

Antonin Artaud

# El cine

.



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *Choix de textes extraits des tomes III (1961)  
et IV (1964) des Oeuvres complètes d'Antonin Artaud.*  
Traducción de Antonio Eceiza

Primera edición: 1973  
Segunda edición: 2018

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Éditions Gallimard, 1961, 1964  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1973, 2018  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-228-9  
Depósito legal: M 19.204-2018  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

## Críticas, entrevistas y otros escritos

- 11 Respuesta a una encuesta
- 14 El cine y la abstracción
- 17 *La concha y el reverendo*
- 19 Brujería y cine
- 23 Distinción entre vanguardia de fondo y de forma
- 25 Proyecto de constitución de una firma destinada a producir films de corto metraje, con una amortización rápida y segura
- 32 *El juicio polaco* en el «Olympia»
- 35 La vejez precoz del cine
- 41 Los sufrimientos del *dubbing*
- 45 Los hermanos Marx
- 49 Antonin Artaud
- 54 Antonin Artaud nos habla del cine alemán

## Cartas

- 59 A Abel Gance (27 de noviembre de 1927)
- 60 A madame Ivonne Allendy (10 de marzo de 1929)
- 63 A madame Ivonne Allendy (21 de marzo de 1929)
- 64 A madame Ivonne Allendy (26 de marzo de 1929)
- 66 A madame Ivonne Allendy (1 de abril de 1929)

- 67 A madame Ivonne Allendy (10 de abril de 1929)
- 68 A madame Ivonne Allendy (15 de abril de 1929)
- 70 A madame Ivonne Allendy (19 de abril de 1929)
- 72 A madame Ivonne Allendy (21 de abril de 1929)
- 76 A madame Ivonne Allendy (22 de abril de 1929)
- 77 A madame Ivonne Allendy (telegrama de 26 de abril de 1929)
- 78 A madame Ivonne Allendy (10 de julio de 1929)
- 79 A madame Ivonne Allendy (1929)
- 80 A madame Ivonne Allendy (noviembre de 1929)
- 81 A Jean Paulhan (23 de marzo de 1930)
- 82 A madame Ivonne Allendy (6 de junio de 1930)
- 84 Al doctor René Allendy (12 de julio de 1930)
- 87 *Post-scriptum* (3 de enero de 1931)
- 88 Al profesor Maurice Garçon (3 de mayo de 1931)
- 89 A Jean Paulhan (22 de enero de 1932)

## Guiones

- 99 Los dieciocho segundos
- 105 Dos naciones en los confines de Mongolia...
- 110 La concha y el reverendo
- 120 Los 32
- 136 La rebelión del carnicero
- 143 Vuelos
- 150 El señor de Ballantrae

- 161 Notas

# Críticas, entrevistas y otros escritos



# Respuesta a una encuesta<sup>1</sup>

- 1.º *¿Qué tipo de films le gustan?*
- 2.º *¿Qué tipo de películas le gustaría crear?*

1.º Me gusta *el cine*.

Me gusta todo tipo de films.

Pero todos los tipos de films están todavía por crear.

Creo que el cine no puede admitir más que un género concreto de films: únicamente aquel en que sean utilizados todos los medios de acción sensual del cine.

El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro.

2.º Reivindico, pues, los films fantasmagóricos, *poéticos*, en el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos.

Lo que no excluye ni la psicología, ni el amor, ni el esclarecimiento de ninguno de los sentimientos del hombre.

Pero que sean films en los que se triturén, se mezclen, las cosas del corazón y del espíritu hasta conferirles la virtud cinematográfica *que hay que buscar*.

El cine reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero, sobre todo, la repetición, la insistencia, la vuelta sobre lo mismo. El alma humana desde todos sus aspectos. En el cine, todos somos [...] y crueles. La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Ésta es la razón por la cual el cine necesita los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente al teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos. Porque el teatro es ya una traición. En él vamos más a ver a los actores que las obras; en todo caso, son aquellos los que primero actúan sobre nosotros. En el cine, el actor no es más que un signo viviente. En él están toda la escena, el pensamiento del autor y la secuencia de los acontecimientos. Y esto es lo que nos impide pensar en ellos. Charlot interpreta a Charlot. Pickford interpreta a Pickford, Fairbanks inter-



preta a Fairbanks. Ellos son el film. No podríamos imaginárnoslo sin ellos. Están en primer plano, desde donde no interfieren a nadie. Es porque no existen. Y así nada se interpone entre la obra y nosotros. El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el objeto del film no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso.

## El cine y la abstracción<sup>3</sup>

El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas. Existe quizá una pintura abstracta que prescinde de los objetos, pero el placer que se obtiene de ella conserva una cierta apariencia hipotética, con la cual, verdaderamente, el espíritu puede contentarse. El primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que reside en la utilización de los objetos y de las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas.

*La concha y el reverendo* juega con la naturaleza creada y se afana por hacerle dar un poco del misterio de

sus combinaciones más secretas. Por tanto, no debe buscarse en ella una lógica o una sucesión que no existen en las cosas, sino, antes bien, interpretar las imágenes que se desarrollan en el sentido de su significación esencial, íntima, una significación interior, que va de fuera adentro. *La concha y el reverendo* no cuenta una historia, sino que desarrolla una sucesión de estados del espíritu que se deducen los unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de los hechos. Del contraste de los objetos y de los gestos se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida. Allí todo existe en función de las formas, de los volúmenes, de la luz, del aire –pero sobre todo en función del sentido de un sentimiento despegado y desnudo que se desliza sobre los caminos empedrados de imágenes, hasta alcanzar una especie de cielo donde se expande por completo.

Los personajes no son más que cerebros o corazones. La mujer despliega su deseo animal, tiene la forma de su deseo, el parpadeo fantasmagórico del instinto que la empuja a ser una y distinta, sin cesar diferente, en sus constantes metamorfosis.

Mlle. Athanasiou ha sabido identificarse muy bien con un papel absolutamente instintivo, en el que una sexualidad muy curiosa adquiere un aire de fatalidad que llega a superar al personaje, en tanto que ser humano, hasta alcanzar lo universal. Sólo puedo igualmente dirigir elogios a los señores Alex Alin y Bataille. Y, para terminar, quiero expresar mi especial agradecimiento a

Mme. Germaine Dulac, que se ha dignado admitir todo el interés de un guión que busca introducirse en la propia esencia del cine y no se ocupa de ninguna alusión al arte ni a la vida.

## *La concha y el reverendo*<sup>4</sup>

*La concha y el reverendo*, antes de ser un film, es un esfuerzo, o una *idea*.

He creído al escribir el guión de *La concha y el reverendo* que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, y que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, profundo, del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque. He pensado que se podía escribir un guión que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que, yendo mucho más allá, buscarse en el oscuro origen y en el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros actos

tenidos por lúcidos, *manteniendo* sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. Es decir, hasta qué punto este guión puede asemejarse y emparentarse a la *mecánica de un sueño* sin ser él mismo un sueño, por ejemplo. Es decir, hasta qué punto reconstruye el mecanismo puro del pensamiento. Así, el espíritu abandonado a sí mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, esforzándose en no perder nada de las inspiraciones del pensamiento sutil, se encuentra preparado para re-encontrar sus funciones primarias, vueltas sus antenas hacia lo invisible, hasta recomenzar la resurrección de la muerte.

Éste es, por lo menos, el pensamiento ambicioso, que ha inspirado este guión que, en cualquier caso, sobrepasa los límites de una simple narración y los problemas de música, de ritmo o de estética habituales en el cine, para plantear el problema de la *expresión*, en todos sus terrenos, en toda su extensión.

## Brujería y cine<sup>5</sup>

Por todas partes se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos. Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega en un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución. Sin duda, se trata de un medio de expresión que, materialmente, no alcanza aún su punto culminante. Se pueden imaginar cierto número de progresos que den a la cámara, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que hoy no tiene. Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aun en colores. Pero todos estos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda

una parte de imprevisto, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le presentan para que las registre. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a



ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, no tiene especialmente necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese «fantástico» que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá. O, mejor, le ocurrirá al cine como a la pintura, como a la poesía. Lo que es cierto es que a la mayor

parte de las formas de representación se les ha pasado su momento. Hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto. Esto no es solamente una cuestión de elección. No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez, la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.

*La concha y el reverendo* participa de esa búsqueda de un orden sutil, de una vida oculta que yo he querido hacer plausible, plausible y tan real como la otra.

Para comprender este film, bastará con mirar profundamente en él. Abandonarse a esta especie de examen plástico, objetivo, atento al puro *yo* interno, lo que hasta el momento era el dominio exclusivo de los «iluminados».

## Distinción entre vanguardia de fondo y de forma<sup>6</sup>

El público que se interesa por el verdadero cine, que espera la obra capaz de romper con las rutinas del cine comercial y de lanzar a la cinematografía por una vía nueva, sigue ignorando la existencia del único film realizado hasta ahora con una concepción verdaderamente nueva, verdaderamente profunda: *La concha y el reverendo*.

No se sabe qué intereses de capilla, o de personas, han impedido hasta el momento que este film sea visto por el público. Los directores de dos o tres salas que existen en París con el nombre de Estudio y que parecían haber sido creadas nada más que para lanzar obras nuevas y fuertes, verdaderamente originales<sup>7</sup>, cediendo a oscuras o quizá demasiado precisas amenazas, han renunciado, tras tímidas tentativas y tratos más o menos sucios, a presentarlo<sup>8</sup>.

Pero, por primera vez, la coalición de todos los intereses, de todas las fuerzas del mal, habrá debido ceder y el

público podrá ver a partir de... hasta... en la sala Adhyar una obra verdaderamente significativa, cuyas innovaciones no consisten en múltiples hallazgos técnicos, en externos y superficiales juegos de formas, sino en una profunda renovación de la materia plástica de las imágenes, en una verdadera liberación, en ningún caso azarosa, sino ligada y precisa, de todas las fuerzas ocultas del pensamiento.

## Proyecto de constitución de una firma destinada a producir films de corto metraje, con una amortización rápida y segura<sup>9</sup>

Uno de los principales obstáculos para la realización de un film, bueno o malo, es su costo. Además, la necesidad de amortizar, lo más rápidamente posible y con seguridad, un film que haya costado a menudo varios millones obliga a los productores a no hacer más que films que puedan tener una inmensa difusión, ser vistos en todas partes y gustar a todos los públicos. Esto elimina los medios de producirse a toda iniciativa, a poco que sea original, y explica que tengamos tan rara vez ocasión de ver un film que sea una obra curiosa o duradera y que nos gustaría volver a ver. Uno de los principales errores de los productores, y, especialmente, de los productores franceses, es creer que un film necesita haber costado caro para ser vendido caro.

Sin encarar la posibilidad de crear grandes films baratos para los cuales en este momento nos faltarían en Francia directores, guionistas, sobre todo servicios de