

CARMEN DE SANTIAGO

ANTONIN ARTAUD: LA RELACIÓN DE SUS TEORÍAS TEATRALES CON EL CINE

Parece ser que decir Antonin Artaud fuera decir teatro. Efectivamente, para quien la examine desde la perspectiva que da el paso de los años, de cincuenta años, la vida de Artaud dibuja una sencilla trayectoria en la que el teatro es el paisaje dominante.

Sin embargo, aunque en ningún caso sea nuestra intención ignorar la existencia de «l'homme-théâtre»¹, como admirativamente llamó J. L. Barrault a Artaud, sí quisiéramos referirnos a otros aspectos de su actividad menos tenidos en cuenta, concretamente a su labor cinematográfica, para tratar así de resaltar algunos trazos del mapa de su obra que es también, y en este caso indisociablemente, su vida².

Porque a Artaud, el creador de «Le Théâtre de la Cruauté», memorable para aquellos a quienes, de verdad, interese la escena en cualquiera de sus facetas, se le recuerda poco como el Marat de la película «Napoleon» de Abel Gance, o como «le frère Massieu» de «La Passion de Jeanne d'Arc» de Dreyer, pero parece que lo hubiéramos olvidado, por completo, como teorizador que fue, además, del cine, en los comienzos de este nuevo arte.

Nos interesa aquí acercarnos a esas teorías cinematográficas de Antonin Artaud, que nos parecen presentar, como veremos, notables semejanzas, a nivel forma, con sus teorías teatrales. ¿No es ello extraño tratándose de medios de expresión tan diferentes?

Los textos en que vamos a fijarnos para verificar dichas semejanzas son, en sus *Obras Completas*, los escritos dedicados al cine, vol. III, y los vols. II y el IV *Le Théâtre et son Double*.

Las relaciones de Artaud con el cine son tempranas. ya en 1922, se lanza con pasión al campo cinematográfico, del que espera mucho y en el que muy pronto obtiene una impresionante consagración como actor. Los rostros de Marat y de «frère Massieu», a los que ya hemos aludido, le procuran enseguida la fama. Posteriormente, actuará en una serie de películas entre las que se encuentran algunas cuyos directores son notables en la historia del cine (Raymond Bernard, Marcel L'Herbier, G. W. Pabst, Fritz Lang), aunque ya no volverá a encontrar en él el éxito de sus primeras glorias.

Pero esto no es todo, paralelamente a sus actividades de actor de cine, Artaud se propone, desde 1923, escribir guiones cinematográficos. Y así se lo hace saber en una carta, dirigida ese mismo año, a un destinatario desconocido, proponiéndole un proyecto que debió ser, sin duda, *L'étonnante aventure du pauvre musicien*, y que no llegó a realizarse. «Ne cro-

¹ «Cahiers de la Compagnie M. Renaud - J. L. Barrault», núms. 22-23 (mai 1958), págs. 46-48.

² Para abordar el tema de la implicación de la vida en la obra de A. Artaud, puede consultarse su «Correspondance avec Jacques Rivière», en Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, tomo I, París, Gallimard, 1964.

yez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau?»³, sugiere Artaud al ignorado destinatario. Artaud, que entonces daba sus primeros pasos de actor, se había dejado seducir por la falsa continuidad del tiempo cinematográfico, por la sucesión y el resultado entrecortado de imágenes liberadas de lo lineal de la escritura.

En esta época Artaud esbozó algunos escenarios, entre los que se encuentran «Les dix-huit secondes» (sucesión de imágenes oníricas que se desarrollan en el tiempo real de 18 segundos descritos a cámara lenta por las agujas de un reloj que cuelga de la mano del protagonista). Y también por entonces, año 1923, Artaud empezó a experimentar con el cine como medio para obtener la subversión de los valores existentes, «un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique», tal como lo expresa textualmente el autor, contestando a una encuesta pasada por René Clair en la revista «Théâtre et Comoedia illustre»⁴ de marzo de ese año. Esta subversión no nos extraña viniendo de Artaud, quien la tiene por uno de los pilares de su vida y su obra.

Lo que, en cambio, puede llamar la atención en la misma encuesta, cuando se conocen sus escritos posteriores, es la euforia manifestada por el encuestado en estas primeras apreciaciones acerca del cine. Admiración que va aumentando, en las respuestas hasta llegar a conclusiones inauditas. Le gustan las películas de todo tipo. Aunque todos los géneros de películas están aún por crear —nos dice Artaud—. Reconoce, además, en el cine un poder de «galvanisation» que inevitablemente nos recuerda a la «opération véritable»⁵ que el espectador del «Théâtre Alfred Jarry», creado por él, en 1926, deberá ir preparado a padecer, cuando asista al espectáculo. E incluso, en este primer momento, Artaud deja en mal lugar al teatro, ya que sus temas, al ser utilizados por el cine, tendrían el defecto de neutralizar, en este último, los efectos «galvanizantes» mencionados.

Añade que la superioridad de este arte, del cine, está en su ritmo, su rapidez, su carácter de distanciamiento de la vida y su aspecto ilusorio; características no todas ellas tenidas por virtudes en sus futuras teorías teatrales.

Y la admiración por el cine llega a ser tal, al final de la encuesta, que Artaud, poniendo todas sus esperanzas en él, imagina ya al teatro relegado, literalmente, «à l'armoire des souvenirs»⁶.

No debemos temer, sin embargo, por la existencia del teatro, pues, ¿qué sería de Artaud, del hombre-teatro, sin él?

En efecto, en sus sucesivos escritos sobre el cine, si bien el espejismo aún no ha cesado, nos permite, no obstante, mientras dure, vislumbrar a su través, como en un montaje de clichés superpuestos de una misma imagen, ¿el teatro?, ¿el «espectáculo total» anhelado por Antonin Artaud?

Vamos, a continuación, a anotar y cotejar rasgos del cine y del teatro que —en los escritos de Artaud acerca de estos temas— nos parecen coincidentes, para tratar de encontrar el porqué de esas coincidencias.

El artículo «Sorcellerie et cinéma», Brujería y cine, escrito por Artaud en 1927 —cuatro años después de haber renegado del teatro en beneficio del cine— presenta ya ambos espectáculos muy equiparados, sólo los sueños los diferencian: «Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves (...), le cinéma n'existe pas.» —nos dice Artaud— «Rien ne le différencie du théâtre»⁷. Aunque los sueños sean también fundamentales para el teatro, porque: «Le théâ-

³ *Ibid.*, pág. 72.

⁴ Antonin Artaud, «Réponse à une enquête», en O.C., tomo III, págs. 63-64.

⁵ A. Artaud, «Le Théâtre Alfred Jarry», en O.C., tomo II, pág. 17. En la concepción artaudiana del teatro como medio para salvar al hombre, y no como distracción, el espectador asistirá a las representaciones dispuesto a sufrir una verdadera operación.

⁶ A. Artaud, «Réponse à une enquête».

⁷ A. Artaud, «Sorcellerie et cinéma», en O.C., tomo III, págs. 66-67.

tre ne pourra redevenir lui-même, (...) qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves»⁸.

Esa impresión de equivalencia de ambos espectáculos se va concretando, aunque no se aluda a ella de una forma expresa, en otras afirmaciones hechas en el mismo escrito. Entre las que nos parecen más relevantes se encuentran aquellas en que Artaud critica la utilización del cine para contar historias, lo que iría —en su opinión— en contra de la finalidad primordial de este arte: «Le faire servir à raconter des histoires (...) c'est (...) aller à l'encontre de son but le plus profond.» Y la crítica de este tipo de cine coincide con los planteamientos teatrales del mismo autor: «C'est qu'on nous a habitués depuis quatre cents ans (...) à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie»¹⁰.

Pero ¿cuál es esa finalidad primordial del cine? —nos preguntamos—. El autor la descubre, a continuación: el cine le parece existir, sobre todo, para expresar el interior de la consciencia, para sacar a la luz toda una sustancia insensible, a la que este arte nos acercará: «...le cinéma me semble surtout fait pour exprimer (...) l'intérieur de la conscience (...). Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là»¹¹.

En teatro, Artaud considera, coincidentemente, que con él se trata siempre de «ressusciter ce fond d'images noires qui nagent dans l'inconscient»¹² el teatro es el lugar en el que se revelan las facetas oscuras del espíritu en una «proyección real, material». «...ces couches sombres de la conscience (...) nous voulons le(s) voir rayonner et triompher sur une scène.»¹³.

Una misma finalidad es, pues, asignada por nuestro teorizador a ambos espectáculos.

Porque Artaud, o el moralista que lleva dentro, al conceder una virtud utilitaria al teatro, se propone actuar sobre el público, alcanzarle en lo más profundo, transformarlo, en lugar de servirle, como era lo habitual, de «diversión inútil»¹⁴.

Y, aunque el teatro es el medio que acaba pareciéndole más adecuado para salvar a los hombres, toda su obra trata de la salvación.

Para conseguir esos objetivos, la escena debe presentar una austeridad tal que, cualquier cosa que no tenga una función propia, debe excluirse de ella. De ahí que al referirse a las diversas artes, Artaud trate de extraer lo que en cada una de ellas haya de específico. Así lo hace con la pintura, a partir del cuadro de Lucas van den Leyden, *Les Filles de Loth*, en una conferencia que da en la Sorbonne en febrero de 1932¹⁵.

De un cuadro, Artaud pasa a referirse al teatro occidental, al que acusa de haber repudiado paradójicamente, en el curso de su historia, todo lo específicamente teatral en beneficio del diálogo, y lo que es peor, del diálogo transmisor de ideas y no música de palabras, sonorización de la escena:

«...le dialogue —chose écrite et palée— n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre...»

«Je dis que la scène est un lieu (...) concret qui demande qu'on lui fasse parler son langage concret...»

«Je dis que ce langage concret (...) n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé»¹⁶.

⁸ A. Artaud, «Le théâtre de la Cruauté», en *Le Théâtre et son Double*, O.C., tomo IV, pág. 89.

⁹ A. Artaud, «Sorcellerie et cinéma», pág. 66.

¹⁰ A. Artaud, «En finir avec les chefs-d'oeuvre», en *Le Théâtre et son Double*.

¹¹ A. Artaud, «Sorcellerie et cinéma».

¹² Henri Gouhier, *A. Artaud et l'essence du théâtre*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

¹³ A. Artaud, «Manifeste por un théâtre avorté», en *Théâtre Alfred Jarry*, O.C., tomo II, pág. 23.

¹⁴ *Ibid.* nota 5.

¹⁵ El título del manuscrito de esta conferencia, «Peinture», es cambiado por el de «La Mise en Scène et le théâtre», cuando es anunciada en la prensa (*Vid.* *Comoedia*, 10.déc.1931), y por el de «La Mise en Scène et la Métaphysique» cuando aparece en la *Nouvelle Revue Française* (núm. 221, fév.1932). Con este último título figura en *Le Théâtre et son Double*, O.C., tomo IV, págs. 32-45.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 36.

Así se expresa Artaud en cuanto al teatro. En cuanto al cine, también distingue en él lo que le es específico. El cine posee: «Un élément propre (...) vraiment cinématographique (...) Cet élément distinct de toute espèce de représentation attachée aux images (...) se dégage souterrainement des images, et découle non de leur sens logique et lié, mais de leur mélange, de leur vibration et de leur choc»¹⁷.

Porque el cine goza de: «...une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images. Il y a dans le cinéma toute une part d'imprévu et de mystère qu'on ne trouve pas dans les autres arts. (...) «...toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée sur l'écran. Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant —prosigue Artaud— prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. (...) Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend (...) à se détacher du sens ordinaire de ces objets»¹⁸.

A esto hay que añadir —y aquí está lo fundamental—, además de las imprevistas transformaciones que la cámara hace de las cosas que registra, dándoles un sentido propio, «cette espèce de griserie physique que communique *directement* au cerveau la rotation des images. L'esprit s'émeut hors de toute représentation»¹⁹.

Esa comunicación *directa* que conmueve el espíritu es, probablemente, el elemento más importante en que se apoya Artaud para intentar conseguir su objetivo: *salvar al hombre*. A ella se refiere, sin duda, el autor al tratar el tema del lenguaje en los dos espectáculos, teatro y cine en iguales términos: porque si el lenguaje del teatro es sólo tal —según Artaud— en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje articulado, e incluso: (s') «Il s'agit de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaudront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée», tampoco la palabra le parece el lenguaje adecuado para el cine, puesto que: «Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. (...) Mais le cinéma, langage direct et rapide, n'a justement pas besoin d'une certaine logique lente et lourde pour vivre et prospérer»²¹.

De todos es sabido, lo mucho que el pensamiento de Antonin Artaud debe, como la asegura el propio autor, a la cultura de Extremo Oriente y, en particular, por lo que al espectáculo se refiere, al espectáculo balinés, en el que él nos dice que «un son (...) équivaut à un geste, et au lieu de servir (...) d'accompagnement à une pensée, la fait évoluer, la dirige, la détruit ou la change définitivement...»²². Sin embargo, aun sin perder de vista esta indiscutible y fundamental influencia, no podemos evitar la tentación de aludir aquí a las teorías que ya desde 1919 relacionaron al cine con las escrituras ideográficas.

Efectivamente, son numerosos los teóricos y comentaristas, nos dice Christian Metz²³, que han visto en el cine, en sus primeros tiempos, un lenguaje. Y es llamativo comprobar, en la larga lista de ellos aparecida en la obra de Charles Ford «Bréviaire du cinéma»²⁴, los muchos para quienes esta noción de lenguaje significa referida al cine «escritura ideográfica».

Sin duda, lo que les mueve a verlo así es la característica común a cine e ideografía, de no ser códigos sustitutivos —como lo es la escritura fonética al anotar el código fonológico—, de no referirse a la lengua articulada; porque ideografía y cine parecen anotar directamente

¹⁷ A. Artaud, *La Coquille et la Clergyman*. Único guión cinematográfico, de los realizados por A. A., que ha sido llevado a la pantalla. En O.C., tomo III, pág. 71.

¹⁸ A. Artaud, «Sorcellerie et...», pág. 65.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 66.

²⁰ A. Artaud, «Lettres sur le langage», *Deuxième Lettre*, París, 28-septiembre-1932; en O.C., tomo IV, págs. 106-109.

²¹ A. Artaud, «Sorcellerie...», pág. 66.

²² A. Artaud, «La Mise en Scène et la Métaphysique», pág. 38.

²³ Christian Metz, *Langage et cinéma*, París, Librairie Larousse, 1971.

²⁴ París, Jacques Melot, 1945.

un objeto de la percepción, un pensamiento, un estado de consciencia. «Directamente», o en palabras de Ricciotto Canudo, en *L'usine aux images*, «hors l'analyse des sons»²⁵.

Pero, si estas teorías eran ya compartidas por Artaud, como hemos visto, en 1927²⁶, la influencia del teatro balinés descubierto por él en 1931, ¿no supondría en su obra tan sólo la reafirmación de sus teorías? La respuesta merecería un estudio que escapa al tema que nos ocupa. Y, volviendo al mismo, aunque ya hayamos creído oír a Artaud manifestarse a favor de la comunicación directa que evita las interposiciones y las representaciones²⁷, lo escucharemos aquí, de nuevo, expresarse de forma más explícita acerca de este tema. En el «*Avant propos*»²⁸ que redactó en 1927, para «*La coquille et le clergyman*»²⁹, película de Germaine Dulac de la que él realizó el guión, dice lo siguiente:

«Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau.»

Para conseguir este objetivo, el autor se propone la realización de un determinado tipo de película:

«...On est à rechercher un film à situations purement visuelles et dont le drame découlerait d'un heurt fait pour les yeux, puisé (...) dans la substance même du regard, et ne proviendrait pas de circonlocutions psychologiques d'essence discursive et qui ne sont que du texte visuellement traduit»³⁰.

Reconocemos, pues, a un Artaud defensor del cine como lenguaje —escritura ideográfica—, como código directo que puede y debe prescindir del lenguaje —escritura fonética—, código sustitutivo.

Y si nos referimos al lenguaje teatral puro, al considerado por Artaud como específicamente teatral, éste también debe dejar de lado el lenguaje fonético, ya que tal como lo describe en su conferencia «*La misa en scène et la métaphysique*»³¹ el lenguaje teatral se caracteriza por ser «un langage (...) qui échappe à la parole, (...) langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique (...) ... ces signes constituent de véritables hiéroglyphes...»

Son las mismas características —nos dice Artaud— que presenta el lenguaje de la pantomima, conformado de gestos que «au lieu de représenter des mots (...) représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète»³².

Esta coincidencia de rasgos específicos entre cine, y teatro (pantomima), expresada por Artaud teóricamente, nos parece encontrarse hecha realidad en sus dos obras «*La Révolte du Boucher*»³³ y «*La Pierre Philosophale*»³⁴, guión cinematográfico y pantomima respectivamente. Ambas creaciones son el resultado de una misma relación entre gestos o imágenes, por un lado y un uso muy restringido de la palabra, por otro. En la primera, «*La Révolte du Boucher*», refiriéndose a la palabra, dice Artaud lo siguiente: «...ce film est parlant dans

²⁵ París (Éd. Étienne Chiron) et Genève (Office Central d'Édition), 1927.

²⁶ A. Artaud, «*Sorcellerie et...*».

²⁷ *Ibid.*

²⁸ A. Artaud, O.C., tomo III, págs. 18-20.

²⁹ A. Artaud, *La Coquille et le Clergyman*. Artaud no quedó, en absoluto, satisfecho con la realización de su guión llevada a cabo por Germaine Dulac. Para una más completa información sobre este asunto, consultar la publicación de dicho guión en la «*Nouvelle Revue Française*», núm. 170, del 1-noviembre-1927, o el tomo III de la O.C.

³⁰ *Ibid.*, pág. 19.

³¹ A. Artaud, *op. cit.*

³² *Ibid.*, pág. 38.

³³ A. Artaud, *La Révolte du Boucher*, en O.C., tomo III, pág. 54.

³⁴ A. Artaud, *La Pierre Philosophale*, en O.C., tomo III, págs. 78-83.

la mesure où les paroles prononcées ne sont mises là que pour faire rebondir les images. Les voix y sont dans l'espace comme des objets. Et c'est sur le plan visuel qu'on doit, si je puis dire, les accepter». En la segunda, la pantomima «La Pierre Philosophale», aunque no esté expresado explícitamente, parece evidente que las 21 palabras que la componen no pretenden otra cosa que subrayar los gastos asignados a los actores y que, con las indicaciones escénicas, constituyen cinco de las seis páginas de que consta la obra. El lenguaje hablado cumplirá así la misión que Artaud le encomienda en el teatro, la de dejar de valer en sí mismo para hacerlo en función de otros elementos a los que hará resaltar:

«(les) gestes concrets (du théâtre) doivent être d'une efficacité assez forte pour faire oublier jusqu'à la nécessité du langage parlé. Or si le langage parlé existe, il ne doit être qu'un moyen de rebondissement»³⁵.

Se trata, pues, si no de la desaparición total, sí, al menos, del destronamiento de la palabra de un primer término, en el cine, ya sonoro, de 1930. De ello acabamos de oír y oiremos hablar, con frecuencia, también aludiendo al teatro, en las teorías de Artaud, ya que para este autor —además de la puesta en escena en contra de la postura logocéntrica o literaria con respecto al espectáculo— el tema de la palabra puede considerarse meollo de toda su obra e, incluso, de toda su vida.

También el tema del humor, y su permanencia en medio de una visión dolorosa y trágica del hombre en el mundo, es, por sus cualidades subversivas y disociadoras de significado y el significante, por la ruptura que supone con la lógica, válido para conseguir los objetivos de Artaud y por ello característica capital de su obra y su vida. Pues, aunque esa visión suya del mundo se agrave con el paso del tiempo, nunca podrá borrar la capacidad de humor, tanto en el comportamiento cotidiano del autor —según testimonios de sus allegados— como en las concepciones teatrales y cinematográficas del mismo —tal como lo expresa en su obra. Así, el teatro contemporáneo está en decadencia —nos dice Artaud— entre otras razones: «parce qu'il a perdu (...) le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire»³⁶. Cree, sin embargo: «qu'il suffirait de peu de chose (au théâtre) pour retrouver le secret d'une poésie objective à base d'humour, à laquelle a renoncé le théâtre (...) et dont le cinéma a tiré parti»³⁷.

El primer manifiesto del «Théâtre de la Cruauté» insiste en la importancia que tiene para el teatro «l'humour avec son anarchie»³⁸, y también «Le Théâtre et son double» acaba con el apartado «Deux notes» en el que una de ellas, la titulada «Les Frères Marx», se refiere al singular humor de la obra de éstos, «Monkey Business», calificándola de «sorte de magie (...) qui n'est pas spécifiquement cinématographique, mais qui n'appartient pas non plus au théâtre», y que la convertiría en «un hymne à l'anarchie et à la révolte intégrale». Estos artistas habrían conseguido «...la libération par le moyen de l'écran d'une magie particulière que les rapports coutumiers des mots et des images ne révèlent d'habitude pas...»³⁹

Otras alusiones al humor, referidas al cine, las encontramos en el «Avant propos» de su guión para la película «La coquille et le clergyman», cuando dice:

«...par le fait qu'il joue avec la matière elle-même, le cinéma crée des situations qui proviennent d'un heurt simple d'objets, de formes, de répulsions, d'attractions. (...) Il retrouve comme la disposition primitive des choses. Les films les plus réussis dans ce sens sont ceux où regne un certain humour.»

³⁵ A. Artaud, «Lettres sur le Langage», *Première Lettre*, op. cit.

³⁶ A. Artaud, «La Mise en Scène et la Métaphysique», en O.C., tomo IV, pág. 41.

³⁷ *Ibid.*, pág. 42.

³⁸ A. Artaud, «Le Théâtre de la Cruauté» (Premier manifeste) en *Le Théâtre et son Double*, O.C., tomo IV, pág. 87.

³⁹ A. Artaud, «Les Frères Marx», O.C., tomo IV, págs. 133-135.

Y pocas líneas después, «Le cinéma (...) trouve son triomphe dans l'humour le plus excessif»⁴⁰.

Declaraciones que no le impiden afirmar, sin embargo, al escribir acerca de la misma película, que es «le premier film d'images subjectives non teinté d'humour, qui ait été écrit et réalisé»⁴¹. Aunque, Artaud vea también en este elemento, en el humor, el medio por el que el espíritu nos comunica sus secretos:

«Il y eut d'autres films avant celui-là pour introduire dans la pensée une rupture logique, mais toujours leur désenchaînement recevait de l'humour son explication la plus claire.»

En este tipo de películas «l'humour y est l'élément commun (...) par lequel l'esprit nous communique ses secrets»⁴².

La existencia, en la obra de Artaud, de planteamientos coincidentes acerca del teatro y el cine nos parece evidente. Ahora bien, la introducción, en nuestras consideraciones, de un elemento cronológico, poco tenido en cuenta hasta este momento, puede servirnos para acercarnos al porqué de esas coincidencias en medios de expresión tan diferentes.

Primero veíamos como Artaud, en 1923, había puesto toda su esperanza en el cine como medio para conseguir sus objetivos⁴³; luego, la desilusión la sustituye, agrandándose cada vez más. Sin duda, la carencia de recursos económicos para llevar a cabo el proyecto de «su cine» contribuyó, entre otros factores, a que Artaud abandonara sus intenciones. Tal vez el rencor y la acritud le hicieran decir, en una carta escrita a Louis Jouvet, en 1932: «Je suis de plus en plus convaincu que le cinéma est et restera l'art du passé. On n'y peut travailler sans honte»⁴⁴. Y, en 1933, en su artículo «La vieillesse précoce du cinéma»⁴⁵, se puede leer:

«Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné (...O ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui.»

Porque

«Non seulement il y avait trop d'obstacles matériels et institutionnels, trop de contingences commerciales, mais encore le cinéma, surtout depuis l'arrivée du film parlant, croulait sous le poids de sa technique: ayant perdu sa légèreté, sa rapidité, sa versatilité, cette "machine à l'oeil buté" était devenue incapable de promouvoir la vraie vie»⁴⁶.

Ahí nos parece que reside la razón más importante del desencanto de Artaud con respecto al séptimo arte: éste, al mostrarse incapaz de promover la verdadera vida, había dejado de interesar a alguien que, como Artaud, había conservado del movimiento surrealista la convicción de que era preciso —y para él aún más, era indispensable— suprimir las distancias entre el arte y la vida. En 1925, en su obra *L'ombilic des limbes*⁴⁷, Artaud expresa su incapacidad para concebir «une oeuvre isolée de la vie». Y, en su «Manifeste pour un Théâtre avorté»⁴⁸, escrito en 1926, Artaud cebra, coherente con sus teorías, «le discrédit dans lequel l'une après l'autre tombent toutes les formes de l'art» (existant).

Al suprimir el abismo que existía entre arte y vida, el arte se destruye al tiempo que se hace universal. Ya que, si se considera como principal criterio artístico la imbricación del arte con la vida, con todo, con las otras artes, no se puede seguir pensando en formas artísticas aisladas, sino en una forma artística total. Artaud decide, según esta lógica —nos dice Susan Sontag⁴⁹— que una de las formas artísticas existentes deberá absorber a todas las demás y

⁴⁰ A. Artaud, «Avant propos» para *La Coquille...*, *op. cit.*

⁴¹ A. Artaud, *La Révolte...*, *op. cit.*, pág. 54.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Contestando a la encuesta de René Clair. *Vid.* nota 6.

⁴⁴ En O.C., tomo III, pág. 283.

⁴⁵ A. Artaud, O.C., tomo III, págs. 81-84.

⁴⁶ K. White. *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

⁴⁷ A. Artaud, O.C., tomo I.

⁴⁸ *Op. cit.*, *Vid.* nota 13.

⁴⁹ S. Sontag, *Approaching Artaud*, 1973. Edición española: *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Lumen, 1967. Trad. de Francesc Parcerisas.

alcanzar el rango de forma artística total. Y a ello dedicó toda su vida, a conformar esa forma artística «superior», aunque atormentado por la desconfianza que le inspiraba el arte teatral al uso en occidente, un arte que sólo utilizaba el lenguaje. Aquí debemos subrayar que la importancia del lenguaje en la vida y en la obra de Artaud es tal que, se puede, incluso, considerar que lo esencial de la obra de dicho autor, en todas las artes, se identifica con las distintas posturas críticas que adoptó respecto al concepto de arte como algo puramente lingüístico³⁰.

Volviendo ahora a las pretensiones de Artaud a las que nos hemos referido, de entronizar una forma artística total que incluyera a todas las demás, vemos que con la poesía —cronológicamente el primer arte que practicó—, no logró nuestro autor su objetivo. La forma lírica restringida y cerrada que utiliza no puede dar salida a su imaginación. Él intuía algo distinto para esa forma artística total.

En 1924, Artaud debutó como actor cinematográfico y, de 1921 a 1921 actuó como actor teatral bajo la dirección de Dullin y Pitoëff. ¿Podemos, pues, pensar que durante la década de los años veinte tenía para el puesto de *arte total* dos candidaturas?

Pudo ser así, aunque por poco tiempo, si consideramos que Artaud apoyaba a ambas como director y no como actor, y su carencia de medios unida a lo que él tuvo por traición a sus intenciones, de parte de la directora que llevó a la pantalla uno de sus guiones cinematográficos³², le harían renunciar al cine. El teatro quedaba, pues, como único candidato. Y desde 1927, Artaud buscó la forma artística total en él como arte que, a diferencia de la poesía —que utilizaba un único material: las palabras— se vale de medios diversos: luces, música, palabras, decorados y cuerpos en su realidad física —esto último a diferencia del cine—.

Aunque, no es la abundancia de sus medios lo que convierte al teatro en arte total. Artaud renunció y quiso acabar con la tiranía jerárquica convencional de unos medios sobre otros, con la costumbre de hacer que los elementos de la escena sirviesen siempre para subrayar el texto teatral.

Al manifestarse en contra de la subordinación del teatro a la literatura, Artaud realza los medios característicos de otras formas de representación dramática (circo, cabaret,...).

En todo caso, la amalgama de recursos provenientes de las otras artes no es suficiente para conformar un teatro total. Un arte total, como ya hemos apuntado, no es una serie de sumas. Porque, para Antonin Artaud, no se trata de ampliar los medios teatrales, cinematográficos, o poéticos, sino de purgar al teatro o a las otras artes de lo que les sea ajeno, de lo que no sea su especificidad, con objeto de hacerlas eficaces. Y, como el cine le pareció que acababa de perder esa especificidad, al hacerse sonoro, defraudado, puso sus ojos, sus esperanzas y sus teorías en el teatro —teatro visto como un medio, no como un fin— volviendo así a su primer amor.

Hechas estas consideraciones, nos parece poder afirmar, con respecto a la obra de Antonin Artaud —tanto obra teórica, como poesía, cine, teatro— que con toda ella, y sin que hagamos una distinción de géneros (tarea difícil para nosotros e indeseable para el autor) no pretende el mismo sino tener un pretexto, un soporte en el que acomodar sus ideas acerca del hombre y la vida. Se trataba de conformar con cualquiera sus obras la realidad tangible arte-vida de sus sueños.

CARMEN DE SANTIAGO

³⁰ *Ibid.*

³¹ Su primera obra, publicada en 1923, fue un libro de poemas.

³² Nos referimos a Germaine Dulac, mencionada en la nota 29.