

CUERPO SIN ÓRGANOS DE ANTONIN ARTAUD EN LA TRASCENDENCIA DE LAS LÓGICAS DE SUBJETIVACIÓN. CRONOTOPÍAS EN LA VOZ DE LA LUNA DE FEDERICO FELLINI

JOSÉ MANUEL ROMERO TENORIO
Centre National de la Recherche Scientifique
Universidad del Atlántico

CAROLINA BUITRAGO ECHEVERRY
Universidad Católica de Pereira

ÁNGEL SAÚL DÍAZ TÉLLEZ
Universidad Nacional Abierta y a Distancia

RESUMEN: Proponemos una teoría estética basada en un enhebrado cronotópico del discurso creativo que replantea las lógicas de constitución del sujeto. Tomamos como hilo conductor la película *La voz de la luna* (*La voce della Luna*, 1990) de Federico Fellini, cuyo surrealismo, lejos de suponer una construcción al azar de un relato, revela una sofisticada narrativa desde lo circunstancial (y no desde el sujeto o el objeto). Es aquí donde confluyamos con las tesis más radicales de Antonin Artaud y su proyecto político basado en el teatro de la crueldad y la reificación del fragmento-órgano. Concluimos con un alegato por una narración vital, que trascienda la obra, disipe la posición del sujeto en la misma (lo que Jacques Derrida denomina *Forcener le subjectile*) para que el sentido de la humanidad, en lo ínfimo y fragmentado, trasparenca.

PALABRAS CLAVE: Teatro de la crueldad; Ricoeur; Derrida; órganos sin cuerpo; creatividad de la maravilla de la polifonía dialógica.

Body without organs of Antonin Artaud in the transcendence of the logic of subjectivation. Cronotopies in The Voice of the Moon by Federico Fellini

ABSTRACT: We propose an aesthetic theory based on a chronotopic threading of creative discourse that rethinks the constitution logic of the subject. We take as a thread the film *The voice of the moon* (*La voce della Luna*, 1990) by Federico Fellini, whose surrealism, far from supposing a random construction of a story, reveals a sophisticated narrative from the circumstantial (and not from the subject or the object). This is where we come together with the most radical theses of Antonin Artaud and his political project based on the theater of cruelty and the reification of the fragment-organ. We conclude with a plea for a vital narrative, which transcends the work, dissipates the position of the subject in it (what Jacques Derrida calls *Forcener le subjectile*) so that the meaning of humanity, in the tiny and fragmented, transpires.

KEY WORDS: Theatre of Cruelty; Ricoeur; Derrida; Organs without bodies; Creativity of the wonder of dialogic polyphony.

INTRODUCCIÓN

La fundamentación bergsoniana del surrealismo sirve justamente para enarbolar la subjetivación como único modo «para tomar contacto con la realidad» (Barlow, 1968:33). Fellini siempre se quiso desmarcar del neorrealismo por la imposibilidad de objetivar con la cámara (Belmonte, 2013). De ahí que el realismo

felliniano se manifieste en su plenitud cuando el cineasta puebla la escena de artificialidad, de falsedad, de automatismo, de onirismo (Kristoffe, 2017).

Fellini considera su propio cine como borgiano, en cuanto aprisiona,

aunque sólo sea por un instante, entidades tan ambiguas y enrarecidas como el tiempo, el destino, la muerte, los sueños, en operaciones mentales poderosas y refinadas, en mecanismos conceptuales poderosamente simplificados, libres de los oropeles de la lógica, de los juegos de equilibrio de la dialéctica (Fellini, 1988:168).

Lo que nos proponemos, en este artículo, es profundizar en estos mecanismos, desarrollando una teoría estética que siga las costuras de los espacios/tiempos construidos por Fellini. De lo que se trata es de conectar con una joven tradición crítica que busca entender la obra desde lógicas no conceptuales, que tienden a lo asociativo, a lo meta-textual, a lo trans-textual. Con ello, nos remitimos, en primera instancia, a Bajtin, que concibió una serie de cronotopos, espacios/tiempos que se repetían a lo largo de la tradición literaria y que generaban unos espacios-umbrales (la plaza, el carnaval) que, tanto en la fábula menipea como en la obra de Ravelais, reversaban el orden social existente, anunciando y produciendo cambios de paradigma en las sociedades en las que se incubaron (Bajtin, 1968:152).

En ámbito puramente cinematográfico, nos encontramos con el concepto de «mind-gamer», con el que Paul Elsaesser identifica al cine de David Lynch, señalando un conjunto específico de características narrativas,

que juntas forman una nueva e interconectada lógica textual y paratextual, a la vez que comprende un conjunto de temas o tropos acerca de los estados de la mente y del cuerpo, generalmente denominados patológicos, y que, no obstante, en estos films no solo suelen considerarse normales, sino que devienen peculiarmente flexibles y productivos (Elsaesser, 2013:12).

Este desplazamiento del sujeto del centro de la narración tiene unas consecuencias éticas y políticas que abordaremos, recuperando el proyecto dramático de Antonin Artaud del teatro de la crueldad, al que Fellini se adhiere en su obra. Para el poeta francés, nuestro cuerpo ha estado domado por actos anatómicos lentos propiciados por nuestra educación, por las instituciones legales, médicas, religiosas, que originan «la anatomía esclerótica de la verdad (juicio definitorio), de dios (eterno e inmóvil) y del hombre (cuerpo orgánico natural)» (Cambria, 2007:196). Esto se traduce, en *La voz de la luna*, en el hecho de que los personajes desfilen como autómatas, por otra parte, tema fundamental del surrealismo (Pedraza, 2005).

Salvini (Roberto Benigni) busca a su amada Aldina (Nadia Ottaviani), que se asemeja a la luna: por el maquillaje; extremadamente pálida, sólo un ligero rubor en las mejillas pudiese llevarnos a la conclusión de que está viva; y por el vestuario pomposo, con volúmenes y texturas que la llevan al mimetismo con el satélite. Por su parte, el Prefecto Gonella (Paolo Villagio) sufre una manía persecutoria; piensa que todos le vigilan. Su andar pesado y robotizado nos lleva a inferir que lo que le persigue es la consciencia de ser ajeno a su mundo.



Figura 1. Aldina es un autómata, fotograma de *La voz de la luna*.

La liberación de estos corsés anatómicos que sitúan al cuerpo fuera del ritmo de una anatomía danzante se alcanza en una extraña consciencia aplicada, en la que los órgano(s), que organ(izan) el cuerpo en funciones, se desconecten de esa unidad orgán(ica), transformándolo en un yacente. Fellini retoma este concepto artaudiano, haciendo habitar al oboísta y a un grupo de desahuciados en el cementerio. Ellos danzan al son de un vals mudo, pues enterró el oboe junto a su mujer y, sin embargo, la música sigue sonando, como si fuese un cuerpo sin órganos.

Fellini reclama, como alternativa ética, el silencio de la poesía, que sólo puede ser interrumpida por la propia poesía; cuando Salvini recita un poema a la luna, calla al aparecer sobre la misma el rostro de su amada. Acto seguido, suena la televisión con una taladrante publicidad, y sumerge la cabeza en el pozo, clamando: «si todos guardáramos un poco silencio, quizás podríamos entender».



Figura 2. Salvini sumerge la cabeza en el pozo, fotograma de *La voz de la luna*.

1. ANTIHISTORIAS

Fellini se refiere a *La voz de la Luna* como un cúmulo de «antihistorias [...] nos cuenta múltiples realidades, vistas y vividas simultáneamente» (Fellini, 1998:223). Desengancha, así, la trama de la experiencia histórica, haciendo que prevalezca el «mind-gamer» (Elsaesser, 2013:12), es decir, las asociaciones entre lo textual y lo paratextual.

El largometraje transita por la metáfora de la pesquisa que no lleva a ninguna parte; un fracaso poético, una poeticidad que se hurta en una aporía. No es de extrañar que la luna con la que habla Salvini se haya abismado en un pozo, en agua retenidas que no se renuevan; y no en un río donde el transcurrir hace que sea imposible atravesar las mismas aguas. El sentido de renovación del ser humano se encadena a un eterno retorno de lo mismo, o a un mismo sin posibilidad de retorno.

Imposible, por tanto, que estas asociaciones enciendan múltiples sentidos y mediaciones con respecto a experiencias históricas o temporales concretas. En este sentido, Hayden White plantea que la narrativa es un «metacódigo» (2005) desde el que se dota de significado o sentido a la experiencia histórica humana. Este autor establece una función comunicativa de la narración de tendencia histórica desde el nivel del contenido conceptual del «mensaje» (White, 1992: 59), idea que White entiende como tema o concepto histórico a partir del cual es factible una narrativización, o bien, la concepción de una trama.

A la luz de estas consideraciones, creemos que más que antihistorias, encontramos en la narración de Fellini una ahistoricidad penetrante en la propia naturaleza humana, ajena a cualquier hermenéutica autocomprensiva. El círculo hermenéutico del cual hablaba Ricœur se rompe. Éste asume una doble función: «reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra para proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable» (Ricœur, 2000:18). En el círculo hermenéutico del autor francés, el comprender (seguir una línea argumental) da base al explicar (asociación de diversos elementos o instancias de la estructura comprendida), lo que a su vez replantea la instancia comprensiva y los diversos acercamientos que se hacen a la estructura, no saliéndose de ella sino indagando por la manera en que ésta profundiza o bien replantea la concepción de una determinada experiencia histórica. Fellini cuestiona la exploración de sentidos desde la trama, desde una imaginación reglada, estructurada en un texto que se proyecta a sí mismo como mundo y sistema simbólico, el cual podría configurar la realidad, desordenar y reordenar nuestra relación con lo real, o en últimas, refigurar la experiencia humana como un terreno a explorar (y visto desde un punto de vista ético, como veremos, también a implorar).

Precisamente para Mieke Bal (1996) el «texto narrativo» es un lugar en el cual es siempre posible experimentar, en el momento en el cual produce mediaciones entre las características de un medio específico (lo escrito, lo visual, lo sonoro, una convergencia de los anteriores) y determinados

elementos o aspectos narrativos (acontecimientos, personajes, espacios, tiempo) configurándose así una trama que enhebra diversas asociaciones de elementos con el fin de comprender múltiples sentidos del texto, tarea que de acuerdo a Bal es de carácter hipotético o parcial, pues el texto narrativo en sí mismo continúa abierto a diversas indagaciones.

Pero Fellini no inquiera desde la propia trama sino desde diversas espacio-temporalidades, lo que Bajtin denominaba cronotopos; por ello decimos que en su texto predomina lo circunstancial y no lo adjetivo ni lo sustantivo. Se abstrae de relatar a partir de los personajes o acontecimientos para engancharse a lo puramente eventual. De ahí que libra al narrador «de la gran obligación que se impone al historiador: plegarse a los conectores específicos de la reinscripción del tiempo vivido sobre el tiempo cósmico» (Ricœur, 1985:185).

2. SIGNOS MÚLTIPLES

Fellini suelta las amarras del relato: produciendo antihistorias, convierte su obra en un circuito integrado, que compacta varios transistores en una misma base semiconductora para formar un oscilador de rotación de fase que genera pulsiones, ondulando las distintas fuerzas; pliega el espacio y el tiempo en torno a ella y sirve de receptáculo provisional, de *dispatcher*, de transformador y de sistema de agujas a unos flujos muy concretos a los que sacude constantemente.

Por esta vía el cineasta italiano quiere ser autor de sí mismo. Rodeado de símbolos y mitos (Richardson, 2006) de la vida cotidiana (la televisión; Berlusconi, dibujado en la puerta del restaurante abierta a patadas por los camareros), sacude su mundo antes que configurarlo a través de la forma compartida de ebriedad dionisiaca.



Figura 3. Los camareros golpean la puerta de la cocina, donde aparece una imagen de Berlusconi, fotograma de *La voz de la luna*.

Es así que vive en un universo de signos múltiples, dispersados en la banalidad de lo cotidiano, perdiendo la consciencia de la cordura y de la locura. Situando a los personajes en medio de una polifonía de voces, que siempre llega de rebote desde el exterior, los extravía: no es que Salvini se haya entregado a la esquizofrenia, sino que no puede cartografiar su proveniencia ni su destino; de ahí la complejidad del personaje. De esta manera se cubre de una consciencia incierta, donde pone en escena sus dudas lejos de los ojos del coro, es decir, de la instancia social compartida (como metaforiza la última escena en la que Salvini aboga por el silencio).

En efecto, el desagüe de la conciencia nada tiene que ver con la locura de los personajes. Los signos múltiples con los que Fellini puebla su relato corresponden a esos espejos (Mattiussi 2002:158-161) que despistan a Harry Haller tras una puerta cristalina donde reza la siguiente inscripción: «Instrucciones para la reconstrucción de la personalidad. Resultado garantizado» (Hesse, 1928:83). Encontrándose el protagonista del lobo estepario de Hermann Hesse a un jugador de ajedrez, aprende que la esquizofrenia desgrana la identidad en «trozos [que] pueden acoplarse siempre en el orden que se quiera, y que con ellos se logra una ilimitada diversidad del juego de la vida» (Hesse, 1928:84). Salvini alcanza precisamente la catarsis en la dispersión de su identidad.

3. DRAMATIZAR

Nos planteamos, entonces, las siguientes cuestiones: ¿*La voz de la Luna* no es narrativa? ¿Existe un relato no narrativo?

La anarquía de esta obra sugiere otro tipo de organización: la de una sala de espejos que dispersa la unicidad de la identidad en nombre «de una ilimitada diversidad del juego de la vida». De esta manera, *La voz de la luna* arma su trama como las piezas de un cubo de Rubik, enroscándose sobre ella misma, y no linealmente.

Paragonamos la estructura narrativa del film de Fellini a la de una improvisación de jazz, donde los músicos concadenan sus sonidos atendiendo a otros tipos de lógicas, como demostramos en otro artículo (Romero Tenorio, 2014), temporales: existe una «anatomía danzante constituyente» (Romero Tenorio, 2017) que no se deja encorsetar por recorridos lógicos; una anatomía que ocupa el espacio de la sala, retorciéndose por unas fuerzas que conectan la composición a una temporalidad pendular donde la intersección de la ya creado y lo que ya está por crear se sedimenta en el encanto de una epistemología ignorante: evidentemente el músico que mejor improvisa es el que más pericia tiene; en este sentido, nadie maneja mejor que Fellini la narrativa cinematográfica; y por eso, la sabe abandonar a otro tipo de fuerzas: posturas, sacudidas, como la de jazzman, que son ya por sí mismas creativas. La creatividad responde también a lógicas posturales, kairológicas, rítmicas. En el otro extremo, el director de orquesta sacude su batuta para cincelar, de otra manera, una partitura miles

de veces interpretada; esculpe, por tanto, las notas con otra gracia. El encanto *malincólico* de Fellini consiste en la impostura de hallar lo diferente en lo mismo, en saber agitar el juego de la vida.

A esto lo llamamos dramatizar, recuperando el sentido etimológico griego. Drama viene del griego δράμα, leer y que deriva a su vez del término δράω, *drao*, yo hago, actúo; más radicalmente, drama es lo que impulsa a la acción, aquello que nos empuja.

4. EL TEXTO COMO GUARDAGUJAS

Que el texto esté dominado por fuerzas que lo empujan y lo hacen explotar (dramatización) y por un pegamento (narratividad) que lo mantiene unido a su contexto sociocultural, no significa que el texto carezca de ontología. Su ontología reside fuera de sí, en «el horizonte textual que reduce la distancia exotópica con respecto a su contorno unívoco, fijado por la tradición, el mito y la cultura» (1988:82-83), como escribía Bajtin.

El autor ruso nos daba la imagen del texto como un guardaguajas que tiene a su cargo el manejo de las agujas en los cambios de vía de los sentidos del texto, interesándose por el estado de conservación del mecanismo semiósico¹: engrasándolo, cuidándolo y limpiándolo.

De la misma manera que el tren que pasa por la aguja, da un pequeño salto, fruto de la masificación de los posibles sentidos en ese intersticio, el texto, narcotizado por la maravilla de su pluralidad de voces, por la «polifonía dialógica», parece que va a descarrilar y, sin embargo, agarra la vía (de la narratividad). El instante clave, el momento oportuno es ese salto: impracticable y, no obstante, perteneciente enteramente a la práctica.

La sensación de vacío en el estómago tras ese salto alberga el sentido creativo que proponemos para el análisis del film de Fellini y, en general, para el desarrollo de una teoría de la creatividad no circunscrita a lo meramente textual.

El instante de la indecisión, del misterio, de la aporía, por la pluralidad de sentidos posibles, produce un descuadre que nos sitúa ante la dialéctica entre el sentido pleno y la fragmentación del mismo. Prestamos del latín el vocablo *scaptum* para llenar de matices esta transferencia.

De *scaptum* deriva la palabra italiana *scatto*, usado en diversos contextos. Por ejemplo, cuando un ciclista está en el pelotón y logra escaparse se dice de él que *scatta*. Pero nos interesa más el uso en fotografía; describe ese mágico instante en el que el clic abre el obturador e impregna la placa fotosensible de un trozo de realidad al que apunta el objetivo.

¹ La semiosis es un término utilizado por Charles S. Peirce para describir la constitución de la realidad por la acción de los signos.

Lo fascinante es que ese fragmento habitará aún más vivo, en el papel, a medida que tienda a lo sepia y a lo cobrizo. Este es el sentido de la dialéctica desarrollada por Artaud en el concepto de cuerpo sin órganos.

5. EL ÓRGANO QUE SE PUEDE ATRAVESAR (O LO ATRAVESABLE)

En *La voz de la Luna*, ésta *scatta* y se abisma en el pozo, atrapada e inerte. Salvini se asoma y no halla su propio reflejo, topándose con un fragmento de la luna con la que dialoga. Al final de la obra, los aldeanos consiguen capturar una tajada de luna y organizan para la ocasión una fiesta presidida por una televisión: la realidad del sueño será infringida. Es ahí donde Salvini expresa: «Si todos guardáramos un poco silencio, quizás podríamos entender».

Este silencio es un vacío que se impone como lo atravesable. Este participio ancla la acción en un presente que está siempre el límite de su acaecimiento. El vacío como penetrable y nunca penetrado, las preguntas como respuestas a las preguntas, como planteaba Sócrates. Artaud expelía en *L'ombilic des Limbes* que «vivir no es otra cosa que arder en preguntas» (Artaud, 2003:51). «No hay preguntas ni respuestas», dice, en el mismo sentido, el oboísta de la cinta de Fellini, que enloqueció por la música y, desde entonces, reside en el sepulcro de un cementerio, cual yacente, con una comitiva de desahuciados.



Figura 4. Oboísta en el cementerio, fotograma de *La voz de la luna*.

Este señor, antes de vivir en el campo santo, permanecía en su casa extrayendo notas de su oboe. Cuando tocaba se movía un mueble; después, apareció el gran comilón (grande mangiatore) que se zampó toda su nevera. Finalmente, los jefes (i capi), unos fantasmas serios que revelan al oboísta que, interpretando

ciertos acordes infernales, abre la puerta de los espíritus. Esperaba que la música le confriera la tranquilidad y el silencio. Enloquecido, entierra, con su esposa Gertrude, el oboe, que continúa sonando.



Figura 5. El gran comilón y los jefes, fotogramas de *La voz de la luna*.

En su performance radial *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud relata:

El hombre está enfermo porque está mal construido. /Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animálculo que le pica mortalmente, /dios /y con dios /sus órganos. /Pues áteme si así lo quiere /pero no existe nada más inútil que un órgano. /Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, /entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad/ Entonces le re-enseñaréis a bailar a la inversa en el delirio de un vals mudo/y este sentido contrario será su verdadero sentido derecho (Artaud, 1974:104).

No urge a la música un instrumento para que continúe. Se ha vaciado de sus órganos y se impone como cuerpo intensivo. La música adquiere su máxima vitalidad en el cementerio, una vez enterrado ese órgano, el oboe, por medio del cual se suele manifestar. Todos los personajes denigrados que habitan el campo santo danzan al son de ese «vals mudo». Es ahí que lo torcido se transforma en el justo sentido.

Para el poeta francés, «los individuos no están adoctrinados por ideas, sino por actos anatómicos y fisiológicos lentos» (Artaud, 1994:31-32). Una suerte de ortopedia simbólica que coarta su ebriedad dionisiaca y la propia fisicidad, condenándolo a yacer como el cuerpo al que se le practica una autopsia en una fría cama de metal. Antes de ser desmembrado, se marcan con signos discontinuos los recorridos del bisturí, que corresponden con un mapa definitorio de funciones preestablecidas. El cuerpo está cartografiado lentamente, de ahí las marcas discontinuas. Todo lo que tiene de dramático el cuerpo, se bloquea.

La estrategia de la crueldad de Artaud la ilustra Fellini: separar el cuerpo de los órganos sin que pierda su funcionalidad. La música sigue sonando a pesar de haber sepultado el oboe, como si fuese una «malla de suspiros» (Artaud, 1994:187). ¿Es el oboe el que produce la música o la música ya estaba antes

del oboe? Artaud apunta hacia la trascendencia de un cuerpo que no se deja marcar con carboncillo porque ya está plegado, declinado en infinitos «polos, zonas, umbrales, gradientes» (Deleuze, 1993:164). Una anatomía (anatomé, «ανατομή») des-territorializada por estar saturada de una multitud posible de cortes (tomé-τομή) orientados siempre hacia lo alto (anà-ανα), que muestran la verticalidad de la experiencia y la tendencia de todo fenómeno a crecer por los inagotables vericuetos de la posibilidad.

6. EL FRAGMENTO-ÓRGANO Y LA SONRISA DEL GATO DE CHESHIRE

Lo que entorpece esta anatomía danzante no son los órganos, es decir, la organización por funciones del cuerpo. La ética de la crueldad consiste en una consciencia aplicada según la cual, si el cuerpo se desmiembra, siempre debe haber la posibilidad de una recomposición coincidente con el propio desmembramiento en dirección de esa teleología de la verticalidad.

Esta dialéctica de la crueldad busca, finalmente, evitar que el cuerpo se someta al «atavismo fisiológico» (Artaud, 1994:172) del juicio, de esos actos anatómicos lentos.

Con lo que respecta a los órganos, la política cruel lleva a modificar las direcciones de las funciones biológico-simbólicas de los órganos, para intensificarlas, por medio de esa dialéctica. Para comenzar, se sesga el órgano de su cuerpo, como se hacía en la Edad Media, con las reliquias de partes biológicas de santos. No se nos escapa que muchas iglesias medievales custodian trozos de algunos personajes religiosos: el dedo de San Lorenzo en la Basílica homónima de Huesca (España); la cabeza de Santa Catalina de Siena; el prepucio del niño Jesús que se conservó en Calcata (Italia), hasta que fue robado en 1984; gotas de leche de la Virgen María en la Catedral de Oviedo (España); sangre de Cristo en un frasco de cristal custodiado en Brujas (Bélgica).

Evidentemente el efecto es simbólico; no importa que esos órganos fuesen extraídos de tales cuerpos santos; lo mollar es que se haya agitado el juicio, construyendo un órgano total que supura todas esas mitologías, «sacramentos, ritos, educación, enseñanzas» (Artaud, 1994:172). Artaud nos quiere confrontar ante paradojas: el mito se convierte en real bajo la forma de un órgano, fragmento cuya totalidad, que es la que realmente actúa (el hecho de pertenecer a un santo es lo fundamental), está fuera de la escena. De ahí que para Artaud lo que haya que desenmascarar sea lo obsceno:

todo es por el momento sexual y obsceno/porque no ha podido ser jamás trabajado y /cultivado/fuera de lo obsceno/y el cuerpo que allí baila/no se puede separar de lo obsceno/y han sistemáticamente abrazado la vida obscena/pero hay que destruir/esta danza de cuerpos obscenos para sustituirla por la danza/de nuestros cuerpos (Artaud, 1974:57).

Nos encontramos, por esta vía, con órganos sacralizados sin un cuerpo que controle lo erógeno. Deseantes pero no deseados. Slavoj Žižek denominaba al

órgano sin cuerpo «acontecimiento como puro efecto estéril de las interacciones entre los cuerpos» (Zizek, 2006:48). Nada menos que el prepucio de Cristo sin el cuerpo ejerce una erótica del poder que suspende el impulso unificador del deseo corporal y lo retiene en una zona de alta intensidad que acorcha las terminales nerviosas, produciendo el efecto contrario: vigorexia, superproducción de deseo concentrada en sólo órgano. Zizek encarna esta figura en el masoquista «que encuentra satisfacción en el juego tedioso y repetitivo de rituales escenificados cuya función es posponer definitivamente el *passage à l'acte sexual*» (Zizek, 2006:48).

La sonrisa del gato de Cheshire permanece flotando cuando su cuerpo desapareció, empezando por la cola:

—¡Vaya! —se dijo Alicia. He visto muchísimas veces un gato sin sonrisa, ¡pero una sonrisa sin gato! ¡Es la cosa más rara que he visto en toda mi vida!» (Carroll, 2003:62).

La sonrisa sin gato, como la música sin oboe, supone la funcionalidad disfuncional de la erotización sin cuerpo que la produzca, pero con un envoltorio que la abandone a una dialéctica visible/invisible: «es la virtualidad del puro afecto extraído de su inserción en un cuerpo» (Zizek, 2006:48). El quiebre, la posibilidad de retorno, de rehacer un cuerpo político es vaciarlo de sus órganos en una especie de anatomía danzante que constituya la sociedad, atravesándola por «ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas [...], gradientes que señalan los devenires y los cambios de que en él se desarrollan» (Deleuze; Guattari, 2006:27). No dejar que nada se sedimente. Propiciar el «acontecimiento del devenir» (Zizek, 2006:48) en cada discurso, volviéndolo discurrir «rizomático», «fuerza productiva del esquizo, esta explosión del sujeto unificado en la multitud impersonal de intensidades deseantes» (Zizek, 2006:48). Continúa el filósofo esloveno:

¿Se puede imaginar efectivamente un contraste más fuerte que el del esquizo que se arroja sin reservas al flujo del enjambre de pasiones y el masoquista que se aferra al teatro de sombras en que sus acciones meticulosamente puestas en escena repiten una y otra vez el mismo gesto estéril? (Zizek, 2006:48).

Artaud aboga por tomar consciencia de nuestro cuerpo, desproveyéndolo de enunciados, archivos, discursos, declaraciones; toda esa arqueología del saber que Foucault imaginó. La belleza de la palabra no reside en el órgano-palabra. Lo que Artaud propone, en su política de la crueldad, es desecharlo, palmeando continuamente la palanca de retorno de la máquina de escribir para cambiar de renglón, con el fin de que lo único que trascienda sea el ruido del timbre, el golpeo violento sobre la tinta, lo recalcitrante del rodillo por el bloqueo del escritor sobre un papel decrepito de ideas: órganos sin cuerpo que constituyen la anatomía danzante del discurso que se llena en una motilidad densa que lo vacía. De ahí que Artaud «no conciba la obra fuera de la vida» (Artaud, 2003:51).

7. FORCENER LE SUBJECTILE

El cuerpo sin órganos es, por tanto, corporalidad acorchada por la intensificación de su organicidad y por el apretamiento de las correas y ortopedias simbólicas que lo ciernen:

Oprimiéndome con preguntas/hasta la ausencia/la nada en la que deriva la propia pregunta/se me ha aplicado una presión/hasta sofocar en mí/la idea de cuerpo/y de ser un cuerpo (Artaud 1974:213).

La sensación de libertad se vive en el cuerpo intensivo; imposible ser consciente del desatamiento porque llega cuando ya nada se siente por la opresión. Sólo se puede intuir (de ahí la crítica al juicio racional de Artaud y la liberación de éste por los sentidos). Ante esta misma dialéctica, por cierto, nos sitúa Walter Benjamin, autor contemporáneo al filósofo francés, con la figura del flâneur.

La des-organ-ización del cuerpo constituye, ante todo, una estrategia de desobjetivación por lo circunstancial. El flâneur mapea la ciudad en su deambular despistado. El teatro de la crueldad, introduciendo lo circunstancial, es el modo de desentrañamiento de los órganos del cuerpo:

La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto [...] Lenguaje físico, material y sólido que consiste en todo lo que ocupa la escena y que se dirige, ante todo, a los sentidos en lugar de dirigirse al espíritu [...] Permite la substitución de la poesía del lenguaje por una poética del espacio (Artaud, 1978:36-37).

Desollar los órganos desde una poética cruel del espacio que disuelva la posición del sujeto en la escena. Artaud llega a proponer una escritura para analfabetos. Sus textos no debían ser leídos, sino cantados, escuchados, danzados al ritmo de la página. De esta manera, pone el foco en la circunstancialidad de la escena, en la cronotopía, en ese lenguaje no conceptual que configura el espacio poético:

Música, baile, pantomima, mímica, gesticulación, entonaciones, arquitectura, iluminación y decoración. Poesía que halla su eficacia sólo si es concreta, es decir, si produce objetivamente algo, por el mero hecho de su presencia activa en la escena (Artaud, 1978:37).

Jacques Derrida, llevando a Artaud a su terreno, utiliza un concepto interesante para cartografiar ese desplazamiento de sentido hacia la circunstancialidad obviando todo soporte de manifestación: *Forcener le subjectile*. Este ensayo de Derrida sirve de comentario a una recolección de dibujos de Artaud que el propio Derrida, junto a Paule Thévenin, organizan en un volumen (1986).

Derrida presenta a un autor que, con una acción cruel, trasciende el soporte de representación de los dibujos. Como pone en evidencia Cambria, por medio de una amplia gama de forzamientos (*forcer*) —rupturas, cortes, quemaduras—, Artaud «hace nacer (*né*) una forma de sentido inédita» (Cambria 2007:214), precisamente *for-sens-né*, fuera del sentido nato. De esta manera, se fuerza a nacer (*forsé-né*).

Más allá del interesante juego de palabras que realiza Cambria a partir de la pronunciación francesa de dicha expresión, nos quedamos con la idea que apunta a que la acción violenta sobre el soporte de representación «quiebra el mecanismo de sujeción del sentido al soporte como sustancia y como sujeto» (Cambria 2007:214). Este mecanismo adviene aún por la intensificación:

La efracción de la superficie gráfica consiste en un verdadero bombardeo de sujetiles, el cual viene de una descarga de proyectiles: signos arrojados que descuartizan la permanencia indiferente y niegan la consistencia del sujeto (Cambria 2007:214).

Es así como el sujetil no coincide con el sujeto: «es superficie del proyectil y del proyecto» (Cambria 2007:214), transitivo e intransitivo al mismo tiempo. Oscilación, circunstancialidad, un «*entre deux lieux*» (Artaud; Derrida 2005:22), una membrana separadora que «se impone entre sujeto y objeto inmovilizándolo en un doble yacente de muerte, en un doble *ci-gît* (esto-yace)» (Cambria 2007:214). El sujetil debe, en este panorama, forzarse, desmembrarse en vista de restituir la fijación de las dos «yacentes» a la dinámica de las «*jettées*», de las caídas de las que provienen.

Es así como el sujetil coincide con las dinámicas de su constitución: éste se mantiene entre las diferentes trayectorias de las caídas «y, por tanto, se declina en las diferentes caídas» (Cambria 2007:215).

8. LAS CAÍDAS (*JETTÉES*) DE LA LUNA Y LAS DINÁMICAS CRONOTÓPICAS

Este proceso de desobjetivación y al mismo tiempo de constitución del sujeto como límite que se disipa entre el objeto y el propio sujeto (entre *deux lieux*), es recreado por Fellini en el diálogo de Salvini con la luna.

Primera caída: la luna se abisma en el pozo para dialogar con Salvini.



Figura 6. Luna en el pozo, fotograma de *La voz de la luna*.

Sin embargo, ella le habla en el momento en que Salvini se dirige a la misma; pero este «ir hacia» no es tanto hacia la luna sino en cuanto es capturado por ella en su «dirigirse hacia». Es atrapado en el mirar a la luna en cuanto ella es «su haber a mirar». Él se ve a sí mismo mirándola. Por ende, se produce una primera alineación entre los dos «yacentes» (*ci-gît*) con la propia caída.

Segunda caída: El *scaptum*. Manteniéndose indeleble entre las trayectorias de la *jettée*, «el sujetil se perfila como plano de separación y de proyección» (Cambria 2007:215), al mismo tiempo. Es así que la luna se proyecta también en el amor platónico de Salvini, que llega a decir de Aldina que «es como la luna, ella es la luna».



Figura 7. Aldina y la luna, fotograma de *La voz de la luna*.

Cambria afirma, en este sentido, que:

el sujetil es la superficie de representación (el soporte sobre el cual toma forma el objeto representado) y su estar «entre dos lugares» no separa únicamente al sujeto y al objeto, sino al original con respecto a su reproducción representativa (Cambria 2007:215).

Tercera caída: el sujetil en cuanto «caído cayente». El soporte es cuerpo intensivo al que se le aplica la acción cruel. Los yacentes producen un sentido muerto y discontinuo: la luna (yacente#1) está en el cielo (yacente#2), cae, y se ve atrapada en el pozo (yacente#3). Al sujetil, en cambio, con la propia resistencia a la incisión, se le fuerza-a-nacer (*forcé-né*):

ni objeto ni sujeto, ni pantalla ni proyectil, el sujetil se puede transformar en todo eso, estabilizarse en una forma o moverse en otra. Pero la dramaturgia de su devenir oscila entre la intransitividad del yacer y la transitividad del yacer [...] Caído cayente, el sujetil no es nada aún, sólo un intervalo solidificado entre un arriba y un abajo, lo visible y lo invisible, lo de adelante y lo de atrás, el aquí y el allá (Artaud; Derrida, 2005:29-30).

El subjetil funge de caído cayente, oscilando entre la transitividad e intransitividad, remontando el cauce sinuoso de su constitución. La luna está en el cielo, en el pozo, en Aldina. Estando en medio de estas trayectorias (*entre deux lieux*), se expela al subjetil de su lugar de constitución (*for-sens-né*, fuera del sentido nato).

Contemporáneamente, se le abandona al intersticio por donde transitan sus posibles trayectorias, constituyéndose en una dinámica cronotópica: el subjetil no coincide con ninguno de los yacentes. Se configura, sin embargo, como lo que dispone a ver, lo que sitúa al polo respondiente, lo que determina el aquí de Salvini en la acción de mirar. El subjetil se hace «aquí» en cuanto «donde», desde el lugar en el cual la luna se anuncia a través de la luz. De esta manera, el subjetil establece una distancia: capta al observador en su «donde», lo hace un mirante en su «donde» en cuanto indica un «otra parte» desde su «donde»: un «otra parte» para mirar.

En esta distancia emerge el «otra parte», aquello que está en lugar del subjetil: el objeto, en nuestro caso la luna, en cuanto «otra parte» con respecto al «donde» del «haber a mirar», que en el «donde» establece distancias: es por ello que la luna no puede capturarse con la mano, ni quedar atrapada en un pozo.

El objeto es puesto a distancia, una distancia imposible de recorrer. Cuando el objeto es atrapado, contemporáneamente, la distancia se abre y el objeto desaparece. Lo que Dumouillé denomina «désœuvrement de l'oeuvre» (Dumouillé, 1992:209) consiste en vivir en ese pensamiento-límite, «escribir sin hacer obra» (Dumouillé, 1992:211). Cada praxis da lugar a un flujo de nuevos proyectiles que sitúan al objeto como aquello indicado (transitivo) y al mismo tiempo, como el más allá a indicar (intransitivo).

9. ULTERIORES ANOTACIONES

Apretando las correas hasta que el cuerpo se torne azulado y se avizoren las infinitas venas que solamente obstruidas muestran la vitalidad de un cuerpo ya convertido en autómatas. La luz tenue y azulada con la que Fellini inunda la escena mortifica a los personajes, fijándolos en yacentes, construyendo cadáveres para después hacerlos danzar al son de un vals mudo.

El poder elige sus cadáveres, los avitualla para moldear sus necesidades (reproductivas, sexuales, médicas, legales), «los trabaja desde dentro» (Artaud, 1979:1069), desde sus órganos. Fellini se los da ya hechos y los coordina a un ritmo que sólo existe en una especie de inercia macabra de los propios cuerpos.

Por tanto, lo obsceno se escenifica; esto es, la imposibilidad de que los cuerpos puedan desprenderse de su historia y de sus propios mitos. La crueldad no pretende descarrillar la anatomía de sus recorridos incorporados. Es una consciencia aplicada, dispuesta a «asumir en sus propios miembros el sentido de un desmembramiento que siempre adviene» (Cambria, 2007:240). Se trata de potenciar nuestros mitos hasta que se enfrenten a las propias contradicciones. Por ello, para Artaud, éstos tenían que ser bailados hasta el fondo.

Sólo así podemos recuperar el sentido de una anatomía danzante, de un cuerpo que, a fuerza de ser cortado y violentado, se aferra a esa teología de la verticalidad que lo tiene en una continua disposición a una translación metafórica. De ahí que, para el filósofo francés, el cuerpo penetrado deja de ser penetrado en la propia penetración.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (2003). *L'ombilic des limbes et d'autres textes*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1994). *Œuvres Complètes, tome XXVI*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1979). *Œuvres Complètes, tome IX*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1978). *Œuvres Complètes, tome IV*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1974). *Œuvres Complètes, tome XIII*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A.; Derrida, J. (2005). *Forsennare il Soggettivo*. Milano: Abscondita
- Bajtín, M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- Bajtín, M. (1968). *Dostoevski. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi
- Bal, M. (1996). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barlow, M. (1968). *El pensamiento de Bergson*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Belmonte Navarro, L. (2013). *Federico Fellini y el Surrealismo. Análisis filmico de Il Casanova*. Tesis de Máster. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Cambria, F. (2007). *Fare danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa: ETS.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2006). *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J.; Thévenin, P. (1986). *Dessins et portraits*. Paris: Gallimard.
- Dumouillé, C. (1992). *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Elsaesser, T. (2013). «Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch». *L'Atalante n.15*:7-18.
- Fellini, F. (1988). *Fellini por Fellini*. Madrid: Fundamentos.
- Mattiussi, L. (2002). *Fictions de l'ipseite: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*. Geneve: Droz.
- Noheden, K. (2017). *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*. Cham : Plagra-ve MacMillan
- Pedraza, P. (2005). «Fellini y la mujer artificial». *Quaderni del CSCI. Rivista annuali di Cinema Italiano n.1*:71-80.
- Ricœur, P. (2000). «Narratividad, fenomenología, hermenéutica». *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura 25*: 189-207.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and cinema*. New York: Berg.
- Romero Tenorio, J. M. (2017). «Instante y momento oportuno en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. Por una dimensión Kairológica de la creatividad». *Pensamiento v.73 (276)*: 301-318. <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i276.y2017.004>
- Romero Tenorio, J. M. (2014). Escritura de una aporía. Tránsitos y obstrucciones en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. *Pensamiento v.70 (262)*: 171-191. <https://doi.org/10.14422/pen.v70.i262.y2014.009>

White, H. (2005). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México: Fondo de la cultura económica.

White, H. (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.

Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpos*. Valencia: Pre-textos.

Centre National de la Recherche Scientifique
Universidad del Atlántico
joserotenorio@yahoo.es

JOSÉ MANUEL ROMERO TENORIO

Universidad Católica de Pereira
carolina.buitrago@ucp.edu.co

CAROLINA BUITRAGO ECHEVERRY

Universidad Nacional Abierta y a Distancia
angel.diaz@unad.edu.co

ÁNGEL SAÚL DÍAZ TÉLLEZ

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]