

## ARTAUD Y EL CINE: LA GRIETA DEL PENSAMIENTO\*

Alejandro Ruidrejo\*\*

### Resumen

Este trabajo pretende reconocer en la incursión de Antonin Artaud en el cine, el gesto precursor de lo que posteriormente se caracterizará como el antihumanismo del pensamiento francés de la década del '60. Una puesta en cuestión del *cogito*, y por lo tanto de toda la corriente de pensamiento que de Descartes a Husserl se ha dado en llamar las Filosofías de la conciencia. Este no es un trabajo de análisis semiológico de los films, sino más bien un intento de encontrar resonancias de las interferencias entre los preceptos del arte y los conceptos de la filosofía.

### Abstract

This work intends to see -in Artaud's work in cinema- the forerunners of what later will be characterized as the antihumanism of the French thought in the 60's. The *cogito*, and thus the thought trends that from Decartes to Husserl have been called Conscience Philosophies, are questioned. The aim of this work is not to analyse films from a semiologic point of view, but rather an attempt to find echoes of interferences between art precepts and philosophy concepts.

### De nuestras preferencias

Quisiéramos comenzar a escribir con un interés por delante, e ir más allá de lo que necesitamos como verdadero.

A decir verdad, nunca nos interesó demasiado el cine, es más, lo creíamos demasiado muerto o muy recientemente nacido como para demorarnos en una reflexión sobre sus posibilidades. Si incursionásemos en el análisis cinematográfico, qué podríamos agregar a lo dicho, creemos carecer de imaginación suficiente como para introducir nuevos sentidos en esa hermeneusis festiva del celuloide, que convierte en locos a los sabios y en locuaz al sentido común. Quizás sea por eso que se nos impone una aclaración en este prólogo: no hablaremos de films, de sus historias y conexiones, tampoco meramente de filosofía, sino del cruce imperceptible de las imágenes y los conceptos. Vemos en el cine, en su entera complejidad, no sólo en la cabalgata mecánica de un abanico de imágenes, la posibilidad de tematizar el pensamiento mismo, a él y a la imposibilidad sobre la que se constituye.

Era para nosotros, unos recién llegados al cine, un poco dificultoso comenzar a hablar sobre algo que creíamos no comprender enteramente aún. Por eso se tornaba necesari-

---

\*Pertenece al trabajo N° 1044 del CIUNSa: "Foucault sujeto y subjetivación".

\*\*UNSa - CIUNSa.

rio recortar, establecer una selección para aligerar una búsqueda que era más bien deriva. Apareció entonces la necesidad de liberar la arbitrariedad de las preferencias, el dulce y cómodo camino del desenfado y gusto propio.

Preferimos a Artaud, al esquizofrénico, porque él creyó mucho y poco en el cine. Intensa y brevemente; e intensidad y tiempo tal vez sean dos conceptos claves de la aproximación que deseamos realizar.

Preferimos el caso Artaud no por su simple importancia a la hora de problematizar la relación entre cine y pensamiento<sup>1</sup>, tampoco por su tragedia, sino por su desasosiego y su incomodidad, por su alejamiento frente a esa impostada demencia llamada rebeldía.

Nos sedujo su presencia efímera y punzante, el exitoso fracaso de sus guiones, pero sobre todo “la viellesse précoce du cinéma” que supo develar. Creemos en aquello que ha querido creer; en el cine y la imposibilidad de pensar, en el absurdo motor de la vida, en el elevado destino de lo que apunta más allá del hombre y sus fetiches enanos.

Preferimos a Artaud, no por él, ni por nosotros, menos aún por el Cine, la Filosofía o la Literatura. Lo preferimos porque nos permite atravesar todo ello hacia un interior que los enfrenta y los hace posibles, hacia una grieta sobre la que crece la vida y el pensamiento.

### Los pioneros, la esperanza y el fascismo

“Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al cortex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral”(Deleuze, G. 1995: 209). Este ha sido el axioma principal de la esperanzada confianza de los primeros hombres del cine; las ventajas de la técnica, no sólo darían lugar a un arte de masas, de la mano del fenómeno la reproductibilidad que lamía los talones vanguardistas, aparece también lo más promisorio: la posibilidad de despertar el pensamiento. Oculto tras el vacío de los ojos espectadores y la nada de un ensombrecido inconsciente, se encontraba la silenciosa promesa de un mundo mejor, deberíamos decir hoy con modestia: *un mundo humanizado*. La gran invención humana, la maquinización del movimiento de las imágenes que conducen el movimiento interno de los conceptos, se instalaba ante estos últimos utopistas del nuevo arte: “Así aparece en una luz cegadora la subordinación del alma humana a las herramientas que ella crea, y recíprocamente entre tecnicidad y afectividad se instaura una reversibilidad constante” (Elie, F. 1934: 56).

Parcería que el primer cine acorralaba al espectador hasta hacerlo aparecer como pensador bajo el choque de sus imágenes. El autómatas espiritual se activaría en el mismo instante en el que la sala apague sus luces. Este choque de la imaginación que la llevaba hasta el pensamiento era lo *sublime*, en Eisenstein este efecto se producía de un modo dialéctico y en pasos secuenciales bien establecidos. El primer momento de este choque es el que va de la imagen al pensamiento, el segundo el que regresa del pensamiento a la imagen y un tercero de esta gran síntesis espiralada es la identidad entre concepto e imagen. El fin último es conducir al pensamiento a pensar el Todo: “la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento” (Deleuze, 1987: 211).

Pero lo cierto es que, mientras el cine acumulaba grandes retazos de su historia, todo ese pretencioso comienzo se mostró cada vez más lejos de su destino. No hubo que esperar mucho tiempo para que las evidencias de ese fracaso se fueran mostrando; la cuantiosa mediocridad de la producción Hollywoodense, arrollaba toda pretensión de recuperar la dimensión artística de los films; por otro lado la idea de que era posible una especie de emancipación intelectual de grandes sectores de la población, mediante el choque que

---

<sup>1</sup> “Hay que estudiar concretamente el caso de Artaud, que podría tener una importancia decisiva” (Deleuze, G., 1995: 221).

inducía a pensar, cae en descrédito al momento en que los aparatos de Estado se apropian del cine mismo como instrumento de propaganda. El caso de Hitler puso muy en cuestión el fundamento de las primeras esperanzas. La mediocridad comercial y el nazismo fueron dos grandes golpes asestados al sueño del cine progresista.

## **Artaud y el afuera**

¿Será el don del tiempo desacuerdo con lo que concuerda, pérdida (en el tiempo y en virtud del tiempo) de la contemporaneidad, de la sincronía, de la “comunidad”, aquello que une y reúne: advenimiento -que no adviene- de la irregularidad y de la inestabilidad? Mientras todo va, nada va junto.

Maurice Blanchot

Artaud representaría la posibilidad de recuperar una relación distinta entre imagen y concepto, en tanto que en oposición al cine dialéctico de Eisenstein o de los demás pioneros, él exaltaría la importancia de la grieta que separa y distingue las imágenes que no pueden ser reducidas a la abundancia de un Todo. En los bordes de la grieta las fuerzas del Afuera vuelven a liberar la conexión entre el hombre y el mundo. El ser y el pensar tendrían como fuente, y no fundamento, la grieta de la multiplicidad, el azar y la diferencia.

La materialidad del cine, la misma materia plástica de las imágenes es la que produce el choque en el espíritu, el desencadenarse del propio pensamiento. Pero por el contrario a lo que se había esperado, este desencadenamiento no buscaba recobrar la claridad y el buen sentido de la representación de un estado de cosas; del mundo. Tras el choque en el cortex cerebral no aparece algo así como una coherente evidencia, una verdad reprimida que se ordena en el espacio de un develamiento. Porque ya toda la claridad se ha volcado en el pensamiento y: “El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida” (Artaud, A. 1973: 14-15).

Contar historias es el bastardeo de la verdadera esencia del cine, el evidenciar la impotencia misma del pensamiento. Contar historias es implantar una explicación y una coherencia a las imágenes que no coincide con el suceder de las cosas, con el acontecer de los hechos del mundo; es intentar nuevamente la recuperación de la estampida de lo real, mediante el gran esfuerzo de la pequeña conciencia humana. Si el cine se limitase al relato, se limitaría a un uso doméstico del gran poder que aspira a captar los modos en que el pensamiento se despliega y se retrae sobre sí y sobre el mundo:

Lo que se puede decir en estas condiciones es que, en la medida en que el cine queda solo frente a objetos, les impone un orden, un orden que el ojo reconoce como válido y que responde a ciertos hábitos exteriores de la memoria y de la mente. Y la cuestión que aquí se plantea es la de saber si este orden continuaría siendo válido en el caso de que el cine quisiera llevar la experiencia hasta el extremo y proponernos no solamente ciertos ritmos de la vida corriente, tal como los reconocen la vista y el oído, sino los encuentros oscuros y lentificados de lo que se disimula bajo las cosas, o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o espesas de lo que se agita en las profundidades de la mente (Artaud, 1973: 28-29).

El autómatas espiritual de Artaud, encarnado en sus héroes, es aquél que sabe que piensa ya pensamientos que no somete, que no ordena, porque no le pertenecen, porque

escapan enlazados en una multiplicidad en fuga. Pensar pensamientos que no son la clave de un problema, ni la deducción infinita que arrastraría en cada paso la lógica cierta del mundo. La imposibilidad de pensar, como en el caso del protagonista de *Los dieciocho segundos* que:

Es víctima de una extraña enfermedad. Es incapaz de concretar sus pensamientos; conserva entera su lucidez, pero cuando se le presenta un pensamiento, cualquiera que sea, no puede darle una forma exterior, es decir traducirlo en gestos y palabras apropiados. Le faltan las palabras necesarias, no responden a su llamada, está reducido a ver desfilar dentro de sí imágenes, una avalancha de imágenes contradictorias y sin gran relación las unas con las otras (Artaud, 1973: 78).

Llegar a filmar esa fuga de pensamientos, la pérdida de la mente, colocar en imágenes la desventura de un sujeto fisurado, habitado por imágenes que se internan unas en otras y se desdobl原因 nuevamente, sin recaer en el lugar común de la primacía del inconsciente implica darle al sueño un tratamiento diurno, precisamente oponerse paso a paso al modelo surrealista que presenta lo cotidiano bajo la pátina de lo onírico.<sup>2</sup> Artaud detestaba a los surrealistas que jugaban a liberar en la escritura automática a un yo más firme y seguro que el de la simple apariencia. No era posible sustentar toda esta concepción de la mente, como algo ajeno al mismo sujeto, mediante el recurso a la sexualidad, la represión o el inconsciente. Resultaba inconveniente sostener que ese complejo proceso de percepción y pensamiento se asentaba en la larga historia de opresión de algún elemento de la naturaleza humana. *La concha y el reverendo* exigía la exaltación de ese fluir de imágenes que no hacen referencia a una totalidad, ni conforman una unidad homogeneizada por un único sentido: “Este guión busca la verdad oscura del espíritu, a través de imágenes surgidas únicamente de sí mismas, y que no extraen su sentido de la situación en que se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta a la luz de una evidencia sin apoyos” (Artaud, 1973: 88).

Para Artaud no existiría un todo que deba ser pensado, el choque de imágenes nos remite, no a la abundancia de ser, sino a la grieta: “lo que fuerza a pensar es el impoder del pensamiento, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado” (Deleuze, 1987: 224). Pensar es percibir la banalidad paralizante del mundo, que ni fantástica ni cruel se exhibe impúdica. La impotencia del pensamiento no sería para Artaud un punto débil, una flaqueza de espíritu que deberíamos corregir, muy por el contrario, en esta momificación del sujeto pensante es donde deberíamos hallar un nuevo espacio para un pensamiento que rechaza toda pretensión de omnipoder.

En tanto que todo pensamiento, todo tipo de actividad espiritual lleva en sí un sustrato de materialidad sedimentada, el devenir de la materia plástica de las imágenes, mostraba en el hueco de cada separación el espacio preciso para que el pensamiento tras-

<sup>2</sup> “Pero también aquí arriesgamos a desconocer la originalidad de Artaud: aquí ya no es, como en el expresionismo (y también en el surrealismo), que el pensamiento se contra ponga a la represión, al inconsciente, al sueño, a la sexualidad o a la muerte, sino que todas estas determinaciones se contra ponen al pensamiento como más elevado problema, o entran en relación con lo indeterminable, lo inevitable” (Deleuze, G. 1995: 223).

<sup>3</sup> “Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en el que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas –este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra ‘el pensamiento de afuera’ (Foucault, op. cit.: 16 y 17).

cienda la ficción del sujeto que lo piensa. El cine alimentaba la posibilidad de aparición de un pensamiento sin sujeto, de un pensamiento del Afuera<sup>3</sup>. La finalidad de este pensamiento desbordado es restaurar la creencia en la vida, recuperar el punto en que el pensamiento y la vida se identifican.

Como afirmara Foucault (1993: 21), si la experiencia del desgarramiento del sujeto en un pensamiento del Afuera se dio por primera vez en el monólogo insistente de Sade, y reaparece posteriormente en la segunda mitad del siglo XIX, es “en Artaud, cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y que el pensamiento, abandonando la interioridad salmodiante de la conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo”.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (1973): *Antonin Artaud; El cine*, Argentina, Alianza.  
BLANCHOT, Maurice (1987): *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila.  
DELEUZE, Gilles (1977): *Bergson: memoria y vida*, Argentina, Alianza.  
(1987): *La imagen-tiempo*, Buenos Aires, Paidós.  
(1991): *La imagen-movimiento*, Buenos Aires, Paidós.  
(1995): *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos.  
FOUCAULT, Michel (1993): *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos.