

ANTONIN ARTAUD, MARÍA IZQUIERDO Y EL PENSAMIENTO PRIMITIVO

Laurine Rousselet . Traducción: Fátima Rodríguez

La exposición que *La Casa Encendida* de Madrid ha dedicado la primavera pasada a la trayectoria de Antonin Artaud es la primera en su género en España. Se inauguró el 3 de abril y se clausurará el 7 de junio. El acontecimiento nos retrotrae a 1936, año de violencias en la península que acabará desembocando en la dictadura franquista. Año también del viaje de Artaud a México, lugar de exilio de buen número de intelectuales republicanos. Desde 1938 hay una Casa de España en el país azteca. La célebre revista *Taller* se ve impulsada por la energía de fabulosos encuentros españoles y mexicanos. Serán en primer término poetas autóctonos, Pellicer, Nandino... quienes sumarán sus fuerzas a las de pintores como Orozco o María Izquierdo. Esta última fue para Artaud un ente intransferible, dotado de pensamiento mágico, primitivo.

Su *Viaje al país de los Tarahumaras*, en pos de unos ritos iniciáticos, quién sabe si llegó a practicarlos, aunque eso es lo de menos, parece brindarle una identidad primigenia, y su obra llevará la impronta indeleble de esta experiencia. En tierras de México buscará el artista una suerte de “matriz original” ajena a cualquier realidad orgánica. Es en esa misma cita geográfica, crucial para su creación¹, cuando entabla contacto con la pintora María Izquierdo (San Juan de los Lagos, 1902-México, 1955), en cuya obra hallará correspondencias inesperadas, resoluciones plásticas tan cercanas a su propia inquietud.

Semejante revelación ocupará su pluma por más de diez años, ya que en realidad no dejaría de reescribir su viaje a México hasta su muerte: *Le rite du peyotl*, en 1943; *Supplément au voyage des tarahumaras*, en 1944; *Ci-Git, précédé de La Culture indienne*, en 1946; y *Tutuguri, le rite du soleil noir*, en 1947. Si bien no será hasta 1962, por obra del poeta y polígrafo guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, cuando se recopile bajo el título de *México* el conjunto de sus textos, dispersos en periódicos y revistas de la época, escritos que habían sido confiados antes de su partida, en octubre de 1936, al poeta José Gorostiza.

Y sin embargo, esta condición del viaje, entre el 7 de febrero y el 12 de noviembre de 1936² (fecha de su retorno al puerto de Saint-Nazaire), no vino a coronar un viaje a un México mitificado, cariz que lo hubiera situado en las antípodas de

aquellos intentos suyos de autodisolución para sacar a la luz “el eco de las fuerzas en ebullición de esta tierra”. Tratar de recorrer los movimientos concéntricos que acercaron a estos dos personajes, Antonin Artaud y María Izquierdo, es anunciar un mismo edificio de pensamiento “primitivo”, inscrito en un espacio de la vida como teatro: “Y es el arte indígena de México el que me interesa por encima de todo”³.

Trazar un breve contorno cronológico de la obra artaudiana permite librar ya una primera verdad sobre su viaje a México. Aunque empieza a pergeñar el periplo en julio de 1935, la preparación de tal evento le cuesta en realidad varios años. A este respecto, se hacen fundamentales dos textos⁴: el guión titulado *La conquête du Mexique*, iniciado en 1932 y concluido un año después; y *Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre*, publicado en noviembre de 1935 en la revista *La Bête noire*. Este breve guión se presenta como el primer espectáculo que contaba incorporar al *Théâtre de la Cruauté*.⁵ Su denuncia del colonialismo levanta ampollas, pues el trabajo se asimila a las corrientes de pensamiento antieuropeo. Sobre la historia de Moctezuma, aquel rey astrólogo pagano e irredento, edifica Artaud un mundo azteca que, aunque simplificado, se opone a las figuras de los misioneros humanistas y cristianos representados por la España de los conquistadores. Con todo, hay que señalar que la metafísica de Artaud no se sustenta sobre meras retóricas despóticas de buena o mala conciencia, ni vehicula idea alguna de adeudo del colonizador. En el segundo de los escritos, *Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre*, delimitará claramente su campo de intenciones: “Escudriñaremos por todo el país los vestigios aún vivos de la antigua civilización maya. Por todos aquellos lugares donde no ha hecho mella el progreso moderno, será la misma sangre indígena la que cuestionaremos”.

Su ansia de partir, debió de proclamarla Artaud a no pocos oídos diversamente atentos, con objeto de encontrar un respaldo económico⁶. Y si las autoridades mexicanas, representadas por

¹ En la sierra tarahumara vería reminiscencias de pintores primitivos de la baja Edad Media, por su cromatismo, a tal punto que sintió el encuentro con este territorio como un *déjà là* (Cf. Monique Borié, “Peinture et savoir des origines”, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, NRF, Paris, Gallimard, 1989, pp. 82-84.)

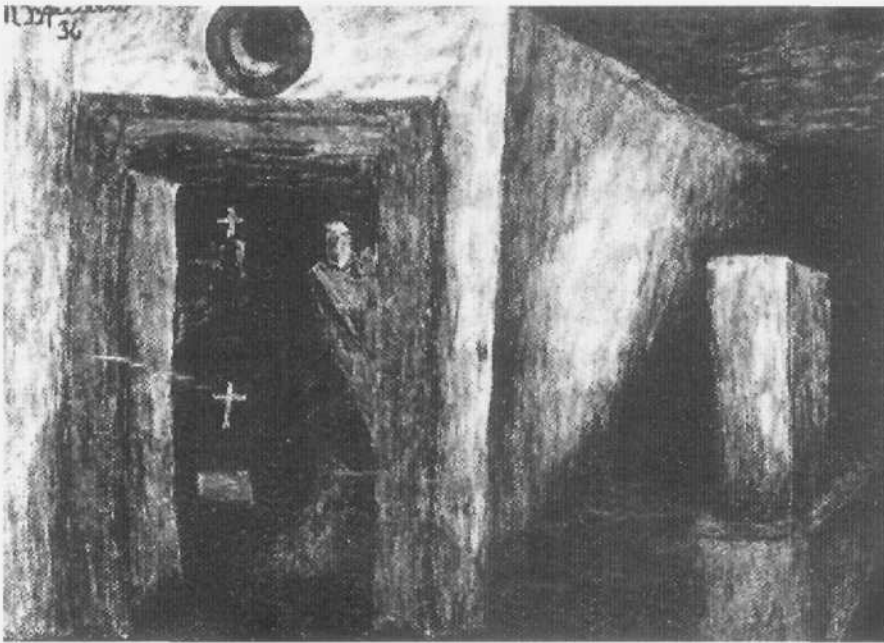
² Zarpó del puerto de Anvers en Francia el 10 de enero de 1936 e hizo escala en La Habana el 30. Allí permaneció varios días. Embarcó del puerto de Veracruz el 31 de octubre y arribó a Saint Nazaire en noviembre.

³ *Lettre ouverte aux gouverneurs du Mexique*, in *O.C.*, VIII, p.228.

⁴ Textos preparatorios que se establecieron en torno a otro: *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*.

⁵ El primer *Manifeste du Théâtre de la Cruauté* se publicó en octubre de 1932 en la *N.R.F.*, n° 229.

⁶ Se sabe que Artaud encontró a Robert Ricard (alumno del célebre profesor P. Rivet, que ejercía en el Museo de Etnografía), a Jean Marx (amigo de Jean Paulhan) del Quai d'Orsay, y que escribió varias cartas, destinadas “Au Ministre des Affaires Etrangères” (por entonces, Pierre Laval, también en aquel año Presidente del Consejo), “Au Ministre de l'Education Nationale” (Philippe Marcombes) y “Au Secrétaire général de l'Alliance Française”.



María Izquierdo, *Cementerio* (1936). Gouache

Cementerio forma parte de los cuatro gouaches publicados en el artículo de Artaud "*Le Mexique et l'esprit primitif: María Izquierdo*", en la revista *L'Amour de l'art*, n.º 8, 1937. Esas páginas, redactadas unos meses antes, coincidiendo con la exposición de M. Izquierdo organizada por el propio Artaud en la galería Van den Berg, en el boulevard Montparnasse de París.

el general Cárdenas en primera instancia, dieron su visto bueno desde este otro lado del Atlántico para apoyar a Artaud en la realización de su proyecto *La Conquête du Mexique*, "film monumental"⁷, la batalla fue otra en suelo francés, aunque acabó encontrando solución merced a una "Ordre de Mission Honoraire", una especie de oscura comisión de servicios otorgada por el ministerio francés de Educación.

La condición de su viaje a México en febrero de 1936, a esa ancestral "tierra roja... el único lugar de la tierra que nos brinda una vida oculta, y la brinda a la superficie de la vida", donde se dan cita "la historia del génesis y del caos"⁸, es un deseo de indagar las fuerzas ocultas, lo que el propio artista denominaría "una cultura de síntesis", basada en una idea única y totalizadora del Hombre, de la Naturaleza, de la Muerte y de la Vida, que Occidente había ido orillando hasta obliterarla por completo.

En la Escuela Preparatoria pronunciará tres conferencias, los días 26, 27 y 29 de febrero de 1936. Éstas llevan por título: *Surréalisme et Révolution*, *L'Homme contre le destin*, *Le Théâtre et les Dieux*. Aparecen a la sazón buen número de artículos en la prensa mexicana⁹ (todos ellos en el diario *El Nacional*, salvo "Le Théâtre d'après-guerre à Paris"¹⁰), los cuales vinieron a constituir la única fuente de ingresos de Artaud en aquellos nueve meses. Todos sus textos irán a

parar a José Gorostiza, antes de regresar a Francia. El título *Messages révolutionnaires* lo había propuesto el propio Artaud en una carta a Jean Paulhan con fecha 21 de mayo de 1936. Sólo cuatro de los textos de México no figuran en *Messages révolutionnaires*: "La Montagne des Signes", "Le Pays des Rois-Mages", "Une Race-Principe", y "Le Rite des Rois de l'Atlantide". Son sus traductores amigos variopintos con los que fue topando a su llegada, compañeros de cafés y lugares nocturnos, a veces en procura de sus drogas, opio, para ser exactos. Todos ellos forman parte del grupo de "Los Contemporáneos": Samuel Ramos, José Gorostiza, Luis Cardoza y Aragón, Enrique O. Henríquez, José Ferrel. Y si bien es cierto que vivió en habitaciones de hotel de la plaza Garibaldi o en un burdel de la colonia Roma, fue en casa de María Izquierdo donde realmente encontró albergue.

Irse. Marchar hacia un "Allá". Artaud va recorriendo pliegues sin cuento para proyectar lo ineluctable de una cultura europea hecha trizas. Dios ha muerto. Pervive únicamente como efigie. Mientras que en el Antiguo México los dioses "están en la vida como en un teatro, ocupando las cuatro esquinas de la conciencia del Hombre, donde anidan el sonido, el gesto, la palabra y el aliento que escupe la vida" Y la idea de Naturaleza, donde se aglutina la esperanza del hombre blanco, ha terminado por doblegarse al devenir de su propia imagen, imagen, por cierto, bien menguada. Así va desgranando su razón de ser y amoldándose a ella. El humanismo no deja de ser el fenómeno de un espíritu engangrenado, "apenas una claudicación del hombre", por su carne en descomposición. Va remontando Artaud por los veneros de su videncia hasta condenar a la Grecia del siglo IV anterior a nuestra era, que

⁷ La expresión es del embajador de México en Francia.

⁸ *Ibid.*, n. 4.

⁹ Será Luis Cardoza y Aragón quien reúna los textos (salvo la "Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique"; bajo el título de "México" en 1962.

¹⁰ Texto de una conferencia pronunciada el 18 de marzo de 1936 en los salones de la Alliance Française y publicada con el mismo título en junio de 1936 en la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*.

dio al traste con el drama de Esquilo, el drama de los mitos divinos, para enarbolar el “espíritu racional”. Increpa al Renacimiento por su desplome cultural y a la vez lo fascina su desencanto. En su tiempo, será la mecanización quien afirme la tala del imaginario. Lleva a sus últimas consecuencias el paroxismo de la mirada que ha visto, y que ha ejercido su derecho sobre el movimiento proyectado de la vida. En este punto, llegará a escribir: “Sólo abusivamente y de modo verbal podemos atrevernos en Europa a seguir hablando de civilización...” Alcanzará incluso a escribir: “Una civilización donde sólo participe en la cultura la gente que se suele llamar *cultivada* (...) es una civilización que ha roto con sus fuentes primitivas de inspiración”. La cultura occidental disuelta en la masa, vedada a la unidad donde las energías dispersas van intercambiándose a efecto de no poder habitar un destino. Y éste, dice Artaud, vendrá a ser el prisma de los “verdaderos civilizados”.

Desde su misma llegada a México, Artaud escribe: “sólo la pintura de María Izquierdo da muestra de una inspiración realmente india”. ¿Qué viene a encontrar en esa pintura “sincera, primitiva, inquietante”? Artaud se esfuerza por hacer visible lo que el cuadro ha fijado. Se entrega a la tarea de dar al objeto su infinita amplitud en un mundo desdibujado por la vida; región donde el ojo se brinda a las sonoridades de los colores, a la claridad de lo posible entre visión y respiración. Conocemos la importancia que



María Izquierdo, *Mi tía, mi amiguito y yo* (1942). Foto: Giorgio Viera

revisten para Artaud los órganos pulmonares, como supuesto lugar de resistencia.

Así va escudriñando en cada uno de los cuadros de la pintora un “drama mental”, los imponderables y los riesgos de una conmoción del ser. “Cambiar la vida”, diría Rimbaud. El trabajo pictórico de María también es una labor sobre vacío, el vacío que toma de la vista la superficie de una vida por llenar. Aun si Artaud contempla “a unos personajes indígenas temblando desnudos ante unos espectros: los espectros de la vida que se ha perdido”, también ve en la obra de la pintora la erupción misma inconsciente de signos procedentes de su tradición cultural indígena. En la danza se realizaría el doble de la vida, injerto sobre las paredes orgánicas del cuerpo, dando luz a la posibilidad de atravesar la transparencia. Y es que el vacío está justo en el centro del “todo universal”. Cabe hablar de duelo propio cuando uno se ofrenda con los brazos en cruz a las ruinas del tiempo.

De hecho, lo que plasma el cuadro no sería sino una historia de la obra frente al caos. Si la obra no dispone de fuerza vital para extirparle a lo visible su referente, no podrá contender, como un campo de fuerzas, con las potencias de las tinieblas. La naturaleza, el cosmos, invocan al espacio de la interioridad como puede hacerlo el exaltante pico de un ave “pintado con ciencia” por Paolo Uccello: Conocemos el procedimiento jeroglífico de los indios, consistente en colocar ante la boca de un orador, o de un rapsoda, el signo imaginario de la voz. Es como un caracol invertido, o una madeja circular de signos. Ahora bien, en la pintura de María Izquierdo canta una india desnuda ante una ventana abierta, y la humareda de una factoría cercana que se eleva en espiral por el aire, parece salir de la boca de la India. Esas volutas en el lienzo, son la respiración misma, el hálito animado de la cantora. Aunque el lienzo entraña una doble idea: María Izquierdo usa ese humo de Europa como si quisiera anularlo.

Semejante compromiso resulta inconcebible, irrepresentable, sin la idea de conmoción. Artaud va más allá, remeciendo el misterio mismo de lo que afluye y agitando con él el propio aire. Aun así, deplora en María Izquierdo las influencias parisinas. Aunque en ella las deformaciones no son académicas, y conforman el cuerpo de una realidad por la “necesidad de la deformación”. En eso, añade Artaud, María dirige su mirada hacia la contienda misma de un arte que nace del deseo de suplantar lo real.

María Izquierdo, “de pura raza tarasca”, dice él, parece practicar la celebración de su cultura lidiando con la dimensión penetrante y desastrosa de la escuela europea. “Con Derain, Masson, Salvador Dali, Chiricco, Matisse, la pintura moderna va desfilando por México”. “En sus gouaches se ven arquitecturas perdidas, estatuas en unas

tierras yermas, piedras que, como bajo una luz de sótano, adoptan como un aire de órganos humanos”.

Salvo que la pintora, “su drama, lo lleva con ella, el drama de desconocer sus propias fuentes”. Y la anima a no decaer ante la labor por realizar, pues la revelación de ese otro espacio interior es el acontecimiento aglutinado de los tiempos que sin saberlo está transmitiendo.

La síntesis de un vacío colectivo guiado por el caos, exige que nos internemos en la noche fundacional. Artaud denunciará el materialismo que acota y traiciona esta actividad tildándola de espiritual. Y esta confrontación emponzoña el inconsciente de la época. Ahora bien, el arte es fracaso cuando hay resonancia del orden, razón automática, y cuando las palabras son títeres de la inteligencia. Y habrá de poner sello a las inquietudes, a las fatigas individuales y por lo mismo prodigiosas para hacerlas extrañas a sí mismas, delatarlas, trastocarlas, y extraer de ellas un néctar capaz de “dominar el tiempo”...

Para Artaud, los artistas de su época, los intelectuales, una parte del pueblo, aniquilan por ignorancia la amplitud de un pensamiento que topa con la Historia.

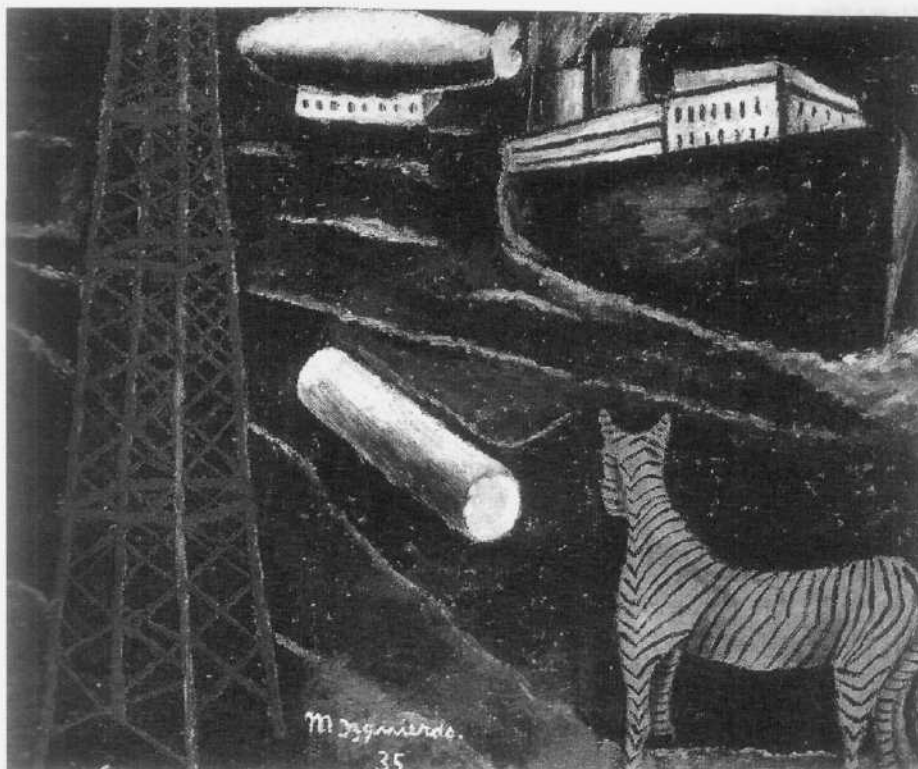
Antaño, escribirá en sus reflexiones, el artista era “un sabio”, un hombre duplicado con dotes de taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; lo que se llama en lenguaje de feria “un hombre orquesta”; era un “hombre Proteo”, que transportaba su experiencia en un mundo en transformación. La noción de colectivo estaba vinculada a esa territorialización no exenta de magia.

Artaud explicita por el trazo el poder instrumental que su rostro, ajeno a sí mismo, verá plasmado en numerosos autorretratos. Raros son los que lo entienden en el México de aquel tiempo. Federico Cantú y otros dieron testimonio de su imperativo de escritura, de sus alaridos en plena calle con gestos y posturas grandilocuentes, tratando lo humano con escarnio. Es el centro del terror, es la teatralización del sentido al que él da luz. Junta sus huesos para ponerle coto al dolor de no ser “bien nacido”.

¹¹ *Les Forces occultes*, in *O.C.*, VIII, p.282.

¹² *Ibid.*, p.282.

¹³ *Premier contact avec la révolution mexicaine*, in *O.C.*, VIII, p.240.



María Izquierdo, *Paisaje con cebra y barco* (1935). Oleo sobre tela.

Y si el tiempo se cumple en él en un autodinamitado, es merced al movimiento circular de la pérdida que sucede a la búsqueda. Artaud se sitúa en la linde, y se presenta de modo anacrónico. Lo asombran los fuertes vínculos entre México y Europa, cuando en realidad ese intercambio ha dado pie a una eclosión de saberes desde hace siglos. Además, no proyecta solamente su despecho hacia la incompreensión de los intelectuales franceses de la “política indianista del México contemporáneo”¹¹, que anhela “un retoñar del espíritu indio”. Desde aquí, la burla se plantearía sobre una idea nociva de la ideología vigente: su revolución del hombre se opondría a la del progreso, a la de “civilización científica”¹². Escudriña la superchería de esa libertad dirigida hacia un retorno a lo nativo, copia ilustrativa de un sueño que la juventud francesa, movida por un deseo de universalidad, hace vibrar en su seno. Y sin embargo, con cuánta elocuencia presagia la problemática principal, única, cuando afirma: “México protege a los Indios como hombres, y no los defiende como Indios”¹³. ☒

Laurine Rousselet (Francia, 1974). Escritora francesa. Sus publicaciones de poesía son: *Tambour* (2003), *L'Ange Défunt*, prefacio e ilustraciones de Hubert Hadad (2003), *Mémoire de sel* (bilingüe, francés/árabe), prefacio de Marcel Moreau (2004), *Séquelles*, postfacio de Jude Stefan (2005); *Au jardin de la chair cernée*, ilustraciones de Thierry Le Saëc, libro de artista (2007) y *La Respirée* (bilingüe francés/catalán), prefacio de Bernard Noël (en prensa). Y de narrativa: *L'été de la trente et unième*, relato prologado por Marcel Moreau (2007).