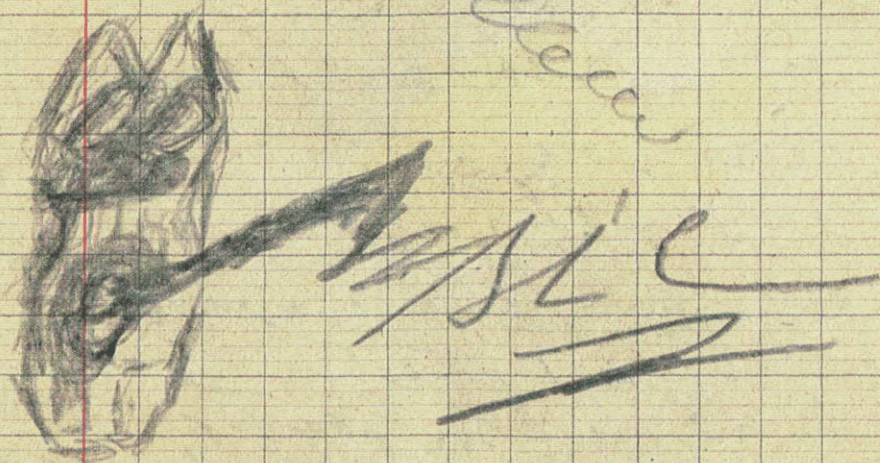




un monde que
l'on peut voir

circulaire
dont on peut
disposer,
l'un
est un
monde
mort
les mondes
vivants
sont
invisibles



Antonin Artaud
o el anarquista rabioso

2. Los hijos de Rimbaud

Ilios Chailly



2. Los hijos de Rimbaud

¡El mundo cambia! ¡El mundo ha cambiado mucho! A los ojos de la juventud de los años veinte, hijos de Freud, Darwin, Marx, Nietzsche y Rimbaud, en ese tiempo de autos, de aviones, de radio y de cine, el mundo no podrá seguir siendo el mismo. André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Antonin Artaud o incluso Paul Éluard, todos han nacido entre 1895 y 1897. En 1914, al comienzo de la Primera Guerra mundial, tenían entonces entre 17 y 19 años --"la edad en que el ejército, corta de hombres para su carnicería, no dudaba en recurrir a los niños"--.¹ Aunque los escritos de las grandes personalidades del romanticismo y del simbolismo del siglo precedente sean una fuente de inspiración importante, es innegable que la

1. Jean-Jacques Brochier. *L'aventure des surréalistes*. Paris: Stock, 1997.

guerra va a jugar un papel determinante en el espíritu de estos jóvenes, sobre todo en materia de revuelta.

En el Manifiesto del señor Antipirina (1920), Tristan Tzara escribe: "Dada permanece en el código europeo de las debilidades, es todo la misma mierda, pero nosotros queremos a partir de ahora cagar en diferentes colores para adornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados". Después, en *El surrealismo y la posguerra*, agrega: "Dada nació de una revuelta que era común a todas las adolescencias, que exigían una adhesión completa del individuo a las necesidades profundas de su naturaleza sin considerar la historia, la lógica o la moral ambiente. Honor, Patria, Moral, Familia, Arte, Religión, Libertad, Fraternidad, qué sé yo, tantas nociones que responden a necesidades humanas, de las que no subsisten sino esqueléticas convenciones, puesto que están vaciadas de su contenido inicial".

Después de la Primera Guerra mundial, los jóvenes tuvieron necesidad de expresar su júbilo por seguir viviendo, por el final de los enfrentamientos y por la paz encontrada de nuevo. La guerra les ha infligi-

do sufrimientos terribles y los ha marcado profundamente, pero ahora todo ha terminado, hay que hacer tabla rasa y reconstruirlo todo en mejores bases. La vida ha vencido a la muerte, la paz ha vencido a la guerra, la infancia y la insaciabilidad están de vuelta y van a poder expresarse. La palabra revuelta se vuelve extremadamente frecuente, incluso banal, en el lenguaje literario y en la literatura, y la revuelta misma se vuelve un valor. ¿Cómo no rebelarse contra la patria, la religión, la moral convencional, cuando son ellas, a sus ojos, las únicas responsables de millones de muertes? El mundo antiguo está enfermo y sufre, los jóvenes pueden aún conquistarlo.

El precursor del surrealismo --en todo caso, desde el punto de vista histórico-- es el movimiento dadá. Preconizando la espontaneidad, se impone como un movimiento desordenado, sin verdadero jefe. Los dadás son todos presidentes. En el *Manifiesto dadá 1918*, Tzara proclama la ruptura del arte con la lógica y busca en la poesía una insolente libertad. El primer encuentro entre los artistas dadá y André Breton tiene lugar en enero de 1920, cuando Tristan Tzara llega por fin a París. Fascinado por el dadaísmo, Breton se vuelve

muy próximo al grupo y participa en todas sus manifestaciones. Pero, aunque pueda parecer paradójico, cansado de la provocación gratuita de dadá, busca darle un sentido y un carácter mucho más serio. Es en ese estado de espíritu que toma la iniciativa de organizar el proceso de Maurice Barrès. Tzara casi no ha oído hablar del tal Barrès; viendo tomar a su movimiento un giro ético, no comparte el entusiasmo de Breton.

Ese proceso Barrès, en mayo de 1921, no será simplemente metafórico. Todo se ordena para respetar las formas. El tribunal es presidido por Breton; Aragon y Soupault son la defensa. Como el acusado no está presente en el tribunal, es remplazado por un maniquí vestido con una levita y ataviado con un bigote parecido al de Barrès. Los dadaístas portan batas blancas de cirujano y birretes rojos para la acusación y negros para la defensa. Los testigos vienen, uno tras otro, a presentar un sainete. Mientras que la sesión, en su conjunto, se desarrolla con cierta seriedad, Tzara, testigo, no entra en el juego del proceso y apela a enunciados bufonescos: "No tengo ninguna confianza en la justicia, incluso si esa justicia es hecha por dadá. Convendrá conmigo, señor presidente, en que

no somos todos sino una banda de canallas, y en consecuencia, que las pequeñas diferencias entre canallas más grandes y canallas más pequeños no tienen ninguna importancia". Breton interviene: "¿El testigo intenta pasar por un perfecto imbécil o busca hacerse internar?" Y Tzara, que aspira a ser sincero "hasta la anarquía", responde: "Sí, intento hacerme pasar por un perfecto imbécil y no busco escaparme del asilo en el que paso mi vida". Aullando una canción dadá --"*Mangez du chocolat. Lavez votre cerveau, dada, dada. Buvez de l'eau*"--,² sale violentamente de la sala azotando la puerta. Decepcionado al ver reducido su proceso a un simple espectáculo dadaísta, cuyo efecto en el momento se ha medido según los criterios dadá del escándalo y la diversión, Breton se retira a Lorient, donde piensa seriamente en separarse de Tzara. Según él, dadá acaba por repetirse y por cansar.

Desaparecido en Francia el dadaísmo, los surrealistas no dudan en apropiarse sus ideas libertarias. La revuelta contra todo o el furor público que provocan los escándalos dadá

2. "Coman chocolate. Laven su cerebro, dadá, dadá. Beban agua".

no le disgustan a Breton, pero, al contrario de los dadaístas, desconfía de las comunidades desordenadas. Por eso, en el interior de su movimiento, será extremadamente autoritario. A propósito de esa actitud, ya en 1924 Picabia declaraba: "Desconfíen, jóvenes poetas: André Breton no juega por el juego, juega por avaricia. Piensa que, si un día tiene bastantes ahorros y mucha memoria, podrá convertirse en un gran hombre".

No hay que olvidar tampoco el contexto histórico de la época

Con los años veintes, se abre un decenio de todas las libertades, de todas las audacias y provocaciones sexuales, verbales, ideológicas. La juventud parisina experimenta la necesidad de liberarse, de divertirse, de vivir intensamente, con "furor", rechazando las costumbres y los códigos comportamentales del pasado. En los cafés, los bares y bistrot de Montpanasse, los artistas más extravagantes del mundo entero confrontan sus teorías artísticas. Los memorables bailes de máscaras y el alcohol fluyen a raudales, mientras las célebres trifulcas marcan fuertemente los espíritus. Los comerciantes del barrio com-

prenden muy pronto la importancia de esa nueva clientela. La publicidad que pueden aportarles esas "horas ardientes de Montparnasse" los hacen indulgentes a los desbordamientos y excentricidades. Los dueños de cafés como Le Dôme, La Closerie des Lilas, La Rotonde o La Coupole, son famosos por su complacencia. Dejan a los artistas sin dinero ocupar toda la noche una mesa por unas monedas; los meseros tienen la instrucción de no molestarlos si se duermen. Las disputas son moneda corriente, nacidas de las polémicas o del abuso del alcohol, e incluso si llegan a los golpes, no es cuestión de llamar a la policía. El propietario de La Rotonde, Victor Libion, acepta a menudo un boceto como pago de la cuenta. Los muros de los cafés están cubiertos por una colección de obras de arte, galerías improvisadas.

Hacer un escándalo en ese contexto de gran euforia no es mal visto, al contrario, constituye un excelente medio de darse a conocer y atraer las miradas. Herederos del movimiento *dandy* del siglo XIX, esos escándalos, molestos para los espectadores convencionales, fascinan a muchos artistas o intelectuales... André Gide, que ya es bastante conocido, es un gran aficionado a ellos. Ro-

ger Blin se dice exaltado por su primer encuentro con un Antonin Artaud en plena acción en un cine parisiense: "Se proyectaba ya no sé qué filme que les disgustaba por ser demasiado realista. Era un filme sueco. Subieron, en banda, al escenario. Atacaron al público, intentando bombardear la pantalla con objetos heteróclitos. Veo aún a Aragon, a Char, a Hugnet, a Sadoul. Y sobre todo a Artaud, al que veía en carne y hueso por primera vez... Esa intervención enloquecida me había exaltado muy especialmente. Esa noche no dormí. Me parecía extraordinario que se pudiera reñir así, por o contra el realismo, con una sala entera".

Cuanto más memorable fuera el escándalo, más fuera de lo común, más el público amante de trastornos se sorprendía, se fascinaba, se deslumbraba. Como de esos escándalos dependía el renombre de esos jóvenes artistas, el deseo de obtener y conservar a todo precio un título abstracto de "rebelde absoluto" demanda a veces verdaderos sacrificios. Si gran parte de las aspiraciones surrealistas se fundan en teorías libertarias y sociales, en los hechos, todas las disputas y escándalos que impulsan la historia del movimiento son casi siempre provocadas por

razones muy personales. Los acontecimientos del Teatro Michel o los del banquete Saint-Pol-Roux muestran que la obsesión de sorprender los empuja a veces a la brutalidad, rozando el vandalismo:

Teatro Michel. El 6 de julio de 1923, Tzara y los dadaístas rentan el teatro Michel, en París, para presentar un pequeño espectáculo que incluye presentaciones musicales, extractos de filmes y lecturas de poemas. Breton sube a escena para interrumpir a Pierre Massot y le asesta un violento bastonazo en el brazo. Y Éluard, durante la lectura de un poema de Cocteau, a quien detesta, abofetea a Tzara, que, espantado, había llamado a los agentes encargados del orden para expulsar a los fautores del trastorno. Ese escándalo marca la ruptura definitiva entre surrealistas y dadaístas.

Saint-Pol-Roux. El 2 de julio de 1925, el *Mercure de France* [*Mercurio de Francia*] organiza en honor del poeta Saint-Pol-Roux un banquete en el primer piso de *La Closerie des Lilas*. Los surrealistas, muy elegantemente vestidos (respetan al poeta), han colocado bajo cada cubierto un ejemplar de la carta a

Claudel del primero de julio de 1925. Cuando Rachilde, la mujer muy conocida del director del *Mercure*, comienza a pronunciar un discurso en honor del poeta, los surrealistas la toman contra ella, explicando cuánto los fastidiaba esta dama. Max Ernst, en respuesta a algunas declaraciones de Rachilde, que había dicho en una entrevista que, si un día se encontrara en una misma pieza con un alemán, uno de los dos tendría que irse, declara que él es alemán y que, en consecuencia, ella debía dejar el local inmediatamente. En ese momento, entre los surrealistas, algunos se pusieron a gritar: "¡Viva Alemania!", y otros: "¡Abajo Francia!":

"Breton, abriendo la ventana, la había hecho salirse de sus goznes. Desnos, lanzándose sobre la barra de las cortinas, se balancea un momento en el vacío y luego, con los pies, voltea la mesa... Max Ernst, de origen alemán, le grita a la multitud: "¡Abajo Alemania!". Michel Leiris, francés, aúlla: "¡Abajo Francia!". Sigue un alboroto general, al que se mezclan los comensales de otras mesas. La dirección de *La Closerie* llama a la policía. Leiris acaba en la estación, después de haber fracasado en

hacerse linchar en el bulevar de Montpanasse."³

Un provenzal sube a París

Volvamos ahora a nuestro querido Artaud. En la primavera de 1920, llega a París. Se aloja en casa del doctor Toulouse, neurólogo reputado que, al tiempo que lo trata, lo nombra co-secretario de su revista *Demain* [Mañana]. Gracias a los conocidos del doctor, el joven encuentra a Lugné-Poë, director del Teatro de la Obra, con quien trabaja como figurante, administrador y apuntador. Max Jacob le sugiere ir a ver a Charles Dullin, con quien vivirá sus primeras experiencias verdaderas de comediante. En un homenaje póstumo, Dullin evocará en una carta a Roger Blin los primeros tiempos de Artaud en su compañía: "Antes incluso de la fundación del *Atelier*, en la calle Honoré-Chevalier, donde yo había instalado la escuela, Artaud vivía nuestra vida común. Su individualidad tenía dificultades a veces para plegarse al trabajo en equipo que nos imponían las condiciones mismas de exis-

3. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. París: Fayard, 2006.

tencia. A pesar de su cuello de camisa al que le faltaba siempre un botón y que sostenía apenas una vieja corbata mal anudada, y a pesar del resto de su atuendo bastante descuidado, cierto aspecto *dandy* le impedía por ejemplo engancharse con nosotros al carro que transportaba nuestros trajes y decorados de la calle Honoré-Chevalier a la calle de las Ursulinas. Nos seguía a distancia, un poco avergonzado". Afectado, insistente, con una tendencia a actuar solo y a atribuirse todos los méritos, Artaud será elegido a menudo para encarnar pequeños papeles de locos, perversos y desequilibrados. Sus condiscípulos, que lo consideraban un iluminado, lo encontraban también ellos bastante distante. "En el teatro, lanzaba gritos a veces en los camerinos del último piso, gritos que se oían en la sala durante los ensayos o los ejercicios de los actores. Nos parecía muy extraño", completará Marc Darnault.

Es en la compañía del *Atelier*, en el otoño de 1921, que es flechado por los bellos ojos de la joven actriz de origen albanorrumano Eugénie Athanassiou,⁴ llamada Génica por

4. Athanassiou es un nombre de origen griego de los habitantes del Imperio del Norte (Albania del Sur).

Artaud, y con quien tendrá una relación a la vez larga y apasionada. "Una joven de risa infantil, despreocupada, entusaista, buena chica".⁵ Enamorado, Artaud se siente revivir. El 20 de julio de 1922, Génica, que parte a Cauterets, le asegura su amor: "Querido mío, te digo adiós en este cuarto donde dejo una parte de mi vida, muy amada, sobre todo al final". Deberán hallarse separados durante todo el verano. Hacía falta que cambiara su situación material para que pudieran reencontrarse al fin en buenas condiciones... "al borde de uno de esos sublimes lagos suizos", Artaud siente que vuelve a ser un "niño pequeño", como en la época en que su madre lo era todo para él. Génica se le ha vuelto indispensable. Artaud le cuenta todos sus pequeños pensamientos. En ese momento de su vida, sólo tiene pequeños pensamientos... "con un alma muy pequeña". "Querida" (20 de julio). "Dulce Génica... Quisiera acariciar tus cabellos. Tomar tu mano... Todo tuyo" (24 de julio). "Estás unida a toda mi vida. Eres mi corazón" (29 de julio). "Haga lo que haga tu imagen está ahí... Todo mi amor" (31 de julio). "Bienamada... Beso tus manos" (3 de agosto).

5. Palabras de Dullin en la carta a Roger Blin.

Tengo sed de verte. Bebo tu corazón" (4 de agosto). "Mi alma... Mi Génica en mi corazón" (9 de agosto). "Beso la palma de tu mano" (11 de agosto). "Mi alma sobre tus labios" (17 de agosto).⁶

El 13 de septiembre de 1922, las fuerzas nacionalistas turcas, ansiosas de liquidar toda presencia extranjera en Asia Menor, desembarcan en la ciudad de Esmirna. El ejército griego es rápidamente derrotado. Toda la ciudad es presa de las llamas. Griegos y armenios sin distinción de sexo ni de edad son masacrados. Sus cabezas son cortadas y las mujeres son violadas. El metropolitano de Esmirna, Crisóstomo, es librado a la multitud. Le sacan los ojos, le arrancan la nariz y las orejas, y arrojan su cadáver a los perros. Los que aún quedan vivos se arrojan al mar y se ahogan. Justo ante ellos, en buques de la marina naval, cientos de soldados ingleses asisten a la masacre y a las violaciones. Habiendo recibido la orden de abstenerse, no intervienen. La comunidad internacional deja hacer.

El 19 de noviembre, en el Teatro Montmartre, es el ensayo general de la *Antígona* de

6. Extractos de las cartas de Artaud, recogidas por Jean-Louis Braud en su biografía: *Antonin Artaud*.

Sófocles adaptada por Jean Cocteau y puesta en escena por Dullin. Artaud encarna el papel del adivino Tiresias, Génica el de Antígona. Dullin es Creonte y Cocteau es el coro. Los decorados son de Picasso, el vestuario de una joven costurera, Gabrielle Chanel. La música, en fin, es de Arthur Honegger. La actuación de Génica es aplaudida por la crítica. Más tarde, en México, Artaud escribirá: "Su lamento venía de más allá del tiempo, como traído por la espuma de una ola sobre el mar Mediterráneo, un día inundado de sol; parecía una música de carne que se propagara a través de las tinieblas heladas. Era realmente la voz de la Grecia arcaica, cuando del fondo del laberinto Minos ve cristalizarse de pronto al Minotauro de carne virginal". Fieles a sus costumbres, los surrealistas han venido a molestar. Cocteau sube a la escena para calmarlos: "Salga, señor Breton, continuaremos cuando usted haya dejado la sala".

Artaud deja su hotel en la calle de Sena y es invitado a alojarse con los Dullin. "La cordialidad de sus huéspedes no tardó en fatigarse por su costumbre de ensayar sus papeles a las tres de la mañana o de despertar a Dullin para leerle una pieza *Nô* que acababa de escribir, y se agotó definitivamente cuando

la señora Dullin, como lo relató más tarde a Armand Salacrou, lo sorprende orinando en el tapete del salón. Parecía creer que ese gesto estaba permitido porque los seis perros de su anfitrión no salían jamás del apartamento y habían hecho ya de ese tapete el lugar mejor fertilizado y el más odorífero del barrio”.⁷

A principios de 1923, Artaud deja a Dullin por la compañía de Pitoëff con quien también se enojará. Gracias al apoyo del doctor Toulouse, tendrá la satisfacción de ver publicados algunos artículos en ciertas revistas parisienses, así como seis de sus poemas en su primer compilación, con tiraje de doce ejemplares: *Tric trac du Ciel* [*Tric trac del cielo*]. El primer número de su pequeña revista personal, *Bilboquet* [*Balero*], aparecerá el 2 de febrero. En septiembre, busca una habitación “lo más cerca del suelo que sea posible”, pues ya no puede subir las escaleras sin una fatiga extrema. El número 2 de *Bilboquet* saldrá el 10 de diciembre.

Hacia el final del año, la pareja Athanassiou-Artaud va mal. Ella es expansiva y amigable, él tímido y celoso. Algo no encaja. Génica ya no soporta que Artaud recurra a

7. Thomas Maeder. *Antonin Artaud*. Paris: Plon, 1978.

la droga. Él intenta hacerle comprender que no es por vicio que se refugia en el láudano, sino por necesidad... Ella no quiere entender nada. “Desde hace cinco días, ya no vivo por tu culpa, por tus cartas estúpidas, tus cartas de sexo y no de espíritu, tus cartas llenas de reacciones de sexo y no de razonamientos conscientes. Estoy al borde de mis nervios, al borde de la razón; en vez de cuidarme, me atribulas; me atribulas, porque no estás en la verdad, siempre me has juzgado con la sensibilidad de lo más bajo que hay en la mujer. Te niegas a morder alguna de mis razones. Pero yo ya no tengo razones, ya no tengo excusas que darte, no tengo nada que discutir contigo. Conozco mi vida y eso me basta [...]. Tú no sabes nada del espíritu, tú no sabes nada de la enfermedad. Juzgas todo por las apariencias exteriores. Pero yo, yo conozco, ¿no es cierto?, mi interior, y cuando te grito no hay nada en mí, nada en lo que hace mi persona, que no sea producido por un mal anterior a mí mismo, anterior a mi voluntad, nada en ninguna de mis más horribles reacciones que no venga únicamente de la enfermedad [...]. No puedo soportarlo más, te grito basta. Deja de pensar con tu sexo, absorbe por fin la vida, toda la vida, ábrete a

la vida, ve las cosas, véme a mí, abdica, y deja un poco que la vida me abandone, se des-
plome en mí, ante mí. No me atribules. Bas-
ta”.

Su estado de salud se degrada. Sus terri-
bles dolores de cabeza resurgen. Artaud sufre
demasiado por tener que justificarse y sopor-
tar esas banales crisis de pareja. Es calma
lo que necesita: “Necesito, a mi lado, una
mujer simple y equilibrada, cuya alma inquie-
ta y turbulenta no le ofrezca sin cesar un
alimento a mi desesperación [...]. Agregaré
a eso que necesito una mujer que sea única-
mente para mí y que pueda encontrar conmigo a
cualquier hora. Estoy desesperado de soledad.
Ya no puedo entrar por la noche a una habi-
tación, solo y sin ninguna de las facilidades
de la vida al alcance de mi mano [...]. Una
artista como tú tiene su vida, y no puede ha-
cer eso. Todo lo que te digo es de un egoísmo
feroz, pero es así. Ni siquiera me es neces-
ario que esa mujer sea muy hermosa, ni quiero
tampoco que sea de una inteligencia excesi-
va, ni sobre todo que reflexione demasiado. Me
basta con que sea apegada a mí”.

Siempre sin domicilio fijo, Artaud erra
de hotel en hotel, y cuando está sin un cen-
tavo se aloja en los subsuelos de los tea-

tros. Jean Hort, su amigo comediante en esa
época, cuenta que sus excursiones nocturnas
al Teatro de los Campos Elíseos intrigaban a
los maquinistas. “Un tipo raro. ¿Lo conoce?
Duerme en el teatro; el otro día lo encon-
tramos cerca de la calefacción, extendido a
todo lo largo... Esa noche había dormido en
la sala”.

Bello encuentro con Michel Simon, a quien
lo liga una amistad sincera. Celoso esta vez
de Lucien Arnaud, sólo la idea de qué Génica
pueda volver al *Atelier* lo irrita. Se ha dicho
incluso que se peleó a cuchilladas con él.

Surrealismo y fin de la era cristiana

La entrada en escena de Artaud en el mundo
literario y más específicamente en el movi-
miento surrealista ocurre en septiembre de
1924, con la publicación, bajo el título de
“Una correspondencia”, del intercambio epis-
tolar que mantuvo con Jacques Rivière, direc-
tor de la *Nouvelle Revue Française* [Nueva Re-
vista Francesa]. A comienzos de mayo de 1923,
el joven Artaud recibe una carta de Rivière
informándole que los dos poemas que le ha
enviado para publicarse han sido rechazados.
Tras ese rechazo nace entre los dos una co-

rrespondencia que durará casi un año, en la que Artaud describe lo que llama su “espantosa enfermedad del espíritu”, que le impide escribir y ser, eso que verdaderamente hubiera querido “expresar” profundamente.

Más allá de la confesión indiscutiblemente sincera de su sufrimiento, lo que puede atraer la atención del lector es el estilo empleado por Artaud para compartirlo. Lejos de ser una correspondencia banal, le da a sus cartas el tono de una verdadera obra literaria cercana a la poesía y a los conceptos filosóficos, características de la literatura a la que eran sensibles las ediciones Gallimard. Frases como: “Soy un hombre que ha sufrido mucho del espíritu, y a ese título tengo el derecho de hablar”, o: “Sé que habría que pensar más allá de lo que pienso, y tal vez de otra manera. Me espero, solamente que cambie mi cerebro, que se abran sus cajones superiores”, no podían dejar insensible a André Breton, que acababa de publicar su primer *Manifiesto surrealista*.

Bello, espontáneo, entusiasta, Artaud atraerá muy rápidamente la atención de los surrealistas. Desde el comienzo, se vuelve miembro activo del grupo y, con Breton, uno de los críticos más severos. Visionario y au-

toritario, quiere llevar esa utopía por una vía mucho más absoluta que, como lo subrayaba él mismo, marcará los espíritus y la historia. Ese dinamismo le gusta a Breton, que lo percibe como un muy buen elemento de su revolución aún naciente. Este último, que no quiere ser su gestor, confía la dirección de la Central, en un primer momento, a Pierre Naville y a Benjamin Péret, y algunos meses más tarde a Antonin Artaud, con todo el poder de decisión: “Él asegurará el funcionamiento de la Central sobre bases nuevas y tiene el ánimo más decidido que cualquier otro para hacer pasar nuestra acción revolucionaria al primer plano”.⁸ Cuando Artaud toma la dirección de la oficina, rechaza en la “Declaración del 27 de enero de 1925” definir al surrealismo como un movimiento literario: a sus ojos, es una revuelta que puede ofrecer “medios de acción”. No debe ser un grupo, sino el “grito del espíritu que retorna hacia sí mismo”.

Numerosas anécdotas son reveladoras de su voluntad de imponer una ética al seno del movimiento. Antiguos miembros describen a un Artaud muy autoritario, al punto incluso de

8. Carta de André Breton a su esposa Simone, del 22 de enero de 1925.

aparecer de pronto en clubes nocturnos para reprender a los surrealistas más distendidos. "Una terrible efervescencia de revuelta contra todas las formas de opresión material o espiritual nos agitaba a todos cuando el surrealismo comenzó: Padre, Patria, Religión, Familia, no había nada que no maldijéramos... Que no maldijéramos mucho menos con palabras que con el alma. En esa revuelta comprometimos nuestra alma, y la comprometimos materialmente", escribe más tarde Artaud en "Surrealismo y revolución".

Artaud organiza varias reuniones del comité en las que afirma su autoridad. Nombrado director asociado del número 3 de *La Révolution Surréaliste* [*La Revolución Surrealista*], da el tono de la portada: "*Fin de l'ère chrétienne*" [*Fin de la era cristiana*]. El espíritu mismo de los textos --dirigidos al Papa y al Dalai Lama, cartas a los rectores de las universidades europeas y a los médicos jefes de los asilos-- revela una voluntad radical de cuestionamiento de todo sistema.

¿Lo dudan? He aquí un extracto de su *Carta al Papa*: "Lo Confesional no eres tú, oh Papa, somos nosotros, pero compréndenos y que la catolicidad nos comprenda. En nombre de la Patria, en nombre de la Familia, empujas a la

venta de almas, a la libre trituración de los cuerpos. Nosotros tenemos entre nuestra alma y nosotros bastantes caminos a franquear, bastantes distancias para interponerles a tus curas masturbadores y a esa acumulación de aventuradas doctrinas con las que se nutren todos los castrados del liberalismo mundial. Tu Dios católico y cristiano, que como todos los otros dioses ha pensado todo el mal: 1º Te lo has metido en la bolsa. 2º No tenemos nada que hacer con tus cánones, índices, pecados, confesiones, clerigallas; ¡pensamos en otra guerra, guerra contra ti, Papa, perro!"

¡Artaud se arroja! ¡Y se arroja a fondo! ¡Sin escatimar! ¡Sin preocuparse por las consecuencias! Artaud escupe sobre "el arte muerto del burdel de la administración de la Comedia Francesa, que es un gran imbécil, como lo es además también su Molière". Apriisionado en una estéril racionalidad, el hombre moderno debe reaprender a pensar. No es tanto contra la razón que los surrealistas deben levantarse, sino contra "la pudrición de la razón", "el racionalismo estrecho", el sistema "enmohecido" del mundo contemporáneo, descendiente de la estéril lógica del "dos más dos son cuatro". "Cuidado con sus lógicas, señores, cuidado con sus lógicas;

no saben hasta dónde nuestro odio a sus lógicas pueden llevarnos”, proclama el poeta, que aprovecha su situación para hacer girar un instante el movimiento hacia una revuelta absoluta, sin cuidarse de las consecuencias en su reputación o en la de los otros surrealistas. Pierre Naville dirá: “Artaud nos ordenaba atacar, y no solamente explorar, y de emprender una lucha antes de recoger lo que fuera”.

Si hablar de un “reino de Artaud” es una exageración, es no obstante él quien, en esa época, marca los espíritus. Con fervor, expone proyectos y tomas de posición, que son adoptadas por unanimidad. A los ojos mismos de algunos surrealistas, aparece como una de las más brillantes encarnaciones literarias del espíritu de revuelta de su tiempo. Durante una conferencia que dirige a un grupo de estudiantes en Madrid, el 18 de abril de 1925, Aragon lo presenta como un líder capaz de arrastrar a las multitudes en el marco de una revuelta que va a trastornarlo todo. “Les anuncio el advenimiento de un dictador: Antonin Artaud es aquel que se ha arrojado al mar. Él asume hoy la tarea inmensa de arrastrar a cuarenta hombres que lo quieren ser hacia un abismo desconocido, en

donde arde una gran antorcha que no respetará nada, ni sus escuelas, ni sus vidas, ni sus pensamientos secretos. Con él, nosotros nos dirigimos al mundo, y todos serán tocados...”.

En ese mismo año aparecen en libro *L’ombilic del limbs* [El ombligo de los limbos] y *Le pèse-nerfs* [El pesa-nervios], sus primeras grandes compilaciones poéticas. Jacques Rivière muere y la dirección de la *Nouvelle Revue Française* se confía a su secretario Jean Paulhan, ligado con Artaud por una fuerte amistad.

Inquieto por el carácter paroxístico de los manifiestos, y por esa voluntad de Artaud de mantener en el seno del grupo una especie de atmósfera encendida, Breton recupera el control de las cosas. El nuevo giro del movimiento, “medio-libertario”, “medio-místico”, no le encanta. Temiendo cierto sofocamiento a largo plazo, frena esos pasos excesivos que el “tarado” ha puesto en marcha: “Breton quería inscribir su movimiento en la duración, y temía no poder reactivar una máquina que arriesgaba gastarse muy rápidamente. Esta metáfora energética es interesante, pues ilustra perfectamente lo que se padece a esos dos hombres: Artaud se incendia y quiere

incendiario todo. No tiene ningún sentido de ninguna economía de fuerzas. Breton, en cambio, encarna al jefe del grupo cuya potencia engloba el dominio del tiempo. Breton sabe cuidarse y cuidar a su tropa de todos los peligros. Aunque fuera a través de las exclusiones".⁹

Es igualmente la época en que el grupo toma contacto con diversas asociaciones políticas de izquierda. Los surrealistas se preguntan: ¿hay que perseverar en una actitud negativa de orden anarquista, lo que Artaud llama "la gran utopía", o comprometerse concretamente en la vía política? Y Breton, que comienza a perder el control de su negocio surrealista, elige la opción de la politización. Aquellos miembros que critican las nuevas aspiraciones o que rechazan la nueva disciplina son expulsados o dimisionan. René Crevel, Roger Vitrac, Philippe Soupault, Max Ernst, a quien se le reprocha haber sostenido palabras inadmisibles sobre la revolución, fueron de los primeros en ser alejados. Un artículo o una crítica contrarrevolucionaria, un compromiso poco dinámico o simplemente un

9. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.

malentendido entre los miembros podían servir de pretexto a la expulsión.

Es en ese momento que ocurre oficialmente la exclusión definitiva de Artaud, el 23 de noviembre de 1926, tras una reunión en el café El Profeta, donde el grupo se había reunido para replantear la cuestión de la adhesión al Partido Comunista. "Yo había venido con la intención de explicarme públicamente y de igual a igual con todo el mundo. Pero el debate se convirtió de pronto en un proceso de acusación. En esas condiciones, declaré que yo no tenía que rendir cuentas de mis actos sino a mí mismo". Los compromisos militantes de sus amigos lo "hartan" y la política no es realmente su asunto: "«¿Artaud se burla de la revolución?», me preguntaron. «Me burlo de la suya, no de la mía», respondí, abandonando el surrealismo, porque el surrealismo se había convertido también en un partido". Artaud, en total desacuerdo, fue apartado. "No veo, por mi parte, otro fin inmediato, otro sentido activo que dar a nuestra actividad que el revolucionario, ipso revolucionario, desde luego, en el caos del espíritu, o separémonos entonces!"

Todo podría haberse detenido ahí si Artaud, profundamente herido, no hubiera tenido

la intención de inflamar la querella más intensamente. "De todas maneras, el debate no quedará ahí, lo retomaré, pero esta vez a la vista del mundo, y veremos quién se quedará con la última palabra".

Bajo el choque de la exclusión, Artaud escribe *Les barbares* [*Los bárbaros*], en donde ataca violentamente a sus antiguos amigos. Breton y sus compañeros responden de inmediato con el panfleto *Au grand jour* [*A plena luz*]: "Quisiéramos no haber sido más explícitos acerca de Artaud; se ha demostrado que éste no ha obedecido jamás sino a los móviles más bajos... Que no quería ver en la Revolución más que una metamorfosis de las condiciones interiores del alma, lo que es propio de débiles mentales, de impotentes y de cobardes. Jamás, en el dominio que sea, su actividad (también era actor cinematográfico) no ha sido sino una concesión a la nada... Hoy hemos vomitado a este canalla. No vemos por qué esta carroña tardaría más tiempo en convertirse, o, como sin duda diría él, en declararse cristiano". Artaud responde a su vez con otro folleto: *À la grande nuit ou le bluff surréaliste* [*A plena oscuridad o el bluff surrealista*], en el que proclama que son el sectarismo y la bestialidad de algunos que se

llaman aún surrealistas los que han arruinado el bello sueño del movimiento en su origen. Interviniendo de nuevo, Jean Paulhan escribe bajo el nombre de Jean Guérin un artículo favorable a Artaud. Gesto que André Breton no aprecia nada: "Al fin vas a hacerte embadurnar muy pronto la cara de harina. Podredumbre, vaca, hijo de puta de estilo francés, soplón, imbécil, sobre todo imbécil, mierda vieja tocada de un *bidet* y aleccionada por un gran vergazo".

La terrible guerra de Artaud contra el materialismo histórico acaba de comenzar: "El surrealismo para vivir tenía necesidad de encarnarse en una revuelta de hecho, de confundirse con esas reivindicaciones concernientes a la jornada de ocho horas, o al reajuste de los salarios, o la lucha contra la carestía. Qué tontería... o qué bajeza de alma". Después, el marxismo, ese "último fruto podrido de la mentalidad occidental", o "una revuelta de perezosos", se convertirá a sus ojos en un enemigo feroz. Si quieren saber más, les aconsejo sumergirse en sus *Messages révolutionnaires* [*Mensajes revolucionarios*], así como en sus últimos escritos. Encontrarán bellezas como esta: "Cuando veo en Karl Marx o en Lenin la palabra espíritu, como la vie-

ja invariable valor, el llamado de esa eterna entidad a la cual remontar las cosas, me digo que hay mugre y orgía y que dios le ha chupado el culo a Lenin y que eso es lo que ha pasado siempre". Sin definirse como anarquista, Artaud un poco por azar se convierte en el abanderado de una concepción libertaria del surrealismo, no porque él la haya inventado, sino porque Breton y su pandilla la acaban voluntariamente de abandonar. "Los surrealistas fueron anarquistas antes de ser surrealistas, recuerda Breton en 1952, en *Le Libertaire* [El Libertario], diario que había sido una lectura suya en su juventud y que entonces reanuda".¹⁰

Una concepción de la libertad en su extensión más absoluta, la de "los anarquistas individualistas que se han desprendido completamente de cualquier solidaridad social para afirmar la única realidad, el único ideal del rebelde: «vivir su vida», afirmar su ser, su individualidad, por todos los medios, fuera del rebaño".¹¹ Una revuelta inspirada

10. Thierry Galibert. *La Bestialité*. Paris: Sulliver s.f.

11. André Colomer. *Action d'Art*, núm. 1 (febrero de 1913).

en las obras de Rimbaud y Lautréamont. Mucho más tarde, Jean-Louis Barrault declarará: "Si existe un surrealista, era seguramente Artaud". Era su amigo. Pero con toda objetividad, Artaud fue en esa época, entre los surrealistas, el más violento y el más extremista.

Tras la muerte de su padre en 1924, los recursos familiares se agotan. Artaud intenta persuadir a su madre de dejar Marsella para vivir cerca de él. André Breton evocará esas relaciones madre-hijo con ironía mordaz, en el *Segundo manifiesto surrealista*: "Es el señor Artaud, como lo hemos visto o como lo hubiéramos podido ver, abofeteado por Pierre Unik ¡y pidiéndole ayuda a su madre!". Para asegurar sus subsidios, el poeta se ve obligado a aceptar proyectos alimentarios de los que no está orgulloso. Paralelamente a sus actividades teatrales, gracias a la ayuda de un primo productor, participa como figurante o en papeles secundarios en varios filmes pequeños. Proyectos que le permitirán sin embargo viajar a Italia (*Graziella*), a Berlín (*Coup de feu á l'aube* / *Disparo al amanecer*) o al desierto argelino (*Zouave Chabichou* / *El zua-vo Chabichou*).

El Teatro Alfred Jarry

En medio de esa gran aglomeración de fuertes personalidades cuya última gran pelea, la última extravagancia, la última locura fascinan, las salas de teatro tienen mucho interés en acoger espectáculos susceptibles de escandalizar. Es en ese contexto que, en 1926, Antonin Artaud, Roger Vitrac y Robert Aron fundan el Teatro Alfred Jarry, que ofrecerá cuatro espectáculos. Lo mismo artísticamente que de manera conceptual, esa compañía marcó fuertemente los espíritus de su tiempo, asumiendo a veces verdaderos riesgos penales en su voluntad de ser revolucionaria a todo precio. Vitrac escribe los textos y Artaud se ocupa de la puesta en escena. Raymonde Rouleau o Étienne Decroux son algunos de los comediantes que participaron en esa aventura.

Primavera de 1927. Tras una relación tumultuosa de cinco años, Artaud y Génica se separan: "No quiero que conserves de mí el recuerdo de un hijo de puta, pero si en el momento en que mi vida era totalmente libre, en lugar de decirme que querías vivir la tuya y librarte a todos los desbordamientos de tu espíritu, me hubieras propuesto retomar lealmente la vida común (la noche en que

nos encontramos en lo de Wepler), yo hubiera aceptado todavía, porque no tenía una amante como tú lo tenías en la persona del señor Grémillon, tu director de escena". Ay, eso duele...

7 de abril de 1927. Premier triunfal del *Napoleón* de Abel Gance en la Ópera Garnier. En la escena final, el público se levanta. Artaud, esa noche, abandona su disfraz de revolucionario y se presenta con un aspecto mundano. Todo el mundo lo felicita por su magnífica actuación de Marat. "Se había entusiasmado con los métodos de trabajo de Gance y estaba muy satisfecho de su papel, a tal punto que durante meses asumió al personaje de Marat para la mayor alegría y a veces el malestar de sus amigos".¹²

2 de junio de 1927. El primer espectáculo del Teatro Alfred Jarry incluye una improvisación musical de Artaud, *Ventre brûlé ou la mère folle* [Ventre quemado o la madre loca]; una pieza de Robert Aron, *Gigogne* [Conejo] y tres cuadros de *Mystère de l'amour* [Misterio de amor], de Roger Vitrac. "Gignone reitera el gusto de la provocación dadaísta y recuerda *Les mamelles de Tirésias* [Las tetas de

12. Thomas Maeder. *Antonin Artaud*. Paris: Plon, 1978.

Tiresías] de Guillaume Apollinaire. Un Gran Fecundador, llamado «el hijo Citröen» porque fabrica niños en serie, se rebela contra el principio alienante de la reproducción. Poco a poco las cunas sumergen la escena y ese “padre conejo rodeado de sus pequeños bastardos” acaba por suprimirlos a tiros de revólver y lanzando injurias al público”.¹³ Vestido con una toga negra y un extraño sombrero, René Lefèvre avanza hacia los espectadores y los juzga con una mirada extraña, diciendo: “Y ahora, público de imbéciles...!”.

27 de mayo de 1927. Comienza el rodaje de *La passion de Jeanne d’Arc* [*La pasión de Juana de Arco*], de Carl Dreyer. Artaud encarna el papel del padre Massieu. De esa corta colaboración, guarda un recuerdo inolvidable. Dreyer es un realizador apasionante y difícil, que para obtener lo que quiere rapa a la bella Falconetti. Los actores que, como Artaud, encarnan a los monjes, son tonsurados. “Anticlerical como era entonces Artaud, eso comienza por molestarle, pero encuentra en ello cierta diversión cuando la gente en la calle se muestra escandalizada por el extraño

13. Olivier Penot-Dacassagne. *Vies et morts d’Antonin Artaud*. Paris: Christian Piro, 2015.

comportamiento de ese eclesiástico”.¹⁴ Para disimular la tonsura, Artaud porta a menudo un turbante negro que arrastra por el suelo. “Una noche”, cuenta su nueva compañera, Alexandra Pecker, “fuimos arrestados por alboroto nocturno. Las calles estaban desiertas y bromeábamos ruidosamente. Un representante del orden nos invitó, sin brutalidad, a pensar un poco en la gente que dormía. Y Artaud dice, con altanería: «¿Qué carajo quiere que haga? ¿Estoy durmiendo yo?». Tras ese incidente, lo arrestan y lo llevan a la comisaría. El inspector nocturno le ordena quitarse el turbante. “Perentoriamente, Antonin obedeció, inclinó el occipucio hacia el oficial de policía y, golpeándose el cráneo con el índice, se puso a canturrear: «¡La, la, la!». Mire, ahí. Mire. ¡La, la, la!». ¿Lo tomaron por un monje recientemente exclaustado? En todo caso, nos dejaron ir sin más historias”.

14 de enero de 1928. Comedia de los Campos Elíseos. El Teatro Alfred Jarry presenta a las 15 horas su segundo espectáculo: la proyección de un filme censurado por el Ministerio del Interior, *La madre*, de Pudovkin, seguida de un acto de una pieza de teatro de

14. Thomas Maeder. *Antonin Artaud*. Paris: Plon, 1978.



Antonin Artaud en *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer (1928).

un autor cuya identidad será ocultada durante la representación, tanto al público como a los actores. Los surrealistas, bien determinados, han encontrado la manera de instalarse en la primera fila para silbar y abuchear el espectáculo. Durante la representación, André Breton, que reconoce al autor, abuchea a sus amigos: "¡Cállense, montón de imbéciles, es de Claudel!". La calma vuelve, hasta que Artaud, una vez terminado el acto, sube a escena para anunciar con voz fuerte: "La pieza que hemos querido representar ante ustedes es del señor Paul Claudel, embajador de Francia en los Estados Unidos...", agregando tras un largo silencio teatral: "... Un infame traidor". Esa declaración provoca un escándalo en el medio literario y ofende a Jean Paulhan, que, unos días más tarde envía una carta a Antonin Artaud para expresar su descontento. Carta que éste confía a André Breton, lo mismo que una respuesta poco amable. Ambas serán publicadas el 15 de marzo de 1928, en el número 11 de *La Révolution Surréaliste*. Tras ese incidente, y hasta el final de 1929, Paulhan evita todo contacto con Artaud, pero, a pesar de ese escándalo, un comité sueco aprecia la puesta en escena y promete a Artaud que, si monta *El Sueño* de Strindberg, lo apoyarán.

Febrero de 1928. Entre los pequeños guiones que Artaud escribirá en esa época, uno solo se rodará: *La coquille et le clergyman* [*La concha y el reverendo*], filmado por Germaine Dulac. Artaud se decepciona por el resultado y no lo ocultará. Durante la primera proyección pública del filme en el estudio de las Ursulinas, los surrealistas organizan, esta vez, un memorable disturbio en apoyo a Artaud, que se siente traicionado. Breton lee en voz alta durante la proyección del filme el guión original, subrayando todos los matices que la realizadora no ha respetado. Tras lanzarle algunas obscenidades a Germaine Dulac y de romper algunos vidrios en el *hall* del cine, Breton y su banda corren por las calles gritando: "*¡Goulou, Goulou, Goulou!*" [*¡Glotona, Glotona, Glotona!*"]. Una vez expulsados los alborotadores, la proyección continúa. Los organizadores parecen aliviados... Y después, ¡sorpresa! Quince minutos más tarde, se escucha en la oscuridad, en voz alta, el diálogo siguiente: "¿Quién hizo este filme?" "Fue *madame* Dulac." "¿Y qué es *madame* Dulac?" "Es una vaca." Artaud y Robert Desnos son también eyectados de la sala. Algunos meses más tarde, gracias al apoyo de los famosos suecos, Artaud montará *El Sueño* de Strindberg.

El público mundano que atrae un acontecimiento como ese puede ayudar a su vez a Artaud a iniciar una gran carrera de hombre de teatro y permitirle encontrar muchos ricos amantes del arte dispuestos a financiar otras producciones. Al enterarse de la noticia, los surrealistas declaran de inmediato que, si el espectáculo tuviera lugar, ellos harían todo para sabotearlo.

2 de junio de 1928. El día de la premier, un público escogido llena el teatro. Ciento lugares se han reservado para los suecos, más treinta y cuatro para la legación (incluido el ministro) y ocho para los representantes de los más importantes cotidianos de Estocolmo y de Göterberg. La gran prensa francesa está también presente, así como cinco periodistas norteamericanos, tres vieneses, tres belgas y dos holandeses. Entre los invitados figuran también la duquesa de La Rochefoucauld, la princesa Edmond de Polignac, la princesa George de Grecia, la condesa Albert de Mun... Unos treinta surrealistas consiguen infiltrarse en la sala. Durante la representación, resuenan insultos contra la nación sueca, así como contra los miembros del teatro Alfred Jarry, acusados de haber sido comprados por los capitalistas

suecos. Buscando justificarse, Artaud sube a escena y declara torpemente: "Strindberg es un rebelde, igual que Jarry, como Lautréamont, como yo. ¡Representamos esta pieza como un vómito contra su patria, contra todas las patrias, contra la sociedad!". El público se siente agredido y deja descontento la sala. El pintor Isaak Grünewald, viendo que el director del espectáculo no sólo no denuncia a los alborotadores sino que se justifica ante ellos, se levanta y clama a sus compatriotas: "¡Si es así, si se interpreta *El sueño* como un vómito contra Suecia, les ruego a los suecos abandonar la sala a manera de protesta!". Las plazas son reembolsadas y la compañía se encuentra muy mal financieramente. La guerra ha comenzado. Breton incita a su grupo a sabotear todas las nuevas representaciones del teatro Alfred Jarry. Por insistencia del doctor Allendy, que ha perdido no poca plata en este negocio, los "alfred-jarryanos" encargan de urgencia un volante para distribuirlo entre los espectadores. "El teatro Alfred Jarry, puesto en presencia de una agresión injustificable, se declara listo para emplear todos los medios, incluso aquellos que más le repugnan, para asegurar la libertad de sus espectáculos".

9 de junio de 1928. Breton y su banda entran en el teatro, decididos a hacer un desastre. ¡Uno se creería en el lejano oeste! Aron denuncia a Breton: "¡No eres más que un revolucionario de sala de espectáculos!". Furioso, Breton se lanza sobre Aron y sigue una riña. Llega la policía como refuerzo. Aron sube a la escena y grita, sorprendiendo a los policías: "¡El Teatro Alfred Jarry quisiera declarar públicamente que odia más que nadie a la policía!". Tania Balachova, comediente en el espectáculo, que se encuentra en escena en ese momento, relata: "Breton estaba peleando a puñetazos contra un espectador, tal vez un partidario de Artaud. Alrededor de esa pelea había trescientas personas en círculo y, en otro rincón de la sala, completamente abandonada por la multitud, podía percibir a un hombre ocupado en golpear en la cabeza a otro hombre que se desplomaba lentamente entre dos filas de butacas. A pesar de sus torpezas, Artaud sueña ya con el próximo espectáculo: *Victor ou les enfants au pouvoir* [Víctor o los niños al poder]. El día de su cumpleaños, Víctor, un niño de 1.80 metros, diabólicamente inteligente, decide morir para no convertirse en adulto. Pero antes tiene la intención de mandar todo a la mierda. Su maldad se reve-

la en las palabras impropias que siembran el desorden en la comida que preparan sus padres para festejar su aniversario. De manera perversa y sádica, acaba por ridiculizar a cada miembro de su familia, así como a sus invitados. Los empuja incluso al suicidio. Crítica de las costumbres burguesas y de la hipocresía ambiente, esta pieza muy osada para su tiempo tenía todo para gustar a los no conformistas. Pero esta vez es el papel de Ida Mortemart, la rica pedómana, el que "provoca cierto escándalo durante las tres representaciones del 24 al 29 de diciembre de 1928 y del primero de enero de 1929, pues los espectadores llegarán armados de bolas apestosas que lanzarán cuando Domenica Blazy entra en escena. *L'Amie du Peuple* [El amigo del Pueblo] de la tarde acusa a Artaud de haberlo organizado, y de haber ubicado a policías en el teatro...".¹⁵ Artaud lo niega, pero váyase a saber...

Las raíces de la cólera

Enfriada la relación con Vitrac, Artaud abandona el Teatro Alfred Jarry y emprende sus proyectos solo. Artaud sobrevive. Artaud tie-

15. Thomas Maeder. *Antonin Artaud*. Paris: Plon, 1978.

ne hambre. Esta carta escrita algunos años más tarde resume bien su estado de espíritu en esa época: "Yo soy un fantasma y usted un hombre de negocios. Usted es director de teatro a perpetuidad y yo no soy más que un pobre diablo de comediante que fracasó, talento habría que reconocerle. Señor Jacques Hébertot, tengo necesidad de ganarme el pan, necesidad de comer, en esas estoy [...]. No pido sino trabajo. Deme algo que hacer, señor Hébertot, no importa qué: un papel, una plaza en sus oficinas, un puesto aunque sea de barrendero público. Escupo sobre mi espíritu [...]. Las preocupaciones, el hambre tal vez, producen malos sueños".

Primavera de 1930. Detrás de una pequeña iglesia del bulevar Montparnasse, una muchacha de quince años llora. Artaud, conmovido, posa su mano en su hombro: "--¿Tienes hambre, pequeña?" "--¡Déjeme tranquila, tengo ganas de llorar sola!" "--¿Conoces el Dôme? Voy a ir al Dôme, al bar del Dôme y voy a esperarte durante una hora. Si al cabo de una hora no llegas, voy a pensar que un ángel pasó así por mi vida..." Y es así como nace su amistad con Anie Besnard.

Marzo de 1931. Aparece en ediciones Denoël *El monje* de M. G. Lewis narrado por Ar-

taud. Pero ¿quién es ese monje? Y bien, *El monje*, o *The monk* en inglés, es una novela gótica de Matthew Gregory Lewis publicada en 1796. Escrita por un joven de 19 años, la novela fue censurada en vida del autor, a causa de sus temas --incesto, violación, magia negra, parricidio--. Resumiendo, es la historia de un joven monje, Ambrosio, prior de los capuchinos de Madrid, tentado por una mujer que ha penetrado en el convento disfrazada de varón. Sólo para incitarlos, figuraba entre los libros preferidos del marqués de Sade. "*El monje* es una de esas novelas «góticas» que gustaban en el siglo XIX, y cuya atmósfera sombría de ocultismo y magia negra, transmitida por un clérigo decadente, no podía sino seducir a un Artaud ávido entonces de anticlericalismo".¹⁶

1932. Edgar Varèse le pide a Artaud escribir una ópera que debía tener lugar en el año 2000. La proposición le fascina. Aunque el proyecto se cayó, el esbozo del libreto de *Il n'a plus de firmament* [Ya no hay firmamento] existe: "Gritos, sirenas, silbidos, tambores, tam-tam, altoparlantes, textos

16. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.

entrecortados de «ruidos, tornados sonoros que lo cubren todo» [...]. Armonías cortadas repentinamente. Sonidos brutos. Destimbraje sonoro. La música dará la impresión de un cataclismo lejano y que envuelve la sala, cayendo como de una altura vertiginosa. Acordes se inician en el cielo y se degradan, pasando de un extremo al otro. Sonidos caen como desde muy alto, se detienen en seco y se extienden en emanaciones, formando bóvedas, parasoles. Capas de sonidos”.¹⁷ Una composición sonora que más tarde inspirará su puesta en escena de *Les Cenci* [*Los Cenci*].

6 de abril de 1933. Artaud, en el marco de un grupo de estudios filosóficos fundado por el doctor Allendy, pronuncia en el Anfiteatro Michelet de la Sorbonne una conferencia: “Le théâtre et la peste” [“El teatro y la peste”]. Todo se desarrolla perfectamente y algunos profesores felicitan a los organizadores por haber descubierto un conferencista tan bueno. De pronto, Artaud comienza a imitar los tormentos de alguien que muere de la peste. Anaïs Nin, con quien Artaud sos-

17. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.

tiene una pequeña aventura, relata: “La luz era cruda. Sumergía en la oscuridad los ojos hundidos de Artaud [...]. Sus cabellos muy largos caían a veces sobre su frente [...]. Un rostro magro, como devastado por la fiebre. Una mirada que no parece mirar al público. Es una mirada de visionario. Tenía manos largas y dedos largos [...]. Su rostro estaba convulsionado por la angustia, y sus cabellos estaban bañados por el sudor. Sus ojos se dilataban, sus músculos se contraían, sus dedos luchaban para conservar su elasticidad. Nos hacía sentir su garganta seca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, el fuego de sus entrañas. Era un torturado. Aullaba. Deliraba. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión”. Al principio pasmados, los espectadores comenzaron a reír y poco a poco abandonaron la sala, con fuertes abucheos, silbidos e insultos.

15 de abril de 1933. Le envía una carta a Louis Juvet pidiéndole que lo contrate como simple asistente. Juvet duda, conociendo a Artaud... “Artaud continúa, los siguientes meses, presionando a Juvet para que lo deje trabajar para él. Juvet lo elude, da largas y pospone sin cesar el caso para después. Artaud vuelve a la carga, declarándose «pe-

sado y tenaz».”¹⁸ Finalmente, Jouvét cede y lo contrata para *La pâtissière du village* [*La pastelera del pueblo*]... Y una vez ahí, Artaud se pretende director de escena: “Tenemos que incluir maniqués de veinticinco metros. Aparecerán en la escena final del sueño, avanzando entre juegos de artificio. Uno de ellos llevará el Arco del Triunfo sobre sus hombros. Como en el teatro balinés, la música será parte integral del espectáculo”. Jouvét no lo soporta más.

Siempre necesitado, Artaud solicita a su editor Denoël que le preste una pequeña sala, para impartir un curso de arte dramático dos veces por semana. Proyecto que pronto fracasa también “a causa de la falta de alumnos y de la excentricidad del profesor”. Durante el rodaje del filme *Faubourg Montmartre* [*Barrio Montmartre*], Artaud simpatiza con Charles Trenet, a quien llama “Charles el Temerario”. Un día, Charles visita a Artaud (su madre abre la puerta): “--¿Quién es, mamá? (voz en *off* de Artaud). --Es Charles, Nanaki, Charles el Temerario”. Supongo que no conocía el nombre verdadero de Charles Trenet.

18. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. París: Fayard, 2006.

Junio de 1933. En plena miseria, Artaud le pregunta a Paulhan si puede autorizarlo a servirse un poco del nombre y el patronato de la Nouvelle Revue Française para ontar un nuevo proyecto teatral. Paulhan, aunque reticente al principio, acaba por ceder. Pero Artaud quema las etapas, lo que hace enojar al gran patrón, Gaston Gallimard. Entrevistado el 26 de junio por *L'Intransigeant* [*El Intransigente*], Artaud, bastante torpemente, da a entender que la poderosa *NFR* se prepara para extenderse al dominio del teatro: “--Se rumora que la *NFR* quiere crear un teatro. ¿Es cierto? --Evidentemente. Yo mismo lo voy a dirigir. Publicaré, en el próximo número de la *NFR*, un especie de manifiesto que firmarán los señores André Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet, Jean Paulhan y Jules Supervielle. Ellos constituirán el comité de honor”. Ese comité imaginado por Artaud no encuentra un eco muy favorable. Nadie entre los nombres citados va a firmar ese manifiesto ampuloso en el que Artaud evoca un teatro construido bajo los principios arquitectónicos de los templos tibetanos y en el que los espectadores se colocarían sobre sillas volantes en el centro de la escena. La posición de Artaud en la *NFR* es incómoda. Benjamin Crémieux

amenaza con renunciar si Gallimard continúa publicando sus textos.

Noviembre de 1933. Rodaje de *Liliom*, de Fritz Lang. Artaud interpreta el papel del afilador y ángel guardián. El mismo año, le da voz a Fantomas en la creación radiofónica de Robert Desnos: *La gran complainte de Fantômas* [*El gran lamento de Fantomas*].

Fin de diciembre. Deprimido por todas esas promesas abortadas, Artaud se pone cada vez más mal. Enfermo, aumenta sus dosis de láudano, consumiendo hasta 50 gramos cada dos días, y fantasea incluso con el suicidio: "Me obsesiona cada vez más la idea del suicidio, tanto más terrible cuanto es para mí la única salida lógica. Si no estoy al borde de la muerte, estoy moralmente muerto". Después de trece años de recurrir al opio, Artaud decide tomar las riendas del asunto. Thomas Maeder escribe: "Artaud fue admitido en una clínica el 8 de diciembre, vestido con una bata de hospital y despojado de todos sus objetos personales [...]. Los médicos no creían demasiado en sus posibilidades de curación, lo juzgaban incurable y víctima de un padecimiento mental creciente que convertía a la cura en algo por lo menos inútil. En su ficha de entrada, alguien anota: «Muy exigente, re-

chaza las píldoras, diciendo que había tomado su dosis antes de entrar. Enfermo protestatario»". Dos días después, de los cuarenta previstos, se dice curado y se va a vivir con su madre.¹⁹

Artaud tiene 37 años, ama la provocación, marcar los espíritus, atraer la atención y hacer enojar a la gente. Una noche, invitado con Jean-Louis Barrault a cenar en Passy, en casa de la madre, amable y burguesa, de una de sus amigas actrices, toma al pie de la letra la recomendación de la dama de sentirse como en su casa, Artaud se entrega, en medio de la comida, a hacer algunos ejercicios de yoga. Tras lo cual, cuando la elegante anfitriona se pregunta en voz alta cómo la Comedia Francesa no lo ha descubierto todavía, golpeándose lentamente la cabeza con una cuchara, pronuncia con voz extraña: "*Madame, usted me enerva*".

19. "La perspectiva para mí terrible de pasar cuarenta días en el Hospital Henri Rouselle, la promiscuidad del senil con quien se me había colocado, la obligación de permanecer acostado durante más o menos la mitad de mi estancia, todo eso creaba un conjunto de circunstancias que me hacían odiosa la estancia en el Hospital Henri Rouselle. Solicité y obtuve un exeat abrupto" (carta al doctor Dupouy, julio de 1935).

6 de enero de 1934. Lise Deharme, rica heredera y viuda de un marido rico que se había suicidado, organiza una pequeña velada artística en su salón, a fin de ayudar a Artaud a encontrar mecenas. Banqueros, industriales y hombres de negocios son invitados. Muy conmovidas, la madre y la hermana de Artaud asisten a la velada. Todo va de maravilla, Artaud es luminoso... Pero la venta comercial no es su punto más fuerte: "Cuando Artaud terminó de leer, de actuar y mimar su tragedia, explicó cómo pensaba disponer su *Théâtre de la Cruauté* [Teatro de la Crueldad]. Las butacas debían ser incómodas, aunque fuera preciso esconderse bajo el asiento del espectador para impedir que se durmiera. Algunos malos olores se difundirían en la sala, etcétera, etcétera. Y no habría que preocuparse por vanas contingencias materiales; el dinero se gastaría, y eso es todo."²⁰ La cara de los potenciales comanditarios se ensombreció. Estaban sufriendo. Artaud no se anduvo con rodeos al decirles que los tenía por puercos, por ignorantes, y que él les

20. Para su espectáculo *La conquête du Mexique* [La conquista de México], cuya síntesis leyó esa noche en casa de Lise Deharme, Artaud preveía contratar a trescientos actores secundarios.

ofrecía una ovación única para rehabilitarse financiando una empresa de la que no eran dignos... El resultado no fue muy brillante. Los industriales no estaban muy convencidos de la necesidad de ese apostolado... «Yo sin embargo hice lo imposible», dirá Artaud (atestigua Youki Desnos).

Algunas semanas más tarde, Jean-Marie Conty, que conoce a mucha gente rica, organiza también en beneficio de Artaud una cena "inteligente" en casa de *madame* Suzanne Mayer. Justo antes de comenzar su discurso, Artaud no puede ocultar su malestar. Se vuelve hacia Barrault y casi en voz alta le dice: "Toda esta gente me fastidia". Dándose cuenta de su error, se dirige firmemente a su auditorio de burgueses: "Señoras y señores, si acepto enmierdarme con ustedes es porque tengo que montar *La conquête du Mexique*. Tienen que entregarme ese dinero que le han robado a la sociedad". Sonrisas nerviosas en la sala... Artaud instala sus notas y comienza a delirar. Ay, la velada no aporta más plata que la precedente. "Artaud estuvo perfecto. Pero hervía en su interior. Cuando todo el mundo se fue, encantada, Suzanne Mayer lanzó un gran "uff" y nos instalamos para degustar, en la intimidad, los deliciosos restos del

buffet: espliegos, *foi gras*, pulardas. Artaud era muy caprichoso en relación a la comida. Ese día, estaba en su periodo "ogro". "¿Qué son esas exquisiteces?", protestó. "Vayan a buscarme jamón crudo, *rosbif* sangrante, encurtidos a la rusa, cosas consistentes". El *maître* del hotel se precipitó a un restaurante vecino y trajo las cosas deseadas. Artaud cogió las carnes rojas con sus manos: "Así es como hay que comerlas. Hay que despedazarlas, masticarlas, molerlas, deglutirlas, a la manera de los hombres de las carvernas. Youki, tome este pedazo de uro que maté para usted...". El *maître* del hotel servía los vinos con aire reflexivo. Tenía la sensación de asistir a una ceremonia mágica, genial e inolvidable".²¹

Sus proyectos teatrales se hundían, pero Artaud no se desanima, no cede. Al contrario, mientras más fracasa más escribe sobre teatro. Textos que serán editados en 1938 en un futuro *best-seller* mundialmente conocido: *El teatro y su doble*.

28 de abril de 1934. Aparece, en Denoël, *Héliogabale, u l'Anarchiste couronné* [*Helio-*

21. Youki Desnos. *Les confidences de Youki*. Paris: Fayard, 1999.

gáballo o el anarquista coronado]. Artaud se inspira en la verdadera historia de Marcus Aurelius Antoninus, o Heliogábalo, emperador romano de origen beduino que reinó del año 218 al año 222. Durante tres años y nueve meses, Roma vivirá al ritmo de todos los caprichos, extravagancias y provocaciones de un inmaduro adolescente de catorce años. Fiel a los principios vivos del culto solar de Siria de los cuales él es sacerdote, Heliogábalo, desde su llegada a Roma, transforma a la ciudad eterna en las inmensas tablas de un teatro, y su reino en una exaltante ceremonia sanguinaria. Rituales y locuras cuyo objetivo es rechazar el mundo de los hombres. Perturbador insoportable, por tanto, Heliogábalo, a través de sus esplendores e infamias secretas, aspira a una purificación desmoralizadora. Todos sus actos, a la vez exaltantes, asombrosos y minuciosamente reflexionados, ponen en marcha una empresa de rebajamiento, perversión y destrucción de todos los valores latinos. Cuando Heliogábalo se viste de puta y se vende a las puertas de los templos romanos, nombra a un danzante a la cabeza de su guardia pretoriana o escoge a sus ministros por la enormidad de sus miembros, es a la República Romana a la que humilla. Heliogába-

lo no es un loco sino un insurgente que aspira, por la destrucción, a imponer un orden superior. Un insurgente contra la anarquía politeísta romana y sus instituciones. Para él, todo lo que es anarquía desde el punto de vista romano es fidelidad a un principio. Al afirmar: "NI DIOS NI AMO", Heliogábalo llega a ser a la vez tanto un DIOS como un AMO.

1934. En "El Domo" de París. Sentada, una muchacha de 16 años lee los ensayos de Montaigne. Artaud se levanta y grita con voz atronadora: "¡Qué cloaca! ¡Alguien que lee los ensayos de Montaigne! ¿Se dan cuenta? ¡¡Alguien que lee los ensayos de Montaigne!!". La joven se ofende... Artaud la aborda y es así como nace su amistad con Marthe Roberte. Años más tarde, cuando Marthe Roberte le pregunta: "¿Por qué me abordó de una manera tan grosera?", Artaud, riendo, responde: "Pero, hija, tenía que encontrar una manera...".

Octubre de 1934. Publicación, en la NRF, de *El teatro y la peste*. ¿Texto sobre el teatro? No realmente... Como en *Heliogábalo*, aquí la peste se presenta como una epidemia que, aterrorizando los espíritus y devastando los cuerpos, deshace el contrato social, amenaza lo real y desintegra la individuali-

dad. Un mal profundamente desorganizador que libera el inconsciente oprimido, destruyendo todas las estructuras, valores y leyes de este mundo. Las instituciones se paralizan, los policías y los médicos ya no pueden hacer nada. Fuerza purificadora, la peste es una crisis que destruye para poder reconstruir. Lo que hasta entonces parece imposible se vuelve de pronto evidente. Una vez liberadas las fuerzas que duermen en los inconscientes liberados, nacen nuevas posibilidades. En una dinámica de renovación del espíritu, Artaud afirma que el cuerpo social no puede ser curado por medio de levantamientos de naturaleza social, sino con la peste, es decir, con el teatro: "esa especie de exorcismo total que oprime el alma y la impulsa hasta el límite. El teatro, como la peste, está hecho a la imagen de esa carnicería, de esa esencial separación. Desata los conflictos, libera las fuerzas, desencadena las posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son negras, es culpa no de la peste o del teatro sino de la vida".

¿Cuál es entonces ese teatro que libera a los hombres de los sistemas económicos, utilitarios y técnicos del mundo, ese teatro contaminador que empuja, como la peste,

a las multitudes a la sinrazón, ese teatro generador de angustia que trae el vértigo y sumerge al espectador en el desasosiego? Uff... Y bien, ¡ese teatro es el Teatro de la Crueldad! Una forma de revolución que Artaud intentará materializar en 1935 montando *Los Cenci*, pieza en cuatro actos y diez cuadros escrita por él siguiendo a Shelley y Stendhal.

Los Cenci es una pieza libremente inspirada en la verdadera historia de Francesco Cenci d'Arenula, que vivió en Italia a fines del siglo XVI. Personaje de comportamientos inmorales, habiendo abusado de su esposa, violado a su hija y matado a sus hijos, consigue aún así comprarle el perdón al Papa. Para resumir, indignados ante tanto horror, madre e hijo lo matan. Acusados de parricidio, mueren en el cadalso sentenciados por Clemente VIII. ¡Más Clemente, te mueres!

Robert Denoël financiará gran parte del espectáculo a condición de que su esposa Cécile actúe en él. Y depende de que Iya Abdy, influyente mujer de mundo, acepte apoyar el proyecto... a condición de que ella actúe también. Una encarnará a Lucrecia y la otra a Beatriz. Los decorados son de su amigo Balthus y la música de Roger Désormière. Para la

puesta en escena, Artaud se apoya en un joven de 24 años, Jean-Louis Barrault. Roger Blin y Alain Cuny interpretarán a los dos asesinos.

Como director de escena, Artaud es insoportable, imprevisible, insatisfecho, nervioso e irascible. Sus exigencias y su perfeccionismo desmesurado agotan a los actores. ¡Y luego todo se va al diablo! Iya Abdy actúa como *vedette*. Pretendiéndose descendiente de Sophie Gray, se hace fotografiar en pleno ensayo con sus dos perros. "Barrault", según Roger Blin, "le dice con insolencia que él no tenía su pedigrí y que era un buen villano borgoñés. A fin de cuentas, los dos se abofetearon entre ellos". Otro día, Artaud, buscando obtener de la misma Iya Abdy lo que deseaba en un ensayo, le espetó: "¡Escuche, no está bien hoy, tendría que ir a que le dé por el culo un mamut!".

¡Y eso no es todo! Pasemos a la delación... Robert Denoël no sólo gasta su fortuna en realizar los delirios de Artaud, además es cornificado. ¡Su mujer Cécile se acuesta con Artaud! "Tú lo amabas. Él te amaba. ¿Eras su amante? Tal vez sí, sin ninguna duda sí, tal vez no. Yo fui testigo de su amor extravagante, de sus peleas, de sus reconciliaciones, de sus caricias mutuas. Tú no parecías

capaz de amar más que aquellos que me quitaban algo. Es realmente curioso. Sus amores alcanzaban el paroxismo, con escenas dramáticas, aullidos, etcétera, en el momento de *Los Cenci*, cuando me costaban más caro”.²²

6 de mayo de 1935, Teatro des Folies-Wagram. La presentación general de *Los Cenci* tuvo lugar ante una sala repleta. Durante esa representación, Artaud estaba tan hipnotizado por su papel que, en la escena del estrangulamiento, hirió en el el codo a *madame* Denoël --“una capa de maquillaje se le aplicó en el codo en las funciones siguientes para cubrir las esquimosis”--.²³ A falta de medios financieros, el espectáculo se interrumpe después de diecisiete representaciones. Las críticas le llovieron mucho. Algunas hablaban de exceso y mal gusto, otras de ruido espantoso y de cacofonía. La actuación de Artaud no dejó indiferente a nadie. Excesivo hasta el histrio-

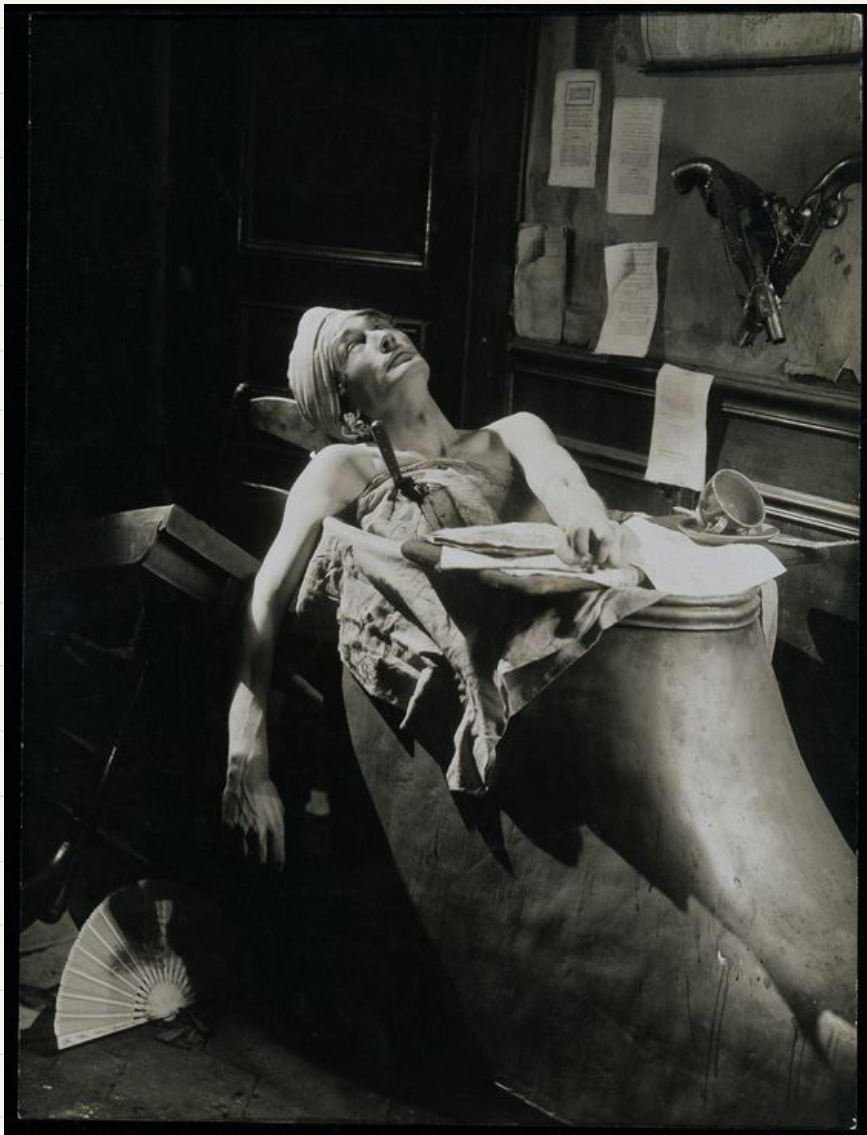
22. Frases de Denoël recogidas por Alice Louis Staman. *Assassinat d'un éditeur à la Libération*. Paris: Éditions e-dite, 2005. (Sabemos que sólo esa sospecha no constituye una prueba. Si usamos la expresión “se acuesta con Artaud” es justamente por estilo y para impresionar.)

23. Florence de Mèredieu. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.

nismo, fue juzgado con severidad. Colette, una periodista entonces poco conocida, escribió en *Le Journal* [El Diario] a propósito de *Los Cenci*: “De toda la compañía, el peor actor, Antonin Artaud, no es el menos interesante. Estridente, negro, anguloso, agitado, pulverizando su texto lo más posible, es insoportable, y nosotros lo soportamos. Pues la luz es la de la fe”.

Pero Artaud no es alguien que soporte las críticas ni los fracasos. La emprende primero contra sus actores por no haber estado a la altura. En seguida, acusa al público parisino de no ser bastante avanzado para apreciar ese “alimento de dioses”. Si *Los Cenci* son un fracaso comercial, a los ojos de Artaud son un éxito absoluto. El 15 de mayo de 1935, Artaud arroja un llamado en dirección a Paulhan: “Todo va mal”.

Traducción: Enrique Flores



Antonin Artaud en *Napoleón*, de Abel Gance.
La muerte de Marat (1927).

En cubierta:
Autorretrato
En guardas: *Cahiers d'Ivry*

Enrique Flores
Irvin Payan Escalante
Gamaliel Valentín González

Malatesta
2025



Título original:
Antonin Artaud, l'anarchiste courroucé
© 2018. Editions Libertaires.

