

**EL MÓDULO ARTAUD EN EL CUERPO SIMBÓLICO DE
LA POESÍA ARGENTINA:
LAS ESCRITURAS DE PIZARNIK, FIJMAN Y
PERLONGHER**

*The Artaud's Modulus in the Symbolic Corp of the
Argentine Poetry:*

Writings of Pizarnik, Fijman and Perlongher

Violeta PERCIA

UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Hispánica
"Dr. Amado Alonso". Buenos Aires, Argentina
violeta.percia@gmail.com

Resumen:

Artaud es una suerte de locus para las reflexiones filosófico-políticas sobre el cuerpo sin órganos. Además, determina según Foucault la serie divergente que hace resonar en otro lugar el psicoanálisis, en el marco de lo que el filósofo francés llamó "una metafísica del fantasma". Pero antes, el texto que llamamos Artaud significa en el pensamiento y la poesía del siglo XX la corrosión de la cultura específicamente occidental, del pensamiento y la sociedad pequeño-burguesa.

Asumiendo estas condiciones, se propone pensar, a través de la escritura de Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman y Néstor Perlongher, la impronta en la poesía argentina de lo que puede considerarse el gesto

fundamental de Artaud, que va del impoder a un lenguaje teatral puro, donde el cuerpo poético asume la traducción del dolor y el éxtasis.

Palabras claves: Antonin Artaud – Jacobo Fijman – Alejandra Pizarnik – Néstor Perlongher – Poesía – éxtasis

Abstract:

Artaud is a sort of locus for the philosophical and political reflections about the organless body. Besides, it determines, according to Foucault, the divergent series that makes resound psychoanalysis in another place, within the context of what the French philosopher called a “metaphysics of the phantasm”. But before that, the text that we call Artaud means to the thinking and the poetry of the 20th century the corrosion of a specifically occidental culture, of the thinking of the small bourgeois society.

Assuming these conditions, we propose to think, through the writings by Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman and Néstor Perlongher, the influence in Argentine poetry of what we may consider the fundamental gesture of Artaud, which goes from the unpower to a pure theatrical language, where the poetic body assumes the translation of pain and ecstasy.

Key words: Antonin Artaud – Jacobo Fijman – Alejandra Pizarnik – Néstor Perlongher – Poetry – ecstasy

El módulo Artaud tiene su nervio en una imposibilidad de escritura inserta en la experiencia de un vacío o despojamiento de palabra, al que Artaud se había referido como un *impoder*, que lo obliga a reconsiderar las relaciones entre el cuerpo poético, el cuerpo del dolor y el cuerpo del éxtasis. De ese modo, el gesto fundamental de Artaud expone, según una expresión de Maurice Blanchot, “La imposibilidad de pensar que es el pensamiento” [4]. El pensamiento y todo lo que se creía que lo fundaba debe asumirse como experimentación, tarea inacabada, expuesta al inacabamiento y enfrentada a un incesante recomenzar; pero antes, el *impoder* de Artaud hiere el pensamiento y obliga a pensar la vida en toda su opacidad.

Artaud exclama: “Todo órgano es un parásito”, “La realidad no está aún construida porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no fueron todavía creados” [2003: 167-168], nos arroja así a la exigencia

de pensar un nuevo cuerpo, de pensar una realidad que no tiene que ver con el discurso sino con ver, oír, sentir una *materia vital* que abre, como observó Oscar del Barco, un “lugar marcado de trascendencia”, donde se produce una “condensación de cultura viva que implica la exaltación de la naturaleza y el hombre a puro éxtasis” [343].

En este marco, además de observar el impacto que tuvo el gesto de Artaud, esto es: la recepción en los años sesenta y setenta de aquello que es posible llamar el *texto* Artaud; el objetivo de este trabajo es pensar la intrincación que existe entre las formas del *impoder* y las traducciones del dolor y del éxtasis, a partir de las diferencias que insisten en la continuidad de ese gesto que cae sobre las escrituras de Pizarnik, Fijman y Perlongher.

Para ello, se considera el impacto que tuvo la tentativa de Artaud, la cual no puede medirse sin comprender la importancia de su viaje a México y la revalorización que hace de una cultura que se abría para él como lo otro de la cultura burguesa. En ese sentido, el viaje es una tentativa mayor de recuperar una cultura viva que pueda hallar un estado trascendente de la vida, estado que anida en el *impoder* de lenguaje como búsqueda de una *lengua principio* capaz de reintegrar virtudes extáticas, terapéuticas y hermenéuticas. De ahí, se expondrá, el modo en que Artaud arroja a la poesía al encuentro de lo abierto, a las formas de la crueldad y del teatro, y allí, a las formas del éxtasis.

En un segundo lugar, se abordará el modo en que ese gesto está presente en la poesía contemporánea a través de los ecos que alcanza en tres poetas argentinos, que han escrito también entre las líneas inciertas que separan la literatura de la vida, o las reintegran, cuando ambas se reconocen abiertas en la intemperie de los cuerpos del dolor o del éxtasis: nos referiremos a Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman y Néstor Perlongher.

El viaje de Artaud

En 1923 Artaud envía unos poemas a la *Nouvelle Revue Française* pero son rechazados. Esa negativa motiva la importante correspondencia que mantiene con el entonces secretario de redacción de la revista, Jacques Rivière, la cual será publicada en 1924. Se trata de un hecho

fundamental porque, en esas cartas, Artaud habla de la imposibilidad de escribir: un *impoder* del que va a hacer surgir, años después, el sueño de un “lenguaje teatral puro” [1964: 193] que vinculará a una *lengua principio* capaz de tocar el nervio de las cosas; pero además, esa correspondencia se vuelve esencial en tanto marca la recepción de la obra de Artaud, así como su posicionamiento privilegiado en el marco del pensamiento y la teoría francesa de los años 1960-1970 – sobre lo que volveremos más adelante.

En 1925 aparece en aquella misma revista *El ombligo de los limbos*, donde Artaud manifiesta un imperioso deseo de anular la distancia entre el arte y la vida, y de superar, a su vez, la contradicción, a la que obliga el racionalismo, entre espíritu y materia vital: “Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. [...] No concibo una obra como separada de la vida” [1968: 51]. Esa necesidad de reintegrar la vida y la obra, la palabra y el cuerpo, el gesto y la realidad, coincidía con la comprensión de un saber que no estuviese neutralizado ni sujetado por las formas más racionalistas e instrumentalistas de la cultura y de la ciencia.

Artaud había tenido un paso conflictivo por el movimiento Surrealista y en 1927, en el marco de beligerantes acusaciones cruzadas, se desencadena su ruptura definitiva con el grupo, por entonces alineado con Breton en las listas del partido comunista; sin embargo, expulsado y declarado “enemigo de la libertad y de las artes”, en 1932 extrema su propio proyecto surrealista, confiriéndole un marco conceptual en el “Teatro de la crueldad” donde expresa la búsqueda de una verdadera lengua, una lengua libre de partidos y de órganos. En efecto, en los manifiestos donde describe aquel proyecto que perseguía la conmoción del teatro por medio de imágenes, situaciones y acciones que llegaran a ese grado de *incandescencia implacable* identificado con la crueldad de un gesto que *crea* la realidad que evoca [1964: 240], Artaud renuncia al “hombre psicológico” y se dirige “al hombre total, y no al hombre social, sometido a las leyes y deformado por las religiones y los preceptos” [1964: 190]. Delimita entonces el deseo de alcanzar una lengua primitiva, compuesta de gestos, nervios, movimientos, jeroglíficos, una lengua del grito y la glosolalia, una lengua que hable “las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales” [1964: 190]. A esa lengua mítica que no estuviese separada

de la vida, la define en los términos de un “lenguaje teatral puro” [1964: 193].

Pero el “Teatro de la crueldad” no alcanza el éxito que Artaud espera. En esas condiciones, casi diez años después de la correspondencia con Rivière, a comienzos de 1936, Artaud emprende un viaje a México, como una nueva llamada, como un último intento de hallar en la deriva aquella lengua primera. La importancia del viaje de Artaud no es menor porque expresa el espesor de toda su tentativa y la dimensión corporal de su tragedia, esto es: la actualidad de una palabra que surgida del *impoder* quiere abrirse hacia lo otro de sí. Ese viaje es, además, la búsqueda de una cultura que aún guarde la vida convulsiva que está en los nervios, que habite en la fluidez de los órganos sensibles, porque solo una cultura tal “puede colocar el espíritu en una actitud de receptividad muy alta” [Artaud 1948: 19].

El gesto de Artaud se precisa, así, como una reacción contra la cultura racionalista y burguesa que había creado, según sus propias palabras, “la desesperación contemporánea” [1948: 39]. Artaud parte con el anhelo imperioso de hallar una cultura mágica que guardase el “antiguo secreto”, a la que él mismo se referirá como “Una raza-principio”.¹ Más aún, se propone encontrar la tradición mítica viva del teatro; cree posible, de ese modo, fundar una “terapéutica artística y psíquica” [1984: 25] que equipara a la alquimia de Paracelso y de ocultistas como Jerónimo Cardano, Robert Fludd. Artaud quiere dar con un mundo verdadero más allá de lo real, que no solo imagina ligado a la función ritual de los antiguos pueblos de América y al uso de sus plantas medicinales, sino que en él se define por una concepción hermética y ocultista del mundo –que marca fuertemente su pensamiento, y que merecería un estudio más detallado–. Más allá de la dualidad que lo atraviesa (pues va en busca de algo vivo, pero como aquél que esconde una cosa detrás de un arbusto y la encuentra en el mismo lugar donde la puso, Artaud nunca abandona del todo su razón, quizás ahí la causa de su locura, es decir: lleva en él el filtro de un hermetismo ocultista que no le permite *ver* nuestro continente,

1 Tal como reza el título de un artículo suyo publicado el 17 de noviembre de 1936 en *El Nacional* de México.

vivir la nación tarahumara). Así y todo, Artaud señala y celebra una fuente de conocimiento, un tesoro, que reside y se gesta en las sabidurías ancestrales del suelo americano, por eso, el gesto de Artaud es más complejo de lo que se anuncia. Es Oscar del Barco quien muestra la importancia de esta mirada hacia estas comunidades y estas otras formas de relación con la naturaleza y la vida, que partía del francés Artaud como una necesidad de valorizar *lo otro* de esa cultura burguesa que él rechazaba, que denunciaba y que lo enfermaba. Oscar del Barco habla en “El *viaje* de Artaud a México” de “una guerra sustancial de principios” [341] que contenía la posibilidad de destrucción de lo que lo subyugaba –de ahí la posición trascendental del viaje, en tanto guarda la promesa de redención de una existencia escindida–; en ese sentido, el viaje pone en juego simbolizaciones fundamentales y se juega en el cuerpo simbólico de nuestra sociedad [del Barco: 346].

Así pues, en ese viaje Artaud espera establecer las conexiones que el teatro tiene con la cultura y la capacidad de modificar el mundo [1984: 18], en la medida en que piensa en un teatro que pueda “canalizar esa magia de la vida, ese fuego vital que calcina y revela” [1984: 40]. En ese sentido, persigue en México una corriente espiritual que incluye, tal como él mismo dice, la poesía, el surrealismo, la medicina, el psicoanálisis, la homeopatía, el mito, la curación universal [1984: 25]. Los vínculos para Artaud entre el teatro que es crueldad porque en él no hay detenciones que no hayan producido efectos, entre la función ritual y mágica del teatro o de la poesía, y una terapéutica del éxtasis, son expresamente formulados en los textos que escribe durante el viaje. De esa manera, vuelve a posicionar la dignidad de la imaginación y de la palabra en otro nivel: ahí donde halla la *vida oculta* que “la imaginación tiene por objeto hacer aflorar a la superficie del alma” [1968: 131]. La imaginación se concibe como un órgano de conocimiento que permite el encuentro con imágenes y con palabras que no pueden ser ordenadas y estructuradas por la lógica, ni mediante una razón dialéctica, porque no pertenecen a la interioridad reflexiva del yo, ni a la conciencia subjetiva de un sujeto, sino a las superficies del acontecimiento trascendental de los sentidos.

Ese “verdadero lenguaje físico a base de signos y ya no de palabras” [1964: 192] que Artaud proclamaba en el 2º manifiesto del “Teatro de

la Crueldad” (aparecido en 1933), ese deseo de elevar el cuerpo humano a la “dignidad de signos” [1964: 145], es lo que cree encontrar en “La montaña de los signos” de la nación de los Tarahumaras. Se trata, en resumen, de hallar un “ritmo secreto que explica el nacimiento de la realidad” [1984: 274], que Artaud equipara a un “estado poético, un estado trascendente de la vida” [1964: 189], que es en el fondo lo que el público busca, decía en 1933, “a través del amor, el crimen, las drogas, la guerra o la insurrección” [*ibid.*].

La recepción del texto Artaud

En los años sesenta y setenta, Artaud va a ocupar en Francia un lugar de barricada que se construye tanto en la obra de Derrida y Kristeva, como en la de Merleau-Ponty, Foucault, Deleuze o Blanchot.² En el ámbito filosófico, el gesto fundamental de Artaud no solo marca el antihegelianismo generalizado, sino también la crítica al “buen sentido” y al sentido común, como dos instancias complementarias que fundan, legitiman y orientan lo que significa pensar.

En ese marco, el gesto de Artaud significa para una filosofía de la diferencia la renuncia a la semejanza en la percepción, librándose, de golpe, de toda la filosofía de la representación. Es decir, implica situarse más allá o más acá del cuadro de la representación, puesto que la diferencia se establece cuando la representación ya no presenta por completo lo que había estado presente, y cuando la prueba del reconocimiento fracasa. Se anuncia así un pensamiento para el cual el problema es la idea misma, o más precisamente la Idea no tiene otro modo de ser que lo problemático, actualizándose en cuerpos, en

2 Remitimos a los primeros textos que Derrida le consagró a Artaud (entre 1965-1966), “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, recopilados en *La escritura y la diferencia*; a la obra de Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (1974); al Foucault de *Las palabras y las cosas* y a su ensayo *Theatrum Philosophicum* (1970); a las obras de Deleuze: *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969), y el libro que escribió con Félix Guattari, *Mil mesetas* (en especial la meseta 6, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”). Véase también el texto de Maurice Blanchot, “Artaud”, incluido en *Le livre à venir* (1959).

gestos, en textos, que constituyen teorías del dolor, del éxtasis, de la cultura, de la historia.

De esa manera, el gesto de Artaud va a ser inscripto por la filosofía francesa como prueba de la materialidad de lo incorporal; de la desarticulación de lo ilusorio; de la imposibilidad de pensar que es el pensamiento del sujeto en proceso; y, sobre todo, va a dar lugar a un pensamiento que pervierte el buen sentido, que lo expulsa fuera del cuadro ordenado de las semejanzas y muestra la irregularidad intensiva de los cuerpos (donde se pone en juego y actúa el ser de lo sensible), a partir de la disolución del yo (unidad de todas las demás facultades).

Es en este sentido que se puede hablar del módulo Artaud, como inserto en aquello que Foucault llamó una metafísica del fantasma, que “gira en torno al ateísmo y a la trasgresión” [15]; es signo, en otros términos, de “Una metafísica en la que no se trata de lo Uno Bueno, sino de la ausencia de Dios, y de los juegos epidérmicos de la perversidad” [Foucault: 14]. Es, precisamente, el fracaso de la filosofía de la representación el que sitúa el nacimiento de esta “fantasmofísica” que asume la necesidad de pensar los fantasmas, los ídolos y los simulacros —o, en términos de Deleuze: la materialidad de los incorporales [cf. Deleuze 1989]—. La filosofía emprende allí la crítica de lo ilusorio y de cierta metafísica que marcó la cesura entre el simulacro y el original (o la buena copia), desde Platón, Aristóteles y Hegel.

Ahora bien, para Foucault, el *simulacro liberado* tiene dos escenas privilegiadas: “el psicoanálisis, que tiene relación con fantasmas [...] y el teatro, el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado [...] en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” [15]. En efecto, dice Foucault: “en cada una de estas dos nuevas series divergentes [...] Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí” [15]. Más aún, esas series divergen porque Artaud se propone un régimen interpretativo diferente al del psicoanálisis: producir un teatro de la crueldad sobre la conciencia; un cuerpo sin órganos sobre los cuerpos, sobre el lenguaje. El gesto fundamental de Artaud supone entonces romper

todo ordenamiento, retrotrayéndose a esa lengua teatro que tiene lugar antes de la constitución del sujeto como tal.

De modo que, al arrancar el “yo” o disolverlo, al introducir una fisura en el sitio mismo donde se funda el pensamiento de la totalidad, Artaud pone en juego la problemática revolucionaria, porque toda la guerra individual del yo es, como notó Oscar del Barco, “una guerra social” [337].

En este marco, en un texto de 1975 y en otro de 1981, que muestran también la recepción de Artaud en Argentina, Oscar del Barco plantea dos cuestiones que nos importan, por un lado destaca esa guerra de principios que lleva adelante Artaud (guerra entre la cultura occidental burguesa y *lo otro* en toda su heterogeneidad posible) invitando a leer de nuevo los principios de la vida desde ese suelo originario que es el viaje. En segundo lugar, del Barco postula la relación problemática entre el gesto de Artaud y la locura.

Del impoder al lenguaje teatral puro se opera no solo la disolución del yo, sino también la disolución del lenguaje. Artaud se convierte en una hendidura que atraviesa el cuerpo social, produce un corte en el yo, encarna una guerra contra la sociedad en la que se reivindica el cuerpo sin órganos, el no-yo; donde la disolución del yo y el impoder, o el sinsentido, quedan ligados a la crueldad superior de un gesto que crea el mal que evoca. La trascendencia en Artaud queda reducida así a una pulsión, del nervio y la carne, y a la afasia balbuceante del grito y la glosolalia.

“La obra de Artaud [dice del Barco] trastorna [...] porque destruye por su base todo un sistema de referencias, porque corroe la cultura específicamente occidental y se dedica a atacar el pensamiento y la sociedad pequeño-burguesa [...] que se defiende declarando insensatos, privados de sentido [...] sus últimos textos” [338].

Así pues, en Artaud reside la condición trágica de lo inhabitable (y de lo inhóspito): esta cultura que desespera. Se parte de una palabra que ya no actúa, que no puede conmover, que no puede ser palabra convocante, se descubre que no es posible recuperar una palabra capaz de tocar la carne de la vida por fuera de una comunidad o de un pueblo; de ese modo, esa afasia se hace cuerpo y se enfrenta a las encrucijadas del asilo. En el lugar del sujeto de la enunciación (donde

el pensar es pensado por su imposible y el habla es quien habla, *se habla*) se sitúa la desaparición del yo de Artaud, pero también Artaud *loco*. El *texto Artaud* se vuelve más radical porque muestra la inhospitalidad del lenguaje que, al eliminar el yo, va finalmente a abolirse a sí mismo. Esa in-hospitalidad es el gesto último del *impoder*.

Si Artaud lleva adelante una guerra entre principios, expone también el riesgo cabal de la destrucción de todo principio. En efecto, el Artaud del viaje evidencia una denuncia y, con ello, una condición apremiante: hemos perdido una cultura que pueda entrar en un lugar marcado de trascendencia o alcanzar, en palabras de Artaud, “un estado trascendente de la vida” [1964: 189]. De ahí que se haya perdido también la condición de posibilidad de una terapéutica que provenga de una palabra que actúe y trabaje en las superficies de lo sensible, de la conciencia, de la lengua, de los cuerpos, y en las superficies de una naturaleza que corre por los ríos imperceptibles (ocultos) de lo real. Ciertamente, para llegar allí hemos perdido el lenguaje, nuestra palabra no alcanza a tocar “el hogar murmurante de vida” [Artaud 1984: 263]. Por eso, el gesto de Artaud arroja a la poesía (como sentido) a las superficies de lo abierto, en una disponibilidad hacia lo otro del sentido; pero, a la vez, la impele a preguntarse cómo obrar en ese cuerpo abierto, sin sujeto, que somos.

La liberación de los simulacros no solo empuja a la poesía a recuperar lo que el gesto crea en cada evocación, lo que no existía antes del gesto, sino también a una interpelación fundamental sobre lo que se convoca, que tiene que ver, de una forma esencial, con los modos de poblar, de habitar en lo abierto. ¿Cómo salir del encierro sin volver a caer en nuevas determinaciones totalizantes? ¿Cómo puede el pensamiento de lo abierto soportar la crueldad? ¿Vivir sin palabra convocante? ¿Ser sin otros?

Traducciones del dolor

Bataille escribió sobre el estado de Artaud al salir de Rodez: “Lo volví a ver [...] después de su regreso a Rodez [...]. Estaba en un estado de decrepitud tan grande que espantaba”; “Producía angustia (tal vez la angustia fuera mayor por el hecho de ser representada)” [citado por

del Barco: 334]. La visión del Artaud del hospicio es inseparable, en efecto, de la recepción del *texto* “Artaud”. En esa ligadura, se articula una genealogía que lleva en la poesía el *pathos* de una lengua marcada con la muerte, en el cuerpo vuelto simbólico de la locura y el suicidio. Se trata de una poesía que en palabras de Breton, ha “pasado del otro lado”, y que Alejandra Pizarnik cita como la novela familiar de una literatura que entre sus miembros tiene a Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Hölderlin, Van Gogh y Artaud [Pizarnik 1971: 17].³ Locura y poesía se amarran así en una continuidad complicada que ha determinado al menos ciertos lugares de lucidez de la poesía del siglo XX. La imagen del Artaud de Rodez conmueve a Pizarnik como una especie de evocación heroica, de identidad desplazada. También Gide recuerda la impresión al verlo a Artaud tras su salida del hospital psiquiátrico –Pizarnik transcribe ese testimonio en el artículo que escribe sobre Artaud para la revista *Sur* (mayo-junio de 1965): “Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un dios” [Gide citado por Pizarnik 2003: 270].

La autora del *Árbol de Diana* ha llevado como pocas, como pocas, las consecuencias de ese *entinema* artaudiano que anunciaba la exposición (explotación) del propio espíritu, en el lugar de las obras, postulando una obra que no estuviese separada de la vida. En efecto, Pizarnik ha representado, de un modo trágico, la unión entre poesía y vida marcando con ello el lugar común de la interpretación de su propia obra, pues ha condicionado a la crítica en la encrucijada salvaje de una literatura que acaba con la vida⁴.

En ese sentido, las formas del *impoder*, así como la lectura de muchos de sus textos, están determinados, no sin razón, por la visión del Artaud de Rodez; de ahí que la in-hospitalidad del lenguaje se piense para ella en el marco de una metafísica del dolor –que en sus *Diarios*, prosas y muchas de sus poesías puede leerse casi como una teoría de ese “Verbo encarnado”–. El verbo hace del dolor un cuerpo modulable, le confiere al dolor un lugar, donde ya no está escindido

3 Sobre los vínculos de Pizarnik con esta “ideología sacrificial”, véase Dalmaroni, Miguel Ángel. 1996. “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, Revistas de la FaHCE, 1, 1. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.

4 Sobre esto mismo remitimos también a Dalmorini [1996].

entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, pues los dos son el mismo cuerpo.

Alejandra Pizarnik es de las primeras que escribe sobre Artaud en la Argentina y además de las primeras que lo traduce.⁵ Durante el tiempo que reside en París (entre 1960 y 1964), se hace eco de la importancia del texto *Artaud* para la intelectualidad francesa, y establece una forma de reciprocidad.

En efecto, en Pizarnik el deseo de escritura y el desmoronamiento de la palabra constituyen un tema central. La imposibilidad de darse una escritura es el signo de una herida mayor: no poder habitar un cuerpo en la palabra. Pizarnik busca un cuerpo, un orden, una libertad, para la “hija de la voz” [2000: 438] –así llama a esa que quiere ser salvada, a la que espera una cura, o también: salir del lenguaje. En sus *Diarios* habla de un deseo de *escribirse*⁶, encarnar en la escritura o devenir un cuerpo escrito, como dice en un poema: “haciendo el cuerpo del poema con mi propio cuerpo” [2000: 269].

Como una fenomenología del dolor, la escritura tiende para ella un puente entre la realidad y sus sueños [2010: 108]; entre la fragmentación que se hace poesía y el deseo de la novela, que es, según anota, un deseo de darse un orden [cf. 2010: 366, 385, 479]. Pero la novela se le niega y sus *Diarios* se convierten en “una manera inédita de esperar” [2010: 277]. La literatura es esperar (en) lo imposible. Es un modo de desplazar, postergar el “dolor por la indefinida espera” [2010: 366]. De ahí su aspecto doble: es espera y esperanza, hospicio y hospitalidad, bálsamo y filo de una navaja; la escritura conserva las dos formas del fármaco (regenerador y fatal) porque lo que se busca es salir de la palabra –como sistema de representación, como identidad, como sujeto, como moral, como

5 Pizarnik publicó distintas traducciones de Artaud: “Poemas”, en *Revista Internacional de Poesía*, 2, 6, jul. 1965; “Poemas”, en *Sur*, 294, 1965: 40-55; “Fragmento de Van Gogh, le suicidé de la société”, en *El Cielo* (Buenos Aires) 1, 2, dic. 1969; y el libro *Textos de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Aquarius, 1971, antologías que tradujo junto a Antonio López Crespo.

6 “Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa con mi vida. [...] El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” [Pizarnik 2010: 218].

cuerpo social— he ahí, para Alejandra Pizarnik, el gesto fundamental de Artaud.

De manera tal que Pizarnik encuentra en Artaud su propio “no querer ser y el deseo de una poesía corporal” [2010: 383]. Pero a la vez, descubre la posibilidad de un nosotros que se hace solidario, a través de “la semejanza de nuestras heridas” [*ídem*]; heridas que tienen su origen en una tensión física que es un “conflicto esencial con el lenguaje” que deriva en un “estado psíquico degradado” [Pizarnik 2010: 455]. En “El verbo encarnado” dice: “El drama de Artaud es el de todos nosotros, pero su rebeldía y su sufrimiento son de una intensidad sin paralelo” [2003: 272]. Artaud es para la poeta argentina, borgeanamente, un hombre y todos los hombres. Sin embargo, va más lejos, observa el padecimiento de algo en común: Artaud atestigua la “prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras” [2003: 271]. Ese deseo de salir de sí a través de las palabras vueltas gesto vivo. Ese deseo de liberar el dolor que atraviesa el hueso sin lenguaje, la nada qué decir, y que permanece aprisionado en la imposibilidad de pensar, que las palabras son. Pizarnik, ella también, busca dejar de ser una presa de las palabras, como se sabe, imagina en su poesía un jardín, crea también un palacio de citas —aquel *Palaise du vocabulaire* conformado por una serie de cuadernos donde proyectaba anotar los restos de una trascendencia posible en y por la palabra—⁷. Sin embargo, la sed que solo se colma en el vaso vacío de una escritura por venir, escritura que se hace con el cuerpo del dolor gesto vacío y afásico, naufraga ante el último silencio (el de la locura) que se llevó también la lucidez de Artaud. Pizarnik hace cuerpo su dolor en una escritura que deja inconclusa, y pospone la posibilidad de ser leída, recibida, hospitalariamente.

7 Sobre el Palais du Vocabulaire, véase: Castelli, Nora. 2002. “Invitados al palacio de las citas”. *Clarín*, Buenos Aires, 14 de sept. En línea: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>; y Venti, Patricia. 2005. “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuaderno de notas o apuntes para sobrevivir”. *Espectáculo. Revista de estudios literarios*. Universidad complutense de Madrid. En línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152166.pdf>.

Traducciones de un mismo soplo

La inscripción de la locura como forma de resistencia y de fuga respecto de las estrategias de homogeneización, totalización y normalización del *logos* o la *episteme* burguesa es en cierta medida deudora del gesto de Artaud, o de su apropiación en los años sesenta y setenta. En marzo de 1974, Vicente Zito Lema publica en la revista *Crisis* una especie de dossier titulado “El hospicio, testimonios y lenguaje de los oprimidos”, donde reúne, entre otros documentos, conversaciones, dibujos y poemas de Jacobo Fijman, internado en hospitales psiquiátricos de forma definitiva desde 1942. Bajo el impulso de una concepción revolucionaria de la locura, considerada como fuerza de destrucción-disolución de las formas burguesas, en esa nota Enrique Molina escribe: “La instancia poética, en Fijman, [...] pone en cuestión la unidad del yo, tan cara como fórmula de adecuación de las exigencias sociales” [18].

El poeta Jacobo Fijman no solo es contemporáneo de Artaud (nace en 1898 en Rusia y llega a la Argentina en 1902; Artaud nace en 1896 en Marsella); además, conoce en cuerpo propio —como Pizarnik— la fuerza punitiva del psicoanálisis y la psiquiatría, padece el encierro de la locura, pero de manera más radical, vive la experiencia devastadora del hospital psiquiátrico y de las prácticas de electroshock, tragedia que lo vincula también a Artaud; por otra parte, Fijman conoce personalmente a Artaud y a Breton, de manera fugaz, en un viaje que hace a Europa en 1828, invitado por Oliverio Gironde, cuando escribía por entonces para la revista vanguardista *Martín Fierro*.

Consultado por Vicente Zito Lema, en una entrevista, de aquel encuentro Fijman recuerda lo siguiente:

Fijman: – Con Artaud también nos conocimos en un café, en la Coupole. Estuvimos a punto de pelearnos. Yo me identificaba con Dios y Artaud, con el Diablo. Sin embargo, le tengo aprecio. Un poeta tiene que estar al servicio de Dios y si no es preferible que sirva al Demonio. Lo más denigrante es tener un patrón humano.

[...] En cuanto a mi obra, los médicos dicen que no hay en ella signos de enfermedad [...] ya que no hay en mi poesía nada en contra de la gramática. Pero a la vez presiento que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo—

ZL: – ...¿El soplo de la inocencia?

Fijman: – ¡Y del espanto!

ZL: – ¿Qué piensa de la obra de Artaud, de Lautréamont, de Nerval?

Fijman: – En Artaud la enfermedad influyó en contra de su obra. Pero él no podía alejarse de la locura, era la locura de Satán.

[...] Lautréamont y Artaud me angustian. Su psicología es la de los vagos. Yo estaba atraído a ser como ellos, pero me salvé con la misa y los libros santos.

Lautréamont y Artaud también sufrieron. Pareciera que en sus vidas no hubo mucho más que dolor. Y ese dolor lo convirtieron con extraña belleza, quemándose en su propia conciencia, en poesía.

No debemos confundirnos. El sufrimiento de los viciosos no es noble, está muy alejado del de los mártires de Dios. [Fijman y Zito Lema]

De manera sencilla, Fijman percibe la proximidad que existe entre crueldad y éxtasis y, a la vez, establece una profunda diferencia. Se distancia de los poetas malditos –de esa genealogía que Pizarnik elegía como propia–, aun cuando conoce un sufrimiento compartido en el hospicio. Presiente que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo, ese soplo que sustrae a la palabra de su ordenamiento lógico, de su fuerza de sujeción, y que constituye su intemperie. Y sin embargo, en el sufrimiento (en la intemperie), así como en el éxtasis, Fijman intuye que existen diferentes fuerzas. De esa forma, distingue “los otros paraísos, los paraísos del mal” [1974: 20], que atribuye a los abusos de las drogas. Así pues, el poeta sabe que su obra se ofrece de manera contraria a la de Artaud. En la crueldad del hospicio, no emprende un juicio a Dios, no cree en el suicidio, da su cuerpo y su dolor a la espera de *otra cosa*, su palabra se hace carne en esa espera que se ofrece a su vez a la palabra. Internado en el espanto, busca en la palabra el reflejo de una “salud espiritual” [1974: 20], algo *más* que dolor, algo *más* que quemarse en la propia conciencia.

En los poemas anteriores a su internación definitiva, Fijman define el éxtasis como una boda: “las bodas de la tierra” [2005: 159], “las bodas de los Pobres” [2005: 165], donde “Cristo ha puesto los signos de su boda” [2005: 158]. La boda es una comunión, una unión del amado y la amada en una sola carne, la unión también entre obra y vida que

aquí asume su primitivo sentido teológico. El éxtasis es un salir de sí como entrada “en tu cuerpo de carne luminosa” [Fijman 2005: 166]. Es una visión eterna que se define como visión de “todas las criaturas profundizadas en misterio” [Fijman 2005: 135]. La palabra busca desnudarse del cuerpo, de las palabras; la voz quiere desnudarse de su propia voz para ser voz-eternidad, pasaje de esa voz con nombre propio a una voz que no esté separada de las cosas.

Desde *Hecho de estampas* (1929), donde “Ha caído mi última voz, mi última voz que aún guarda mi nombre/ [...] que nos separa de las cosas” [2005: 108], a *Estrella de la mañana* (1931), observamos el sentido de una transparencia que se intensifica:

“Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y /de palabras, / en la tierra desnuda y en el cielo desnudo bajo los cielos todo/ crecidos/ [...] Tierra desnuda, tierra perfecta, cielo desnudo, cielo perfecto. / Voces desnudas de la voz eterna” [2005: 123].

La disolución del yo es una desnudez, y allí, un éxtasis como potencia de vaciamiento, de despojamiento, de renuncia y de comunión, que son todas formas de una *disponibilidad* hacia la creación –el gesto ya no es atroz como en Artaud porque, de alguna manera, no solo crea la realidad que evoca, sino que antes se *abre* a esa realidad como una disponibilidad que carece de medios y fines propios–. Fijman experimenta esa desnudez “de imágenes y cosas” [2005: 139], que es también desnudez “de tinieblas y pavores” [2005: 140], como un tenderse “en amor de Cristo” [*ibid.*]. La desnudez se asume como una “soledad de criatura” [Fijman 2005: 133], “soledad crecida en soledad” [145], una misma soledad por donde fluyen, por donde “corren los mundos” [161].

Lo abierto es en Fijman una entera disposición hacia el afuera donde *el otro* es aceptado. Esa apertura podría ponerse, se reprochará, en relación con la poesía de los místicos como Santa Teresa, San Juan de la Cruz, antes que con la del *loco* Artaud; sin embargo, el gesto de Artaud se contesta en la simpleza de Fijman por haber sido inscripto en la misma genealogía, y por haber atravesado el mismo sino epocal que va de las vanguardias y las revoluciones a los asilos y los olvidos, porque no solo la palabra deja de ser palabra convocante, sino que el signo se emancipa de su referencia, y es reconducido por los flujos

intercambiables del valor. De manera que el *impoder* se contesta en Fijman como una palabra que traduce los cuerpos que comparten ese mismo soplo entre poesía y espanto, pero que no quiere quemarse en la locura. El éxtasis, el salir de sí, el afuera, en la poesía de Fijman, son condición de la llegada: “Ha de venir la voz entre mis voces desde la paz venida de los / cielos” [2005: 161]. Solo así, “Llega la luz sin noche” [Fijman 2005: 165].

Traducciones del trance

Foucault define el trance como un encuentro entre el azar, el teatro y la perversión, capaz de producir una resonancia que hace que pensar valga la pena [41]. Se trata de liberar al pensamiento, de la totalidad. De introducir una fisura allí donde la totalidad se funda, en las ideas de razón y de progreso; pero también, de introducir un hiato en aquellas formas identitarias para las cuales el yo se vuelve el centro de todas las referencias. Es decir, pensar vale la pena cuando se logra sacar el pensamiento de las formas de conceptualización que fijan, estructuran y absorben las prácticas en proceso y, con ello, su radical heterogeneidad.

Un año antes de su muerte, en el número 3 de la revista *La letra A*, se publica un breve ensayo de Néstor Perlongher, hoy bastante célebre, que lleva el título de “Poesía y éxtasis” (1991). Perlongher insiste ahí en la “base sensacional” e “intensiva” de la poesía, que se comprende para él como un “estado de conciencia cercano al trance” [149]. Esta palabra, *trance*, que Foucault definía como destello en el pensar, nos recuerda a “ese estado trascendente de la vida”, como un estado de conciencia superior, del que hablaba Artaud.

En ese texto, en efecto, reaparecen dos horizontes del módulo-Artaud: el Teatro de la crueldad y el viaje a México. El éxtasis como un salir de toda forma y estructura, atravesado por las liberaciones rituales; y la poesía como lengua sin yo, ni inconsciente, ni psicoanálisis, como piel mutable del deseo y de la visión: de un *ver que ve*, tienen una huella en el gesto fundamental de Artaud —a quien Perlongher había leído desde su propia óptica del barroco [93]. En realidad, Perlongher no solo capta la potencia *informalescente* de la lengua-teatro artaudiana

sino que la reformula en su teoría del neobarroco/neobarroso⁸; por otra parte, como se sabe, es un privilegiado lector del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, teoría que reelaborará también en sus construcciones neobarrosas del deseo.

En ese marco, Perlongher invita a “Pensar la expresión poética como forma del éxtasis” lo cual “supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática” [153]. Partiendo de ahí va a esbozar una teoría del trance como traducción poética hacia lo abierto, asumiendo la forma encarnada de lo extático, la forma demoníaca de un nihilismo atroz, la locura de Artaud –en tanto aquello que significa un riesgo y a la vez una interpelación.

Se trata, por un lado, de posicionar la poesía “como forma del éxtasis”; pero, en la medida en que “lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida” [Perlongher: 153], por otro lado, la forma llamada poesía debe reparar en la necesidad de “mantener la lucidez en medio del torbellino” [*idem*] y, más lejos aún, en la exigencia de convocar “maneras religiosas del trance” [*idem*]. Estamos aquí ante un oxímoron, una especie de deslizamiento paradójico, porque si lo religioso puede ser extático, se asume ahora una forma de religiosidad que admite la crueldad y el azar. De esta manera, existiría en Perlongher una fenomenología del trance a través de la cual pueden diferenciarse grados de potencia que atraviesan tanto la transustanciación poética de fondo nihilista que se aboca a “celebrar la nada” [Perlongher: 153], como la invocación divina que ofrece una lucidez.

Ahora bien, si en Artaud el *impoder* surgía de una pulsión apremiante de escritura y de una nada qué decir, de una sensibilidad de lo real que naufragaba en la forma vacía de las palabras; aquí también la necesidad de la forma poética se esgrime contra la sentenciosa forma del vacío y del torbellino del trance –la forma poética es una manera

8 Sobre este neologismo creado por Perlongher, véase las prosas compiladas en la sección que Ferrer y Baigorria llaman “Barroco barroso”, entre ellas: “Caribe transplatino”, “El deseo de pie”, “La barroquización”. En Perlongher, Néstor. 2008. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selec. y pról. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.

de *convocar* la visión, es, a la vez, una forma de *poetización* de la visión del vacío y del trance –una visión abierta del vacío (en y por el vacío que somos; en y por el trance en que somos abiertos a esa visión). Si el *impoder* se imponía como deseo de salir del lenguaje articulado, el trance se convierte en un deseo de volver a la forma poética, pero sobre todo, en un modo de devolver “lo divino a la forma del éxtasis que es la poesía” [Perlongher: 153].

En “Poesía y éxtasis”, el poeta argentino va a esbozar también una guerra de principios, va a oponer la poesía tanto a la comunicación como al discurso sobre la poesía –producido por la “crítica universitaria” [150] y por los poetas que se convierten en “tías parlantes” [149]–, que funcionan como “una máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética” [150]. La poesía se postula, en cambio, como *radicalidad de la experimentación de la lengua* [Perlongher: 150]. ¿Qué significa esto? Que es capaz de extasiar el lenguaje, de hacerlo salir de sí. Al pasar a través de sí... saliendo de su lengua o de sus yemas... el poeta se va *del otro lado*, es decir deja de ser lo que es, rompe con la identidad [Perlongher: 150-151].

Perlongher vuelve a instalar la cuestión que tanto importaba a Artaud de un conocimiento que no está alojado en el entendimiento, ni centralizado en el sujeto como sede de todas las facultades, comprometiéndose, en cambio, con un saber cuyo orden se elabora dentro de un misterio. De ahí que esta fuerza extática que Perlongher trata de evocar (evocación que se hace también a través de las volutas neobarrocas de su poesía) sea común –tal como dice– tanto a los ejercicios espirituales y experiencias místicas, a las variantes de salida inducidas por ingestión de sustancias, así como a ciertas experiencias performáticas del arte (tales como la del Living Theatre). Se trata en todos esos casos, según Perlongher, de la pretensión de alcanzar un “‘estado segundo’ (estado modificado o superior de la consciencia)” [151], que se acoge como experiencia fuera de código (des-centrada, des-membrada, des-organizada).

Existiría allí algo que hace tambalear la consciencia, que produce una lucidez –esas experiencias “más que el torpor la lucidez inducen” [Perlongher: 152]– respecto de una verdad que viene de otra parte,

que insiste en otra piel. Es la continuidad entre el tambor, el ritmo, la madera, la piel de la serpiente o del carnero, la contorsión del cuerpo, la voluptuosidad membranosa de la palabra. Se trata de arrojarse a una carne sin sujeto, sin razón, sin Dios (a un cuerpo sin órganos), en donde no hay “Ni reposo ni sentido” [Perlongher: 152].

Como Perlongher mismo había señalado, la relación entre poesía y éxtasis está directamente entrelazada a su interés por lo que entiende como formas rituales, vinculadas a las plantas medicinales de América, interés que se ha pensado en él como una “antropología del éxtasis” [cf. Ferrer y Baigorria]. Es importante, entonces, ver el modo en que la propia experiencia de Perlongher con el Ayawaska se da en el marco, por un lado de una búsqueda de salud; pero por otro, de un declarado eclecticismo espiritual, que él mismo llama “antropofagia espiritual” [161], “patois (o paté) espiritual con dudosos efectos de banalización” [161], en un marco que considera “decididamente barroco” [161], en tanto es mezcla o mixtura de cierto catolicismo, espiritismo y umbanda (que atrae en ese mixto a budistas, hinduistas, ocultistas, gnósticos, o discípulos de Wilhelm Reich). De manera que si Perlongher considera que una experiencia como la de la religión brasileña del Santo Daime “rasgaría, con la firmeza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga” [157], su comprensión de esa fe divina no deja de ser una demencial “experiencia de éxtasis”, “singular” como él dice, o también: una “deriva poética de cierto trance glosolálico, oracular o mántico” [159] inscripto, según una expresión de Osvaldo Baigorria, en lo que puede considerarse como su propio “devenir bruja” [21]. Retengamos entonces la idea de trance, sin confundir en ella otras formas de espiritualidad, ni considerar la religiosidad de la que habla Perlongher más que en función de este tipo de “expediciones visionarias” [153] que buscan mirar “hacia lo celeste del astral” [153], que bordean también las zonas de los embrujos de “vacíos fabulosos” [152], en la que él mismo teme sumergirse. Es decir, existe allí una visión que anhela ver la belleza de lo divino como un aliento que tiene que ver, sin embargo, más con la psicodelia que con la obra de Dios.

En ese contexto, Perlongher habla del viaje de Artaud, y advierte la ascensión de lo Satánico. Allí donde se acepta el vacío sin Dios observa el surgimiento de lo satánico como naturaleza misma del vacío fabuloso, del delirio, de la confusión intranquila, de la carencia de

invocación divina, ahogándose en esa laguna del sentido, consecuencia lógica –anota– cuando se extravía el sujeto de razón: así describe la experiencia “del peyote tomado por el ateo Artaud” [Perlongher: 153].

De manera que, cuando el yo, el sujeto, la poesía, el cuerpo, uno tras otro se *han dado vuelta* por las emanaciones de los brebajes alucinantes [Perlongher: 153], la poesía “se aboca más bien a celebrar la nada” [*idem*]. De ese modo, Perlongher posiciona en un lugar nodal el problema del nihilismo en la experiencia del vacío de Artaud, y vuelve al problema de la (in)hospitalidad, la poesía se torna también para él, en cierto modo, un jardín, un palacio invisible, morada (regeneradora o fatal) en las formas del éxtasis: “Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser divina” [Perlongher: 153].

Esta frase con la que termina el ensayo adquiere cierta fuerza profética, cuyo sentido último queda en cierto modo vedado en el texto de Perlongher. Sin embargo, la posibilidad *divina* con que se refuerza el sentido del éxtasis en contraposición a la locura de Artaud, y la luz que intuimos con ella, cobra un lugar central para este texto sobre “Poesía y éxtasis”, lugar que exige volver a ser repreguntado, atravesando la forma de ese vacío, de esa imposibilidad de pensar que es el pensamiento, como gesto que sea capaz de crear, en su evocación, las condiciones de una intemperie habitable.

Conclusión

El gesto de Artaud ha articulado, en el siglo XX, fuertes simbolizaciones en el cuerpo de la poesía y del pensamiento, que establecen dos condiciones fundamentales para una palabra que se reconoce en lo abierto. Por un lado, al contraponer a la episteme burguesa, definida por una idea de verdad totalizadora y unidireccional, la vida oculta de los sentidos, Artaud instala una guerra de principios que posibilita las condiciones de habitar otros cuerpos. Por otro lado, recupera la lengua poética en función de una *práctica revolucionaria* (es decir descentralizada) que se abre a *lo otro* del sentido: más precisamente,

mueve a la poesía hacia un *ver* que *ve*, una escucha o latido de ese afuera, una disponibilidad frente a lo otro.

A través del despojamiento y la expropiación de la palabra, asumiendo el *imponder* (el vacío y la nada qué decir), la poesía tiene que asumir que *crea* aquello que evoca y se confunde *en lo otro* como un afuera sin centro. En lo abierto, concebida por Artaud como un *estado trascendente de la vida*, y como gesto, se alcanza un estado poético capaz de traducir los cuerpos del dolor y del éxtasis.

La condición trágica e inhospitalaria de aquella imposibilidad de pensar que es el pensamiento exige además preguntar las condiciones de esa apertura. Pizarnik, Fijman y Perlongher han vivido de diferentes maneras la exigencia de una poesía que se asume como estancia en lo abierto. Han escuchado el grito de Artaud, y han sido interpelados en su propia obra por sus balbuceos in-hospitalarios. Entregados a lo otro como dolor, salud espiritual o trance: han ofrecido su poesía bajo tres modos de traducir ese lazo que se pierde, que se retira, y se retiene en otro plano, buscando reintegrar la palabra a la condición primordial de su diferencia: es decir, a la posibilidad de individuar el sentido, de volverlo evocación que crea nuevas condiciones, sin reducirlo a una referencia, ni a un sistema, pero sin emanciparlo de su verdad.

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. 2007. "Cartas a Jacques Rivière". *Textos escogidos*. Trad. y pról. Pedro Rey. Buenos Aires: Cántaro.
- 2003. *Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté*. París: Poésie/Gallimard.
- 1984. *México y Viaje al país de los Tarmaumas*. Pról. L. Schneider. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1968 [1925]. *L'ombilic des limbes*. París: Gallimard.
- 1964. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.
- BAIGORRIA, OSVALDO. 2006. "Prólogo". *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria (1978-1986)*. Buenos Aires: Mansalva.
- BAIGORRIA, OSVALDO y CHRISTIAN FERRER. 2008. "Perlongher prosaico. Prólogo". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

- BLANCHOT, MAURICE. 1994 [1986; 1959]. "Artaud". *Le livre à venir*. Paris: Gallimard; trad. F. Mazía, "Artaud". *Zona Erógena*, 17. En línea: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_blanchot_sobre_artaud.pdf.
- DALMARONI, MIGUEL ÁNGEL. 1996. "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik", *Orbis Tertius*, Revistas de la FaHCE, 1, 1. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- DEL BARCO, OSCAR. 2011. "Presentación al libro de J. Derrida y J. Kristeva *El pensamiento de Antonin Artaud*", "Apéndice al libro de A. Artaud *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*", y "El viaje de Artaud a México". *Escrituras*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- DELEUZE, GILLES. 1989 [1969]. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Ed. Paidós.
- FIJMAN, JACOBO. 2012. *Romance del vértigo perfecto*. Buenos Aires: Descierto.
- 2005. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- 1974. "Acerca de Lautréamont 1 y 2". *Crisis*, 11, Buenos Aires, mar.: 20.
- FIJMAN, JACOBO y ZITO LEMA, VICENTE. 1986. "Jacobo Fijman. Poeta del hospicio. Entrevista por Vicente Zito Lema". *Crisis*, 49, Buenos Aires. En línea: http://www.elortiba.org/fijman.html#REPORTAJE_A_JACOBO_FIJMAN,_por_Vicente_Zito_Lema_.
- FOUCAULT, MICHEL. 1972 [1970]. *Theatrum Philosophicum*. Trad. F. Monge. Barcelona: Anagrama.
- MOLINA, ENRIQUE. 1974. "La aventura". *Crisis*, 11, Buenos Aires, mar.: 18.
- PERLONGHER, NÉSTOR. 2008. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. 2010. *Diarios*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- 2003. *Prosa completa*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- 2000. *Poesía completa*. Ed. Ana Becció. Barcelona: Lumen.
- 1971. "Prólogos". *Textos de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Aquarius.