



## Ponencia 4

### ARTAUD Y PESSOA: ARTICULACIONES POSIBLES ENTRE ESCRITURA Y LAZO SOCIAL EN LAS PSICOSIS

Mariana Dinamarca y María Emilia Paladino

marianadinamarca89@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

#### Resumen

Por medio del análisis de la obra y la correspondencia de los escritores Antonin Artaud y Fernando Pessoa, se propone explorar la función de la escritura en estos autores y sus posibles articulaciones con la modalidad que el lazo social adopta en ambos.

Antonin Artaud, escritor y dramaturgo francés, cuyo nombre completo es Antoine Marie Joseph Artaud nació en Marsella en 1896. Se destacó fundamentalmente por sus escritos, pero también por su novedosa visión del teatro, del que creó su propia versión: "El teatro de la crueldad". Se desempeñó también como actor durante varios años y fue director de la Oficina de Investigaciones Surrealistas. Podríamos dividir la vasta producción de Artaud en tres grandes formas de las que la escritura ha sido el hilo conductor y que se han ido sucediendo e intercambiando a lo largo de su obra. Cada una con una función específica, como un modo de hacer con el "vacío" y con el "dolor" que tan vivamente encarna el artista. Es así que encontramos, por un lado, su concepción del teatro, en el que también "puso el cuerpo" como actor. Por otro lado, sus escritos y dibujos presentes ya desde su adolescencia y a los que recurrirá hasta sus últimos días. Y, por último, su correspondencia, cartas que escribió de forma continua durante años y que le valieron la posibilidad de publicar. Es en este último aspecto que nos centraremos en el presente escrito valiéndonos de la tan conocida correspondencia con el editor Jacques Rivière y también de las cartas que dirigió a quién fuera su primera y única mujer, la actriz rumana Génica Athanasiou. Es quizás en este aspecto de su obra más que en ningún otro que puede vislumbrarse cómo la escritura le permitió al sujeto un modo de lazo al Otro. Ya sea de un Otro garante, que convalide la dignidad de sus escritos, como del Otro sexo, en tanto la relación con Génica, intensa y única para Artaud, sólo fue sostenida en la medida en que las cartas mediaban en su cotidianeidad o los acercaban durante los períodos en que permanecían distanciados. Incluso durante sus internaciones en los años posteriores a 1937, momento en el que se sitúa su franco

[289]



desencadenamiento, las cartas continuaron siendo su modo de comunicarse con aquellos que estimaba, como así también constituyeron un medio de denuncia de aquellos que “sin comprender” su padecimiento pretendían curarlo.

La obra de Pessoa presenta un desfile de personalidades con biografía propia, retrato, personalidad y estilos característicos. Bernardo Soares, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, constituyen los consagrados de una cincuentena de figuras a las que el autor dio vida en sus manuscritos. Con relación a la función de la heteronimia en Pessoa, se indaga este fenómeno como una respuesta a un sentimiento de vacuidad irreductible y a la opresión y dolor de existir que lo atraviesan, sobrellevados mediante la consistencia brindada por la profusión imaginaria de personajes. Si esta multiplicidad es significativa, resulta asimismo reveladora la ausencia, o más bien el rechazo, de las pasiones mundanas en sus manuscritos. Por medio de Soares, el escritor declara el desprecio por el mundo carnal, el amor y las mujeres reales. Autoconsciente de una incompetencia para habitar el lazo social, Pessoa se entrega al aislamiento autoimpuesto, para dedicarse al progreso de la civilización y el ensanchamiento de la conciencia de la humanidad. Retiro que será interrumpido en dos oportunidades a lo largo de su vida (1920 y 1929), por el intercambio epistolario y una relación de intimidad no consumada con Ofelia Queiroz. La relación y correspondencia entre Ofelia y el autor se verán intervenidas por uno de los heterónimos de Pessoa, Álvaro de Campos, interesado en convencer a la muchacha de desistir de su vínculo con el autor. Al requerimiento de Queiroz de formalizar la relación, Pessoa responde acentuando el repliegue y confesando el encontrarse entregado a un destino que pertenece a una ley de la que ella nada sabe. Cuando en 1929 reanuden la correspondencia, el autor descartará una vez más concretar en casamiento el lazo entre ambos, se encuentra entregado esta vez, le dirá, a la realización de su obra. Y al alcohol, el que le traerá una cirrosis y la muerte seis años después.

**Palabras clave:** Pessoa, Artaud, escritura, lazo social

### **Abstract**

This paper is part of the Research and Development Project of the UNLP: "Psychosis in the social bond" (2016-2017), directed by Dr. Julieta De Battista. By considering the analysis of the work and the correspondence of the writers Antonin Artaud and Fernando Pessoa, the function of writing and its possible articulations with the modality that the social bond adopts in both.

[290]

In the case of Artaud, his vast production can be divided into three groups in which writing has been the unifying thread: the theater, his poems and drawings and his correspondence, which highlights the exchanges held with Jacques Riviere and Génica Athanasiou. Each of them with a specific function, as a manner of coping with the "void" and the "pain" that he so vividly depicts.

The work of Pessoa presents a display of characters with biographies, portraits, personalities and styles of their own. The phenomenon of heteronyms acquires the status of a response to a piercing feeling of irreducible emptiness, to oppression and existential pain; borne through the consistency provided by the abundance of imaginary characters.

Self-conscious of an incompetence to forge the social bond, he surrenders to self-imposed isolation. A retreat that will be interrupted in two opportunities throughout his life due to a correspondence exchange and a relation of una accomplished intimacy with Ofelia Queiroz.

**Keywords:** Pessoa, Artaud, writing, social bond

## Introducción

Por medio del análisis de la obra y la correspondencia de los escritores Antonin Artaud y Fernando Pessoa el presente trabajo se propone explorar la función de la escritura en estos autores y sus posibles articulaciones con la modalidad que el lazo social adopta en ambos.

## Pessoa y la heteronimia

Fernando Pessoa (1888-1935) es el escritor más representativo de la lengua portuguesa. A lo largo de su vida, trabajó como traductor al inglés de correspondencia comercial. Comenzó a familiarizarse con dicha lengua a los siete años, cuando junto a su madre y su padrastro se mudó de Lisboa a Durban (Sudáfrica). Allí permaneció hasta los diecisiete, momento en que retornó a Lisboa. Cuando tenía cinco años, Fernando perdió a su padre y, al año siguiente, a su hermano.

Además de la traducción de correspondencia ajena, Fernando dedicaba sus horas a la escritura de poesías, no sólo la propia sino también la de diversos autores ficticios creados por él, sus heterónimos. En vida solo publicó un libro de poemas de 80 páginas titulado "Mensajes" y de manera dispersa, algunos textos en verso y prosa en revistas

[291]

literarias de Portugal. El verdadero tesoro se descubrió luego de su muerte, un baúl repleto de manuscritos inéditos a partir de los cuales se han inventariado más de sesenta heterónimos.

Su vida solitaria y dedicada a la tarea intelectual se poblaba de la compañía de estos personajes imaginarios, con los cuales el autor prefería vivir de manera casi exclusiva. Pessoa firmaba muchos textos con otros nombres, pero la suya es una práctica que debe diferenciarse de la utilización de seudónimos. Mientras estos últimos constituyen meras firmas, un disfraz del autor, los heterónimos se corresponden, cada uno de ellos, con un escritor con características textuales singulares. Constituyen una comunidad de sujetos que solo existen por y para la poesía y que tienen vida por fuera de la obra que firman como autores. Cada heterónimo pessoano cuenta con una biografía y estilo literario propios. Por medio de ellos el autor expresa pensamientos diferentes de aquellos que le son propios, expresa valores que difieren de los suyos, al punto de entrar en contradicción con los gustos y concepciones estéticas y éticas propias del sujeto que escribe.

De esta manera precisa el autor la distinción entre seudónimos y heterónimos, en una Carta sobre la génesis de los heterónimos:

La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre con el que firma: la heteronimia es la del autor fuera de su personalidad, es una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo. [...]. Si estas individualidades son más o menos reales que Fernando Pessoa, es un problema metafísico que éste, ausente del secreto de los dioses e ignorado por lo tanto qué es realidad, nunca podrá resolver (Pessoa, 2005: s/p).

Pessoa crea una multiplicidad de semblantes: Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro son sus principales heterónimos. Cada uno cuenta con su propia obra literaria, se escriben unos a los otros, se critican, se discuten y se debaten sobre filosofía, poética y literatura.

Los ensayos sobre el autor y su obra provenientes del psicoanálisis de orientación lacaniana coinciden en considerar la heteronimia pessoana como un procedimiento que excede lo literario, para reconocer allí un verdadero procedimiento subjetivo, respuesta a un sentimiento de vacuidad irreductible, artificios ficcionales que velan y develan un vacío estructural, un real imposible de nombrar, profusión imaginaria de personajes que da cuenta de vidas y existencias justamente allí donde la de su inventor se constituye como

una sombra: “nunca fui más que la huella y el simulacro de mí mismo”; la ficción me acompaña como mi propia sombra”; “cada sueño mío es inmediatamente encarnado en otra persona que pasa a soñarlo, y no yo” (Pessoa, 2000: s/p).

En esta experiencia de inconsistencia y de desgarramiento se identifica la fuente del teatro de personajes al interior de la poesía pessoana, el germen desde el que brota esta comunidad de múltiples yoos que arman un narcisismo en cadena (Soler, 2000). Se trata, mediante la modalidad que adopta su escritura, de un saber hacer con la sensación de vacuidad, con la opresión y dolor de existir que lo atravesaban.

En una carta dirigida a su amigo Casais Monteiro relata el “día triunfal”, el del súbito surgimiento de sus tres heterónimos más renombrados:

[...] alrededor de 1912 [...] se me ocurrió escribir unos poemas de índole pagana [...] Se me esbozó en la penumbra mal urdida, un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello (había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis) [...] El 8 de marzo de 1914 [...] escribí de corrido treinta y tantos poemas en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca podré tener otro así. Abrí con un título [...] y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, quien di al momento el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme lo absurdo de la frase: apareció en mi mi maestro [...] y de pronto [...] me surgió impetuosamente un nuevo individuo. De golpe, sin interrupción ni enmienda, surgió la Oda Triunfal de Álvaro de Campos [...] creé, entonces, una coterie inexistente. Fijé todo ello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí las amistades, escuché dentro de mí las discusiones y las divergencias de criterios [...] Parece que todo ocurrió independientemente de mí. Y parece que todavía sucede así (Pessoa, 1985: s/p).

En el baúl de los inéditos se encontró el “Libro del Desasosiego” bajo la firma de Bernardo Soares. Soares constituye una excepción entre los escritores inventados por el poeta. No se incluye en la serie de sus heterónimos, radicalmente distintos de él.... Pessoa define a Soares como él mismo (Pessoa) “menos algo”. Soares es así definido por sustracción, un trozo, una mutilación de Pessoa, más precisamente, un Soares mutilado del raciocinio y afectividad de Pessoa.

En este libro, Pessoa/Soares escribe:

La presencia de otra persona -basta una sola persona- me retrasa de inmediato el pensamiento [...] Solo mis amigos espectrales e imaginados, solo mis

[293]

conversaciones sucedidas en sueños tienen una verdadera realidad y una relevancia justa y en ellos el espíritu está presente como una imagen en el espejo. Me apesadumbra [...] la idea de ser forzado a un contacto con otro [...] La idea de una obligación social cualquiera [...] solo esa idea me perturba (Pessoa, 2000; s/p).

En el gusto infantil por los amigos imaginarios, se reencuentra en Pessoa un antecedente de la heteronimia: “Desde niño tuve tendencia a crear en torno a mí un mundo ficticio, a rodearme de amigos y conocidos que nunca existieron [...] y que todavía hoy oigo, siento, veo” (Pessoa, 1985 s/p). Es justamente luego de la muerte de su padre y hermano que irrumpe su primer partenaire imaginario, Chevalier de Pas, personaje desde el que se escribía cartas a sí mismo. Lo sucederá otro personaje francés, Frances Jean Seul y Alexander Search y Robert Anon, poetas ingleses, contemporáneos de la estadía de Pessoa en Durban.

El rechazo al lazo y la preferencia por el aislamiento sufrieron al menos dos interrupciones en la vida del autor, en ambos casos con una misma persona: Ofelia Queiroz, con quien mantuvo un vínculo amoroso breve, a sus 31 y 40 años. Relación caracterizada por el intercambio epistolar más que por los encuentros íntimos. En sendas oportunidades, el escritor evitó concretar los requerimientos de Ofelia sobre profundizar y formalizar la relación, por el contrario, parecía decidido en desalentar a la muchacha de los amores que le dirigía, para ello ponía a jugar a uno de sus amigos imaginarios, Álvaro de Campos, quien escribía a la enamorada con el objetivo de ahuyentar su interés por Pessoa. “Nunca tuve amores tan reales, tan desbordantes de imaginación, de sangre y de vida como los que entablé con figuras que yo mismo creé” (Pessoa, 2000: s/p).

### **Antonin Artaud: un testimonio epistolar**

El escritor y dramaturgo francés Antoine Marie Joseph Artaud nació en Marsellá en el año 1896. Acechado por las enfermedades desde pequeño, sufrió una meningitis a los cinco años, primer encuentro con el dolor físico (también psíquico) que lo acompañará durante toda su vida. Su adolescencia estuvo marcada por la depresión y por internaciones reiteradas en “Casas de Salud”, dedicadas a enfermedades nerviosas. Allí comienzan a tratarlo con opio, lo que determinará su adicción posterior. En 1920, se radica en París y publica sus primeros libros, inicia sus trabajos como actor y se embarca en su propio proyecto teatral. Se destacó fundamentalmente por sus escritos, pero también por su novedosa visión del teatro del que creó su propia versión: “El teatro de la crueldad”. Por

[294]

aquellos años, fue director de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, gracias a su amistad con André Breton.

Atendiendo a los objetivos del presente escrito proponemos realizar una partición de la vasta producción de Artaud en tres grandes formas, de las que la escritura ha sido el hilo conductor y que se han ido sucediendo e intercambiando a lo largo de su obra. Cada una con una función específica, como un modo de hacer con el “vacío” y con el “dolor”.

En primer lugar, se encuentra su concepción del teatro. Sus desarrollos sobre “el teatro de la crueldad” marcaron un antes y un después en esta materia, aunque sus tentativas de llevarlo al público fracasaran en aquel momento. Se trata de un teatro en el que se apela a producir efectos a nivel del cuerpo más que del intelecto. En un rechazo férreo a la idea de representación, se pretende prescindir del lenguaje para dar predominancia a lo corporal. Es un intento de reencontrar el cuerpo sufriente, objeto incesante de los hechizos divinos, con el fin de crear un cuerpo sin órganos, un nuevo cuerpo, no sometido a los vaivenes de lo imaginario, no susceptible de ser invadido, sustraído, robado. De este modo “la crueldad es un proceso de deshechizo; una manera, para Artaud, de terminar con el “juicio de Dios”, el ladrón por excelencia” (Castanet, 2016: 118).

Por otro lado, se encuentran sus poemas y dibujos. El estilo poético de sus escritos jóvenes será más tarde abandonado, en una suerte de desencanto. Su obra gráfica es retomada principalmente en los años posteriores a 1937, en sus internaciones, luego del episodio que marcó su desencadenamiento franco. Se dedicó en aquellos años a elaborar hojas escritas, en las que dibujaba signos diversos y que enviaba a sus seres queridos como una suerte de amuletos protectores. Entre 1945 y 1946 realiza en Rodez dibujos de gran riqueza artística, entre los que se observan objetos, distintos personajes, fragmentos de cuerpos, etc. Entre 1946 y 1948 se dedica principalmente a retratar a sus allegados y realiza también diversos autorretratos.

Por último, se encuentra su correspondencia, amplia y con diversos interlocutores, que escribió de forma continua durante años y que le valió la posibilidad de publicar. Sus obras completas están compuestas en su mayoría por cartas, constituyendo un caso excepcional en la historia editorial. Nos centraremos entonces en el intercambio epistolar que mantuvo con el editor Jacques Rivière y también con quién fuera su primera mujer, la actriz Génica Athanasiou. Es quizás en este aspecto de su obra, más que en ningún otro, que puede vislumbrarse como la escritura le permitió al sujeto un modo de lazo al Otro. Ya sea de un Otro garante, que convalide la dignidad de sus escritos, como del Otro sexo. Incluso durante sus internaciones las cartas continuaron siendo su modo de

comunicarse con quienes estimaba, como así también un medio de denuncia de aquellos que “sin comprender” su padecimiento pretendían curarlo.

Es conocida la preponderancia que adquiere la figura de Jacques Rivière a la hora de considerar la entrada de Antonin Artaud al mundo literario. La correspondencia entre ambos se da en los años 1923 y 1924. Por aquel momento conoce también a Génica Athanasiou con quien sostiene un intercambio epistolar intenso, que se mantiene luego de forma esporádica. El joven Artaud, que había llegado a París en 1920, se desempeñaba como actor, pero su intención mayor era publicar sus escritos. Con este objetivo se dirige a Rivière quien ocupaba el cargo de editor de la revista literaria “La Nouvelle Revue Française”. Éste rechaza la idea de publicar los poemas de Artaud pero se interesa en conocerlo y luego de un vasto intercambio le propone publicar la correspondencia entre ambos, a lo que el escritor accede inmediatamente. La entrada de Artaud al mundo literario se produce entonces por un “efecto de sustitución” de cartas por poemas y un “efecto de compensación” en tanto encuentra en el editor un destinatario, subsanando así cierta dificultad de expresión (Kaufmann, 1990). Artaud intenta transmitir a Rivière la “singularidad de su caso”, apelando constantemente a su enfermedad, en la que el lector “debe creer”. Rivière se constituye para él en un Otro garante de la vigencia de su obra, a quien demanda que convalide la dignidad de sus escritos: “se trata para mí, nada menos que de saber si tengo o no el derecho de seguir pensando en verso o en prosa” (Artaud, 1923: s/p).

Ubica al editor como “testigo” de su padecimiento: estar a merced de un Otro ladrón que roba sus pensamientos, sus palabras y que no le permite asir aquellos significantes que lo describirían en su singularidad. Lo inacabado de sus poemas se compensa con la experiencia y el testimonio de aquello que permanece inasible para el sujeto pero que, sin embargo, dice sin cesar. Es en estas vivencias que se interesa Rivière al proponerle publicar sus cartas, aquellas de “algo furtivo” que “arrebata las palabras” y que, dirá Artaud: “destruye, en su sustancia, la masa de mi pensamiento” (Artaud, 1924: s/p). Esta experiencia está lejos de constituirse en una ficción, aún con la publicación misma. Rivière le propone a Artaud un trabajo de trasposición donde sus nombres sean reemplazados, a lo que el escritor se opone firmemente: dar apariencia de ficción a aquella experiencia subjetiva implica para él crear una mentira. Pide ser tomado “al pie de la letra” y que el lector se encuentre con una “novela vivida”. No existe una distancia entre lo que se dice y lo que es, allí no hay intervalo posible. (Kaufmann, 1990).

En lo que respecta a Génica, la conoció en el otoño de 1921, en el Atelier del actor Charles Dullin. Las cartas que Artaud le escribió entre 1922 y 1927 de modo ininterrumpido, coinciden con el tiempo que duró su relación y fueron reunidas en su obra



póstuma “Cartas a Génica Athanasiou”, con lo cual es posible que no fuera él mismo quien dio lugar a la publicación. Tal vez porque este compilado da cuenta de un Artaud que trasciende la imagen inalcanzable del genio para manifestar otra parte de sí. Su tratamiento del dolor a través del opio fue el mayor obstáculo en la relación, ya que ella no lo aprobaba. “Cartas a Génica” muestra como el recurso a lo escrito funcionó aquí, una vez más, como un modo de sostener un lazo, en este caso con una mujer. Única partenaire que se le conoce y a la que recordará incluso durante sus internaciones, muchos años más tarde. En los escritos que le dirige se vislumbra como las cartas mediaban en ocasiones sus encuentros y como constituían una forma de mantenerse cerca aun estando a distancia. A ella testimonió también sobre su sufrimiento, con la asombrosa lucidez con que solía hacerlo. En una carta de 1921 le explica:

Mi actitud fue indignante. Pero estaba sofocado, petrificado, endurecido [...] si supieras como sufro. Tengo la sensación de algo irremediable. Y pensar que tuve el coraje de no sonreírte, de no volver la cabeza cuando pasaste. Me sentía de mármol. A pesar mío (Artaud, 1921: 18).

Encontrándose distanciados Artaud describe el sentimiento de profunda desazón que experimentaba: no estando Génica en presencia, era como si ella no existiese. El 20 de julio de 1922 le dirige una carta en ocasión de un viaje:

La noche del martes me desperté como si fuera el fin del mundo [...] Cada vez que me despertaba pensaba en ti con una tristeza infinita. Y a la noche te lloraba como si ya no existieras. Estaba persuadido de que no te volvería a ver (Artaud 1921: 22).

A ella también le escribía para “fijar” su pensamiento “en el momento que se produce”, como si de no perderlo se tratase. También ella fue destinada al lugar de destinatario y depositario de aquellos tormentos que tan vivamente transmitía.

## Referencias bibliográficas

Artaud, A. (1921-40). *Cartas a Genica Athanasiou*. Buenos Aires: Siglo Veinte.  
\_\_\_\_\_. ([1924]1983). “Correspondencia con J. Riviere”. En *Carta a la Vidente*.  
Barcelona: Tusquets.

[297]



Castanet, H. (2016) *No se vuelve loco el que quiere. Para una clínica de las psicosis*. Buenos Aires: UNSAM EDITA.

Pessoa, F. (1985). "Carta a Adolfo Casais Monteiro". En *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2005). *Antología Poética, selección, traducción y prólogo de R. Alonso*. Buenos Aires: Argonauta.

Soler, C. (1996). *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_\_\_ (2000). *La aventura literaria o la psicosis inspirada. Rousseau, Joyce, Pessoa*. Medellín: No Todo.

