ese anillo de protección que traza el teatro barroco cuando presenta lo monstruoso e insoportable dentro del paréntesis de la locura.

Y el juego barroco de las ilusiones, los personajes confundidos, las máscaras, los cuerpos que se disipan por el mero poder de las palabras, es la contrapartida exacta de esos cuerpos reales, irrecusables, graves, con los que Artaud quiere hacer la única verdad teatral.

Como si el teatro barroco y el de Artaud fueran dos figuras simétricas e inversas situadas a cada extremo de una línea enigmática, de un espejo imperceptible.

[24] ¿Cuál es entonces esta línea?

Recordarán: el papel de la locura en el teatro preclásico consistía en manifestar la teatralidad del teatro. Mostrarlo en todo su poder de ilusión, es decir, desactivarlo y reproducirlo al mismo tiempo.

En Artaud el teatro consiste en dar un espacio a su mal, en reproducirlo, invertido; en dar al hundimiento central de su alma un cuerpo (o más bien miles de cuerpos) y en bailar él mismo, en los límites de este espacio, la danza de su persecución. De tal suerte que esta empresa no está en modo alguno destinada a conjurar su locura, a sacarla como diríamos, sino a mantenerse en ella y a mantenerla a pulso.²⁷

[25] III

Pero ustedes me preguntarán, ¿de qué nos sirve esta extraña aproximación? ¿Qué más sabemos de la locura y la literatura en general?²⁸ Aunque sea cierto

25 ARTAUD, Antonin. «Les Nouvelles Révélations de l'Être», en *Œuvres, op. cit.*, p. 787-788.

26 *En la parte inferior de la página, añadido con bolígrafo:*

“1) Es la imagen de su locura

2) pero, al mismo tiempo, es un teatro imposible

- no porque sea un loco

- sino porque se trata de la representación de la literatura en su esencia:

- un lenguaje originario más peligroso que las palabras

- un poder mágico

- sagrado y religioso.”

27 *Párrafo tachado con bolígrafo.*

28 *Remite a un pasaje añadido a mano en la parte inferior del folio 24:*

que la locura del drama barroco y la experiencia teatral de Artaud tengan alguna semejanza, suponiendo incluso, en el peor de los casos, que guarden ese parentesco que usted señala, ¿en qué estamos más cerca de descubrir la pertenencia común de la literatura y la locura?

Volvamos, si lo desean, un instante sobre las prohibiciones del lenguaje.

Ustedes saben que se ha distinguido desde hace mucho tiempo la lengua [*langue*] (es decir, el código lingüístico que se impone a todos los individuos que hablan una lengua: el vocabulario, las reglas fonéticas y gramáticas, etc.) y el habla [*parole*], es decir, aquello que pronunciamos efectivamente en un momento dado (y que obedece más o menos al código, lo suficiente en cualquier caso para que seamos comprendidos por otra persona que hable o comprenda la misma lengua).

– Pues bien, eso que las sociedades rechazan puede ser identificado con las transgresiones del habla [*parole*]: aquello que el código verbal permite decir pero [26] que se convierte en tabú por otro código (religioso, político, familiar, ético). Se llamará “brujo” a quien transgrede ese tabú, pronunciando la palabra que no debe ser pronunciada (“Belcebú” en el *Pater noster*) o invirtiendo el orden de los elementos (recitando la misa al revés).

– Pero las sociedades rechazan también las modificaciones de sentido, es decir, que se oponen, en cierta medida, a que las palabras digan otra cosa que lo que dicen. En resumen se niegan a que la lengua, como código, sea contaminada. Este ultraje semántico es la herejía (que denomino así por convención, ya que puede tratarse de sociedades laicas y transgresiones no religiosas).

– Por último, existe un tercer tipo de transgresión (una transgresión por auto-implicación): consiste en que la lengua (o el código) esté implicada en el habla, arriesgada en ella (se supone que es el habla la que, ahora y en el momento en que reina, detenta todas las reglas del código), y en contrapartida el habla debe valer como una lengua.

Esta inversión y este peligro extremo [27] en que el habla [*parole*] pone a la lengua [*langue*], los hallamos en estos tres casos:

– Un caso puro: el esoterismo. Cuando una palabra [*parole*] pronunciada oculta su propio código (pero este código es poseído en otra parte por otros).

– Otros dos casos (que no siempre son fáciles de distinguir del primero): la locura y la literatura. En la locura, sabemos desde Freud que

“En primer lugar por antipsicologismo.

Algunos hombres razonables que no sepan nada acerca de la locura ni del loco que hace del fondo de su locura una teoría del teatro, podrían hacer funcionar la locura de manera similar en el lenguaje.

Es decir, que la locura no es una cuestión cultural indiferente y variable, no es una experiencia individual traspuesta en la literatura. Es una función autónoma y constante del lenguaje en relación con él mismo

como la crítica

como la muerte

que la psicología no puede aclarar (Roussel)”.

es su palabra la que detenta su propio valor.

En cuanto a la literatura, no se trata de decir que las reglas de la lengua [*langue*] no se cumplen: en ninguna parte, sin duda, mejor que aquí (cuando se trata de un buen escritor). Pero desde el momento en que la literatura comienza (para el escritor y el lector), el peligro está ahí, en el riesgo en cualquier caso de que la lengua sea absolutamente comprometida y engullida por la palabra escrita. Ya sea transfigurada (como en Ronsard y Chateaubriand) o idéntica a sí misma (como en Voltaire, Gide o Camus), ha corrido el mismo riesgo.

Esto explica por qué la literatura está emparentada con el esoterismo (bajo el que se esconde, haciendo creer que obedece a otro [28] código exterior y oculto mientras está ahí, en ella, imperceptiblemente visible). Esto explica también por qué tantas veces la literatura parece transgredir los tabúes del lenguaje (practicando el hechizo de aquello que no es enunciable —de lo inefable o lo inenunciable) y por qué roza tan a menudo la herejía (ya sea la imaginaria de lo fantástico o la conceptual del pensamiento).

Pero ni aquí ni allí tiene la literatura su esencia. Esta se encuentra más próxima a la locura, en este peligro radical en que la lengua [*langue*] es puesta por el habla [*parole*].

Y si necesita con tanta asiduidad representarla (si desde Homero y la embriaguez de Áyax no ha cesado, de hecho, de representarla), lo que encuentra es su reflejo, su doble, su imagen. Es decir, su propia llave.

Si bien es cierto que la literatura sitúa su código en su habla [*parole*], y si ella no ofrece su código, muestra, sin embargo, lo que es; dice claramente que tiene su valor en sí misma representándose en la locura (en ese doble involuntario de sí misma). Es por ello que la locura en el teatro barroco representa siempre la teatralidad misma del teatro; es por ello que Artaud habla [29] de su teatro como “el teatro y su doble”.

La diferencia, la inolvidable diferencia, era, sin embargo, que en el barroco se estaba constituyendo una literatura y la locura no era más que una delgada figura que se eclipsa, que estuvo presente sólo el tiempo necesario para mostrar el teatro del teatro, el lenguaje del lenguaje; y de pronto desapareció para que reinara el calmado lenguaje liso de la literatura clásica.

Para Artaud un teatro de la alucinación no era una figura interior al teatro, era la apertura, la brecha, el abismo. No se trataba de mostrar irónicamente aquello que era la literatura en el interior mismo de una palabra literaria, sino de devolver violentamente la literatura a lo que ella es, a su ser más desnudo, a ese algo que está infinitamente por debajo de ella y es infinitamente menos que ella. Al simple grito de la locura que es su doble soberano.

Vemos por qué la locura ejerce sobre la literatura la fascinación que conocemos y por qué la literatura reconoce siempre en ella el tema del espejo²⁹.

²⁹Conjetura, palabra ilegible.

[30] Y es que la locura es el espejo de la literatura, el espacio ficticio que le devuelve su propia imagen:

– en la medida en que la literatura se representa a sí misma en su estructura³⁰ voluntaria en orden a la lengua [*langue*], la locura es su imagen: [sabia] locura que muestra la teatralidad del teatro, lo literario de la literatura;

– en la medida en que la literatura se pone a prueba como peligro absoluto en el que la lengua [*langue*] corre el riesgo de perecer, la locura continúa siendo su imagen: locura que muestra el grito bajo la palabra y la derrota de todo sentido.

La locura, claro está, es el espacio de juego de la literatura, la extensión que recorre y que sólo está limitada a cada extremo por ese doble obsesivo, ridículo, que posee, en toda su crueldad, su ficticia verdad.

*Texto en francés establecido por Henri-Paul Fruchaud y Daniele Lorenzini,
traducción al castellano de Emmanuel Chamorro*

30 Conjetura, palabra ilegible