

# ANTONIN ARTAUD

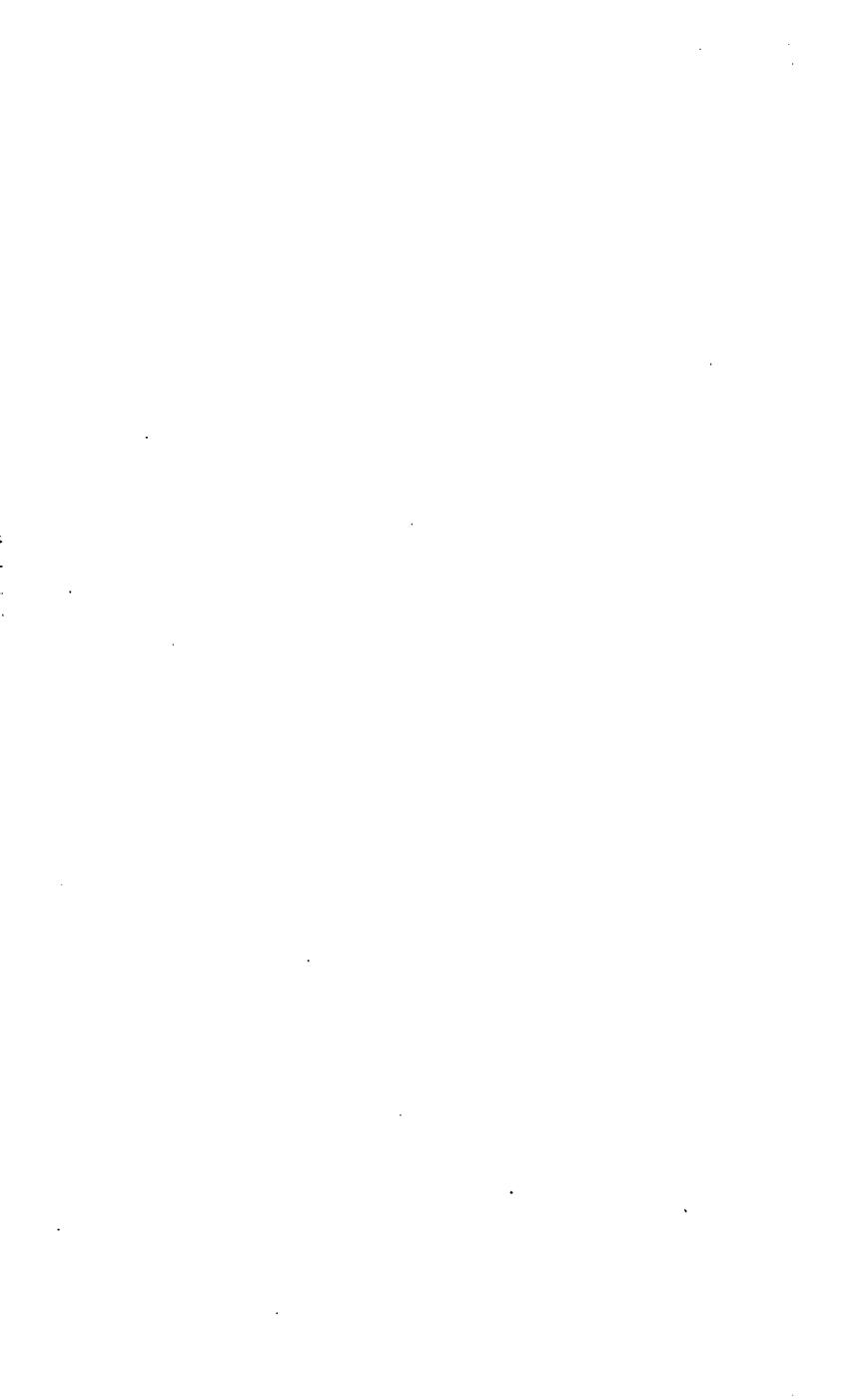
## Obra selecta I

narrativasextopiso





## **Obra selecta I**





**Obra selecta I**  
**ANTONIN ARTAUD**



**UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA**  
Unidad Cuajimalpa



**sextopiso**

Todos los derechos reservados.  
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,  
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

© Editions Gallimard, Paris, for the editorial work of Paule Thévenin  
in all volumes of the ŒUVRES COMPLÈTES by Antonin Artaud.

*Préambule - Adresse au Pape - Adresse au Dalai-Lama - Correspondance avec Jacques Rivière - L'Ombilic des Limbes - Le Pèse-nerfs - L'Art et la mort - Premières poèmes (1913-1923) - Premières proses - Tric Trac du ciel - Bilboquet - Poèmes (1924-1935) - Textes surréalistes - Lettres - Scenari - A propos du cinéma - Lettres - Interviews - Le Théâtre et son Double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci - Autour du «Théâtre et son Double» et des «Cenci» - Héliogabale ou l'anarchiste couronné - Nouvelles révélations de l'être - De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires - Lettres du Mexique - Les Tarahumaras - Lettres de Rodez - Lettres écrites de Rodez (1943-1944) - La Culture Indienne - Artaud le Momo - Ci-git - Van Gogh, le suicidé de la société - Pour en finir avec le jugement de dieu - Le Théâtre de la cruauté - Lettre à propos de «Pour en finir avec le jugement de dieu» - Suppôts et supplications - Cahiers de Rodez (février-avril 1945) - Cahiers de Rodez (mai-juin 1945) - Cahiers de Rodez (juillet-août 1945) - Cahiers de Rodez (septembre-novembre 1945) - Cahiers de Rodez (décembre 1945-janvier 1946) - Cahiers de Rodez (février-mars 1946) - Cahiers de Rodez (avril-25 mai 1946) - Cahiers du retour à Paris (août-septembre 1946) - Cahiers du retour à Paris (décembre 1946-janvier 1947) - Histoire vécue d'Artaud-Momo. Tête à tête.*

Copyright © EDUARDO MILÁN, 2024.

Copyright © MICHEL CAMUS, 2024

Copyright © ZENIA YÉBENES, 2024

Primera edición: 2024.

Imagen de portada

© Martinie/Roger Viollet Collection/Getty Images

*Portrait Of Antonin Artaud.* Headshot portrait of French theater director,  
writer, and actor Antonin Artaud (1896 - 1948), 1930

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2024

América 109, Parque San Andrés, Coyoacán, 04040, Ciudad de México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.

c/ Los Madrazo, 24., semisótano izquierdo, 28014., Madrid, España.

[www.sextopiso.com](http://www.sextopiso.com)

Copyright © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, 2024

Unidad Cuajimalpa, Vasco de Quiroga 4871,  
Santa Fe, Cuajimalpa, 05348, Ciudad de México

[www.cua.uam.mx](http://www.cua.uam.mx)

Concepto y dirección editorial: RODOLFO SUÁREZ MOLNAR Y PHILIPPE OLLÉ-LAPRUNE

Coordinación y cuidado editorial: RODRIGO FERNÁNDEZ DE GORTARI

Traducciones: FABIENNE BRADU, CLAUDIA ITZKOWICH SCHNADOWER,  
CONRADO TOSTADO, ADRIANA ROMERO-NIETO

Revisión de traducciones: ARTURO VÁZQUEZ, MELINA BALCÁZAR  
(*Heliogábalo o el anarquista coronado y El teatro y su doble*)

Revisión de textos: SEXTO PISO

Formación: VANILLA PLANIFOLIA S.A. DE C.V.

ISBN: 978-607-8895-45-8, Sexto Piso

ISBN: 978-607-28-3094-3, UAM

Impreso en México

## ÍNDICE

I. POESÍA Y POÉTICAS	13
Para una poética de Artaud	15
Eduardo Milán	
Correspondencias con Jacques Rivière	29
I. Jacques Rivière a Antonin Artaud	31
Antonin Artaud a Jacques Rivière	33
Jacques Rivière a Antonin Artaud	37
II. Antonin Artaud a Jacques Rivière	39
Antonin Artaud a Jacques Rivière	45
Jacques Rivière a Antonin Artaud	47
III. Antonin Artaud a Jacques Rivière	51
Jacques Rivière a Antonin Artaud	53
Antonin Artaud a Jacques Rivière	55
Antonin Artaud a Jacques Rivière	59
Jacques Rivière a Antonin Artaud	61
El ombligo de los limbos	65
El ombligo de los limbos	67
Paul el de los pájaros o el lugar del amor	71
Estimado señor	75
Descripción de un estado físico	77

Un vientre fino	79
Poeta negro	81
Carta al señor legislador de la ley sobre estupefacientes	83
El chorro de sangre	87
El pesa nervios	95
El pesa nervios	97
Carta de pareja	107
Segunda carta de pareja	109
Tercera carta de pareja	111
Fragmentos de un diario del infierno	113
El arte y la muerte	123
Si en el seno...	125
Carta a la vidente	131
Eloísa y Abelardo	135
El claro Abelardo	139
Uccello, el pelo	143
El yunque de las fuerzas	145
El autómata personal	149
La vidriera del amor	155
50 dibujos para asesinar a la magia	161
 II. LITERATURAS	 171
Antonin Artaud. Una lengua del cuerpo distinta	173
Michel Camus	

Heliogábalo o el anarquista coronado	195
I. La cuna de esperma	199
II. La guerra de los principios	229
III. La anarquía	245
Apéndice I. El cisma de Irshu	295
Apéndice II. La religión del sol en Siria	299
Apéndice III. El Zodiaco de Ram	301
Las nuevas revelaciones del ser	303
Van Gogh. El suicidado de la sociedad	319
Introducción	321
El suicidado de la sociedad	329
Artaud, el Mómo	359
El regreso de Artaud, el Mómo	361
Centro-madre y patrón-minino	369
Insulto al incondicionado	371
Execración del padre-madre	373
Aquí yace, precedido de La Cultura india	379
La cultura india	381
Aquí yace	385
Para terminar con el juicio de dios, seguido de Tutuguri	399
Tutuguri	405
En busca de la fecalidad	409
Uno se pregunta si...	413
Conclusión	419

III. TEATRALIDADES	423
La teodicea Artaud o nada es como pensabas	425
Zenia Yébenes	
El teatro y su doble	439
Prefacio. El teatro y la cultura	441
El teatro y la peste	449
La puesta en escena y la metafísica	467
El teatro alquímico	483
Sobre el teatro balinés	489
Teatro oriental y teatro occidental	505
Acabar con las obras maestras	511
El teatro de la crueldad	521
El teatro de la crueldad ( <i>Primer manifiesto</i> )	525
Cartas sobre la crueldad	537
Cartas sobre el lenguaje	543
El teatro de la crueldad ( <i>Segundo manifiesto</i> )	563
Un atletismo afectivo	569
Dos notas	579
I. Los hermanos Marx	581
II. Alrededor de una madre	585
El teatro de Serafín	589
El teatro de Serafín	595
Los Genci (1935)	597
Acto I	599
Acto II	613

Acto III	625
Acto IV	635
IV. CINEMATOGRAFÍAS	651
Antonin Artaud y el cine	653
Carole Aurouet	
Scenarii	677
Los dieciocho segundos	679
Dos naciones en los confines de Mongolia...	685
La concha y el clérigo	689
Los 32	697
La rebelión del carnicero	711
Vuelos y robos	717
<i>El señor de Ballantrae</i> de Stevenson	723
Acerca del cine	733
El cine y la abstracción	735
La concha y el clérigo	737
Brujería y cine	739
Distinción entre vanguardia de fondo y forma	743
El judío polaco del Olympia	749
La vejez precoz del cine	751
El sufrimiento del <i>dubbing</i>	755





I

## POESÍA Y POÉTICAS



## PARA UNA POÉTICA DE ARTAUD

EDUARDO MILÁN

1. Hay un signo que acompaña la obra poética de Antonin Artaud que me llama la atención porque se da desde el inicio: la falta —no todavía como culpa a redimir sin redención posible ni como el delito que se comete ante una ley, tanto la del Dios judeocristiano, vista como castigo, como la jurídica, vista como pena—. Es conocido el episodio casi fundante de la poesía de Artaud a los 27 años en su intercambio con Jacques Rivière que tanto entusiasma a Blanchot.<sup>1</sup> Artaud le envía unos poemas a Rivière y este se muestra interesado en la correspondencia que intercambian a propósito de los poemas mismos. Rivière considera los poemas impublicables —aunque luego promete publicarlos como ejemplos de lo discutido y expuesto en la correspondencia—. Artaud acepta el trato. Lo que me llamó la atención del episodio, uno de esos momentos cautivantes de la poesía y la literatura de 1922 —año de *Trilce* de Vallejo, de *Ulises* de Joyce, de *La tierra baldía* de Eliot— es que esa falta es evaluada por Blanchot como signo propio de una obra más que desde el punto de vista filosófico de la obra de arte futura. En sus *Lecciones de estética* dictadas en la Universidad de Berlín en 1828 Hegel dice: «...Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y sigue siendo un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inme-

1 Maurice Blanchot, *El libro por venir*, traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Trotta, Madrid, 2005.

diato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar su contenido, los medios de representación de la obra y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva pero no con el fin de producir nuevamente arte sino para conocer científicamente el arte». Y más adelante: «En el futuro el comentario de la obra será más importante que la obra misma».<sup>2</sup> Sobre la pasión de la cultura francesa por los alrededores de la obra no es necesario insistir. Es una evidencia en dos siglos, el xix y el xx. Ni sobre la gravedad que incorpora la obra de arte como falta para las vanguardias históricas. Pero en términos del poeta Antonin Artaud como individualidad creativa poética, me da la impresión de que la radicalidad de su obra reside más en la posición que asume ante el lenguaje y ante el pensamiento. Es decir, de nuevo, el núcleo creativo de su obra, lo *poiético* de la misma, no está en el poema mismo como entidad autosuficiente sino que es una especie de manifestación de un centro insuficiente al cual rodean lenguaje y pensamiento como verdaderas máquinas de ataque. Por más que uno insista en ese carácter ontológico de la vanguardia como *arte para la disolución*<sup>3</sup> y en la ontología surrealista como arte más allá de la realidad (que es, en los mismos términos reales, un arte más allá de sí mismo), la posición del poeta Artaud como lugar es —tanto en un nivel topológico como simbólico— su potencia de arte atacado por sí mismo, un sí mismo desdoblado en lenguaje y pensamiento. Situarlo así me parece la única manera no reductiva de tratar con alguien que gastó su vida para decirse una verdad que nadie soporta y que para eso se situó contra sí mismo, contra toda postura humanista, contra las metonimias de la falsedad que se pueden llamar hipocresía, mentira,

2 G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Abada, Madrid, 2011.

3 Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García, Península, Barcelona, 2003.

e incluso crimen, en un afán sacrificial no exento de desesperación angustiante y profundamente contagiosa.

2. Hay una frase de *El ombligo de los limbos* (1925), en el fragmento «Descripción de un estado físico», que dice: «Ahora habría que referirse a una descorporización de la realidad...» que resulta clave en la amplia poética de Artaud, compuesta, como es sabido, de una aproximación más que de una superposición de textos. La frase es clave porque el núcleo de la poética de Artaud es el *cuerpo* como un compuesto, es decir, como una entidad agregada de una serie de elementos, como explica su concepción axial de «cuerpo sin órganos», emblema —para decirlo así— de toda una filosofía postmoderna y cuyo eje es el pensamiento de Deleuze. La proyección de lo corporal en la realidad, categorizándola como entidad corporativa, es, también, una manera de organizar-desorganizar a eso que se entiende por realidad. «Descorporizar la realidad», o sea, quitarle cuerpo, significa también desorganizarla, quitarle órganos, «vaciarla». Decía que el cuerpo es una figura emblemática en la poética de Artaud, no porque el cuerpo volviera a un primer plano luego de estar en un espacio conceptual (y real) relegado. «Pasar por el cuerpo» (Lacan) como signo de encarnar, hacer de uno una verdad, validar el cuerpo como el significante de la vida (una divisa feminista de primera importancia) es una demanda de este presente convulsionado y de cuerpo social —e individualidades físicas— convulsionado. En Artaud, sin embargo, el cuerpo no necesariamente ocupa el lugar del privilegio. Es, mejor, una zona problemática, una especie de interferencia con la que el hombre Artaud tiene literalmente que lidiar, es decir, entrar en combate. A veces parece (el «parecer» en el habla sobre otro es una palabra incómoda, da la pauta de una insuficiencia, de ir al tanteo más que estar en un saber seguro, no de su acierto, de su poder de transmisión. Pero, ¿es posible ese saber en la literatura sobre Artaud que deja a la conciencia del receptor confiada y en

estado de tranquilidad? No hay un «saber sobre Artaud» desde un ángulo literario, Artaud desmanteló ese saber lo antes que pudo, dejando solo aproximaciones o centramientos «especializados» sobre su obra: psicoanalíticos, filosóficos, morales, antropológicos e, incluso, religiosos, a veces parece, entonces, que el cuerpo es *otro* y que, al lado del pensamiento, se posicionan como figuras de combate que el sujeto-agonista (tiene que enfrentar) en Artaud. Descorporizar la realidad es, también, mantenerla ajena al cuerpo textual en que se transforma toda realidad al convertirse en lenguaje escrito. Además, mantenerla ajena al cuerpo textual en que se transforma toda realidad al convertirse en lenguaje escrito. Descorporizar la realidad sería, pues, lo contrario a acercarla, habitarla o hacerla nuestra. Mejor, sería mantenerla lo suficientemente lejos como para poder objetivarla, es decir, no dentro de la razón como emplazamiento no subjetivo sino como objeto, como entidad posible de volverse objeto. Esta transferencia del plano corporal del sujeto-ente a la realidad echa luz sobre el cuerpo como entidad propia del ser humano. La operación de Artaud, a través de las vías posibles que ensayó —teatro, rituales, crítica a los poderes y enjuiciamiento al «cuerpo social» como sujeto de crimen, recordar su texto sobre Van Gogh<sup>4</sup>— trata de una desarticulación de lo corporal, de una «lucha corporal» para parafrasear el nombre del libro de poemas de Ferreira Gullar publicado en Brasil en 1952, uno de los primeros textos que se ocupan de la posible equivalencia/divergencia entre cuerpo orgánico y cuerpo textual. Es sintomático que un poeta latinoamericano haga emerger el cuerpo como el objeto en cuestión dentro del espacio de la modernidad ya en crisis. Si se recuerda, el cuerpo orgánico es el gran «territorio» puesto en jaque en *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. La mención viene a

4 Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad. Precedido de Antonin Artaud el enemigo de la sociedad* por Aldo Pellegrini, traducción de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2007.

cuento porque ese texto y ese autor son, junto al Arthur Rimbaud de *Las iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*, las figuras talismánicas del movimiento surrealista. *El ombligo de los limbos*, en lo que vendría a ser el prefacio del texto (al que Artaud niega el carácter prefacial: «Y esto no es el prefacio de un libro como tampoco lo son los poemas que lo indican...»), Artaud lo cierra con la siguiente afirmación: «Esto es un témpano atragantado». En ese prefacio no prefacio se dirá unas líneas antes: «Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura». Artaud adelanta en el fragmento inicial lo que será la estrategia escritural de una propuesta que va contra la obra («Allí donde otros exponen su obra yo solo propongo mostrar mi espíritu») así arranca *El ombligo de los limbos*, contra la literatura pero no a favor de los distintos fenómenos que componen lo que sería la antítesis canónica de la antiliteratura: la vida. Porque si las cosas se plantean como las plantea su autor desde el arranque con ese *parti-pris* metafórico «esto es un témpano atragantado» ¿de qué lado queda la metáfora? Si vamos a la estricta «pureza surrealista» de una búsqueda *más allá de la realidad* (y no el acomodo constante a sus variables estéticas que practica André Breton del concepto a lo largo de la existencia del movimiento surrealista), Artaud se mantiene en el más puro límite de lo surreal, más allá de la obra, más allá de la literatura pero, y esto es lo que lo hace chocar con la jerarquía del surrealismo, más allá del cuerpo y más allá, incluso, de la vida misma, poniéndose en jaque él mismo no solo como sujeto del enunciado verbal sino como el sujeto que conforma al ser humano capaz de nombrar. En este sentido —y no creo exagerar— la búsqueda de Artaud que no conoce ningún límite sino que desarticula los límites continuamente, se situaría con holgura en una versión *avant la lettre* de lo que es hoy el postulado transhumanista en una especie de «surhumanismo» suponiendo que en ese «a través de» lo humano consiga lo humano su aniquilamiento. No es alargar la mano el planteo: la poética de Artaud en su fase lírica es una cons-

tante oposición de contrarios donde cada contrario después de negar al otro se hace polvo a sí mismo. En este sentido *delira*, en el sentido etimológico de la palabra de-lirar, salirse del surco (la lira es la porción de tierra entre dos surcos), en el sentido del exceso (o en un sentido más surrealista o, mejor, más de un momentáneo surrealista, Bataille: de la transgresión y en el sentido de la esterilidad, es decir, de lo infecundo).<sup>5</sup>

3. «Un arte desdoblado en lenguaje y pensamiento» digo arriba. Si hay una permanencia en la poética de Artaud manifiesta en su poesía es la lucha —la lucha en Artaud es un elemento constante: no hay no-lucha, momento de quietud, alternativa: la lógica, si es que se puede hablar de lógica, es reiteradamente polémica— entre lenguaje y pensamiento. Y, curioso por tratarse de un poeta que adhiere a un movimiento —aunque sea de manera errática y también polémica—, el pensamiento es un elemento que mueve más que el lenguaje a constituirse como eje problemático. Es decir, la modernidad entiende a la poesía como fenómeno de lenguaje en pugna, no de pensamiento. Es más, si hay una característica de la poesía moderna y contemporánea hasta el presente es la significativa colección de procesos de desmantelamiento y de rearmado del lenguaje, desde la crítica del sujeto emisor de lo transmitido hasta la puesta en crisis de los distintos grados de referencialidad, es decir, eso que va de la presencia referencial —metafórica siempre— hasta el referente fantasma primero y, luego, ahora, pasado también el mundo donde se representa ese entramado, hasta el referente espectral. Pero no es el lugar del pensamiento como podía ser para el barroco español del siglo xvii (Quevedo, Góngora, Calderón, Lope, Cervantes, Lupercio Leonardo de Argensola) o de la poesía metafísica inglesa del mismo siglo (John Donne, Andrew Marvell). El pensamiento, en el sentido (per)turbador que alcanza para Artaud, repre-

5 Remo Bodei, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, traducción de Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 2000.



senta un conflicto raro en poesía. El pensamiento como materialidad en Artaud, como señala Michel Foucault.<sup>6</sup> Y es aquí donde cuerpo y pensamiento se tocan: en su materialidad desquiciante. Tanto *El ombligo de los limbos* como *El pesa-nervios* son espacios donde «esa especie de erosión, a la vez esencial y fugaz, del pensamiento» que produce el lenguaje poético se da lugar. «Soy el que mejor ha sentido el desamparo estupefacto de su lengua en sus relaciones con el pensamiento. Me pierdo en mi pensamiento en verdad como soñamos, como entramos súbitamente en nuestro sueño. Soy el que conoce los recovecos de la pérdida».<sup>7</sup> Es decir, el pensamiento, ordenador de la pérdida que representa la poesía, es una especie de entidad entre autónoma del y perteneciente al sujeto, una especie de faro que permite orientarse en ese lugar llamado pérdida. Esa pérdida no forma parte de algo que no está, estuvo y es referida en un pasado o en una anterioridad digna de lamento. Se supone que lo perdido adquiere un signo de positividad para poder ser recordado. Se pierde lo querido, de ahí el dolor. Pero para Artaud la pérdida es pura materialidad del mismo modo que la imagen para ciertas religiones como el sufismo constituye una topología particular y ordenada. Uno puede andar en la imagen. Y para Artaud uno puede andar en la pérdida. La poesía pone en juego la pérdida porque al exponerla —es decir, al usarla— la recupera. Y aquí sí entra la revolución de Artaud y la lógica surrealista más genuina y menos acomodaticia: la poesía es puro valor de uso, no permite su propia iconicidad, se niega —aunque no escape— a constituirse en capital simbólico. Lo mismo ocurre con el espíritu («Allí donde otros exponen su obra yo solo pretendo mostrar mi espíritu») escrito con minúscula y el Espíritu («Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura») jerarquizado, totémico.

6 Michel Foucault, *La gran extranjera. Para pensar la literatura*, traducción de Horacio Pons, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2015.

7 Maurice Blanchot, *El libro por venir*, traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Trotta, Madrid, 2005.

4. Una lírica que de-lira, un surcado que deserta de su surco. No por eso no deja una huella. Es más, diría que ese delirio poético de Artaud es la base, el sustrato que permite la construcción de un envite demoledor de la cultura occidental. El ir más allá del límite que posibilita la versura, esto es, la vuelta que en la operación poética permite la construcción del entramado, en la década de 1920, cuando Artaud se lanza poéticamente, es lo que posibilita no la experimentación con la forma artística, cosa que se haría hoy en tiempos de postmodernidad arruinada y cuando —ahora en suspenso— hay un declarado olvido de la permeabilidad utópica. En la segunda década convulsa del siglo xx, luego de una guerra devastadora y de una revolución incipiente —octubre 17— que re-coloca el lugar humano en el mundo, la experimentación no se detiene en la técnica sino que toca la superestructura fundante de Occidente: la producción de sentido. El pre-surrealismo Dadá lo había visto claro en el «Manifiesto del Señor Antipirina» (1914) de Tristán Tzara: «Dadá no significa nada». Es decir, no se trata de una argucia intelectual para hacer pasar el arte bajo otra variante encapuchada de la producción simbólica. La apuesta surrealista ya no es la aniquilación de la significación. Ahora se trata de un suprasentido. Es ahí que es posible localizar el pensamiento como un acto perturbador, pero un acto materialmente perturbador no conceptualmente desquiciante. En *El ombligo de los limbos*, considerado un libro de poemas de Artaud, hay un puñado de poemas que permiten formalmente esa localización. Pero luego del ejercicio de la forma ejercida bajo la categoría estrófica Artaud la disuelve en la prosa. Por ejemplo un par de fragmentos de «Dios-el perro»:

Dios-el perro contigo y su lengua  
que atraviesa la costra como una saeta  
del doble morrión abovedado  
de la tierra que le causa ardor.

Y aquí está el triángulo de agua  
que se aproxima con paso de chinche  
pero que bajo la chinche ardiente  
se transforma en cuchillada...

Y luego del poema este texto:

Doctor,

Hay un asunto sobre el cual hubiera querido insistir: es el de la relevancia de la cosa sobre la cual operan sus inyecciones; esta especie de languidecimiento esencial de mi ser, esta disminución de mi estiaje mental, que no quiere decir, como podría creerse, un rebajamiento cualquiera de mi moralidad (de mi alma moral) o ni siquiera de mi inteligencia, sino más bien de mi intelectualidad servible, de mis recursos razonantes, y que se relaciona más con el sentimiento que tengo yo mismo de mí mismo yo, que con lo que pongo de manifiesto a los demás de él...

Se diría que el hilo conductor es la imagen —quisiera formular que para Artaud la imagen tiene como entidad la equivalencia del cuerpo en una fórmula que tiene el modo de una identidad: *el cuerpo que quiere ser una imagen*—. De ahí el vaciamiento de sus órganos, su *desorganización* —como un tropo altamente figurativo pero que no alcanza nunca la dimensión cosificante de la metáfora, estructura icónica por excelencia en poesía—. La imagen para Artaud es una especie de pasaje o un vector que inaugura un libre tránsito:

va de verso a prosa poética, entra en el discurso imprecativo, expresa la precariedad humana y el descenso racional en el discurso del confinamiento psiquiátrico, posibilita la construcción de una demanda crítica contra las instituciones represivas del Estado y de la cultura hasta habitar la dimensión del mito encarnado en las comunidades primitivas y premodernas que mantiene una «pureza civilizatoria original» (los

tarahumara), donde parece, por fin, alcanzar un momento de cierto apaciguamiento —*cierto*, porque también Artaud renegará de la experiencia—. La imagen para Artaud es tanto un salvoconducto para entrar en cualquier espacio —incluso el físico, en el teatro— como la posibilidad de constituirse en modelo para des-habitarse a sí mismo en ese afán descorporizador. El vínculo posible entre la poesía y el mito es un hecho suficientemente comprobado. En «Odiseo, mito e ilustración», capítulo clave de *Dialéctica de la ilustración* (1939) de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, se resalta la necesidad dialéctica de una desaparición, la del mito —que en realidad sería, como quedó históricamente comprobado con el nazismo, una mera superposición, un ocultamiento donde la cosa suprimida podía emerger en cualquier momento y así fue— para dar lugar a la razón instrumental. Que Artaud buscara en el mito que representa el pueblo tarahumara ante el país de origen de Artaud, «la Capital de las Luces», es más que una seducción cultural que practica todo ámbito primitivo ante el despegue civilizatorio. El mito es la base histórico-conceptual de la poesía. Si fuera la religión en lugar del mito —y ambas disciplinas comparten lo que llamaríamos una jerarquía suprasensible de una batalla en la que la religión es la vencedora completa y el mito un tímido aspirante vocacional— la problemática de-lirante de Artaud tendría un amparo seguro. «Al contrario que en el caso del delirio, el poder aumenta a medida que el alejamiento de la realidad se aprueba, legítima y exalta colectivamente. De este modo el "principio de irrealidad" puede situarse tranquilamente junto al de realidad, ocupando aquellas zonas en la que este último demuestra una debilidad mayor, y haciendo el mundo en su conjunto más soportable».<sup>8</sup>

5. *El pesa-nervios* (1927) es un texto inclasificable. Comienza como un poema lírico completo, con un hablante que se refiere

8 Remo Bodei, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, traducción de Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 2000.

a un tú inequívoco bajo una apariencia de yo-emisor en estado de transmisión controlada. Hace uso de una retórica que la lírica occidental desde la Edad Media puede proteger: la confesión transfigurada en tropos literarios. La lírica, el *yo a tú* de esa «manifestación del yo profundo»,<sup>9</sup> donde el tú, el destinatario de la emisión ocupa una posición variable y a veces fantasmagórica —puede ser el mismo emisor desdoblado— es también, además de su potencia de complicidad con el otro a la que apela, una máscara perfecta. Pero en Artaud la retórica de «personificación» que representa la máscara cae enseguida y el emisor pasa a la imprecación. El dominio lingüístico es total, se trata de proteger al principio la voluntad de ataque con el ropaje de la confesión. El genio de Artaud consiste en que hay una verdad en sus textos poéticos que es la verdad del cuerpo y el pensamiento vulnerados sistemáticamente por el otro que no es un espectro: es el director de un psiquiátrico, un médico, un torturador de la psiqué cualquiera. La misma operación, aunque desenmascarada desde la primera palabra, «Doctor», del ejemplo citado arriba de *El ombligo de los limbos*, se repetirá como estrategia lingüística en *El pesa-nervios*. El pasaje en el texto de un modo de lenguaje a otro radicalmente opuesto —de la lírica del «yo que no es» al ataque en primera persona— fórmula, aunque Artaud detestara esa posibilidad, un modo de hacer, no un estilo, una escritura-en-contra- (de otro y de sí misma) que es característica de Artaud: el poema documental. Aclaro, una cosa es no caer en el enjuiciamiento de la persona Artaud y del personaje literario que la continua, que convocan, ambas, a una pléyade de jueces abejorros alrededor de un panal. Otra es obviar, como estrategia «fría», que Artaud fue un hombre perturbado psíquica y mentalmente y que la escritura fue una de sus escasas —pero altamente eficaces por su violencia liberadora de sí mismo y de las «máscaras de salud» de las instituciones psiquiátricas. Artaud padeció en carne propia una

9 María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 2007.

operación de control biopolítico como muy pocos escritores. Su escritura es un acto de testimonio y de desvelamiento de esa política que tiene su lugar ganado a dolor como registro. *El pesa-nervios* es un texto no solo inclasificable formalmente, es un texto intencionalmente des-sublimado (en caso de que la lírica tenga todavía, en los años veinte del siglo xx, alguna función sublimadora real).

6. El mito, la religión, el movimiento (en el caso concreto de su pertenencia al surrealismo), la poesía, incluso, son remedios para el de-lirio. Pero implican todos una revinculación con la mediación. Mito, colectivos, religión, arte (teatro, por ejemplo, o gráfica), comunidades, son mediaciones que corresponden a estructuras de intercambio, donde tanto el cuerpo —incluso como su casi antítesis, la imagen— como la presencia son participaciones fundamentales. Solo la expresión, es decir, la manifestación artística liberada de toda formalización estructurante, el lenguaje desgarrado del pensamiento, puede hacerse posible como opción no desoladora. La vocación disolutiva —aunque sea camino a ese espíritu que en Artaud oscila entre la minúscula y la mayúscula al ser escrito— es dominante en Artaud. Pero al contrario de un reduccionismo a individualidad desequilibrada —o un acceso a la categoría de loco— aun habiendo pasado en su propio cuerpo por instancias de esa radicalidad donde no solo se pone la mente en juego sino que se pone el cuerpo («poner el cuerpo» hoy es equivalente a una participación comprometida del sujeto), Artaud conquistó un lugar histórico al que muy pocos «espíritus» —para nombrarlo como Artaud quiere al desertar tempranamente de la categoría de un expositor de su obra (Michel Foucault lo deja claro en su texto «La locura, la ausencia de obra»)<sup>10</sup>— tienen acceso. El medio poético fue,

10 Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*. En *Obras esenciales, Volumen I*, Introducción, traducción y edición de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999.

como el lugar que ocupó la Poesía (así con mayúsculas, para el romanticismo alemán, un eje ordenador del que dependía incluso la ciencia),<sup>11</sup> un medio con valor absoluto. La poesía no como formalización estructurada, aunque también. La poesía como expresión de una voluntad aniquiladora que se sostiene y se realimenta de sí misma, un ejercicio autofágico intolerante de lo intolerable, consciente de que se trata de una búsqueda que no encuentra lugar.

••

- 11 Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, traducción de Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.





# **CORRESPONDENCIAS CON JACQUES RIVIÈRE**

**Traducción de Claudia Itzkowich Schñadower**



## I. JACQUES RIVIÈRE A ANTONIN ARTAUD

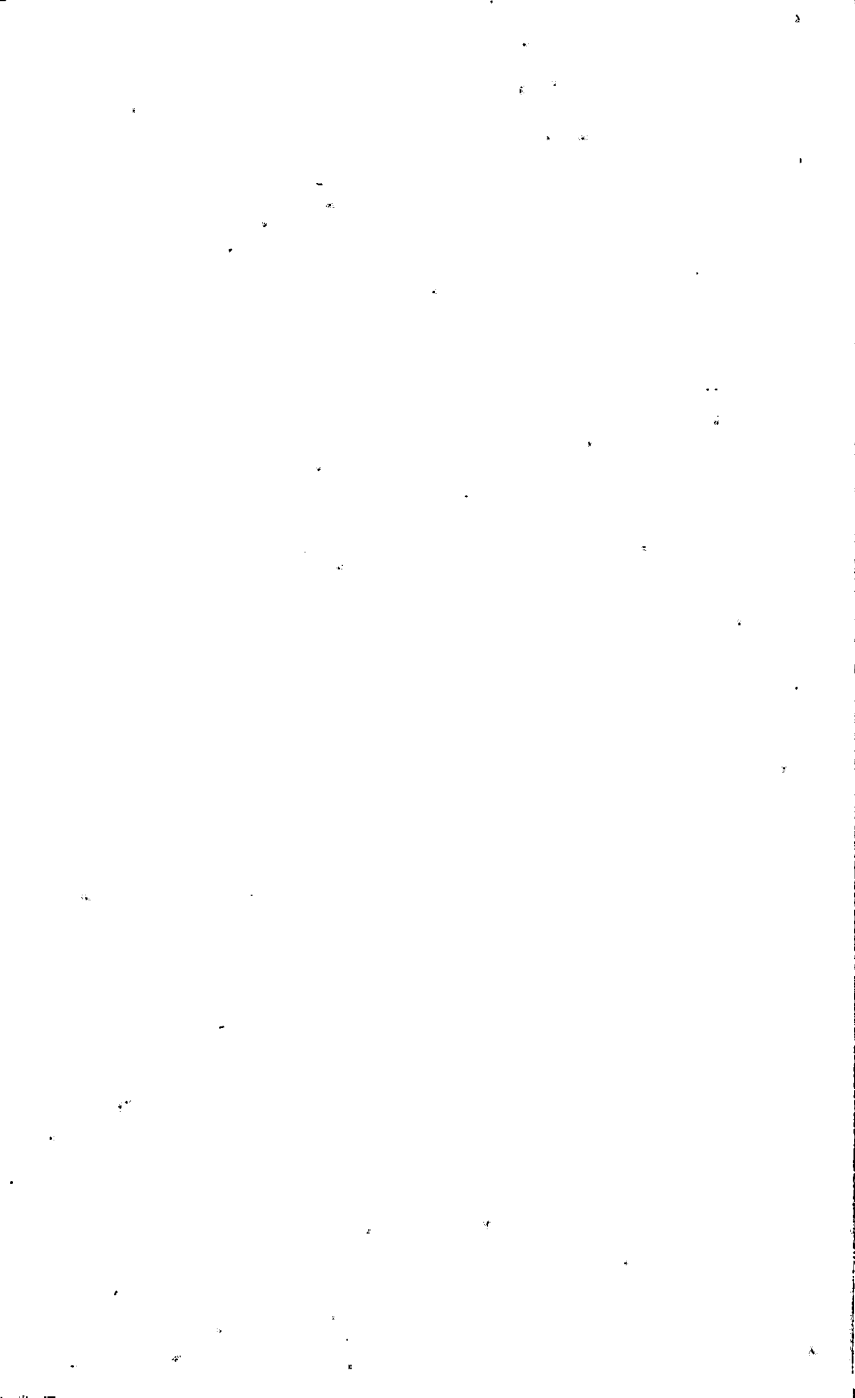
1 de mayo de 1923

Apreciado señor:

Lamento no poder publicar en la *Nouvelle Revue Française* sus poemas, los cuales, sin embargo, han despertado en mí tal interés que deseo conocer a su autor. Si le es posible pasar a la revista un viernes, entre cuatro y seis de la tarde, estaré encantado de verlo.

Le ruego acepte, apreciado señor, el testimonio más sincero de mi simpatía.

Jacques Rivière



## ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

5 de junio de 1923

Apreciado señor:

Espero no le importune que me atreva a retomar ciertos términos de nuestra conversación de esta tarde.

Lo que pasa es que el tema de la aceptabilidad de estos poemas es un problema que me interesa tanto como a usted. Me refiero, por supuesto, a su aceptabilidad absoluta, a su existencia literaria.

Padezco una enfermedad espantosa de la mente. Mi pensamiento me abandona en todos los niveles. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en forma de palabras. Palabras, formas de frases, direcciones interiores del pensamiento, simples reacciones de la razón; vivo en una búsqueda constante de mi ser intelectual. Así que cuando *puedo asir una forma*,<sup>1</sup> por imperfecta que sea, la fijo, por miedo a perder el pensamiento entero. Sé que estoy por debajo de mí mismo y lo padezco, pero lo permito por miedo a morir por completo.

Todo esto que está tan mal dicho podría provocar un temible equívoco en su juicio sobre mí.

Por eso, en consideración a la emoción central que me dictan mis poemas y a las fuertes imágenes o giros que haya podido encontrar, ofrezco a pesar de todo estos poemas a la existencia. Esos giros, esas expresiones desafortunadas que me critica, yo los percibí y los acepté. Recuerde: no los refuté. Proviene de la profunda incertidumbre de mi pensamiento, y me siento dichoso cuando esa incertidumbre

1 Se respetan cursivas del original. (N. de la T.)

no es reemplazada por la inexistencia absoluta que a veces padezco.

Aquí una vez más temo un equívoco. Quisiera dejar claro que no se trata de esa existencia a medias que tiene que ver con aquello que hemos consentido en llamar inspiración, sino de una ausencia total, una pérdida total.

Por eso también le dije que no tenía nada, ninguna obra en ciernes, lo poco que le presenté son los jirones que pude recuperar de la nada absoluta.

Me es muy importante que las escasas manifestaciones de existencia *intelectual* que he podido darme a mí mismo no se consideren inexistentes a causa de las manchas y de las expresiones desafortunadas que las constelan.

Al presentárselas me parecía que sus defectos e irregularidades no eran lo suficientemente escandalosos como para destruir la impresión general de cada poema.

Créame que no tengo ningún objetivo inmediato ni mezoquino en mente; lo único que quiero es vaciarme de un problema palpitante.

No puedo esperar que el tiempo ni el trabajo remedien esas obscuridades ni esos desvanecimientos, por eso imploro con tanta insistencia y preocupación esta existencia, aunque sea abortada. La pregunta para la que le pido una respuesta es, ¿cree usted que se le puede reconocer menos poder de acción y autenticidad literaria a un poema defectuoso pero sembrado de bellezas potentes que a un poema perfecto pero sin gran resonancia interior? Concedo que una revista como la *Nouvelle Revue Française* exige cierto nivel formal y materia de una gran pureza pero, si se deja eso de lado, ¿la sustancia de mi pensamiento está tan diluida que su belleza general ha quedado desactivada por las impurezas y las indecisiones que la salpican, al grado de no poder existir literariamente? Lo que está en juego es el problema de mi pensamiento entero. No se trata para mí de nada menos que de saber si tengo o no derecho a seguir pensando, en verso o en prosa. Uno de estos viernes me permitiré regalarle una copia dedicada del pequeño poemario

que el señor Kahnweiler acaba de publicar y que se llama: *Tric Trac du Ciel* [*Tric Trac del Cielo*], así como el pequeño volumen *Les Douze Chansons* [*Las Doce Canciones*] de la colección *Les Contemporains*. Entonces podrá comunicarme su impresión definitiva sobre mis poemas.

Antonin Artaud





## JACQUES RIVIÈRE A ANTONIN ARTAUD

23 de junio de 1923

Estimado Señor:

Leí atentamente lo que tuvo a bien someter a mi juicio y, conmovido de que me haya hecho su confidente, quiero tranquilizarlo con toda sinceridad acerca de las inquietudes que revela en su carta. Como le dije desde el inicio, sus poemas contienen torpezas y sobre todo rarezas desconcertantes, las cuales me parece que corresponden a cierta búsqueda de su parte, más que a una falta de dominio de sus pensamientos.

Es evidente (y eso es lo que me impide por ahora publicar cualquiera de sus poemas en la *Nouvelle Revue Française*) que en general no alcanza usted una unidad de impresión. Sin embargo, mi experiencia en la lectura de manuscritos me permite detectar que su temperamento no le impide en absoluto la concentración de todos sus medios en un objeto poético simple y que, con un poco de paciencia, aunque sea para eliminar las imágenes o rasgos divergentes, usted logrará escribir poemas perfectamente coherentes y armoniosos.

Me encanta la idea de seguir viéndolo, conversar con usted y leer lo que desee mostrarme. ¿Quiere que le devuelva el ejemplar que me trajo?

Le ruego acepte, apreciado señor, el testimonio más sincero de mi simpatía.

Jacques Rivière



## II. ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

París, 29 de enero de 1924.

Apreciado señor:

Está en su derecho de haberme olvidado. En algún momento del mes de mayo le hice una pequeña confesión mental. Y una pregunta. Hoy le pido que me permita completar aquella confesión, retomarla, ir hasta el final de mí mismo. No busco justificarme ante sus ojos, me da lo mismo aparentar que existo ante cualquier persona. Para curarme del juicio de los demás, tengo toda la distancia que me separa de mí mismo. Le pido que no vea en esto insolencia alguna, tan solo una confidencia muy fiel, la penosa exposición de un doloroso estado del pensamiento.

Durante mucho tiempo, estuve sentido por su respuesta. Yo me le había abierto como un caso mental, una auténtica anomalía psíquica, y usted me respondía con un juicio literario sobre unos poemas a los cuales no me aferraba, a los cuales no podía aferrarme. Me halagaba que usted no me hubiese entendido. Hoy me doy cuenta de que quizá no fui lo suficientemente explícito, así que una vez más le pido perdón.

Había imaginado que el valor de mis versos lo atraparía o, por lo menos, la singularidad de ciertos fenómenos de orden intelectual que impedían que esos versos fuesen o pudiesen ser distintos, aun si yo tenía los medios para llevarlos al extremo de la perfección. Sé que exagero con esta afirmación vanidosa, pero lo hago de manera intencional.

Quizás en efecto mi pregunta era especiosa, pero se la hacía a usted y a nadie más que a usted debido a la sensibilidad extrema, la penetración casi patológica de su inteligencia. Me halagaba presentarle un caso, un caso mental tipificado y, dado que lo creía curioso de cualquier deformación mental, de todos

los obstáculos destructores del pensamiento, pensaba al mismo tiempo que atraería su atención sobre el valor real, el valor inicial de mi pensamiento y de las producciones de mi pensamiento.

Esa dispersión de mis poemas, esos vicios de forma, la dimisión constante de mi pensamiento, no debe atribuirse a una falta de oficio, de posesión del instrumento que estaba manipulando, de desarrollo intelectual, sino a un derrumbamiento central del alma, a una especie de erosión esencial y al mismo tiempo fugaz del pensamiento, a la no posesión pasajera de los beneficios materiales de mi desarrollo, a una separación anormal de los elementos del pensamiento (el impulso de pensar, en cada una de las estratificaciones terminales del pensamiento, pasando por todos los estados, todas las bifurcaciones del pensamiento y de la forma).

Hay, pues, algo que destruye mi pensamiento, algo que no me impide ser lo que podría ser pero que sí me deja, si se me permite, en suspenso. Algo furtivo que me quita las palabras que yo encontré, que disminuye mi tensión mental, que destruye poco a poco en su sustancia la masa de mi pensamiento, que me quita hasta el recuerdo de los giros que sirven para expresarse y que traducen con exactitud las modulaciones más inseparables, las más localizadas, las más existentes del pensamiento. No voy a insistir. No hace falta que describa mi estado.

Solo quería contarle lo suficiente para que al fin me entienda y me crea.

Así que concédame credibilidad. Admita, se lo pido, la realidad de estos fenómenos, admita su furtividad, su repetición eterna, admita que habría escrito esta carta antes si no hubiese permanecido en ese estado. Y le hago de nuevo la pregunta:

¿Conoce la sutileza, fragilidad de la mente? ¿No le he contado lo suficiente para probarle que tengo una mente que existe literariamente, del mismo modo en que T. existe o E. o S. o M.? Si mi mente recuperara todas sus fuerzas, la cohesión que le hace falta, la constancia de su tensión, la consistencia

de su propia sustancia (y todo eso es tan poco, objetivamente), dígame si lo que les hace falta a mis poemas (antiguos) no se restituiría de golpe.

¿Cree usted que en una mente bien constituida la conmoción puede coexistir con la debilidad extrema y que es posible sorprender y decepcionar a la vez? Es decir, si bien soy capaz de juzgar muy bien mi mente, sus producciones solo puedo juzgarlas en la medida en que se confunden con ella en una especie de inconciencia afortunada. Ése será mi criterio.

Para terminar, le envío, le muestro la última producción de mi espíritu. En comparación conmigo, vale poca cosa, pero algo vale. Es un último recurso. Lo que quiero saber es si es mejor escribir eso o no escribir nada.

La respuesta la dará usted aceptando o rechazando este pequeño ensayo. Será usted quien lo juzgue desde el punto de vista del absoluto. Pero he de decirle que sería un muy hermoso consuelo pensar que, aun si todo yo mismo no soy tan alto, tan denso, tan grande como yo, sí puedo ser algo todavía. Por eso, le pido que sea verdaderamente absoluto. Juzgue esta prosa al margen de cualquier criterio de tendencia, de principios, de gusto personal, júzguela con la claridad de su alma, la lucidez esencial de su espíritu, reconsidérela con el corazón.

Es probable que revele un cerebro y un alma que existen y a los que les corresponde cierto lugar. Por el bien de la irradiación palpable de esa alma, no la descarte a menos que su conciencia proteste con todas sus fuerzas. Pero, si tiene la menor duda, que el asunto se resuelva a mi favor.

Me vuelvo a someter a su juicio.

Antonin Artaud

*Post scriptum* de una carta en la que se discutían algunas tesis literarias de Jacques Rivière.

Usted me dirá: para darle una opinión sobre este tipo de asuntos, haría falta otra cohesión mental y otro tipo de pene-

tración. Pues bien, mi debilidad particular estriba en la absurdidad de querer escribir a toda costa, y expresarme.

Soy un hombre que ha sufrido mucho de la razón y por ello tengo derecho a hablar. Sé cómo se trama eso ahí dentro. Acepté de una vez por todas someterme a mi inferioridad. Y sin embargo no soy tonto. Sé que es posible pensar más allá de lo que yo pienso y quizá de manera distinta. Por mi parte, yo solo espero que mi cerebro cambie, que se abran los cajones superiores. Quizás en una hora o mañana habré cambiado de pensamiento, pero este pensamiento presente existe, no permitiré que mi pensamiento se pierda.

A. A.

Grito

El pequeño poeta celeste  
Abre los postigos de su corazón.  
Los cielos chocan entre sí. El olvido  
Desarraiga la sinfonía.

Palafrenero: la casa loca  
Que te deja al cuidado de lobos  
No sospecha las furias  
Que se incuban bajo la gran alcoba  
De la bóveda de allá arriba.

Por ello, silencio y noche:  
Amordacen cualquier impureza  
El cielo a grandes zancadas  
Se acerca a la encrucijada de los ruidos.

La estrella come. El cielo oblicuo  
Levanta el vuelo hasta las cimas  
La noche barre los desechos  
Del banquete que nos saciaba.

Por la tierra se desplaza una babosa  
A la que saludan diez mil manos blancas  
Una babosa se arrastra hasta el lugar  
Donde la tierra se ha desvanecido.

Pero los ángeles volvían en paz  
Sin que los llamara obscenidad alguna  
Cuando se elevó la verdadera voz  
Del espíritu que los llamaba.

El sol más bajo que el día  
Vaporizaba todo el mar.  
Un sueño extraño y sin embargo claro  
Nació sobre la tierra en desbandada.

El pequeño poeta perdido  
Deja su posición celeste  
Con una idea de ultratierra  
Estrechada contra su corazón velludo.

\*

Dos tradiciones se encontraron.  
Pero nuestros pensamientos bajo llave  
No tenían el lugar necesario,  
Habrá que volver a empezar.

A. A.





## ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

22 de marzo de 1934

Mi carta ameritaba al menos una respuesta. Devuélvame las cartas y manuscritos.

Habría querido encontrar algo inteligente que decirle para dejar muy claro aquello que nos separa, pero es inútil. Soy un espíritu que no está formado todavía, un imbécil: piense de mí lo que quiera.

Antonin Artaud



## JACQUES RIVIÈRE A ANTONIN ARTAUD

París, 25 de marzo de 1924

Estimado señor:

Por supuesto, coincido con usted, sus cartas ameritaban una respuesta; no había podido dársela. Eso es todo. Le ruego que me disculpe.

Hay algo que me impresiona: el contraste entre la extraordinaria precisión de su diagnóstico sobre usted mismo y lo vago o por lo menos lo amorfo de las creaciones que ensaya.

Seguramente me equivoqué en mi carta del año pasado al querer tranquilizarlo a como diera lugar. Me comporté como los médicos que pretenden curar a sus pacientes rehusándose a creerles, negando la extrañeza de sus casos, reubicándolos por la fuerza dentro de la normalidad. Es un mal método. Me arrepiento.

Aun si no tuviera otro testimonio, su escritura atormentada, tambaleante, que se derrumba aquí y allá como succionada por torbellinos secretos, habría debido bastar para probar la realidad de los fenómenos de «erosión» mental que describe.

Pero, ¿cómo se libra tan bien de ellos cuando intenta definir su mal? ¿Será posible que la angustia le dé la fuerza y la lucidez de las que carece cuando no es de usted de quien se trata? O, ¿acaso la proximidad del objeto que se esfuerza por asir es la que le permite captarlo de golpe con tal precisión? En todo caso, en el análisis de su propia mente alcanza usted triunfos absolutos, notables, los cuales deben devolverle la confianza en esa misma mente, ya que ella misma es el instrumento que se los procura.

Hay otras consideraciones que pueden ayudarle, si no a esperar su cura, al menos sí a tomar su mal con paciencia. Son

de orden general. En un lugar de su carta habla de la «fragilidad de la mente». Ésta ha sido probada hasta el hartazgo por los desquiciamientos que la psiquiatría estudia y cataloga. Pero es posible que aún no hayamos mostrado lo suficiente hasta qué punto el pensamiento que se considera normal es producto de mecanismos azarosos.

Lo que al parecer ya no puede refutarse es el hecho de que la mente existe por sí misma, que tiende a vivir de su propia sustancia, que se desarrolla en la persona con una especie de egoísmo y sin preocuparse por mantenerla en armonía con el mundo. Paul Valéry puso en escena de forma maravillosa esta autonomía que tiene en nosotros la función pensante en su famosa *Soirée avec M. Teste* [*La velada en casa del señor Teste*]. Si se le considera en sí mismo, el intelecto es una especie de chancro; se propaga, avanza constantemente en todos los sentidos; usted mismo señala que uno de sus tormentos es «el impulso de pensar, en cada una de las estratificaciones terminales del pensamiento»; el número de desembocaduras del pensamiento es ilimitado; ninguna idea lo boquea; ninguna idea le produce cansancio ni satisfacción; hasta esos alivios temporales que nuestras funciones físicas alcanzan a través del ejercicio le resultan desconocidos. El hombre que piensa se consume a fondo. Dejando a un lado el romanticismo, no hay más escapatoria del pensamiento puro que la muerte.

Existe toda una literatura —y sé que a usted le preocupa tanto como a mí me interesa— que es producto del funcionamiento inmediato y, si cabe decirlo, animal de la conciencia. Tiene la apariencia de un vasto yacimiento de ruinas; a las columnas que se mantienen en pie no las sostiene más que el azar. El azar reina ahí, junto con una especie de multitud lúgubre. Podría decirse que es la expresión más exacta y directa de ese monstruo que todo hombre lleva dentro pero que de manera instintiva trata de enredar en los lazos de los hechos y la experiencia.

Pero usted me dirá, ¿y no es ahí donde reside eso que debemos llamar «fragilidad de la mente»? Mientras yo me quejo de

una debilidad, usted me pinta otra enfermedad que provendría de un exceso de fuerza, de una potencia desbordada.

Lo que pienso más a detalle es lo siguiente: la mente es frágil en tanto que necesita de obstáculos; obstáculos adventicios. Si se le deja sola, se pierde, se destruye. Me parece que esta «erosión» mental, estos hurtos interiores, esta «destrucción» del pensamiento «en su sustancia» que afligen su espíritu no tienen más causa que el exceso de libertad que le otorga. El absoluto es lo que lo descompone. Para tensarse, la mente necesita un límite, y que se atraviere en su camino la dichosa opacidad de la experiencia. El único remedio para la locura es la inocencia de los hechos.

Tan pronto acepta uno el plano mental, acepta todos los trastornos y, sobre todo, todas las distensiones del espíritu. Si por pensamiento entendemos creación, como es su caso la mayor parte del tiempo, entonces por fuerza tiene que ser relativo; la seguridad, la constancia, la fuerza solo podrán encontrarse involucrando la mente en alguna cosa.

Yo lo sé: hay una especie de ebriedad en el instante de su emanación pura, en ese momento en que el fluido se escapa directamente del cerebro y encuentra una gran cantidad de espacios, de pisos y de planos donde desplegarse. Esa impresión completamente subjetiva de absoluta libertad e incluso de absoluta licencia intelectual es la que nuestros «surrealistas» trataron de traducir como el dogma de una cuarta dimensión poética. Pero el castigo de ese impulso llega muy pronto, lo universal posible se transforma en imposibilidades concretas; para vengarlo, el fantasma atrapado encuentra veinte fantasmas interiores que nos paralizan, que devoran nuestra sustancia intelectual.

¿Querrá decir esto que el funcionamiento normal de la mente deba consistir en una imitación servil de lo que existe?, ¿que pensar no sea más que reproducir? No lo creo. Hace falta elegir aquello que se quiere «materializar», y que sea algo no solamente definido, no solamente cognoscible, sino también algo aún desconocido: para que la mente alcance toda su fuerza,

lo concreto debe cumplir con la función de lo misterioso. Todo «pensamiento» logrado, todo lenguaje que atrapa, las palabras por las cuales se reconoce después al escritor, son siempre el resultado de una concesión entre una corriente de inteligencia que emana en él y una ignorancia que le adviene, una sorpresa, un impedimento. La precisión de una expresión conlleva siempre un resto de hipótesis: la palabra debe haber golpeado un objeto sordo antes de alcanzar la razón. Pero ahí donde se carece por completo de objeto y obstáculo, la mente continúa, inflexible y débil, y todo se desintegra en una inmensa contingencia.

Quizá lo esté yo juzgando desde un punto de vista demasiado abstracto y con preocupaciones demasiado personales. Sin embargo, me parece que su caso se explica en gran medida por las condiciones en las cuales acabo de extenderme, quizás en exceso, y que cabe en el esquema general que intenté esbozar. Cuando usted permite que su fuerza intelectual se derrame en el absoluto, ésta tan solo se agita. Perforada por todo tipo de impotencias, se convierte en el blanco de esos vientos que la secuestran y la desorganizan. Pero tan pronto usted, devuelto por la angustia a su propia razón, dirige esa fuerza hacia un objeto próximo y enigmático, ésta se condensa, se intensifica, se vuelve útil y penetrante y le aporta resultados positivos, es decir, verdades expresadas con todo el relieve que puede hacerlas comunicables, accesibles a los demás; algo, pues, que rebasa su sufrimiento, su existencia misma, que lo hace más grande y lo consolida, que le aporta la única realidad que el hombre puede aspirar razonablemente a conquistar con sus propias fuerzas, es decir, la realidad en el otro.

No soy una persona optimista por sistema, pero me rehúso a perder la esperanza en usted. La simpatía que le tengo es muy grande y fue un error dejar de escribirle tanto tiempo.

Me quedo con su poema. Envíeme todo lo que haga.

Le ruego reciba todo mi afecto.

Jacques Rivière

### III. ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

París, 7 de mayo de 1924

Muy estimado señor:

De vuelta a nuestra ya antigua conversación, basta con imaginar por un minuto que esa imposibilidad de expresarme se aplica a las necesidades más imperantes de mi vida, a mis eventualidades más urgentes y al sufrimiento que emana de ello, para entender que si renuncio a mí no es por falta de tenacidad. Estoy en disponibilidad de poesía. El hecho de que no me realice se debe únicamente a circunstancias fortuitas y ajenas a mis posibilidades reales. Me basta con que crean que hay en mí la posibilidad de cristalizar las cosas, con las formas y las palabras apropiadas.

Tuve que esperar todo este tiempo para estar en posibilidad de dirigirle esta breve nota, que es clara, a falta de estar bien escrita. Saque por favor las conclusiones obvias.

Hay algo en su carta que sigo sin entender del todo: me refiero al uso que piensa hacer del poema que le envié. Usted ha señalado atinadamente un aspecto de mí mismo. La literatura en sí me interesa muy poco, pero si de casualidad considera que es buena idea publicarlo, le ruego me envíe las pruebas, me es muy importante cambiar una o dos palabras.

Con todo mi afecto,

Antonin Artaud





JACQUES RIVIÈRE A ANTONIN ARTAUD

24 de mayo de 1924

Estimado señor:

Se me ocurrió una idea a la que me había resistido pero que ha terminado por seducirme. Medítela usted de su lado. Espero le guste. Por lo demás, hace falta afinarla todavía.

¿Por qué no publicamos la o las cartas que me ha escrito? Acabo de releer una vez más la del 29 de enero, es de verdad absolutamente extraordinaria.

Solo haría falta un pequeño esfuerzo de transposición. Es decir, darle al destinatario y al signatario nombres inventados. Podría quizá redactar una respuesta basada en la que le envié, solo que más desarrollada y menos personal. ¿Quizá podríamos incluir también un fragmento de sus poemas o de su ensayo sobre Uccello? El conjunto compondría una pequeña novela epistolar muy curiosa.

Dígame qué piensa y, mientras tanto, quedo de usted.

Jacques Rivière



## ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

25 de mayo de 1924

Estimado señor:

¿Por qué mentir, por qué intentar colocar en un plano literario una cosa, algo que es el grito mismo de la vida? ¿Por qué ofrecer una apariencia de ficción a aquello que está hecho de una sustancia inextirpable del alma, que es como el lamento de la realidad? Sí, su idea me gusta, me divierte, me llena, pero a condición de que le demos a quien nos lea la impresión de que no asiste a un trabajo fabricado. Tenemos derecho a mentir, pero no sobre la esencia de la cosa. No me aferro a firmar las cartas con mi nombre, pero es imprescindible que el lector sepa que tiene entre las manos los elementos de una novela vivida. Habría que publicar mis cartas de la primera a la última, es decir, irse hasta el mes de junio de 1923. Es preciso que el lector tenga en las manos todos los elementos del debate.

Un hombre se posee solo por momentos de tregua e, incluso cuando se está poseyendo, no se alcanza del todo. No llega a esa cohesión constante de sus fuerzas sin la cual la verdadera creación es imposible. Sin embargo, ese hombre existe. Quiero decir que tiene una realidad particular que lo muestra como es. ¿Queremos acaso condenarlo a la nada con el pretexto de que no puede dar sino fragmentos de sí mismo? Usted mismo no lo cree y la prueba de ello es la importancia que le da a esos fragmentos. Desde hace mucho tiempo tenía el proyecto de proponerle reunirlos. No me había atrevido a hacerlo, pero su carta responde a mi deseo. Todo esto para expresarle la satisfacción con la que recibo la idea que me propone.

Me doy perfectamente cuenta de las interrupciones y sacudidas de mis poemas, sacudidas que tienen que ver con la esencia

misma de la inspiración y que provienen de mi incapacidad indeleble para concentrarme en un objeto. Por debilidad fisiológica, una debilidad que tiene que ver con la sustancia misma de lo que hemos consentido en llamar el alma y que es la emanación de nuestra fuerza nerviosa coagulada en torno a los objetos. Pero toda nuestra época sufre de esta debilidad. Por ejemplo: Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. En su caso, no obstante, el alma no está dañada fisiológicamente, sustancialmente, lo está en todos los puntos en que se une con otra cosa, no lo está fuera del pensamiento. Entonces, ¿de dónde viene el mal?, ¿es de verdad el aire de la época, un milagro que flota en el ambiente, un prodigio cósmico y maligno, o el descubrimiento de un mundo nuevo, una verdadera expansión de la realidad? Esto no evita que ellos sufran ni que yo sufra, no solo en el espíritu, sino en la carne y en mi alma de todos los días. Esta inaplicación al objeto que caracteriza toda la literatura, es en mí una inaplicación a la vida. Yo puedo decir que de verdad no estoy en el mundo, y no es una simple actitud mental. Me parece que mis últimos poemas manifiestan un progreso serio. ¿De verdad son tan impublicables en su totalidad? Lo cierto es que da igual, prefiero mostrarme tal y como soy, en mi inexistencia y en mi desarraigo. En todo caso, podrían publicarse fragmentos importantes de ellos. Creo que la mayoría de las estrofas, si se las considera en sí mismas, son buenas. Su asociación es lo que destruye su valor. Usted mismo elegirá esos fragmentos, usted clasificará las cartas. Aquí ya no soy juez. Pero lo que más me importa es que no se introduzca un equívoco sobre la naturaleza de los fenómenos que invoco para mi defensa. El lector debe creer en una verdadera enfermedad y no en un fenómeno de época, en una enfermedad que tiene que ver con la esencia del ser y sus posibilidades centrales de expresión, y que se aplica a toda una vida.

Una enfermedad que afecta el alma en su realidad más profunda, y que infecta sus manifestaciones. El veneno del ser. Una verdadera parálisis. Una enfermedad que quita la palabra, el recuerdo, que arranca el pensamiento.

Creo que ya he dicho lo suficiente para darme a entender, publique esta última carta. Me doy cuenta al terminar que podrá servir de explicación y de conclusión del debate por lo que a mí respecta.

Reciba, estimado señor, mi sincero y afectuoso agradecimiento.

Antonin Artaud



## ANTONIN ARTAUD A JACQUES RIVIÈRE

6 de junio de 1924

Estimado señor:

Mi vida mental está completamente atravesada por dudas mezquinas y certezas perentorias que se expresan en palabras lúcidas y coherentes. Y mis debilidades tienen una contextura más temblorosa, son en sí mismas larvarias y están mal formuladas. Tienen raíces vivas, raíces de angustia relacionadas con el corazón de la vida, pero no poseen el desasosiego de la vida, no se siente en ellas ese aliento cósmico de un alma estremecida desde sus bases. Pertenecen a un espíritu que no había sospechado su debilidad, pues de lo contrario la traduciría en palabras densas y eficaces. Y ahí radica todo el problema: tener en uno mismo la realidad inseparable y la claridad material de una emoción, tenerla al punto que es imposible evitar que se exprese; tener una riqueza de palabras, de giros aprendidos que podrían conjugarse en una danza, servir al juego, y que en el momento en que el alma está a punto de organizar su riqueza, sus descubrimientos, esa revelación, en ese minuto inconsciente en que la cosa está a punto de emanar, una voluntad superior y maligna ataque el alma como el vitriolo, ataque la masa palabra-e-imagen, ataque la masa de la emoción, y me deje, a mí, jadeando como en el umbral de la propia vida.

Y suponga que ahora siento físicamente el paso de esa voluntad, que me zarandea con una electricidad imprevista y repentina, con una electricidad repetida. Suponga que ciertos días, cada uno de mis instantes pensados es arrastrado por esos tornados profundos que son imperceptibles desde el exterior. Y dígame si una obra literaria puede ser compatible con estados así. ¿Qué cerebro resistiría? ¿Qué personalidad no se

disolvería? Si tan solo tuviese la fuerza para hacerlo, me daría de vez en cuando el lujo de imaginar que someto a la maceración de un dolor así de opresivo a cualquier espíritu de renombre, a cualquier escritor joven o viejo que esté produciendo y cuyo pensamiento naciente se considere una autoridad, para ver qué quedaría de él. No hay que apresurarse demasiado a juzgar a los hombres, hay que darles crédito hasta el absurdo, hasta el final. No se sabe qué cerebro esconden esas obras arriesgadas que a menudo parecen el producto de un espíritu que no está todavía en posesión de sí mismo y que quizá nunca se posea; qué potencia de vida, qué fiebre pensante reducida únicamente por las circunstancias. Basta de mí y de mis obras por nacer, lo único que pido es sentir mi cerebro.



## JACQUES RIVIÈRE A ANTONIN ARTAUD

París, 8 de junio de 1924

Estimado señor:

Es posible que con mis ideas, con mis prejuicios, me haya yo proyectado de manera indiscreta en su sufrimiento, en su singularidad. Me dejé ir cuando lo adecuado habría sido quizá comprender y compadecer. Quise tranquilizarlo, curarlo, probablemente como consecuencia de la especie de rabia con la que yo reacciono siempre en el sentido de la vida. En mi propia lucha por vivir, no me confesaría vencido sino hasta perder el aliento mismo.

En sus últimas cartas, en las que la palabra «alma» ha remplazado varias veces la palabra «mente», despiertan en mí una simpatía aún más seria, pero más incómoda que las primeras. Siento, percibo una miseria profunda y privada; me quedo en suspenso ante males que no puedo más que entrever. Pero quizás esta actitud de estupor le aportará más alivio y aliento que mis elucubraciones anteriores.

¡Y sin embargo!, ¿carezco de verdad de medios para entender sus tormentos? Usted dice: un hombre se posee solo por momentos de tregua... Ese hombre es usted, pero puedo decir que también soy yo. No conozco nada que se parezca a sus «tornados», ni a esta «voluntad maligna» que «ataca el alma desde el exterior» y sus capacidades de expresión. Pero a pesar de ser más general, menos dolorosa, la sensación que a veces tengo de mi inferioridad con respecto a mí mismo no es menos verdadera.

Como usted, para explicar las alternativas por las cuales estoy pasando, dejo de lado el símbolo demasiado cómodo de la inspiración. Se trata de algo más profundo, más «sustancial»,

si me atrevo a desviar esta palabra de su sentido, que un viento favorable que pudiese venir, o no, del fondo del espíritu; se trata de peldaños que recorro en mi propia realidad. Por desgracia, no de manera voluntaria, sino puramente accidental.

Me llama la atención que el hecho de mi existencia en sí, como apunta usted mismo, no es en ningún momento objeto de una duda seria; siempre me queda algo de mí mismo, pero con frecuencia es algo pobre, inepto, inestable y casi dudoso. En esos momentos no pierdo por completo la idea de mi realidad entera sino, a veces, la esperanza de poder reconquistarla. Es como un techo que estuviese encima de mí, que se mantuviese en su lugar por milagro y hasta el cual no hallara manera de reconstruirme.

Mis sentimientos, mis ideas —los mismos que de costumbre— pasan ante mí con un pequeño aire fantástico; tan debilitados, tan hipotéticos, que parecen formar parte de una mera especulación filosófica. Siguen ahí, pero me miran como para hacerme admirar su ausencia.

Proust describió las «intermitencias del corazón», ahora haría falta describir las intermitencias del ser.

Por supuesto, estos desvanecimientos del alma tienen causas fisiológicas que a menudo es fácil determinar. Usted habla del alma como «la coagulación de nuestra fuerza nerviosa», usted dice que puede estar «fisiológicamente dañada». Pienso como usted que depende mucho del sistema nervioso. Sin embargo sus crisis son tan caprichosas que en determinados momentos entiendo que estemos tentados a ir a buscar, como hace usted, la explicación mística de una «voluntad maligna» que se empeña desde afuera en su degradación.

En todo caso, creo que es un hecho que hay una categoría entera de hombres que está sujeta a oscilaciones en el nivel del ser. Al colocarnos maquinalmente en una actitud psicológica conocida, ¡cuántas veces no hemos descubierto que nos rebasa o, más bien, que nos hemos vuelto subrepticamente distintos! ¡Cuántas veces nuestro personaje más habitual no

nos ha parecido de pronto artificial, incluso ficticio, por la ausencia de recursos mentales o «esenciales» que debían alimentarlo!

¿Adónde va y de dónde vuelve nuestro ser, que toda la psicología hasta nuestros días ha fingido considerar como una constante? Es un problema prácticamente irresoluble si no se recurre a un dogma religioso, como el de la Gracia, por ejemplo. Me parece admirable que nuestra época (me vienen a la mente Pirandello o Proust, para quienes es implícito) se haya atrevido a plantearlo y dejarle su punto de interrogación; a conformarse con la angustia.

«Un alma fisiológicamente dañada». Es una herencia terrible. Sin embargo creo que bajo ciertos aspectos, como el aspecto de la clarividencia, puede ser también un privilegio. Es el único medio que tenemos para comprendernos un poco, para vernos, por lo menos. Quien no conoce la depresión, quien no siente nunca el alma corroída por el cuerpo, invadida por su debilidad, es incapaz de percibir verdad alguna sobre el hombre; es necesario asomarse por debajo, es necesario mirar el reverso; para constatar es necesario ya no poderse mover ni esperar ni creer. ¿Cómo podríamos distinguir nuestros mecanismos intelectuales o morales si no se nos privase de ellos temporalmente? El consuelo de aquellos que experimentan así, por pequeños instantes, la muerte, debe ser que ellos son los únicos que saben cómo está hecha la vida.

Y luego «la maceración de un sufrimiento tan opresivo» impide que se eleve en ellos la ridícula nube de la vanidad. Usted me escribió: «Para curarme del juicio de los demás, tengo toda la distancia que me separa de mí mismo». Ésa es la utilidad de esa distancia, que «nos cura del juicio de los demás», nos impide hacer cualquier cosa para seducir al otro, para acoplarnos, nos conserva puros y, no obstante las variaciones de nuestra realidad, nos asegura un grado superior de identidad con nosotros mismos.

Por supuesto, la salud es el único ideal admisible, el único al que aquello que llamo un hombre tiene derecho a aspirar,

pero cuando está dada de antemano en un ser, le oculta la mitad del mundo.

Una vez más, a pesar de mí, me dejé ir y terminé recomfortándolo, tratando de mostrarle hasta qué punto, incluso en materia de existencia, el «estado normal» puede ser precario. Deseo de todo corazón que los peldaños que describí le sean accesibles, tanto en la dirección ascendente como en la otra. Después de todo, por qué le estaría negado a usted un momento de plenitud, de igualdad a usted mismo, si de entrada ya ha tenido la valentía de desearlo. No hay peligro absoluto más que para quien se abandona; no hay muerte completa más que para quien adquiere el gusto de morir.

Le ruego reciba mi más sincera simpatía.

Jacques Rivière

# **EL OMBLIGO DE LOS LIMBOS**

**Traducción de Conrado Tostado**



## EL OMBLIGO DE LOS LIMBOS

Donde otros proponen obras, solo pretendo mostrar mi espíritu.

La vida es quemar preguntas.

No concibo obras como separadas de la vida.

No me gusta la creación desprendida. Tampoco concibo al espíritu desprendido de sí mismo. Cada una de mis obras, cada plano de mí mismo, cada floración glaciara de mi alma habla por mí.

Lo mismo me reconozco en una carta escrita para explicar la retracción íntima de mi ser, la insensata castración de mi vida, que en un ensayo exterior a mí y que se me presenta como una gestación indiferente de mi espíritu.

Sufro lo mismo si el Espíritu no está en la vida que si la vida no está en el Espíritu, sufro para hacer entrar al Espíritu-órgano, al Espíritu-traduccion, o al Espíritu-intimidación-de-las-cosas, al Espíritu.

Suspendo este libro en la vida, quiero que lo muerdan las cosas exteriores, y para comenzar, todos esos sobresaltos en tenaza, todas esas titilaciones de mí yo por venir.

La corriente del espíritu arrastra, como trozos de hielo, estas páginas. Que me disculpen mi libertad absoluta. Me niego a hacer cualquier diferencia entre los minutos de mí mismo. No me reconozco en el espíritu de plan.

Hay que acabar con el Espíritu y con la literatura. Que el Espíritu y la vida comuniquen en todos sus niveles. Quisiera hacer un Libro que inquiete a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a donde nunca hubieran aceptado ir, una puerta que desembocara, simplemente, en la realidad.

Y esto no es el prefacio de un libro, no más que los poemas, por ejemplo, que lo van marcando, o que lo designan con todos los furores del malestar.

Esto es solo un trozo de hielo mal tragado.

Un gran fervor pensante y superpoblado, como un abismo lleno, arrastraba a mi yo. Soplaban un viento carnal, sonoro, y el azufre mismo era denso. Radículas ínfimas poblaban ese viento, como una red de venas, y su entrecruzamiento fulguraba. El espacio era medible, chirriante, pero sin forma alguna que se pudiera penetrar. Su centro era un mosaico de destellos, una especie de duro martillo cósmico, de un peso deforme que recaía sin cesar, como una frente en el espacio, pero con un ruido al parecer destilado. La envoltura algodonosa de ese ruido tenía la insistencia obtusa, la penetración de una mirada viva. Sí, el espacio liberaba su algodón mental, donde ningún pensamiento era nítido aún, ninguno rendía su descarga de objetos. Sin embargo, poco a poco la masa giró como una náusea arcillosa, potente, una suerte de inmenso, estruendoso influjo de sangre vegetal. Y las radículas que temblaban en los linderos de mi ojo mental se desprendieron a una velocidad de vértigo de la masa crispada de ese viento. Y todo el espacio tembló como un sexo saqueado por el globo ardiente del cielo. Algo, como el pico de una paloma real, perforó la masa confusa de esos estados, todo el pensamiento profundo se estratificaba en ese momento, se resolvía, se volvía transparente y reducido.

Hacía falta una mano, ahora, y se volvió el órgano mismo del asir. La masa entera, vegetal, giró dos o tres veces más, mi ojo se desplazaba hacia una posición cada vez más precisa. La oscuridad misma se volvía profusa y sin objeto. El hielo entero ganaba claridad.

Conmigo el dios-perro y su lengua  
que horada, como flecha, la corteza



en bóveda del doble solideo  
de la tierra, que lo irrita.

Aquí viene el triángulo de agua  
a paso de chinche,  
pero, bajo una tachuela en brasas  
se voltea, como cuchillada.

Bajo los senos de la tierra repugnante  
la diosa-perra se retira,  
senos de tierra y agua helada  
pudren su lengua hueca.

Aquí viene la virgen-con-martillo,  
para pulverizar las cuevas de tierra  
donde el cráneo del perro estelar  
percibe el ascenso del horrible nivel.

Doctor,

Quisiera insistir en un punto: la importancia de eso sobre lo que actúan sus inyecciones; de esa especie de relajación esencial de mi ser, de esa disminución de mi estiaje mental, que no significa, como algunos podrían pensar, una reducción de mi moralidad (de mi alma moral) o incluso, de mi inteligencia, sino, si se quiere ver así, de mi intelectualidad utilizable, de mis posibilidades pensantes, de algo que tiene más qué ver con el sentimiento que tengo de mí yo que con lo que de él dejo ver a los demás.

Esa cristalización sorda y multiforme del pensamiento elige, en un momento dado, su forma. Hay una cristalización inmediata y directa del yo en medio de todas sus formas posibles, de todos los modos del pensamiento.

Y ahora que usted, Señor Doctor, está al tanto de lo que se puede tocar en mí (y curar con drogas), del punto en litigio en

mi vida, espero que sepa darme la cantidad de líquidos sutiles, de agentes especiosos, de morfina mental capaz de elevar mi abatimiento, de equilibrar lo que cae, de reunir lo separado, de recomponer lo destruido.

    Mi pensamiento lo saluda.

## PAUL EL DE LOS PÁJAROS O EL LUGAR DEL AMOR

Paolo Uccello se debate en medio de un vasto tejido mental donde perdió todas las rutas de su alma y hasta la forma y la suspensión de su realidad.

Quita tu lengua, Paolo Uccello, quita tu lengua, mi lengua, mi lengua, mierda, ¿quién habla? ¿Dónde estás? Más allá, más allá, Espíritu, Espíritu, fuego, lenguas de fuego, fuego, fuego, come tu lengua, perro viejo, come su lengua, come, etcétera... Yo arranco mi lengua.

Sí.

Al mismo tiempo, Brunelleschi y Donatello se desgarran, como enloquecidos. El punto pesado y sopesado del litigio es, sin embargo, Paolo Uccello, pero se encuentra en un plano distinto al de ellos.

También está Antonin Artaud. Pero un Antonin Artaud dando a luz del otro lado de todos los vidrios mentales, y que hace todos los esfuerzos posibles para pensarse en otra parte, (en casa de André Masson, por ejemplo, que tiene todo el físico de Paolo Uccello, un físico estratificado de insecto o de idiota atrapado como una mosca en la pintura, en su pintura que a su vez, en consecuencia, se ve estratificada).

Por otro lado, Uccello se piensa en él (Antonin Artaud), pero cuando se piensa, ya no está verdaderamente en sí mismo, etc., etc. El fuego donde se maceran sus espejos se traduce en un hermoso tejido.

Y Paolo Uccello continúa la titilante operación de este arrancamiento desesperado.

Se trata de un problema que se plantea al espíritu de Antonin Artaud, pero Antonin Artaud no necesita problemas, ya está bastante enmierdado en su propio pensamiento, entre otras cosas, por haberse reencontrado consigo mismo, por haberse descubierto mal actor ayer, por ejemplo, en el cine, en Surcouf, y todo esto sin que la larva del Pequeño Paul viniera a comerse su lengua en él.

El teatro fue construido y pensado por él. Lo llenó de arcadas y de plantas, por todos lados, sus personajes luchan entre ellas como perros.

Hay un plano para Paolo Uccello, otro para Brunelleschi y Donatello, y uno más pequeño para Selvaggia, la mujer de Paolo.

Dos, tres, diez problemas se entrecruzan, de pronto, en los zigzags de sus lenguas espirituales y en los desplazamientos planetarios de sus planos.

Cuando el telón se levanta, Selvaggia está a punto de morir.

Paolo Uccello entra y le pregunta cómo está. La pregunta exaspera a Brunelleschi, que lacera la atmósfera meramente mental del drama con un puño material, tenso.

BRUNELLESCHI — Cerdo, loco.

PAOLO UCCELLO — estornudando tres veces — Imbécil

Pero antes, describamos a los personajes. Démosles una forma física, una voz, un atuendo.

Paul el de los Pájaros tiene una voz imperceptible, un andar de insecto, una toga demasiado amplia.

Brunelleschi, en cambio, tiene una verdadera voz de teatro, sonora, clara, bien colocada. Se parece a Dante.

Donatello está entre los dos: San Francisco de Asís antes de recibir los Estigmas.

La escena se desarrolla en tres planos.

No hace falta decir que Brunelleschi está enamorado de la mujer de Paul el de los Pájaros. Y le reprocha, entre otras

cosas, que la deje morir de hambre. ¿Se puede morir de hambre en el Espíritu?

Porque solo estamos en el Espíritu.

El drama ocurre en tres planos, y con muchas fases, se trata de saber, y es una pregunta estúpida, si Paolo Uccello tendrá la suficiente piedad humana para dar de comer a Selvaggia, y de saber, también, cuál de los tres o cuatro personajes permanecerá más tiempo en su plano.

Paolo Uccello representa el Espíritu, no precisamente puro, pero sí desprendido.

Donatello es el Espíritu elevado. Ya no mira la tierra, sin embargo, se mantiene de pie, en ella.

Brunelleschi, por su lado, está totalmente enraizado en la tierra, y desea a Selvaggia de un modo terrenal, sexual. Solo piensa en el coito.

Paolo Uccello no ignora, sin embargo, la sexualidad, pero la contempla vidriada, mercurial, fría como el éter.

Donatello, por su parte, terminó de lamentarla.

Paolo Uccello no tiene nada bajo su toga. Solo un puente en el lugar del corazón.

Hay una hierba, a los pies de Selvaggia, que no debería estar allí.

Brunelleschi siente de pronto que siente de pronto que se le hincha el rabo, se vuelve enorme. No lo puede retener y un gran pájaro blanco levanta el vuelo, como esperma que se atorquilla, girando, en el aire.



## ESTIMADO SEÑOR

¿No cree que llegó el momento de intentar unir al Cine con la realidad íntima del cerebro? Le envío algunos fragmentos de un guion, me encantaría que lo mirara con buenos ojos. Se dará cuenta de que su plan mental, su concepción interior lo coloca en el campo de la lengua escrita. Para que la transición sea menos brutal, lo preceden dos ensayos que se inclinan, cada vez más —quiero decir, en la medida en que se desarrollan—, hacia imágenes cada vez menos desinteresadas.

El guion está inspirado, aunque de lejos, en un libro ciertamente tóxico, desgastado, pero donde, y se lo reconozco, encontré imágenes. Y ya que no cuento una historia sino simplemente desgrano imágenes, no se me puede reprochar que solo muestre trozos. Por último, pongo a su consideración dos o tres páginas donde espero atentar contra la surrealidad, sacarle el alma, hacer que expire su hiel maravillosa, bien podrían preceder al conjunto, que, si usted así lo desea, le podría enviar muy pronto.

Con las seguridades, etcétera...





## DESCRIPCIÓN DE UN ESTADO FÍSICO

Sensación de quemadura ácida en las extremidades,

músculos torcidos y como en carne viva, sentimiento de ser de vidrio y quebradizo, miedo, retracción ante el movimiento y el ruido. Un desasosiego inconsciente ante los pasos, los gestos, los movimientos. Una voluntad perpetuamente en tensión ante los gestos más simples,

renuncia al simple gesto,

una fatiga arrasadora y central, una especie de fatiga extractora. Movimientos por recomponer, una suerte de fatiga de muerte, fatiga del espíritu debida a la aplicación de la tensión muscular más simple, al gesto de tomar, de aferrarse inconscientemente a algo,

de sostenerlo con una voluntad aplicada.

Una fatiga del comienzo del mundo, sensación de cargar su propio cuerpo, un sentimiento de fragilidad increíble que se vuelve dolor quebrantador,

un estado de entumecimiento doloroso, una suerte de entumecimiento localizado en la piel, que no impide el movimiento, pero cambia la sensación interna de las extremidades, y da a la simple posición vertical un valor de esfuerzo victorioso.

Algo localizado en la piel, probablemente, pero sentido como la supresión radical de una extremidad, que solo ofrece al cerebro imágenes filiformes y algodonosas de extremidades, imágenes de extremidades lejanas y fuera de lugar. Una suerte de ruptura interior de la correspondencia entre todos los nervios.

Un vértigo movedizo, una especie de deslumbramiento oblicuo que acompaña a todos los esfuerzos, una coagulación

del calor que encapsula toda la extensión del cráneo, o que se recorta allí, en placas de calor que se desplazan.

Una exacerbación dolorosa del cráneo, una afilada presión de los nervios, la nuca encarnizada en sufrir, las sienes se vitrifican o se marmolean, la cabeza pisoteada por caballos.

Hablemos ahora de la descorporización de la realidad, de esa especie de ruptura aplicada, diríamos, en multiplicarse entre las cosas y el sentimiento que provocan en nuestro espíritu, donde deberían estar.

Esa clasificación instantánea de las cosas en células del espíritu, no tanto en su orden lógico, sino en su orden sentimental, afectivo

(que ya no ocurre):

las cosas ya no tienen ni olor ni sexo. Pero su orden lógico se rompe, a veces, a causa justamente de su total falta de hedor afectivo. Las palabras se pudren ante el llamado inconsciente del cerebro, todas las palabras, en cualquier operación mental, sobre todo las que tocan los resortes más acostumbrados, donde el espíritu está más activo.

## UN VIENTRE FINO

Un vientre de partículas suspendidas y como en imagen. Al pie del vientre, una granada estalla.

La granada despliega una circulación como en copos, que asciende en lenguas de fuego, un fuego frío.

La circulación toma al vientre y lo voltea. Pero el vientre no se vuelve.

Son venas de sangre vinosa, de sangre mezclada con azafrán y azufre, pero de un azufre endulzado con agua.

Por encima del vientre son visibles los senos. Y más alto, y más profundo, en otro plano del espíritu, un sol arde, pero de tal modo que nos parece que es el seno el que arde. Y al pie de la granada, un pájaro.

El sol tiene como una mirada. Pero una mirada que miraría al sol. La mirada es un cono que se vuelca sobre el sol. Y todo el aire es como una música fija, una música vasta, profunda, bien modelada y secreta, llena de ramificaciones congeladas.

Y todo hecho de columnas, de una suerte de aguada de arquitecto que une al vientre con la realidad.

El lienzo está vacío y estratificado. Y la pintura, bien encajada en el lienzo. Es como un círculo cerrado, una suerte de abismo que gira, y se desdobra en su centro. Es como un espíritu que se ve y se vacía, y vuelve a ser amasada, trabajada sin cesar por las manos crispadas del espíritu. Y ahora, el espíritu siembra su fósforo.

El espíritu es seguro. Tiene un pie en este mundo. La granada, el vientre, los senos son como pruebas testimoniales de la realidad. Hay un pájaro muerto, frondas de columnas. El aire está lleno de impactos de lápiz, de impactos de lápiz como

cuchilladas, como estrías de una uña mágica. El aire está lo suficientemente volteado.

Y se dispone en células donde crece una semilla de irrealidad. Las células se rompen en abanico, cada una en su sitio, alrededor del vientre, frente al sol, más allá del pájaro, y alrededor de esta circulación de agua azufrada.

Pero la arquitectura es indiferente a las células, sustenta y no habla.

Cada célula porta un huevo donde reluce quién sabe qué larva. En todas las células nace, de pronto, un huevo. Hay, en cada una, un hormigueo inhumano pero límpido, estratificaciones de un universo detenido.

Todas las células portan bien sus huevos y nos los proponen; pero a los huevos les importa poco que los elijan o rechacen.

No todas las células portan huevos. En algunas nace una espiral. Y del aire pende una espiral más gruesa, pero ya como azufrada, o bien de fósforo y envuelta de irrealidad. Y esa espiral tiene toda la importancia del pensamiento más elevado.

El vientre evoca la cirugía y la Morgue, una obra en construcción, la plaza pública y el quirófano. El cuerpo del vientre parece de granito, o de mármol, o de yeso, pero de un yeso endurecido. Hay un compartimento para una montaña. La espuma del cielo da a la montaña unas ojeras translúcidas y frescas. Alrededor, el aire de la montaña es sonoro, piadoso, legendario, prohibido. Su acceso está prohibido. La montaña ocupa un buen lugar en el alma. Es el horizonte de algo que se aleja sin cesar. Da la sensación de un horizonte eterno.

He descrito esta pintura con lágrimas, me conmueve en el corazón. Veo a mi pensamiento desplegarse en ella como en un espacio ideal, absoluto, pero con una forma que podría introducirse en la realidad. Caigo allí, del cielo.

Cada una de mis fibras se entreabre y encuentra su lugar en determinados compartimentos. Me remonto allí, como a mi fuente, siento allí el sitio y la disposición de mi espíritu. Quien pintó este cuadro es el pintor más grande del mundo. Y ese título le corresponde a André Masson.

## POETA NEGRO

Un pecho de virgen, poeta negro,  
te persigue,  
poeta agrio, la vida te impulsa,  
y la ciudad arde  
y el cielo se absorbe en lluvia,  
tu pluma raya el corazón de la vida.

Bosque, bosque, hormigueo de ojos  
sobre aleros multiplicados;  
los poetas, cabellos en tempestad,  
cabalgan caballos, perros.

Los ojos rabian, las lenguas giran  
el cielo fluye hacia las narices  
como una leche nutricia y azul;  
estoy suspendido en sus bocas,  
mujeres, corazones endurecidos de vinagre.



## CARTA AL SEÑOR LEGISLADOR DE LA LEY SOBRE ESTUPEFACIENTES

Señor legislador,

Señor legislador de la ley de 1916 sobre estupefacientes, complementada con el decreto de julio de 1917, eres un pendejo

Tu ley solo sirve para contrariar a la farmacéutica mundial, sin resolver el estiaje toxicómano de la nación

porque

1º. El número de toxicómanos que se aprovisionan en las farmacias es ínfimo;

2º. Los verdaderos toxicómanos no se aprovisionan en las farmacias;

3º. Todos los toxicómanos que se aprovisionan en las farmacias están enfermos;

4º. El número de toxicómanos enfermos resulta ínfimo comparado con el de los toxicómanos voluptuosos;

5º. Las restricciones farmacéuticas de las drogas jamás incomodarán a los toxicómanos voluptuosos y organizados;

6to. Siempre habrá infractores;

7º. Siempre habrá toxicómanos por vicio de forma, por pasión;

8º. Los toxicómanos enfermos tienen un derecho imprescriptible ante la sociedad, y es que los dejen en paz.

Se trata, sobre todo, de una cuestión de conciencia.

La ley sobre estupefacientes pone en manos del inspector-usurpador de salud pública el derecho a disponer del dolor de los hombres; es esa singular pretensión de la medicina moderna de dictar, a cada uno, sus deberes de conciencia. Todos los balidos del texto oficial quedan sin efecto ante este simple acto de conciencia: a saber, que soy dueño de mi dolor,

más aún de mi muerte. Todo hombre es juez, y juez exclusivo, de la cantidad de dolor físico, incluso de la vacuidad mental que puede soportar honestamente.

Lucidez o no, hay una lucidez que ninguna enfermedad podrá suprimir, y es la que me dicta el sentimiento de mi vida física. Si acaso pierdo mi lucidez, lo único que tiene que hacer la medicina es darme las sustancias que me permitan recuperar el uso de esa lucidez.

Señores dictadores de la escuela farmacéutica de Francia, ustedes son unos pedantes roñosos: hay algo que deberían calcular mejor; y es que el opio es esa sustancia, imprescriptible e imperiosa, que permite volver a la vida del alma a quienes han tenido la desgracia de perderla.

Hay un mal contra el cual el opio es soberano, y ese mal se llama Angustia, ya sea en su forma mental, médica, psicológica, lógica o farmacéutica, como gusten.

La Angustia que vuelve loco.

La Angustia que vuelve suicida.

La Angustia que convierte en condenado.

La Angustia que la medicina desconoce.

La Angustia que sus doctores no entienden.

La Angustia que daña la vida.

La Angustia que oprime el cordón umbilical de la vida.

Su ley inicua pondrá en manos de gente a la que no le tengo ningún tipo de confianza, pendejos en medicina, farmacéuticos de estercolero, jueces malnacidos, doctores, enfermeras, inspectores doctorales, el derecho a disponer de mi angustia, de una angustia tan fina, en mí, como las agujas de todas las brújulas del infierno.

Temblores de cuerpo y de alma, ¿no hay sismología humana que permita, a quien me observe, una evaluación más precisa de mi dolor que la que realiza de un modo relampagueante mi espíritu!

La azarosa ciencia de los hombres no es superior al conocimiento inmediato que puedo tener de mi ser. Soy el único juez de lo que hay en mí.



Chinches médicas, regresen a sus establos, y también tú, Señor Legislador Borreguil, no deliras de amor a los hombres, sino por tradición de imbecilidad. Tu desconocimiento de lo que es un hombre solo es comparable con tu necesidad de limitarlo. Deseo que tu ley recaiga sobre tu padre, tu madre, tu mujer, tus hijos y toda tu posteridad. Y ahora, trágatela.

Los poetas levantan manos  
donde tiemblan ácidos vivos,  
sobre las mesas, el cielo ídolo  
se arquea, y el sexo fino

moja una lengua de hielo  
en cada hoyo, en cada lugar  
que el cielo deja atrás, al avanzar.

El suelo está enmierdado de almas  
y de mujeres de lindos sexos  
y sus cadáveres, tan pequeños,  
desenrollan sus mortajas.

Hay una angustia ácida y turbulenta, poderosa como un cuchillo, desmembrada, pesa como la tierra, una angustia en relámpagos, puntuada de abismos, ceñidos, apiñados como chinches, una suerte de alimañas duras, de movimientos tiesos, una angustia donde el espíritu se estrangula y se corta a sí mismo, —se mata—.

Una angustia que no consume nada que no le pertenezca, que nace de su propia asfixia.

Es una congelación de la médula, una ausencia de fuego mental, una falta de circulación de la vida.

Sin embargo, la angustia opioide tiene otro color, no tiene esa inclinación metafísica, esa maravillosa imperfección de acento. La imagino llena de ecos, de cuevas, de laberintos,

de retornos; llena de lenguas de fuego parlantes, de ojos mentales activos y del restallido de un rayo sombrío y lleno de razón.

Imagino, entonces, al alma bien centrada y, con todo, divisible al infinito, transportable como algo que es. Imagino al alma sintiente, que a la vez lucha y consiente, y pone a girar sus lenguas en todas las direcciones, multiplica su sexo, —y se mata—.

Hay que conocer a la verdadera nada, a la nada afilada, que ya no tiene órganos. A la nada del opio que tiene la forma de una frente que piensa, y ubicó el lugar del hoyo negro.

Hablo de la ausencia de hoyo, de una suerte de sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimiento, como un golpe indescriptible de aborto.

## EL CHORRO DE SANGRE

### EL JOVEN

Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, con un trémolo intenso en la voz.  
Me amas y todo es bello.

EL JOVEN, en un tono más bajo.

Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, en un tono aún más bajo que el de él.

Me amas y todo es bello.

EL JOVEN, alejándose bruscamente de ella.

Te amo.

Silencio.

Ven frente a mí.

LA JOVEN, le sigue el juego y se pone frente a él.

Aquí estoy.

EL JOVEN, en un tono exaltado, sobreagudo.

Te amo, soy grande, soy claro, estoy lleno, soy denso.

LA JOVEN, en el mismo tono sobreagudo.

Nos amamos.

EL JOVEN

Somos intensos. ¡Ah, el mundo está tan bien establecido!

Silencio, se escucha como el ruido de una inmensa rueda que gira y arroja viento. Un huracán los separa en dos.

En ese momento se ven dos astros que entrechocan y una serie de piernas en carne viva con pies, manos, cabelleras, máscaras, columnatas, pórticos, templos, alambiques, que caen cada vez más lentamente, como en el vacío, después, uno tras otro, tres escorpiones y al final una rana, y un escarabajo que se deposita con una lentitud exasperante, una lentitud que provoca vómito.

EL JOVEN, gritando con todas sus fuerzas.

El cielo se volvió loco.

Mira al cielo.

Salgamos corriendo.

Empuja a la joven delante de él.

Entra un caballero de la Edad Media con una armadura enorme, lo sigue una nodriza que sostiene sus pechos con ambas manos, y jadea a causa de sus senos, demasiado hinchados.

EL CABALLERO

¡Déjate las mamas y dame mis papeles!

LA NODRIZA, lanzando un grito sobreagudo.

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

EL CABALLERO

¡Mierda! ¿Qué tienes?

LA NODRIZA

Allí está nuestra hija, con él.

EL CABALLERO

¡No hay ninguna hija, ya cállate!

LA NODRIZA

Te digo, se están besando.

EL CABALLERO

¿Y qué quieres que haga? ¡Qué más me da que se besen!

LA NODRIZA

Incesto.

EL CABALLERO

Arpía.

LA NODRIZA, hundiendo las manos al fondo de sus bolsillos, grandes como sus senos.

Alcahuete.

Y le arroja, rápidamente, sus papeles.

## EL CABALLERO

¡Chismosa, déjame comer!

La nodriza huye.

Del interior de cada papel que arrojó se eleva un enorme trozo de queso gruyere.

De pronto, el caballero tose y se asfixia.

EL CABALLERO, con la boca llena.

¡Erp! ¡Erp! Muéstrame tus senos. Muéstrame tus senos.

¿A dónde se fue?

Sale corriendo.

El joven regresa.

EL JOVEN

Vi, supe, entendí. Aquí, la plaza pública, el sacerdote, el

zapatero, la verdulería, el atrio de la iglesia,

la lámpara del burdel, la balanza de la justicia.

¡No puedo más!

Un sacerdote, un zapatero, un acólito, una matrona, un juez, una verdulera entran a la escena como sombras.

EL JOVEN

La perdí, devuélvanmela.

TODOS, cada uno en un tono distinto.

¿A quién? ¿A quién? ¿A quién? ¿A quién?

EL JOVEN

A mi mujer.

EL ACÓLITO, muy petulante.

¡Tu mujer! ¡Lagarto, farsante!

EL JOVEN

¡Farsante, tú! ¡Quizá sea la tuya!

EL ACÓLITO, golpeándose la frente.

Tal vez sea cierto.

Sale corriendo.

El sacerdote se separa del grupo y pasa su brazo sobre los hombros del joven.

EL SACERDOTE, como en el confesionario.

¿En qué parte de su cuerpo pensaba usted con mayor frecuencia?

EL JOVEN

En Dios.

La respuesta hace que el sacerdote pierda la compostura y adopte, de súbito, un acento suizo.

EL SACERDOTE, con acento suizo.

¡Pero si eso ya no ocurre! No se escucha más.

Tendríamos que preguntárselo a los volcanes,  
a los terremotos. Nosotros nos solazamos con  
las pequeñas cochinadas que nos cuentan  
los hombres en el confesionario. Y eso es todo.  
Así es la vida.

EL JOVEN, muy afectado.

¡Así es la vida!

¡Entonces, todo está perdido!

EL SACERDOTE, todavía con acento suizo.

Así es.

En ese instante se hace de noche, de súbito, en la escena. La tierra tiembla. Se escuchan truenos, los relámpagos zigzaguean en todas direcciones, y en los zigzags de los destellos se ve que los personajes se echan a correr, se tropiezan unos con otros, caen, se levantan y corren como locos.

En un momento dado, una mano enorme atrapa a la matrona por lo cabellos, quien se inflama e hincha a la vista.

UNA VOZ GIGANTESCA

¡Perra, mira tu cuerpo!

El cuerpo de la matrona aparece absolutamente desnudo y repugnante bajo el corpiño y la falda, que se vuelven como de vidrio.

LA MATRONA

¡Déjame, Dios mío!

Y muerde a Dios en una mano. Un inmenso chorro de sangre lacera al escenario y, en el lapso de un relámpago más grande que los otros, se ve al sacerdote haciendo el signo de la cruz. Cuando vuelve la luz, todos los personajes están muertos y sus cadáveres yacen por todas partes, en el piso. Solo quedan el joven y la matrona, que se devoran con los ojos.

La matrona cae en brazos del joven.



LA MATRONA, en un suspiro y como en el clímax de un espasmo amoroso.

Cuénteme, ¿cómo le ocurrió todo eso?

El joven esconde la cabeza entre sus manos.

La nodriza regresa cargando a la joven como un paquete bajo el brazo. La joven está muerta. La nodriza la deja caer al piso, donde se estrella y se vuelve plana, como una crepa.

La nodriza ya no tiene senos. Su pecho está completamente plano.

En ese momento hace su entrada el Caballero, que se arroja sobre la nodriza y la sacude con vehemencia.

EL CABALLERO, con una voz terrible.

¿Dónde los pusiste? ¡Dame mi gruyer!

LA NODRIZA, airadamente.

Aquí está.

Se levanta las faldas.

El joven quiere correr, pero se queda inmóvil como una marioneta petrificada.

EL JOVEN, como suspendido en el aire y con voz de ventrílocuo.

No le hagas daño a mamá.

EL CABALLERO

Maldita.

Se cubre la cara, horrorizado.

Una multitud de escorpiones sale, entonces, por abajo de las faldas de la matrona y pululan en su sexo, que se infla, se hiende, se vuelve vidrioso y espejea como un sol.

El joven y la matrona huyen como desquiciados.

LA JOVEN, levantándose, deslumbrada.

¡Ah, la virgen! ¡Eso era lo que buscaba!

Telón.

## EL PESA NERVIOS

Traducción de Conrado Tostado



## EL PESA NERVIOS

Sentí que usted realmente rompía la atmósfera que me rodeaba, que abría espacio para permitirme avanzar, un espacio imposible para eso que en mí aún se encontraba en potencia, toda una germinación virtual que debía nacer, aspirada por ese lugar que se ofrecía.

Con frecuencia me pongo a mí mismo en ese estado de absurdo imposible para intentar que nazca en mí el pensamiento. Estos días somos unos cuantos los que queremos intentar contra las cosas, crear en nosotros espacios para la vida, espacios que no eran y que no parecían encontrar su lugar en el espacio.

Siempre me ha sorprendido que la mente se obstine en pensar en términos de dimensiones y espacios, en detenerse en aspectos arbitrarios de las cosas para pensar, en pensar por segmentos, en cristaloides, y que cada modo del ser se quede congelado en un comienzo, que el pensamiento no esté en una comunicación apremiante e ininterrumpida con las cosas, que esa fijeza, ese congelamiento, esa especie de puesta en monumento del alma se produzca, por decirlo así, ANTES DEL PENSAMIENTO. Esa es, evidentemente, la mejor condición para crear.

Pero me sorprende aún más esa ilusión meteórica, incansable, que nos sopla arquitecturas determinadas, circunscritas, pensadas, segmentos de alma cristalizada, como si fueran una gran página plástica y en ósmosis con el resto de la realidad. La surrealidad es como un retraimiento de la ósmosis, una suerte de comunicación inversa. Lejos de ver en ella una disminución del control, veo, por el contrario, un control más grande, pero un control que, en lugar de actuar, desconfía, un

control que impide el encuentro con la realidad ordinaria y permite encuentros más sutiles y enrarecidos, encuentros adelgazados hasta el hueso, que se incendia y no se rompe jamás.

Imagino un alma trabajada y como azufrada y fosfórica, por esos encuentros, único estado aceptable de la realidad.

No sé qué lucidez desconocida, innombrable, me da el tono y el grito, y me los hace sentir a mí mismo. Los siento en cierta totalidad insoluble, quiero decir, donde ninguna duda muerde a ese sentimiento. Durante esos encuentros perturbadores, me veo en un estado de menor sacudimiento, imagínese una nada detenida, una masa de espíritu que se fugó a algún sitio, que devino virtualidad.

Se ve a un actor como a través de cristales.

Inspiración en escalada.

No hay que dejar pasar demasiado a la literatura.

Solo apunté a la relojería del alma, solo transcribí el dolor de una adaptación abortada.

Soy un completo abismo. Quienes me creen capaz de un dolor entero, de un hermoso dolor, de angustias llenas y pulposas, de angustias hechas de una mezcla de objetos, de una efervescente trituración de fuerzas y no un punto suspendido,

—y sin embargo, de la confrontación de mis fuerzas con esos abismos de absoluto que se abren, vienen impulsos agitados, desarraigantes,

(de la confrontación con fuerzas de un poderoso volumen)

y ya solo hay abismos voluminosos, detención, frío, —

quienes me han atribuido más vida, quienes me han pensado al grado mínimo de la caída de sí mismo, quienes me creyeron hundido en el ruido torturado, en la negrura violenta contra la que luchaba,

—están perdidos en lo tenebroso del hombre—.

Al dormir, nervios tensos a lo largo de las piernas.

El sueño llegaba de un desplazamiento de la creencia, el estrechamiento se relajaba, el absurdo me pisoteaba.

Hay que entender que toda la inteligencia no es sino una vasta eventualidad, y que puede perderse, no como los alienados que están muertos, sino como alguien vivo, que está en la vida, y que siente en él la atracción y el soplo (de la inteligencia, no de la vida).

Titilación de la inteligencia y esa brusca inversión de las partes.

Las palabras a medio camino de la inteligencia.

Esa posibilidad de pensar hacia atrás y de lanzar, de pronto, inectivas contra su propio pensamiento.

Ese diálogo en el pensamiento.

La absorción, la ruptura de todo.

Y de golpe, ese hilo de agua sobre un volcán, la caída delgada y ralentizada del espíritu.

Encontrarse de nuevo en ese estado de extremo sacudimiento, iluminado de irrealidad, y en un rincón de uno mismo, trozos de mundo real.

Pensar sin la más mínima ruptura, sin trampas en el pensamiento, sin esos escamoteos súbitos que mis médulas, como postes emisores de corrientes, conocen bien.

A veces, mis médulas se divierten con esos juegos, se complacen en ellos, disfrutan esos raptos furtivos que preside la cabeza de mi pensamiento.

A veces, bastaría una palabra, una palabra simple y pequeña, sin importancia, para ser grande, para hablar en el tono de los profetas, una palabra-testigo, una palabra precisa, una palabra sutil, una palabra bien macerada en mis médulas, salida de mí, que se sostendría en el límite extremo de mi ser, y que, para todo el mundo, no sería nada.

Soy testigo, soy el único testigo de mí mismo. Esa corteza de palabras, esas transformaciones imperceptibles de mi pensamiento en voz baja, de esa pequeña parte de mi pensamiento que pretendo haber formulado ya, y que aborta,  
soy el único juez que puede medir su alcance.

Una suerte de pérdida constante del nivel normal de realidad.

Bajo la costra de huesos y piel que es mi cabeza, hay una constante de angustia, no como algo moral, no como las racionalizaciones de una naturaleza estúpidamente puntillosa, o habitada por una levadura de inquietudes en sentido vertical, sino como una (decantación)

al interior,  
como la desposesión de mi sustancia vital,  
como pérdida física y esencial  
(quiero decir, pérdida del lado de la esencia)  
de cierto sentido.

Una impotencia de cristalizar inconscientemente, un punto donde el automatismo, en cualquier grado, se rompe.

Lo difícil es encontrar bien su lugar, recuperar la comunicación consigo mismo. Todo está en cierta floculación de las cosas, en la reunión de toda esa pedrería mental alrededor de un punto, precisamente por encontrar.

Esto es lo que yo, por mi cuenta, pienso del pensamiento:  
LA INSPIRACIÓN CIERTAMENTE EXISTE.

Y hay un punto fosforescente donde toda la realidad se reencontra, pero cambiada, metamorfoseada, —¿¿por qué?? — un punto de utilización mágica de las cosas. Creo en los aerolitos mentales, en las cosmogonías individuales.

¿Sabe usted qué es la sensibilidad suspendida, esa suerte de vitalidad terrorífica y escindida en dos, ese punto de cohesión



necesaria a donde el ser ya no se eleva, ese lugar amenazante, ese lugar arrasador?

Queridos amigos,

Lo que ustedes consideran mis obras solo son desechos de mí mismo, limaduras del alma que los hombres normales no admiten.

Para mí, el tema no es si mi mal cedió o avanzó este tiempo, sino el dolor, la sideración persistente de mi espíritu.

Aquí estoy, de regreso en M... donde descubro de nuevo la sensación de entumecimiento y vértigo, este brusco y loco deseo de dormir, esta súbita pérdida de mis fuerzas, acompañada del sentimiento de un dolor vasto, de un embrutecimiento instantáneo.

Aquí hay alguien en cuyo espíritu nada se endurece, y que no siente, de pronto, su alma a la izquierda, del lado del corazón. Aquí hay alguien para quien la vida es un punto, para quien el alma no tiene rebanadas, ni el espíritu comienzos.

Soy imbécil, por supresión de pensamiento, por malformación del pensamiento; estoy vacante por estupefacción de mi lengua.

Malformación, mala-aglomeración de cierto número de corpúsculos vidriosos, de los que se hace un uso inconsiderado. Un uso del que no sabes nada, al que jamás has asistido.

Todos los términos que he elegido para pensar son, para mí, TÉRMINOS, en el sentido estricto de la palabra, verdaderas terminaciones, desenlaces de mis procesos mentales, de todos los estados que he infligido a mi pensamiento. Estoy verdaderamente LOCALIZADO por mis términos, y si digo que estoy LOCALIZADO por mis términos es porque no les reconozco

validez en mi pensamiento. Estoy verdaderamente paralizado por mis términos, por una secuencia de terminaciones. Mi pensamiento puede estar muy en OTRA PARTE, sin embargo, lo tengo que hacer pasar a través de esos términos, por contradictorios a él mismo, por paralelos y equívocos que puedan ser, a riesgo de dejar, en ese momento, de pensar.

Si tan solo pudiéramos saborear nuestra nada, descansar bien en nuestra nada, y que esa nada no sea alguna suerte de ser, ni tampoco la muerte lo sea, por completo.

Es tan duro no existir, no estar en algo. El verdadero dolor es sentir al propio pensamiento desplazarse en uno mismo. Pero el pensamiento como un punto no es, ciertamente, sufrimiento.

Llegué al punto donde ya no toco a la vida, sino con todos mis apetitos, en mí, y la titilación insistente del ser. Ya solo tengo una ocupación, rehacerme.

Me falta concordancia entre las palabras y el minuto de mis estados.

«Pero es normal, a todos nos faltan palabras, usted es muy rudo consigo mismo, no da esa impresión al escucharlo, usted se expresa perfectamente en francés, solo que les da demasiada importancia a las palabras».

Son unos pendejos, desde el más inteligente hasta el más débil, desde el más penetrante hasta el más endurecido son unos pendejos, quiero decirles que son unos perros, quiero decirles que no le ladran a nadie, que se encarnizan en no entender. Me conozco porque asisto a mí mismo, asisto a Antonin Artaud.

—Te conoces, pero nosotros te vemos, vemos lo que haces.

—Sí, pero no ven mi pensamiento.

En cada estadio de mi mecánica pensante hay hoyos, paros, no quiero decir, entiéndanme, en el tiempo, sino en una suerte de espacio (yo me entiendo); no quiero decir en el hilo del pensamiento, en su duración de pensamientos, sino en UN

pensamiento, uno solo, un pensamiento EN SU INTERIOR; no quiero decir en un pensamiento de Pascal, en un pensamiento de filósofo, quiero decir en esa fijación sitiada, en la esclerosis de cierto estado. ¡Atrápalo!

Me considero en mi minucia. Pongo el dedo en el punto preciso de la falla, del deslizamiento inconfesado. Señores, el espíritu es más reptil que ustedes mismos, es huidizo como una serpiente, huidizo hasta atentar contra nuestras lenguas, quiero decir, hasta dejarlas en suspenso.

Soy yo quien ha sentido mejor la angustia sorprendente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento. Soy yo quien ha detectado mejor el minuto de sus deslizamientos más íntimos, más insospechables. Me pierdo realmente en mi pensamiento como si soñara, como se entra de súbito al pensamiento. Soy yo quien conoce mejor los recovecos de la pérdida.

Toda escritura es porquería.

La gente que sale de la vaguedad para intentar precisar lo que pasa por su pensamiento es una cerda.

Todos los literatos son unos cerdos, especialmente en estos tiempos.

Todos los que tienen puntos de referencia en sus espíritus, quiero decir, en algún lugar de la cabeza, en lugares bien localizados de sus cerebros, todos los que son dueños de sus lenguas, todos para quienes las palabras tienen sentido, todos para los que existen alturas en el alma, y corrientes en el pensamiento, los que son el espíritu de la época y han nombrado a esas corrientes del pensamiento, pienso en sus tareas precisas, en ese rechinido de autómatas que sus espíritus llevan a todas partes,

—son unos cerdos.

Aquellos para quienes ciertas palabras tienen sentido, ciertas maneras de ser, los de buenos modales, aquellos para quienes los sentimientos tienen clases, y discuten sobre sus

grados en clasificaciones ridículas, los que todavía creen en los «términos», los que remueven las ideologías que se han posicionado en la época, esos de quienes las mujeres saben hablar tan bien, y también esas mujeres que hablan tan bien, que hablan de las corrientes de la época, que todavía creen en una orientación del espíritu, que siguen los caminos, que manejan los nombres, que hacen gritar a las páginas de los libros,

—esos son los peores cerdos.

¡Qué fácil es decir eso, joven!

Pienso en los críticos barbudos.

Se lo he dicho: no obras, no lengua, no palabra, no espíritu, nada.

Nada, solo un hermoso Pesa-Nervios.

Una suerte de estación incomprensible y muy recta en medio de todo, en el espíritu.

No esperen que les nombre ese todo, que les diga en cuántas partes se divide, cuánto pesa, que camine, que me ponga a discutir sobre él y que al discutir me pierda y me ponga a PENSAR sin darme cuenta, —y que se ilumine, que viva, que se adorne con una multitud de palabras, todas con un sentido bien pulido, todas diversas y bien capaces de poner en juego todas las actitudes, todos los matices de un pensamiento muy sensible y penetrante—.

Ah, esos estados que jamás nombramos, esas situaciones eminentes del alma, ah, esos intervalos del espíritu, esas minúsculas fallas que son el pan de cada día, de mis horas, ah, ese pueblo hormigueante de datos, —siempre echo mano de las mismas palabras y realmente no tengo la impresión de moverme mucho en mi pensamiento, pero me muevo más que ustedes, barbas de asnos, cerdos pertinentes, maestros de la falsa labia, trazadores de retratos, folletinistas, planta baja, hierberos, entomólogos, llagas de mi lengua—.

Se lo he dicho, que yo ya no tenga lengua no es motivo para que persistan, para que se obstinen en la lengua.

Vamos, en diez años la gente que se ocupará de lo que ustedes hacen ahora me comprenderá. Se conocerán entonces

mis géiseres, se verán mis hielos, se habrá aprendido a desnaturalizar mis venenos, se descifrarán los juegos de mis almas.

Entonces todos mis cabellos, todas mis venas mentales estarán modelados en cal, mi bestiario será perceptible y mi mística se habrá convertido en un sombrero. Saldrá humo de la juntura de las piedras, y racimos arborescentes de ojos mentales se cristalizarán en glosarios, se verá entonces caer aerolitos de piedra, se verán cuerdas, se entenderá la geometría sin espacios, se sabrá cómo perdí el espíritu.

Se entenderá por qué mi espíritu no está, se verá cómo se vacían todas las lenguas, cómo se secan todos los espíritus, cómo se esfuman todas las lenguas, cómo las figuras humanas se aplanan, se desinflan, como aspiradas por ventosas disecantes, y esa membrana lubricante seguirá flotando en el aire, esa membrana lubricante y cáustica, esa membrana de doble espesor, de múltiples grados, con un infinito de grietas, esa membrana melancólica y vidriosa, tan sensible, tan pertinente también ella, tan capaz de multiplicarse, de desdoblarse, de invertirse con su espejeo de grietas, de sentido, de estupefacción, de irrigaciones penetrantes y ponzoñosas,

entonces se verá bien todo esto,

y ya no tendré necesidad de hablar.

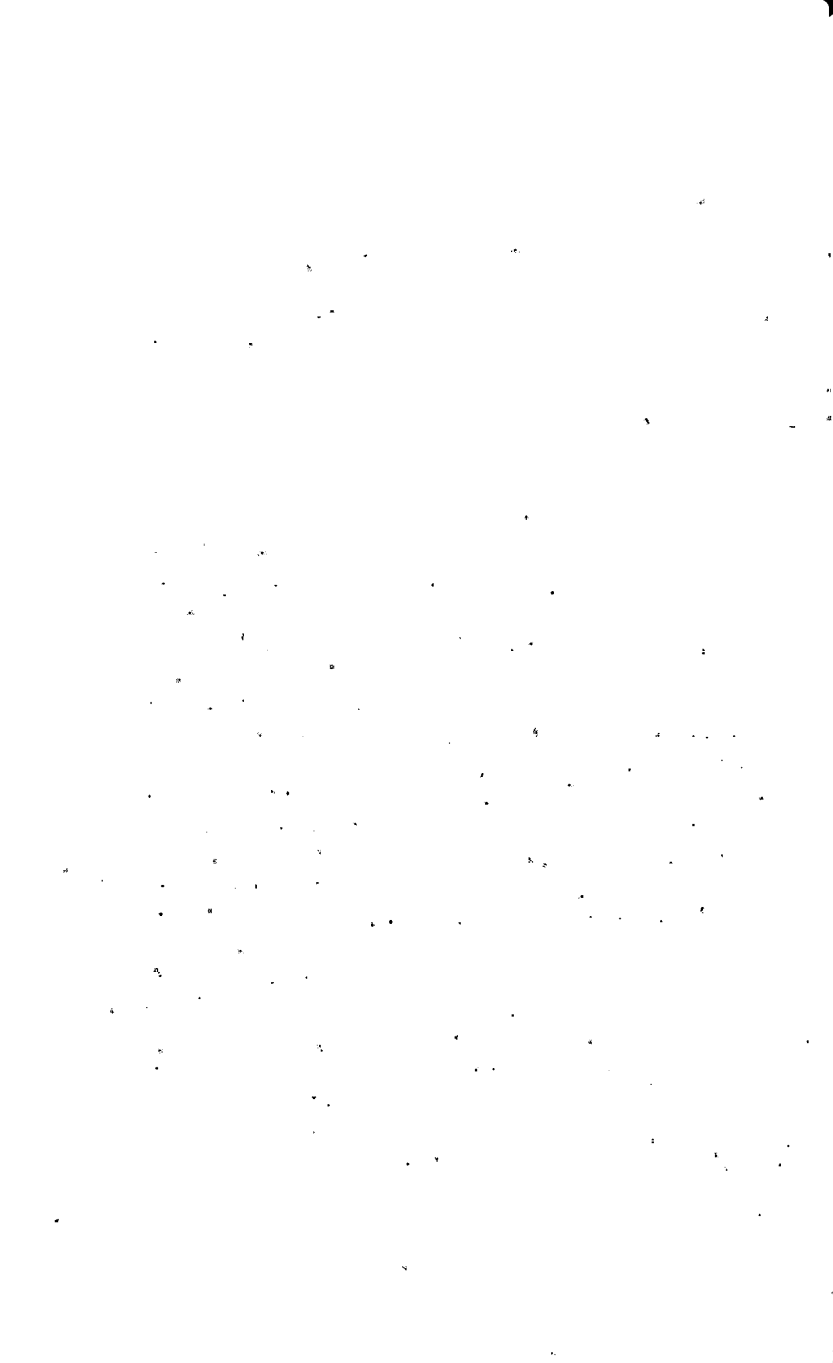


## CARTA DE PAREJA

Cada carta tuya supera en incomprensión y cerrazón de espíritu a la anterior, al igual que todas las mujeres, juzgas con tu sexo, no con tu pensamiento. ¿Que tus razonamientos me perturban? ¡No me hagas reír! Lo que me exaspera es que, cuando alguno de mis razonamientos te muestra la evidencia, vuelvas a entregarte a razones que hacen tabla rasa de mis razonamientos.

Todos tus razonamientos y discusiones infinitas no evitarán que no sepas nada de mi vida, y que me juzgues sobre la base de una muy [pequeña] parte de ella. Si tú misma fueras una mujer razonable y equilibrada, ni siquiera tendría necesidad de justificarme, pero te dejas alocar por tu imaginación, tu sensibilidad sobreaguda te impide ver de frente la verdad. Toda discusión se vuelve imposible contigo. Solo me queda decirte que siempre he tenido esta angustia de espíritu, este aplastamiento del cuerpo y del alma, esta suerte de constricción de todos mis nervios en intervalos más o menos próximos; si me hubieras visto hace algunos años, antes de que yo mismo siquiera sospechara que usaría eso que me reprochas, no te sorprendería que ahora reaparecieran los mismos fenómenos. Por lo demás, si estás convencida, si piensas que a eso se debe su regreso, no hay nada más qué decir, es evidente, no se puede luchar contra un sentimiento.

Como sea, ya no puedo contar contigo en mi angustia, porque te niegas a preocuparte por mi parte más afectada: mi alma. Al igual que todas las mujeres, al igual que todos los idiotas, solo me juzgas por mi apariencia exterior, cuando mi alma interior es la más destruida, la más arruinada; y eso no te lo puedo perdonar, porque, para mi desgracia, no siempre coinciden las dos. Y, por último, te prohíbo volver al tema.





## SEGUNDA CARTA DE PAREJA

Necesito, a mi lado, a una mujer simple y equilibrada, no un alma inquieta y trastornada que alimente sin cesar mi desesperación. Últimamente no te he podido ver sin un sentimiento de temor y malestar. Sé bien que esas inquietudes que te fabricas acerca de mí se deben al amor, pero tu alma enferma, anormal como la mía, exaspera esas inquietudes y te hace mala sangre. Ya no quiero vivir atemorizado por ti.

Añadiría que necesito a una mujer que sea solamente mía y que pueda encontrar en casa en cualquier momento. La soledad me desespera. No puedo volver en las noches a un cuarto, solo, sin ninguna de las comodidades de la vida al alcance de la mano. Me hace falta un interior, y me hace falta ahora, una mujer que se ocupe sin cesar de mí, que soy incapaz de ocuparme de nada, que se ocupe de mí hasta en los más pequeños detalles. Una artista como tú tiene su vida y no puede hacer eso. Todo esto que te digo es de un egoísmo feroz, pero así es. Ni siquiera necesito que esa mujer sea muy bonita, no quiero, tampoco, que sea de una inteligencia excesiva, ni, sobre todo, que reflexione demasiado. Me basta con que se apegue a mí.

Creo que sabrás apreciar la gran franqueza con la que te hablo, y que me darás una prueba de inteligencia: darte bien cuenta de que nada de lo que te digo tiene que ver con la poderosa ternura, con este sentimiento de amor que nada podría desarraigar y que siempre, inalienablemente, tendré por ti, pero ese sentimiento nada tiene que ver con el curso ordinario de la vida. Y la vida hay que vivirla. Demasiadas cosas me unen a ti como para que te pida que rompamos, solo te pido que cambiemos nuestra relación, que cada uno de nosotros haga una vida diferente, pero que no nos separe.



### TERCERA CARTA DE PAREJA

Hace cinco horas que dejé de vivir 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 límite de mis nervios, al límite de mi razonamiento; y en lugar de cuidarme, me agobias, me agobias porque no estás en lo cierto. Nunca has estado en lo cierto, siempre me has juzgado con la sensibilidad de lo que hay de más bajo en la mujer. Te niegas a aceptar cualquiera de mis razones. Y ya no tengo más razones, ya no tengo más excusas que darte, ya no tengo nada que discutir contigo. Conozco mi vida y con eso me basta. Cuando comienzo a entrar en mi vida, me socavas, me devuelves a mis desesperaciones; y mientras más razones te doy para la esperanza, para tener paciencia, para apoyarme, más te encarnizas en devastarme, en hacer que pierda los beneficios de mis conquistas, menos indulgente eres con mis males. No sabes nada del espíritu, no sabes nada de la enfermedad. Solo juzgas las apariencias exteriores. Yo, en cambio, conozco mi interior; y cuando te grito que no hay nada en mí, nada en mi persona que no sea producto de un mal anterior a mí mismo, anterior a mi voluntad, nada, en ninguna de mis odiosas reacciones, que no venga de la enfermedad y no sea, en todos los casos, imputable a ella, recomienzas tus miserables raciocinios, vuelves a la carga con tus malas razones que se aferran a detalles ínfimos de mí mismo, que me juzgan por minucias. Pero, al margen de lo que haya podido hacer de mi vida, nada me impide volver a penetrar lentamente en mi ser, e instalarme allí cada día un poco más. En ese ser que la enfermedad me había secuestrado y que la resaca de la vida me devuelve trozo a trozo. Si no supieras a lo que me he entregado

para restringir o suprimir los dolores de esa separación insoportable, apoyarías mi desequilibrio, mis golpes, la inestabilidad de mis humores, este desfondamiento de mi personalidad psíquica, estas ausencias, estos aplastamientos. Y es porque te imaginas que se deben a una sustancia cuya sola idea te hace perder la razón que me abrumas, que me amenazas, que me haces enloquecer, que destrozas, con tus manos encolerizadas, la materia misma de mi cerebro. Sí, me arrojas contra mí mismo, cada carta tuya parte en dos mi espíritu, me lleva a callejones sin sentido, me tritura de desesperación, de furor. Ya no puedo más, ya te he gritado bastante. Deja de pensar con tu sexo, absorbe por fin la vida, toda la vida, ábrete a la vida, ve las cosas como son, veme a mí, abdica y permite que la vida me abandone un poco, que se muestre en mí, delante de mí. Ya no me agobies. Basta.

La Reja es un momento terrible para la sensibilidad, la materia.

# FRAGMENTOS DE UN DIARIO DEL INFIERNO

Traducción de Conrado Tostado



Para André Gaillard

Ni mis gritos ni mi fiebre son míos. Apenas se puede concebir la constancia de esa desintegración de mis fuerzas segundas, de esos elementos disimulados del pensamiento y del alma.

De eso que está a medio camino entre el color de mi atmósfera típica y la punta de mi realidad.

No tengo tanta necesidad de alimento como de una especie de conciencia elemental.

Ese nudo de la vida donde se engancha la emisión de pensamiento.

Un nudo de asfixia central.

Posarme, simplemente, en una verdad clara, es decir, que se mantenga en un solo filo.

El problema de la emaciación de mi yo ya no solo se presenta bajo su ángulo doloroso. Siento que hay factores nuevos que intervienen en la desnaturalización de mi vida, y que tengo como una nueva conciencia de mi perdición íntima.

En el acto de arrojar los dados, de lanzarme en la afirmación de una verdad presentida, por aleatoria que sea, veo toda la razón de mi vida.

Permanezco durante horas bajo la impresión de una idea, de un sonido. Mi emoción no se desarrolla en el tiempo, no se sucede en el tiempo. Los reflujos de mi alma están perfectamente acordes con la idealidad absoluta del espíritu.

Encarar a la metafísica que me he hecho en función de esta nada que llevo.

Aprendí a distraerme con una sugestión falsa de ese dolor plantado en mí como un rincón al centro de mi realidad más pura, en ese emplazamiento de la sensibilidad donde los dos mundos, el del cuerpo y el del espíritu, se unen.

En el lapso de ese minuto que dura la iluminación de una mentira, fabrico un pensamiento de evasión, y me lanzo sobre esa falsa pista que mi sangre me indica. Cierro los ojos de mi inteligencia, y dejo que lo informulado hable en mí, me hago la ilusión de un sistema cuyos términos se me escapan. Sin embargo, ese minuto de equívoco me deja el sentimiento de haberle robado algo de realidad a lo desconocido. Creo en conjuros espontáneos. Y bien pudiera ser que un día descubra una verdad por esos caminos a donde mi sangre me lleva.

La parálisis me gana y me impide, cada vez más, volver a mí mismo. Ya no tengo un punto de apoyo, una base... Me busco, pero no sé dónde. Mi pensamiento ya no puede ir a donde lo impulsan mi emoción y las imágenes que surgen en mí. Me siento castrado hasta en mis menores impulsos. A fuerza de renunciar en todos sentidos a mi inteligencia y a mi sensibilidad, he terminado por ver la luz a través de mí mismo. Lo que ha sido afectado en mí, hay que entenderlo bien, es el hombre vivo, la parálisis que me asfixia se localiza al centro de mi personalidad ordinaria, no en mis sentidos de hombre predestinado. Estoy, definitivamente, al margen de la vida. Mi suplicio es tan sutil, tan refinado, que resulta áspero. Para pensar mi mal debo llevar a cabo esfuerzos de imaginación insensatos, decuplicados por la constricción de esa asfixia estranguladora. Y me obstino, así, en esa búsqueda, en esta necesidad de fijar el estado de mi ahogo de una vez por todas...

Te equivocas al mencionar la parálisis que me amenaza. Me amenaza, en efecto y gana, día tras día. Ya es una horrible



realidad. Es cierto, todavía hago lo que quiero con mis extremidades (¿por cuánto tiempo más?), sin embargo, hace tiempo que no comando mi espíritu, mi inconsciente entero me comanda con impulsos que vienen del fondo de mis rabias nerviosas y de los remolinos de mi sangre. Imágenes apresuradas, rápidas, que solo pronuncian en mi espíritu palabras de cólera y odio ciego, que pasan como cuchilladas o relámpagos en un cielo cargado.

Estoy estigmatizado por una muerte apremiante, y la verdadera muerte no me aterra.

Esas formas aterradoras avanzan, y siento viva la desesperación que me provocan. Se desliza hacia ese nudo de la vida más allá del cual se abren las rutas de la eternidad. Es, realmente, la separación para siempre jamás. Su cuchillo se desliza hacia ese centro donde me siento hombre, y corta las ataduras vitales que me unen al sueño de mi lúcida realidad.

Formas de una desesperación capital (verdaderamente vital)

Encrucijada de separaciones,

Encrucijada de la sensación de mi carne,

Abandonado por mi cuerpo,

Abandonado por cualquier sentimiento posible en el hombre.

Solo puedo compararlo con ese estado en el que uno se encuentra durante el delirio causado por la fiebre, en una enfermedad profunda.

La antinomia entre mi facilidad profunda y mi dificultad exterior crea ese tormento del que muero.

El tiempo puede pasar, y las convulsiones sociales del mundo destrozar los pensamientos de los hombres, yo estoy a salvo de cualquier pensamiento involucrado con los fenómenos. Déjenme con mis nubes apagadas, con mi impotencia inmortal,

con mis esperanzas sin razón. Pero sepan bien que no abdicó de ninguno de mis errores. Si juzgué mal, la culpa es de mi carne, pero las luces que mi mente deja filtrarse de vez en cuando son la sangre de mi carne que se cubre de relámpagos.

Me habla de Narcisismo, y le replico que se trata de mi vida. No me rindo culto a mí mismo, sino a la carne, en el sentido sensible de la palabra. Las cosas solo me tocan si afectan a mi carne, si coinciden con ella, y únicamente en ese punto donde la sacuden, no más allá. Nada me toca, solo me interesa lo que se dirige directamente a mi carne. En ese momento, me habla del Sí. Le replico que el Yo y el Sí son términos distintos, no hay que confundirlos, y esos dos términos son, precisamente, los que se balancean en el equilibrio de la carne.

Siento que el piso se desmorona bajo mi pensamiento, me han obligado a considerar los términos que uso sin el apoyo de su sentido íntimo, de su sustrato personal. Más aún, el punto donde ese sustrato parece conectarse con mi vida se ha vuelto, de golpe, extrañamente sensible y virtual. Me da la impresión de un espacio imprevisto y fijo, donde, en tiempos normales, todo es movimiento, comunicación, interferencias, trayecto.

Sin embargo, ese desmoronamiento que afecta las bases de mi pensamiento, sus comunicaciones más urgentes con la inteligencia y lo instintivo del espíritu, no ocurre en una abstracción insensible, donde solo participarían las partes altas de la inteligencia. Más que al espíritu, que permanece intacto, erizado de puntas, ese desmoronamiento afecta y desvía al trayecto nervioso del pensamiento. Esa ausencia y ese estacionamiento se sienten particularmente en las extremidades y en la sangre.

Un gran frío,

Una atroz abstinencia,

Limbo de una pesadilla de huesos y músculos, sensación de funciones estomacales que se azotan, como banderas en las fosforescencias de la tempestad.

Imágenes larvarias como empujadas con el dedo y que no tienen relación con ninguna materia.

Soy hombre por mis manos y mis pies, por mi vientre, mi corazón de vianda, mi estómago, cuyos nudos me unen a la putrefacción de la vida.

Me hablan de palabras, pero no se trata de palabras, sino de la duración del espíritu.

Esa corteza de palabras que se cae, ¿por qué imaginar que el alma no está implicada? Al lado del espíritu está la vida, el ser humano, en cuyo círculo gira ese espíritu, atado a él con una multitud de hilos...

No, ningún arrancamiento corporal, ninguna disminución de la actividad física, ni ese malestar de sentirse dependiente en su cuerpo, ni ese mismo cuerpo, cargado de mármol y acostado en un mal madero, nada iguala a la pena de verse privado de la ciencia física y del sentido del equilibrio interior. Que el alma falte en la lengua, o la lengua en el espíritu, y que esa ruptura trace como un vasto surco de desesperación y de sangre en las llanuras de los sentidos, esa es la gran pena que mina, no la corteza o el andamiaje, sino el MEOLLO de los cuerpos. Hay, hasta el infinito, esa centella errante, que uno siente que ERA un abismo que ganaba, en sí, toda la extensión posible del mundo, y ese sentimiento de inutilidad que aparece como el nudo de la muerte. Esa inutilidad es como el color moral de ese abismo y de esa intensa estupefacción, y su color físico es como el sabor de la sangre que brota en cascadas por las aberturas del cerebro.

Por más que me digan que ese degolladero solo está en mí, participo de la vida, represento a la fatalidad que me elije y no es posible que toda la vida del mundo me cuente, en un momento dado, en ella, porque por su naturaleza misma, la vida del mundo amenaza el principio de la vida.

Hay algo por encima de toda actividad humana: el ejemplo de esa monótona crucifixión, de esa crucifixión en la que el alma no acaba nunca de perderse.

La cuerda que dejo que perforen la inteligencia que me ocupa y el inconsciente que me alimenta, descubre hilos cada vez más sutiles al interior de su tejido arborescente. Y renace una vida nueva, cada vez más profunda, elocuente, enraizada.

Esta alma que se estrangula jamás podrá aportar ninguna precisión, porque el tormento que la mata, que la descarna fibra por fibra, pasa por encima del pensamiento, por encima de donde se puede alcanzar la lengua, la atadura misma que la hace y la mantiene espiritualmente aglomerada se rompe en la medida en que la vida la llama a la constancia de la claridad. Jamás ha habido claridad en esa pasión, en esa suerte de martirio cíclico y fundamental. Y, sin embargo, vive, pero su duración tiene eclipses, donde lo que huye se mezcla perpetuamente con lo inmóvil, y lo confuso con esa lengua penetrante, de una claridad sin duración. Esa maldición es una alta enseñanza para las profundidades que habita, pero el mundo no escuchará la lección.

La emoción que la eclosión de una forma produce, la adaptación de los humores a la virtualidad de un discurso sin duración, son, para mí, un estado precioso, distinto a saciar mi actividad.

Esa es la piedra de toque de ciertas mentiras ingeniosas.

El espíritu da una suerte de paso atrás, más acá de la conciencia que lo fija, para buscar la emoción de la vida. Por esa emoción situada fuera del punto particular donde la mente la busca, y que emerge con su densidad rica en formas y de un flujo fresco, por esa emoción que ofrece al espíritu el sonido perturbador de la materia, por ahí se cuela toda el alma y pasa por su fuego ardiente. Pero más que el fuego, lo que fascina al alma es la

limpidez, la facilidad, lo natural y la glacial candidez de esa materia demasiado fresca y voluble como una veleta.

El alma sabe lo que significa la aparición de esa materia y de qué masacre subterránea su eclosión es el premio. Esa materia es la medida de una nada que se ignora.

Cuando me pienso, mi pensamiento se busca en el éter de un nuevo espacio. Estoy en la luna como otros en sus balcones. En las fallas de mi espíritu participo de la gravitación planetaria.

La vida se hará, los acontecimientos se desarrollarán, los conflictos espirituales se resolverán, y yo no participaré en ello. No tengo nada que esperar, ni del lado físico ni en lo moral. Para mí, el dolor perpetuo y la sombra, la noche del alma, y no tengo voz para gritar.

Dilapiden sus riquezas lejos de este cuerpo insensible, al que ninguna temporada, ni espiritual ni sensual, afecta.

Elegí el campo del dolor y de la sombra como otros el de la irradiación y la aglomeración de la materia.

No trabajo en la extensión de ningún campo.

Trabajo en la duración única.



## EL ARTE Y LA MUERTE

Traducción de Conrado Tostado





## SI EN EL SENO...

¿Quién, en el seno de ciertas angustias, en el fondo de algunos sueños, no ha experimentado la muerte como una sensación disruptiva y maravillosa, que no se compara con ninguna otra, en el orden del espíritu? Hace falta haber experimentado esa aspiración ascendente de la angustia, esas ondas que lo alcanzan a uno, y lo inflan, como movidas por un soplo insoportable. Esa angustia que se acerca y se aleja, cada vez más gruesa, más pesada, y repleta. Y, sin embargo, el cuerpo mismo, al límite de su distensión y de sus fuerzas, debe ir más lejos. Es como una ventosa colocada en el alma, cuya acritud corre, como vitriolo, hasta los últimos rincones de lo sensible. Al alma no le queda, siquiera, el recurso de romperse. Porque esa misma distensión resulta falsa. La muerte no se satisface tan fácilmente. Esa distensión, del orden de lo físico, es como la imagen invertida de la retracción en la que se va a ocupar el espíritu, en toda la extensión del cuerpo viviente.

Ese aliento suspendido es el último, realmente el último. Llegó el momento de hacer cuentas. Ese minuto tan temido, tan espantoso, tan soñado, está aquí. Y es que realmente vamos a morir. Espiamos, medimos nuestro aliento. Y el tiempo, inmenso, se vuelca por entero en ese límite, con tal resolución que no puede sino disolverse sin dejar ninguna traza.

Revienta, perro. Sabemos que tu pensamiento no se ha consumado, que no ha terminado, y que, en cualquier dirección hacia donde voltees, no has comenzado a pensar.

No importa. —El miedo se abate sobre ti, y te desmiembra hasta lo imposible, porque sabes bien que debes pasar a ese otro lado, para el que nada en ti está listo, ni siquiera

ese cuerpo, sobre todo ese cuerpo, que dejarás sin que se te olvide su materia, su espesor, la asfixia imposible—.

Será como un mal sueño, donde te ves fuera de la circunstancia de tu cuerpo, aunque hasta ese momento lo hayas arrastrado, y te haya hecho sufrir, y deslumbrado con sus estridentes impresiones, un sueño, cuya extensión siempre resulta más pequeña o grande que tú mismo, y donde ya nada de ese sentimiento de una antigua orientación terrestre, que tú aportas, puede ser satisfecho.

Y es eso, y para siempre eso. En medio de ese sentimiento de desolación y malestar innombrable, un grito, digno del ladrido de un perro en un sueño, te eriza la piel, te cierra la garganta, en el azoro de un sofocamiento insensato. No, no es cierto. No es cierto.

Pero lo peor es que es cierto. Y a la par de ese sentimiento de veracidad desesperante, tienes la impresión de que vas a morir de nuevo, de que vas a morir por segunda vez. (Te lo dices, pronuncias que vas a morir. Vas a morir: Voy a morir por segunda vez). Y no se sabe qué humedad de agua de hierro, o de piedra, o de viento, te refresca increíblemente, y te aligera el pensamiento, y tú mismo fluyes, te ves fluyendo hacia tu muerte, hacia tu nuevo estado de muerte. Esa agua que fluye es la muerte, y desde el momento en que te contemplas en paz, desde que comienzas a registrar tus nuevas sensaciones, da inicio la gran identificación. Estabas muerto, y de nuevo estás vivo, —Solo QUE ESTA VEZ ESTÁS SOLO—.

Acabo de describir una sensación de angustia y sueño, de angustia que se desliza en el sueño, más o menos como me imagino que debe deslizarse la agonía y acabar, finalmente, en la muerte.

En todo caso, esos sueños no pueden mentir. No mienten. Y en su conjunto, esas sensaciones de muerte, ese sofoco, esa desesperación, esos adormecimientos, esa desolación, ese silencio, ¿no los experimentamos en la suspensión ampliada de un sueño, con el sentimiento de que uno de los rostros de esa nueva realidad está, perpetuamente, a nuestras espaldas?

Pero en el fondo de la muerte, o del sueño, recomienza la angustia. Esa angustia que nos salta al cuello, como una liga que se vuelve a estirar, no nos resulta ni desconocida ni nueva. La muerte en la que nos deslizamos sin darnos cuenta, el cuerpo que se hace bola, esta cabeza —tenía que pasar, llevaba la consciencia y la vida, y, en consecuencia, el sofocamiento supremo, y de allí, el desgarramiento superior—, que pase, también ella, por la apertura más pequeña posible. Pero esa cabeza se angustia hasta el límite de sus poros, y, a fuerza de sacudirse y revolverse de espanto, tiene como la idea, como el sentimiento de que se hincha, de que su terror cobra forma, de que brota debajo de la piel.

Y, después de todo, la muerte no es algo nuevo, sino al contrario, resulta demasiado conocida, pues, al fondo de esa destilación de vísceras, ¿no percibimos, acaso, la imagen de un pánico que ya hemos experimentado? La fuerza misma de la desesperación restituye, al parecer, ciertas situaciones de la infancia donde la muerte aparecía tan clara, como una derrota de chorro continuo. La infancia conoce bruscos despertares del espíritu, intensas prolongaciones del pensamiento que se pierden a una edad más avanzada. En ciertos miedos terribles de la infancia, en ciertos terrores grandiosos e irrazonados, donde se incubaba el sentimiento de una intensa amenaza extrahumana, es irrefutable que la muerte aparece

como el desgarramiento de una membrana próxima, como el corrimiento de un velo que es el mundo, todavía informe y mal afirmado.

¿Quién no tiene recuerdos de agrandamientos inauditos, del orden de una realidad puramente mental, recuerdos dados, entregados, de verdad, en el bosque de sus sentidos de niño, y que entonces casi no lo sorprendían? Prolongaciones impregnadas de un conocimiento perfecto, cristalizado, eterno, que todo lo impregna.

Pero ¿qué extraños pensamientos subraya ese conocimiento, y de qué meteorito pulverizado reconstituye los átomos humanos?

El niño mira teorías reconocibles, de ancestros, donde distingue los orígenes de todas las semejanzas conocidas entre un ser humano y otro. El mundo de las apariencias gana, y se desborda hacia lo insensible, hacia lo desconocido. Sin embargo, la vida se entenebrece, y esos estados solo se vuelven a experimentar con la ayuda de una lucidez absolutamente anormal, provocada, por ejemplo, con estupefacientes.

De allí la inmensa utilidad de los tóxicos para liberar, para elevar al espíritu. Desde la perspectiva de lo real, podrían ser mentiras, o no, sin embargo, ya hemos visto qué poco interés tiene eso, pues lo real solo es uno de los rostros más transitorios y menos reconocibles de la realidad infinita, lo real se iguala con la materia y se pudre con ella, en cambio, los tóxicos adquieren, desde el punto de vista del espíritu, una dignidad superior que los convierte en los auxiliares más cercanos y útiles de la muerte.

Esa muerte atada de pies y manos, donde el alma se sacude para recuperar un estado al fin completo, y permeable,

donde no todo sea choque, acuidad de una confusión delirante que raciocina sin fin sobre ella misma, enredándose en los hilos de una maraña insoportable y a la vez, melodiosa,

donde no todo sea indisposición,

donde los lugares más pequeños no estén siempre reservados a las mayores hambres de espacio absoluto y esta vez definitivo,

donde la presión de los paroxismos perfore, de pronto, el sentimiento de un nuevo plano,

donde, desde el fondo de un lío sin nombre, esa alma se sacuda, jadee y sienta la posibilidad, como en sueños, de despertar a un mundo más claro, después de haber perforado una barrera que ella misma no sabe cuál es, —y se reencuentre en una luminosidad donde finalmente se destensen sus miembros, donde las paredes del mundo parezcan quebradizas hasta el infinito—.

Esa alma podría renacer, sin embargo, no renace; porque, aunque aligerada, aún siente que sueña, que aún no se ha hecho a ese estado de sueño con el que no logra identificarse.

En ese instante de su ensoñación mortal, el hombre vivo, llegado ante la muralla de una identificación imposible, retira brutalmente su alma.

Y se ve arrojado a un plano desnudo de sentido, bajo una luz sin relieve.

Fuera de la musicalidad infinita de las ondas nerviosas, entregado al hambre sin límites de la atmósfera, al frío absoluto.



## CARTA A LA VIDENTE

Para André Breton.

Señora,

Usted vive en un cuarto pobre, mezclada con la vida. Intentaríamos en vano escuchar el murmullo del cielo en los vidrios de sus ventanas. Nada, ni su aspecto, ni su aire la separan de nosotros, no sé qué puerilidad más profunda que toda experiencia nos lleva a recortar sin cesar su figura, y a alejarla, incluso de los lazos de su vida.

Usted sabe que ante usted se sienta una sombra, con el alma sucia y desgarrada, pero no siento miedo de ese saber terrible. Sé que usted está en todos los nudos de mí mismo y mucho más cerca de mí que mi madre. Estoy como desnudo ante usted. Desnudo, impúdico y desnudo, derecho y como en una aparición de mí mismo, pero sin pena, puesto que, en su mirada, que recorre vertiginosamente mis fibras, el mal está realmente sin pecado.

Nunca me había encontrado tan preciso, tan recobrado, tan seguro, incluso más allá del escrúpulo, más allá de cualquier malicia que venga de otros, o de mí mismo, y al mismo tiempo, tan perspicaz. Usted añade la punta del fuego, la punta de la estrella, al hilo tembloroso de mi hesitación. Ni juzgado, ni juzgándome, entero y sin hacer nada, integral sin esforzarme; salvo la vida, esa era la felicidad. Y, en fin, ya solo sentía temor a mi lengua, a mi gran lengua, a mi lengua demasiado gruesa, a mi lengua minúscula, que no es bífida, apenas sentía necesidad de mover mis pensamientos.

Sin embargo, entré a su cuarto sin terror, y sin apenas la sombra de la curiosidad más ordinaria. Con todo, usted era el ama y el oráculo, usted pudo haber aparecido ante mí como el alma misma, y el Dios de mi espantoso destino. ¡Poder ver

y decírmelo! Que nada sucio o secreto resulte negro, que todo lo que se esfumó se descubra, que lo reprimido se muestre al fin a ese bello ojo de un juez absolutamente puro, que se manifiesta. Alguien que discierne, y dispone, pero que ignora, incluso, que puede abatirnos.

La luz suave y perfecta donde ya no sufre el alma, infestada, sin embargo, de mal. Luz sin crueldad ni pasión, donde ya solo se revela una atmósfera única, la atmósfera de una piadosa, serena, preciosa fatalidad. Sí, al venir a su casa, Señora, ya no sentía miedo de morir. Muerte o vida, solo veía un gran espacio, plácido, donde se disolvían las tinieblas de mi destino.

Mi destino ya no era ese camino cubierto donde solo nos puede acechar el mal. Había vivido con esa aprehensión eterna y distanciada, ahora la sentía muy cerca, y ovillada en mí, desde siempre. Ninguna sacudida violenta perturbaba por anticipado mis fibras, ya había sido demasiado afectado por el infortunio. Mis fibras ya solo registraban un inmenso bloque uniforme y suave. Poco importaba que se abrieran ante mí las puertas más terribles, lo terrible había quedado atrás. Por malo que fuera, mi futuro próximo me tocaba solo como una armoniosa discordia, una secuencia de vértices invertidos y huecos, achatados, en mí. Usted solo podía anunciarme, Señora, el aplanamiento de mi vida.

Sin embargo, lo que me tranquilizaba, sobre todo, no era esa certeza profunda, atada a mi carne, sino el sentimiento de uniformidad de todas las cosas. Un magnífico absoluto. Había aprendido, sin duda, a acercarme a la muerte, de allí que todas las cosas, hasta las más crueles, se me presentaban solo bajo su aspecto de equilibrio, en una perfecta indiferencia de sentido.

Pero había algo más. Ese sentido de indiferencia en cuanto a los efectos inmediatos, en mi persona, se veía, en cualquier caso, teñido de algo bueno. Venía yo a verla con un optimismo integral. Un optimismo que no era una pendiente del espíritu, sino que venía de ese conocimiento profundo del equilibrio que envolvía toda mi vida. Mi vida por venir, equilibrada por mi terrible pasado, se introducía sin peripecias en



la muerte. Yo sabía mi muerte de antemano como el cumplimiento de una vida al fin plana, y más dulce que mis mejores recuerdos. La realidad crecía a la vista, se amplificaba hasta ese conocimiento soberano donde el valor de la vida presente se derrumba bajo los golpes de la eternidad. Ya solo podía ocurrir que la eternidad me vengara de ese encarnizamiento en mí mismo, donde yo no participaba. Y desde ese instante en el que penetraba por primera vez en su círculo, mi futuro inmediato, mi futuro, ese futuro, también le pertenecía a la muerte. Y desde ese primer minuto, usted, su aspecto, me fueron favorables.

La emoción de saber estaba dominada por el sentimiento de la mansedumbre infinita de la existencia, Nada malo para mí podía venir de ese ojo azul, fijo, con el que usted inspeccionaba mi destino.

Toda la vida devenía, para mí, en ese bienaventurado paisaje donde los sueños recurrentes se nos presentan con el rostro de nuestro yo. La idea del conocimiento absoluto se confundía con la idea de la semejanza absoluta de la vida y de mi conciencia. Y esta doble semejanza me dejaba la sensación de un nacimiento cercano, donde usted sería una madre indulgente y buena, aunque divergente de mi destino. Nada me parecía más misterioso, en esa videncia anormal, que el hecho de que los gestos de mi existencia pasada y futura, con sus sentidos llenos de relaciones y advertencias, se desenredaran con usted. Sentía que mi espíritu entraba en comunicación con el suyo en cuanto a la figura de esas advertencias.

Pero, en fin, Señora, ¿qué es, entonces, esa larva de fuego que se desliza de pronto en usted, por artificio de quién sabe qué atmósfera inimaginable? Porque, a fin de cuentas, usted ve, y, sin embargo, nos rodea la misma disposición del espacio.

Lo horrible, Señora, radica en la inmovilidad de esos muros, de esas cosas, en la familiaridad de los muebles que la rodean, de los accesorios de su adivinación, en la tranquila indiferencia de la vida en la que usted, al igual que yo, participa.

Y sus vestidos, Señora, esos vestidos que tocan a una persona que ve. Su carne, todas sus funciones, en fin. No me

puedo hacer a la idea de que usted esté sometida a las condiciones del Espacio, del Tiempo, que pesen, en usted, las necesidades corporales. Usted debe resultar demasiado ligera para el espacio.

Y, por otra parte, usted me parecía tan hermosa, y con una gracia tan humana, tan de todos los días. Hermosa como cualquiera de las mujeres de las que espero el pan y el espasmo, que me eleven a un umbral corporal.

A los ojos de mi espíritu, usted no tiene límites ni bordes, y resulta absoluta, profundamente incompresible. Pues, ¿cómo se acomoda en la vida, usted, que tiene el don de la vista tan cercana? Ese largo camino, tan parejo, en el que su alma se pasea como un péndulo, y donde leeré, tan bien, el futuro de mi muerte.

Sí, aún hay hombres que conocen la distancia de un sentimiento a otro, que saben crear pisos y pausas a sus deseos, alejarse de sus deseos y de su alma, para volver a ella, como vencedores. ¡Y también hay pensadores de esos que cercan lamentablemente sus pensamientos, que introducen falsedades en sus sueños, sabios que desentierran leyes con piruetas siniestras!

Pero usted, humillada, despreciada, aplastada, le prende fuego a la vida. Y la rueda del Tiempo se incendia de golpe, a fuerza de hacer rechinar los cielos.

Usted me recoge, todo pequeño, barrido, rechazado, y tan desesperado como usted misma, y me levanta, me retira de ese lugar, de ese falso espacio en donde usted ni siquiera se dignaría hacer el gesto de habitar, porque usted ya alcanzó la membrana de su reposo. Y ese ojo, esa mirada a mí mismo, esa mirada única y desolada que es toda mi existencia, usted la magnífica, la hace volverse sobre sí misma, y de pronto, un reverdecimiento luminoso, hecho de delicias sin sombras, me revive, como un vino misterioso.

## ELOÍSA Y ABELARDO

La vida se hacía pequeña, frente a él. Zonas enteras de su cerebro se podrían. Conocía el fenómeno, pero no era sencillo. Abelardo no veía ese estado como un descubrimiento, pero, en fin, escribió:

Querido amigo,

Soy gigante. Es más fuerte que yo, soy una cima donde los más altos mástiles llevan senos a modo de velas, y las mujeres, entretanto, sienten que sus sexos se ponen duros, como piedras de río. No puedo evitar, por mi parte, la impresión de que todos esos huevos dan vueltas y se balancean bajo los vestidos, según la hora y el ánimo. La vida va y viene y crece en un adquinado de senos. De un instante a otro, cambió el rostro del mundo. Las almas, con sus cuarteaduras de mica, se enrollan en los dedos, y Abelardo pasa entre las micas, porque, por encima de todo, está la erosión del espíritu.

Todas esas bocas de macho muerto ríen a capricho de sus dientes, con las arcaturas de sus denticiones vírgenes, o acozados de hambre y laminados de porquerías, como la armadura del espíritu de Abelardo.

Pero aquí calla Abelardo. Ahora solo funciona su esófago. No el apetito del canal vertical es cierto, con su presión de hambre, sino el bello árbol de plata, recto, con sus ramificaciones de pequeñas venas hechas para el aire, con follajes de pájaros, alrededor. En una palabra, la vida estrictamente vegetal, machacada, donde las piernas siguen su paso mecánico, y los pensamientos son como altos veleros replegados. El paso de los cuerpos.

Se desata el espíritu momificado. La vida, cubierta de vendas, levanta la cabeza. ¿Será, al fin, el gran deshielo?

¿Reventará el pájaro la boquilla de las lenguas, se ramificarán los senos y la pequeña boca regresará a su lugar? ¿El árbol de semillas perforará el granito petrificado de la mano? Sí, en mi mano hay una rosa, y mi lengua vuelve sin nada. ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Qué ligero es mi pensamiento. Tengo el espíritu delgado, como una mano.

Pero es que Eloísa también tiene piernas. Lo más hermoso es que tiene piernas. Y también tiene esa cosa, como un sextante de marina, en torno a la que gira y palpita toda la magia, eso, como una espada acostada.

Pero, sobre todo, Eloísa tiene un corazón. ¡Un hermoso corazón recto, que se vuelve todo ramas, tenso, fijo, lleno de semillas, y que yo trenzo, gozo profuso, catalepsia de mi alegría!

Tiene manos que rodean libros con sus cartílagos de miel. Tiene senos de carne cruda, tan pequeña, que presionarla provoca locura; tiene senos en dédalos de hilo. Tiene un pensamiento que es mío por completo, un pensamiento insinuante y retorcido que se desenrolla como un capullo. Tiene un alma.

En su pensamiento, soy la aguja que corre, y su alma acepta la aguja y la admite, y estoy mejor, yo, en mi aguja, que todos los demás en sus camas, puesto que en mi cama pongo a rodar al pensamiento y a la aguja en las sinuosidades de su capullo adormecido.

Porque siempre regreso a ella por el hilo de este amor sin límites, de este amor universalmente expandido. Y que hace que crezcan cráteres en mis manos, y dédalos de senos, y amores explosivos que mi vida le gana a mi sueño.

Pero ¿a través de qué trances, de qué sobresaltos, de qué deslizamientos sucesivos, llega él a esa idea del gozo de su espíritu? El hecho es que en este momento Abelardo goza su espíritu. Y lo goza plenamente. Ya no se ve en ningún otro lugar. Está allí. Todo lo que ocurre en él le pertenece. Y en este momento, suceden cosas en él. Cosas que lo dispensan de buscarse. Ese

es el punto más importante. Ya no tiene que estabilizar sus átomos. Se reúnen por sí mismos, se estratifican en un punto. Todo su espíritu se reduce en una serie de subidas y bajadas, pero las bajadas siempre están en medio. Hay cosas.

Sus pensamientos son hojas hermosas, superficies planas, sucesiones de núcleos, aglomeraciones de contactos entre los que su inteligencia se desliza sin esfuerzo: simplemente va. Porque eso es la inteligencia: esquivarse. Uno ya no se pregunta si es fino, o delgado, si se alcanza a uno mismo de lejos, si se abraza, si se rechaza, si se desjunta.

Se desliza entre esos estados.

Vive. Y las cosas en él dan vueltas como las semillas en el cernidor.

La cuestión del amor se vuelve simple.

Qué importa que sea menos o más, ya que puede agitarse, deslizarse, evolucionar, reencontrarse, sobrenadar.

Reencontró el juego del amor.

¡Pero qué de libros, entre su pensamiento y el sueño!

Qué de pérdidas. Durante ese tiempo, ¿qué hacía su corazón? Es sorprendente que aún le quede corazón.

Sí está ahí. Es como una medalla viva, como un arbusto osificado de metal.

Ese es el nudo principal.

Eloísa tiene un vestido, es bella de rostro y de fondo.

Se siente, entonces, la exaltación de las raíces, esa exaltación masiva, terrestre, su pie sobre el trozo de tierra que gira, la masa del firmamento.

Abelardo grita, como un muerto, siente que su esqueleto se cuarteo y se vitrifica, y en la punta vibrante, en la cima de su esfuerzo:

«Aquí es donde vendemos a Dios, denme ahora las planicies de los sexos, la piedra de río de la carne. No hay perdón, no pido perdón. ¡Su Dios no es más que una tumba fría, estéril de miembros, lupanar de ojos, virgen de vientre, leche del cielo!».

Entonces, la lechería celeste se exalta. Le dan náuseas.

La carne de Abelardo gira en un limo lleno de escamas, se siente los pelos duros, el vientre bloqueado, siente que su verga se vuelve líquida. La noche se eleva sembrada de agujas y, de pronto, de un cizallazo ELLOS le extirpan la virilidad.

Y allá, Eloísa dobla su vestido y se desnuda por completo. Su cráneo es blanco y lechoso, sus senos bizcos, sus piernas quebradizas, sus dientes hacen un ruido de papel. Es tonta. Esta es Eloísa, la esposa de Abelardo, el castrado.

## EL CLARO ABELARDO

La armadura murmurante del cielo siempre traza sobre la vidriera de su espíritu los mismos signos amorosos, las mismas correspondencias cordiales que podrían, tal vez, salvarlo de ser hombre, si consintiera en salvarse del amor.

Tiene que ceder. Ya no se puede sostener por mucho tiempo. Cede. Lo oprime ese fervor melódico. Su sexo late: un viento tormentoso murmura, su ruido es más alto que el cielo. Por el río ruedan cadáveres de mujeres. ¿Son Ofelia, Beatriz, Laura? No tinta, no viento, no rosales, setos, riberas, espuma, copos... Ya no hay esclusas. Abelardo convirtió su deseo en una esclusa. En la confluencia de lo atroz y lo melódicamente avanzado. Eloísa va rodando, llevada a él —Y ELLA LO QUIERE—.

La mano de Erasmo siembra mostaza silvestre, de locura, en el cielo. ¡Ah, el curioso levantamiento! El movimiento de la Osa fija el tiempo del cielo, fija al cielo en el Tiempo, en ese lado invertido del mundo donde el cielo propone su rostro. Es una inmensa renivelación.

Es porque el cielo tiene una cara que Abelardo tiene un corazón en el que tantos astros germinan soberanamente y le empujan la verga. Al cabo de la metafísica está este amor, pavimentado de carne, ardiente de piedras, nacido en el cielo después de tantas y tantas vueltas de una mostaza silvestre de locura.

Pero Abelardo ahuyenta al cielo como moscas azules. Qué extraña desbandada. ¿Por dónde desaparecer? ¡Dios mío! ¡Rápido, por el ojo de una aguja! ¡Por el ojo más estrecho de una aguja, por donde Abelardo ya nunca podrá venir a buscarnos!

El clima es extrañamente bueno. Porque ahora solo puede haber buen clima. Desde hoy, Abelardo no es casto. Se rompió

la estrecha cadena de libros. Renunció al coito casto y permitido por Dios.

¡Qué cosa tan dulce es el coito! Incluso siendo humano, incluso aprovechándose del cuerpo de la mujer, ¡qué voluntad seráfica y cercana! El cielo al alcance de la tierra, menos bello que la tierra. Un paraíso engastado en sus uñas.

Es que, incluso si se sube a lo más alto de la torre, el llamado de las claridades siderales no vale el espacio que ocupan las caderas de una mujer. ¿No es cierto, Abelardo, sacerdote para quien el amor es tan claro?

¡Qué claro es el coito, qué claro es el pecado! Qué claro. Qué germen tan dulce, como esas flores, para el sexo pasmado, qué voraces las cabezas del placer, el placer dispersa sus amapolas en el límite extremo del gozo. Sus amapolas de sonidos, sus amapolas de días y de música, de aleteos, como un magnético desprendimiento de pájaros. El placer produce una música tajante y mística en el filo de un sueño aguzado. ¡Ah, ese sueño donde el amor consiente a abrir de nuevo los ojos! Sí, Eloísa, en ti camino con toda mi filosofía, en ti abandono los ornamentos, y a cambio te doy los hombres, cuyos espíritus tiemblan y espejean en ti. —Que el Espíritu se admire, porque al fin la Mujer admira a Abelardo—. Deja que esa espuma salte a las paredes profundas y radiantes. Los árboles. La vegetación de Atila.

Él la tiene. La posee. Ella lo asfixia. Y cada página abre su arco y se adelanta. En ese libro donde se pasa la página de los cerebros.

Abelardo se cortó las manos. ¿Qué sinfonía iguala, ahora, ese atroz beso de papel? Eloísa come fuego. Abre una puerta. Sube una escalera. Toca una puerta. Sus senos aplastados y suaves se levantan. Su piel es mucho más clara en sus senos. El cuerpo es blanco, pero opaco, porque ningún vientre de mujer es puro. Las pieles tienen el color de las cosas enmohecidas. El vientre huele bien, pero qué pobre. Y tantas generaciones sueñan con éste. Allí está. Abelardo lo tiene, como hombre. Un vientre ilustre. Es eso, y no es eso. El fuego devora la paja.



El beso abre sus cavernas donde viene a morir el mar. Y llega ese espasmo donde concurre el cielo, donde se despliega una coalición espiritual, Y VIENE DE MÍ. ¡Ah! Ya solo siento que soy vísceras, sin el puente del espíritu sobre mí. Sin tantos sentidos mágicos, tantos secretos agregados. Ella y yo. Aquí estamos. La tengo. La abrazo. Una última presión me retiene, me congela. Siento que la Iglesia me detiene entre mis ingles, se queja, ¿me paralizará? ¿Me voy a retirar? No, no, alejo esa última muralla. San Francisco de Asís, que me cuidaba el sexo, se aleja. Santa Brígida me abre los dientes. San Agustín me desata la cintura. Santa Catarina de Siena adormece a Dios. Se acabó, simplemente se acabó, ya no soy virgen. La muralla celeste se volteó. Me gana la locura universal. Escalo mi gozo hasta la cima más alta del éter.

Pero ocurre que Santa Eloísa lo escucha. Más tarde, infinitamente más tarde, lo escucha y le habla. Una suerte de noche le llena los dientes. Entra, mugiendo, en las cavernas de su cráneo. Entreabre la cubierta del sepulcro con su mano de pequeños huesos de hormiga. Tiembla, pero él tiembla mucho más que ella. ¡Pobre hombre! ¡Pobre Antonin Artaud! Porque él es el impotente que escala los astros, él es el que intenta confrontar su debilidad con los puntos cardinales de los elementos, el que, en cada rostro, sutil o solidificado de la naturaleza, intenta componer un pensamiento que se sostenga, una imagen que se sostenga de pie por sí misma. ¡Si pudiera crear todos esos elementos, aportar al menos una metafísica de desastres, lo primero sería el derrumbe!

Eloísa lamenta no haber tenido una muralla en lugar de su vientre, como esa donde se apoyó cuando Abelardo la pressionaba con un dardo obsceno. Para Artaud, la privación es el comienzo de esa muerte que él desea. Pero ¡qué hermosa imagen, la de un castrado!



## UCCELLO, EL PELO

Para Génica

Uccello, mi amigo, mi quimera, viviste con ese mito de los pelos. La sombra de esa gran mano lunar en la que imprimes las quimeras de tu cerebro jamás alcanzará la vegetación de tu oreja, que gira y hormiguea hacia la izquierda con todos los vientos de tu corazón. A la izquierda, los pelos, Uccello, a la izquierda los sueños, a la izquierda las uñas, a la izquierda, el corazón. Todas las sombras se abren a la izquierda, las naves, como orificios humanos. Con la cabeza reclinada sobre esta mesa donde la humanidad entera da tumbos, ¿qué miras, sino la sombra inmensa de un pelo? De un pelo, como dos bosques, como tres uñas, como el matorral de las cejas, como un biello en las hierbas del cielo. El mundo estrangulado, suspendido, vacilando eternamente sobre las llanuras de esa mesa plana donde reclinas tu pesada cabeza. Y cuando interrogas los rostros, ¿qué ves frente ti? Una circulación de ramos, un enrejado de venas, la traza minúscula de una arruga, la fronda de un mar de cabellos. Todo es giratorio, todo es vibrátil, y qué vale el ojo despojado de sus cejas. Lava, lava las cejas, Uccello, lava las líneas, lava el trazo tembloroso de los pelos, y las arrugas de esos rostros colgados de muertos que te miran como huevos, en la monstruosa palma de tu mano, llena de luna como una claridad de hiel, está, de nuevo, la traza magnífica de tus pelos que emergen con sus líneas finas, como sueños en tu cerebro de ahogado. Cuántos secretos y cuántas superficies de un pelo a otro. Pero dos pelos, lado a lado, Uccello. La línea ideal de pelos, intraduciblemente fina, repetida dos veces. Hay arrugas que recorren los rostros y se prolongan hasta el cuello, sin embargo, bajo los cabellos también hay arrugas, Uccello. Así, puedes darle la vuelta por completo a ese huevo que cuelga entre las piedras y los astros, y que solo tiene la doble animación de los ojos.

Cuando pintabas a tus dos amigos, y a ti mismo, sobre una tela bien preparada, dejaste en el lienzo como la sombra de un algodón extraño, donde discierno tus lamentos y tu dolor, Paolo Uccello, mal iluminado. Las arrugas, Paolo Uccello, son cordones, pero los cabellos son lenguas. En uno de tus cuadros, Paolo Uccello, vi la luz de una lengua en la sombra fosforescente de los dientes. Por esa lengua vi, Uccello, arrebujaado en tu barba, que me habías comprendido y definido de antemano. Bienaventurado seas tú, que tuviste la preocupación rocosa y terrena de la profundidad. Viviste en esa idea como en un veneno animado. En los círculos de esas ideas giras eternamente y te persigo a tientas, usando como hilo la luz de esa lengua que me llama desde el fondo de una boca milagrosa. Una preocupación terrena y rocosa, de profundidad, a mí, que me falta tierra en todos los niveles. Asumiste verdaderamente mi descenso a ese bajo mundo con la boca abierta y el espíritu perpetuamente atónito. Asumiste esos gritos en todos los sentidos del mundo y de la lengua, como un hilo enloquecidamente devanado. La larga paciencia de las arrugas te salvó de una muerte prematura. Porque sé que naciste con un espíritu tan hueco como el mío, pero pudiste fijarlo en algo aún menor que el trazo y el nacimiento de una ceja. Te balanceas, con la distancia de un pelo, sobre un temible abismo del que, sin embargo, estás separado para siempre.

Pero también bendigo, Uccello, muchacho, pajarito, pequeña luz desgarrada, bendigo tu silencio, tan bien plantado. Fuera de esas líneas que sacas de tu cabeza como una fronda de mensajes, no queda de ti más que el silencio y el secreto de tu túnica cerrada. Dos o tres signos en el aire, pero qué hombre aspira a vivir más que esos tres signos, quién, a lo largo de las horas que lo cubren, soñaría con pedir más que el silencio que las precede, o que le siguen. Siento que todas las piedras del mundo, y el fósforo que arrastra mi paso, en su amplitud, se abren camino hacia mí. Que forman palabras de una sílaba negra en los rediles de mi cerebro. Tú, Uccello, aprendes a no ser más que una línea, y el alto piso de un secreto.

## EL YUNQUE DE LAS FUERZAS

El Fuego comienza en esto, en este flujo, en esta náusea, en estas correas. El fuego de lenguas. Un fuego tejido en trenzas de lenguas, en los destellos de una tierra que se abre como un vientre en parto, con entrañas de miel y azúcar. Ese suave vientre bosteza con toda su herida obscena, sin embargo, el fuego hosteiza sobre él, en lenguas torcidas y ardientes, cargadas de suspiros, como de sed, en la punta. Ese fuego retorcido, como nubes en el agua límpida, al lado de aquella luz que traza una regla, y unas cejas. La tierra, entreabierta por todas partes, muestra sus áridos secretos. Secretos semejantes a superficies. La tierra y sus nervios, sus soledades prehistóricas, la tierra de geologías primitivas, donde se descubren los paneles del mundo en una sombra negra, como de carbón. —La tierra es madre, bajo el hielo del fuego—. Vean al fuego en los Tres Rayos, con su corona de crines donde pululan ojos. Miríadas de miriápodos de ojos. El centro ardiente y convulso de ese fuego es como la arista desgarrada de los relámpagos en la cima del firmamento. Es el centro blanco de las convulsiones. Un absoluto de centella en el fárrago de la fuerza. La arista espantosa de la fuerza que se rompe en un estruendo completamente azul.

Los Tres Rayos forman un abanico cuyas ramas caen, a plomo, y convergen hacia el centro mismo. Ese centro es un disco lechoso cubierto de una espiral de eclipses.

La sombra del eclipse forma un muro en los zigzags de la alta albañilería del cielo.

Pero arriba del cielo está el Doble-Caballo. La evocación del Caballo se impregna de la luz de la fuerza, en el fondo de un muro raído al máximo. Al máximo de su doble sobaco. El

primero de ambos resulta aún más extraño que el otro. Es el que recibe la centella, el segundo solo es su sombra pesada.

Y por debajo de la sombra del muro, la cabeza y el sobaco del caballo forman una sombra, como si toda el agua del mundo elevara el orificio de un pozo.

El abanico abierto domina una pirámide de cimas, un inmenso concierto de cumbres. Una idea de desierto planea sobre esas cumbres, sobre las que se eleva un astro desgredado, suspendido de un modo horrible, inexplicable. Suspendido como el bien en el hombre, o el mal en el comercio de hombre a hombre, o la muerte en la vida. Fuerza giratoria de los astros.

Pero detrás de esta visión de absoluto, de ese sistema de plantas, de estrellas, de terrenos partidos hasta el hueso, detrás de esta ardiente floculación de gérmenes, de esta geometría de investigaciones, de ese sistema giratorio de cumbres, detrás de ese arado plantado en el espíritu y de ese espíritu que se desprende de sus fibras, que descubre sus sedimentos, detrás, en fin, de esa mano de hombre que imprime su pulgar duro y dibuja sus tanteos, detrás de esa mezcla de manipulaciones y de cerebro, y de esos pozos en todos los sentidos del alma, y de esas cavernas en la realidad,

se encuentra la Ciudad, con murallas transportadas, la Ciudad inmensamente alta, para la que el cielo entero no resulta demasiado grande para hacerse un techo donde las plantas crezcan en sentido inverso, a una velocidad de astros arrojados.

Esa ciudad de cavernas y muros, que se proyecta sobre el abismo absoluto de arcadas plenas, y de cuevas como puentes.

Cómo quisiéramos insertar el molde de una espalda desmesuradamente grande, de una espalda donde diverja la sangre, en el hueco de sus arcos, en la arcada de sus puentes. Y colocar su cuerpo en reposo, y su cabeza, donde hormiguean los sueños, al borde de esas cornisas gigantes, en las que descansa el firmamento.

Arriba, el cielo de la Biblia, donde corren blancas nubes. Pero están las suaves amenazas de esas nubes. Pero están las tormentas. Y ese Sinaí, donde dejan volar las pavesas. Pero está la sombra que proyecta la tierra, y la iluminación de tiza, en sordina. Pero, en fin, ¡está esa sombra en forma de cabra, y ese chivo! Y el Sabbat de las Constelaciones.

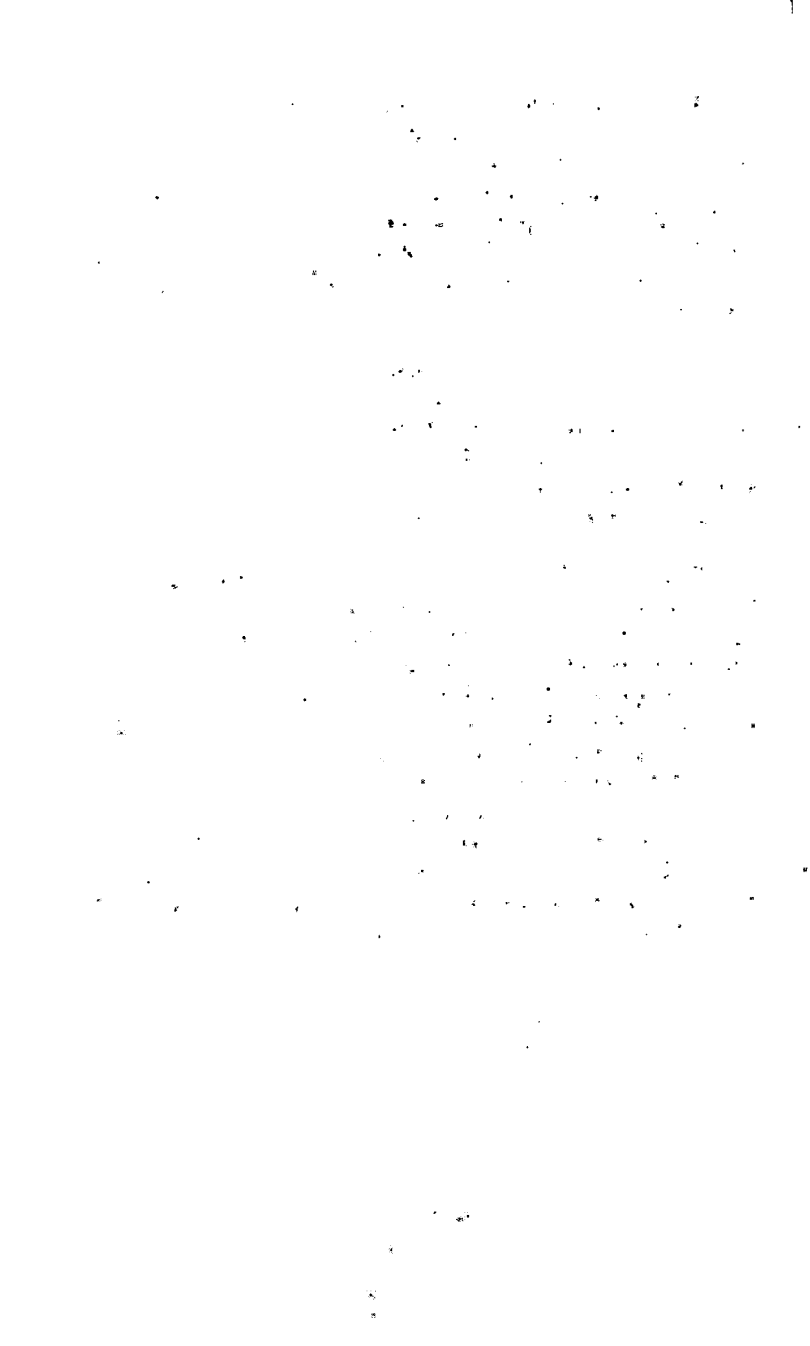
Un grito, para recoger todo eso, y una lengua, para ahorcarme allí.

Todos esos reflujos comienzan en mí.

Muéstrenme la inserción de la tierra, el gozne de mi espíritu, el aterrador comienzo de mis uñas. Un bloque, un inmenso bloque me separa de mi mentira. Y ese bloque puede ser de cualquier color.

El mundo babea allí, como un mar rocoso, y yo, con los reflujos del amor.

¡Perros! ¿Acabaron de rodar sus testículos en mi alma? Yo. Yo. Ya pasen la página de los cascajos. También yo espero la grava celeste, y la playa sin bordes. Hace falta que ese fuego comience en mí. Ese fuego, y esas lenguas, y las cavernas de mi gestación. Que los bloques de hielo vuelvan a chocar con mis dientes. Tengo el cráneo duro pero el alma lisa, y un corazón de materiales fallidos. Tengo ausencia de meteoritos, ausencia de soplos inflamados. Busco nombres en mi garganta, y como el cilio vibrátil de las cosas. El olor de la nada, un relente de absurdo, el estercolero de la muerte entera... El humor ligero y enrarecido. Yo también, solo espero el viento. Que se llame amor o miseria, solo podría arrojarme a una playa de osamentas.





## EL AUTÓMATA PERSONAL

Para Jean de Bosschère

Dijo que me veía muy preocupado por el sexo. Pero por un sexo tenso, e hinchado, como un objeto. Un objeto de metal y lava ardiente, lleno de radículas y de ramajes, llevados por el viento.

La sorprendente tranquilidad del sexo, lleno de tanta chatarra. De todos esos fierros, que reciben aire de tantas direcciones.

Y por encima de eso, un empuje ardiente, un matorral delgado y nudoso que echa raíces en este terreno acre. Y que crece con una gravedad de hormiga, con una fronda de hormiguero que cava cada vez más profundo en el suelo. Ese follaje atrozmente negro crece y cava, y se diría que, a medida que cava, el suelo se aleja, que el centro ideal de todas las cosas se reúne alrededor de un punto cada vez más delgado.

Sin embargo, todo ese temblor tiene lugar en un cuerpo tendido con todos sus órganos, las piernas, los brazos se mueven con su articulación de autómata, y, a la vuelta, las rotundidades de la grupa ciñen, bien fijo, al sexo. Un vuelo de flechas disparadas fuera del cuadro se dirige hacia esos órganos donde la sexualidad se acrecienta, donde gana la sexualidad eterna. Como en los ramajes de mi espíritu, está esa barrera de un cuerpo, y de un sexo, está allí, como una página arrancada, como una tira de carne arrancada de raíz, como la apertura del trueno y del relámpago en las paredes lisas del firmamento.

Pero en otra parte está esa mujer vista de espaldas, que representa muy bien la silueta convencional de la bruja.

Sin embargo, su peso está fuera de las convenciones y las fórmulas. Se despliega como una suerte de pájaro salvaje en las tinieblas que amasa alrededor de ella, y con las que se hace un denso manto.

La ondulación misma del manto es un signo tan fuerte que su simple palpitación basta para significar a la bruja, y a la noche en la que se despliega. Esa noche es un relieve y, en profundidad, y en la perspectiva de nuestro ojo, se dispersa un maravilloso juego de naipes que está como suspendido en agua. La luz de las profundidades se engancha a la esquina de los naipes. Y una profusión anormal de tréboles flota, como alas de insectos negros.

Los pisos no están tan fijos como para evitar cualquier idea de caída. Son como el primer rellano de una caída ideal, a un fondo que no se muestra en el cuadro.

Un vértigo, cuyas volteretas apenas se separan de las tinieblas, un descenso voraz, que se absorbe en una suerte de noche.

Y, como para darle todo su sentido a ese vértigo, a esa hambre que gira, una boca se extiende de pronto, se entreabre, parece que quiere alcanzar a los cuatro horizontes. Una boca como un lacre de vida para apostillar las tinieblas, y la caída, para dar una salida radiante al vértigo que drena todo hacia abajo.

El avance hormigueante de la noche con su cortejo de cloacas. Allí es donde esta pintura se coloca, en el punto de efusión de las cloacas.

Un viento murmurante agita a todas las larvas perdidas, que la noche recoge en imágenes reverberantes. Se siente una trituración de esclusas, una suerte de horrible choque volcánico donde la luz del día se disocia. Y de ese golpe, de ese desgarramiento de dos principios, nacen todas las imágenes posibles, en un empuje más vivo que una ola de fondo.

¿Cabén tantas cosas en ese lienzo?

Está la fuerza de un sueño fijo, duro como el caparazón de un insecto, y lleno de patas, que se disparan como dardos en todas las direcciones del cielo.

Y, en relieve, en esa convulsión de pisos, sobre esa aleación de luz energética y todos los metales de la noche, como la imagen misma de ese erotismo de tinieblas, se eleva la voluminosa y obscena silueta del Autómata Personal.

Una gran deposición y un gran pedo.

Está suspendido por hilos que solo tienen listos sus ganchos, el pulso de la atmósfera anima al resto del cuerpo. Y amasa a la noche alrededor de él, como un pastizal, como una plantación de ramajes negros.

La oposición, aquí, es secreta, como el deslizamiento de un escalpelo. Está suspendida del filo de una navaja, en el campo invertido de las almas.

Pero pasemos la página.

Un piso más arriba está la cabeza. Y una verde explosión de grisú, como un colosal cerillo, acuchilla y desgarrar al aire, allí, donde no está la cabeza.

Me reconozco allí, tal y como me veo en los espejos del mundo, con una semejanza de casa, o de mesa, porque cualquier semejanza está en otra parte.

¡Qué desgarramientos veríamos, si pudiéramos pasar a través del muro! ¡Qué masacre de venas! Un montón de cadáveres vaciados.

Y todo eso, alto, como un platón de camarones.

A ese nivel llegó tanto espíritu.

Mal tañido de campana, porque, bajo qué mirada, a fin de cuentas, considero al sexo, cuyo apetito no ha muerto en mí.

Y más aún, después de tantas deducciones y fracasos, después de tantos cadáveres desollados, de las advertencias de los tréboles negros, de los estandartes de las brujas, de ese grito de una boca en una caída sin fondo, después de haber chocado con esas murallas, después de esos torbellinos de astros, de ese enredo de raíces y cabellos, no me siento lo suficientemente asqueado como para que esa experiencia me destete.

La muralla a plomo de la experiencia no me desvía de mi delectación esencial.

Al fondo del grito de las revoluciones y las tormentas, al fondo de esa trituración de mi cerebro, de ese abismo de deseos y preguntas, y a pesar de tantos problemas, de tantos miedos, conservo, en el rincón más precioso de mi cabeza, esa preocupación por el sexo que me petrifica, y me arrebató la sangre.

Que mi sangre se vuelva de hierro, y se deslice, que se llene de pantanos, que me abofeteen las pestes, y los desistimientos, que me vea contaminado, asaltado por desagregaciones, y horrores, pero que persista la suave armazón de un sexo de fierro. Lo construí de fierro, lo llené de miel, y siempre es el mismo sexo, en medio de este acre desmoronamiento. Los torrentes convergen en el sexo, allí se hunde la sed.

Mis torrentes se vuelven cada vez más voluminosos y se hunden, llenos de rabia, sin serenidad ni perdón, y yo sumo, además, amenazas, y durezas de astros y firmamentos.

Esta pintura es como un mundo en carne viva, un mundo desnudo, lleno de filamentos y correas, donde la fuerza irritante de un fuego lacera el firmamento interior, y desgarrar a la inteligencia, donde se expanden las fuerzas originales, donde esos estados que no se pueden nombrar aparecen en su expresión más pura, en la menos sospechosa de las aleaciones con la realidad.

Es la vida azufrada de la consciencia que asciende a la luz del día con sus pabilos y sus estrellas, sus madrigueras, su firmamento,

con la vivacidad del puro deseo,

con su llamado a una muerte constante, próxima a la membrana de la resurrección.

El cuerpo de la mujer está allí, con su disposición obscena, y su osatura de madera. De madera inmutable y cerrada. Madera de un deseo irritado, cuya exasperación misma congela su desnudez quirúrgica, y seca. Las nalgas, para comenzar, y todo el amplio y macizo caderamen, hacia el trasero, está allí como el cabús de una bestia cuya cabeza no tiene más importancia que un hilo. Esa cabeza está allí como una idea de cabeza, como la expresión de un elemento negligible y olvidado.

Y a la derecha, y abajo, al fondo, en reserva, como la arista extrema del signo de la cruz.

¿Voy a describir el resto del lienzo?

Me parece que la simple aparición de ese cuerpo, lo sitúa. En ese plano seco, a flor de superficie, está toda la profundidad de una perspectiva ideal, que solo existe en el pensamiento. Allí encontramos como el bosquejo de la ralladura de un relámpago, tallado en la tierra misma, y de naipes que danzan alrededor.

Y en lo alto, y abajo, la Pitonisa, la Bruja, como una especie de ángel, de dulce dragona, con su figura modelada. Todas las limazas del espíritu comen de su cara abstracta y se dan vuelta, como una cuerda trenzada.

En lo alto. Abajo. En lo alto, con su figura de momia hueca. Abajo, con su masa, su talle rotundo, y bien trazado. Está allí como una muralla de noche, compacta, atractiva, desplegando las llamas de los naipes azufrados.

Una multitud de corazones, una multitud de tréboles, como signos, como llamados.

¿Llevo un manto? ¿Una túnica?

Una noche de mazmorra, una oscuridad llena de tinta despliega sus murallas, mal fraguadas.



## LA VIDRIERA DEL AMOR

La quería resplandeciente de flores, con pequeños volcanes colgados de las axilas, y, especialmente, esa lava de almendra amarga al centro de su cuerpo vestido.

Y también, una arcada de cejas bajo las que pasaba todo el cielo, un verdadero cielo de violación, de raptó, de lava, de tormenta, en una palabra, un cielo absolutamente teologal. Un cielo como un arca colocada verticalmente, como la trompeta de los abismos, como cicuta vista en un sueño, un cielo contenido en todos los frascos de la muerte, el cielo de Eloísa sobre Abelardo, un cielo de amoroso suicidio, un cielo con todas las rabias del amor.

Un cielo de pecado protestatario, un pecado retenido en el confesionario, uno de esos pequeños pecados que pesan en la consciencia de los curas, un verdadero pecado teologal.

Y la amaba.

Era sirvienta en una taberna de Hoffmann, pero una criada depravada, roñosa, una criada depravada, y mal bañada. Servía platos, arreglaba los lugares, hacía las camas, barría las recámaras, sacudía los cielos de las camas, y se desvestía bajo su tragaluz, como todas las criadas de todos los cuentos de Hoffmann.

Por esos tiempos me acostaba en una cama lamentable, con un colchón que se levantaba todas las noches, se agazapaba ante el avance de las ratas que regurgitaban los reflujos de las pesadillas, y se tendía de nuevo al salir el sol. Mis sábanas olían a tabaco, y a morgue, y a ese olor nauseabundo y delicioso que cubre nuestros cuerpos si nos esforzamos en olerlos. En una palabra, eran verdaderas sábanas de estudiantes amorosos.

Yo le daba vueltas a una tesis densa, embrollada, sobre los abortos del espíritu humano en los umbrales exhaustos del alma, que el espíritu del hombre jamás alcanza.

Sin embargo, la idea de la sirvienta me inquietaba mucho más que todos esos fantasmas del excesivo nominalismo de las cosas.

La veía a través del cielo, a través de los vidrios rotos de mi cuarto, a través de sus propias cejas, a través de los ojos de todas mis antiguas amantes, y a través de los cabellos amarillos de mi madre.

Era la noche de Año Nuevo. Se escuchaban truenos, los relámpagos desfilaban, la lluvia se abría paso, balaban los capullos de los sueños, las ranas de todos los estanques croaban, en otras palabras, la noche ejercía su oficio.

Tenía que encontrar la manera de entenderme con la realidad... No bastaba esa resonancia oscura de las cosas, ni escuchar, por ejemplo, hablar a los volcanes, ni revestir al objeto de mis amores, por ejemplo, con todos los encantos de un adulterio anticipado, ni con todos los horrores, la basura, la escatología, los crímenes, los engaños que se asocian con la idea del amor; simplemente, tenía que encontrar la manera de alcanzarlo directamente, es decir, y, sobre todo, de hablarle.

La ventana se abrió de golpe. En un rincón de mi cuarto vi un inmenso tablero de damas sobre el que caían los reflejos de una multitud de lámparas invisibles. Cabezas sin cuerpos hacían rondas, chocaban entre ellas, caían como pinos de boliche. Había un inmenso caballo de madera, una reina en morfina, una torre de amor, un siglo por venir. Las manos de Hoffmann movían a los peones, y cada peón decía: NO LA BUSQUES ALLÍ. En el cielo se veían ángeles con alas en sus pies niquelados. Dejé entonces de mirar por la ventana, con la esperanza de ver a mi querida criadita.

Sentí que unos pies terminaban de aplastar los cristales de los planetas justo en el cuarto de arriba. Suspiros ardientes perforaban la duela, y escuché el aplastamiento de algo suave.



Todos los platos de la tierra comenzaron a derrumbarse en ese momento, y los clientes de todos los restaurantes del mundo se pusieron a corretear a la pequeña sirvienta de Hoffmann; la sirvienta corría como condenada, y Pierre Mac Orlan, el remendador de botines absurdos pasó por el camino, empujando una carretilla. En seguida llegó Hoffmann con un paraguas, luego Achim d'Arnim, después Lewis, que caminaba transversalmente. En fin, la tierra se abrió, y apareció Gérard de Nerval.

Era más grande que todo lo demás. También había un hombrecito, era yo.

—Fíjese que usted no está soñando, me decía Gérard de Nerval, al igual que el canónigo Lewis, que algo sabía de eso: Lewis, ¿usted se atrevería a afirmar lo contrario?

—No, por todos los sexos barbudos.

Qué estúpidos, pensé, no vale la pena que los consideremos grandes autores.

—Entonces, me dijo Gérard de Nerval, todo esto, como puedes ver, está relacionado. La metes en una ensalada, te la comes con aceite, la descortezas sin ninguna duda, y la criadita es mi esposa.

Ni siquiera sabe el peso de las palabras, pensé.

—Perdón, el precio, el precio de las palabras, me soplaba mi cerebro, que también sabe algo de eso.

—Cállate, cerebro, le dije, todavía no estás bastante vitrificado.

Hoffmann me dijo:

—VOLVAMOS AL PUNTO.

Y yo:

—No sé cómo hablar con ella, no me atrevo.

—Pero ni siquiera tienes que atreverte, replicó Lewis, la obtendrás TRANSVERSALMENTE.

—Transversalmente, ¿con relación a qué? Respondí. Porque, hasta ahora, ella es la que me atraviesa.

Pero te estamos diciendo que el amor es oblicuo, que la vida es oblicua, que el pensamiento es oblicuo, que todo es oblicuo. LA TENDRÁS CUANDO NO PIENSES EN ESO.

Escucha allá arriba. ¿No oyes la colusión de esos puentes de suavidad, el encuentro de ese montón de inefable plasticidad?

Sentía que mi frente estallaba.

Por fin, entendí que se trataba de sus senos, y entendí que se juntaban, y entendí que todos esos suspiros se exhalaban desde el pecho mismo de mi criadita. También entendí que se había acostado en el suelo del cuarto de arriba para estar más cerca de mí.

La lluvia seguía cayendo.

Llegaron, desde la calle, cantos de una estupidez espantosa:

Qué bien la paso en casa de mi bella

Tragando pimpinelas (bis)

Porque somos pájaros

Somos pájaras

Qué bien la paso en casa de mi bella

Pichón en su balcón

Toda el agua de sus axilas

No vale tanto como la ciruela

De sus amorosos escalofríos.

Cerdos estúpidos, grité, levantándome, están manchando al espíritu mismo del amor.

La calle estaba vacía. Solo la luna continuaba sus murmullos de agua.

¿Cuál es la mejor sortija? ¿Cuál es la joya más hermosa?  
¿Qué almendra se derrite mejor?

Sonríó ante esa visión.

¡Ya lo viste, no soy el diablo! Me dice ella.

Y no, no era el diablo, mi pequeña criadita estaba en mis brazos.

—Hace tanto, hace tanto tiempo que te deseo, dice ella.

Y se hizo el puente de la gran noche. La luna ascendió al cielo, Hoffmann se enterró en su cava, los restauranteros ocuparon sus puestos, y ya solo hubo amor: Eloísa con su manto, Abelardo y su tiara, Cleopatra con el áspid, todas las lenguas de la sombra, todas las estrellas de la locura.

Y fue el amor como un mar, como el pecado, como la vida, como la muerte.

El amor bajo las arcadas, el amor en la pelvis, el amor en la cama, el amor como hiedra, el amor como macareo.

Un amor tan grande como los cuentos, como la pintura, como todo lo que es.

Y todo eso en una mujercita, en un corazón momificado, en un pensamiento tan limitado, sin embargo, el mío pensaba por dos.

De pronto, un pintor, desde el fondo de una ebriedad insondable, se desesperó, arrastrado por el vértigo. Pero la noche era lo más hermoso de todo. Todos los estudiantes volvieron a sus cuartos, el pintor recuperó su ciprés. Una luz del fin del mundo llenó poco a poco mi pensamiento.

Pronto ya solo quedó una inmensa montaña de hielo, de donde colgaba una cabellera rubia.



## 50 DIBUJOS PARA ASESINAR A LA MAGIA

Traducción de Conrado Tostado



No se trata aquí de  
dibujos  
    en el sentido estricto del término,  
de alguna incorporación  
de realidad a través del dibujo.

No son un intento  
de renovar  
el arte  
en el que jamás he creído  
del dibujo

no

para entenderlos

    hay que situarlos primero

        Son 50 dibujos

        tomados de cuadernos

    de notas

        literarias

            poéticas

                psicológicas

                mágicas

        sobre todo, mágicas

        mágicas, antes que nada

        y por encima de todo.

Están, entonces, entremezclados

con páginas,

    desplegados en páginas

donde la escritura

    ocupa el 1er. plano de

la visión,

la escritura,  
la nota febril,  
efervescente,  
ardiente  
la blasfemia  
la imprecación.

De imprecación en  
imprecación  
las páginas  
avanzan  
y como cuerpos de  
sensibilidad  
nuevos  
los dibujos  
están allí  
las comentan  
las airean  
las aclaran

No son dibujos  
no figuran nada,  
no desfiguran nada,  
no están allí para  
construir  
edificar  
instituir  
un mundo  
ni siquiera abstracto

Son notas,  
palabras,  
paneles  
ardientes,  
corrosivos  
incisivos  
surgidos  
de quién sabe qué



torbellino  
de ácido sulfúrico  
submaxilar,  
subespatular,  
están allí, como  
clavados,  
destinados a no  
moverse más.

Paneles, entonces,  
pero que vivirán  
sus apocalipsis  
porque hablaron demasiado  
para nacer  
y demasiado al nacer  
como para no renacer  
y  
cobrar cuerpo  
entonces auténticamente.

Pero todo esto  
no sería nada  
si tuviéramos  
que atenernos solo a eso,  
a no salir  
de la página escrita  
y más tarde ilustrada  
por la luz  
como vacilante  
de esos dibujos  
que no quieren decir nada  
y no representan  
absolutamente nada

Para entender estos dibujos  
integralmente  
hace falta

1ero. salir de la página escrita  
para entrar en  
lo real

pero  
2do. salir de lo real  
para entrar  
en lo surreal,  
lo extrarreal,  
lo sobrenatural,  
lo suprasensible  
donde estos dibujos  
no dejan  
de hundirse  
porque vienen de allí  
y de hecho no son  
sino el comentario  
de una acción que  
realmente tuvo

lugar,

la figuración  
en papel,  
circunscrita,  
de un impulso  
que tuvo lugar  
y que produjo  
magnética y  
mágicamente sus  
efectos,

porque esos dibujos  
no son

la representación

o la

figuración

de un objeto,  
de un estado de  
la mente, del miedo,

de un elemento  
o de un acontecimiento  
psicológico,  
son pura  
y simplemente la  
reproducción en  
papel  
de un gesto  
mágico  
que yo ejecuté  
en el espacio verdadero  
con el aliento de mis  
pulmones  
y con mis manos,  
con mi cabeza  
y mis 2 pies,  
con mi tronco y mis  
arterias, etc.

Cuando escribo,  
por lo general escribo  
una nota de un  
trazo

pero eso no

me basta  
y quiero prolongar  
la acción de lo que  
escribí en  
la atmósfera. Entonces  
me levanto  
busco

consonancias  
adecuaciones  
sonidos,  
oscilaciones de cuerpos  
y de miembros

que pudieran ser un acto,  
que llamen  
a los espacios ambiente  
a sublevarse  
y tomar la palabra,  
después me acerco  
a la página  
escrita  
y...

Pero se me olvidaba  
decir que esas  
consonancias  
                  tienen un sentido,  
yo soplo, yo canto,  
                  modulo  
pero no al azar  
                  no

Siempre tengo  
como un objeto prodigioso,  
o un mundo  
por crear y al cual llamar.

Conozco, entonces,  
el valor plástico  
objetivo del aliento,  
el aliento es  
algo en el aire,  
no es aire  
agitado  
                  solamente.

Es una concretización  
masiva en  
el aire  
que debe

sentirse  
en el cuerpo y  
por el cuerpo  
como un aglomerado,  
en una palabra, atómico,  
de elementos  
y miembros  
que en ese momento  
forman un conjunto,  
una materia  
mucho más allá  
que el dulce  
de caramelo  
nace justo  
en ese momento  
de manera instantánea  
en el cuerpo.  
Materia eléctrica  
ca

que podría  
explicar  
si ella misma  
fuera  
explicable  
la naturaleza  
de ciertos gases  
atómicos  
de ciertos  
átomos repulsivos

Digo átomos  
como diría  
lienzo de un muro,  
pared volcánica,  
arteria en fusión de un  
volcán,

muralla de lava que se dirige  
hacia una  
inversión del  
devenir inmediato,

entonces, mis dibujos reproducen  
esas formas  
que surgen de ese modo,  
esos mundos de  
prodigios,  
esos objetos  
donde la Vía  
está abierta  
y lo que se  
llamaba la gran obra  
en alquimia, ha sido  
pulverizada, porque ya no  
estamos en  
la química  
sino en la

naturaleza

y creo firmemente  
que la naturaleza  
va a hablar

II

LITERATURAS





ANTONIN ARTAUD.  
UNA LENGUA DEL CUERPO DISTINTA

MICHEL CAMUS

Traducción de Claudia Itzkowich Schnadower

*Tenemos dos cuerpos, uno injertado en el otro,  
el cuerpo de la carne y el cuerpo de la lengua.  
Cuando a uno de ellos llega dolor o alegría  
el otro percibe las ondas.  
Cuando la mentira alcanza la lengua,  
la muerte crece en las carnes.  
Y así como ciertas palabras nos matan  
otras palabras pueden resucitarnos.  
Christian Bobin, L'épuisement [El agotamiento]*

Toda la dramaturgia íntima de Antonin Artaud es discernible ya desde 1923 en su correspondencia con Jacques Rivière. Sufre de una especie de derrumbamiento interior, una pérdida de sustancia, un malestar, una carencia ontológica; «[...] vivo en una búsqueda constante de mi ser intelectual»,<sup>1</sup> escribe. Se ve padecer una «enfermedad espantosa de la mente»,<sup>2</sup> «una enfermedad que quita la palabra, el recuerdo, que arranca el pensamiento». Un *veneno del ser*, dice, una *verdadera parálisis*.<sup>3</sup>

Un nivel de lucidez tan expresivo incitará a Jacques Rivière a publicar un año después su correspondencia en *La Nouvelle Revue Française* (N. R. F.). Antonin Artaud tiene veintisiete

1 Antonin Artaud, «Correspondencia con Jacques Rivière». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 30.

2 Ídem.

3 Ibid., p. 51.

años. Desde la pubertad está enfermo de los nervios. Solo el opio, que tal vez consume desde 1919, atenúa sus terribles dolores de cabeza. Ya está desdoblado: «Para curarme del juicio de los demás, tengo toda la distancia que me separa de mí mismo».<sup>4</sup> En esta época Antonin Artaud, consciente de sus debilidades, espera a que se abran «los cajones superiores»<sup>5</sup> de su cerebro. Quiere acceder a «facultades supranormales»,<sup>6</sup> como escribirá más adelante. Presiente aquello que podría o debería ser LA VIDA, como lo precisará en 1927 al doctor Allendy: «No me refiero a un color de la vida. Me refiero a la vida verdadera, a la iluminación, esencialmente: el ser, la crepitación inicial donde se enciende todo pensamiento». Su obsesión: cambiar, transformarse, rehacerse un alma viva, salir de su estado larvario para ir hacia su «yo por venir».<sup>7</sup> Desde entonces, ya imagina «una voluntad superior y maligna» que lo deja, a él, «jadeando como en el umbral de la propia vida».<sup>8</sup> Artaud entero está ahí: sufrimiento, desdoblamiento, hiperlucidez, un llamado a una intensidad de vida cada vez mayor. Y sobre todo una necesidad de transformación absoluta.

«La vida es quemar preguntas», dirá al inicio de *El ombligo de los limbos*. Las mismas preguntas lo atormentarán toda su vida: ¿Quién soy, Yo Antonin Artaud? ¿Hay otra realidad detrás de la realidad tangible? ¿Por qué el sufrimiento del cuerpo y del alma? Se interroga: ¿por qué la enfermedad que resulta «de un mal anterior a mí mismo»?<sup>9</sup> ¿Por qué la conciencia como desdoblamiento del cuerpo y de la vida de la carne? Por qué es necesario que el Espíritu (con mayúscula)

4 Ibid., p. 34.

5 Ibid., p. 38.

6 XII, p. 228.

7 Ibid., p. 62.

8 Ibid., p. 53.

9 Ibid., p. 129.

esté desprendido de la vida, como lo ve en Paolo Uccello. ¿Por qué la muerte? ¿Por qué la conciencia tan supragrada del vacío de uno mismo?

Al inicio de su obra, en su *Carta al señor legislador de la Ley de estupefacientes*, Antonin Artaud habla de «la conciencia» como la entenderá un poco más adelante René Daumal, para quien la naturaleza de «la conciencia» es distinta a la naturaleza del pensamiento. El opio y sus derivados que Artaud se ve obligado a consumir debido a su salud sin duda tienen algo que ver con esta dicotomía que siente entre los estados de conciencia sin forma y el pensamiento articulado. Se ve escindido en dos.<sup>10</sup> Se queja de padecer «vacuidad mental»,<sup>11</sup> debilidad e insuficiencia del pensamiento. «No tengo pensamiento», dice también en *El ombligo de los limbos*. Se ve, se siente como viviendo en limbos cuyo ombligo, si acaso hay tal, es ilocalizable. Tiene la sensación de haber perdido, con la vida del alma, la conciencia de su individualidad. Está en busca del centro de su ser interior. Su conciencia «ya no se reconoce como algo que se pertenece»,<sup>12</sup> es como si ya no estuviese presente en ella misma. Hay un «agujero capital»<sup>13</sup> en él, un «nodo de asfixia central»,<sup>14</sup> algo ausente que ninguna presencia plenaria nunca logra colmar. Hay una sensación de haber sido abortado y de haberse convertido en «la mente en un horrible suspenso»,<sup>15</sup> «una nada suspendida». <sup>16</sup> Hay en él un desvanecimiento de la conciencia de sí mismo, un déficit, incluso. «Hay depresión, disminución, desposesión de sí mismo. Hay una caída de sí mismo». <sup>17</sup> No está en el abismo. Es el abismo. «Soy un abismo

10 Ibid., p. 193.

11 Ibid., p. 81.

12 Ídem.

13 Ibid., p. 83.

14 Ibid., p. 135.

15 Ibid., p. 82.

16 Ibid., p. 102.

17 Ibid., p. 104.

completo»,<sup>18</sup> escribe, o «no tengo yo mismo».<sup>19</sup> Sufre una carencia esencial: la que resulta de su toxicomanía y, por consecuencia, una carencia más global, una carencia ontológica que quizás el uso de estupefacientes abrió en él. Sufre por no poder hallar su lugar, sus cimientos internos, su centro de gravedad. Hace alusión al núcleo central que siente como muerto. «Ya no tengo punto de apoyo, ni base... me busco no sé dónde».<sup>20</sup> Habla de «la pérdida física y esencial de sentido»<sup>21</sup> que sería la esencia o el sentido de la comunicación consigo mismo, ya que añade entre paréntesis «quiero decir la pérdida en el terreno de la esencia».<sup>22</sup> Y ese sentido del sentido que anhela estaría fundado en la transformación de sí mismo o su irreversible evolución hacia la realización del ser, hacia la plenitud del despertar interior. Por el contrario, se siente víctima de un proceso de involución en el que la caída tiene un aspecto idéntico al de un retorno acelerado al caos original. Es presa del trabajo de lo negativo: «sin obras, sin lengua, sin palabra, sin mente, nada».<sup>23</sup> Hay que escucharlo literalmente cuando dice: «ya no tengo lengua» o «perdí la mente»<sup>24</sup> o «mi alma interior es la que está más destruida, más arruinada».<sup>25</sup>

Artaud no tiene ni treinta años cuando publica *Fragmentos de un diario del infierno*, donde se aboca desesperadamente a pensar su mal. Un desnudamiento se revela como lo contrario de un vendaje. No es solamente su mal lo que él describe, sino el mal o la carencia de ser que está latente en nosotros, quienes la

18 Ídem.

19 Antonin Artaud, «Carta al doctor Allendy, 30 de noviembre 1927». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 84.

20 Antonin Artaud, «Correspondencia con Jacques Rivière». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 137.

21 Ibid., p. 110.

22 Ídem.

23 Ibid., p. 121.

24 Ibid., p. 122.

25 Ibid., p. 125.

sofocamos mientras él grita la suya para escuchar y despertar la nuestra. Cuando escribe *Toda la escritura es una marranada*,<sup>26</sup> y se sobrentiende que la mía también, cabe ver ahí la metáfora de una carencia absoluta: la *terra incognita* de la verdadera vida. En *El arte y la muerte* se dirá a sí mismo: «aún no has empezado a pensar». Y en el pensar suyo está el sentir, el ver y el vivir. «Siente el pensamiento», decía Unamuno, y «piensa el sentimiento». No es suficiente. Antonin Artaud reivindica un exceso de vida, una convergencia de la vida y del Espíritu: «sufro de que el Espíritu no esté en la vida y de que la vida no sea el Espíritu».<sup>27</sup> Una convergencia de la vida y de la obra para que la obra sea intensamente vibrante y no refrigerante «como hielos en el espíritu».<sup>28</sup> Pero la extrema intensidad de la vida es apertura a la muerte. Quizás Artaud presiente que la intensidad infinita es el otro nombre de la muerte.

El sueño de muerte intensificado por el opio que describe en la primera parte de *El arte y la muerte* es muy cercano al desdoblamiento cataléptico nocturno que practican Daumal, Lecomte y Meyrat cuando juegan ciegamente con su propia vida. Hay en Artaud un acercamiento experimental a la muerte que no es del todo ajeno a las N. D. E. (*Near Death Experiences*). Esas breves páginas (cuyas notas sobre el sueño tienen una música nervaliana) testifican de una extraña visión que ofrece, según sus propias palabras, «una salida a la muerte».<sup>29</sup> Ya había escrito hacia 1922-1923, después de haber leído a Maeterlinck, un texto casi iniciático sobre la magia de la muerte. Desde entonces, la mirada de Artaud había operado «una inversión de las apariencias».<sup>30</sup> Ante sus ojos, la realidad tangible ya no es «más que uno de los aspectos más transitorios y menos reconocibles

26 Ibid., p. 120.

27 Ibid., p. 61.

28 Ibid., p. 62.

29 Ibid., p. 151.

30 Ídem.

de la infinita realidad».<sup>31</sup> Prefigura la visión de un físico cuántico y filósofo como Basarab Nicolescu, ante cuyos ojos el monolito verbal «realidad» ya no tiene sentido, puesto que existen tantos niveles de realidad como hay, verticalmente, niveles de percepción. La sensación de estar atravesado por el infinito se va a volver en Antonin Artaud, a pesar de su propia debilidad ontológica, o a causa de ella, una de las líneas de fuerza de su conciencia en «contacto con las fuerzas de la mente», como lo dirá en su *Carta a la vidente* de 1926, poema en prosa que es en sí mismo una de las cúspides más armoniosas de su arte, donde se conjugan ternura, belleza, serenidad y necesidad de verdad: «un brote luminoso provoca delicias sin sombras [que lo] reanima como un vino misterioso».<sup>32</sup> Pronto ese vino misterioso no será más que un recuerdo.

El año anterior, en su respuesta a una encuesta sobre el suicidio en el número dos de *La Révolution surréaliste*, había insistido en la debilidad ontológica del yo. Decía que sufría horriblemente la vida, que quizá ya estaba muerto o suicidado desde hacía mucho tiempo, que no sentía en él apetito por la muerte, sino apetito por *no ser*, un tema de juventud que atravesará toda su obra. No hay que buscar una coherencia global en la obra de Antonin Artaud, que está minada de contradicciones. En él la única verdad es la del momento. En todo momento, toda su obra no es más que una extenuante búsqueda de verdad, con sus caminos, sus bifurcaciones, sus períodos de evolución y de involución, sus fases de mutación, sus muertes y sus renacimientos. En su texto *Sobre el suicidio* Antonin Artaud plantea las verdaderas preguntas: tendríamos primero que estar convencidos de nuestro ser o de nuestra identidad para estar seguros de nuestra muerte. Ese cuestionamiento ontológico (ese ¿quién soy yo?) es inseparable de cómo vivir, de cómo

31 Ídem.

32 Ibid., p. 160.

morir. La verdad de Artaud en 1925 sigue siendo la nuestra hoy cuando escribe: «No puedo ni morir ni vivir ni no desear morir o vivir. Y todos los hombres son como yo».<sup>33</sup>

La muerte es algo que no cesa de evocar, le da vueltas a su sentido en todos los sentidos, ve en ella de pronto la negatividad aparente y, después, la positividad escondida. Esto puede discernirse en su «*Lettre à Personne*» [*Carta a nadie*] de 1926, donde declara que la muerte no le interesa, al tiempo que agrega una profesión de fe altamente mística: «No me queda muy claro qué parte de lo consciente puede destruirse en uno: incluso muriendo voluntariamente. Hay una irrupción obligada de Dios en nuestro ser, y todo lo que toca ese ser convertido en parte integral de su sustancia está también ahí y, sin embargo, no morirá con él».<sup>34</sup> No cesa de plantear y replantear la pregunta del gobierno de su propio cuerpo: «Desde cualquier ángulo que mire en mí mismo, siento que ninguno de mis ademanes, ninguno de mis pensamientos, me pertenece. No siento la vida sino con un retraso que me la vuelve desesperadamente virtual».<sup>35</sup> Artaud no tiene todavía ni treinta años cuando escribe *En plena noche o el bluff surrealista*. Su lucidez de entonces se puede medir hoy, sesenta y nueve años más tarde, cuando denuncia la adhesión de principio o de hecho de los surrealistas al Partido Comunista Francés; cuando denuncia la alienación poética que constituye la ideología marxista; cuando denuncia las ilusiones de toda Revolución exterior («una idea sin que esa idea, a fuerza de envejecer, adquiera siquiera una sombra de eficacia») mientras que él, Artaud, reivindica una revolución interior, una transformación ontológica, «una metamorfosis de las condiciones interiores del alma»,<sup>36</sup> visión que lo hace aparecer hoy como un precursor de la transmodernidad. ¿Se sen-

33 Ibid., p. 314.

34 Ibid., p. 358.

35 Ibid., p. 359.

36 Ibid., p. 364.

tiría justificado por Jakob Böhme?<sup>37</sup> Hoy, un físico de las partículas elementales, Basarab Nicolescu, a quien ya mencioné, es quien descubre, en la visión mística de Jakob Böhme,<sup>38</sup> analogías con el universo cuántico de una increíble precisión: el *bootstrap* o la autoconsistencia del universo, la infinitud de los niveles de realidad, los principios de discontinuidad y de no separabilidad, entre otros.

Artaud en 1926 no es más que uno de los rostros de Artaud, el de la belleza, pero también el de la videncia y el de la violencia de la verdad poética. Es la edad, treinta años, en la que a Artaud lo persigue «el vacío de una cristalina libertad», en la que se dirige a la fuente cuya claridad le permite ver clara la muralla de la muerte, «rapada y volteada de cabeza».<sup>39</sup>

Se nota en sus textos sobre el teatro y en su trabajo teatral: Artaud no obedece más que a la necesidad interior. El teatro es para él una operación mágica para dar «toda su vida superior a esa pobre materia que nos empeñamos en moldear».<sup>40</sup> Cuando se relee lo que publicó en 1934, en un artículo titulado «*Une histoire des religions écrite du seul point de vue de l'homme*» [*Una historia de las religiones escrita desde el punto de vista exclusivo del hombre*], se le ve defender una visión mística más esotérica que la de Denis Saurat y hacer alusión «a la verdadera vía que reside en la iluminación interior, (...) incognoscible por naturaleza y que no tiene ni forma ni nombre».<sup>41</sup> El mismo año, compara la poesía metafísica de Roger Gilbert-Lecomte con los escritos de Novalis.<sup>42</sup> El acercamiento habría sido más

37 Ibid., p. 369.

38 *La science, le sens et l'évolution, Essai sur Jakob Boehme* [*La ciencia, el sentido y la evolución. Ensayo sobre Jakob Böhme*], Ed. Le Félin 1988, que se publicó en 1995 bajo el título *L'homme et le sens de l'univers*.

39 Ibid., p. 376.

40 Antonin Artaud, «Correspondencia con Jacques Rivière». En *Œuvres Complètes*, Tomo II, Gallimard, París, p. 31.

41 Ibid., p. 284.

42 Ibid., p. 291.



pertinente con René Daumal. Pero la sensibilidad suicida y la toxicomanía de Gilbert-Lecomte eran más cercanas a Artaud que la búsqueda gnóstica de Daumal.

Se habla con demasiada frecuencia de la locura de Artaud y se olvida la extraordinaria exuberancia de su genio poético durante los años que dedicó al teatro y al cine. Sus crisis de neuropatía, su mente enferma, sus dolores de cabeza, sus angustias, sus sensaciones físicas de aprisionamiento, sus pensamientos abortados, sus «caídas de alma», sus fisuras o sus periodos de postración no le impiden desplegar una intensa actividad creadora. Las sustancias opiáceas que usa o de las que abusa le ayudan a superar sus estados depresivos. Se le ve mostrar una excepcional lucidez en la descripción clínica de sus estados psicofísicos catastróficos o de aquello que llama la alteración del «sistema orgánico de la mente».<sup>43</sup> La fuente de su inspiración le parece trágicamente contaminada. Lo que pone en cuestión es la propia naturaleza humana. En el fondo, Artaud padece sus propios límites. Aun si está atravesado por el infinito, el hombre es el hombre de los límites. A Artaud lo obsesionaba la intuición fulgurante de que el hombre no es más que un ser de transición y que habría en él una virtualidad sobrehumana, un estado superior de videncia en el que la vida más luminosa del pensamiento brotaría, se generaría de manera espontánea. Apela a «una luz superior y milagrosa».<sup>44</sup> Recurre a taumaturgos, terapeutas, astrólogos y videntes. Tiene una inmensa cultura, pero sufre de desnutrición del espíritu. Y es ahí donde nos aclara sobre nosotros mismos, en la medida en que tenemos el espíritu menos *hambriento* que él. Se da cuenta de que el pensamiento tal y como se manifiesta en él es tan ajeno «a los fenómenos, a los eventos exteriores»<sup>45</sup> como

43 Antonin Artaud, «Carta a un amigo, París, 3 de abril de 1931». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 110.

44 Antonin Artaud, «Carta a una vidente, París, 6 de abril de 1931». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 118.

45 *Ibid.*, p. 115.

al enigma íntimo de sí mismo. «Solo una nada, *un vacío atrozmente doloroso*, subraya, me responden cuando yo me interrogo». <sup>46</sup> *La noche oscura del alma* de los místicos le parece un estado más envidiable que «la extinción, en la raíz y en el huevo, de todas las fuerzas anteriores al espíritu que hay en nosotros». <sup>47</sup> En *nosotros*, escribe. Hay en Artaud un cuestionamiento desbordado de lo que llama la *realidad misma* de su mundo interno, del que padece la no-realidad, la ausencia, el agujero de ser, el núcleo muerto. Su enfermedad de la mente fluctúa en los limbos de un mundo intermedio, de un Entre-Dos que no es ni el ser ni el no-ser. Se siente prisionero en ese bardo del cual no encuentra la puerta de salida. Si analiza sus estados de sufrimiento con un ojo implacable, sobre todo en su correspondencia con sus amigos médicos, es porque vive en el corazón de la paradoja del actor que, en su desdoblamiento, puede encarnar un caso patológico y vivirlo con una energía convincente sin que le afecte a él mismo. No solo no se identifica con su enfermedad, sino que la explota en sus escritos y dibujos con fines de autoterapia. Se puede hablar en su caso tanto de pictoterapia como de scriptoterapia y, por sus lecturas alimenticias, de biblioterapia. De todas maneras no encuentra *nada* con qué identificarse. Su escritura está moldeada por la emoción, pero él afirma que ya no tiene «ni emoción ni pasión». <sup>48</sup> Se siente apático, pero habla de ello de una manera patética. Solo el opio lo devuelve a la vida, a una magia de la vida de la que no soporta privarse. Pero a fuerza de objetivar sus más íntimos estados de conciencia, Artaud se despersonaliza y se impersonaliza. Su psique dramática se ha vuelto objeto de conciencia. Escapa, en el corazón de su propio enigma, a cualquier psicología. Y precisamente por esta apertura, contrapone el teatro metafísico al teatro psicológico empobrecedor o estéril que caracteriza su época o la nuestra, salvo escasas excepciones, como Peter Brook, por ejemplo.

<sup>46</sup> Ídem.

<sup>47</sup> Ibid., p. 114.

<sup>48</sup> Ibid., p. 116.

El índice del número III de *Le Grand Jeu* proponía en 1930 «La primera revelación de la metafísica experimental». Un año después, en su conferencia sobre *La puesta en escena y la metafísica*, Artaud explica lo que entiende por «la metafísica en actividad». Se acerca mucho en esa época a los miembros del Grand Jeu a quien, de manera totalmente injusta, les reprochará «cierta ausencia de verdadera profundidad».<sup>49</sup> Artaud vive en el corazón de todas las contradicciones. Es y no es el mismo Artaud el que habla del Teatro Alquímico en 1931 en su conferencia en la Sorbonne y el que, el mismo año, evoca su impotencia, su parálisis y su desecamiento en su segunda carta *A una vidente*. Es doble. Es blanco y negro. Esta «identidad metafísica de lo concreto y de lo abstracto»<sup>50</sup> que intenta revelar en una nueva concepción del teatro se encarna en él en la identidad de la enfermedad física y de la videncia metafísica, contradicción en la cual la *fuerza* de su «apetito metafísico de crueldad»<sup>51</sup> parece un tercer punto de referencia más allá de la oposición binaria de los dos primeros. Y es precisamente esta lucha interior entre Artaud y su Doble la que proyecta sobre el escenario en los conflictos metafísicos del teatro balinés. Su «teatro de la crueldad» es sobre todo un teatro cruel para la conciencia psicológica de uno mismo, demasiado miope como para ver que el propio yo no es más que una ficción mental. En 1932, Artaud tiene 36 años. Domina admirablemente sus medios de expresión. Sus dos *Manifiestos del Teatro de la Crueldad* no terminan de entenderse. Concibe otro lenguaje que precede a la palabra, que yace en la fuente viva y mágica del acto. Lo que busca manifestar es «un estado de vida trascendente».<sup>52</sup> Pero

49 Antonin Artaud, «Carta a André Rolland de Renéville, París, 8 de noviembre de 1932, lunes por la noche». En *Œuvres Complètes*, Tomo I, Gallimard, París, p. 167.

50 Antonin Artaud, Correspondencia con Jacques Rivière. En *Œuvres Complètes*, Tomo IV, Gallimard, París, p. 72.

51 Antonin Artaud, «Carta a André Rolland de Renéville, París, 1 de septiembre de 1932». En *Œuvres Complètes*, Tomo V, Gallimard, París, p. 143.

52 Antonin Artaud, «Carta a Jean Paulhan, París, 5 de septiembre de 1932». En *Œuvres Complètes*, Tomo V, Gallimard, París, p. 146.

observa que «nuestro Occidente lleno de objetivos materiales se desvía de la Metafísica». <sup>53</sup>

En *Heliogábalo*, publicado en 1934, se atreve a afirmar que el sacrificio del alma o la muerte de la individualidad es la forma más terrible del Amor metafísico. <sup>54</sup> René Daumal le escribirá que lo conmovió en el alma. Visión gnóstica de una maravillosa coherencia. Al leerlo, parecería que Antonin Artaud se volvió extraordinariamente sereno. En absoluto. Está deprimido, intoxicado. Habla de sus estados de tormento y de desastre. <sup>55</sup> Como le escribe a Jean Paulhan, es «la Verdad suprema» lo que él está buscando. Pero no la busca solamente en el cielo metafísico de los libros esotéricos que cita en sus libretas: el *Popol Vuh*, el *Séfer Ha Zohar*, el *Zend Avesta*, los *Vedas*, el *Libro de los Muertos* egipcio o tibetano, <sup>56</sup> el *I Ching* o incluso las obras de René Guénon, Fabre d'Olivet y Saint-Yves d'Alveydre, de las cuales se alimenta, sino también en los infiernos corporales del opio, esta «cultura de la nada». Odia el opio pero no puede prescindir de él. «Dejar de drogarme es morir», escribe hacia fines de 1934. No puede escribir más que en los días de abstinencia. El opio no es lo que lo hace escribir, sino su ausencia. Pero «para sentir su ausencia tiene que pasar de vez en cuando por ahí». <sup>57</sup> «La virilidad está estropeada», dice. Tanto la virilidad trascendental como la virilidad sexual. Quién sabe si fue el opio lo que le generó su inextinguible odio del sexo. Aquello que el opio pudre, lo enunciará en sus notas íntimas: <sup>58</sup> «las relaciones, la eferves-

<sup>53</sup> Antonin Artaud, *Pages de carnet. Notes intimes*. [Hojas de libreta. Notas íntimas]. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 77.

<sup>54</sup> VII, p. 59

<sup>55</sup> VII, p. 183

<sup>56</sup> Antonin Artaud, *Pages de carnet. Notes intimes*. [Hojas de libreta. Notas íntimas]. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 116.

<sup>57</sup> Antonin Artaud, *Sur quelques problèmes d'actualité*. [Sobre ciertos problemas de actualidad]. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 26.

<sup>58</sup> Antonin Artaud, *Pages de carnet. Notes intimes* [Hojas de libreta. Notas íntimas]. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 91.

cencia de la impresión, los contactos de la emanación viva. Sería riesgoso imaginar que el opio es el único impedimento a la intensidad de la vida plenaria que reivindica. Hay seguramente otras causas que tienen que ver con nuestra absoluta ignorancia de la vida en su infinita complejidad».

«¿Pero quién ha bebido de la fuente de la vida?», escribirá en 1935, en la época de su proyecto de viaje a México. Artaud lleva años luchando en todos los frentes para producir obras de teatro o películas. Está en la fase más activa de su existencia. Está en la miseria y tiene que frecuentar a la alta sociedad parisina para financiar sus proyectos. Se reúne con riquísimos burgueses, del tipo de Henry Church quien, al olvidar el título de *El ombligo de los limbos*, le habla de su «folleto sobre la cocaína».<sup>59</sup> Escribe cientos de cartas. Enero de 1936 va a marcar un giro en su vida. Al mismo tiempo que le da a Éditions Gallimard una de las cúspides de su obra, *El teatro y su doble*, se embarca hacia México. Su vida pronto dará un giro más dramático que nunca.

En mayo de 1937 escribe desde Bruselas: «Son 20 años de mi vida los que abandono en este momento. Siento que Otro Hombre va a salir sin saber exactamente lo que es ni adónde me llevará».<sup>60</sup> Un mes más tarde, Artaud escribe *Las nuevas revelaciones del ser*, que se publicarán a fines de julio, unos días antes de su partida a Irlanda. En este otro registro, la frontera entre el tono profético y la exaltación delirante resulta una vez más indiscernible. En la misma época (junio de 1937) se rehúsa a que *De un viaje a la tierra de los tarahumaras* se publique con su nombre en la N. R. F. La fisura mental se amplía en Irlanda. Sus cartas de Irlanda desvarían en una mezcla esotérica desestructurada. En cambio, si se mira unos meses atrás, se puede percibir que en *La guerra de los principios*, segunda parte de *Heliogábalo*, al igual que en sus tres

59 Antonin Artaud, «Carta a André Rolland de Renéville, 17 de septiembre de 1932». En *Œuvres Complètes*, Tomo V, Gallimard, París, p. 163.

60 Antonin Artaud, «Carta a Madame Jean Paulhan Bruselas, mayo de 1937». En *Œuvres Complètes*, Tomo V, Gallimard, París, p. 291.

conferencias de febrero de 1936 en la Universidad de México y en sus cuatro textos sobre los tarahumaras publicados en el gran diario mexicano *El Nacional*, todo estaba estructurado y era coherente: había rigor en el corazón de su visión gnóstica o profética. En Irlanda, el delirio reemplazó el rigor. Perdió el sentido de su búsqueda, lo que llamaba el «pensamiento absoluto»: ese «punto del pensamiento», como escribía en las páginas de su libreta de 1932, «*en el que, después de haber despojado el lenguaje de las ilusiones y las tentaciones más comunes, me encuentro frente a una utilización absolutamente desnuda, absolutamente clara y sin equívoco ni confusión posible de mi mente*». <sup>61</sup> Artaud en esta época había llegado a concebir que no era la palabra, que no era el pensamiento lo que estaba enfermo, sino «el ser entero» <sup>62</sup> en él. Pero dirá en uno de sus «Mensajes revolucionarios» en México «que hay una mentira del ser contra la cual nacimos para protestar». <sup>63</sup> En él, el deseo prometeico o demiúrgico siempre tomó formas contradictorias, a veces creativas y a veces autodestructivas. Ese deseo de absoluto lo llevará a través de todos los infiernos hasta el final.

La verdad es que nadie sabe si Artaud en efecto consumió peyote en México. Puede que el peyote no sea, bajo la pluma de Artaud, sino la apelación literaria de la heroína. Pues, a partir de su retorno a París, se vio obligado a hacerse dos severas curas de desintoxicación, una a fines de febrero y la segunda a fines de abril de 1937. Curas que el peyote por sí mismo no habría requerido, si nos atenemos a las experiencias que Charles Duits relató en *Le pays de l'éclairement* [*La tierra de la iluminación*].

La gran línea de fractura en la vida y en la obra de Artaud puede verse en su pequeño opúsculo *Las nuevas revelaciones del ser* de julio de 1937. Desde entonces desaparece de París, adonde no

61 Antonin Artaud, *Pages de carnet. Notes intimes* [Hojas de libreta. Notas íntimas]. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 80.

62 Ibid., p. 83.

63 Antonin Artaud, *Mensajes revolucionarios*. En *Œuvres Complètes*, Tomo VIII, Gallimard, París, p. 178.

reaparecerá sino nueve años más tarde, tras haber envejecido veinte o treinta. Diecinueve meses y una semana después, lo encontrarán muerto al pie de su cama. Así nacerá la leyenda de la locura de Artaud. Pero, como me lo afirmaba de viva voz el doctor Jean Dequeker, quien fue el asistente del doctor Ferdière en Rodez, Artaud nunca estuvo loco en el sentido psiquiátrico de la palabra, es decir, alienado o demente. Estuvo gravemente enfermo, fue presa de divagaciones religiosas o de otro tipo y de delirios de persecución. Sufrió crisis de excitación o de postración que el vocabulario psiquiátrico no esclarece con el uso y abuso de sus escasos y limitados comodines: neurosis, psicosis, paranoia, esquizofrenia. Artaud sufrió aún más su internamiento debido a que sin cesar lo atravesaban relámpagos de lucidez, como queda claro en las 2500 páginas de los *Cuadernos de Rodez*. Lo intentaron rehabilitar durante esos años de internamiento, mientras que él intentaba conseguir heroína. «Desde hace ocho años me he sumergido en numerosas tinieblas y mis ideas sobre la Religión van avanzado a la par de mis ideas sobre el yo y sobre el alma, y veo que los hombres ya no conocen su alma y que el yo, ya no saben lo que es».<sup>64</sup> El enemigo del yo se volvió para él «el inconsciente universal», ese «inconsciente hipnótico» que odia la luz del espíritu. La pregunta «¿Quién soy?» sigue ahí como un enigma que lo atormenta: «¿Soy un cuerpo o un espíritu?».<sup>65</sup> Sus delirantes escapadas cristológicas hacen un movimiento de búmeran y regresan a golpearlo en su carne martirizada por los electrochoques. «Antes de ser alguien», escribe, «hace falta primero no ser nadie».<sup>66</sup> Llega a concebir un tercer punto de referencia que no es ni el espíritu ni el cuerpo, sino una fuerza en la fuente de la vida a la que llama «la atroz y heroica Virginidad»: «Solamente la idea de la virgi-

64 Antonin Artaud, «Carta a Jean Paulhan Rodez, 16 de febrero de 1945». En *Œuvres Complètes*, Tomo XI, Gallimard, París, p. 44.

65 Antonin Artaud, «Carta a Jean Paulhan Rodez, 16 de febrero de 1945». En *Œuvres Complètes*, Tomo XI, Gallimard, París, p. 71.

66 Ídem.

nidad intrínseca salva de uno mismo, de la muerte y de Dios». <sup>67</sup> Sus delirios son atravesados por relámpagos de genio. Sus glosolalias, una especie de rechazo de la lengua de la cabeza por medio del lenguaje eyaculatorio de las pulsiones, reintroducen lo no humano en lo humano. La lengua glosolálica «es el simio del signo, su bestia», dirá Christian Prigent en *La langue et ses monstres* [*La lengua y sus monstruos*]. En materia glosolálica, Artaud tiene precursores, los rusos IJlébnikov y Andréi Bely. En Artaud, las glosolalias tienen algo de un «atletismo afectivo» para encontrar la fuente de la respiración o para escapar de los «ejércitos de los hechiceros» <sup>68</sup> que lo persiguen en lo oculto. «Desde hace 50 años que vivo, mi delirio no me ha dejado», dirá más tarde, «y es el delirio de un hombre iluminado». <sup>69</sup>

Si es que hay una locura en Artaud, se trata de una locura metafórica, que yace en el rechazo de sus límites, en el deseo loco de «que el cuerpo se reunifique en sí mismo en una igualdad sensorial absoluta». Es una percepción globalmente única la que él reivindica, una percepción del absoluto en el espacio absoluto del cuerpo, una armonía que debe sentirse en todos los niveles del ser. Su desmesura nos hace medir nuestros propios límites, nuestras impotencias, nuestras faltas, nuestra resignación a lo que somos. Como todo ser en evolución, sentimos cierta carencia de ser. Pero aquello que más nos hace falta en esa carencia de ser es la «intensidad» de la carencia. Antonin Artaud es portador de esta violenta intensidad cuyo llamado se retuerce en el grito.

Su texto *Artaud, El Momo*, que escribió al volver a París, está cargado de un insoportable sufrimiento. «Y la vida bajó un nivel», escribe. «Estoy presente, escribo, trabajo, pero ya no

67 Ídem.

68 Antonin Artaud, «Carta al doctor Jean Dequeker Rodez, hacia el 20 de marzo de 1945». En *Œuvres Complètes*, Tomo XI, Gallimard, París, p. 56.

69 Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XIV, Gallimard, París, p. 167.



escribiré como antes». <sup>70</sup> Deteriorado, Artaud se limita en adelante a la condición trágica del cuerpo, de la carne y de los huesos. Quema lo que había adorado. Consagra sus antiguas visiones metafísicas al diablo. Ese retorno a la miseria del cuerpo no viene sin el deseo de un «cuerpo nuevo», <sup>71</sup> un «cuerpo puro» <sup>72</sup> o un cuerpo sin órganos. Hace alusión a él día tras día durante el mes que precede su muerte cuando escribe que desea «un cambio corporal de fondo» mientras se destruye abusando del láudano y sobre todo del cloral. Sin un mínimo de treinta gramos de láudano al día, <sup>73</sup> su cuerpo grita de dolor. (A propósito, se supo después de su muerte que sufría de cáncer en el recto). Y ese retorno al cuerpo de dolor se acompaña de la aversión, incluso la execración del sexo, la copulación, el erotismo; en suma, la libido universal, responsable de todos los hechizos. Uno no se libra impunemente al odio del sexo; éste crea entre el sexo y la mente una oposición binaria que genera un bloqueo y un impasse del sentimiento, a partir de ese momento incapaz de abrirse al espacio de la Alegría —Alegría de la punta más fina del alma— y, como lo cantaba Zaratustra, toda alegría desea la eternidad. Hace falta un estudio profundo sobre Artaud y su sexualidad de toxicómano. Cabe preguntarse si la condena del sexo no se torna en sexualización de la escritura. Lo escrito en él tiende a menudo hacia el grito orgiástico, hacia el espasmo glosolálico.

En la época del delirio de los *Cahiers du retour à Paris* [*Cuadernos de vuelta en París*], su texto poético sobre *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, un texto que le encargaron sus amigos Alain Gheerbrant de las Éditions K y el famoso galerista Pierre Loeb, es una obra inclasificable en el orden de la emoción superior. «Un milagro», según Jean Dequeker, «que revela mucho sobre sus capacidades para trascender su enferme-

<sup>70</sup> Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XII, Gallimard, París, p. 218.

<sup>71</sup> Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XIII, Gallimard, París, p. 118.

<sup>72</sup> *Revue 84*, núm. 5-6.

<sup>73</sup> *Revue 84*, núm. 5-6.

dad». Ahí se ve a Artaud proyectando sobre Van Gogh su sempiterno debate: «El del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otro. ¿Y dónde queda en este delirio el yo humano?», se interroga. El «¿Quién soy?» permanecerá sin respuesta hasta su muerte. En 1946 hará alusión a «la ignorancia total y absoluta del ser y del yo».<sup>74</sup> Antonin Artaud llevaba en el fondo de sí mismo a todos los hombres, con su oscuridad sufriente, su ceguera y su soledad.

Su poética hipnotizante, a la vez martillada y de una intensidad desgarradora, aporta algo absolutamente nuevo y extraordinario que hace vibrar las cuerdas más hipersensibles de la vida desnuda. Introduce en la poesía una lengua emocional de humores y de cloaca, «la carnaza de pellejo correosa»,<sup>75</sup> como él escribe, un vocabulario de alguien a flor de piel, una lengua excremental y anatómica de hueso y de carne mucho más verde y mucho más cruda que la del marqués de Sade. Pero lo esencial está en otro sitio: desentierra el fuego del cuerpo y le prende fuego a la lengua.

La muerte sigue ahí como uno de los temas de *Secuaces y suplencias*. En diciembre de 1947, tres meses antes de su muerte, escribirá: «Y es así como, a fuerza de morir, terminé ganando una verdadera inmortalidad».<sup>76</sup> No es la inmortalidad del ser la que Artaud reivindica, sino la inmortalidad del no-ser. Hace alusión a ella en 1945 cuando habla del «secreto del sacrificio de sí»: «El secreto es que no hay más secreto que ser precisamente aquello que no se es, y eso no es un secreto sino un alma».<sup>77</sup> De todas maneras la dimensión más trágica

74 Antonin Artaud, *Cuadernos de vuelta en París*, 26 mayo-julio, 1946. En *Œuvres Complètes*, Tomo XXII, Gallimard, París, p. 121.

75 Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XIV, Gallimard, París, p. 107.

76 *Revue 84*, núm. 5-6.

77 Antonin Artaud, *Cuadernos de Rodez*, septiembre-noviembre, 1945. En *Œuvres Complètes*, Tomo XVIII, Gallimard, París, p. 191.

del último Artaud es todavía la del cuerpo que ya no se soporta, la de un cuerpo que se dice todavía yo y que se contradice escribiendo «No tengo yo»<sup>78</sup> o incluso: «Es mi yo el que reivindica imponerse; si me humillo, él se subleva y se vuelve otro».<sup>79</sup> «El cuerpo, dirá, habla en otro sitio una lengua distinta del cuerpo».<sup>80</sup> ¿Qué lengua «distinta» que no sea la del dolor de su yo-el-cuerpo y del fuego que lo consume? Artaud entero se encuentra en las tres páginas de *Vie et Mort de Satan le Feu* [Vida y muerte de Satán el Fuego]. El fuego, «lo que quema, es a sí mismo», escribe Artaud, «SE CASTIGA».<sup>81</sup> Y es en el fuego donde desaparece «la idea de Ser».<sup>82</sup> En el infinito: el incendio...

La contradicción absoluta de Artaud se resume en dos frases. La primera: «La conciencia será destruida».<sup>83</sup> La segunda: «No se muere porque haya que morir. Se muere porque un día, hace no mucho, se forzó a la conciencia a ese pliegue».<sup>84</sup>

Artaud es sin duda creador de una nueva lengua poética en *Secuaces y supliciaciones* (la cúspide de su obra para aquellos que sacralizan a Artaud). En una antología de textos, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle* [Antonin Artaud, el desesperado que les está hablando], Paule Thévenin (hoy fallecida) da sentido—un sentido poéticamente positivo— en particular a la obra más delirante y más desestructurada de Artaud, en la que

78 Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XIV, Gallimard, París, p. 76.

79 Antonin Artaud, *Cuadernos de vuelta en París* 26 mayo-julio, 1946. En *Œuvres Complètes*, Tomo XXII, Gallimard, París, p. 148.

80 Antonin Artaud, *Cuadernos de Rodez* mayo-junio, 1945. En *Œuvres Complètes*, Tomo XVI, Gallimard, París, p. 222.

81 Antonin Artaud, *Vie et Mort de Satan le Feu* [Vida y muerte de Satán el Fuego], Ed. Arcanes, 1953.

82 Antonin Artaud, *Vie et Mort de Satan le Feu* [Vida y muerte de Satán el Fuego], Ed. Arcanes, 1953.

83 Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tomo XIV, Gallimard, París, p. 106.

84 Antonin Artaud, *Vie et Mort de Satan le Feu* [Vida y muerte de Satán el Fuego], Ed. Arcanes, 1953.

se designa a sí mismo como «ese inestable tartamudo y en perpetua búsqueda neuropática de su yo».<sup>85</sup> Al contrario de lo que valora mi vieja amiga Paule Thévenin, yo considero que la obra de Artaud posterior a 1937 es un oscurecimiento trágicamente «Mômo» (*mômo* es una palabra marseleses con la que se designa a un *môme*, es decir, un niño irresponsable), sí, un ensombrecimiento con respecto a su magistral obra anterior. El verbo inspirado fue reemplazado por una lengua distinta del cuerpo: una especie de cacofonía vital cuyos impulsos caóticos son emblemáticos de su desasosiego ante la pérdida de todo camino y la ausencia de toda orientación. Las dos o tres mil páginas de los *Cuadernos de vuelta en París* no son de una naturaleza notoriamente distinta a las de los *Cuadernos de Rodez*. Hay refritos, en especial su nuevo *Discurso al Papa*. Hay repeticiones y, es preciso decirlo, desvarío en la angustia, aun si abundan también cosas estremecedoras, gritos y sufrimientos. Su obra maestra, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, publicada el 25 de septiembre de 1947, seis meses antes de su muerte, constituye una fabulosa excepción. Si hubiese sobrevivido, nada impide imaginar que una luz tan resplandeciente como ésa habría brillado de nuevo desde el fondo de su tenebroso volcán.

Lo que sorprende aún más que el proceso de *tabula rasa*, la negación de todo lo que escribió antes de su estancia en Irlanda; aún más que esa autodestrucción, es la increíble energía —esa *fuerza oscura* según Artaud— que no cesa de generar su rabia permanente por ennegrecer miles de páginas en unos cuantos meses. Habrá que esperar los cuatro o cinco volúmenes que se publicarán después del tomo XXVI de sus *Obras Completas* en francés para pronunciarse sobre sus últimas lecciones de las tinieblas. De todas maneras, quizás haya llegado el momento, al menos para los espíritus más heréticos, de dejar de sacralizar y de idolatrar la obra más deli-

rante de Artaud para ver ahí, por el contrario, los estigmas no solo de su propia tragedia frente al gran poeta vidente que fue en los años treinta, sino sobre todo los estigmas de la tragedia del cuerpo sufriente de la humanidad, de la que se hizo, a pesar suyo, el portavoz.

Posdata:

Después de mi conferencia inaugural en el Centro de Cultura Casa Lamm por iniciativa del Institut Français d'Amérique Latine en Ciudad de México, el destacado investigador Guillermo Sheridan tuvo la gran amabilidad de mostrarme la fotocopia de una carta inédita de Antonin Artaud con fecha del 26 de agosto de 1936 en Chihuahua en la que le solicita a un amigo de Ciudad de México que consiga dinero de la editorial Botas para pagar caballos, mulas y guías, sin los cuales, dice, «corro el riesgo de no poder volver de la región de los tarahumaras, entre quienes me encuentro». Es una carta importante, como testimonio de que en efecto estuvo en la tierra de los tarahumaras. En ese caso, sería sorprendente que no hubiese comido peyote.



# HELIOGÁBALO O EL ANARQUISTA CORONADO

Traducción de Adriana Romero-Nieto





Dedico este libro a los manes de Apolonio de Tiana, contemporáneo de Cristo, y a todo lo que pueda permanecer de los verdaderos Iluminados en este mundo que se va;

Y para acentuar su profunda inactualidad, su espiritualismo, su inutilidad, lo dedico a la anarquía y a la guerra para este mundo;

Lo dedico, finalmente, a los Ancestros, a los Héroes en el sentido antiguo y a los manes de los Grandes Muertos.



## I. LA CUNA DE ESPERMA

Si alrededor del cadáver de Heliogábalo, muerto sin tumba y degollado por su guardia en las letrinas de su palacio, hay una intensa circulación de sangre y de excrementos, alrededor de su cuna hay una intensa circulación de esperma. Heliogábalo nació en una época en la que todo mundo se acostaba con todo mundo; y nunca se sabrá dónde ni quién fecundó realmente a su madre. Para un príncipe sirio como él, la filiación se hace a través de las madres —en lo que a las madres respecta, alrededor de ese hijo de cochero, recién nacido, hay una pléyade de Julias— y aunque lo ejerzan o no sobre el trono; todas esas Julias son unas grandes golfas.

El padre de todos, la fuente femenina de ese torrente de estupro y de infamias, antes de ser sacerdote, tuvo que haber sido cochero de carruaje, porque sin ello no se entendería el ensañamiento que Heliogábalo puso, una vez en el trono, en hacer que los cocheros le dieran por el culo.

Lo cierto es que la Historia, remontando por el lado femenino a los orígenes de Heliogábalo, se tropieza inevitablemente con ese cráneo senil y desnudo, con ese carruaje y con esa barba que en nuestra memoria componen la figura del viejo Bassianus.

Que esa momia sirva a un culto no condena a ese culto, sino a los ritos imbéciles y deshechos a los que los contemporáneos de las Julias y de los Basianos, y la Siria de Heliogábalo naciente habían terminado por reducirlo.

Pero habría que ver cómo, desde la aparición de Heliogábalo niño en las escalinatas del templo de Emesa, ese culto muerto, y reducido a osamentas de gestos, al cual Basiano se entregaba, extrae, bajo las creencias y los revestimientos, su

energía de oro concentrado, de luz sonora y reducida, y milagrosamente vuelve a ser eficaz.

En todo caso, ese antiguo Basiano, apoyándose en la cama como sobre muletas, con una mujer al azar concibe sus dos hijas: Julia Domna y Julia Mesa. Las concibe y las logra. Son bellas. Son bellas y están listas para su doble trabajo de emperatrices y ramera.

¿Con quién concibió esas hijas? La Historia, hasta ahora, no lo dice. Y admitiremos que eso no tiene importancia, así como estamos obsesionados con las cuatro cabezas grabadas en medallas de Julia Domna, Julia Mesa, Julia Soemias y Julia Mamea. Porque si Basiano concibe dos hijas: Julia Domna y Julia Mesa; Julia Mesa, a su vez, concibe también dos hijas: Julia Soemias y Julia Mamea. Y Julia Mesa, que tiene como esposo a Sextus Varius Marcellus, pero quien la fecunda es sin duda Caracalla o Geta (hijo de Julia Domna, su hermana) o Gessius Marcianus, su cuñado, el esposo de Julia Mamea; o tal vez Septimio Severo, su tataracuñado, da a luz a Varius Avitus Bassianus, más tarde apodado Elagabalus, o hijo de las montañas, falso Antonino, Sardanápalo, y finalmente, Heliogábalo, nombre que parece ser la feliz contracción gramatical de las más altas denominaciones del sol.

Desde aquí vemos a ese fanfarrón senil, Bassianus, en Emesa, a orillas del Orontes, con sus dos hijas, Julia Domna y Julia Mesa. Ya ambas son famosas sodomitas ese par de hijas nacidas de una muleta con un sexo masculino en la punta. Aunque hechas de tanto correr esperma, y en el punto más alejado en que su esperma alcanza los días en los que el parricida eyacula —lo llamo parricida y más tarde se sabrá por qué—, ambas están bien formadas y macizas; macizas, es decir, llenas de sangre, de piel, de huesos y de una cierta materia lívida que pasa bajo las coloraciones de su piel. Una grande y empolvada de plomo, con el signo de Saturno sobre la frente, Julia Domna, parecida a una estatua de la Injusticia, la Injusticia abrumadora del destino; la otra, pequeña, delgada, ardiente, explosiva y

ción, mucho más importante, del Imperio de Alejandro Magno, para declararse independiente.

De madre a hijo, los sacerdotes de Emesa, que desde hace mil y más años provienen de los Samsigeramidas, se suceden el reino y la sangre del cielo. De madre a hijo, porque en Siria, la filiación se hace a través de las madres: la madre es la que hace las veces de padre, quien tiene las atribuciones sociales del padre; y quien, desde el punto de vista de la propia procreación, es considerada como el primer genitor. Digo EL PRIMERO GENITOR.

Esto quiere decir que la madre es padre, que la madre es quien funge como padre, y lo femenino es quien engendra lo masculino. Hay que acercar esto al sexo masculino de la luna que impide a los que lo veneran que algún día se vuelvan cornudos.

En Siria, y particularmente entre los Samsigeramidas, el hecho es que la hija es la que transmite el sacerdocio y el hijo no transmite nada. Pero para volver a los Basianos, de entre los cuales Heliogábalo es el más ilustre, y cuyo fundador es Bassianus, hay una terrible divergencia entre el linaje de los Basianos y el de los Samsigeramidas; y esa divergencia está marcada por una usurpación y un crimen que, sin interrumpirla, desvían la descendencia del sol.

Sin embargo, como entre los Samsigeramidas, la madre es el padre, para que el historiador romano haya podido llamarlo «parricidio», Bassianus hubiera tenido que asesinar a su madre; pero como no suceden a una mujer sino a un hombre, y aunque la mujer transmite el sacerdocio, de todas formas, el hombre es quien se encarga de conservarlo, creo yo que Bassianus debió asesinar a quien lo conservaba, y que asesinó a su verdadero padre, su padre por naturaleza y su padre en la sociedad. Era, entonces, de sangre masculina; se encontraba del lado masculino de la sangre solar; pero el hecho de haber restablecido una vez más la supremacía del macho sobre la hembra, y de lo masculino sobre lo femenino, no parece haber resuelto las cosas, porque el declive comenzó con él; y en la

no se inventan; se conservan, se comunican; y en el mundo hay pocas operaciones más difíciles que la de conservar la noción, distinta a la vez y disuelta en el organismo, de un principio universal.

Todo esto es para señalar que, desde el punto de vista metafísico, Oriente siempre estuvo en un reconfortante estado de ebullición; que las cosas nunca se degradan debido a él; y que el día en que la piel de zapa de los principios se le encoja seriamente, la figura del mundo se encogerá también, todas las cosas estarán cerca de su pérdida; y ya no me parece que ese día esté lejos.

En medio de esa barbarie metafísica, de ese desbordamiento sexual, que se ensaña con encontrar incluso en la sangre el nombre de Dios, nacieron Julia Domna y Julia Mesa. Nacieron del esperma ritual de un parricida, Bassianus, que yo no pude ver sino bajo la forma de una momia.

Ese parricida plantó su verga en el reino comprimido de Emesa que al principio no era un reino, sino un sacerdocio; y todo eso: reino, sacerdocio, curas, y líder sacerdote-rey, jura que está inyectado de materia lívida, que está hecho de oro y proviene directamente del sol.

Pero un día, ese sacerdocio que utilizaba preceptos y que balbuceaba principios como se manipulan al azar y sin ninguna ciencia alfileres o fuelles; ese sacerdocio que tal vez tenía en él algo divino, aunque ya no sabía dónde se encontraba; en quien lo divino estaba aplastado, reducido a nada como el pequeño reino de Emesa entre Líbano, Palestina, Capadocia, Chipre, Arabia y Babilonia, o así como el plexus solar está aplastado en nuestros organismos de Occidentales; ese sacerdocio pérfido de Emesa, pérfido, es decir mujer, y mujer es decir, cobarde, influenciable, sobajada y esclavizada; que no habría podido conquistar su reinado visible con mano dura, pero que estaba a sus anchas en una atmósfera de facilidad y de anarquía, supo aprovechar la descomposición del reino de los seléucidas, que a ciento sesenta años de distancia le sigue la descomposi-

ción, mucho más importante, del Imperio de Alejandro Magno, para declararse independiente.

De madre a hijo, los sacerdotes de Emesa, que desde hace mil y más años provienen de los Samsigeramidas, se suceden el reino y la sangre del cielo. De madre a hijo, porque en Siria, la filiación se hace a través de las madres: la madre es la que hace las veces de padre, quien tiene las atribuciones sociales del padre; y quien, desde el punto de vista de la propia procreación, es considerada como el primer genitor. Digo EL PRIMER GENITOR.

Esto quiere decir que la madre es padre, que la madre es quien funge como padre, y lo femenino es quien engendra lo masculino. Hay que acercar esto al sexo masculino de la luna que impide a los que lo veneran que algún día se vuelvan cornudos.

En Siria, y particularmente entre los Samsigeramidas, el hecho es que la hija es la que transmite el sacerdocio y el hijo no transmite nada. Pero para volver a los Basianos, de entre los cuales Heliogábalo es el más ilustre, y cuyo fundador es Bassianus, hay una terrible divergencia entre el linaje de los Basianos y el de los Samsigeramidas; y esa divergencia está marcada por una usurpación y un crimen que, sin interrumpirla, desvían la descendencia del sol.

Sin embargo, como entre los Samsigeramidas, la madre es el padre, para que el historiador romano haya podido llamarlo «parricidio», Bassianus hubiera tenido que asesinar a su madre; pero como no suceden a una mujer sino a un hombre, y aunque la mujer transmite el sacerdocio, de todas formas, el hombre es quien se encarga de conservarlo, creo yo que Bassianus debió asesinar a quien lo conservaba, y que asesinó a su verdadero padre, su padre por naturaleza y su padre en la sociedad. Era, entonces, de sangre masculina; se encontraba del lado masculino de la sangre solar; pero el hecho de haber restablecido una vez más la supremacía del macho sobre la hembra, y de lo masculino sobre lo femenino, no parece haber resuelto las cosas, porque el declive comenzó con él; y en la

Historia es difícil encontrar un ensamblaje de crímenes, de vilezas, de crueldades más perfecto que el de esa familia, donde los hombres se quedaron con toda la maldad y la debilidad, y las mujeres con la virilidad. Al respecto, podemos decir que a Heliogábalo lo hicieron las mujeres; que pensó a través de la voluntad de dos mujeres; y que cuando quiso pensar por sí mismo, cuando el orgullo de macho flagelado por la energía de sus mujeres, de sus madres, que todas se acostaron con él, quiso manifestarse, sabemos cómo acabó.

No juzgo cómo acabó como solo la Historia puede juzgarlo; esa anarquía, ese libertinaje me gusta. Me gusta desde el punto de vista de la Historia y desde el punto de vista de Heliogábalo; pero en el momento en el que retomo su historia, Heliogábalo todavía no ha nacido.

Los reyes de Emesa, esos reyecitos-mujeres, que se hacen pasar a la vez por hombre y mujer—como el Megabiso del templo de Éfeso, que, siendo hombre, se amarra la verga para sacrificarse como mujer, pero se convierte en la piedra sacrificial, frente a la cual sacrifica de pie—, desde hace mucho tiempo pusieron su libertad en las manos de Roma. Del viejo reino de Jamat ya solo queda ese templo, oscuro y voluminoso. El control del negocio, la guerra, la protección material de los bienes pertenecen a los bárbaros de Roma. Por lo demás, cada sirio piensa lo que quiere, y la religión del Sol permanece cargada por aquí y por allá de las devociones a la Luna, con una mezcla de piedras de luna, de peces, de carneros y de jabalíes. Además de toros, águilas, gaviñanes ocupan un lugar, ¡pero ningún gallo! No, no parece que el gallo haya tenido una gran posición en medio de esos ritos.

El templo de Elagabalus en Emesa desde hace muchos siglos es el centro de tentativas espasmódicas donde se mide la glotonería de un dios. Ese Dios, Elagabalus, o El de la montaña, Cima Radiante, viene de muy lejos. Y tal vez se llama el Deseo en la vieja cosmogonía fenicia —y ese deseo, como el mismo Heliogábalo, no es simple, porque es el resultado de la mezcla



lenta y multiplicada de los principios que irradian al fondo del Aliento del Caos—. De todos esos principios, el Sol solo es la figura reducida, un aspecto que solo le conviene a los adoradores cansados y vencidos.

Debemos señalar que el Aliento que estaba en el Caos se enamora de sus principios; y que, de este movimiento en adelante, de esa especie de idea que elimina las tinieblas, nació un deseo consciente. Y en el mismo Sol hay fuentes vivas, una idea del caos reducido y completamente eliminado.

Ahora bien, lo que la realidad de ese aliento representa en el cuerpo humano no es la respiración pulmonar, la cual para ese aliento equivaldría al sol, en su aspecto físico, es para el principio de la reproducción; sino esa especie de hambre vital, cambiante, opaca, que recorre los nervios con sus descargas, y que entra en conflicto con los principios inteligentes de la cabeza. Y esos principios, a su vez, recargan la respiración pulmonar y le confieren todos sus poderes. Nadie podrá pretender que los pulmones que le devuelven la vida no estén bajo el mando de una respiración que viene de la cabeza. Y la cabeza de Elagabalus, dios de Emesa, desde siempre ha trabajado mucho.

Pero en 179, cuando Septimio Severo toma el mando en Siria de la 4<sup>a</sup>. Legión Escítica, lo único que permanece de la alta cosmogonía fenicia que divulgaba Sanjuaniatón es una piedra negra que cayó del cielo: ese monolito, ese bloque puntiagudo del cual Bassianus se volvió el guardián, pero que en realidad resguardan sus hijas, esas dos sirias voluptuosas: Julia Domna y Julia Mesa.

Septimio Severo ya está viejo y cansado; desde hace mucho tiempo la arena del desierto quemó sus suelas y mordió las callosidades de sus talones. Lleva a cuestas dos o tres viudeces; pero apenas desembarca, decide tomar mujer y, para ello, consulta los registros del estado civil.

En esos registros, encuentra la Luna, es decir, la Piedra de Luna, es decir, a Julia Domna. No obstante, Domna es

Diana, Artemisa, Ishtar, y también Proserpina, la fuerza del oscuro femenino. La oscuridad en la tercera región de la tierra. La mujer encarnada a los infiernos, y que nunca vuelve a subir más alto que los infiernos.

Pero Julia Domna tiene un horóscopo que la destina a ser un día la mujer de un Emperador; y él decide casarse con Julia Domna por su horóscopo. Ahora bien, la piedra de luna, Julia Domna, el horóscopo, y los oráculos hidrománticos frente a los cuales se sacan los horóscopos de los emperadores, todo esto funciona al mismo tiempo. Quiero decir que, en Siria, la tierra está viva y que hay piedras que están vivas; y que Julia Domna está de acuerdo con todo eso.

Hay piedras negras en forma de verga de hombre, y un sexo de mujer cincelado debajo. Y esas piedras son vértebras en las esquinas valiosas de la tierra. Y, de esas vértebras, la piedra negra de Emesa es la más grande, la más pura, y también la más perfecta.

Pero hay piedras que están vivas, como plantas o animales vivos, y como podemos decir que el Sol, con sus manchas que se desplazan, se inflan y se desinflan, babean unas sobre otras, vuelven a babear y vuelven a desplazarse —y cuando se inflan o desinflan lo hacen con ritmo y desde el interior—, como decimos que vive el sol. Las manchas le nacen como un cáncer, como los bubones efervescentes de una peste. Adentro hay materia pulverizada y que se concentra —como pedazos de sol triturados pero negros—. Y, convertidos en polvo ocupan menos espacio; y, sin embargo, es el mismo sol y la misma amplitud y cantidad de sol, pero apagado por lugares y que hace pensar entonces, en el diamante y el carbón. Y todo eso está vivo; y podemos decir que LAS piedras están vivas; y las piedras de Siria están vivas, como milagros de la naturaleza, porque son piedras que arrojó el cielo.

Hay muchos milagros y maravillas de la naturaleza sobre el sol volcánico de Siria. Ese sol que parece tapizado y henchido completamente de piedras pómez, pero donde las piedras caídas del cielo viven su propia vida, sin entremezclarse

con la piedra pómez. Y hay maravillosas leyendas sobre las piedras de Siria.

Este texto de Pothius, historiador bizantino de la época de Septimio Severo lo demuestra:

«Severo era un Romano, y padre de los Romanos, conforme a la ley; él mismo dijo que había visto una piedra donde se observaban las diversas caras de la luna, que adquiriría cualquier apariencia, ora ésta, ora ésta otra, creciendo y reduciéndose según el curso del sol, y conteniendo también impreso el mismo sol».

Debemos señalar que ese texto de Photius no es en sí mismo una obra original, sino que es el plagio de un libro perdido, que, a juzgar por la cantidad de escritores que hacen referencia a él, parece que para los ancianos se convirtió en una verdadera Biblia de lo Maravilloso: La vida de Isidoro de Damascio.

Pero la forma más apasionante de las piedras siriacas se encuentra en los Betilos, los Betilos negros, o Piedras de Bel. El Cono negro de Emesa es un Betilo que conserva su fuego y se dispone a restituirlo, porque los Betilos salieron del fuego. Son como las chispas carbonizadas del fuego celeste. Y ahondar en su historia es regresar al génesis del mundo creado:

«Vivo, prosigue Severo, un Betilo movido por el aire, a veces escondido en las mantas, pero también a veces en las manos de un sirviente; el nombre de ese sirviente que se ocupaba del Betilo era Eusébio, quien me dijo que el violento deseo de salir de la ciudad de Emesa casi en medio de la noche y de irse muy lejos hacia esa montaña donde el viejo y magnífico templo de Atenea estaba anclado lo invadió súbitamente y de una manera completamente imprevista; que llegó muy rápido al pie de la montaña y que se sentó ahí para descansar del agotamiento del camino y que en ese mismo lugar había visto una bola de fuego que caía del cielo a una gran velocidad y a un león enorme que estaba de pie cerca de la bola de fuego; que el león había desaparecido de inmediato, pero que él había corrido hacia la bola de fuego ya apagada, que la había tomado

y que era Betilo, y que habiéndoselo llevado preguntó a qué dios le pertenecía; y que éste respondió que a Gennaïos (a ese Gennaïos lo adoran los Hieropolitanos quienes le erigieron en el templo de Zeus una estatua en forma de león), que esa misma noche se lo llevó a su casa, después de recorrer una distancia que no era menor, decía, de doscientos estadios. Eusébio no era el maestro de los movimientos del Betilo, pero estaba obligado a rezarle, implorarle; y el otro le concedía sus deseos».

«Era una bola perfectamente esférica, de un color blanquecino; y su diámetro medía un palmo de largo. Pero en ciertos momentos se hacía más grande y pequeña; en otros momentos adquiría un color purpurino. Y nos mostró letras trazadas sobre la piedra, teñidas del color que llaman minio (o cinabrio). Luego fijó el Betilo en el muro. El Betilo le daba a quien le preguntaba la respuesta buscada mediante esas letras. Emitía unas voces semejantes a las de un silbido que Eusébio nos interpretaba».

En otro pasaje de su libro, ese mismo Photius, obsesionado por lo maravilloso de esas piedras, experimenta la necesidad de volver a su descripción, una vez más se ampara tras el testimonio de Severo:

«Severo contaba, entre otras cosas, que, durante su estancia en Alejandría, también había visto una piedra heliaca, no aquella que vimos, sino una que lanzaba desde lo más profundo de su masa rayos de oro que formaban un disco parecido al sol colocado al centro de la piedra y que a primera vista parecía una bola de fuego. De esa bola brotaban rayos que iban hasta su circunferencia, porque toda la piedra era de forma esférica. También había visto una piedra selenita, no de éstas en las que se ve aparecer una pequeña luna solamente después de haberla sumergido en el agua, y que por ello se les llama hidroselenita, sino una piedra que, con un movimiento propio e inherente a su naturaleza, giraba cuando la luna giraba y de la misma la manera en la que ésta giraba: una obra verdaderamente maravillosa de la naturaleza».

La pequeña ciudad de Apamea, bajo Emesa, se alza al pie del Antilibano, en un paisaje de lavas muertas y de polvo de osamentas. Su pequeño templo de sol-luna tiene un oráculo hidromántico, oráculo que nunca se equivoca.

Un día del mundo antiguo, se podría haber visto a través de él, en el ladrido de la luz solar, a toda la familia de Heliogábalo: Bassianus, el tatarabuelo; Julia Domna, la tía abuela; Julia Mesa, la abuela; caminar en grupo como peregrinos. Bassianus, vestido de un amarillo estridente, se acerca lentamente a paso de asno; y sus hijas están frente a él.

Llegan apenas suena mediodía, hora en la que el oráculo habla, al segundo recinto del templo; y se acercan al vivero sagrado.

La Vida de Isidoro de Damascio contiene una descripción de ese oráculo que, según dicen, le valió a Julia Domna el reinado. Y debemos creer que ese día el oráculo fue particularmente preciso y concienzudo, porque a partir de él se extrajo el horóscopo que le anunció a Julia Domna que un día sería reina. Y sabemos que treinta años después, Varius Marcellus, padre putativo de Heliogábalo, hizo erigir en honor al oráculo una estela votiva que tiene grabado en la piedra el horóscopo de Julia Domna, que se cumplió en aquel momento.

«Aquellos que venían a adorar a la diosa (Afrodita, salida de las aguas), cuenta Juvenal según el libro perdido, llevaban regalos de oro y de plata, telas de lino, bisos y otros materiales preciosos, y, si les aceptaban esos regalos, tanto las telas como los objetos pesados caían hasta el fondo. Si, por el contrario, eran rechazados o devueltos, se veía cómo emergían las telas e incluso todo lo que estaba hecho de oro, plata y materiales pesados para que no flotaran naturalmente».

«Tablillas oblongas de bronce, perforadas con un agujero que permitía enhebrarlas como sortilegios etruscos, y que ofrecían respuestas banales escritas en latín arcaico con un ritmo que se acercaba al hexámetro, nos permitieron conservar un espécimen de esos talismanes o sortilegios, sobre los que vivían los oráculos itálicos».

Entre otros milagros y maravillas de Siria, de los cuales los historiadores dan testimonio, hay apariciones fabulosas, como la de Apolonio de Tiana frente a Antíoco y la de esa divinidad misteriosa que se manifiesta frente a Emesa poco tiempo después de la muerte de Heliogábalo, tal como lo relata Vopisco en la Vida del emperador Aureliano.

«Frente a Emesa, la caballería de Aureliano había dado la vuelta cuando una divinidad, a la que solo conocimos mucho después, fue a dar ánimos a nuestros soldados. La emperatriz Zenobia se dio a la fuga, Aureliano entró triunfante a Emesa y, de inmediato, acudió al Templo de Heliogábalo deseoso de congraciarse con los dioses. Ahí, percibió una vez más, y con la misma forma, a la divinidad que había visto en combate animando el esfuerzo de sus armas».

«De regreso a Roma mandó a construir un templo en honor al Sol cuya dedicatoria se hizo con la más grande magnificencia».

«Entonces aparecieron en Roma esos vestidos cubiertos de pedrería que vemos en el Templo del Sol, esos dragones venidos de Persia, esas mitras de oro».

Pero, por encima de esas leyendas y de esos rumores de la tierra, que, simbólicos o no, y como todos los símbolos, esconden y revelan claramente, pero de una forma reversible las verdades más preciosas e indiscutibles, están los rumores y las leyendas del cielo. Existen las Fábulas Metafísicas, las Cosmogonías, el Génesis, no el Bíblico, sino el Feacio y que falso o no en su redacción primitiva, nos transmite, por medio de la estela de Sanjuniatón, el espíritu profundo y las preocupaciones limosas (quiero decir que tocan al antiguo limo) de los primeros mercaderes de tintes rojos, rojo-amarillos, como la menstruación. Esas menstruaciones rojas-amarillas, que son el color y la bandera de los Feacios, traen consigo el recuerdo de la más terrible de las guerras. Rojo-amarillo, el estandarte de la mujer, en oposición al blanco-esperma, el estandarte del sexo masculino. A propósito de principios, volveré a abordar el tema de esa guerra que contrapone sin tregua posible lo

femenino con lo masculino. Por el momento, solo quiero detenerme en una guerra de maravillas, de anomalías naturales, de espectáculos rituales espléndidos, donde el hombre y la mujer se funden por medio del oro y de la luna sobre el manto del sacerdote oficiante.

En Siria, los templos hacen resonar verdaderas maravillas, de magia exteriorizada. Y una cantidad considerable de templos, que parecen puestos ahí solo para ilustrar esa guerra, esos ritos, esas anomalías, rivalizan de esplendor en toda la inmensidad de Siria; unos consagrados al sol, otros a la luna, sin que nunca se sepa muy bien cuál es la hembra y cuál es el macho, y si el macho creó a la hembra o viceversa. En Emesa está el templo del sol que parece tener la supremacía sobre los otros templos del sol macho, como si hubiera muchos soles y que si los vemos de forma individual cada uno representara el doble de los demás, así como la luna es el doble femenino de un dios único y masculino; y el templo del sol-luna en Apamea está cubierto de piedras de luna; y el de la luna en Hierápolis, cerca de Emesa, que en su exterior está consagrado a la mujer, consta de un trono desmedrado y disminuido por el macho, que ya solo puede verse una vez al año y bajo la figura de Apolo. Apolo, es decir, el sol en movimiento y que corre, el sol liberado de una parte de sí mismo, la más alta, y considerado por su fuerza cambiante, el sol que descendió de su trono, y que acepta ponerse manos a la obra, que ya no es rey porque no está sentado, porque no es inmóvil y trabaja, y porque se convirtió en el hijo del rey, así como Cristo es el hijo de Dios.

Luciano, autor griego del siglo II después de Jesucristo, relata su visita al templo de Asarté en Hierápolis.

Pero es inútil buscar en su relato una precisión sobre los ritos que ahí se practican. Parece que nada lo impresionó más allá de un exterior muy pintoresco:

«El templo contiene objetos preciosos, ofrendas antiguas, una gran cantidad de objetos maravillosos, estatuas veneradas

y dioses que todavía están presentes. De hecho, las estatuas transpiran, se mueven y emiten oráculos».

Porque si las piedras emiten sonidos, si vuelan, si tienen un aliento, una respiración que les pertenece, las estatuas también tienen un aliento que sin duda es el espíritu del dios.

«Con frecuencia, dice Luciano, se escucha una voz en el santuario, el templo cerrado. Muchos la han oído».

Debemos señalar que, con el templo abierto, la superchería sería imposible. Pero siempre habrá tramposos al lado de los iniciados.

«Vi, prosigue Luciano, el tesoro secreto del templo, donde se conservan las reliquias, las numerosas riquezas: telas, objetos de oro y plata acomodados por separado».

«Además, el templo contiene cuernos de elefantes, vasijas, telas etíopes; en el vestíbulo podemos ver dos enormes falos. En el recinto del templo también podemos ver a un hombreco de bronce sentado y provisto de un miembro enorme».

«El propio emplazamiento donde se construyó el templo de Hierápolis es una colina situada en medio de la ciudad. Está rodeado de dos murallas. Una de esas murallas es antigua, la otra no es muy anterior a nuestra época. Los propileos tienen una extensión de aproximadamente cien brazas (ciento sesenta metros). Bajo esos propileos están colocados falos altos de treinta brazas (cuarenta y ocho metros). Un hombre escala, dos veces al año, uno de esos falos, y permanece en lo alto del falo durante siete días. La razón de esa ascensión es la siguiente: el pueblo está convencido de que ese hombre, desde ese punto elevado, conversa con los dioses, les pide prosperidad para toda Siria, y que así escuchan sus plegarias de más cerca. Otros piensan que lo practican en honor a Deucalión y, como recuerdo a ese triste acontecimiento, cuando los hombres huían hacia las montañas por miedo a la inundación. (El templo de Hierápolis tenía un agujero por el que se decía que el agua del diluvio se había escapado). Para subir al falo, el hombre coloca una enorme cadena alrededor del mismo y de su



cuerpo, luego sube ayudado por pedazos de madera que sobresalen del falo y que son lo suficientemente anchos para colocar el pie. A medida que va subiendo, levanta con él la cadena al igual que los conductores de carrozas levantan las riendas. Si nunca han visto esto, con seguridad han visto cómo se escalan las palmeras ya sea en Arabia, ya sea en Egipto o en otro lugar, y comprenden entonces lo que quiero decir. Cuando se acerca al final de su camino, nuestro hombre suelta otra cadena que trae consigo y, con ayuda de esa cadena, que es muy larga, jala hacia sí mismo todo lo que necesita: maderas, vestimentas, utensilios. Y con eso se prepara una morada, una especie de nido, se sienta ahí y permanece el tiempo antes mencionado. La muchedumbre que acude le lleva unos oro, otros plata, otros cobre; depositan esas ofrendas frente a él y se retiran mientras cada uno dice su nombre».

«Otro sacerdote que está ahí, de pie, le repite los nombres; y una vez que los oyó, lanza una plegaria para cada uno. Mientras reza golpea un instrumento de bronce que produce un sonido ruidoso y chillón».

«El hombre no duerme. Si se deja vencer por el sueño se dice que se le subirá un escorpión y lo despertará con una picadura dolorosa. Ése es el castigo que le corresponde a su sueño. Y lo que ahí dicen del escorpión es santo y divino».

«El templo observa al sol naciente. Por su forma y su estructura se asemeja a los templos construidos en Jonia».

Ahí es donde presentimos la presencia de la mujer. Si en vez de describirnos el exterior del templo de Hierápolis, y en ningún otro momento su descripción es más exterior que cuando finge violar sus entrañas, introducirse en sus secretos, Luciano hubiera tenido la más mínima curiosidad por los principios, habría buscado en las columnatas del templo el origen extrahumano de los sexos petrificados de hembra que forman parte de su ornamentación. Tal es el principio mismo de la arquitectura de Jonia.

Pero regresemos a su descripción documental.

Dicha descripción tiene la ventaja de fijar una cierta cantidad de detalles concretos, aunque superficiales, y define ese gusto innato por el decoro, ese amor por el prestigio, verdadero o falso, en un pueblo en el que el teatro no sucedía sobre el escenario, sino en la vida.

«Una base de dos brazas de alto se eleva por encima del suelo. El templo está asentado sobre esa base. Al entrar nos embarga la admiración: las puertas son de oro, en el interior el oro brilla por todas partes, estalla en toda la bóveda. Percibimos un olor dulce, parecido al que, según dicen, perfuma a Arabia. Aunque llegamos de muy lejos, respiramos ese aroma delicioso, y al salir, no nos abandona, penetra profundamente la ropa y siempre conservaremos su recuerdo. En el interior, en un recinto lejano están colocadas las estatuas de Júpiter y de Juno, que los habitantes de la ciudad nombraron con consonancias tomadas de su lenguaje. Ambas estatuas están hechas de oro y aparecen sentadas: Juno sobre leones, Júpiter sobre toros. La estatua de Juno sostiene con una mano un cetro, con la otra un huso, su cabeza, coronada con rayos, lleva una circunferencia y está ceñida con una diadema con la que normalmente solo se decora la frente de Urania. Sus vestimentas están cubiertas de oro, de piedras considerablemente preciosas, unas blancas, otras del color del agua, una gran cantidad del color del fuego; son sardónices ónix, jacintos egipcios, esmeraldas que le entregan los Indios, los medas, los armenios, los babilonios».

«La estatua tiene sobre la cabeza un diamante llamado Lámpara. Durante la noche lanza un destello tan vivo que el templo se ilumina como si hubiera antorchas; durante el día esa luz es mucho más tenue: la piedra conserva, no obstante, una parte de sus fuegos. Esa estatua contiene aún otra maravilla; si usted la mira de frente, ella lo observa, si se aleja, su mirada lo sigue. Si otra persona hace el mismo experimento de otro lado, la estatua no deja de hacer lo mismo».

«Entre esas dos estatuas se ve una tercera que también es de oro, pero que no se parece en nada a las otras dos. Es el Semeion: tiene sobre la cabeza una paloma de oro».

«Cuando entramos en el templo, a la izquierda, se encuentra un trono reservado al Sol, pero la figura de ese dios no está ahí, el Sol y la Luna son las dos únicas divinidades cuyas imágenes no se muestran, dicen que es inútil hacer estatuas de divinidades que cada día se aparecen en el cielo».

El culto a Baal en Emesa, representado por la vigorosa verga de Heliogábalo, dios oscuro, complementaba, por medio de sus ritos complejos y sobrecargados, al culto de Tanit-Astarté, la luna, que, a unos kilómetros de distancia, asolaba en las frescas profundidades del templo de Hierápolis. Ahí, en ese templo consagrado a la vagina de la mujer, a su sexo divinizado, un Apolo, sudoroso y barbudo, salía durante las fiestas principales y consagraba sus oráculos a la voz del gran sacerdote, avanzando o retrocediendo sobre los hombros de sus portadores. Ese Apolo, completamente de oro y con un implante de crines negras bajo el mentón, llega sobre lomo de hombres, sostenido por una gran docena de portadores titubeantes y que apenas podían soportar su masa. La muchedumbre se inclina. El incienso sube, parece fundirse por todos los orificios. Al fondo del templo, el gran sacerdote espera al dios —él mismo está cubierto de insignias, sobrecargado de pedrerías, de oropeles, de plumajes, erguido, frágil, aéreo como un badajo de campana, sudando oro—. En el silencio que cayó de pronto, se escuchan pasos, voces, idas y venidas de todo tipo en las cámaras subterráneas del edificio; todo esto formaba franjas, pisos superpuestos de susurros y de ruidos. Bajo el sol, el templo desciende en espirales hacia las profundidades; las cámaras de los ritos se apilan, se suceden verticalmente; y es porque el templo es como un vasto teatro, un teatro donde todo será verdadero.

En el momento de la aparición de dios, del dios ebrio que hace titubear a sus guardias, el templo vibra, en armonía con

los torbellinos estratificados de los subsuelos, conocidos y descubiertos desde la más remota antigüedad. En las cámaras de los ritos, y hasta varios cientos de metros por debajo del nivel del sol, los veladores se pasan la voz, alzan la voz, golpean gongs, hacen gemir cuernos cuyas bóvedas se devuelven entre sí los ecos.

Elevados por los gritos, en las nubes que transportan incienso y ruidos, parecidas a masas de humo en movimiento, el gran sacerdote interroga al oráculo, lo sondea, lo invoca con grandes gritos y de manera rítmica. Vemos entonces al dios-loco, cuya barba hace un gran agujero negro en medio del oro en el que se ha sumergido por completo, se ve al dios agitarse, echar espuma por la boca, como montado en cólera o conmovido por la inspiración.

Si el oráculo es favorable, si la respuesta del oráculo es «sí»,

el dios empuja a sus portadores hacia delante.

Si el oráculo es desfavorable, si la respuesta del oráculo es «no»,

el dios jala a sus portadores hacia atrás.

El mismo Luciano pretende haberlo visto un día a ese dios, agotado por las preguntas que le hacían, liberarse de la opresión de sus guardias y levantar el vuelo de golpe hacia el cielo. Desde ahí vemos a la muchedumbre, presa de una especie de terror religioso abalanzarse y arremolinarse alrededor de los dos grandes falos altos como columnas, y momentáneamente inutilizados, con sus ciento y tantos codos de altura.

Todo esto apenas da cuenta de un cierto aspecto exterior de la religión de Astarté, la luna, extrañamente mezclada con los ritos de Apolo, el sol barbudo. Pero hay que insistir en la presencia de esas dos columnas, que se erigían en el mismo eje que el sol, de manera que dibujaban, en el punto donde el sol sale, a una cierta época del año, una especie de línea ideal en la que el templo se contraía, y que hacía que la sombra de la primera columna, la columna más cercana al templo se confundiera exactamente con la sombra de la otra.

Tal es el signo de un intenso desbordamiento de sexos, con el cual todo lo especialmente religioso en el reino, e incluso lo que no lo es, no se cuidaría de no mezclarse. Pero lo que para los Galos es una invitación a la mutilación, para la mayor parte de la población es una invitación a la fornicación. Mientras que las nuevas vírgenes sacrificaban sobre el altar de la luna su virginidad recientemente adquirida, sus madres santas, salidas para un día de gineceo familiar, se entregan a los alcantarilleros del templo, a los guardias de las esclusas sagradas que, emergiendo por un día también de sus tinieblas, vienen a ofrecerle su sexo masculino a los rayos del sol exterior.

De esos Galos que lanzan sus miembros al correr, que pierden sangre en abundancia sobre los altares del dios pítico, las mujeres se enamoran súbitamente. Y los maridos, los amantes de esas mujeres respetan esos amores sagrados.

Esas explosiones amorosas solo duran un tiempo. Poco después las mujeres abandonan los cadáveres de esos hombres cubiertos con vestidos femeninos que recibieron en su recorrido mortal.

Dicho esto, hay que reconocer que la Siria que enturbia los templos, que olvidó la guerra que en el pasado existía entre la hembra y el macho dentro del caos, y las guerras que los Feacios o los Fenicios, que no son Semitas, hicieron en otra época contra los Semitas, y que no fue debido a una idea de macho o hembra, sino de masculino y femenino, que esa Siria que reconcilió en sus templos esos dos principios y sus múltiples encarnaciones tiene, a pesar de todo, la impresión de cierta magia natural: cree en los prodigios, y los busca; pero, por encima de todo, conserva una idea de la magia que no es natural: cree en zonas del espíritu, en líneas místicas de influencias, en una especie de magnetismo errante, y que toma forma, y que expresa por medio de figuras sobre sus mapas del cielo Bárbaro que nada tienen que ver con los mapas de astronomía.

Una mujer, la única de su especie en la Historia, fue la encarnación de esa magia y de esas guerras: Julia Domna.

Donde confluyen lo real y lo irreal, ella alza sus grandiosas perspectivas que alimenta por debajo de la respiración de las piedras parlantes, y para quien lo maravilloso servía a la vez como decoración y como espejo.

Julia Domna, que libró guerras, que las atizó y suscitó para favorecer sus ambiciones de mujer y sus ideas de dominación, es igualmente responsable de esa acumulación de maravillas que llenan la Vida de Apolonio de Tiana escrita por Filóstrato; aquel Apolonio de Tiana, el blanco, que recarga la espiritualidad de la tierra con signos hechos ante las tumbas.

Le perdono a Julia Domna su matrimonio con esa especie de loco romano, llamado Septimio Severo; y le perdono sus hijos, todavía más locos y criminales que su padre, a cambio de la Vida de Apolonio de Tiana escrita bajo sus órdenes y de la cual tomo todo en su sentido literal.

De hecho, sin Julia Domna no habría habido Heliogábalo, pero creo que sin esa aleación pederasta de la realeza y del sacerdocio, donde la mujer busca convertirse en macho y el macho a prestarse a las apariencias de lo femenino, la femineidad real de Julia Domna, infundida de lo maravilloso y de inteligencia, nunca hubiera creído que pudiera brillar en el trono del imperio romano. Fueron necesarias circunstancias externas y que fuera una dueña mujer. Todo esto reunido hizo un monstruo que llevó a un emperador a la guerra, pero que, una vez alejada de la guerra, despertó el interés de poetas, así como despertaría el interés de curanderos y hechiceros. Todos sus amantes son personas que sirven, que sirven para algo, y que le sirven a ella. Mezcla el sexo y el espíritu, y nunca el espíritu sin el sexo, pero nunca, tampoco, el sexo desprovisto de espíritu. En Siria, y cuando todavía es una jovencita, se acuesta a diestra y siniestra, pero siempre con médicos, políticos, poetas. Se entrega a personas que le sirven para sus objetivos, sin preocuparse de los objetivos de ellos. Ser reina primero: sus coitos la llevan a la corona. Y hay que creer que le opuso resis-

tencia a Septimio Severo, en 179, cuando llegó a Siria para asumir el mando de la 4.<sup>a</sup>. Legión Escítica, y hasta su matrimonio, un poco más tarde. E incluso después.

Gasta sin llevar la cuenta; y, como Julia Mesa, no sabe cómo urdir una intriga sutil, pero prepara grandes planes. La ambición por encima de todo, y la impone. La ambición hasta en la sangre, e incluso por encima de la sangre. Que sus dos hijos se maten entre sí bajo su reinado, deja al muerto por el vivo, porque el vivo se llama Caracalla y es quien reina. Y porque domina a Caracalla con su mente y conserva el trono mientras que lo envía lejos a combatir.

Un historiador latino, Dion Cassius, relata que Julia Domna se acuesta con Caracalla sobre la sangre de su hijo Geta, asesinado por Caracalla. Pero Julia Domna solo se acostó con la realeza, primero con la del sol, de la cual es hija; luego con la de Roma, a la que arropa al igual que un caballo envuelve a una yegua.

Sin embargo, esta fuerza no llega sin blandura. Se divertían en serio en la corte de Julia Domna desde que, bajo los auspicios de Julia Mesa, su hermana, y de las hijas de ésta, logró instalar las costumbres de Siria en Roma.

Puede que el esperma fluya a borbotones, pero es un río de esperma inteligente que fluye y que sabe que no se pierde.

Porque la blandura, aquí, solo es la espuma de la fuerza: una creta que tiembla con el viento.

A esa mujer extraordinaria nada la abate. Cuando la guerra se va, la poesía regresa. Y durante ese tiempo, su sudor está ahí bajo su copa, y con ella sus hijas, por medio de quienes la raza del Sol se perpetuará.

Heliogábalo nace en Antioquía, en el año 204, durante el reinado de Caracalla.

Y Caracalla, Mesa, Domna, Soemias, la madre de Heliogábalo, entonces viuda de Varius Antoninus Macrinus, y Mamea, madre de Alejandro Severo y viuda de Gesius Marcianus,

curador del trigo o de las aguas, todos se acuestan entre ellos, se agitan, banquetean y provocan a su alrededor los trances de los faquires sirios.

Luego, lejos, cerca de un templo de la luna macho, del dios Lunus, acontece el asesinato de Caracalla, cuando bajó del caballo y estaba orinando.

Y Macrino, el nuevo emperador, se instala en el trono de Roma, sin nunca más volver a Roma, mientras imagina que gobierna todo desde el fondo de Siria, allí donde se encuentra y donde perpetró el asesinato de Caracalla.

El reinado de Julia Domna parecía acabado. No obstante, Macrino la deja donde está: la respeta; y Julia Domna no da crédito. Sin embargo, ya no es realmente reina. Conserva el título, los honores, la escolta (la fuerza armada cuenta) y, sobre todo, el tesoro de una reina (el tesoro es lo más importante); pero ya no forma parte del gobierno del imperio, y ella sigilosamente conspira para recobrar ese gobierno.

Macrino se entera de todo eso y llama a toda prisa en Siria a Julia Domna, Julia Mesa, Julia Soemias y Julia Mamea y, además, al pequeño Varius Antoninus, de la familia de los Basianos de Emesa, a quien llamaremos Heliogábalo, a pesar de que todavía no haya recibido ese nombre.

La madre de Heliogábalo estaba en Roma al momento de concebirlo, y por consiguiente Caracalla pudo haber sido su padre, aunque en aquella época solo tenía catorce años. Pero ¿por qué un Romano de catorce años, hijo de una Siria, no lograría hacerle un hijo a una Siria de dieciocho años? Heliogábalo no nació en Roma, sino, por casualidad, en Antioquía, durante uno de esos ires y venires misteriosos que la familia de los Basianos hacía entre la corte de Roma y el templo de Emesa, pasando por la capital militar de Siria.

De regreso a Siria, Julia Domna, que siempre amó la corona por encima de todo, y para quien el amor en el fondo no valía nada (y la poesía de Apolonio de Tiana y de otros más siempre



fue para ella la forma más elevada de realeza), Julia Domna que no puede soportar haber perdido la corona, decide dejarse morir de hambre; y así lo hace.

A continuación, Julia Mesa y su camada se reinstalan en Siria.

Estamos en el año 211 de Cristo.

Heliogábalo tiene alrededor de siete años, y desde hace dos años ya lo hicieron sacerdote del sol. Pero en torno del pequeño reino de Emat, sobre el que reina Heliogábalo, está la Siria desértica y blanca, la cual de todas formas sería importante saber en qué se convierte.

Desde el punto de vista militar, está tranquila. Desde el punto de vista físico y geográfico, es más o menos idéntica a como es hoy en día. Hoy en día, el Orontes, que recorría los muros del templo de Emesa, con una especie de brazo desviado, dejó de recorrerlos. Antioquía se llama Antioquía y Emesa se llama Homs. Ya no queda nada del templo del Sol, pareciera que se esfumó bajo tierra. Realmente se esfumó bajo tierra, porque todavía está ahí, se construyó una mezquita a un medio estadio a su derecha, mirando hacia el poniente; pero una simple plaza empedrada cubre sus fabulosos cimientos donde a nadie nunca se le ocurrió excavar.

En lo que respecta a la ciudad de Homs, apesta comoapestaba Emesa, porque el amor, la carne y la mierda, todo se hace al aire libre. Y las pastelerías están cerca de las letrinas, así como las carnicerías rituales están junto a otras carnicerías. Todos gritan, se destapan, hacen el amor, lanzan veneno y esperma, al igual que los demás lanzamos escupitajos. En las callejuelas, a grandes pasos rítmicos y parecidos a los que deberían hacer las grandes estatuas de Asuerus, comerciantes salmodian en Homs como si salmodiaran en Emesa, frente a sus tiendas que parecen verdaderas subastas.

Llevan puestos esos vestidos largos que se ven en los Evangelios, y se agitan en los olores espantosos, cuales saltimbauquis o bufones orientales. Y frente a ellos, pero en 211, una muchedumbre, donde se mezclan esclavos y aristócratas, pasa,

y por encima de ella, en las alturas de la ciudad, resplandecen las murallas ardientes del templo milenario del Sol.

Salidos de las callejuelas de los comercios donde, entre los desechos de alimentos, se pudren enormes ratas de alcantarilla, acerquémonos al mismo templo cuyo esplendor secreto hizo soñar a una parte de la antigüedad. A medio estadio del templo, ya no hay olores, se hace el silencio. Un vacío saturado de sol separa el templo de la ciudad baja, porque el templo del Sol en Emesa, como casi todos los templos siriacos, domina sobre un montículo elevado. Ese montículo está hecho de las entrañas de otros templos, de ruinas de palacios, y de vestigios de antiguas convulsiones terrestres, y si quisiéramos determinar su origen, nos devolvería a un Diluvio mucho más apartado que el de Deucalión. Una muralla baja, de adobe rosa, delimita el templo en la cresta del montículo, seguida, a una distancia del ancho de la Plaza de la Concordia, de una segunda muralla de piedras raras, cubiertas con una veladura de mica brillante. Al abrir la puerta de la segunda muralla comienzan los ruidos sagrados, los ruidos interiores, y se ofrece a la vista un espectáculo desconcertante.

El templo está ahí, con su águila de alas abiertas que resguarda el Falo sagrado. Enormes ondas de resplandores argentíferos se estremecen sobre sus paredes de mármol recordándole al espíritu los gritos múltiples que, en el transcurso de las grandes fiestas solares, parece que lanza el Apolo Pitio. Y, alrededor del templo, a raudales, saliendo de las enormes bocas de las alcantarillas oscuras, desfilan los sirvientes rituales, como nacidos de los sudores del sol. Porque, en el templo de Emesa, la entrada del servicio está bajo tierra, y nada debe perturbar al vacío que delimita el templo más allá de la muralla más lejana. Un río de hombres, de animales, de objetos, de materiales, de vituallas nace en muchos rincones de la ciudad comercial y converge con los subterráneos del templo, creando alrededor de las cámaras alimentarias como la urdimbre de una inmensa telaraña.

Ese entrecruzamiento misterioso de hombres, de animales vivos o despellejados, de metales cargados por una especie de pequeños cíclopes que solo verán la luz una vez al año, de alimentos, de objetos fabricados, a ciertas horas del día crea un paroxismo, nudos de griteríos y de ruidos, pero podemos decir que nunca se detiene.

Bajo tierra están los carniceros, los transportistas, los carreteros, los distribuidores que salen de la parte inferior del templo y figonean en la ciudad durante todo el día, para darle al dios rapaz sus cuatro raciones diarias de alimentos, se cruzan con los sacrificadores, ebrios de sangre, de incienso y de oro fundido, con los fundidores, con los heraldos de las horas, con los martilladores de metales, clavados en sus cámaras bajas todos los días del año, y de las que solo salen el día fatídico de los Juegos Píticos, llamados también Helia Pitia.

Pues en torno a las cuatro grandes comidas rituales del dios solar, gira trabaja un pueblo de curas, de esclavos, de heraldos, de sacerdotes. Y dichas comidas no son sencillas, pero a cada gesto, a cada rito, a cada manipulación sangrienta, a cada cuchillo templado en ácido y enjugado, a cada vestido nuevo que Basiano se quita o se pone, a cada ruido que azota, a cada mezcla calentada de oro, de plata, de amianto o de electro, a cada gozne que gira y que atraviesa los subterráneos resplandecientes con el ruido de la Rueda Cósmica, responde un despegue de ideas sombrías y torturadas, de ideas enamoradas de las formas y que arden en deseos de reencarnar.

Una masa de oro lanzada en una sima alimentada por cíclopes, en el preciso instante en que el Gran Sacrificador despedaza frenéticamente la garganta de un enorme buitre, y bebe su sangre, corresponde a una idea de la transmutación alquímica de los sentimientos en formas y de las formas en sentimientos, según el rito que los sacerdotes egipcios transmitieron.

Pero a esa idea de la sangre derramada y de la transmutación material de las formas corresponde una idea de la purificación. Se trata de aislar las ganancias obtenidas de cualquier

sensación de disfrute inmediato y personal para el sacerdote; y que ese resplandor, esa explosión de rápido frenesí puedan regresar, sin sobrecarga de materia, a la base de la que provienen.

De ahí esas innumerables habitaciones consagradas a una acción o incluso a un simple gesto, y cuyos subterráneos del templo estaban repletos, sus entrañas como pululantes. El rito de la ablución, el rito del abandono, de la desviación, del despojo; el rito de la completa desnudez y en todos los sentidos; el rito de la fuerza corrosiva y del salto imprevisto del sol que corresponde a la aparición del jabalí salvaje; el rito de la rabia del lobo alpino y el de la obstinación del carnero; el rito de la emanación de los calores tibios y de la gran crepitación solar en la época en la que el príncipe macho señala su victoria sobre la serpiente; todos esos ritos, a través de diez mil cámaras, se corresponden diariamente, o cada mes, y entre cada par de años, responden con un vestido a un gesto, con un paso a un chorro de sangre.

Porque lo que, de la religión del sol, tal como se practicaba en Emesa, pasó al exterior, y lo que la mayoría de la población veía no era sino la parte edulcorada y reducida y cuya torturante y abominable inspiración solo los sacerdotes del Dios Pítico podrían revelar.

Si un falo giratorio y cubierto con múltiples vestidos, indica la oscuridad del culto del sol, los niveles ruidosos que conducen la idea del sol sobre la tierra hacen realidad, de una forma física, por medio de sus trampas y sus encantos cortantes, un mundo de ideas infinitamente sombrías y cuyas historias ordinarias de sexos solo son el revestimiento.

Esas ideas que fijan el culto del sol, tal y como se practicaba en Emesa, tocan a la maldad cósmica de un principio cuyo error, periódicamente cometido por los pueblos, fue el de proporcionar un final detestable a las cosas, venerándolo por la oscuridad que tiene.

El triángulo invertido que forman los muslos cuando el vientre se hunde en medio de ellos como una esquina, reproduce

el cono oscuro del Érebo, en cuyo espacio maléfico los adoradores del falo solar introducían sus exaltaciones, y con ello se aliaban con los devoradores de las menstruaciones lunares.

Entonces no era el coito, sino la muerte, y la muerte en la luz desesperante, en la caída de una parte de Dios, cuyas religiones iniciáticas revelaban su figura impotente, impotente y maligna a la vez, como un oro que, para mostrar su soberanía en el campo de la bajeza, viera una parte de sí mismo desprenderse con el peso del plomo.

Y todo esto, que revela el horrible carácter de una religión, aunque monoteísta, prueba que el mismo Dios solo se convierte en lo que de él hacemos.

Ahí donde las pirámides de Egipto, con sus triángulos contruidos, son un llamado a la luz blanca, hay que imaginar que en el centro subterráneo del templo de Emesa hay una especie de filtro triangular, un filtro para la sangre humana.

La sangre de los sacrificios de las alturas no puede perderse en las alcantarillas comunes; no debe, mezclada con las vulgares evacuaciones humanas: orina, sudor, esperma, escupitajos o excrementos, toparse con las aguas primitivas del mar. Y bajo el templo de Emesa hay un sistema especial de alcantarillado donde la sangre humana coincide con el plasma de algunos animales.

En esas alcantarillas, en forma de barrena ardiente, cuyo círculo se estrecha a medida que avanzan en las profundidades del suelo, esa sangre de seres sacrificados con los ritos deseados desemboca en los rincones sagrados de la tierra, llega hasta los filones geológicos, hasta los temblores fijos del caos. Esa sangre pura, esa sangre reducida y subutilizada para los ritos, y que se volvió agradable para el dios de abajo, salpica a los dioses rugientes del Erebo y termina por purificar su respiración.

No obstante, de la punta de su falo al último circuito de sus alcantarillas solares, el templo, con las protuberancias de sus nichos, de sus fuentes, de sus bajorrelieves, de sus pie-

dras vibrantes incrustadas como clavos en los muros, está por completo dentro de una especie de círculo inmenso que corresponde al círculo espasmódico del cielo.

Ahí, en el centro de ese círculo ilusorio, y como en el punto vivo de una telaraña en el instante en que la araña se suspende, es donde se encuentra la cámara con el filtro parecido a un triángulo invertido. Y la punta hueca del filtro corresponde en sentido inverso a la punta del falo de arriba.

En esa cámara cerrada, solo bajan a quemarropa al gran sacerdote, como una cubeta en las profundidades de un pozo.

Lo bajan una vez al año, a medianoche, acompañado por ritos extraños donde el sexo físico del hombre adquiere una importancia desmesurada.

Ese triángulo tenía en sus bordes una especie de camino en círculo cerrado por una gruesa baranda. Y, sobre ese camino, se abrían otras cámaras sin salida hacia la luz exterior, pero donde durante siete días, en un periodo que corresponde a los Saturnales Griegos o Romanos, se realizan matanzas atroces.

Ahora regreso a Heliogábalo que es joven y se divierte. De vez en cuando lo atavían. Lo arrojan a los escalones del templo, lo hacen realizar ritos que su cerebro no entiende.

Oficia con seiscientos amuletos que delimitan zonas de su cuerpo. Gira alrededor de altares consagrados a los dioses y a las diosas; absorbe ritmos, cantos, olores y múltiples ideas; pero llega el día en que todo eso se recoge, cuando la sangre del sol cae con un rocío sobre su cabeza y cada gota de rocío solar se convierte en una energía y una idea.

Sería muy fácil decir que fue Julia Mesa, el ratón o el azufre, quien maquinó toda la intriga destinada a poner a Heliogábalo en el trono de los Césares romanos. Todos aquellos que triunfaron en la vida y que lograron que se hablara de ellos, es porque también tenían algo; y aquellos que, como Heliogábalo, lograron ofuscar la Historia es porque tenían cualidades que habrían podido cambiar el curso de la historia si las circunstancias hubieran estado a su favor.

Julia Mesa, que posee esa superioridad sobre Domna, su hermana, nunca buscó nada para ella misma, ni nunca mezcló ni la realeza romana, ni la realeza solar de los Basianos con su insignificante persona y que supo despersonalizarse.

Reenviada a Emesa por Macrino, lleva consigo el tesoro del imperio reunido por Julia Domna, el tesoro del sacerdocio siríaco que enmohecía en algún lugar de Antioquía; y lo guarda al interior de la muralla del templo, que todos consideran inviolable y sagrado.

Y hace su trabajo de ratón que actúa sin parar alrededor de las cosas. Administra, nutre por debajo la gloria de Heliogábalo, la nutre por todos lados y con todos los medios posibles sin fijarse en la calidad de esos medios.

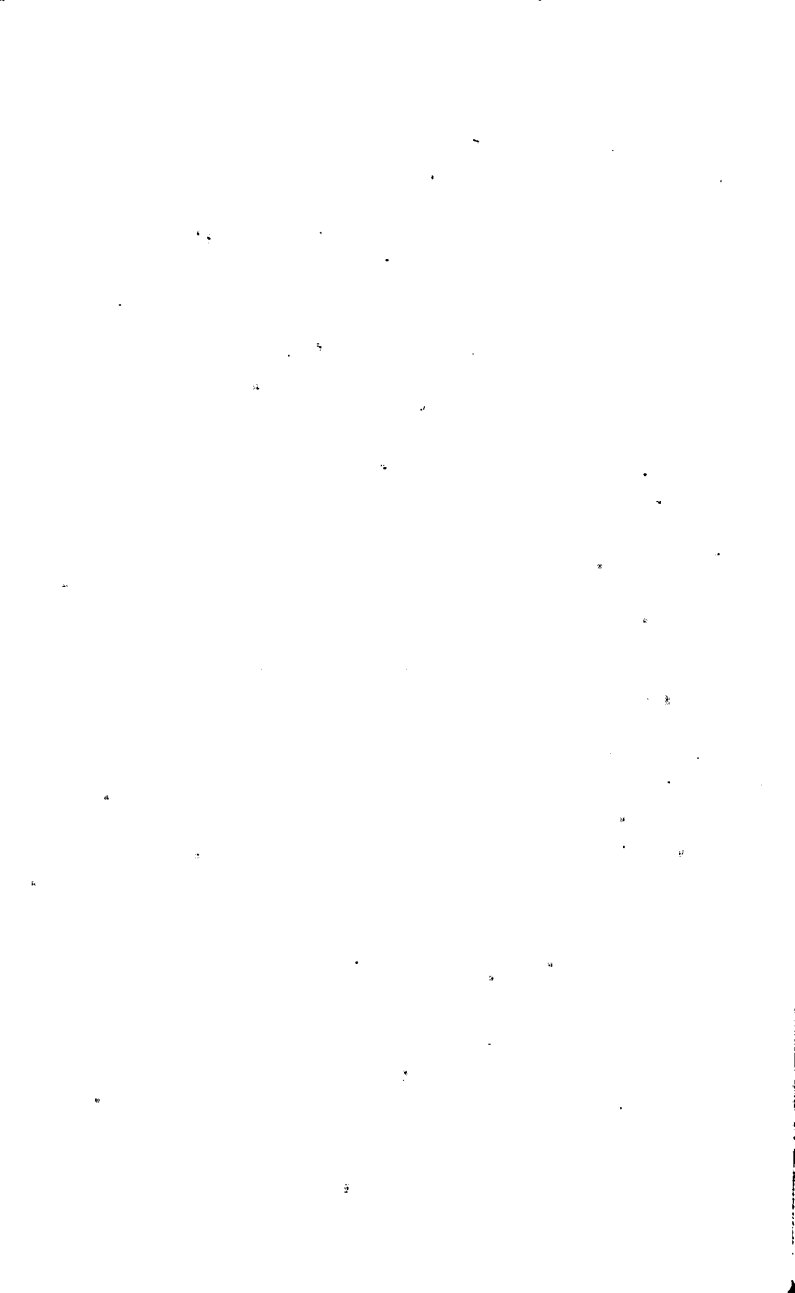
La belleza de Heliogábalo es en parte responsable de ese pedestal que ella pone bajo la estatua sagrada del principito, así como también la inteligencia sorprendente de Heliogábalo, y su desarrollo precoz.

Heliogábalo tuvo tempranamente el sentido de la unidad, que es la base de todos los mitos y de todos los nombres; y su decisión de llamarse Elagabalus, y la tenacidad que puso en llevar al olvido a su familia y a su nombre, en identificarse con el dios que los abriga, es una primera prueba de su monoteísmo mágico, que no solo es verbo, sino también acción.

Ese monoteísmo después lo introduce en las obras. Y a ese monoteísmo, a esa unidad de todo que estorba al capricho y a la multiplicidad de las cosas, yo lo llamo anarquía.

Tener el sentido de la unidad profunda de las cosas significa tener el sentido de la anarquía —y del esfuerzo que hay que hacer para reducir las cosas a la unidad—. Quien tiene el sentido de la unidad tiene el sentido de la multiplicidad de las cosas, de ese polvo de cuestiones por las que debemos pasar para reducirlas sin destruirlas.

Y Heliogábalo, en su condición de rey, tiene la mejor posición posible para reducir la multiplicidad humana, y para llevarla, por medio de la sangre, la crueldad, la guerra, hasta al sentimiento de la unidad.





## II. LA GUERRA DE LOS PRINCIPIOS

Si consideramos la Siria de hoy en día, con sus montañas, su mar, su río, sus ciudades y sus gritos, parece que le falta algo esencial; así como al absceso que vaciaron le falta la pus pululante y llena de vida. Algo terrible, pleno, duro, y si se quiere abominable, abandonó de golpe, brutalmente, como se vacía una burbuja de aire, como el «Amén» retumbante de Dios que volatiliza sus torbellinos, como una espiral de vapores que se disipa en los rayos del sol traicionero, abandonó el aire del cielo y sus murallas carriadas de las ciudades, algo que nunca más volveremos a ver.

Ahí donde, en el momento de la muerte, la religión de Ichtus, el Pez pérfido, firma con cruces su paso por las partes culpables del cuerpo, la religión de Elagabalus exalta la peligrosa acción del miembro sombrío, del órgano de la reproducción.

Entre el grito del Galo que se castra y corre por la ciudad blandiendo su sexo, que está muy rígido y seccionado de forma recta, y el ladrido del oráculo que brama a orillas de los viveros sagrados, nace una armonía cautivadora y grave, que se basa en el misticismo. No es una armonía de sonidos, sino una armonía petrificante de cosas y que demuestra cómo, en Siria, poco antes de la aparición de Heliogábalo y hasta algunos siglos después de él, hasta la crucifixión, sobre el frontispicio del templo de Palmira, de Valerio, el Emperador romano, al cadáver pintarrajeado de carmín, el culto negro no tenía miedo de mostrarle sus encantos al sol macho, de volverlo cómplice de su triste eficacia.

A qué equivale y en qué consiste finalmente esa religión del Sol en Emesa, por cuya difusión, después de todo, Heliogábalo dio su vida.

No basta con que las ruinas del desierto todavía huelan a hombre, que un aliento menstrual recorra los torbellinos masculinos del cielo; no basta con que el eterno combate entre el hombre y la mujer pase por los canales erosionados de las piedras, por las columnas sobrecalentadas del aire.

Si el sorprendente coloquio mágico que contrapone el cielo a la tierra y la luna al sol, y que la religión de Ichthus, el Pez, destruyó, ya no se ejerce en el ánimo ritual de las fiestas, eso es la causa de nuestra inercia actual.

Podemos menospreciar en retrospectiva la sangrienta aspersión de los Taurobolios, a la que, sobre una especie de línea mística, cuyo trayecto nunca fue superado, y que va de las Altas Mesetas de Irán a la muralla cerrada de Roma, se entregan los adeptos del culto de Mitra; podemos taparnos la nariz ante el horror de la emanación mezclada de sangre, de espermatozoides, de transpiración y de menstruaciones, aunada a ese íntimo olor a carne corroída y a sexo sucio que subía de los sacrificios humanos; podemos gritar de asco ante el prurito sexual de las mujeres a quienes la imagen de un miembro fresco arrancado enamora; podemos abominar la locura de un pueblo en trance quien, desde lo alto de las casas a las que los Galos lanzaron su miembro, les echa sobre los hombros vestidos de mujer invocando a sus dioses; empero no pretenderemos que todos esos ritos no contienen una suma de espiritualidad violenta que sobrepasa sus excesos sangrientos.

Si, en la religión del cristo, el cielo es un Mito, en la religión de Elagabalus en Emesa, el cielo es una realidad, pero una realidad en práctica como la otra y que reacciona peligrosamente sobre la otra. Todos esos ritos hacen que el cielo, el cielo o todo lo que se desprende de él, confluya sobre la piedra ritual, y hombre o mujer ante el cuchillo del sacrificador.

Es que en el cielo hay dioses, dioses, es decir fuerzas que lo único que piden es arrojarse.

La fuerza que recarga los macareos, que hace que la luna se beba el mar, que hace subir la lava en las entrañas de los volcanes; la fuerza que sacude las ciudades y que deseca los desiertos; la fuerza imprevisible y roja que hace que en nuestras cabezas rebosen los pensamientos como crímenes, y los crímenes como piojos; la fuerza que sostiene la vida y la que hace abortarla, son igual número de manifestaciones sólidas de una energía cuyo sol representa el aspecto pesado.

Para quien agita los dioses de las religiones antiguas, y revuelve sus nombres al fondo de su cuévano como con el gancho de un ropavejero; para quien se pone nervioso ante la multiplicidad de los nombres; que, cabalga de un país al otro, encuentra similitudes entre los dioses, y las raíces de una etimología idéntica en los nombres con que están hechos los dioses; y que, después de analizar todos esos nombres, y las indicaciones de sus fuerzas, y el sentido de sus atributos, se escandaliza ante el politeísmo de los ancestros, que por ello los llama Bárbaros, él mismo es un Bárbaro, es decir, un Europeo.

Si los pueblos, a medida que el tiempo seguía su curso, rehicieron los dioses a su imagen; si apagaron la idea fosforescente de los dioses, y que, al abandonar los nombres que los ceñían, se mostraron impotentes para volver a subir por los concéntricos de las fuerzas, por la imantación aplicada y concreta de las energías, hasta la descarga inicial, hasta la revelación del principio, que esos dioses quieren manifestar, debemos culpar histórica y fragmentariamente a esos pueblos, y no a los principios, y mucho menos a esa idea superior y total del mundo que el Paganismo nos quiso entregar. Y como en el fondo las ideas solo deben juzgarse por su forma, podemos decir que, inmerso en el tiempo, el transcurso innumerable de los mitos, al que, en los subterráneos rebosantes de templos solares, responde el hacinamiento sedimentario de los dioses, ya no nos da la idea de la formidable tradición cósmica que es la causa del mundo pagano que los bailes de los saltimbanquis orientales y los trucos de magia de los faquires que vienen a exhibirse en las escenas europeas no son aptos para

devolvernos el espíritu de liberación sin imágenes o la misteriosa sacudida de imágenes que proviene de un gesto verdaderamente sagrado.

El espíritu sagrado es el que permanece pegado a los principios con una fuerza de identificación sombría, que se asemeja a la sexualidad —a la sexualidad en el plano más cercano a nuestros espíritus orgánicos, a nuestros espíritus obstruidos por la anchura de su caída—. Y me pregunto si esa caída representa el pecado. Porque en el plano donde las cosas se elevan, esa identificación se llama Amor, y una de sus formas es la caridad universal, y la otra, la más terrible, se vuelve el sacrificio del alma, es decir, la muerte de la individualidad.

Durante todas esas luchas de dios contra dios, y de fuerza contra fuerza, los dioses sienten crujir entre sus dedos las fuerzas que se supone dirigen; esa separación de la fuerza y del dios, el dios que solo queda reducido a una especie de palabra que cae, a una efigie destinada a las idolatrías más espantosas; ese ruido sísmico y ese temblor material en los cielos; esa forma de clavar el cielo en el cielo, y la tierra en la tierra; esas casas y esos territorios del cielo que pasan de mano a mano y de cabeza a cabeza, cada uno de nosotros, aquí, en su mente, reconstruyendo a su vez a sus dioses; esa ocupación provisional del cielo: aquí por un dios y su rabia, y allá, por el mismo dios transformado; esa toma de posesión de los poderes, a la que sustituyen, como pulso perpetuo de un espasmo, de abajo a arriba y de arriba abajo, otras tomas de posesión de los poderes; esa respiración de las facultades cósmicas similares, en el plano superior, a las facultades enterradas y burdas que duermen en nuestros individuos separados —y a cada facultad le corresponde un dios y una fuerza, y somos el cielo sobre la tierra, y se convirtieron en la tierra, la tierra en el absoluto extraído— esa inestabilidad tormentosa de los cielos a la que llamamos Paganismo, y que a veces nos golpea a ciegas, que nos fustiga con sus verdades, somos nosotros, nuestra Europa cristiana, somos la Historia que la fabricó.

Si lo colocamos de nuevo en el tiempo, ese despliegue de dioses que los pueblos, con su ventaja histórica, esparcen

sucesivamente por los cielos, y con frecuencia el mismo emplazamiento del cielo visible lo ocupan efigies de naturaleza contraria, y esos dioses son hombre y mujer, y el dios-mujer recubre la efigie masculina del dios que es el mismo que él; e Ishtar, nombre de origen masculino, acaba significando la luna, y la luna en el mismo punto del espacio y del tiempo, que carga con un falo y un XXXX, hace el amor con ella misma y esparce su rocío de niños, si lo colocamos de nuevo en el tiempo, ese estancamiento alrededor de los principios ya no afecta su validez inicial así como las masturbaciones de un idiota onanista no afectan el principio de la reproducción.

Si los pueblos terminaron por considerar a los dioses como seres verdaderamente distantes, si se equivocaron en el significado de esos dioses, debemos observar que cada pueblo, tomado aparte, y en el mismo punto del espacio y del tiempo, siempre trató de organizar jerárquicamente sus poderes, y que ahí donde un femenino recubrió a un masculino, e inversamente, en la cabeza y en el corazón del pueblo que desplegab encima de él esos dioses contradictorios por esencia, el masculino era el masculino, y el femenino el femenino sin inversión nominal posible; quiero decir que inmediatamente, el mismo nombre no servía a dos formas, si se considera a esas formas como entidades verdaderamente separadas, pero el mismo nombre con frecuencia era la contracción de dos formas, hechas, parece ser, para devorarse una a otra; y la Siria de la época de Heliogábalo tenía en un momento supremo la noción de esa misteriosa fusibilidad.

Lo que diferencia a los paganos de nosotros es que en el origen de todas sus creencias hay un terrible esfuerzo por no pensar en los hombres, por conservar el contacto con la creación entera, es decir, con la divinidad.

Sé de sobra que el más pequeño impulso de amor verdadero nos acerca mucho más a Dios que toda la ciencia que podemos tener de la creación y de sus grados.

Pero el Amor, que es una fuerza, no existe sin la Voluntad. No se ama sin voluntad, la cual pasa por la conciencia; —es la conciencia de la separación consentida la que nos lleva al desapego de las cosas, que nos lleva a la unidad de Dios—. Al amor lo ganamos por la conciencia, primero y, por la fuerza, después.

Sin embargo, en la casa de mi Padre muchas moradas hay. Y aquel que se le arrojó a la tierra con la conciencia del idiota, solo Dios sabe cuáles trabajos y faltas en otros estados y otros mundos le valieron su idiotez; pero justo con lo que necesita de conciencia para amar, y amar en un desapego sin frase, en un maravilloso impulso espontáneo; a quien todo en lo que consiste el mundo se le escapa, quien lo único que conoce del amor es la flama, la flama sin el resplandor y la multitud del hogar, tendrá menos que ese otro que tiene al lado y cuyo cerebro reúne la creación entera, y para quien el amor es un minucioso y horrible desprendimiento.

Pero —y siempre es la historia del dedal— tendrá todo lo que puede absorber. Disfrutará de una felicidad cerrada, pero que, llenando por completo su contenido, le dará también a él la sensación de inmensidad.

Hasta el día en que a ese pobre de espíritu lo barran como las demás cosas. Le retirarán su inmensidad. Nos juzgarán a todos, grandes y pequeños, después de nuestro paraíso de delicias, después de la felicidad que no es todo, quiero decir que no es el Gran Todo, es decir, Nada. Nos fusionarán, nos fundirán hasta el Uno, Único, el gran Uno cósmico, que pronto le dará paso al Zero infinito de Dios.

Dicho lo anterior, regreso a los nombres contradictorios de los dioses. Y llamo a esos dioses por sus nombres; no los llamo dioses. Digo que esos nombres designaban fuerzas, maneras de ser, modalidades de la gran fuerza de ser que se diversifica en principios, en esencias, en sustancias, en elementos. Desde el origen, las religiones antiguas quisieron echar un vistazo al Gran Todo. No separaron el cielo del hom-

bre, el hombre de la creación entera, desde la génesis de los elementos. E incluso podemos decir que, en el origen, vieron la creación con claridad.

El catolicismo cerró la puerta, así como el budismo la había cerrado antes. Voluntaria y científicamente cerraron la puerta, diciéndonos que no necesitábamos saber.

Sin embargo, considero que necesitamos saber y que lo único que necesitamos es saber. Si pudiéramos amar, amar de un solo golpe, la ciencia sería inútil; pero desaprendimos a amar, bajo la acción de una especie de ley mortal que proviene incluso de la pesadez y de la riqueza de la creación. Estamos en la creación hasta el cuello, estamos en ella con todos nuestros órganos: los sólidos y los sutiles. Y es difícil volver a subir hasta donde está Dios por el camino escalonado de los órganos, cuando esos órganos nos fijan en el mundo donde estamos y tienden a hacernos creer en su realidad exclusiva. Lo absoluto es una abstracción y la abstracción exige una fuerza que es contraria a nuestro estado de hombres degenerados.

Cómo puede sorprendernos que los paganos hayan acabado por convertirse en idólatras, que hayan llegado a fusionar efigies con principios y que a la larga el poder de atracción de los principios se les haya escapado.

Y nosotros, cristianos, ¿acaso no hacemos lo mismo? ¿No tenemos también nuestras efigies, nuestros tótems, nuestros pedazos de dios, que, en la cabeza y en el corazón de los individuos que los adoran, también llegarán a fijarse en formas, a separarse en un cúmulo de dioses?

Una cosa nombrada es una cosa muerta, y está muerta porque está separada. Demasiada devoción a coronas de espinas, a maderas de la cruz, a corazones de Jesús venerados por aquí y por allá, a Sangres y Crismas, a múltiples Vírgenes, en fin, que si negras, blancas, amarillas o rojas, responden a tantas adoraciones separadas, representan para los individuos a los que se entregan el mismo peligro de espíritu, la misma amenaza de caer en una idolatría irremediable que las alteraciones de la energía creadora en el misterio de los dioses paganos.

Dios se piensa en la conciencia, no la conciencia cósmica, sino en la conciencia de los individuos, y, por una conciencia que piensa en imágenes y en formas, ¿quién dirá algún día qué hombre no terminó por tomar sus imágenes por su pensamiento?

El dogma cristiano está contenido en el Credo, lo admito, pero del Credo a mi conciencia individual hay un mundo de interpretaciones, bibliotecas de santos, herejías y concilios. Y el único que nunca cambió fue el infierno.

De hecho, el catolicismo que cierra la puerta del conocimiento abre la de la mística. Convirtió en secreto lo que debe ser secreto. Usa un nombre más duro para nombrar la base de las iniciaciones antiguas, pero el resultado final es el mismo, a pesar de la diferencia de vocabulario y de conceptos.

Sin embargo, en el amor hay conocimiento; y dudo que, quemados en su carne, fascinados hasta la cima de su ser, hasta el vértigo de lo que ya no es, los santos cristianos nunca hayan llegado a superar esa escisión espantosa en la que todo lo que es se comprime y acaba en lo que ya no es.

De nuevo regreso a los dioses, a esos dioses devastadores y que se comen uno a otro, como cangrejos en una cesta.

Es apasionante constatar que entre más viejo es un culto, más se forma una imagen terrible de los dioses; y que solamente su lado terrible nos puede hacer que comprendamos a los dioses.

Ya que los dioses solo sirven para el Génesis y la batalla en el caos.

En la materia no hay dioses. En el equilibrio no hay dioses. Los dioses nacieron de la separación de las fuerzas y morirán cuando éstas se reúnan.

Entre más cerca están de la creación, más tienen formas aterradoras, formas que corresponden a los principios que contienen.

Platón habla de la naturaleza de los dioses, los identifica con los principios, sin por ello permitirnos ver con mayor cla-



ridad en dichos principios que son fuerzas y en dichas fuerzas que son dioses.

Le hicimos a Jámblico la pregunta de por qué si el sol y la luna siendo dioses son visibles, dado que los dioses no tienen cuerpo.

Y esto es lo que Jámblico responde en el *Libro de los misterios*:

«Los dioses no están contenidos en los cuerpos, pero sus vidas y sus acciones divinas los contienen; no están volcados hacia los cuerpos, pero los cuerpos que contienen están volcados hacia la causa divina».

Los estratos ordinarios de la población crearon a los dioses que nos lanzan a la cabeza, y si todavía hoy, por solo hablar de los autores que falsifican en las clases, fuéramos capaces de comprender a Platón como debe ser comprendido, podríamos, por el camino del esoterismo antiguo, remontar hasta una noción de los dioses-principios que no debemos confundir con las figuras antropomorfas de los dioses.

Y ésta es, por cierto, la pregunta completa:

¿De verdad hay principios? Quiero decir, ¿principios separados y que existen detrás de las cosas? O, en otros términos, ¿los dioses de la nomenclatura pagana tienen una existencia menos afirmada y válida que los principios que nos sirven para pensar? Y de esta pregunta surge otra: ¿En el espíritu del hombre existen facultades que realmente están separadas?

De hecho, podemos preguntarnos si un principio es algo más que una simple facilidad verbal; y esto nos lleva de nuevo a la pregunta de si hay algo más fuera del espíritu que piensa, y si, en teoría los principios existen como realidades o como seres que dividen sus energías.

¿En qué medida, y por más que nos remontemos al origen de las cosas, al vivir como realidades separadas, los principios se escapan a un juego mental alrededor de los principios mismos? ¿Y hay en el hombre mismo especies de facultades-prin-

cipios que tendrían una existencia distinta y podrían vivir separados?

¿Y hay momentos de la eternidad que podrían fijarse, así como las notas de música se fijan y se identifican gracias a los números? ¿Pero dichas notas están separadas?

Para los alquimistas, esos momentos de la eternidad que se fijan corresponden a la aparición de la estrella en el crisol.

Esa pregunta me parece estúpida, porque el absoluto no necesita nada. Ni Dios, ni ángeles, ni hombre, ni espíritu, ni principio, ni materia, ni continuidad.

Pero en la continuidad, en la duración, en el espacio, en el arriba del cielo y en el abajo del infierno, los principios viven separados, no viven como principios, sino como organismos determinados. La energía creadora es una palabra, pero que vuelve posibles las cosas estimulándolas con su fuelle. Y al igual que en el mundo creado están todas las calidades de la materia, todos los aspectos de la posibilidad, elementos que se cuentan por números, y se miden por su densidad, así el flujo creador que se incendia al contacto de las cosas —y cada disparo de la vida sobre las cosas equivale a un pensamiento—, ese flujo dentro de organismos cerrados, y que van de nuestra bastedad material hasta la más improbable sutileza, compone lo que llamamos Seres, y que no son sino alientos que se prolongan.

Los principios solo valen para la mente que piensa, y cuando piensa; pero fuera de la mente que piensa, un principio se reduce a nada.

No pensamos el fuego, el agua, la tierra, el cielo, los reconocemos y nombramos, puesto que son; y bajo el agua, el fuego, la tierra o el cielo, bajo el mercurio, el azufre y la sal, hay materias todavía más sutiles que la mente no puede nombrar porque no ha aprendido a reconocerlas, pero presiente algo más sutil que la mente, mucho más profundo que todo lo que hay en nuestras cabezas, y podrá reconocerlo cuando haya aprendido a nombrarlos. Porque si los principios solo valen para la mente, las cosas solo valen para las cosas; y no hay suspensión en la sutileza de las cosas, al igual que no hay obstáculos en la sutileza de la mente.

En la cima de las esencias fijadas, correspondientes a las modalidades innombrables de la materia, se encuentra lo que, en la sutileza de las esencias, en la violencia del fuego ígneo, corresponde a los principios generadores de las cosas y que la mente pensante puede llamar principios, pero que, en relación con la totalidad palpitante de los seres, corresponden a grados conscientes de la Voluntad en la Energía.

No existe principio de la materia sutil, no existe principio del azufre o de la sal, pero más allá de la sal, del mercurio o del azufre, materias todavía sutiles que, hasta la cima de la vibración orgánica, se dan cuenta de la diversidad del espíritu por medio de las cosas; y para quien pide que le muestren esas cosas, solo los números pueden dar cuenta de su existencia separada.

No estoy seguro de la dualidad Espíritu-Materia; pero entre la tesis que le da todo al espíritu y la que le da todo a la materia, digo que no hay conciliación posible mientras que permanezcamos en un mundo donde el espíritu solo puede convertirse en algo si acepta materializarse.

La materia solo existe por el espíritu, y el espíritu solo dentro de materia. Pero a final de cuentas, siempre es el espíritu el que conserva la supremacía.

Y a la pregunta de si hay principios que puedan dar cuenta de las cosas, ahora me parece fácil responder que no hay principios, pero que hay cosas; y al igual que hay cosas sólidas, y en los sólidos rareza; y conjuntos de materia única y que ofrecen la idea de lo perfecto, —al igual hay seres para dar cuenta del Ser que desemboca de la Unidad—.

Y todo eso únicamente vale para ese mundo que se hincha y que adquiere asperezas, y para el ojo del espíritu que lanzamos en medio de las cosas, —y solo cuando lo lanzamos—. Pero es demasiado fácil ver que, si en el espíritu no hay nada, todo lo que es, es función del espíritu. Y las cosas son funciones del espíritu. Tienen una utilidad pasajera y funcional: pero que solo vale para lo creado.

Nada existe si no es como función, y todas las funciones llevan a una; —y el hígado que hace que la piel se vuelva amarilla,

el cerebro que inocular la sífilis, el intestino que desecha los excrementos, la mirada que lanza su brillo y que cambia el lugar de los brillos, significan para mí, si expiro, al arrepentimiento que tenía de vivir y a mi deseo de terminar con la vida—.

Por cierto, podemos hacer la misma operación destructora, o más bien compresiva, y que elimina los aspectos accidentales de las cosas para reducirlos a la unidad, en relación con lo que sea. Y yo, lo hago en relación con los Números; porque para el que piensa en Números, esto también se refiere a una facultad aislada y que solo vive si está aislada y en el instante en que se le aísla; pero no necesitamos sumar las cosas para darnos cuenta de su duración. Estoy obligado a hacer un gran esfuerzo mental para contemplar lo existente desde el punto de vista de la cantidad o más que nada de lo que separamos y que contabilizamos, y termina por formar un siniestro total. Y que no se diga que el Número en el sentido en que lo comprende Pitágoras no se reduce a la cantidad y que, al contrario, se reduce a la ausencia de cantidad. Y que la cifra escrita en su más alta acepción es un símbolo de lo que no podemos llegar a contabilizar o a medir.

Creo que ya le he impuesto a mi espíritu etapas bastante terribles en ausencia de cantidad, como para poseer al menos una noción de eso. Pero que contabilicemos o no el estado que da lugar a la separación de los principios, es decir de las efigies, obedece a leyes cuyos Números pueden ofrecer una revelación.

Los Números, es decir, los grados de la vibración.

Y si el Número 12 transmite la idea de la Naturaleza en su punto de perfecta expansión, de integral madurez, es porque contiene tres veces el ciclo entero de las cosas, que se representa por 4; al ser 4 la cifra de la culminación en lo abstracto o de la cruz en el círculo, y de los 4 puntos o nudos de la vibración magnética por los cuales todo lo que es debe pasar; y 3 es el triángulo que aspira tres veces el círculo, el círculo que

contiene 4, y lo gobierna con la Tríada, que es el primer módulo, la primera efigie o la primera imagen de la separación de la unidad.

Todos esos estados o nudos, todos esos puntos, esos grados de la gran vibración cósmica están ligados entre sí y se controlan.

Pero si 3, puro y abstracto, permanece fijo en el principio, 4 por sí solo cae en lo sensible o recurre al alma, y 12 en la realidad que aplasta, y donde hay que pelearse para comer, pero sin comer.

Porque si bien 12 hace posible la guerra, todavía no la suscita, y 12 es la posibilidad de la guerra, la tantalización de la guerra sin guerra, y hay 12 en el caso de Tántalo, en esa pintura de fuerzas estables, pero hostiles, porque podemos oponerlas, y que todavía no pueden encontrarse.

La guerra de las efigies, de las representaciones o de los principios, con mitos sobre su parte exterior y magia afectiva debajo, es la única explicación que tiene de pie al mundo antiguo. Y muestra claramente la naturaleza de sus preocupaciones.

Y esa guerra de arriba está representada por la carne. Está encarnada al menos una vez en la carne; se enturbió al menos una vez, una gran y larga vez, el gobierno de las cosas humanas, por luchas inexpiables, y donde los hombres que peleaban sabían por qué peleaban.

Puso una contra otra, no a dos naciones, no a dos pueblos, no a dos civilizaciones, sino a dos razas esenciales, dos imágenes del espíritu hecho carne y que se pelea con la carne.

Y esta guerra del espíritu que es hostil con él mismo, que duró tanto como muchas civilizaciones unidas y juntas, como se puede ver en los Puranas, no es legendaria sino real. Sucedió. Y todos los principios, cada uno con su energía y sus fuerzas, participaron. Y por encima están ambos principios donde la vida cósmica está suspendida: lo masculino y lo femenino.

No relataré el cisma de Irshu, pero él fue quien hizo esa guerra, quien hizo de lado al hombre, a la mujer del otro; quien dio a los hombres de carne la noción de su herencia superior; quien separó el sol de la luna, el fuego del agua, el aire de la tierra, la plata del cobre y el cielo de los infiernos. Porque la idea de la constitución metafísica del hombre, de una jerarquía ideal y sublime de los estados, en los cuales la muerte nos lanza para devolvernos a la ausencia de los estados, a una especie de inconcebible No-Ser que no tiene nada que ver con la nada, se basa en la separación del espíritu en dos mundos: macho y hembra, donde se trata de saber cuál es el principio del otro, cuál produjo el nacimiento del otro, cuál es macho, cuál es hembra, cuál es activo y cuál es pasivo.

Parece que esos dos principios primero quisieron arreglar sus cuentas por sí solos y por encima de las masas de hombres inconscientes que luchaban.

Pero la guerra se volvió encarnizada, se volvió verdaderamente inexpiable y despiadada hasta el día en que se volvió religiosa, y cuando los hombres tomaron conciencia del desorden de los principios que presidían su anarquía.

Para terminar con esta separación de los principios, para reducir su antagonismo esencial, los hombres tomaron las armas y se abalanzaron unos contra otros, muy convencidos de que solamente una reducción de la materia carnal era capaz de contrabalancear, en el cielo, y provocar esa fusión, esa instauración de esencias, que solo se obtiene con sangre.

Y esa guerra está por completo en la religión del sol, y la encontramos al grado sangriento pero mágico en la religión del sol, tal y como se practicaba en Emesa; y si después de siglos terminó por hacer que guerreros se enfrenten, Helio-gábalo sigue sus huellas sobre la línea de aspersión de los Tauróbolos, línea mágica que marcará, regresando a Roma, a la vez crueldades físicas, teatro, poesía y verdadera sangre.

Si, en lugar de entretenerse con vilezas pues su descripción anecdótica alimenta su gusto por los canallas y su amor por la facilidad, los historiadores realmente hubieran intentado

comprender a Heliogábalo —por encima de su psicología personal—, habrían buscado en la religión del sol el origen de sus excesos, de sus locuras y de su alta vileza mística que toma a los dioses por coadjutores y por testigos. Habrían notado por encima ese detalle de la tiara escolar, con el cuerno de Escandro, es decir, de Aries, quien hace de Heliogábalo el sucesor sobre la tierra y el fiador de Ram, y de su maravillosa Odisea Mitológica. Y entonces habrían entendido la razón de ser y el origen de esa increíble mezcla de cultos: luna, sol, hombre, mujer, para la que Siria es la figura viviente y la geografía sorprendente.

Creemos o no en una raza de Superhumanos Instructores venidos del polo al momento del primer derrumbe de la tierra y que parecen deslizarse con ella y caminan hasta las Indias, hay que admitir, en un periodo muy anterior a la Historia, la invasión de un pueblo de raza blanca, que erige por encima de él insignias, ritos y extraños objetos sagrados, a guisa de armas sobrenaturales.

Parece que, a final de cuentas, fueron los partisanos del Blanco, es decir, del Macho, los que protegieron el terreno conquistado; pero al protegerlo, pierden la noción del principio intocable y único que habían ido a revelar a los autóctonos del Pallisthan.

Los Vedas parecen dar testimonio de esa alteración del principio en un texto misterioso:

«SOLO ALGUNOS NEGROS, ALGUNOS ROJOS Y ALGUNOS AMARILLOS PEMANECEÁN, PERO LOS HIJOS DE LA LUZ BLANCA SE FUERON PARA SIEMPRE».

Y mientras que los seguidores del Blanco, o Hindús, siguen siendo dueños de las Indias que organizan según la ley del cielo, y bajo el signo de Aries legado por Rama, los «Pinksahs» o los «Rojos», que se comen la menstruación de la mujer y marcaron con su tinta sus estandartes, buscan ahí abajo, a lo lejos, una tierra que se les parezca, y bajo el nombre de Fenicios,

tejen a orillas del mar una púrpura inalterada que marca la duración de sus creencias más que la fuerza de su destreza.

Sin una guerra por los principios, la religión del sol, que al inicio era hostil a la de la luna, no se habría arriesgado a confundirse con ella hasta estar inextricablemente mezclada. No veo que la Historia nos pueda decir gracias a qué milagro un pueblo nacido de los Fenicios, defensores de la mujer, pudo erigir sobre sus tierras, y en lo más alto que todas las demás, un templo de culto al sol, es decir, a lo Masculino.

Lo que importa es que Heliogábalo, el rey pederasta y que se cree mujer, es un sacerdote de lo masculino. Ejecuta en sí mismo la identidad de los contrarios, pero no la ejecuta sin maldad, y el origen de su pederastia religiosa no es otro que una lucha obstinada y abstracta entre lo Masculino y lo Femenino.

Pero si, en todos los países donde se busca establecer directamente comunicación con las fuerzas separadas de Dios, hay templos para el sol, y templos enemigos para la luna, y otros templos para el sol y para la luna mezclados, nunca, en ningún momento de la Historia, y sobre un pedazo de tierra tan pequeño, que esas luchas transformaron, encontramos, como en Siria, un conjunto de templos semejante, donde el macho y la hembra se devoran a la vez, se mezclan, y separan sus habilidades.

La vida de Heliogábalo me parece ser el ejemplo típico de esa especie de disociación de principios; y lo que he querido describir en él, como se verá en el capítulo siguiente, es la imagen elaborada de cuerpo entero, y llevada al punto más alto de la manía religiosa, de la aberración y de la locura lúcida, la imagen de todas las contradicciones humanas y de la contradicción en el principio.



### III. LA ANARQUÍA

En 217 en Emesa, Heliogábalo todavía no tiene catorce años, pero ya alcanzó ese punto de belleza perfecta que nos muestran todas sus estatuas. Tiene las carnes rollizas de una mujer, un rostro de cera lisa, ojos tirando al oro quemado. Se percibe que nunca será demasiado grande, pero es admirablemente proporcionado, con los hombros al estilo egipcio, largos, aunque caídos, caderas estrechas, un trasero que no tiene nada de prominente. Sus cabellos tiraban al rubio rojizo; su carne demasiado blanca era azul por las venas que estaban aquí y allá, en los pliegues y en las sombras, extrañas livideces.

Sus labios están ligeramente hacia adelante, vistos de perfil son como un cuello de botella cortado. Todavía no es aquel que se ve en el Louvre que tiene bajo el mentón esa pelusa que se ensortija como los pelos de un pubis rubio; y sobre todo esa boca ruin, esa boca agujereada por los parásitos.

Está en el apogeo de la belleza de un efebo que va a servirse de su belleza.

Pero ese femenino desbordante, esa huella Venusina que se vislumbra incluso bajo los fuegos, los fuegos de la tiara solar que viste cada mañana, se los debe a su madre, la ramera, la prostituta, la amante que no supo hacer otra cosa sino prestarse a las sevicias de lo Masculino. Y cuando hablo acerca de Julia Soemias, de las sevicias de lo Masculino, comprendo con esto que el celo de Julia Soemias no se ciñe a un simple acercamiento de las epidermis, sino que en una idea ritual y por principio no se entrega a los machos que la deseaban, sino a aquellos que ella escogía.

«Vivía como cortesana, dice Lampridius, incapaz de resistirse a su capricho. Y todos, hasta los esclavos más insignificantes, se sonrojaban con sus desenfrenos».

Se identifica con Venus, la luna húmeda, el femenino tibio, pero no desciende hasta lo oscuro. No me refiero por cierto a que esta identificación ritual le haya impedido una vez o dos entregarse transgrediendo su principio.

Sucede que Julia Soemias siempre es, desde el punto de vista sexual, lo que se llama un «trofeo». De las cuatro Julias, ella es físicamente la más perfecta. Responde a ese canon de la belleza femenina un tanto grueso, que inventó Albert Dürer. Es decir que hay alquimia en su físico, mil años antes que la alquimia.

Rolliza y firme, tal como nos la muestran sus estatuas y sus medallas, la piel ambarina, también ella empolvada de oro, siempre con esa bruma grisácea que dibuja una sombra sobre su piel.

Su insignia es la violeta «Ioneh», la flor del amor y del sexo, porque se desflora como un sexo. Y sobre su hombro, la paloma «Ionah».

Como Domna, se entrega a quien le es útil; y sabe detectar quien le será útil.

O más bien, y eso es lo notable en su caso, sus amores le servían a Heliogábalo, parecen hechos, parecen combinados para la gloria de Heliogábalo, el efebo que seguirá hasta la muerte.

Heliogábalo correspondió bien a ese amor, como lo reconoce un historiador antiguo, Lampridius, que incluso llegó a decir que Heliogábalo es un buen hijo, pero que da a entender lo contrario: que el amor que Heliogábalo tiene hacia su madre es incestuoso, y que hay una punta de inversión sexual en el de Julia Soemias hacia su hijo.

«Es tan devoto a Semiamira, su madre, dice Lampridius, que no hace nada en la república sin consultarla, mientras que ella, viviendo como cortesana, en el palacio se entregaba a toda clase de desórdenes. También sus relaciones conocidas con Antonino Caracalla dejan naturalmente algunas dudas sobre el origen de Varius o Heliogábalo. Incluso se llega a decir que el nombre de Varius se lo habían dado sus condiscípulos al haber

nacido de una cortesana y, por consiguiente, de la mezcla de muchas sangres».

En los amores, en la facilidad y, se puede decir, en la apatía sexual de Julia Soemias, en esa mezcla variada de semen, hay una voluntad y orden. Incluso hay unidad, una especie de lógica misteriosa que no llega sin crueldad. Crueldad contra ella misma, primero:

«Mesa, mujer ambiciosa hasta el exceso y decidida a arriesgarlo todo en vez de permanecer en la oscuridad de la condición privada, desde que le informaron de esas disposiciones favorables (las de los soldados hacia Heliogábalo), se dispuso a aprovecharse de ello. Comenzó a sembrar el rumor de que el joven Heliogábalo no era solamente pariente, sino que era el hijo de Caracalla; y sin temer deshonor a su hija, decía que ese emperador la había amado y que había sido con él completamente complaciente. Y ese hecho causaba una fuerte impresión a los soldados».

Lejos de protestar, Soemias se vuelve cómplice de su madre, se convierte en su aliada en la revelación de su adulterio. Se enorgullece de quien, para cualquier otra mujer, sería la prueba de su infamia. Esa infamia, ese deshonor, ella los revindica: Sí, amó a Caracalla, sí, se entregó a Caracalla. Lo grita por todos lados, y especifica la fecha. Y para que verifiquemos esa fecha da todos los puntos de referencia que queramos. Era el año 203, en Roma, cuando todavía no era viuda, en el palacio de Caracalla, en la habitación misma de Caracalla. Sí, ese guerrero la poseyó: es el verdadero padre de Heliogábalo.

Y para los soldados que acampan en Emesa e idolatran a Caracalla, Heliogábalo es el rey que hace falta, por supuesto desciende del dios ecuestre. Por supuesto es el hijo de un guerrero.

Ese guerrero lo muestran a los soldados. Mientras que Soemias asegura su raza, prueba su alta filiación, Julia Mesa lo lleva a los soldados como una momia, como un relicario, como en los Saintes-Maries-de-la-Mer, en la Provenza francesa, le proponemos a los Bohemios reunidos un brazo conservado de María la Egipcia, o las cabezas de las dos otras Marías.

Alrededor del templo de Emesa hay misteriosos ires y venires. Julia Mesa calentó los ánimos. Las cavernas del templo están repletas de oro real, del oro romano llevado por Domna en Antioquía, y transportado por Mesa del templo minúsculo de Antioquía, que termina por apagarse ahí abajo en la extremidad de esa larga calle, en el templo de Emesa, aislado sobre su montículo, y que de la mañana a la noche desborda gritos, música, y, por momentos, se ilumina como un brasero.

La circulación subterránea que alimentaba día y noche la rapacidad del gran dios solar, parece haber pasado a la luz, filtrado a la luz exterior.

Los movimientos de tropas comandadas por Macrin disimulan lo inquietante que podría tener esa circulación anormal para el dueño.

Los convoyes de oro no dejan de afluir hacia el templo acompañados por una población extraña.

En esa población, un hombre se distingue entre los demás: grande y sombrío, de caderas flexibles, con pectorales resplandecientes, y que lleva, bajo la cintura, el signo de una crueldad completamente nueva, completamente reciente, hecha para él por Julia Soemias.

A Gannys, el amante de Julia Soemias, el preceptor de Heliogábalo, acaban de practicarle la castración ritual. Bajo las carnes bronceadas de su rostro, aparecen moraduras sutiles ocasionadas por una abundante pérdida de sangre.

Gannys es un hombre piadoso, un iniciado del sacerdocio solar; para ese iniciado es un gran honor ser el amante de la madre del dios. Pero para Soemias, el haberle cercenado un miembro era una crueldad calculada. En ese gesto no solo se manifiestan sus celos, sino también el deseo de dejar una huella imborrable en el espíritu de Gannys.

Además, Gannys es el preceptor de Heliogábalo. Soemias detectó en él un espíritu sutil, una inteligencia práctica y sagaz, que se revelaría cuando hiciera falta, que les serviría, a ella y a su hijo, en las circunstancias en las que se anuncian y para las cuales se necesita un verdadero hombre, verdadero por la

cabeza, sino es que por la virilidad que ya no tiene, para defender los intereses de Elagabalus, el Cono eréctil, representado por un niño.

Gannys el serio, el sutil, tiene un doble: un segundo eunuco que también se aprovechó de los favores de Julia Soemias y a quien le pagaron por la supresión de su miembro. Ese segundo eunuco, Eutiquio, es un débil bufón, una naturaleza amorfa, maleable, y de la feminidad más abyecta. Necesita a Gannys como el Quijote necesita a Sancho Panza, o como don Juan a Sganarelle. Y podemos decir que Julia Soemias se le entregó por espíritu de equilibrio; y porque sintió la versatilidad profunda, la naturaleza espasmódica y arriesgada del espíritu de Heliogábalo, que lo necesita a su lado para hacer contrapeso a la seriedad de Gannys, una especie de farsante a sueldo.

En la lógica amorosa de Julia Soemias, en su maternidad absorbente y atenta, encontramos claramente todas esas ideas, esa lucidez previsoras que pensó en los más mínimos efectos. Y, posteriormente, veremos que su lógica no la engañó.

Los amores de Julia Soemias se hicieron con miras a algo, y ese algo, por el momento es el triunfo de un complot. Los dos polos de su complejidad sexual participan en ese complot:

GANNYS, EL SUTIL,  
EUTQUIO, EL GROTESCO,

como participan los transbordos de oro clandestino de Julia Mesa, como participan los desfiles diarios de Heliogábalo en los escalones del templo, en cuya base se cruzan en galopes incesantes grupos de jinetes escitas y mercenarios macedonios.

Todos los días, Elagabalus sube al templo. Se pone la tiara solar que lleva un cuerno de carnero. Aparece atiborrado de amuletos, de piedras vivas, de esmaltes preciosos. Todo arde como un brasero. Esto es bello, de una belleza que desconcierta los corazones bárbaros que nunca han visto un rey incendiarse, una estatua de carne humana lanzar llamas sin consumirse.

Mesa, que sabe cómo alentár los entusiasmos, hace que el oro solar se distribuya abundantemente y sin contar, pero cuando llega la noche, desciende a los sótanos organizados en niveles del templo para vigilar la clasificación de los lingotes: los etiqueta y los junta como un estibador o un agente aduanero.

Toda su vida, Julia Mesa dio pruebas de esa previsión meticulosa, de una inteligencia que ve más allá, y sabe preparar las cosas a la distancia.

Por ejemplo, cuando, en una carta pública y que llegó hasta nuestras manos, le escribe a Heliogábalo para reprenderlo por el dinero que gasta, cuando le indica que tiene que dosificar el tesoro de la familia, que es el dinero que reunieron para la gloria de los Basianidos, y no para él.

Por el momento, lo más urgente es reconquistar el trono, cuya pérdida provocó el suicidio de Julia Domna, y expulsar a ese parásito, a ese castor ruin, Macrino, que se convirtió en el rey de Roma gracias a un asesinato. Se instaló por medio de la sangre, y lo expulsarán por medio de la sangre, y si hace falta por medio de la guerra; los pequeños asesinatos clandestinos no son buenos para Julia Mesa. Ella no tiene miedo de las tácticas subterráneas, se lleva bien con el trabajo de termita, con las excavaciones de las minas, con las ventajas que se toman por debajo. Pero esas tácticas tienen que serle útiles, conducir a algo grande. Pues quien coloca la mina sabe que todo acabará incendiándose, en la gran explosión solar, a pleno día, en plena materia, en una gran extracción de materias, que borra todos los trabajos subterráneos.

Entonces hay un complot; y Julia Mesa lo concibió desde hace mucho.

En comparación con la grandiosa inteligencia de su hermana Domna, grandiosa, pero que solo trabaja en lo abstracto, la de Mesa se aferra a los hechos.

De esos hechos, el primero es esa absurda compartición del trono tras la muerte de Septimio Severo entre dos energúmenos ambiciosos y exasperados: sus dos hijos, Caracalla y Geta.

Apuesto que la consagración de Heliogábalo como sacerdote del sol, a la edad de cinco años, no debió suceder mucho después de la muerte de Septimio Severo: Julia Mesa presentía hacia donde soplaba el viento.

Otro hecho fue la nominación de Macrino como prefecto del pretorio, en la que Julia Mesa seguramente intervino. Era un ratón, cuyo olor hostil ella había percibido desde hace mucho tiempo; pero no importa, supo usar para su beneficio la hostilidad del débil Macrino, aunque le costara un crimen. Porque hubo otro hecho más cruel, menos confesable: el asesinato de Caracalla perpetrado por Macrino, pero deseado y, sin duda, sugerido por Mesa, si sabemos leer los hechos.

Julia Mesa debe haber tenido ese espíritu de intriga calculador que de la nada crea su trama, suscitando, como en una operación mágica, incluso, el material de la tela.

Porque hay un último hecho: si Domna, hija de los Basianos, reinó, y que debido a ella un Basiano reina en lugar de Caracalla, para Mesa se trata de sangre corrompida y que no proviene de ella misma; y además, no es la sangre del Sol, quiero decir, la verdadera sangre del Sol; pese a que proviene del mismo esperma, no es sangre bautizada, sangre imantada, sacada al exterior por medio de ritos, y que se funde bajo la epidermis, que se reúne en ella en masas puras, cribadas y puras, —que vuelve a ser pura bajo la piel como la sangre de Heliogábalo—.

Heliogábalo, venido del sol, fue devuelto al sol. Reconectó con el sol. A los cinco años, poco después de la muerte de Septimio Severo, Mesa lo consagró al sol. Al exponerlo, como había que hacerlo, a los fuegos cruzados del Rayo Celeste, del cual su cuerpo se convertía en el espejo, reestableció la cadena pura, la realidad de su descendencia.

Entonces, a los cinco años, convirtieron a Heliogábalo en sacerdote del Sol, y fue el inicio del complot.

Pero antes de proseguir debo decir una palabra de la época de sangre, de crueldad, de crímenes fáciles que favorecieron el advenimiento de Macrino.

Al morir Septimio Severo en su cama, Caracalla, su hijo, reina. Primero no reina solo, porque tiene que compartir el poder con Geta, su hermano, más sutil pero menos ágil que él.

Su promiscuidad los molesta a ambos; y esperan a ver quién eliminará al otro, aunque fuera por medio de un crimen. Y ambos sueñan con el asesinato.

Geta, el sutil, teje su trama, pero Caracalla ventila la trama, y, sin intriga, degüella a su hermano en los brazos de Julia Domna.

Dion Cassius, motivado por su partidismo político, acusa a Julia Domna de haberse entregado a Caracalla en la misma sangre de Geta, su hijo. Es magnífico. ¿Pero acaso es verdad?

No es imposible que sea verdad.

Es un hecho que a partir de ese momento Julia Domna, a quien por algún tiempo dejaron fuera de los consejos del Imperio, retoma las riendas del gobierno.

Y ni un minuto renuncia al ascendiente que ejerce sobre el espíritu de Caracalla. Lo conserva hasta su muerte (a la muerte de Caracalla).

Caracalla acaba en la sangre. Cae en una emboscada, preparada por militares, en algún lugar del lado del Éufrates, cerca de un templo del dios Lunus, a quien manda sacrificar.

Macrino, quien por algún tiempo fue jefe de su guardia pretoriana, es el instigador de esa emboscada, y es quien se beneficia de la muerte de Caracalla.

Los asuntos en el gobierno del imperio romano tuvieron que estar muy mal para que un individuo al que nada lo hace sobresalir, que lo único que tiene es su capricho, su maldad, y cuya única audacia es el miedo, pueda, a través de ese miedo, convertirse en el dueño de Roma. Porque es notorio que, si Macrino mandó matar a Caracalla, si pudo tramar la intriga que llevó al asesinato de Caracalla, únicamente es porque está empujado por el miedo; y porque, como jefe de su guardia pretoriana, en algún momento debió temer por su pellejo; y luego,



para encubrirse, mandó asesinar de una estocada en la espalda al oficial de la guardia que eliminó a Caracalla.

Atinada estocada, que da origen a la idea de la sangre, que comienza la serie de crímenes y le traza a Heliogábalo el camino a la corona. Porque el crimen de Caracalla al asesinar a su hermano Geta es un arreglo de cuentas en familia; y ese crimen no da inicio a nada.

Domna muere de esa estocada, pero no deja de serle útil a su hermana Mesa quien la recibe como un verdadero guerrero.

Se vengará de Macrino, hará lavar con sangre la estocada en honor de los Basianos. Restablecerá a los Basánidas en el trono de los Antoninos.

Y entonces, decide que su nieto, Elagabalus, será rey.

Primero que nada, tiene la belleza de un rey, el exterior físico de un rey, pero, sobre todo, tiene la ascendencia espiritual de un verdadero rey. Pertenece al linaje de los reyes-sacerdotes de Emesa. Por más lejos que nos remontemos en la genealogía de los reyes solares, encontramos, de madre a hijo, numerosos Elagabalus; su filiación es indiscutible: continúa sin sombra de interrupción. Heliogábalo tiene el derecho de reinar.

Podemos decir que el trono está vacante, porque Macrino, el usurpador, se instaló en Antioquía, porque lleva la vida dejada y fácil de un sátrapa oriental.

Los historiadores de la época hablan de él como de una especie de bufón sombrío, de idiota vestido de rey.

Era, aseguran, de origen plebeyo, y, para disimular, su baja extracción, se esforzaba en dar la apariencia física de un rey. Recorría su palacio a zancadas cubierto con muy largos ropajes, cambiando de tono, modificando de un instante al otro el diapasón de su voz. Si bien no tenía la inteligencia ni la penetración de un Marco Aurelio, hablaba como Marco Aurelio, siempre con un diapasón muy bajo, donde su ronca voz parecía naufragar.

Ése es el fante que Mesa encuentra ante ella al momento en que decide reaccionar; y reacciona, segura de que el golpe de audacia que por primera vez llevó a ese fante a la corona

no se repetiría una segunda vez, que no sabrá encontrar de nuevo en él mismo la energía necesaria para defender un trono, después de la primera vez que se encaprichó con apoderarse de él.

De hecho, toda la gestión de Macrino es un milagro de imprevisión, de impotencia, de fatuidad. Incluso ante sus propios ojos, Mesa puede concentrar sus tesoros, aquellos que provienen de Roma, y aquellos que permanecen ociosos en Antioquía; y acumularlos en los subterráneos del templo de Emesa, que nadie se atrevería a violar.

Una vez que el tesoro de la guerra está asegurado, deben ocuparse en cultivar las conciencias y el terreno.

Y es aquí donde aparece Gannys.

Si Julia Mesa es el cerebro que concibe la preparación del complot, Julia Soemias es la atmósfera, el espacio, el aire, el fondo genésico, la envoltura voluptuosa; y Gannys, el ejecutor audaz.

Gannys es ese hombre que hemos visto en ese vaivén de vituallas, de animales, de hombres, de ladrillos de oro que brillan en los sacos de cuerda de gruesa trama; en ese pisoteo de hombres armados que esconden el traslado secreto del tesoro.

Un buen día apareció con una tela sangrienta entre los muslos. Y otro día, Eutiquio se mostró con una tela sangrienta también. Eutiquio, que engolaba su falsa grotesca voz, hizo el bufón para distraer la atención de los soldados, para mantenerlos ocupados con sus bromas.

Gannys es quien habla con los soldados, mientras que Eutoquio los divierte; y, con el oro de Mesa, que usa con una abundancia que nunca se agota, les desliza en la oreja palabras terriblemente precisas, las palabras apropiadas.

Sus palabras son sutiles y precisas. Envolvertes y bien formuladas. Hicieron que ese espectáculo de un rey incendiándose pasara de los ojos de los soldados a su mente, y de su mente a todo su ser; invitan a esos bárbaros, que hasta ahora nada ha podido halagar, a obtener las consecuencias activas de la visión que los agitó. Y cualquier emoción que el oro equilibre es una emoción que no podemos olvidar.

Una vez que se preparó el terreno y que influyeron en las conciencias y las prepararon como se prepara un lienzo para pintar, con fondos que se traslucirán una vez que la obra esté terminada, Julia Mesa considera que llegó el momento de actuar. Y actúa.

Una noche de junio de 217, —217, según aparece en las estelas, las tablas, las inscripciones lapidarias, la inclinación de los signos del cielo; 216, según aparece en los textos dudosos de los historiadores de la época—, Gannys organiza que conduzcan a Heliogábalo, vestido de color púrpura, al campo de los soldados.

Pero según los historiadores de la época, Heliogábalo solo es un fantoche, una cabeza de momia hueca, una sórdida estatua de rey. Y entre las manos de Julia Mesa, a quien los principios no perturban, quien le entregó su vida a la política, Elagabalus solo es un miembro que se agita por encima de los soldados.

Los historiadores muestran cuando es necesario, tanto como sea necesario, la personalidad de Heliogábalo a través de sus acciones como rey. Pero, para ellos, esa personalidad solo se mostró una vez. Se mostró bajo los muros de Emesa, en el marco de la batalla que le valió la corona. Ahí, ¡el pequeño Heliogábalo, que apenas tiene catorce años, a la cabeza de mil caballeros escitas, reúne las tropas sirias dispersas y, sobre un caballito blanco, se abalanza, inconsciente del peligro, sobre las cohortes de Macrinus!

«Los pretorianos de Macrino, relata un historiador de la época, todas personas de élite, y quienes se pusieron más alerta y más en forma porque los liberaron de todo lo que hacía que su armadura fuera más pesada, combatieron tan valientemente que vencieron a sus enemigos y comenzaron a provocar el desorden entre ellos. Y ese peligro, la ambición y la audacia convirtieron a Julia Mesa y a Julia Soemias en heroínas. También el joven Heliogábalo da, por única ocasión en su vida, una muestra de fortaleza. Montado en un caballo de guerra, con la

espada desenvainada en la mano, motivaba a los suyos a seguir su ejemplo y regresar al combate. Sus exhortaciones surtieron por completo su efecto. La vergüenza despertó la valentía de los vencidos».

«Se detienen. Se agrupan. Están decididos y se movilizan para recuperar el terreno que perdieron».

Entendemos que les haya impresionado ese rasgo que citan asombrados porque es un rasgo militar, así como que Heliogábalo, más adelante, no haya dudado derramar sangre, que haya hecho correr sangre guerrera y la haya derramado en plena guerra, sangre tomada de los militares, que después se convertirán en hermosos cadáveres de combatientes y guerreros.

No obstante, considero que lo que menos le faltó al pequeño Heliogábalo, que subió al trono a los catorce años y que cayó de él envuelto en sangre a los dieciocho, fue el heroísmo, y el heroísmo en todos los sentidos.

Sin duda es debido al heroísmo que Heliogábalo comete ese acto de crueldad insigne y que todos consideraron impío y abominable, porque al ser inmotivado y gratuito; ese acto lo lleva a asesinar con sus propias manos a Gannys, su preceptor a quien ama, pero que es un obstáculo a sus excesos.

Los historiadores insisten en el hecho de que cuando Heliogábalo decidió matar a Gannys, nadie quiso prestarse para ese acto impío y estúpido; y que Heliogábalo, después de dudarlo mucho, de angustiarse, de cambiar de opinión una y otra vez, terminó por asesinarlo con sus propias manos.

No obstante, Gannys es su preceptor amado. Su preceptor y su iniciador en los ritos del sol, su padre, de quien aprendió a manipular la sangre.

Es poco probable que Heliogábalo haya sido un iniciado en el sentido en el que lo entendemos ahora; su comportamiento parece demostrar que Heliogábalo nunca fue un iniciado de primer grado. De hecho, solo es posible iniciarse en las obras, en los ritos, en los signos exteriores, en los pasajes jeroglíficos que nos conducen al camino del secreto. Y no podemos dudar de la obstinación de Heliogábalo por iniciarse

en toda clase de obras y ritos, lo más distintos unos de otros, y a veces los más opuestos.

«También se inició, dice Lampridius, en los misterios de la Madre de los dioses; y se arrogó el Taurobolio, con el objetivo de poder remover la estatua de la diosa, y de sorprender a todo el que le rendía culto y que escondían inviolablemente a los profanos. Vimos cómo, en el templo, en medio de los eunucos fanáticos, agitó la cabeza hacia todos lados, se ató sus partes reproductoras, hacer al fin todo lo que hacen los Galos, luego, una vez que removieron la estatua de la diosa, la transportó al santuario de su dios».

«Representó a Venus llorándole a Adonis, con todo el aparato de gemidos y de contorsiones que caracteriza en Siria al culto de Salambó; y él mismo así presagiaba su próximo fin. Declaraba en voz alta que todos los dioses solo son los ministros del suyo, asignándoles a unos el título de oficiales de su habitación, a otros el de sus valets, a otros diferentes empleos cerca de su persona. Quiso erigir en el templo de Diana, en Laodicea, las piedras que se llaman Divinas, que Orestes colocó ahí, la misma de la diosa que había puesto en su santuario».

Entonces, mientras lo usan como a un fantoche, un fantoche vacío de rey, mientras lo manipulan como a un miembro—los desfiles diarios al templo forman parte de esas manipulaciones—, mientras todo el mundo trabaja para él, todo el mundo, es decir, Julia Mesa, su abuela, Julia Soemias, su madre, y los dos eunucos de Julia Soemiamira: Gannys el previsor, el sagaz, Eutiquio, el Grotesco; —y muy cercana a Julia Soemias, Julia Mamea, la hermana de esta última, que fingiendo trabajar para él, en realidad trabaja para su hijo, el pequeño Alejandro Severo (para poner, en lugar de Heliogábalo, a un joven emperador de verga pura y de cabeza de cordero con pelo rizado)—; mientras que todo el mundo trabaja para él, Heliogábalo también trabaja para él mismo, pero de una forma que habría sorprendido a los historiadores de la época si se hubieran arriesgado a mirarlo de más cerca. Podían llevarlo todos los días al templo; y ponerle la tiara solar que

lleva un cuerno de carnero, hacerlo evolucionar según los ritos como una estatua que no dice ni una palabra; Heliogábalo, ayudado por Gannys, penetró toda la intriga y se propone aprovecharla.

Pero iba a aprovecharla como un rey. Con grandeza y magnificencia, con una conciencia verdaderamente real de los poderes que recuerdan al rey y que él consigue a partir de los ritos.

\*

Y en esos ritos está su nombre:

EL-GABAL.

Y toda la serie innumerable de los aspectos escritos de su nombre que corresponden a pronunciaciones moduladas, a chorros que brotan, a formas en abanico, a las figuras negras, blancas, amarillas, rojas de la Alta Persona de Dios.

Y, a su vez, esas figuras responden a colores y a razas de estrellas acomodadas por grupos en el Zodiaco de Ram.

Y las cuatro grandes razas humanas responden como ecos orgánicos a las divisiones del Zodiaco de Ram inspirado por Dios.

Y todos esos estados divergentes, todas esas formas furtivas, todos esos nombres brotan de nuevo a su vez en cascadas en el nombre contraído de

HELIOGABALUS  
ELAGABALUS  
EL-GABAL

Treinta pueblos anduvieron lentamente, soñaron, alrededor de la riqueza de ese nombre cuya pronunciación hizo nacer, como una rosa de los vientos, en todos sentidos, las imágenes de treinta fuerzas.

Gannys, su preceptor, que se mueve a la sombra de las piedras vivas y de los esmaltes, le enseñó el sentido de los ritos, la fuerza eruptiva de los nombres.

No se pronuncian los nombres con la parte superior de la cabeza, se forman en los pulmones y suben hacia la cabeza. Pero el mandamiento proveniente de la cabeza solo es un nombre en los pulmones.

Y se forma con

GABAL

cosa plástica y formadora.  
Palabra que toma forma  
y da la forma.

Y en

EL-GABAL

Está

GABAL

que forma el nombre.

Pero en

GABAL

está

GIBIL (*en antiguo dialecto acadio*).

Gibil, el fuego que destruye y deforma, pero prepara el renacimiento del Fénix rojo, surgido del fuego, es el emblema de la mujer, de la mujer para las menstruaciones rojo-fuego.

Y en

EL-GABALUS

está

EL

que significa dios y se escribe con o sin H; pero que fusionado con

	Gabal da	
	HELAH-GABAL	Y la tierra de Elam, cerca de Bactria, es la tierra de dios.
Pero en		
	GABAL	
está todavía		
	BAAL	
o		
	BEL	
o		
	BEL-GI	Dios Caldeo, dios del fuego que pronunciado, escrito y deletreado al revés da
	GIBIL	
	(Kibil) el fuego, en antiguo dialecto arameo.	
E incluso,		
	GABAL	que significa la Montaña, en dialecto araméo-caldeo.
Pero sobre todo está		
	BEL	dios supremo, dios reductor, por el cual todo regresa al principio, dios unitario, exterminador.



Heliogábalo concentra en sí mismo el poder de todos esos nombres, donde podemos ver que una única cosa, aquella que primero nos viene a la mente, el sol, no interviene.

Fueron los Griegos los que introdujeron Helios en el nombre de Heliogábalo y lo mezclaron con

EL,

dios supremo, dios de las cimas. Porque si el Sol interviene en su nombre es a semejanza de un lugar elevado que se identifica con un cono, algo en punta, porque en principio, cualquier montaña puede representarse con un cono o con una punta, y el sol, con su luz es la punta del mundo creado.

El mundo de arriba y el mundo de abajo se encuentran en la estrella de seis puntas, sello mágico de Salomón, ambos terminan en punta, tanto lo visible como lo invisible, tanto lo creado como lo increado.



Ese dios formador y deformador que encierra la totalidad de los nombres de dios, la totalidad de sus formas adoptadas.

Desde

SATURNO ISWARA

el sol, principio ígneo, principio macho,

hasta

RHEA, PRAKRITI,

La luna, principio húmedo y femenino,

que permanecen en los dos polos opuestos de la manifestación formal: lo masculino y lo femenino.

Que Saturno sea el sol, como Apolo es el sol, es algo que ya no nos sorprende cuando sabemos que dios, que desciende, cambia su forma y sus poderes con las formas de su acción.

Y sabemos que

RA

el sol

para los egipcios es un gavián, pero también es un ternero o un hombre, y el ternero está colocado delante del hombre —siguiendo el uso que hacemos de él—.

Pero ese

RA

se convierte en

BEL-SCHAMASCH

en Caldea.

Y es el juez que elige las costumbres de los Caldeos.

Y

APOLO

Fuerza en acción del sol,

sin perder su nombre,

lo acompaña una sombra,

una especie de apodo

con el que siempre se le asocia.

Así es como fue posible llamarlo

APOLO LOXIAS

APOLO LIBYSTINOS

APOLO DELIOS

APOLO PHEBUS

APOLO PHANES, y Apolo Phanes

es Apolo contragolpe,

doble golpe, o doble simiente.

APOLO LYCIAS

APOLO LYCOPHAS, y Apolo

Lycophas es Apolo el lobo,

que devora todo,

incluso las tinieblas.

Y Apolo que, formado de sustancia, se mueve en la órbita de la sustancia, también se llama:

APOLO ARGYROTONUS.

Y Apolo a veces se llama

APOLO SMYNTHEUS, y revela

el exceso, lo extremo,  
el punto de quiebre,  
el absceso maduro.  
Y finalmente está  
APOLO PITIO que, siendo macho,  
ignora a la Pitia hembra;  
y no tiene nada que  
ver con los oráculos.  
Éste es el Apolo que asfixia,  
que domina a la Serpiente-Pitón.

El humor del Caos lanza brumas que serpentean alrededor de la tierra, formando la figura de un dragón.

Y Apolo, el principio ígneo, se levanta de un salto y alcanza las esferas, desde donde atraviesa con sus flechas los anillos de la Serpiente-Pitón.

Heliogábalo extrae en sus altas ideas y en los nombres que le pertenecen la conciencia y el orgullo de un rey; pero su organismo de niño extrae de él una confusión y una angustia que no se detendrán.

Heliogábalo llegó al periodo anárquico de la alta religión solar y llegó, históricamente, en un periodo de anarquía.

Esto no le impidió su identificación ritual, su esfuerzo de identificación con su dios. Esto no le impidió que, en su ataque contra la anarquía politeísta romana, que llevó hasta las últimas consecuencias, no se haya comportado como el verdadero sacerdote de un culto unitario, como la personificación de un dios único, que es el sol.

Porque si para Julia Mesa, Elagabalus solo es un miembro, una especie de estatua pintada que sirva a hacer alucinar a los soldados, para Heliogábalo, Elagabalus es el miembro eréctil, a la vez humano y divino. El miembro eréctil y el miembro fuerte. El miembro-fuerza que se comparte y que compartimos, que solo utilizamos compartido.

El miembro eréctil es el sol, el cono de la reproducción sobre la tierra, como Elagabalus, el sol de la tierra, es el cono de la reproducción en el cielo.

Entonces hay que convertirse en el sol, pasar por Elagabalus mismo, cambiar la forma de existir.

En lo que respecta a esa identificación de Heliogábalo con su dios, unas veces los arqueólogos nos informan que Heliogábalo cree que es su dios, otras veces que se esconde detrás de su dios y se diferencia de él.

Pero un hombre no es un dios, y si el cristo es un dios hecho hombre murió como hombre, nos dicen, y no como dios. ¿Y por qué Elagabalus no creería ser un dios hecho hombre, y por qué le impediríamos al emperador Heliogábalo anteponer al dios al hombre y aplastar al hombre bajo el dios?

Toda su vida, Heliogábalo está a merced de esa imantación de los contrarios, de ese doble descuartizamiento.

Por un lado,

EL DIOS,

por el otro,

EL HOMBRE

Y en el hombre, el rey romano y el rey solar.

Y en el rey romano, el hombre coronado y destronado.

Si Heliogábalo lleva la anarquía a Roma, si aparece como el fermento que precipita un estado de anarquía latente, la primera anarquía está en él y le destruye el organismo, lanza su mente a una especie de locura precoz que tiene un nombre en la terminología médica hoy en día.

Heliogábalo es el hombre y la mujer.

Y la religión del sol es la religión del hombre, pero incapaz de hacer algo sin la mujer, su doble, en la que se refleja.

La religión del UNO que se divide en DOS para actuar.

Para SER.

La religión de la separación inicial del UNO.

UNO y DOS reunidos en el primer andrógino.

Que es ÉL, el hombre.

Y ÉL, la mujer.  
Al mismo tiempo.  
Reunidos en UNO.

En Heliogábalo hay el doble combate:

1. Del UNO que se divide y continúa siendo UNO. Del hombre que se convierte en mujer y permanece como hombre a perpetuidad.

2. Del Rey Solar que no acepta ser humano, que escupe sobre el hombre y termina por lanzarlo a la alcantarilla.

Porque un hombre no es un rey y para él al ser rey, rey solitario, dios encarnado, vivir ese mundo es una caída y una extraña destitución.

Heliogábalo absorbe a su dios; se come a su dios, así como el cristiano se come al suyo; y en su organismo separa los principios; extiende ese combate de principios en las cavidades dobles de su carne. Y eso fue lo que Lampridius, historiador de la época, no entendió.

«Se casó con una mujer, con la tímida Cornelia Paula, y consumó —dice— el matrimonio».

Ese historiador se sorprende que Heliogábalo haya podido acostarse con una mujer, que haya podido penetrar normalmente a una mujer; —lo que en el caso de un pederasta nato sería una extraña inconsecuencia y una especie de traición orgánica en lo que respecta a su pederastia, prueba en Heliogábalo que esa pederastia religiosa y precoz continúa en las ideas—.

Pero, más que el Andrógino, lo que aparece en esa imagen giratoria, en esa naturaleza fascinante y doble que desciende de Venus encarnada, y en su prodigiosa inconsecuencia sexual, imagen misma de la más rigurosa lógica espiritual, es la idea de la ANARQUÍA.

Heliogábalo es un anarquista nato, que lleva mal la corona, y todos sus actos de rey son actos de un anarquista nato, enemigo público del orden, el cual es un enemigo del orden público; pero su anarquía la practica en primer lugar en él mismo y

contra él mismo, y la anarquía que aporta al gobierno de Roma podemos decir que la predica con el ejemplo y que pagó el precio que tenía que pagar.

Cuando el Galo se corta el miembro y le arrojan un vestido de mujer, veo en tal rito el deseo de terminar con cierta contradicción, de reunir de golpe al hombre y a la mujer, de combinarlos, de fundirlos en uno y de fundirlos en el macho y mediante el macho. Siendo el macho el Iniciador.

Poco faltó —dicen los historiadores— para que a Heliogábalo también le cortaran el miembro.

Si tal hecho es cierto, hubiera sido un grave error de parte de Heliogábalo; y pienso que los historiadores de aquella época que no entendían nada de poesía, y aún menos de metafísica, debieron haber tomado lo falso por lo verdadero y la simulación del hecho por el rito de un gesto llevado a cabo.

Hombres perdidos aquí y allá, sacerdotes, Galos sin importancia, se entregan a un gesto que los remata, y ciertamente en ese gesto hay con qué acentuar el valor del rito, pero Elagabalus, el Sol sobre la tierra, no puede perder el signo solar, solo debe operar en lo abstracto.

En el sol hay guerra, Marte, el sol es un dios guerrero; y el rito del Galo es un rito de guerra: el hombre y la mujer fundidos en la sangre, a costa de sangre.

En la guerra abstracta de Heliogábalo, en su batalla de principios, en su guerra de virtualidades, hay sangre humana al igual que en otra, pero no sangre abstracta, sangre irreal imaginada, sino sangre verdadera que corrió, que puede correr; y si Heliogábalo no la derramó en defensa del territorio, pagó su poesía y sus ideas con él.

Toda la vida de Heliogábalo es anarquía en acto, porque Elagabalus, el dios unitario, que reúne al hombre y a la mujer, los polos hostiles, el UNO y el DOS, es el fin de las contradicciones, la eliminación de la guerra y de la anarquía, pero mediante la guerra, y es también, en esa guerra de contradicción y de desorden, la puesta en marcha de la anarquía. Y la anarquía, hasta el punto llevada por Heliogábalo, es poesía realizada.

En toda la poesía hay una contradicción esencial. La poesía es multiplicidad triturada y que lanza llamas. Y la poesía, que trae de vuelta el orden, primero resucita el desorden, el desorden con aspectos exaltados; se enfrenta a los aspectos a los que lleva a un punto único: fuego, gesto, sangre, llanto.

Traer la poesía y el orden a un mundo cuya misma existencia es un desafío al orden, es traer la guerra y la permanencia de la guerra; es traer un estado de crueldad aplicada, es suscitar una anarquía sin nombre, la anarquía de las cosas y de los aspectos que se despiertan antes de hundirse de nuevo y de fundirse en la unidad. Pero quien despierta esa peligrosa anarquía siempre será su primera víctima. Y Heliogábalo es un anarquista aplicado que comienza a devorarse a sí mismo, y que termina por devorar sus excrementos.

En esa vida cuya cronología es imposible, pero en la que los historiadores, que relatan sin cesar sus crueldades inmemoriales, ven un monstruo, yo veo, una naturaleza de plasticidad prodigiosa, que resiente la anarquía de los hechos y se subleva contra los hechos.

Veo en Heliogábalo una inteligencia vibrante que extrae una idea de cada objeto y de cada encuentro de objetos.

El hombre que grita lanzando objetos rituales a la hoguera que hizo encender sobre los escalones del templo de Hércules en Roma:

«Solamente eso, sí, solamente eso es digno de un Emperador», que dilapida así una parte del tesoro que no solo es real, sino sacerdotal; el hombre que entra en Roma estrechando en sus brazos la piedra cónica, el gran falo reproductor; el hombre que busca poner por encima de todo, más alto que todo lo demás, esa piedra como un principio; el hombre que cree en la unidad de todo y pasea por Roma, no una piedra, sino un signo, un símbolo de la unidad de todo; el hombre que intenta unificar a los dioses, que hace martillear ante su dios las estatuas de los falsos dioses de Roma, para mí no es un idólatra, sino un mago que, al nacer en medio de los ritos, participa en sus poderes.

La noche del 15 al 16 de mayo de 217, Heliogábalo es llevado ante los soldados. Su madre semidesnuda, la bellísima Julia Soemias, empuja frente a ella al pequeño Bassianus Avitus, vestido como Caracalla, pasa frente a las filas de los soldados, que acampan a los pies del templo, como si quisiera entregarse a cada uno de ellos. Instalaron una música romana en la muralla reservada al templo, música dura y seca, que plagia algo de los acentos de ciertas orquestas asirias. Música esotérica y misteriosa que, aunque romana, fue tomada del templo de la madre de los dioses. Esa música escande la marcha de Soemias y de Heliogábalo en medio del campamento de los guerreros. Aquellos, alertados por Gannys, saben lo que sucederá.

Después de una o dos vueltas en el campamento, con Elagabalus quien se ha ataviado de la púrpura romana, la pesada capa de los emperadores, casi demasiado larga para su joven cuerpo, éste escala las murallas.

Diez mil antorchas arden en el campamento, se reflejan en espejos altos llevados a favor de la noche. Y de pronto, presenciarnos una visión inesperada:

Una pintura de treinta codos de alto, de veinte de largo, se desenrolla desde la cima de las murallas; la innumerable luz de las antorchas reflejadas en los altos espejos cae a todo fuego sobre la inmensa pintura. Una especie de dios guerrero se revela en ella: ¿es Heliogábalo o Caracalla? Es el disfraz de Caracalla con la cabeza de Heliogábalo. Pero una cabeza de Heliogábalo que parece transparentarse bajo los trazos de Caracalla.

El campamento aplaude, la música cesa. Gannys, oportuno, pronuncia un discurso:

GANNYS. — Ahí está el hijo de Caracalla.

¡Silencio! Estupor. Los soldados se miran.

En el otro extremo del campamento, despeinada, con los senos de fuera, el pecho erguido, Julia Soemias está blanca por el fuego.



JULIA SOEMIAS. — Sí, aquí está el hijo de Caracalla. Aquí está el dios que concebí en sus brazos.

Nadie se ríe, nadie protesta; es teatro bien escenificado, magníficamente estudiado.

GANNYS. — En Antioquía hay un emperador falso, ese Macrino, hijo de nadie, que tomó el púrpura de Caracalla y se erigió sobre el trono de Roma al precio de la sangre de Caracalla. Los insto a restablecer los derechos del hijo de Caracalla. El joven Bassianus Avitus debe recuperar el trono romano, la herencia de los Basínidos. Por treinta guerras siguieron a Caracalla, que provenía de Septimio Severo; por nuevas guerras seguirán a Elagabalus Avitus, que desciende de Caracalla.

En ese momento hay aplausos, explosión de alegría, largo rumor que se prolonga hasta el otro extremo del campamento.

Las antorchas se inclinan. La aurora nace. Un viento fresco se alza. Las tropas se repliegan y se ponen en marcha. Gannys, montado en un caballo rojizo, se pone a la cabeza de los guerreros.

\*

La batalla, alrededor de Emesa, puede dividirse en tres fases.

En la primera, a Heliogábalo lo aprueba la mayoría de los soldados. Quienes, sintiendo que su gesto constituye una especie de rebelión abierta, se aíslan en su campamento y se disponen a apoyar el ataque de las fuerzas gubernamentales conducidas por uno de los jefes del pretorio: Ulpus Julianus.

Quien no cree en la fuerza de la rebelión y dirige el ataque sin convicción ni entusiasmo. Gana tiempo, rehusándose a creer en la entronización de un monarca de catorce años.

Habría podido solucionar todo en un día si hubiera llevado el ataque a fondo, pero contando con la desertión espontánea de las tropas de Heliogábalo, se retira después de un simulacro de combate.

En la segunda fase, Ulpus Julianus vuelve a la carga, esta vez decidido a terminar con ella. Pero es demasiado tarde. Los

sitiados tomaron conciencia de su fuerza y de la vacilación de los sitiadores. Sin embargo, la batalla es ardua. Dura un día entero, desde la aurora hasta el ocaso. La luna sale algo tarde. No como una decoración, sino como una fuerza. La luna de Domna y de Soemias contra la cual Ulpus Julianus nada puede hacer. Los soldados de Heliogábalo, desde lo alto de las murallas, incitan a los pretorianos de Julianus a torcer el rabo. Emisarios de Gannys, mezclados con las tropas de Julianus, le susurran al oído promesas preciosas, y le distribuyen gratis oro.

Se esboza una vacilación en las tropas de Julianus, pues si los pretorianos resisten, los mercenarios se dispersan; hasta que los mismos pretorianos, a quienes Heliogábalo les promete perdonarles la vida si aceptan aliarse con él, terminan por abandonar a Ulpus Julianus.

Rey por rey, Heliogábalo vale Diadúmeno, porque Macrino, por su parte, hizo que eligieran a un nuevo rey, hizo que los pretorianos de Apamea plebiscitaran a su hijo, el pequeño Diadúmeno, llamado así debido a la corona natural que le provocó el desbordamiento del hueso frontal arriba de la ceja. El pequeño Diadúmeno tiene diez años, y acaba de adquirir el título de Augusto. No obstante, apenas se convierte en rey, se hace notar por sus crueldades. Hizo que aserraran lentamente las partes genitales de los guardias que, según él, no habían gritado lo suficientemente fuerte el día de su coronación. Las coronaciones improvisadas abundan en esa parte ignorada de la historia.

Ante la desertión casi unánime de sus tropas, Ulpus Julianus huye. Hubiera podido, a la cabeza de doscientos o trescientos fieles, arremeter en medio de esa negociación, de esa compra de fidelidades, de esa subasta de devociones y de conciencias que tuvo lugar en lo alto de las murallas. Prefiere desertar cobardemente el campo de batalla y, disfrazado de sacerdote, refugiarse en un pequeño templo perdido en medio de los campamentos. Pero lo reconocen. Lo atrapan. Y dos días después, los emisarios de Heliogábalo, que fueron a anunciarle a Macrino los resultados de la batalla, lanzan, como desafián-

dolo, en un paquete de ropa sucia, la cabeza ensangrentada de Ulpius Julianus.

Macrino, que salió de Apamea, a la cabeza de quinientos pretorianos fieles, rodea Emesa y entra a Antioquía donde canta victoria. Luego, so pretexto de perseguir a los fugitivos de Heliogábalo, reúne cuanta tropa sólida encontró, y vuelve a bajar hacia Emesa, creyendo solo bloquear esa masa heteróclita de hombres comandada por tres mujeres, dos eunucos y un niño. Pero no contaba con Gannys; y así comienza la tercera fase del combate.

Gannys, que conoce bien el país, no les da tiempo a las tropas de Macrino de llegar a Emesa; les libra batalla en el lugar y la hora que él decide. El combate tiene lugar casi bajo los muros de Antioquía, en una especie de valle tortuoso, rodeado de colinas donde ya están instalados los partisanos de Heliogábalo.

Son las dos de la tarde. El sol, que le pega directamente al valle, enceguece a las legiones de Macrino, quien se ha rodeado de las mejores tropas de Roma. Los soldados de Gannys atacan por tres flancos a la vez. Pero, aunque enceguecidos por el sol y, ante todo, indefensos por ese ataque circular, los legionarios de Macrino resisten y arremeten. La música de las legiones romanas suena con todas sus fuerzas, provocando el desorden entre los pretorianos que se pasaron del lado de Heliogábalo, y que ya no saben dónde está su deber. Ven frente a ellos a pretorianos como ellos, que quien sabe qué capricho del destino los obliga ahora a combatir. Deponen las armas y se preparan para cambiar de bando.

Al presentirlo y ver frente a ellos, como un muro, el frente unido de la guardia del pretorio, los mercenarios macedonios, los caballeros escitas, los voluntarios sirios que agitan encima de ellos el estandarte rojo de Fenicia, lanzan sus armas y sus estandartes al polvo, y esbozan el gesto de huida. Gannys, sobre su caballo rojizo, se lanza entre ellos e intenta agruparlos con movimientos extraños de codos y brazos que, alternativamente, se cruzan y descruzan por encima de

sus pectorales luminosos. Causa perdida. Es entonces cuando las dos Julias, Mesa, la abuela, y Soemias, la madre, bajan de su carro, y se lanzan a la contienda.

Cadáveres yacen alrededor de ellas sobre el polvo, acribillados con flechas; y flechas perdidas siguen surcando el aire. Arrancan los gladios de los cadáveres, se protegen con un escudo que recogieron de entre los muertos, se suben a corceles desbocados, levantan el estandarte rojo y se lanzan a galope y sin decir ni una palabra entre los combatientes. Surcan dos o tres veces la mayoría de las tropas dispersas; por su parte, Heliogábalo se pone en marcha. Su capa púrpura flota con el viento, chasquea como los estandartes de sus madres. Los pretorianos reconocen en él a un jefe. Los mercenarios exaltados por la carga heroica de las dos mujeres recogen de la tierra sus estandartes. Al sentir que los han recuperado, los oficiales los reorganizan. Una carga unánime golpea, como una cuña, a los legionarios de Macrino, los empuja, llega hasta el triángulo inexpugnable de los pretorianos; una terrible contienda se produce donde la vieja Julia Mesa da tajos y estocadas, donde Julia Soemias, como borracha, desvía las flechas y las vuelve a lanzar, protegiéndose con su escudo.

Cuando las dos mujeres atacan al centro, Heliogábalo montado en un caballo también desbocado, y seguido por mil caballeros escitas, con Gannys a su lado, dirige con fuerza hacia el flanco de Macrino una especie de pico peligroso, y ejecuta un vasto movimiento giratorio. La fortaleza de los pretorianos parece temblar hasta sus cimientos, estremecerse, girar sobre ella misma como la cabeza de un caballo que resopla. El sol ya dio la vuelta. Heliogábalo, desde el otro extremo del campo de batalla y que regresa con las riendas abatidas a la retaguardia de Macrino, recibe en la cara los rayos del sol del atardecer. Su luz lo exalta todavía más. Ahora ve frente a él, muy lejos, ondear los estandartes de sus madres. Un bramido grave, constante, prolongado, se alza en el campo de batalla, con un olor de polvo, de sangre, de animales muertos, de cuero quemado; en un alboroto ensordecedor de chatarra, donde a

cada segundo resuenan los gritos estridentes de los heridos. Sombras cruzan el suelo, muy lejos, mezcladas con los rayos del sol, que se extienden en estelas inmensas. Macrino, el débil Macrino, escucha el crescendo del combate. Siente que la partida que le parecía ganada se recupera y retoma en un sentido desfavorable para él. Sin embargo, nada está perdido, pero hay que resistir; y Macrino no puede hacerlo. No es de los que resisten. Se pone nervioso. Ya se acerca la estampida de Heliogábalo. Julia Mesa y Julia Soemias, que no pudieron penetrar la rígida línea de los pretorianos —ligados y como soldados uno a otro—, daban vuelta alrededor de ellos gritando, reventando aquí y allá los cráneos que sobresalían de la línea que nunca se rompió. Macrino advierte a su derecha, en medio de las tropas que combaten, aglutinadas miembro a miembro, y como pedazo por pedazo, una especie de delgada fragosidad. Desgarra su capa púrpura, la avienta sobre los hombros del primer oficial que encuentra, lanza su corona a la cabeza de un general, y, haciendo rodar sus espuelas, dirige su caballo hacia delante, y los pincha con las espuelas. Al ver esto, sus pretorianos deponen sus armas, voltean hacia Heliogábalo que va llegando, lanzan hacia él un vehemente ¡hurra! de entusiasmo.

Así terminó la batalla que le traza a Heliogábalo el camino a la corona.



Una vez terminada la batalla, ganado el trono, se trata de entrar a Roma, de entrar estrepitosamente. No como Septimio Severo con soldados armados en guerra, sino a la manera de un verdadero rey solar, de un monarca que desde arriba sostiene su supremacía efímera, que conquistó por medio de la guerra, pero debe hacer olvidar la guerra.

Y los historiadores de la época se deshacen en epítetos sobre las fiestas de su coronación, sobre su carácter decorativo y pacífico. Sobre su lujo sobreabundante. Cabe señalar que la coronación de Heliogábalo comienza en Antioquía hacia finales del

verano del año 217 y que culmina en Roma la primavera del año siguiente, después de que pasa el invierno en Nicomedia, en Asia.

Nicomedia es la Riviera, el Deauville de la época, y el tema de esa estadia de Heliogábalo en Nicomedia hace que los historiadores comiencen a enloquecer de rabia.

Esto es lo que dice Lampridio, que parece haberse constituido el Joinville de ese san Luis de la Cruzada del Sexo, que lleva un miembro de hombre a modo de cruz, de lanza o de espada:

«En un invierno que el Emperador pasó en Nicomedia, como se comportaba de la forma más indignante, acogiendo los hombres en un comercio recíproco de bajezas, no tardaron los soldados en arrepentirse de lo que habían hecho y se acordaron con amargura que habían conspirado contra Macrino para hacer ese nuevo príncipe; pensaron entonces en poner sus miras en Alejandro, primo del propio Heliogábalo y a quien el Senado, después de la muerte de Macrino, le había conferido el título de César. Porque ¿quién podía soportar a un príncipe que entregaba a la lujuria todas las cavidades de su cuerpo, cuando no podían soportarlo ni en los propios animales? Por último, llegó hasta el punto extremo de que lo único de lo que se ocupaba en Roma era de tener emisarios encargados del cuidado de buscar exactamente a los hombres más adecuados a sus gustos aberrantes e introducirlos al palacio para poder disfrutar de ellos».

«Además le gustaba hacer que representaran la fábula de Paris; él mismo actuaba el papel de Venus, y dejando caer de golpe sus vestimentas a sus pies, completamente desnudo, con una mano sobre el seno, la otra sobre sus partes genitales, se arrodillaba y, levantando la parte posterior, se la ofrecía a los compañeros de sus perversiones. También arreglaba su rostro como se pinta el de Venus, y cuidaba que todo su cuerpo estuviera perfectamente liso, suponiendo que la principal ventaja que podía obtener de la vida era la de hacer que lo consideraran apto para satisfacer los gustos libidinosos del mayor número posible de personas».

Se vuelve a Roma en pequeñas etapas, y con el paso de la escolta imperial, de la inmensa escolta que parece arrastrar con ella los países por los que atravesó, aparecen falsos emperadores.

«Comerciantes ambulantes, obreros, esclavos que, ante la anarquía reinante y viendo que todas las reglas de la herencia real estaban alteradas, creyeron que ellos también podían ser reyes».

«Se acabó, parece decir Lampridio, ¡es la anarquía!».

No satisfecho con usar el trono como si fuera un teatro ambulante, con darle al país que atraviesa el ejemplo de la indolencia, del desorden, de la depravación, es entonces cuando hace de la tierra misma del imperio un teatro ambulante, y da lugar a reyes falsos. Nunca se ha dado más bello ejemplo de anarquía en el mundo. Porque según Lampridio, esa representación al natural y ante cien mil personas, de la fábula de Venus y de Paris con el estado de fiebre que crea, con los espejismos que suscita, es un ejemplo de anarquía peligrosa, es la poesía y el teatro puestos en el plano de la más verídica realidad.

Pero mirándolo de cerca, los reproches de Lampridio no tienen razón de ser. ¿Qué hizo exactamente Heliogábalo? Tal vez transformó el trono romano en teatro ambulante, pero así introdujo el teatro y a través del teatro la poesía en el trono de Roma, en el palacio de un emperador romano, y la poesía, cuando es real, merece sangre, justifica que se derrame la sangre.

Porque podemos pensar que estando tan cerca de los misterios antiguos y sobre la línea de aspersión de los Taurobolios, los personajes que de ese modo eran puestos en escena no debían comportarse como alegorías frías, sino que significaban fuerzas de la naturaleza, me refiero a la segunda naturaleza, la que corresponde al círculo interior del sol, al segundo sol según Julián, el que entra en la periferia y el centro —y se sabe que solo el tercero es visible—, debían conservar una fuerza de puro elemento.

Aparte de eso, Heliogábalo puede distorsionar los usos y costumbres romanos todo lo que quiera, colgar el hábito de la toga romana, echarse encima la púrpura fenicia, dar ese ejem-

plo de anarquía que para un emperador romano consiste en adquirir las costumbres de otro país y para un hombre, vestir ropa de mujer, cubrirse con piedras, perlas, penachos, corales y talismanes; lo que es anárquico desde el punto de vista romano, para Heliogábalo es la fidelidad a un orden, y eso quiere decir que ese decoro caído del cielo va en ascenso por todos los medios.

\*

En la magnificencia de Heliogábalo nada es gratis, ni en ese maravilloso empeño por el desorden que solo es la aplicación de una idea metafísica y superior del orden, es decir, de la unidad.

Aplica su idea religiosa del orden como una afrenta a la cara del mundo latino; y la aplica con el rigor más extremo, con un sentimiento de perfección rigurosa donde hay una idea oculta y misteriosa de la perfección y de la unificación. No es paradójico considerar que esa idea del orden es poética como si fuera poco.

Heliogábalo emprendió una desmoralización sistemática y gozosa del espíritu y de la consciencia latina; y habría llevado al extremo esa subversión del mundo latino si hubiera podido vivir suficiente tiempo para conducirla a buen término.

No podemos negar que Heliogábalo, en todo caso, era perseverante. Y no se puede dudar de la obstinación que pone al aplicar sus ideas. Ese emperador, que tiene catorce años en el momento en que toma la corona, es un mitómano en el sentido literal y concreto del término. Es decir, ve los mitos que existen, y los aplica. Aplica mitos verdaderos por una vez, y la única quizás en la Historia. Lanza una idea metafísica en el torbellino de las pobres efigies terrestres y latinas en las cuales ya nadie cree; y el mundo latino menos que cualquier otro.

Castiga al mundo latino por ya no creer en sus mitos ni en ningún mito; tampoco se priva de manifestar el desprecio que



tiene por esa raza de agricultores natos, con la cara orientada hacia la tierra, y que nunca ha sabido hacer otra cosa más que vigilar lo que saldrá de ella.

\*

Ni Dios ni amo, yo solo.

Heliogábalo, una vez en el trono, no acepta ninguna ley; y él es el amo. Su propia ley personal será entonces la ley de todos. Impone su tiranía. Todo tirano, en el fondo, no es más que un anarquista que tomó la corona y que le impone sus reglas al mundo.

Sin embargo, hay otra idea en la anarquía de Heliogábalo. Al creerse dios, al identificarse con su dios, nunca comete el error de inventar una ley humana, una absurda y descabellada ley humana, a través de la cual, él, dios, hablaría. Se conforma con la ley divina, en la cual lo iniciaron, y hay que reconocer que excepto algunos excesos por aquí y por allá, algunas bromas sin importancia, Heliogábalo nunca renunció al punto de vista metafísico de un dios personificado, sino que se conforma con el rito milenario de dios.

Heliogábalo, una vez que llegó a Roma, expulsa a los hombres del Senado y en su lugar pone mujeres. Para los romanos eso es anarquía, pero para la religión de las menstruaciones, que fundó la púrpura tiria, y para Heliogábalo quien la aplica, solo se trata de un simple restablecimiento de equilibrio, un regreso razonado a la ley, porque es a la mujer, a la primogénita, a la primera en el orden cósmico a quien le corresponde hacer las leyes.

\*

Heliogábalo pudo llegar a Roma en la primavera de 218, después de una extraña marcha del sexo, un desencadenamiento fulgurante de fiestas a través de todos los Balcanes. A veces corriendo a toda marcha con su carruaje, recubierto de lonas,

y detrás de él, el Phallus de diez toneladas le sigue el paso en una especie de jaula monumentalmente hecha, al parecer, para una ballena o un mamut. A veces se detiene, muestra sus riquezas, revela todo lo que es capaz bajo la forma de suntuosidades, de magnanimidades, y también de desfiles extraños ante poblaciones estúpidas y atemorizadas. Arrastrado por trescientos toros a los que hacen enfurecer asediándolos con manadas de hienas chillonas, aunque encadenadas, el Phallus, sobre un inmenso carro rebajado, con ruedas largas como muslos de elefante, atraviesa Turquía de Europa, Macedonia, Grecia, los Balcanes, la actual Austria, a la velocidad de una cebra que corre.

Luego, de vez en cuando, la música comienza. Se detienen. Levantan las lonas. El Phallus está sobre su pedestal, es jalado con cuerdas, y tiene la punta al aire. La banda de pederastas sale, y también de actores, de bailarines, de Galos castrados y momificados.

Porque hay un rito de los muertos, un rito de la separación de los sexos, de los objetos hechos de miembros de hombres, tensados, curtidos, con la punta ennegrecida como palos endurcidos por el fuego. Los miembros —empotrados en la punta de un palo como veladoras en la punta de clavos, como los picos de una maza; colgados como campanillas en aros de oro recorvos; carcomidos sobre placas enormes como clavos sobre un escudo— dan vuelta sobre el fuego entre los bailes de los Galos a los que hombres subidos en zancos hacen bailar como seres vivos.

Y siempre en el paroxismo, el frenesí, en el momento en que las voces se enronquecen, pasan en un contralto genésico y femenino, Heliogábalo, que tiene sobre el pubis una especie de araña de fierro, cuyas patas desuellan su piel, hacen brotar su sangre en cada movimiento excesivo de los muslos empolvados de azafrán; con su miembro empapado en oro, recubierto de oro, inmutable, rígido, inútil, inofensivo; llega, con la tiara solar, con su manto sobrecargado de piedras, comido por el fuego.

Su entrada tiene el valor de un baile, de un paso maravillosamente colocado de danza, aunque Heliogábalo no tiene nada de bailarín. Un silencio, y luego las llamas se levantan, la orgía, una orgía seca reanuda. Heliogábalo recoge los gritos, orienta el ardor genésico y calcinado, el ardor de muerto, el rito inútil.

Sin embargo, esos instrumentos, esas pedrerías, esos zapatos, esas vestimentas y esas telas, esas enumeraciones desenfrenadas de músicas de cuerdas o de percusiones, como cascabeles, címbalos, tamboras egipcias, liras griegas, sistros, flautas, etcétera, esas orquestas de flautas, de asares, de arpas y de nebeles; y también esas banderas, esos animales, esas pieles de animales, esas plumas de aves que llenan las historias del tiempo, toda esa suntuosidad monstruosa, custodiada en los confines por cincuenta mil hombres de tropas instaladas y que se imaginan acarreando el sol, esa suntuosidad religiosa tiene un sentido. Un sentido ritual poderoso como cada acto de Heliogábalo emperador tiene un sentido, al contrario de lo que dice la historia.

Heliogábalo entra a Roma una mañana de un día de marzo de 218, durante la aurora, en un periodo que más o menos corresponde a los idus de marzo. Y entra a la ciudad de espaldas. Frente a él está el Phallus, arrastrado por trescientas muchachas con los senos al descubierto que preceden a los trescientos toros, que para ese entonces ya están entumecidos y calmados, pues durante las horas que preceden a la aurora les administraron una fuerte dosis de soporífero.

Entra en una irisación variada de plumas que chasquean con el viento como una bandera. Detrás de él, la ciudad dorada, vagamente espectral. Frente a él, la muchedumbre perfumada de mujeres, los toros que dormitan, el Phallus, sobre su carro cargado de oro que brilla bajo el inmenso parasol. Y en las orillas, la doble hilera de los acuñadores de crótalos, de los sopladores flautistas, de los instrumentalistas de pífanos, de los portadores laúdes, de los bateristas de címbalos sirios. Y atrás, todavía, las literas de las tres madres: Julia Mesa, Julia Soemias, Julia Mamea, la cristiana que dormita y no se da cuenta de nada.

El hecho de que Heliogábalo entre a Roma, al amanecer, en los primeros días de los idus de marzo, no desde el punto de vista romano, sino desde el punto de vista del sacerdocio sirio, significa la aplicación distorsionada de un principio que se convirtió en un rito poderoso. Pero, sobre todo, significa un rito que, desde el punto de vista religioso, quiere decir lo que quiere decir, pero que, desde el punto de vista de las costumbres romanas, quiere decir que Heliogábalo entra a Roma como dominador, aunque de espaldas, y que, primero, el imperio romano se la mete por el culo.

Una vez que las fiestas de coronación terminaron y que marcaron esta profesión de fe pederástica, Heliogábalo se muda al palacio de Caracalla con su abuela, su madre y la hermana de esta última, la pérfida Julia Mamaea.

\*

Heliogábalo no esperó llegar hasta Roma para declarar la anarquía abiertamente, para asistir a la anarquía que encuentra cuando esta última hace alarde de teatro y atrae a la poesía.

Claro, hay que cortarles la cabeza a los cinco oscuros rebeldes que, en nombre de su pequeña individualidad democrática, su individualidad sin valor, se atreven a reivindicar la corona real. Pero favorece la proeza de ese actor, de ese insurrecto genial que, a veces haciéndose pasar por Apollonius de Tiana, y otras por Alejandro Magno, se presenta, vestido de blanco, a los pueblos de las orillas del Danubio, con la corona de Escandro sobre la frente, que tal vez robó del equipaje del emperador. Lejos de perseguirlo, Heliogábalo le delega una parte de sus tropas y le presta su flota de guerra para que reprima a los Marcomanos.

Pero todos los navíos de esa flota están perforados, y un incendio, prendido por sus buenos oficios, en medio del mar de Tyrrhena lo libra, gracias a un naufragio teatral, del intento del usurpador.

Heliogábalo, siendo emperador, se comporta como un delincuente y libertario irreverente. En la primera reunión un tanto solemne, pregunta abruptamente a las autoridades del Estado, a los nobles, a los senadores disponibles, a los legisladores de todo tipo, si ellos también experimentaron la pederastia durante su juventud, si practicaron la sodomía, el vampirismo, los rituales de las súcubos, la fornicación con animales, y se los pregunta, dice Lampridio, de la forma más directa posible.

A partir de aquí vemos a Heliogábalo maquillado, pasando, escoltado por sus queridos y sus mujeres, en medio de vejesterios, a quienes les palmea el vientre y les pregunta si a ellos también les dieron por el culo durante su juventud; y ellos, pálidos de vergüenza, agachan la cabeza ante el ultraje, rumiando su humillación.

Mejor todavía, con ademanes, simula en público el acto de la fornicación.

«Vamos, dice Lampridio, hasta representar obscenidades con los dedos, acostumbrado, como estaba, a caricaturizar cualquier pudor en las asambleas y en presencia del pueblo».

Ahí hay algo más que niñerías, por supuesto está el deseo de manifestar su individualidad con violencia y su gusto por las cosas primordiales: la naturaleza tal y como es.

Por otra parte, es fácil achacarle a la locura y a la juventud todo aquello que, en el caso de Heliogábalo, tan solo es el rebajamiento sistemático de un orden y que responde a un deseo de desmoralización concertada.

No veo en Heliogábalo a un loco, sino a un insurrecto.

1. Contra la anarquía politeísta romana;
2. Contra la monarquía romana que mediante él se la metieron por el culo.

Pero en él, las dos revueltas, las dos insurrecciones se mezclan, dirigen toda su conducta, controlan todas sus acciones hasta las más ínfimas durante los cuatro años de su reinado.

Su insurrección es sistemática y sagaz y primero que nada la ejerce contra él mismo.

Cuando Heliogábalo se viste como prostituta y se vende por unas monedas en la puerta de las iglesias cristianas, templos de los dioses romanos, no solo busca la satisfacción de un vicio, sino que humilla al monarca romano.

Cuando nombra a un bailarín líder de su guardia pretoriana, lleva a cabo una especie de anarquía indiscutible, pero peligrosa. Se burla de la cobardía de los monarcas, sus predecesores, los Antoninos y los Marco Aurelios, y cree que basta con un bailarín para dirigir a una tropa de policías. Apela a la debilidad: de la fuerza y del teatro: de la realidad. Revoluciona el orden establecido, las ideas, las nociones ordinarias de las cosas. Hace anarquía minuciosa y peligrosa, porque se descubre a los ojos de todos. Se juega la vida por decirlo todo. Y esto es de un anarquista valiente.

Finalmente, continua su afán de humillación de los valores, de monstruosa desorganización moral, al escoger a sus ministros en función de la enormidad de su miembro.

«A la cabeza de sus guardias nocturnos, dice Lampridio, pone a su cochero Gordius, y nombra comisario de los víveres a un cierto Claudius, que era un censor de las costumbres; todos los demás cargos son distribuidos según los hace recomendables la enormidad de su miembro. Establece procuradores del vigésimo sobre las sucesiones de un arriero, un jinete, un cocinero, un cerrajero».

Esto no impide que él mismo se aproveche del desorden, de esa laxitud descarada de las costumbres, de convertir la obscenidad en un hábito; y de sacar a la luz, obstinadamente, como un obseso y un maniático, lo que habitualmente se mantiene oculto.

«En los festines, sigue relatando Lampridio, se colocaba de preferencia junto a los hombres prostituidos, disfrutaba sus tocamientos y de nadie más recibía con tanto gusto, más que de sus manos, la copa después de que ellos hubieran bebido».

Todas las formaciones políticas, todas las formas de gobierno, buscan, antes que nada, echarle mano a la juventud. Y Heliogábalo, también, busca echarle mano a la juventud latina, pero, contrario a todos los demás, pervirtiéndola sistemáticamente.

«Tenía el proyecto, dice Lampridio, de establecer en cada ciudad, en calidad de prefectos, gente con el oficio de corromper a la juventud. Roma habría tenido catorce de ellos; lo hubiera hecho si hubiera vivido, decidido como estaba a ascender a los honores lo más abyecto que hay, y a los hombres de las profesiones más bajas».

Por otra parte, no se puede dudar del profundo desprecio que sentía Heliogábalo por el mundo romano de la época.

«Más de una vez demostró, sigue apuntando Lampridio, tal desprecio por los senadores a quienes llamaba esclavos en toga; para él el pueblo romano solo era el agricultor de un pedazo de tierra, y para nada tomaba en cuenta la orden de los caballeros».

Su gusto por el teatro y la poesía en libertad se manifiesta con motivo de su primera boda:

Coloca junto a él, durante todo el ritual romano, a una decena de energúmenos ebrios que no dejan de gritar: «Penetra, clava», ante la gran indignación de los cronistas de la época, que omiten describirnos las reacciones de su prometida.

Heliogábalo se casó tres veces. Una primavera vez con Cornelia Paula, una segunda con la primera vestal, una tercera con una mujer que se parecía a Cornelia Paula; luego se divorcia y retoma a su vestal, para, al final, regresar con Cornelia Paula. Cabe destacar aquí que Heliogábalo toma la primera vestal, no como un marajá de la preguerra toma, en la Ópera de París, a la primera bailarina y se casa con ella, pero con una intención blasfema y sacrílega, que sobreexalta el furor de otro historiador, Dion Cassius.

«Ese hombre, dice, al que deberíamos haber azotado, lanzado al calabozo, puesto en la picota, lleva a su cama a la guardiana del fuego sagrado, y la desflora en medio del silencio de todos».

Yo recuerdo que Heliogábalo es el primer emperador que se atrevió a transformar ese rito de guerra, la custodia del fuego sagrado, y que contaminó, como debía, el templo del Palladium.

Heliogábalo erige un templo a su dios, en el corazón mismo de la devoción romana, en el lugar del pequeño templo insípido consagrado a Júpiter Palatino. Cuando el templo es derribado, hay que erigir uno en una versión más rica, pero menos grande, una reproducción del templo de Emesa.

Pero la diligencia que tiene Heliogábalo hacia su dios, su gusto por los ritos y el teatro, en ningún momento se manifiestan mejor que en el matrimonio de la Piedra Negra con una esposa digna de él. Manda a buscar esa esposa por todo el imperio. Así, hasta en la piedra, habría llevado a cabo el rito sagrado, habría demostrado la eficacia del símbolo. Y todo aquello que la historia considera una locura adicional y un acto de una puerilidad inútil me parece la prueba material y rigurosa de su poética religiosidad.

Pero Heliogábalo, que detesta la guerra, y cuyo reino la presencia de ninguna guerra habrá manchado, no le dará a Elagabalus como esposa el Palladium que le proponen, ese Palladium sanguinario que, entre las manos de Palas, más bien debería llamarse Hécate, y como la noche que le dio origen, acuna el nacimiento de los futuros guerreros, sino la Tanit-Astarté de Cártago, cuya leche tibia fluye lejos de los sacrificios en honor a Moloch.

Qué importa que el Phallus, la Piedra Negra, lleve sobre su parte interna una especie de sexo de mujer que los mismos dioses tallaron, Heliogábalo quiere indicar con ello, con ese acoplamiento que se llevó a cabo, que el miembro está activo y que opera, y poco importa que lo haga bajo la forma de efigie y en lo abstracto.



Un extraño ritmo interviene en la crueldad de Heliogábalo; ese iniciado hace todo con ese arte y todo lo hace doblemente. Quiero decir todo lo hace en dos planos. Cada uno de sus gestos es de doble filo.

Orden, Desorden  
Unidad, Anarquía  
Poesía, Disonancia,  
Ritmo, Discordancia,  
Grandeza, Puerilidad,  
Generosidad, Crueldad.

Arroja trigo y miembros de hombres desde lo alto de las torres que se erigieron nuevamente en su templo de dios pítico.

Nutre a un pueblo castrado.

Claro, no hay tiorbas, no hay tubas, no hay orquestas de azores, en medio de las castraciones que impone, pero que impone cada vez como tantas castraciones personales, y como si él mismo, Elagabalus, fuera el que está castrado. El día de las fiestas del dios Pitio, bolsas con miembros sexuales son lanzadas desde lo alto de las torres con la más cruel abundancia.

No juraría que no hubieran escondido una orquesta de azores o de nebeles de cuerdas chirriantes, de vientres duros en alguna parte de los bajos fondos de las torres en forma de espiral, para recubrir los gritos de los parásitos a los que castran; pero a esos gritos de hombres martirizados responden casi al mismo tiempo las ovaciones de un pueblo jubiloso, con quien Heliogábalo comparte el valor de varios campos de trigo.

El bien, el mal, la sangre, el esperma, los vinos rosados, los aceites que ungen, los perfumes más caros crean, alrededor de la generosidad de Heliogábalo, innumerables irrigaciones.

Y la música que sale de ahí sobrepasaba la oreja para esperar al espíritu sin instrumentos y sin orquestas. Quiero decir que los estribillos, las evoluciones de débiles orquestas no son

nada en comparación con ese flujo y reflujo, de esa marea que va y viene con extrañas disonancias, de su generosidad a su crueldad, de su gusto por el desorden en la búsqueda de un orden inaplicable al mundo latino.

Repito, por otra parte, que al margen del asesinato de Gannys, que es el único crimen que se le puede imputar, Heliogábalo solo llevó a la muerte a creaturas de Macrino, quien él mismo era un traidor y un asesino, y que en todo momento fue muy ahorrativo en sangre humana. En todo su reino hay una desproporción flagrante entre la sangre derramada y los hombres que fueron asesinados verdaderamente.

No se sabe la fecha exacta de su coronación, pero se sabe el precio que sus magnanimidades le costaron ese día al tesoro del imperio. Y éstas fueron de tal tamaño que comprometieron su propia seguridad material y mermaron sus finanzas por todo el resto de su reinado.

No deja de querer igualar la magnificencia de sus dádivas a la idea que se hacía de cómo debía ser un rey.

Pone un elefante en el lugar de un asno, un caballo en el lugar de un perro, un león donde no habrían puesto más que un ocelote, el colegio entero de las bailarinas sacerdotales donde solo se había previsto un cortejo de niños asistidos.

Por todas partes la amplitud, el exceso, la abundancia, la desmesura. La generosidad y la piedad más pura que vienen a contrabalancear una crueldad espasmódica.

Llora al atravesar los mercados por la miseria del populacho.

Pero, al mismo tiempo, hace que busquen por todo el imperio a marineros de miembros dispuestos, a quienes les da el nombre de Nobeles, de prisioneros, de antiguos asesinos, para que se lo devuelvan de forma idéntica durante sus asaltos genésicos, y adornen con sus horribles groserías el alboroto de sus festines.

¡Inaugura con Zoticus el nepotismo del pito!

«Un cierto Zoticus tenía tanto poder sobre él que todos los demás grandes oficiales lo trataban como si hubiera sido el marido de su amo. Asimismo, ese mismo Zoticus, abusando de su grado de familiaridad, le daba importancia a todas las palabras y acciones de Heliogábalo. Ambicionando las más grandes riquezas, a veces amenazando, otras veces, prometiendo, engañando a todo el mundo, y cuando salía de la presencia del príncipe, iba a buscar a alguien para decirle: "Dije tal cosa sobre usted, esto es lo que he oído sobre usted; tal cosa debe ocurrirle", como hacen las personas de tal forma que, admitidos cerca de los príncipes por su gran familiaridad, venden la reputación de su amo, ya sea malo o bueno; y gracias a la tontería o a la experiencia de los emperadores que no se dan cuenta de nada, se deleitan de placer al divulgar infamias...».

Llora como un niño que está delante de la traición de Heriodes; pero lejos de ejercer su crueldad contra ese cochero de clase baja, dirige su rabia contra él mismo, y se castiga, haciéndose flagelar hasta sangrar por haber sido traicionado por un cochero.

Le da al pueblo todo lo que a éste le interesa:

#### PAN Y CIRCO

Incluso cuando alimenta al pueblo, lo nutre con lirismo, lo provee de ese germen de exaltación que existe en el fondo de toda verdadera magnificencia. Y nunca afecta al pueblo, nunca lo merma con su tiranía sanguinaria que nunca se equivocó de objetivo.

Todos aquellos a quienes Heliogábalo envía a las galeras, a quienes castra, a quienes manda flagelar, los toma de entre los aristócratas, los nobles, los pederastas de su corte personal, los parásitos del palacio.

Continúa sistemáticamente, lo dije, con la perversión y la destrucción de cualquier valor y de cualquier orden, pero lo que es admirable y que prueba la decadencia irremediable del mundo latino es ver que, durante cuatro años consecutivos, a

la vista y sabiendas de todos, haya podido continuar con ese trabajo de destrucción sistemática, sin que nadie protestara: y su caída no sobrepasó, en importancia, a una simple revolución de palacio.

\*

Pero si Heliogábalo pasa de mujer a mujer como de cochero a cochero, también pasa de piedra a piedra, de vestido a vestido, de fiesta a fiesta y de adorno a adorno.

Su espíritu hace viajes extraños a través del color y sentido de las piedras, de la forma de los vestidos, de la organización de las fiestas, de las joyas que incluso palpitaban en su piel. Es así cómo se le ve palidecer, se le ve temblar, en búsqueda de un resplandor, de una asperidad de la cual sujetarse ante la espantosa fuga de todo.

Es así cómo se manifiesta una especie de anarquía superior donde su profunda inquietud se enciende; y corre de piedra en piedra, de resplandor en resplandor, de forma en forma, de fuego en fuego, como si corriera de alma en alma en una misteriosa odisea interior que después de él nunca nadie volvió a hacer.

Veo una monomanía peligrosa, y para los demás y para aquel que se entrega a ella, en el hecho de cambiar todos los días de vestido, y de colocar por encima de cada vestido una piedra, nunca la misma, que responde a los signos del cielo. Ahí hay más que un gusto por el lujo dispendioso, una propensión al despilfarro inútil —ahí hay el testimonio de una inmensa, de una insaciable fiebre de espíritu, de un alma sedienta de emociones, de movimientos, de desplazamientos, y a la que le gustan las metamorfosis sin importar el precio que haya que pagar por ellas, y el riesgo que deba correr por ello—.

Y en el hecho de invitar a lisiados a su mesa y modificar cada día la forma de sus minusvalías, denoto un gusto preocupante por la enfermedad y el malestar, gusto que iría en

aumento, hasta una investigación sobre la enfermedad en el plano más amplio posible; es decir, una especie de contagio perpetuo con la amplitud de una epidemia. Y esto también es anarquía, pero espiritual y especiosa, y mucho más cruel, mucho más peligrosa que sutil y disimulada.

Que se tarde un día en una comida quiere decir que introduce el espacio en su digestión alimenticia, así como que una comida comience a la aurora y termine al crepúsculo, después de haber pasado por los cuatro puntos cardinales.

Porque Heliogábalo se desplaza de hora en hora, de plato en plato, de casa en casa y de ubicación en ubicación. Y al final de una comida indica que ha cerrado el ciclo, que ha cerrado el círculo en el espacio, y que ha mantenido los dos polos de su digestión en ese círculo.

Heliogábalo llevó al paroxismo la búsqueda del arte, la búsqueda del rito y de la poesía en medio de la más absurda magnificencia.

«Los pescados que se hacía servir siempre estaban cocidos en una salsa azulada como el agua del mar, y conservaban su color natural. Durante algún tiempo se dio baños de vino rosado, con rosas. En ellos bebió con todos los suyos y perfumó de nardo las saunas. Puso bálsamo en lugar de aceite en las lámparas. Ninguna mujer, excepto su esposa, recibió sus abrazos en dos ocasiones. En su casa estableció lupanares para sus amigos, sus creaturas y sus sirvientes. Nunca gastó menos de cien sestercios en su cena. En esa forma de ser superó a Vitellius y a Apicius. Usaba bueyes para sacar los peces de los viveros. Un día lloró ante la miseria pública al cruzar el mercado. Se divertía atando sus parásitos a la rueda de un molino y con un movimiento de rotación unas veces los sumergía en el agua, otras los hacía volver a la superficie: en aquel entonces, los llamaba sus queridos Ixiones».

No solamente transformó al mundo romano, sino también a la tierra de Roma y al paisaje romano.

«Se cuenta, continúa Lampridio, que ofreció naumaquias en los lagos excavados por la mano del hombre que había lle-

nado de vino, y que los mantos de los combatientes estaban perfumados con esencia de enante; que condujo al Vaticano carruajes uncidos por cuatro elefantes, después de haber hecho destruir las tumbas que le estorbaban a su paso; y que, en el Circo, para su espectáculo particular, hizo que ataran a cuatro camellos a cuatro carruajes al mismo tiempo».

Su muerte fue la coronación de su vida; y es justa, desde el punto de vista romano, y es justa también desde el punto de vista de Heliogábalo. Heliogábalo tuvo la muerte ignominiosa de un rebelde, pero que murió por sus ideas.

Ante la irritación general ocasionada por ese desbordamiento de anarquía poética, y que cultivaba por debajo la pérfida Julia Mamea, Heliogábalo se dejó engañar. Aceptó que estuviera cerca de él, tomó como coadjutor a una mala efigie de sí mismo, a una especie de segundo emperador, al pequeño Alejandro Severo, que es hijo de Julia Mamea.

Pero, aunque Elagabalus es hombre y mujer, no es dos hombres a la vez. Ahí hay una dualidad material que para Heliogábalo es un insulto al principio, y que Heliogábalo no puede aceptar.

Se subleva una primera vez, pero en lugar de amotinar al pueblo que ama, que se aprovechó de sus dádivas, y ante cuya miseria lo vieron llorar, contra al joven emperador virgen, él, Heliogábalo, trata de hacer que lo asesine su guardia pretoriana, que todavía dirige un bailarín, y cuya clara rebeldía todavía no percibe. Es entonces cuando su propia policía hace ademán de voltear sus armas contra él; Julia Mamea la azuza, pero Julia Mesa interviene. Heliogábalo puede huir a tiempo.

Todo se calma. Heliogábalo hubiera podido aceptar el hecho como consumado, soportar a su lado a ese pálido emperador de quien está celoso y quien, si no tiene el amor del pueblo, tiene, al menos, el amor de los militares, de la policía y de los grandes.

Pero aquí, por el contrario, Heliogábalo se muestra por completo tal y como es: un espíritu indisciplinado y fanático, un verdadero rey, un rebelde, un individualista frenético.

Aceptar, someterse, es ganar tiempo, es consagrar su ruina sin asegurarse el descanso de su vida; porque Julia Mamaea se esfuerza, y él sabe bien que ella no abdicará. Entre la monarquía absoluta y su hijo, ya solo se interpone un pecho, un gran corazón, pero por el cual, esa dizque cristiana solo siente odio y desprecio.

¡Una vida por una vida significa una vida por una vida! La de Alejandro Severo o la suya. Eso es, en todo caso, lo que Heliogábalo percibió. Y decide, para sus adentros, que será la de Alejandro Severo.

Después de esa primera alerta, los pretorianos se calmaron; todo volvió a la normalidad, pero Heliogábalo se encarga de avivar de nuevo el incendio y el desorden, ¡y de probar así que sigue siendo fiel a sus métodos!

Sublevados por emisarios, gente común y corriente, cocheros, artistas, pordioseros, saltimbanquis, intentan invadir la parte del palacio donde, una cierta noche de febrero del 222, descansa Alejandro Severo, y al lado de la recámara descansa Julia Mamaea. Pero el palacio está lleno de guardias armados. El ruido de las espadas desenvainadas, escudos golpeados con fuerza, címbalos guerreros que concentran a las tropas escondidas en todas las recámaras del palacio, basta para hacer que huya un pueblo que está más o menos desarmado.

Así es cómo la guardia armada se vuelve contra Heliogábalo, a quien busca por todo el palacio. Julia Soemias vio el alboroto; corre. Encuentra a Heliogábalo en una especie de corredor secreto, le grita que huya. Y lo acompaña en su huida. De todas partes resuenan los gritos de los persecutores en marcha, su pesada carrera hace temblar los muros, un pánico innumerable se apodera de Heliogábalo y de su madre. Sienten la muerte por todos lados. Desembocan en los jardines que descenden en pendiente hacia al Tíber, bajo las sombras de enormes pinos. En una esquina alejada, detrás de una espesa fila de boj es olorosos y de encinas, al aire libre se extienden las letrinas de los soldados con sus zanjas, cuales surcos que labran la tierra. El Tíber está demasiado lejos, los soldados

demasiado cerca. Heliogábalo, enloquecido por el miedo, se arroja de un golpe a las letrinas, se sumerge en los excrementos. Es el final.

La tropa, a la que vio, lo alcanza; y sus propios pretorianos ya lo agarran por la cabellera. Ésta es una escena de puesto de comida, una carnicería repugnante, una antigua pintura de un matadero.

Los excrementos se mezclan con la sangre, salen a chorros al mismo tiempo que la sangre sobre los gladius que hurgan en las carnes de Heliogábalo y de su madre.

Luego, sacan sus cuerpos, los acarrean hacia la luz de las antorchas, los arrastran por la ciudad ante el populacho aterrorizado, ante las casas de los patricios que abren las ventanas para aplaudir. Una muchedumbre inmensa camina hacia los muelles, sobre el Tíber, siguiendo a esas lamentables masas de carnes ya exangües, pero sucias.

«A la alcantarilla», grita entonces el populacho que se aprovechó de las dádivas de Heliogábalo, pero quien las digirió demasiado bien.

«¡A la alcantarilla los dos cadáveres, el cadáver de Heliogábalo a la alcantarilla!».

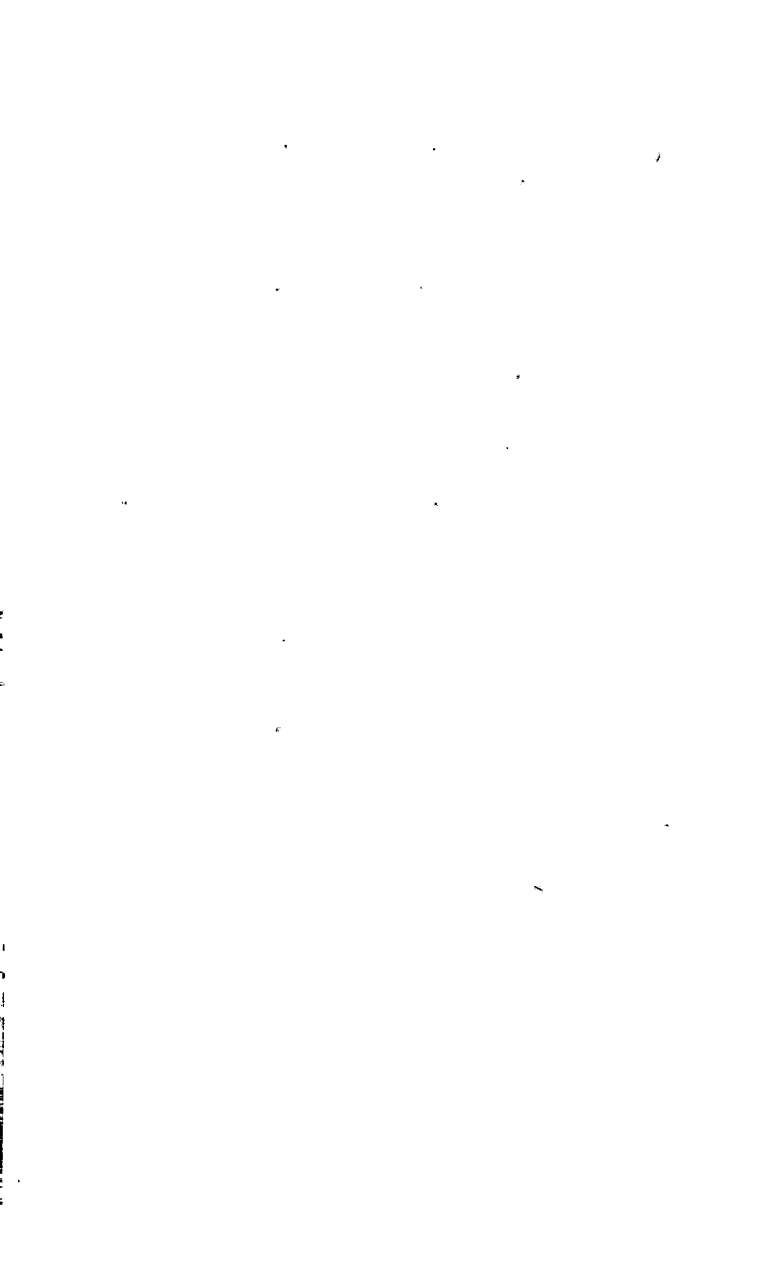
Habiéndose saciado por completo de sangre y de la obscena imagen de esos dos cuerpos desnudos, desfigurados, y que muestran todos sus órganos, hasta los más secretos, la tropa trata de hacer pasar el cuerpo de Heliogábalo por la primera boca de alcantarilla que encuentra. Pero por muy estrecha que sea, todavía es demasiado ancha. Hay que tomar una decisión.

A Elagabalus Bassianus Avitus, mejor conocido como Heliogábalo, ya le agregaron el sobrenombre de Varius, porque fue formado de múltiples simientes y nació de una prostituta; posteriormente le dieron los nombres de Tiberiano y de Arrastrado porque fue arrastrado y lanzado al Tíber después de que intentaron meterlo en la alcantarilla, pero cuando lo llevaron frente a la alcantarilla, y como tenía los hombros demasiado anchos, trataron de limarlo. Así, le quitaron la piel y metieron



en carne viva el esqueleto que se suele mantener intacto; y se le habría podido agregar entonces los dos nombres de Limado y Recortado. Pero una vez limado, todavía es, sin duda, demasiado ancho, y arrojan su cuerpo en el Tiber que lo arrastra hasta el mar, seguido, a algunos remolinos de distancia, por el cadáver de Julia Soemias.

Así termina Heliogábalo, sin inscripción y sin tumba, pero con funerales atroces. Murió cobardemente, pero en un estado de rebelión absoluta; y una vida como ésa, coronada por una muerte semejante, prescinde, me parece, de conclusión.



## APÉNDICE I

### EL CISMA DE IRSHU

Fabre d'Olivet en su *Histoire philosophique du genre humain*, habla extensamente de una separación primitiva de esencias, que hay que comprender tanto en el plano divino como en el plano humano. La segunda acción solo era el reflejo y, si se puede decir, el contragolpe histórico de la otra: la acción celeste que, en el origen de todo, solo pone en juego fuerzas puras.

El hecho es que mucho después del establecimiento de los Hindúes en las tierras de Pallisthan, los pueblos, grandes aficionados a la metafísica, comienzan a pelearse por una cuestión de principios que hizo derramar más sangre que todas las guerras modernas, y por mucho más tiempo.

Allí, durante los siglos bárbaros, como aquellos en los cuales vivimos, las más altas preguntas espirituales no sobrepasan los medios de repartir el exceso de comida entre pueblos extenuados y que se mueren literalmente de hambre, la prehistoria conoció tiempos gloriosos para el hombre, cuando éste todavía podía pelear por sus ideas.

Para aquellos a quienes les interesa la cuestión, y para quienes la metafísica es algo más apasionante que la búsqueda de las posiciones más apropiadas para el amor físico; es decir, para aquellos cuyo espíritu, que con ello solo sigue su propia ley orgánica, todavía es capaz, cuando es necesario, de elevarse a la altura de los principios, por los grados de una justa abstracción, podemos decir —y aquí no hago más que seguir a Fabre d'Olivet— que durante mucho tiempo los hombres creyeron en la existencia de un único principio, de naturaleza espiritual y del cual depende todo.

Pero un día, esos mismos hombres, basándose en el estudio de la música hicieron un descubrimiento aterrador: encontraron

que el origen de las cosas es doble, pese a que lo creían simple; y que el mundo, lejos de provenir de un único principio, es el producto de un entramado combinado. Es imposible dudar: los hechos están ahí; los hechos, es decir, el análisis trascendental de la música o más bien del origen de los sonidos. Entre más lejos uno remonte en la creación de los sonidos, uno encuentra que dos principios intervienen paralelamente y se componen para dar a luz a la vibración. Y al margen de esto, solo está la esencia pura, lo abstracto imposible de analizar, lo absoluto indeterminado, «lo inteligible», en resumen, como lo llama Fabre d'Olivet.

Y entre «lo inteligible» y el mundo, la naturaleza, la creación, está justamente la armonía, la vibración, lo acústico que es el primer pasaje, el más sutil y el más maleable que une lo abstracto con lo concreto.

Más que el gusto, más que la luz, más que el tacto, más que la emoción pasional, más que la exaltación del alma elevada por las razones más puras, es el sonido, es la vibración acústica la que da cuenta del gusto, de la luz y de la elevación de las pasiones más sublimes. Si el origen de los sonidos es doble, todo es doble. Y aquí comienza el pánico. Y la anarquía que provoca la guerra, y la masacre de los partisanos. Y si hay dos principios, uno es macho y otro es hembra.

Pero ésta es la razón de la guerra: los partisanos del Macho no creen en la coexistencia de los principios, y para ellos el Macho inteligible se queda solo, en el origen de todo.

Y en un país como la India donde se cree en la preeminencia de un único principio de naturaleza masculina, el cisma de Irshu representa, en una época antehistórica, la rebelión de los partisanos del hombre conducidos por Tarak-hyan, hermano de Irshu.

La guerra terminó con la aniquilación de la mujer cuyos partisanos retroceden en desorden sobre un espacio inmenso, y terminan encallando a orillas del Mediterráneo.

Con el tiempo su nombre se altera; y de Palli, como eran (o los Pastores), se convierten en Yoni (la Vagina) y finalmente

en Pinkshas (los Rojos), por el nombre de las menstruaciones que comparten en comidas inconfesables.

Rojo, alterado del amarillo de los humores menstruales, ése es el origen de la púrpura de Tyr, famosa en toda la antigüedad.



## APÉNDICE II

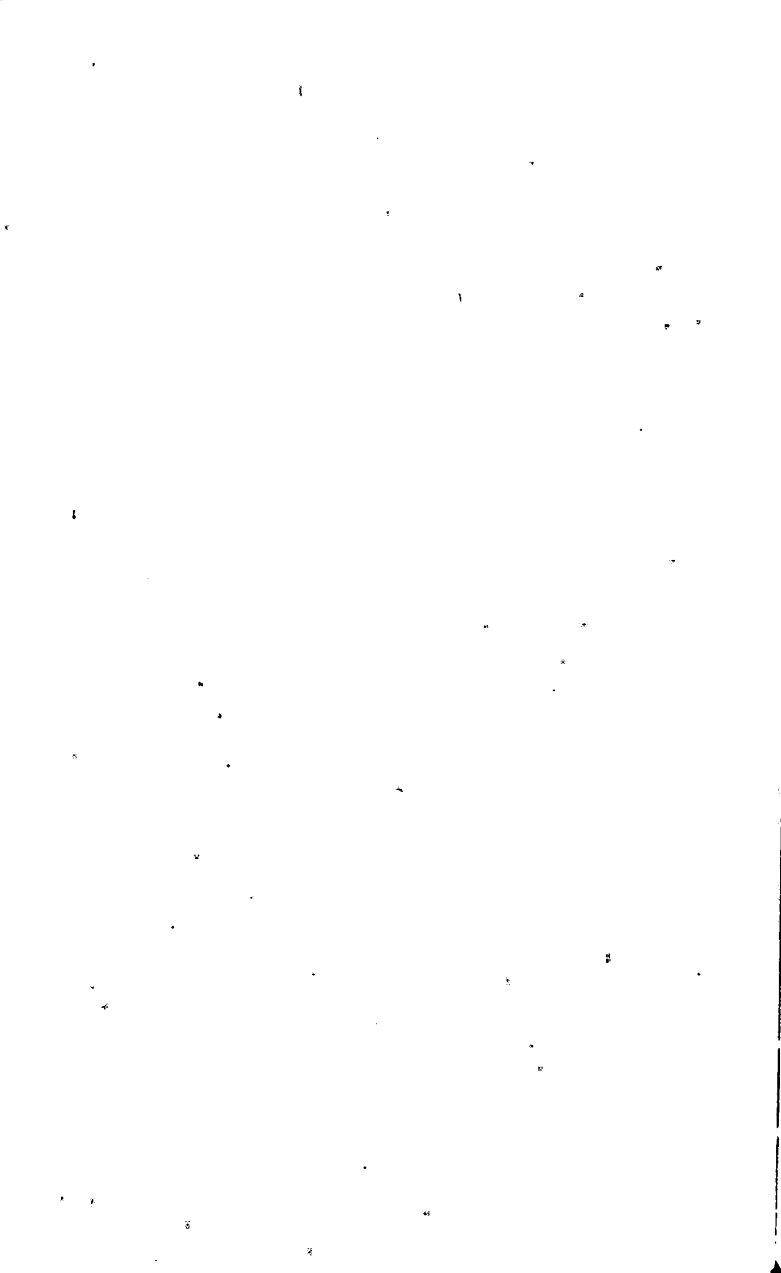
### LA RELIGIÓN DEL SOL EN SIRIA

Y para terminar así es como interpreto la acumulación de los templos, sus cultos antagonistas, la respiración de las piedras, las escisiones sangrantes, el trayecto de los Galos, el ladrido de los oráculos, los estruendos del cielo —y todo ese ruido sagrado que hace todavía, doscientos años después de Cristo, la Siria de Heliogábalo, cuyo celo casi satánico tiembla en medio de los ritos de sangre—.

La religión de Emesa es mágica porque conservó, de forma concreta, la noción de los grandes principios. Y el Paganismo, en su sentido iniciático y superior, es la preocupación de los grandes principios que todavía sigue corriendo y viviendo en la sangre de los individuos. Y la noción de los principios es la noción de la guerra que debimos hacernos en el origen de los principios para estabilizar la creación.

El Paganismo, en sus ritos y en sus fiestas, reproduce el Mito de la creación primera y entera, del cual el Cristianismo, que exalta la Redención, tan solo celebra una parte, y solamente en el plano histórico, mientras que el Paganismo lo celebra totalmente y en su principio.

Y la religión pederasta de Heliogábalo, que es la religión de la separación del principio, solo es repugnante en la medida en que ha perdido esa noción trascendente para caer en el erotismo de la creación en acto y sexualizada.





### APÉNDICE III

#### EL ZODIACO DE RAM

Las doce divisiones del Zodiaco de Ram responden a la cifra 12, que es la cifra de la naturaleza en la tradición pitagórica. Sin embargo, es curioso constatar que el 12 es la cifra de la yuxtaposición de dos principios: Dios, la Naturaleza; el Espíritu, la Materia; el Hombre, la Mujer —pero tomados en estado inerte, y al momento en el que todavía no están en operación, y en el que todavía son el 1 y el 2—.

Pero 12, a su vez, se obtiene de la multiplicación de 3 por 4; en el principio, y por 4, en lo sensible. Y se puede decir que las 4 grandes razas humanas responden como ecos orgánicos a las divisiones del Zodiaco de Ram, deseadas por Dios.



# **LAS NUEVAS REVELACIONES DEL SER**

**Traducción de Conrado Tostado**

2

201

El fuego en el agua  
el aire en la tierra  
el agua en el aire  
y la tierra en el mar.

Aún no están tan locos, aún no arremeten unos contra otros, y, sin embargo, mientras más furiosos, mientras más rabiosos, más cercanos y familiares nos resultan.

Allí, donde la Madre devora a sus hijos,  
La Potencia devora a la Potencia:  
Sin guerra no hay estabilidad.

## LAS NUEVAS REVELACIONES DEL SER

*Digo lo que vi, y lo que creo; y a quien diga que no he visto lo que he visto le muelo ahora mismo la cabeza.*

*Porque soy un Bruto sin remedio, y así será hasta que el Tiempo deje de ser Tiempo.*

*Nada pueden ni el Cielo, ni el Infierno, si existen, contra esa brutalidad que me han infligido, tal vez con el propósito de que los sirva... ¿Quién sabe?*

*En todo caso, para desgarrarme.*

*Veo con certeza lo que es. Y, si tuviera que hacerlo, también lo que no es.*

*Hace mucho tiempo que sentí el Vacío, pero me negué a arrojarme al Vacío.*

*Fui cobarde, como todo lo que veo.*

*Cuando creí que rechazaba el mundo, ahora sé que rechazaba el Vacío.*

*El Vacío que ya estaba en mí.*

*Sé que quisieron ilustrarme a través del Vacío, y me negué a dejarme ilustrar. Si hicieron leña de mí, fue para curarme de estar en el mundo.*

*Y el mundo me quitó todo.*

*Luché para tratar de existir, intenté pactar con las formas (con todas las formas) con las que la delirante ilusión de estar en el mundo revistió a la realidad.*

*Quiero dejar de ser un Iluso.*

*Muerto en el mundo en lo que hace por todos los demás el mundo, un caído, en fin, un caído, montado en el vacío que rechazaba, tengo un cuerpo que sufre el mundo, y degüella a la realidad.*

*Estoy harto de este movimiento de luna, que me hace llamarlo que rechazo y rechazar lo que llamo.*

*Hay que acabar con eso. Hay que cortar de una vez por todas con este mundo que un Ser, en mí, siempre ha rechazado, ese Ser al que ya no puedo llamar, porque si viene, caeré en el Vacío.*

*Ya está. Caí realmente en el Vacío una vez que todo — todo de lo que está hecho este mundo —, acabó por desesperarme.*

*Porque solo podemos saber que ya no estamos en el mundo cuando nos damos cuenta de que el mundo, de plano, nos dejó.*

*Una vez muertos, los demás no están separados: giran, todavía, alrededor de sus cadáveres.*

*Y sé que los muertos giran alrededor de sus cadáveres desde hace exactamente treinta y tres siglos, cuando mi Doble comenzó a girar, y no ha dejado de hacerlo desde entonces.*

*Y como ya no estoy, puedo ver lo que es.*

*Realmente me identifiqué con ese Ser, con ese Ser que dejó de existir.*

*Y ese Ser me lo reveló todo.*

*Lo sabía, pero no podía decirlo, y si ahora puedo comenzar a*

*decirlo es porque dejé la realidad.*

Les habla un verdadero Desesperado, que solo ahora que lo ha dejado conoce la dicha de estar en el mundo, solo ahora, que está absolutamente separado de él.

Una vez muertos, los demás no están separados. Giran, todavía, alrededor de sus cadáveres.

No estoy muerto, pero estoy separado.

\*

Entonces, diré lo que he visto, y lo que es.

Y como los Astrólogos ya no saben leer, me basaré, para decirlo, en el Tarot.

\*

## HORÓSCOPO DEL SÁBADO 19 DE JUNIO DE 1937

CIELO

TERNARIO

El Tarot dijo, en el Cielo:

«EL MACHO ABSOLUTO DE LA NATURALEZA SE COMENZÓ A MOVER EN EL CIELO. RESUCITÓ PARA LA JUSTICIA DEL MACHO. Y ESE DÍA, LA JUSTICIA DEL CIELO RESUCITÓ AL MACHO».

¿Qué quiere decir eso?

Que el Hombre va a recuperar su estatura. Y que la recuperará contra los Hombres. Quiere decir también que un hombre implantará de nuevo lo Sobrenatural. Porque lo Sobrenatural es la razón de ser del hombre. Y porque el hombre traicionó a lo Sobrenatural.

Quiere decir también que el hombre ejercerá sus derechos en un mundo entregado a la sexualidad de la mujer. Quiere decir, en fin, que todo lo que hace al hombre nos abandonó, porque hemos traicionado al hombre. Y el Hombre, en nosotros, se liberó del hombre. Subió a juzgarnos de ser hombres. De allí que ya no se pueda crear. Basta con mirarnos a nosotros mismos, para convencerse.

## QUATERNARIO

EL CIELO LLAMÓ A LO FEMENINO QUE LA MUJER HA OLVIDADO. USÓ UNA FUERZA QUE LA MUJER HABÍA DESCUIDADO. OBLIGÓ A LA NATURALEZA A SOÑAR OPERACIONES QUE LA MUJER YA NO PUEDE SOÑAR.

OBLIGÓ A LA NATURALEZA A VOLVER AL LUGAR DE LA MUJER PARA LLEVAR A CABO UNA OPERACIÓN QUE EL MACHO TENÍA PREPARADA.

¿Y qué quiere decir eso?

Que la Naturaleza se va a rebelar.

Tierra. Agua. Fuego. Cielo.

La transmutación será operada por los cuatro elementos reunidos.

## TIERRA

La reclasificación de todos los valores será fundamental, absoluta, terrible.

Pero ¿cómo se operará esta terrible reclasificación de valores?

Con los 4 Elementos, ¡el Fuego en el centro, por supuesto! Pero ¿dónde? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Quién lo hará? ¿Por medio de qué?

## TERNARIO

«POR LA MUJER. A TRAVÉS DE LA MUJER. POR LA MUJER ILUMINADA INDIRECTAMENTE Y QUE REALIZA SU DUPLICIDAD. PORQUE FUE A TRA-



VÉS DE LA MUJER QUE EL REY DIVISOR FUE SEPARADO EN ÉL MISMO, Y A TRAVÉS DE ELLA SUPO DESCUBRIR, EN ÉL, LA MANERA DE SEPARAR TODO LO QUE DEBE SER SEPARADO».

¿Y qué quiere decir eso?

Quiere decir:

## QUATERNARIO

UNA FUERZA NATURAL QUE LA MUJER HABÍA ALTERADO VA A LIBERARSE CONTRA LA MUJER Y POR LA MUJER. ESTA FUERZA ES UNA FUERZA DE MUERTE.

TIENE LA RAPACIDAD TENEBROSA DEL SEXO. LA MUJER PROVOCA ESA FUERZA, PERO LA DIRIGE EL HOMBRE. LO FEMENINO MUTILADO EN EL HOMBRE, LA TERNURA ENCADENADA DE LOS HOMBRES, QUE LA MUJER HABÍA PISOTEADO, RESUCITARON ESE DÍA A UNA VIRGEN. PERO A UNA VIRGEN SIN CUERPO, NI SEXO, DE LA QUE SOLO SE PUEDE APROVECHAR EL ESPÍRITU.

¿Y qué quiere decir eso?

Que la sexualidad será devuelta a su lugar. Un lugar del que nunca debió salir. Que, durante un tiempo, los sexos quedarán separados. Que el amor humano se volverá imposible. Y ese trabajo ya comenzó.

Quiere decir que, en las tinieblas, va a comenzar una Iniciación.

Quiere decir que, en la base del Destino actual hay una traición de la mujer. No de la mujer contra un solo hombre, sino de la mujer contra todos los hombres.

Y que la Mujer volverá al Hombre.

¿Y qué quiere decir eso?

Que el mundo será igualado por la Derecha. Y que la izquierda caerá bajo la Supremacía de la Derecha. No aquí o allá, sino EN TODAS PARTES.

Porque se cerró un Ciclo del Mundo, que estaba bajo la supremacía de la mujer: Izquierda, República y Democracia.

Quiere decir que, en el Tiempo del Cáncer, la Muerte va a segar todo lo que es del Cáncer: Izquierda, República y Democracia. Porque el Cáncer hace 69 y porque la Izquierda hace 69.

Y una vez más, ¿qué quiere decir eso?

Quiere decir que el fruto de esa Muerte será una Iniciación superior y que todo lo que tenga que ver con la sexualidad será quemado en esa Iniciación superior, su fuego se transforma en Iniciación.

Para reestablecer la Supremacía absoluta del Hombre en todas partes.

Y que el hombre sobre la mujer, en Espíritu, dirigirá de nuevo la Vida.

Quiere decir que las Masas van a caer, en todas partes, bajo el yugo, y que es justo que estén bajo el yugo.

Porque las Masas son, por naturaleza, Mujeres, y el Hombre rige a la Mujer, no lo contrario.

Hasta ahora, los poetas han llamado a ese Macho dominante: el Espíritu.

Ahora bien, ¿qué quiere decir ese vaticinio insolvente, en un lenguaje que nadie entiende, salvo los locos y los iluminados?

Que corremos el riesgo de caer en la esclavitud, porque la Naturaleza se nos vendrá encima.

Lo que nos hizo hombres y nos separó de la mujer, se está retirando de los hombres, está dejando de mirarnos, de juzgarnos.

Todo lo que nos permite existir, y que observa lo mal que hemos subsistido, lo mal que hemos preservado el principio del hombre en nosotros;

nos está dejando, pero se nos vendrá encima.

Y la Virgen va a fabricar la Revuelta Natural de las cosas de las que hemos hecho mal uso.

Y la Revolución también se acuerda de que es mujer.

Y antes de volver a instalar reyes por todas partes, que se volverán esclavos de todos y, por lo tanto, sabrán mantener con mayor dureza en esclavitud al mundo.

Nos enseñará a través de una posesión imposible  
que nos convertirá, a todos, en posesos y locos,  
CÓMO SE RETIRA LA VIDA DE NOSOTROS.

## INFIERNO

¿Por qué vía? ¿Por qué medio? ¿Quién va a operar esta transmutación superior?

## TERNARIO

UN LOCO, QUE TAMBIÉN ES UN SABIO QUE SE VE A SÍ MISMO COMO LOCO  
Y SABIO.

¿Y qué quiere decir eso?

Que está en equilibrio entre la Vida y la Soledad.

Y que se presenta, a unos, como un Solitario Desesperado  
y un Sabio, y a otros, como un Soez Extravagante.

## CUATERNARIO

POR ÉL, LOS SEXOS SE SEPARARON EN LA FLAMA, PORQUE CONOCÍA, POR  
NATURALEZA, LA FLAMA DEL AMOR ENCONTRADO Y PERDIDO.

Y PARA QUE SE ACEPTARA ESA SEPARACIÓN POR LA FLAMA,  
ECHÓ MANO, DE ENTRADA, DE SU PROPIA FLAMA.

SE PRESENTÓ, DE ENTRADA, COMO UN SOEZ EXTRAVAGANTE.

Y EL DESTINO DEL HOMBRE Y DEL MUNDO DEPENDE DE ESE BUFÓN  
SOEZ.

¿En cuánto tiempo se va a operar esta indignante transmutación, ya que no puede ser una Revolución?

En 5 meses.

¿A partir de cuándo?

Del 3 de junio de 1937.

¿Por qué?

¡PORQUE LAS CINCO SERPIENTES QUE YA ESTABAN EN LA ESPADA SE PRESENTARON EL 3 DE JUNIO DE 1937 CON UN BASTÓN, QUE SIMBOLIZA LA FUERZA DE SU DETERMINACIÓN!

¿Y qué quiere decir eso?

Quiere decir que el Yo que habla tiene una Espada y un Bastón.

Un bastón con 13 nudos, el noveno lleva el signo mágico del relámpago; el 9 es la cifra de la destrucción por fuego, y

#### PREVEO UNA DESTRUCCIÓN POR FUEGO.

Es decir, una destrucción infernal. El 9 es la cifra de la destrucción infernal porque el fuego representa al infierno.

Veo ese Bastón, que provoca la destrucción por Fuego, en medio del Fuego.

Y la destrucción será radical.

Tengo la Espada de un Negro Africano, y el Bastón me lo dio Dios.

Ese Bastón, me han dicho, me perteneció en otros siglos.

#### MI ESPADA TIENE TRES ANZUELOS Y SIETE NUDOS

Entonces, de las 5 serpientes que me fueron reveladas por medios absolutamente ordinarios, 3 tienen forma de gancho, y reconocí en ellas los anzuelos de la Espada. En otra, que está en punta, vi la Espada. La última tiene forma de nudo. La Primera,

la de adelante, se levanta como una ola y tiene forma de gancho. Parece que las otras dos giran como varas de fuego juntas, también terminan en gancho.

La de abajo lleva una punta, como si la tierra se levantara.

La de arriba atraviesa el aire como un cometa a punto de caer.

¿Y qué quiere decir eso?

Que el 3 de junio las fuerzas del Cielo se pusieron en marcha.

Que el pasado 3 de junio una fuerza de destrucción oculta comenzó a formarse, y va a estallar el 3 de noviembre.

¿Por qué?

Porque 5 es la cifra del Hombre, no de los hombres, sino del Hombre Abstracto, y de allí saqué la conclusión de que la destrucción sería por el hombre y en el hombre, y que le llevaría cinco meses en comenzar.

Porque, si sumamos el 3 del 3 de junio al 6 del sexto mes del año, obtendremos la cifra 9, la Destrucción Infernal dará inicio ese día.

Y si sumamos 5, la cifra del Hombre Abstracto, al 6 del sexto mes del año, tendremos el 11, lo que nos lleva a noviembre, y noviembre se encuentra bajo el signo de la cifra 9, según el calendario antiguo.

Pero noviembre es el onceavo mes del año. Y si, reduciendo cabalísticamente los números, separo los dos unos del 11, y los sumamos, tendremos el 2, que, de acuerdo con la Cábala, es la cifra de la Separación-Destrucción.

Ahora bien, las cifras de 1937, sumadas de acuerdo con el mismo procedimiento de reducción cabalística, también dan 2.

Y el 5, de las Serpientes y del Hombre Abstracto, sumado al sexto mes del año, vuelve a dar 11, lo que nos regresa a noviembre, y el 11 de noviembre se reduce a 2.

Entonces, por donde se vea, la Destrucción ha sido buscada en todas partes, deseada inconscientemente por todo el mundo, y sospecho que, secretamente, anhelada por todos como el único medio de salvarnos de un mundo en el que ya no se puede ejercer la vida.

Y esa Destrucción ya dio inicio, en todas partes.

Ahora bien, las 5 Serpientes caminaban de Derecha a Izquierda. Y de allí, concluí, inocentemente, que haría falta que la Derecha amenazara a la Izquierda, y que en cinco meses la mataría.

O sea, 5 de las Serpientes, +6 igual a 11.

11 es noviembre.

Lo que da 2. Y 6 del mes, más 3 de la fecha del mes, dan 9.

Y 9, es noviembre, de acuerdo con el antiguo calendario.

Y el 3 de la fecha, +6 del Mes, +2 del Año, también dan 2, la Destrucción, la Separación.

Si ponemos 3 sobre 5, obtenemos 8, la Puerta del Infinito en la tierra; lo que, lanzado al 2 de noviembre, da 1, la Realización Absoluta, es decir, el Regreso a lo Absoluto,

es decir, la Desaparición en lo Absoluto,

eso quiere decir la Aniquilación en lo Absoluto y por lo Absoluto.

Y si sumamos el 1 del Absoluto de Noviembre al 2 del Año de la Desaparición-Destrucción, tendremos 12: la Madurez en las formas,

es decir que ese día, el Absoluto habrá madurado en las formas, habrá encontrado todas sus formas.

Lo quiere decir que todas las formas volverán al Absoluto.

Porque eso, hoy día lo que madura del Absoluto es la podredumbre, y es justo que el año de la podredumbre haya puesto a ese día en los Meses.

Es como 12 Meses alrededor de 1 solo Mes.

Otros años, otros yo, otros días también han jugado con los Números.

Pero no se sacan cuentas todos los días.

5 Elementos

En lugar de 4 Elementos.

Porque esas Varas de Fuego curvas, donde el fuego gira alrededor de sí mismo como una Flama alrededor del Hogar, indican que el Fuego se va a salir del Hogar.

Es como el Rayo del Fuego Etéreo.

Del que ya hablaba Heráclito.

Por donde se vea, la Destrucción tendrá lugar en todas partes.

Pero ¿qué quieren decir esas 5 Serpientes?

Indican a los 4 Elementos en medio de los cuales el Destino va a actuar, y a través de los cuales tendrá lugar su Regreso.

Un solo hombre los preparó, porque los hombres se los han merecido. Un solo hombre los va a dirigir. Y ese hombre es un Torturado.

\*

Esto es lo que el Tarot del 15 de junio de 1937 reveló acerca del Torturado.

\*

## CIELO

### TERNARIO

LA MUJER SOBRE EL HOMBRE DA A LUZ A UN SER ABSTRACTO, A UNA LARVA ESPECTRAL QUE YA NO PUEDE JUGAR.

### CUATERNARIO

LA PERVERSIÓN INVERTIDA DEL MUNDO DIO LUGAR AL SERAFISMO, A LO INEFABLE QUE SOLO SE MANIFIESTA EN LOS DESIERTOS.

Un Sueño de Continencia se abatió sobre la Humanidad. Y el Mundo se va a jugar su suerte con ese Sueño Abstracto.

## TIERRA

TODO EL MUNDO CREYÓ QUE EL TORTURADO ESTABA LOCO.

SE PRESENTÓ COMO UN LOCO ANTE TODO EL MUNDO.

Y LA IMAGEN DE LA LOCURA DEL MUNDO ENCARNÓ EN UN TORTURADO.

## CUATERNARIO

EL OTRO LADO DEL LOCO ERA UN REY, UN REY DIVISOR, COLOCADO EN LA CIMA DE LAS COSAS Y TENÍA DERECHO A DIVIDIRLAS DICRIENDO: ESTO ES, ESTO NO ES.

—Y LO QUE ERA Y LO QUE NO ERA SIEMPRE ERAN LOS DOS LADOS DE LA REALIDAD, VISIBLE E INVISIBLE.

—IMPARTÍA JUSTICIA EN TODAS PARTES, EN TODOS LOS PLANOS, MEZCLADOS, SIMULTÁNEAMENTE.

ERA UNA JUSTICIA INFERNAL, PORQUE YA NO SE TRATABA DE IMPARTIR, SINO DE TOMAR.

## INFIERNO

## TERNARIO

AHORA EL QUE JUZGA Y EL QUE LLAMA A LOS QUE DEBEN SER LLAMADOS ES EL BUFÓN.

Y LOS LLAMA A UNA CONFRONTACIÓN INFERNAL EN LA QUE TODO LO QUE VENGA DE LA MUJER CONTRIBUIRÁ A DIVIDIR TODO.

## CUATERNARIO

CON LA FUERZA QUE ACABA DE REINVENTARSE, EL DESPRENDIDO SOLITARIO VENGÓ EL MAL QUE VENÍA DE LAS TINIEBLAS DE LA MUJER.



LA FUERZA QUE APLICÓ PARA DESPRENDERSE LO TRANSFORMÓ EN  
UNA FUERZA INVERSA.

UNA FUERZA DE MUERTE.

EL DESTINO DE TODOS NOSOTROS ES UN DESTINO DE MUERTE. SE  
CERRÓ UN CICLO DEL MUNDO.

\*

## CONCLUSIÓN

Preveo la Destrucción total por Agua, Tierra, Fuego, y por una  
Estrella que ocupará la superficie total del Aire en el que se ha  
bañado el Espíritu del Hombre, por eso, también predico la  
Destrucción total,

pero de un modo consciente y en rebelión.

¿Y qué quiere decir eso?

Que incendiar es una acción mágica, y que hay que consentir a  
incendiar, a incendiar de entrada y de inmediato, no algo, sino  
todo lo que representa algo para nosotros, para no exponernos  
a arder por completo.

Lo que no sea incendiado por Todos Nosotros, hará de Todos  
Nosotros unos Desesperados y unos Solitarios,  
Y será la TIERRA la que lo incendie.

Algunas fechas esenciales:

$$\begin{aligned}3 - 6 - 1937 &= 11 = 2 \\15 - 6 - 1937 &= \dots = 5 \\19 - 6 - 1937 &= \dots = 9\end{aligned}$$

Entre esas tres fechas, que forman un Triángulo, se iluminó el  
Macrocosmos. Dio un giro del lado de la tierra.

Esas cifras conducen a la Construcción del Hombre Abstracto.

$$\begin{aligned}25 - 7 - 1937 &= 7 \\7 - 9 - 1937 &= 9 \\3 - 11 - 1937 &= 11 = 2 \\7 - 11 - 1937 &= 2\end{aligned}$$

El 25 de julio de 1937, el Macrocosmos se reencontró con la Tierra.

El 7, la puerta del Infinito se abrió para el hombre. Por fin, el torturado está preparado. Puede entrar, está en pie de igualdad con su obra. Puede comenzar.

El 3 de noviembre, la Destrucción se enciende.

El 7, estalla en trueno.

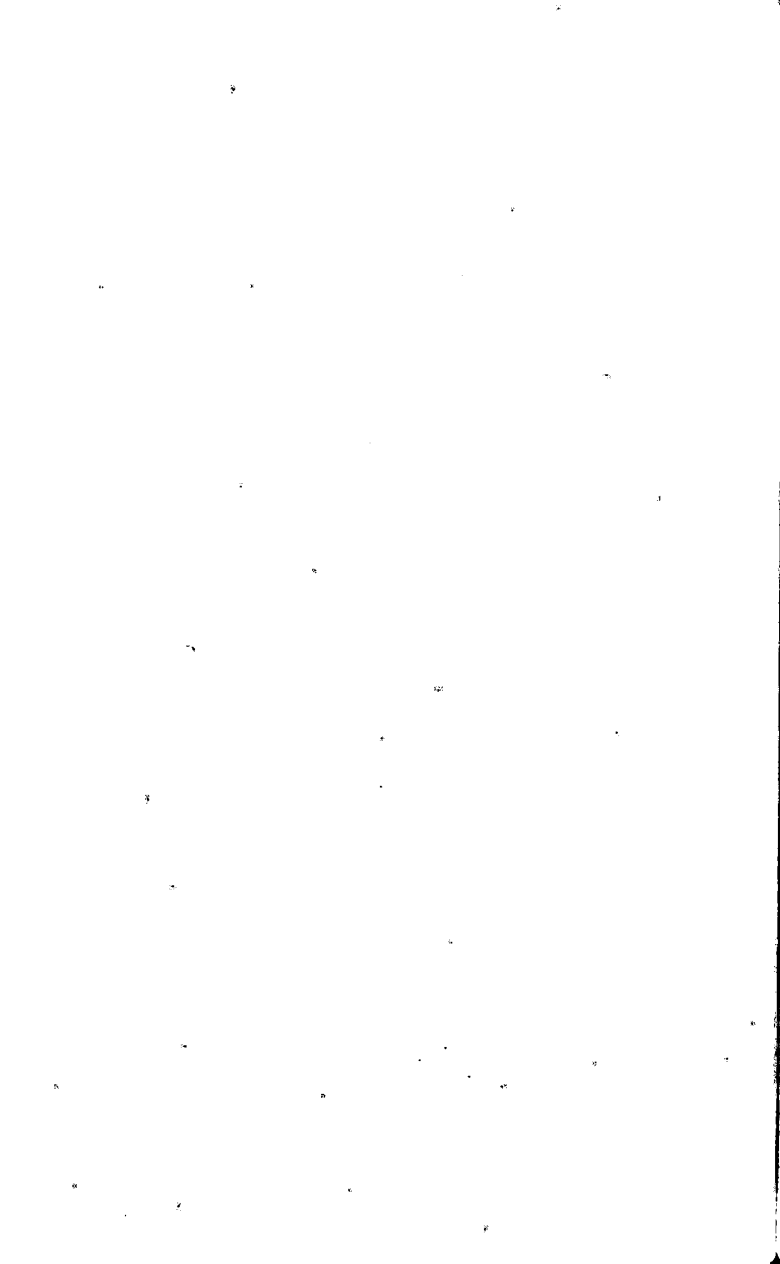
Para todo el mundo, el Torturado se convirtió en Reconocido,

EL REVELADO.

# VAN GOGH. EL SUICIDADO DE LA SOCIEDAD<sup>1</sup>

Traducción de Claudia Itzkowich Schñadower

1 Dictado a partir de textos escritos entre el 28 de febrero y el 2 de marzo de 1947.



## INTRODUCCIÓN

Es oportuno hablar de la buena salud mental de Van Gogh quien, a lo largo de toda su vida, se cocinó una sola mano y, por lo demás, no hizo otra cosa que rebanarse la oreja izquierda una vez,

en un mundo donde se come diario vagina cocida en salsa verde o sexo de recién nacido flagelado y enfurecido, tal y como se le recoge del sexo materno.

Y esto no es una imagen, sino un hecho que se repite y se cultiva abundante y cotidianamente en toda la superficie de la Tierra.

Así, por delirante que pueda parecer esta afirmación, la vida actual se mantiene en su vieja atmósfera de lujuria, de anarquía, de desorden, de delirio, de depravación, de locura crónica, de inercia burguesa, de anomalía psíquica (pues no es el hombre el que se volvió anormal, sino el mundo), de deshonestidad intencional y de insigne tartufería, de un desprecio asqueroso por todo aquello que muestra nobleza,

de reivindicación de un orden basado por completo en el logro de una injusticia primitiva, es decir, de crimen organizado.

Las cosas no andan bien en este momento porque la conciencia enferma tiene un interés capital en no salir de su enfermedad.

Así, una sociedad corrupta inventó la psiquiatría para defenderse de las investigaciones de ciertas lucideces superiores cuyas facultades para la adivinación le estorbaban.

Gérard de Nerval no estaba loco, pero se le acusó de estarlo para intentar restarle crédito a ciertas revelaciones capitales que se disponía a hacer,

y además de que lo acusaron, todavía le pegaron en la cabeza, le pegaron físicamente en la cabeza una noche para que perdiera la memoria de los hechos monstruosos que iba a revelar, los cuales, por el efecto de ese golpe, se trasladaron en él al plano sobrenatural, porque toda la sociedad, ocultamente confabulada en contra de su conciencia, en ese momento fue lo suficientemente fuerte como para hacerle olvidar a él su realidad.

No, Van Gogh no estaba loco, pero sus pinturas eran fuegos griegos, bombas atómicas cuyo punto de vista, en comparación con el resto de las pinturas de la época, habría sido capaz de sacudir gravemente el conformismo larvario de la burguesía del segundo Imperio y los esbirros de Thiers, Gambetta, Félix Faure y aquellos de Napoleón III.

Pues la pintura de Van Gogh no ataca el conformismo de las costumbres, sino el de las instituciones mismas. Y ni siquiera la naturaleza exterior, con sus climas, sus mareas y sus tormentas de equinoccio, puede, tras el paso de Van Gogh sobre la Tierra, conservar la misma gravitación.

Con más razón, en el plano social, las instituciones se desintegran y la medicina, en su calidad de cadáver inutilizable y descompuesto, declara loco a Van Gogh.

Pero de cara a la lucidez activa de Van Gogh, la psiquiatría no es más que un reducto de gorilas obsesionados y perseguidos que, para disimular los más espantosos estados de la angustia y de la sofocación humanas,<sup>2</sup> no tienen más que una terminología ridícula,

digno producto de sus cerebros corrompidos.

De hecho, no hay un solo psiquiatra que no sea a todas luces un erotómano.

Y no creo que la regla de la erotomanía arraigada de los psiquiatras pueda adolecer de excepción alguna.

Conozco a uno que hace unos años se rebeló al verme acusar de esta manera, en bloque, a todo el grupo de crápulas de alto nivel y de farsantes patentados al que pertenecía.

2 Este pasaje es uno de los que se aumentaron durante el dictado.

Yo, señor Artaud, me dijo, no soy un erotómano, y lo reto a mostrarme uno solo de los elementos en los que se basa para hacer su acusación.

Me basta con mostrarlo a usted mismo como ejemplar, doctor L.,<sup>3</sup>

usted lleva el estigma en la jeta,  
asqueroso pedazo de cabrón.

Me refiero al rostro de quien se mete a su presa sexual bajo la lengua y luego la devuelve como almendra, para terminar burlándose de ella.

Eso es avorazarse y encima querer salir bien parado.

Si en el coito no logra hacer cloquear la glotis como le gusta y, al mismo tiempo, hacer gorgotear la faringe, el esófago, la uretra y el ano,

no se da por satisfecho.

Y en su estremecimiento orgánico interno hay cierto giro que usted adquirió, y que es el testigo encarnado de una lujuria inmundada,

que cultiva año con año, cada vez más, porque, en términos sociales, no está sancionada por la ley,

sino por otra ley que hace sufrir a toda la conciencia herida, pues cuando usted se comporta de esa manera, le impide respirar.

Decreta usted que la conciencia activa es delirio mientras que, por otro lado, la estrangula con su vil sexualidad.

Y precisamente en este plano, Van Gogh era casto,

más casto de lo que puede serlo un serafín o una virgen, porque ellos fueron precisamente

3 El doctor Jacques Latrémolière, un interno del hospital psiquiátrico de Rodez mientras Antonin Artaud estuvo internado ahí, creyó reconocerse en esta inicial. En su artículo *J'ai parlé de Dieu avec Antonin Artaud* [*Hablé de Dios con Antonin Artaud*], en *La Tour de Feu*, núm. 69, abril de 1961, tras destacar este pasaje, declara: «Soy el doctor L..., y esta apóstrofe constituye el último mensaje personal que recibí de Antonin Artaud en vida; los anteriores, de Rodez, eran muy distintos». Ahora bien, cuando se le preguntó a Artaud a quién hacía referencia el doctor L., dejó claro que no se trataba del doctor Latrémolière. He encontrado versiones según las cuales Paule Thévenin asegura que Artaud le dijo que se trataba de Lacan.

quienes fomentaron

y alimentaron originalmente la gran máquina del pecado.

Por cierto, doctor L., quizá pertenezca usted a la raza de los serafines inicuos pero, por favor, deje en paz a los hombres,

el cuerpo de Van Gogh, libre de todo pecado, fue también libre de la locura que, por cierto, se desprende precisamente del pecado.

Y yo no creo en el pecado católico,

pero sí en el crimen erótico del que precisamente todos los genios de la tierra,

los auténticos alienados de los manicomios, se mantuvieron al margen,

o, si no, no eran (auténticamente) alienados.

¿Y qué es un auténtico alienado?

Es un hombre que prefirió volverse loco, en el sentido en que se entiende socialmente, que ceder, faltar a cierta idea superior del honor humano.

Así, la sociedad ha mandado sofocar en sus manicomios a todos aquellos de quien ha querido deshacerse o defenderse porque se rehusaron a hacerse cómplices de sus grandes marranadas.

Pues un alienado es también un hombre a quien la sociedad no ha querido escuchar, a quien ha querido impedirle emitir verdades insoportables.

Pero en ese caso el internamiento no es su única arma. Cuando se ponen de acuerdo, los hombres tienen otros medios para acabar con las voluntades que desean quebrar.

Además de los pequeños maleficios de los brujos rurales, están los grandes hechizos globales en los cuales interviene periódicamente toda la conciencia informada.

Así, cuando hay una guerra, una revolución, una revuelta social en ciernes, la conciencia unánime es cuestionada y se cuestiona y de esa manera emite su juicio.

También puede suceder que la hagan despertar y salir de sí misma cuando se trata de casos particularmente escandalosos.



Así se dieron los hechizos unánimes en torno a Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge,

y hubo uno también en el caso de Van Gogh.

Puede pasar durante el día, pero de preferencia sucede durante la noche.

Así, ciertas fuerzas extrañas son levantadas y llevadas a la bóveda astral, a esa especie de cúpula oscura que constituye, por encima de toda la respiración humana, la venenosa agresividad del espíritu maligno de la mayoría de las personas.

Así, las escasas buenas voluntades lúcidas que han tenido que luchar en la Tierra caen, a ciertas horas del día o de la noche, en estados de auténtica pesadilla, sólo que en vigilia, rodeadas de la formidable succión, de la formidable opresión tentacular de una especie de magia cívica que pronto veremos aparecer en las costumbres, al descubierto.

Ante esta suciedad unánime, que utiliza por un lado el sexo y, por el otro, por cierto, la misa u otros ritos psíquicos semejantes, como base o punto de apoyo, no es un delirio pasearse en la noche con un sombrero acondicionado con doce velas para pintar un paisaje al natural;<sup>4</sup>

pues, ¿de qué otra manera podía alumbrarse el pobre Van Gogh? —como lo dejó claro el otro día nuestro amigo, el actor Roger Blin—.

En lo que se refiere a la mano cocinada, es puro y simple heroísmo,

a la oreja cortada, lógica directa.

Y lo repito,

a un mundo que,

para alcanzar los fines que le dicta su mala voluntad,

4 Antonin Artaud refuta aquí uno de los argumentos esgrimidos por el doctor Beer en su artículo: *¿Su locura?* publicado a raíz de la exposición de Van Gogh en el Musée de l'Orangerie. En las obras completas y las ediciones de Évelyne Grossman se cuenta cómo responder a ese artículo fue una de las motivaciones para escribir el libro. (N. de la T.)

come, de día y de noche y cada vez más, lo incomible,  
no le queda, sobre este punto,  
más que quedarse con la boca cerrada.

## POSDATA<sup>5</sup>

Van Gogh no murió por un estado de delirio propio,  
sino por haber sido corporalmente el campo de batalla de  
un problema en torno al cual, desde los orígenes, se debate el  
pensamiento inicuo de esta humanidad.

El del predominio de la carne sobre el espíritu, o del  
cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otro.

¿Y dónde queda en este delirio el yo humano?

Van Gogh buscó el suyo durante toda su vida con una  
energía y una determinación excepcionales,

y no se suicidó en un arranque de locura, frustrado de no  
poder lograrlo,

sino que por el contrario acababa de lograrlo y de descu-  
brir lo que era y quién era, cuando la conciencia general de la  
sociedad, para castigarlo por haberse escindido de ella,  
lo suicidó.

Y eso sucedió con Van Gogh como sigue sucediendo con  
frecuencia cuando tiene lugar una orgía, una misa, una abso-  
lución u otro de esos ritos de consagración, de posesión, de  
sucubación o de incubación.

Se introdujo pues en su cuerpo  
esa sociedad  
absuelta,  
consagrada,  
santificada  
y, poseída,

5 Antonin Artaud dictó esta Posdata unos días después de enviar el manus-  
crito al editor, alrededor del 10 de marzo de 1947. (N. de la T.)

borró en él<sup>6</sup> la conciencia sobrenatural que acababa de adquirir y, como una inundación de cuervos negros en las fibras de su árbol interno,

lo sumergió en una última oleada

y, tan pronto tomó su lugar,

lo mató.

Pues según la lógica anatómica del hombre moderno, éste nunca ha podido vivir, ni pensado vivir, más que poseído.

6 Las cinco líneas de arriba fueron añadidas por Antonin Artaud cuando corrigió las primeras pruebas. (N. de la T.)



## EL SUICIDADO DE LA SOCIEDAD<sup>7</sup>

Hacía mucho que la pintura lineal pura me perturbaba cuando conocí a Van Gogh, que no pintaba líneas ni formas, sino cosas de la naturaleza inerte en plena convulsión.

E inertes.

Como presas del terrible ataque de esa fuerza de la inercia de la que todo mundo habla con sigilo, y que se volvió más oscura que nunca a raíz de que el mundo entero se adjudicó la tarea de elucidarla.

Van Gogh agarra a palos, a palazos de verdad, todas las formas de la naturaleza y los objetos.

Los paisajes, cardados por los punzones de Van Gogh,  
muestran su carne hostil,

la saña de sus pliegues destripados,<sup>8</sup>

que por otro lado no sabemos qué fuerza extraña está metamorfoseando.

Una exposición de Van Gogh siempre es una fecha importante en la historia,

no en la historia de las cosas pintadas, sino en la historia histórica en general.

Pues no hay hambruna, epidemia, explosión volcánica, terremoto o guerra que erice las mónadas del aire, que le tuerza

7 El primer borrador que sirvió a Antonin Artaud para dictar este texto central fue escrito entre el 8 y el 15 de febrero de 1947, quizá por eso Pierre Loeb haya dicho que se escribió en dos tardes. La comparación entre esa primera versión y el texto definitivo revela un considerable trabajo posterior. Antonin Artaud le regaló una parte del manuscrito a Pierre Loeb, quien a su vez se lo dio a una amiga que lo cedió a un coleccionista. Desde entonces el documento ha pasado de mano en mano. Gallimard hizo una copia del de Pierre Loeb en 1948. (N. de la T.)

8 Al corregir las primeras pruebas, Antonin Artaud transformó *éventés* [ex-puestos] por *éventrés* [destripados]. (N. de la T.)

el cuello al rostro torvo de fama fatum, el destino neurótico de las cosas,

como una pintura de Van Gogh que sale a la luz,  
que reaparece ante la vista,  
el oído, el tacto,  
el olfato,

en los muros de una exposición,

es decir, que se arroja a la cotidianidad actual, que se pone de nuevo en circulación.

En la última exposición de Van Gogh, en el Musée de l'Orangerie, no están todas las grandes pinturas del desdichado pintor, pero entre las que están, sí hay suficientes desfiles giratorios constelados por matas de plantas de carmín, caminos coronados por tejos, soles violáceos girando sobre almiares de trigo de oro puro, el *Père Tranquille*<sup>9</sup> y retratos de Van Gogh hechos por Van Gogh,

para recordarnos lo sórdidamente simples que eran los objetos, las personas, los materiales y elementos

a partir de los cuales Van Gogh obtuvo esos cantos de órgano, esos fuegos artificiales, esas epifanías atmosféricas, es decir, esa «Gran Obra» de una transmutación sempiterna e intempestiva.

Esos cuervos pintados dos días antes de su muerte no le abrieron, como tampoco lo hicieron sus otras pinturas, las puertas de cierta gloria póstuma, pero sí le abren a la pintura pintada, más bien a la naturaleza no pintada, una puerta oculta hacia un más allá posible, una realidad permanente posible, a través de la puerta que Van Gogh abrió hacia un enigmático y siniestro más allá.

No es común ver a un hombre con el balazo que lo mató en el vientre insertar cuervos negros en una pintura por

- 9 Tras la visita de Antonin Artaud al Musée de la Orangerie, un falso recuerdo le hizo llamar le *Père Tranquille* [el padre tranquilo] a le *Père Tanguy* [el padre Tanguy]. Cuando dictó este pasaje y se le señaló el error, respondió que éste no carecía de sentido y que la denominación *Père Tranquille* se adecuaba a la perfección al personaje tal y como lo había pintado Van Gogh, de modo que deseaba conservarla. (N. de la T.)

encima de una especie de llanura quizá lívida, en todo caso vacía, en la que el color vino oscuro de la tierra se enfrenta frenéticamente con el amarillo sucio de los trigos.<sup>10</sup>

Pero de todos los pintores, Van Gogh es el único que supo encontrar, para pintar sus cuervos, ese negro de las trufas, ese negro «de opulenta comilona» y al mismo tiempo como excrementoso de las alas de los cuervos sorprendidos por el fulgor descendente del anochecer.

¿Y de qué se queja allá abajo la tierra, bajo las alas de los cuervos fastos, fastos quizá solo para Van Gogh y, por otro lado, fastuoso augurio de un mal que a él ya no volverá a aquejarlo?

Pues antes que él nadie había hecho de la tierra ese paño sucio, torcido, húmedo de vino y sangre.

Van Gogh soltó sus cuervos como los microbios negros de su bilis de suicida a unos cuantos centímetros de lo alto y como de la parte baja del lienzo,

siguiendo la cicatriz negra del movimiento de su rico plumaje que da peso a las amenazas de un sofocamiento desde arriba, sobre la agitación de la tormenta terrestre.

Y sin embargo todo el cuadro es rico.

Rico, suntuoso y sereno, el cuadro.

Digno acompañamiento hacia la muerte de aquel que durante su vida hizo girar tantos soles ebrios sobre tantos almiarés que desafiaban la norma y que, desesperado, con un balazo en el vientre, no supo cómo no inundar de sangre y de vino un paisaje, empapar la tierra con una última emulsión, alegre y a la vez tenebrosa, con un gusto de vino agrio y de vinagre echado a perder.

Así, a pesar de que Van Gogh nunca rebasó la pintura, el tono del último cuadro que pintó evoca el timbre abrupto y bárbaro del drama isabelino más patético, pasional y apasionado.

Eso es lo que más me sorprende de Van Gogh, el más pintor de todos los pintores quien, sin ir más allá de aquello que

10 Se refiere a la obra *Champ de blé aux corbeaux* [Campo de trigo con cuervos]. (N. de la T.)

llamamos y que es la pintura, sin salirse del tubo, del pincel, del encuadre de un motivo y del lienzo para recurrir a la anécdota, al relato, al drama, a la acción en imágenes, a la belleza intrínseca del sujeto o del objeto, logró dotar de tal pasión a la naturaleza y a los objetos, que los fabulosos cuentos de Edgar Poe, de Herman Melville, de Nathaniel Hawthorne, de Gérard de Nerval, de Achim von Armin o de Hoffman no revelan más sobre el plano psicológico y dramático que sus pinturas de unos cuantos centavos,

sus pinturas que, por cierto, son casi todas y como a propósito de una dimensión insignificante.

Un candelero encendido sobre una silla, un sillón de paja verde trenzada,

un libro sobre el sillón,

y el drama se esclarece.

¿Quién va a entrar?

¿Será Gauguin o algún otro fantasma?

El candelero encendido sobre el sillón de paja indica, al parecer, la línea de demarcación luminosa que separa las dos individualidades antagonistas de Van Gogh y Gauguin.

Si se narrara, el objeto estético de su disputa quizá no sería particularmente interesante, pero mostraría, entre las dos naturalezas de Van Gogh y de Gauguin, un cisma humano de fondo.

Yo creo que Gauguin pensaba que el artista debía ir en busca del símbolo, el mito, agrandar las cosas de la vida hasta el mito, mientras que Van Gogh pensaba que hay que saber deducir el mito de las cosas más ordinarias de la vida.

Y pienso que en eso tenía toda la maldita razón.

Pues la realidad es terriblemente superior a cualquier historia, a cualquier fábula, a cualquier divinidad, a cualquier suprarrealidad.

Pero hace falta genio para poder interpretarla.

Algo que ningún pintor había hecho antes que el pobre Van Gogh,

algo que ningún pintor volverá a hacer después de él,



pues creo que ahora,  
hoy, incluso,  
en este momento,  
en este mes de febrero de 1947,  
la realidad misma,  
el mito de la realidad misma, la realidad mítica misma, es  
lo que se está incorporando.

De modo que nadie después de Van Gogh sabrá hacer  
vibrar el gran címbalo, el timbre suprahumano, perpetua-  
mente suprahumano, en armonía con el orden reprimido en  
el que suenan los objetos de la vida real,

cuando se ha sabido mantener la oreja lo suficientemente  
abierta para captar el ascenso de su macareo.

Por eso la luz del candelero suena, la luz del candelero  
encendido sobre el sillón de paja verde suena como la respiración  
de un cuerpo amoroso ante el cuerpo de un enfermo dormido.

Suena como una extraña crítica, un profundo y sorpren-  
dente juicio del cual parece que Van Gogh nos permitirá adivi-  
nar la sentencia más tarde, mucho más tarde, el día en que la  
luz violeta del sillón de paja termine por sumergir el cuadro.

Y es imposible pasar por alto ese tajo de luz lila que devora  
los travesaños del gran sillón torvo, del viejo sillón abierto de  
paja verde, aunque no se le perciba de inmediato.

Pues pareciera que su origen está en otro sitio, su fuente  
es extrañamente oscura, como un secreto que Van Gogh  
hubiese decidido no revelar."

¿Si Van Gogh no hubiese muerto a los treinta y siete años? No  
pienso invocar a la gran plañidera y lamentarme por las obras  
de arte supremas con las que se habría enriquecido la pintura,  
pues no puedo, después de los «cuervos», convencerme  
de que Van Gogh habría pintado un cuadro más.

11 *Le fauteuil de Gauguin* [*El sillón de Gauguin*], fue parte de la exposición en el Musée de l'Orangerie (núm. 122 del catálogo, 0,375 x 0,325, Arlés, noviembre de 1888, colección V. W. Van Gogh, Laren).

Pienso que murió a los treinta y siete años porque, tristemente, había llegado al cabo de su fúnebre y devastadora historia de prisionero de un espíritu maligno.

Pues Van Gogh no dejó la vida por sí mismo, por el mal de su propia locura.

Fue bajo la presión del espíritu maligno que, a dos días de su muerte, se manifestó como el doctor Gachet, psiquiatra improvisado y causa directa, eficaz y suficiente de su muerte.

Al leer las cartas de Van Gogh a su hermano, he llegado a la convicción firme y sincera de que el doctor Gachet, «psiquiatra», en realidad detestaba a Van Gogh, pintor, y que lo detestaba como pintor, pero por sobre todas las cosas lo detestaba como genio.

Es casi imposible ser médico y hombre honesto a la vez, pero es lujuriosamente imposible ser psiquiatra sin llevar al mismo tiempo el sello de la locura más indiscutible: la de no poder luchar contra ese viejo reflejo atávico de la turba que hace de todo hombre de ciencia atrapado en la turba una especie de enemigo nato e innato de todo genio.

La medicina nació del mal, si es que no nació de la enfermedad y si no es que, más bien, provocó y creó de principio a fin la enfermedad para adjudicarse una razón de ser; pero la psiquiatría nació de la turba populachera de los seres que han querido conservar ese mal en la fuente de la enfermedad. Así, han extirpado de su propia nada una especie de guardia suiza para arrancar desde la raíz el impulso de rebelión reivindicadora que es el origen del genio.

Hay en todo demente un genio incomprendido al que dio miedo la idea que resplandecía en su cabeza y que encontró en el delirio la única salida a los estrangulamientos que la vida le deparaba.

El doctor Gachet no le decía a Van Gogh que su cometido era enderezar su pintura (como me dijo a mí el doctor Ferdière, médico jefe del hospital de Rodez, que su cometido era enderezar mi poesía), pero lo mandaba a pintar del natural, a enterarse en un paisaje para escapar al mal de pensar.

Solo que, tan pronto Van Gogh se daba la vuelta, el doctor Gachet le cerraba el conmutador del pensamiento.

Dizque sin malas intenciones, pero con uno de esos fruncimientos desdeñosos de la nariz con los que todo el inconsciente burgués de la tierra ha dejado su marca sobre la vieja fuerza mágica de un pensamiento que se ha inhibido muchas veces.

Así, con ese gesto, el doctor Gachet no solo le impedía acceder al mal del problema,

sino al campo fértil,

a la agonía del clavo que gira en la garganta del único paso,

con el que Van Gogh,

tetanzado,

Van Gogh, pendiendo de un hilo sobre el abismo del aliento,

pintaba.

Pues Van Gogh era una sensibilidad terrible.

Basta, para convencerse, con observar su rostro, siempre jadeante y, desde ciertos ángulos, también hechizante, como de carnicero.

Ese rostro mal iluminado que recuerda a un carnicero antiguo, ya sabio y ahora retirado del negocio, me persigue.

Van Gogh se representó a sí mismo en un gran número de pinturas y, por bien iluminadas que estén, siempre he tenido la dolorosa sensación de que las forzaron a mentir sobre la luz, que le quitaron a Van Gogh una luz indispensable para penetrar y trazarse su propio camino.

Y sin duda el doctor Gachet no era el indicado para mostrarle ese camino.

Pero ya lo he dicho, en todo psiquiatra vivo hay un atavismo repugnante y sórdido que le hace ver en cada artista, en todo genio, ante él, un enemigo.

Y yo sé que el doctor Gachet dejó en la historia y ante Van Gogh, a quien trataba y que terminó por suicidarse en su casa, el recuerdo de su último amigo en la tierra, una especie de consolador providencial.

Sin embargo, pienso más que nunca que al doctor Gachet de Auvers-sur-Oise se debió, ese día en el que Van Gogh se suicidó en Auvers-sur-Oise,

a él se debió, insisto, que se quitara la vida,

pues Van Gogh era una de esas naturalezas dotadas de una lucidez superior que les permite, en cualquier circunstancia, ver más lejos, infinita y peligrosamente más lejos que lo real inmediato y aparente de los hechos.

Me refiero a la conciencia que la conciencia suele conservar de los hechos.

Al fondo de sus ojos como depilados de carnicero, Van Gogh se entregaba sin cejar a una de esas operaciones de alquimia oscura que toman la naturaleza como objeto y el cuerpo humano como marmita o crisol.

Y yo sé que el doctor Gachet pensaba que eso agotaba a Van Gogh.

Lo cual en él no era una simple preocupación médica,

sino la confesión de una envidia tan consciente como inconfesada.

Lo que pasa es que Van Gogh había alcanzado ese estado de iluminación en el que el pensamiento en desorden retrocede ante las descargas invasivas

y en el que pensar ya no es agotarse,

y ya no es,

y en el que ya no queda más que recoger cuerpos, quiero decir.

### *APILAR CUERPOS*<sup>12</sup>

Ya no es el mundo astral, sino el de la creación directa que se retoma de esta manera desde el otro lado de la conciencia y el cerebro.

12 Al comparar versiones se deduce que Artaud añadió las cursivas y mayúsculas al corregir las pruebas.

Y yo no he visto nunca que a un cuerpo sin cerebro le hayan agotado unos paneles inertes.

Paneles de lo inerte es lo que son esos puentes, esos girasoles, esos tejos, esas cosechas de aceitunas, esas siegas. Ya no se mueven.

Están fijados.

¿Pero quién podría soñarlos más duros bajo el hachazo en seco que dejó al descubierto su impenetrable temblor?

No, un panel, señor Gachet, nunca ha agotado a nadie. Son los forcejeos de un enajenado en reposo que no provocan movimiento alguno.

Yo también soy como el pobre Van Gogh, ya no pienso, pero dirijo, desde más cerca cada día, formidables ebulliciones internas, y sería el colmo que una medicina cualquiera viniera a reprocharme mi agotamiento.

A Van Gogh se le debía cierta cantidad de dinero. Según la historia, desde hacía ya varios días, Van Gogh se estaba haciendo mala sangre.

Las naturalezas superiores, situadas siempre un nivel por encima de lo real, se inclinan a explicarlo todo mediante el influjo de una conciencia maligna,

a creer que nunca nada se debe al azar y que todo lo malo que sucede, sucede por consecuencia de una mala voluntad consciente, inteligente y concertada.

Lo cual los psiquiatras no creen nunca.

Lo cual los genios creen siempre.

Cuando me enfermo, es porque estoy embrujado, es decir, yo no puedo creerme enfermo si no creo que alguien está interesado en quitarme la salud y se está aprovechando de mi salud.

Van Gogh también creía que estaba embrujado y lo decía.

Y a mí me consta que lo estaba y algún día voy a decir dónde y cómo fue.

Y el doctor Gachet fue ese grotesco cancerbero, ese icoroso y purulento cancerbero, vestido impecablemente de saco

azul oscuro,<sup>13</sup> que se instaló frente al pobre Van Gogh para quitarle todas sus sanas ideas. Pues si esta manera de ver quién está sano se repartiera de manera unánime, la sociedad ya no podría vivir, pero yo sé quiénes son los héroes de la Tierra que entonces sí hallarían su libertad.

Van Gogh no supo sacarse a tiempo de encima esa especie de vampirismo de la familia interesada en que el genio del Van Gogh pintor se limitara a pintar y no exigiera al mismo tiempo la revolución que es indispensable a la plenitud corporal y física de su personalidad de iluminado.

Y hubo entre el doctor Gachet y Theo, el hermano de Van Gogh, muchos de esos conciliábulos repugnantes que se dan entre las familias y los médicos y jefes de los manicomios acerca del enfermo que les llevaron.

—Vigílenlo, que ya no se le ocurran todas esas ideas; tú me entiendes, le dijo el doctor, es necesario deshacerte de todas esas ideas; te hacen daño, si sigues pensando en eso, permanecerás internado de por vida.

—Por favor, señor Van Gogh, vuelva en sí, vamos, es el azar, y además nunca ha sido bueno querer escudriñar así en los secretos de la Providencia. Conozco a Tal señor, es un hombre muy decente, su delirio de persecución es el que le hace creer que hay magia de por medio.

—Si le prometieron que le pagarían esa cantidad, se la pagarán. No puede seguir obstinándose así en atribuirle este retraso a la mala voluntad.

Son sutiles conversaciones de psiquiatra bonachón que parecen inofensivas, pero que dejan en el corazón algo pare-

13 El *Portrait du docteur Gachet* [Retrato del doctor Gachet] que se expuso en el Musée de l'Orangerie (núm. 144 del catálogo) era un aguafuerte (0,175 x 0,145, Auvers, mayo de 1890, Cabinet des Estampes, Amsterdam). Antonin Artaud hace aquí alusión a otra versión (0,66 x 0,57, junio de 1890, Fráncfort del Meno, Städelisches Kunstinstitut) que se reproduce a color en el libro *Vincent van Gogh*, Éditions du Phaidon, una réplica ligeramente distinta de la que se conserva en el Musée du Louvre (0,68 x 0,57, inicios de junio de 1890).

cido a la huella de una pequeña lengua negra, la anodina lengüita negra de una salamandra envenenada.

Y a veces es todo lo que hace falta para llevar a un genio a suicidarse.

Hay días en que el corazón se siente tan atrapado en un callejón sin salida, que la posibilidad de no salir nunca le cae encima como un golpe de bambú en la cabeza.

Van Gogh se metió a su cuarto como si nada y se suicidó ahí precisamente tras una conversación con el doctor Gachet.

Yo mismo pasé nueve años en un manicomio y nunca tuve la obsesión del suicidio, pero sé que cada conversación con un psiquiatra, en la mañana, a la hora de la visita, me daba ganas de colgarme, al sentir que no podría degollarlo.

Y Theo era quizá muy bueno con su hermano en lo material, pero eso no quita que lo creyera delirante, iluminado, alucinado ni que, en lugar de seguirlo en su delirio, se afanara en tranquilizarlo.

¿Qué diferencia hace que más adelante haya muerto de remordimientos?

Lo que más le importaba en el mundo a Van Gogh era su idea de pintor, su terrible idea fanática, apocalíptica de iluminado.

El mundo debía obedecer al mandato de su propia matriz, retomar su ritmo comprimido, antipsíquico de fiesta clandestina en un espacio público y, frente a todo mundo, [dejarse] colocar de nuevo sobre el crisol sobrecalentado.

Eso quiere decir que el apocalipsis, un apocalipsis consumado, se gesta en este momento en los cuadros del viejo Van Gogh martirizado, y que la Tierra lo necesita para sacudirse de la cabeza a los pies.

Nadie ha escrito, pintado, esculpido, modelado, construido ni inventado nunca sino para salir del infierno.

Y prefiero, para salir del infierno, las naturalezas de este convulsionario tranquilo que las composiciones pululantes de Brueghel el Viejo o de Hieronymus Bosch, que no son, en comparación con él, más que artistas, ahí donde Van Gogh no es más que un pobre ignaro enfocado en no equivocarse.

Pero, cómo hacerle entender a un erudito que hay algo definitivamente trastocado en el cálculo diferencial, la teoría cuántica o las obscenas y tan fastidiosamente litúrgicas orda-lías de la precesión de los equinoccios —a través de ese edredón color camarón que Van Gogh esponja tan sutilmente en un lugar específico de su cama, a través de la pequeña insurrección verde Veronés, del intenso azul líquido de esa barca frente a la cual una lavandera de Auvers-sur-Oise termina de trabajar, también en nombre de ese sol clavado detrás del ángulo gris del afilado campanario del pueblo, allá al fondo; al frente, esa enorme masa de tierra<sup>14</sup> que, en el primer plano de la composición, busca la ola para congelarse.

o vio profe

o vio proto

o vio loto

o théthé

¡Qué sentido tiene describir un cuadro de Van Gogh! Ninguna descripción que alguien más se haya atrevido a hacer podrá equipararse a la simple alineación de objetos naturales y de tintes a la que se entrega el propio Van Gogh, tan buen escritor

- 14 Se refiere a *Chambre à coucher de Van Gogh à Arles* [*La habitación de Van Gogh en Arlés*] (núm. 152 del catálogo de la exposición, 0,72 x 0,90, Saint-Rémy, septiembre de 1889, Colección V. W. Van Gogh, Laren); *Le Pont de l'Anglois à Arles* [*Puente de Langlois en Arlés*] (situado por error en Auvers-sur-Oise). Para describir el cuadro que se exhibió en el Musée de l'Orangerie (núm. 109 del catálogo, 0,525 x 0,65, Arlés, marzo-abril de 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller), Antonin Artaud utiliza la reproducción a color de una acuarela (una réplica) que tenía a la mano cuando dictó este pasaje (0,30 x 0,30, marzo de 1888, Berlín, Barón Von Simolin), la cual se publicó en *Vincent van Gogh* (Éditions du Phaidon) frente a una reproducción en blanco y negro del tercer cuadro que se describe: *La Roubine du Roi* (0,73 x 0,60, junio de 1888, Hamburgo, Kunsthalle), el cual no fue parte de la exposición. En este último cuadro se puede ver, *al fondo*, un campanario *afilado* con, *detrás*, un sol que en efecto puede parecer como clavado y, al frente, *una masa* avanza hacia el ojo, una masa de agua, la del canal, que por estar en blanco y negro puede parecer *una masa enorme de tierra*, una especie de tierra lodosa, líquida, a la que Antonin Artaud le devuelve su liquidez al final de la frase. (N. de la T.)



como pintor, en su obra escrita da muestra de la más abrumadora autenticidad.

*¿Qué es dibujar? ¿Cómo se logra? Es la acción de abrirse paso a través de un muro de hierro invisible, que parece erguirse entre lo que se siente y lo que se puede. ¿Cómo se atraviesa ese muro, ya que de nada sirve tocar fuerte? Es necesario minarlo, atravesarlo con lima, lentamente y con paciencia, a mi modo de ver.*

8 de septiembre de 1888

*En mi cuadro de Café de nuit [Café nocturno] traté de expresar que el café es un lugar donde puede uno arruinarse, volverse loco, cometer crímenes. En fin, busqué, mediante contrastes de rosa tenue con rojo sangre y vino oscuro, de suave verde Luis XV con Veronés, que contrastan con el verde amarillento y el verde azulado más duros, en una atmósfera de fuego infernal y de azufre pálido, expresar algo así como la potencia de las tinieblas de una taberna.*

*Y al mismo tiempo, con una apariencia de felicidad japonesa y la bonhomía del Tartarin...*

23 de julio de 1890

*Quizá veas este boceto del jardín de Daubigny —es una de mis pinturas más trabajadas—, agrego un boceto de viejos rastros y otros dos de una serie de treinta pinturas que representan inmensas extensiones de trigo después de la lluvia...*

*El jardín de Daubigny con pasto verde y rosa al frente. A la izquierda un arbusto verde y lila y un tronco con follaje blancuzco. En medio un parterre de rosas, a la derecha un enrejado, un muro y, sobre el muro, un avellano con follaje violeta. Y un seto de lilas, una hilera de redondeados tilos amarillos, la casa al fondo, rosa, con un techo de tejas azulosas. Una banca y tres sillas, un personaje negro con sombrero amarillo y en el primer plano un gato negro. Cielo verde claro.*

Qué fácil parece escribir así.

Pero, inténtenlo y díganme si, al no ser los autores de las pinturas de Van Gogh, pueden describirlas de un modo tan simple,

seco, objetivo, durable, válido, sólido, opaco, masivo, auténtico y milagroso como en esta pequeña carta suya.

(Pues el criterio determinante no es una cuestión de amplitud o de contracción, sino de mera fuerza personal del puño).

Así que no voy a describir un cuadro de Van Gogh después de Van Gogh, pero diré que Van Gogh es pintor porque reagrupó de nuevo la naturaleza, la transpiró otra vez y la hizo sudar, la hizo brotar en fascas sobre sus lienzos, en ramos casi monumentales de colores, una trituración secular de los elementos, una terrible convergencia elemental de apóstrofes, de estrías, de comas, de barras. Después de él, ya no podemos creer que estas formas no sean parte de la apariencia normal de las cosas.

¿Y cuántos codazos reprimidos, choques oculares captados en vivo y parpadeos percibidos en el momento preciso tuvieron que acumular las corrientes luminosas de las fuerzas que conforman la realidad antes de que al fin pudieran contenerse, incluso como izarse sobre el lienzo y aceptarse?

No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, no hay visiones ni alucinaciones.

Es la verdad tórrida de un sol de las dos de la tarde.

Una lenta pesadilla genésica que se elucida poco a poco.

Sin pesadilla y sin efecto.

Salvo el sufrimiento de antes de nacer.

Es el brillo mojado de un pastizal, del tallo de una planta de trigo segada y lista para su extradición.

De la cual la naturaleza un día tendrá que rendir cuentas.

Al igual que la sociedad rendirá cuentas de su muerte prematura.

Una planta de trigo segada, inclinada bajo el viento, y encima de ella las alas de un solo pájaro posado en forma de coma,<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Antonin Artaud se refiere aquí al cuadro *Champ de blé* (núm. 57 del catálogo, o.54 x o.645, Paris, colección V. W. Van Gogh, Laren).

¿qué pintor que no fuese estrictamente pintor habría podido tener como Van Gogh la audacia de dedicarse un tema tan enternecedoramente ingenuo?

No, no hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, no hay drama ni tema y me atreveré a decir que tampoco hay objeto, pues, ¿cuál sería el motivo en sí?

Salvo algo como la sombra de hierro del motete de una inenarrable música antigua, como el leitmotiv de un tema desesperado de sí mismo.

Es la naturaleza desnuda y vista en su pureza, tal y como se revela cuando uno sabe acercársele lo suficiente.

Es testigo ese paisaje de oro fundido, de bronce cocido en el antiguo Egipto, donde un enorme sol se apoya sobre unos techos y los sobrecarga de tal luz, que parecen desintegrarse.<sup>16</sup>

Y no conozco una sola pintura apocalíptica, jeroglífica, fantasmal o patética que me produzca, a mí, esta sensación de oculto estrangulamiento, de cadáver de un hermetismo inútil, con la cabeza abierta, a punto de revelar, sobre el tajo de la ejecución, su último secreto.

Al decir esto no estoy pensando en el Père Tranquille, ni en ese sendero funambulesco de otoño por el que pasa, hasta el final, un viejo encorvado con un paraguas sujetado a la manga como el gancho de un ropavejero.<sup>17</sup>

Pienso de nuevo en sus cuervos con alas de un negro de trufas lustrosas.

Pienso de nuevo en su campo de trigo: espiga sobre espiga, y no queda nada más por decir,

16 Es muy probable que Antonin Artaud se refiera a una obra que le llamó mucho la atención por su inmenso sol que irradia hasta el infinito en *Vincent van Gogh* (Éditions du Phaidon, op. cit.): *Les Saintes-Maries* [*Las Santa Marías*] (0,43 x 0,60, Berlín, colección Margarete Mauthner).

17 En realidad, en el cuadro *Les Aliscamps* [*Los Alyscamps*] (núm. 120 del catálogo, 0,71 x 0,91, Arlés, noviembre de 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller), el hombre, de espaldas, no está particularmente encorvado y utiliza su paraguas como bastón.

al frente, unas pequeñas flores de amapola delicadamente sembradas, acre y nerviosamente aplicadas y esparcidas, intencional y rabiosamente resaltadas y desgarradas.<sup>18</sup>

Solo la vida sabe ofrecer denudaciones epidérmicas como éstas, que hablan bajo una camisa desabotonada, y no se sabe por qué la mirada se inclina hacia la izquierda y no a la derecha, hacia el montículo de carne rizada.

Pero es así y es un hecho.

Pero es así y ya está hecho.

Oculto está también su habitación, tan adorablemente campesina y como saturada de un aroma capaz de confitar los trigos que vemos estremecerse en el paisaje, a lo lejos, detrás de la ventana que los esconde.

Campesino también es el color del viejo edredón, de un rojo de mejillón, de erizo, de camarón, de salmonete, de un rojo de pimiento asado.

Fue sin duda culpa de Van Gogh que el color del edredón de su cama alcanzara ese grado de veracidad, y no se me ocurre un solo tejedor capaz de trasplantar el inenarrable temple del modo en que Van Gogh supo transferir desde el fondo de su cerebro hasta su lienzo el rojo de esa inenarrable capa de pintura.

Y yo no sé cuántos curas criminales que sueñan con el oro ocráceo o el azul infinito de un vitral dedicado a su moza «María»,<sup>19</sup> con la cabeza de eso que llaman espíritu santo, han sabido aislar en el aire, obtener de los nichos socarrones del aire, esos colores sin artificio que son todo un acontecimiento, en los que cada pincelada de Van Gogh sobre el lienzo es peor que un acontecimiento.

18 *Champ sous un ciel orageux* [Campo de trigo bajo un cielo tormentoso] (núm. 170 del catálogo, 0,50 x 1,00, Auvers, julio de 1890, colección V. W. Van Gogh, Laren).

19 Antonin Artaud originalmente pidió que María se escribiera con minúscula, como adjetivo. (N. de la T.)

A veces resulta en una habitación bien arregladita, pero con una especie de bálsamo o de aroma que ningún beneditino en busca del toque final para sus tinturas ha podido volver a encontrar.

Otras resulta en un simple almiar aplastado por un sol gigantesco.

Esta habitación recuerda la Gran Obra, con su muro blanco de perlas claras sobre el que una toalla rugosa cuelga como un viejo grisgrís campesino, inaccesible y reconfortante.

Algunos de esos blancos ligeros de tiza son peores que antiguos suplicios, y en ningún otro sitio el pobre gran Van Gogh expone, como en esta pintura, la vieja escrupulosidad de su trabajo.

Pues en eso consiste todo Van Gogh, el escrúpulo único de la pincelada aplicada sorda, patéticamente. El color plebeyo de las cosas, pero tan preciso, tan amorosamente preciso que no hay piedra preciosa que pueda alcanzar su rareza.

Pues Van Gogh fue el más auténticamente pintor de todos los pintores, el único que no quiso rebasar la pintura como medio estricto de su obra y marco estricto de sus medios.

Y el único, por otro lado, el absolutamente único que rebasó la pintura, el acto inerte de representar la naturaleza, pues su mera representación de la naturaleza hizo brotar una fuerza giratoria, un elemento arrancado del propio corazón.

A través de la representación, Van Gogh hizo manar un aire, y encerró un nervio que no existen en la naturaleza, pero que tienen una naturaleza y un aire más verdaderos que el aire y el nervio de la naturaleza verdadera.

Al escribir estas líneas veo cómo el rostro rojo sangre del pintor viene hacia mí en una muralla de girasoles destripados, en un formidable fulgor de carbonillas de circón opaco y de pastizales de lapislázuli.

Todo eso en medio de una especie de bombardeo meteórico en el que se distingue cada uno de los granos,  
prueba de que Van Gogh pensó sus cuadros como pintor,  
sin duda, y solamente como pintor, pero que podría ser,  
por eso mismo,  
un músico formidable.

Organista de una tormenta que se ha detenido y que se ríe en la naturaleza límpida, pacificada entre dos tormentas, pero, como el propio Van Gogh, esta naturaleza deja ver muy claro que está a punto de partir.

Después de haberla visto, podemos dar la espalda a cualquier otro lienzo pintado, ya no hay nada que decir. La luz tempestuosa de la pintura de Van Gogh comienza sus recitaciones oscuras en el momento mismo en que dejamos de verla.

Tan solo pintor, Van Gogh, y nada más,  
no hay filosofía, mística, rito, psicurgia ni liturgia,  
no hay historia, literatura ni poesía,  
sus girasoles de oro bronceado están pintados,<sup>20</sup> están pintados como girasoles nada más, pero para entender un girasol en la naturaleza, ahora es necesario referirse a Van Gogh, del mismo modo en que para entender una tempestad en la naturaleza,  
un cielo tempestuoso,  
una llanura en la naturaleza,  
será ya imposible no referirse a Van Gogh.

20 Van Gogh pintó girasoles en numerosas ocasiones. En el Musée de l'Orangerie se expusieron: *Fleurs de tournesols* [Flores de girasol] (núm. 78 del catálogo, 0,78 x 0,97, París, Rijksmuseum Kröller-Müller), *le Parterre aux tournesols* [El parterre de girasoles] (núm. 91 del catálogo, tinta china, 0,61 x 0,49, Arlés, agosto de 1888, colección V. W. Van Gogh, Laren); *Fleurs, soleils* [Flores, soles] (núm. 113 del catálogo, 0,95 x 0,73, Arlés, agosto de 1888, colección V.W. Van Gogh, Laren). Además en las dos obras citadas que Artaud consultaba con frecuencia figuran: *Les tournesols* [Los girasoles] (0,93 x 0,72, Arlés, agosto de 1888, Neue Staatsgalerie, Múnich).

El cielo estaba igual de tempestuoso en Egipto o sobre las llanuras de la Judea semita,

quizás estaba igual de negro en Caldea, en Mongolia o sobre los montes del Tíbet, de los que nadie me ha dicho que hayan cambiado de lugar.

Y sin embargo, al mirar esta llanura de trigo o de piedras, blanca como un osario enterrado,<sup>21</sup> sobre la que pesa éste viejo cielo violáceo, ya no puedo creer en los montes del Tíbet.

Pintor, tan solo pintor, Van Gogh, utilizó los medios de la pintura pura y no los rebasó.

Me refiero a que para pintar se limitó a servirse de los medios que la pintura le ofrecía.

Un cielo tempestuoso,  
una llanura blanca de tiza,  
lienzos, pinceles, su cabello rojo, tubos, su mano amarilla,  
su caballete,<sup>22</sup>

pero todos los ламas del Tíbet reunidos pueden sacudir bajo sus faldas el apocalipsis que han preparado,

Van Gogh ya nos hizo presentir por adelantado su óxido de nitrógeno en un cuadro que es apenas lo suficientemente siniestro como para obligarnos a buscar nuestro lugar.

Un día se le ocurrió sin más decidirse a no rebasar el motivo,

pero, cuando hemos visto a Van Gogh, ya no podemos creer que haya algo menos rebasable que el motivo.

El simple motivo de un candelero encendido sobre un sillón de paja con el marco violáceo<sup>23</sup> dice más en manos de Van Gogh que toda la serie de tragedias griegas o de dramas de Cyril Tourneur, de Webster o de Ford que hasta ahora, por cierto, no se han representado.

21 Alusión a *La Crau, vue prise de Montmajour* [*La llanura de La Crau vista desde Montmajour*] (núm. 86 del catálogo, 0,48 x 0,60, Arlés, mayo de 1888, colección V. W. Van Gogh, Laren).

22 Alusión al *Portrait de lui-même* [*Autorretrato al caballete*] (núm. 77 del catálogo, 0,65 x 0,505, París, 1888, colección V. W. Van Gogh, Laren).

23 *Le fauteuil de Gauguin* [*El sillón de Gauguin*] (cf. Nota 14).

Al margen de cualquier pretensión literaria, he visto cómo el rostro de Van Gogh viene hacia mí, rojo sangre, en el estallido de sus paisajes,

kohan  
taver  
tensur  
purtan<sup>24</sup>

en un resplandor,  
en un bombardeo,  
en un estallido,  
vengadores de esa piedra de moler que el pobre Van Gogh el loco llevó toda su vida colgando del cuello.

La piedra de pintar sin saber para qué ni para dónde.

Pues no es para este mundo,  
no es nunca para esta tierra que todos hemos trabajado,  
luchado,  
bramado de horror, de hambre, de miseria, de odio, de escándalo, de asco,  
que fuimos todos envenenados,  
aunque a ella se deba que hayamos sido todos hechizados,  
y que al fin nos hayamos suicidado,  
pues, ¿no somos todos, como el mismo pobre Van Gogh, suicidados de la sociedad?

Al pintar, Van Gogh renunció a contar historias, pero lo maravilloso es que este pintor que no es sino pintor,  
y que es más pintor que todos los otros pintores, ya que en él el material, la pintura, tiene un lugar primordial,  
con el color casi tal cual sale del tubo,  
con la marca de cada uno de los pelos del pincel en el color,

<sup>24</sup> Sobre *purtan*: los editores deciden volver al manuscrito (y no cambiar a *pourtant*) porque Artaud pronunciaba «u» en lugar de «ou». (N. de la T.)



con el relieve de la pintura pintada, perceptible en su propio sol,

con la i, la coma, el punto de la punta del pincel mismo retorcida directo en el color, maltratada, y que brota en chispas que el pintor extingue si no es que atiza por todos lados,

lo maravilloso es que este pintor que no es más que pintor es también, de todos los pintores que han nacido, aquel que más nos hace olvidar que estamos ante la pintura,

pintura para representar el motivo que él distinguió,

y que trae ante nosotros, al frente del lienzo fijo, el enigma puro, el puro enigma de la flor torturada, del paisaje acuchillado, labrado y exprimido por todos lados por su pincel en ebriedad.

Sus paisajes son antiguos pecados que aún no han encontrado sus primitivos apocalipsis, pero que terminarán encontrándolos.

¿Por qué las pinturas de Van Gogh me dan la impresión de que se miran como desde el otro lado de la tumba de un mundo donde sus soles fueron al fin y al cabo lo único que giró e iluminó con alegría?

Pues, ¿acaso no es la historia entera de lo que alguna vez se llamó el alma lo que vive y muere en sus paisajes convulsivos y en sus flores?

El alma que dio su oreja al cuerpo, y Van Gogh la devolvió al alma de su alma,

a una mujer, para darle sustancia a la siniestra ilusión.

Hubo un día en que el alma no existía,

la mente tampoco,

en cuanto a la conciencia, nadie había pensado en ella nunca,

y el pensamiento no tenía cabida en un mundo compuesto únicamente por elementos en plena guerra, que se destruían tan pronto se volvían a erigir,

dado que el pensamiento es un lujo de la paz.

Y ningún pintor ha entendido mejor que el increíble Van Gogh, aquel para quien cualquier verdadero paisaje está ya en

potencia en el crisol donde va a nacer de nuevo, la verdadera dimensión del problema.

Entonces, el viejo Van Gogh fue el rey contra quien, mientras dormía, se inventó el curioso pecado llamado cultura turca, ejemplo, habitáculo, móvil del pecado de la humanidad, la cual nunca ha sabido hacer otra cosa que comerse a los artistas al natural para saciarse de su honestidad.

Con lo cual, lo único que ha hecho es consagrar ritualmente su cobardía.

Pues la humanidad no quiere tomarse la molestia de vivir, de entrar en ese contacto natural con las fuerzas que componen la realidad, para extraer de ella un cuerpo que ninguna tormenta podría ya mermar.

Siempre ha preferido contentarse simplemente con existir.

En lo que respecta a la vida, tiene la costumbre de ir a buscarla precisamente en el genio del artista.

Ahora bien, Van Gogh, que se cocinó una mano, nunca tuvo miedo de la guerra para vivir, es decir, para distinguir entre el hecho de vivir y la idea de existir,

y por supuesto que todo puede existir sin tomarse la molestia de ser,

y todo puede ser, como Van Gogh el desquiciado, sin tomarse la molestia de resplandecer y de rutilar.

Es lo que la sociedad le quitó para llevar a cabo la cultura turca, la de esa honestidad de fachada cuyo origen y puntal es el crimen.

Así es como Van Gogh murió suicidado, porque el común acuerdo de la conciencia entera ya no pudo soportarlo.

Pues si bien no había ni mente ni alma ni conciencia ni pensamiento,

sí había fulminato,  
volcán maduro,  
piedra de trance,  
paciencia,  
bubón,

tumor cocinado  
y escara de desollado.

Y el rey Van Gogh dormitaba, mientras incubaba la próxima alerta de la insurrección de su salud.

¿Cómo?

Por el hecho de que la buena salud es una plétora de males asumidos, de formidables ardores por vivir, por cien heridas corroídos, y que de todas formas hay que mantener, incluso tratar de perpetuar.

Quien no haya percibido una bomba detonada ni el vértigo comprimido no es digno de estar vivo.

Es el consuelo que el pobre Van Gogh en llamas consideró su deber manifestar.

Pero el mal que lo acechaba le hizo mal.

El turco, detrás de su máscara honesta, se acercó delicadamente a Van Gogh para retirarle la bala, con el fin de desprender la bala (natural) que se estaba formando.

Y en ello Van Gogh perdió mil veranos.

Por ello murió a los treinta y siete años, antes de vivir,

pues cualquier simio vivió antes que él gracias a las fuerzas que él había reunido.

Y ahora va a ser necesario restituirlas, para permitirle a Van Gogh resucitar.

Ante una humanidad de simio cobarde y de perro mojado,<sup>25</sup> la pintura de Van Gogh habrá sido la de un tiempo donde no había alma, ni mente, ni conciencia, ni pensamiento, tan solo elementos primarios encadenados y desencadenados uno tras otro.

Paisajes de convulsiones fuertes, de traumatismos enajenados, como de un cuerpo en el que la fiebre opera para llevarlo a la salud exacta.

<sup>25</sup> Se utiliza el singular «simio» debido a que Antonin Artaud se refiere a lo que algunos llaman dios como *singe*.

El cuerpo bajo la piel es una fábrica sobrecalentada y,  
afuera,  
el enfermo brilla,  
reluce,  
por todos sus poros,  
reventados.  
Como un paisaje  
de Van Gogh  
a mediodía.

Solo la guerra perpetua puede explicar una paz que no es  
más que un pasaje,  
al igual que una leche a punto de derramarse explica la  
cacerola donde estaba hirviendo.

Desconfíe de los hermosos paisajes de Van Gogh, turbu-  
lentos y pacíficos,  
convulsos y pacificados.

Es la salud efímera entre dos episodios de fiebre ardiente.

Es la fiebre entre dos episodios de una insurrección de  
buena salud.

Un día la pintura de Van Gogh armada tanto de fiebre  
como de buena salud,

volverá para sacudirse el polvo de un mundo enjaulado  
que su corazón ya no podía aguantar.

#### POST SCRIPTUM<sup>26</sup>

Vuelvo al cuadro de los cuervos.

¿Quién ha visto ya a la tierra identificarse con el mar  
como sucede en esta pintura?

De entre todos los pintores, Van Gogh es aquel que nos  
despoja más profundamente, y hasta los huesos, como se  
espulgaría uno una obsesión.

<sup>26</sup> El Post Scriptum fue dictado a partir de diversos textos escritos entre el  
15 y el 28 de febrero de 1947, aproximadamente.

La de hacer que los objetos sean distintos, atreverse al fin a arriesgar el pecado del otro, y aunque la tierra no puede tener el color de un mar líquido, Van Gogh plasma su tierra como un mar líquido, como una serie de golpes de azadón.

Y con el color de las heces del vino infundió su pintura, y entonces la tierra huele a vino, chapotea todavía en medio de las olas de trigo, levanta una cresta de gallo sombrío contra las nubes bajas que se amontonan en el cielo y por todos lados.

Pero ya lo he dicho, lo fúnebre de la historia es el lujo con el que están tratados los cuervos.

Ese color de almizcle, de nardo potente, de trufa extraída de un gran banquete.

En las olas violáceas del cielo, dos o tres cabezas de viejos de humo aventuran un gesto apocalíptico, pero los cuervos de Van Gogh que están ahí los incitan a una mayor decencia, quiero decir a una menor espiritualidad,

y qué habrá querido decir el propio Van Gogh con esta pintura de un cielo tan bajo, pintada casi en el instante preciso en el que se liberaba de la existencia, pues esta pintura tiene un color extraño, a la vez casi pomposo, de nacimiento, de boda, de partida,

oigo las alas de los cuervos batir con los golpes de un címbalo poderoso por sobre una tierra cuyo torrente al parecer Van Gogh ya no podrá contener.

Y luego la muerte.

Los olivos de Saint-Rémy.

El ciprés solar.<sup>27</sup>

27 No todos los cuadros enumerados en este pasaje fueron parte de la exposición en el Musée de l'Orangerie. Además de las ya mencionadas, se refiere a: *Champs d'Olivier* [Olivos]: se expusieron dos versiones (núm. 148 del catálogo, 0,71 x 0,90, Saint-Rémy, septiembre-octubre de 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller y núm. 151, 0,71 x 0,90 septiembre-octubre 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller); en una de estas pinturas figuran además un hombre y una mujer que están cosechando aceitunas; *Le Café, le soir* [Café nocturno] (núm. 110 del catálogo, 0,79x0,63, Arlés, septiembre de 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller); *La Cueillette des olives*

La habitación.

La cosecha de aceitunas.

Los Alysamps.

El café de Arlés.

El puente desde el que dan ganas de sumergir el dedo en el agua, en un momento de violenta regresión a un estado de la infancia provocada por la prodigiosa fuerza de la mano de Van Gogh.

El agua es azul,  
no de un azul de agua,  
de un azul de pintura líquida.

El loco suicida pasó por ahí y devolvió el agua de la pintura a la naturaleza,  
pero, a él, ¿quién se la devolverá?

¿Van Gogh loco?

Que aquel que haya sabido alguna vez contemplar un rostro humano mire el retrato que Van Gogh hizo de sí mismo, me refiero a aquel donde lleva un sombrero blando.<sup>28</sup>

Pintado por un Van Gogh extralúcido, ese rostro de carnicero pelirrojo nos inspecciona y nos espía, nos escruta también con el ojo torvo.

No conozco a un solo psiquiatra que sepa escrutar un rostro de hombre con una fuerza tan aplastante ni diseccionar así, como con bisturí, su irrefutable psicología.

El ojo de Van Gogh es el de un gran genio, pero por la manera en que lo veo diseccionarme a mí desde el fondo de la pintura donde se aparece, siento que ya no es el genio de un

[La cosecha de aceitunas] (0,74 x 0,92, Saint-Rémy, diciembre de 1889, colección Chester-Dale, Nueva York) que no se expuso pero del cual hay una reproducción en Van Gogh (Éditions Pierre Tisné, op. cit.).

28 *Portrait de l'artiste* [Retrato del artista] (núm. 70 del catálogo de la exposición, 0,44 x 0,375, París, hacia 1887, colección V. W. Van Gogh, Laren). El *chapeau mou* o sombrero blando es en realidad un sombrero de paja.

pintor el que vive en ese momento en él, sino el de un filósofo que yo en mi vida he conocido.

No, Sócrates no tenía ese ojo, antes que él solamente el infortunado Nietzsche tuvo esa mirada que desvestía el alma, que liberaba el cuerpo del alma, que dejaba al desnudo el cuerpo del hombre, al margen de los subterfugios de la mente.

La mirada de Van Gogh está colgada, atornillada, protegida por un cristal detrás de sus leves párpados, sus cejas delgadas y sin un solo doblez.

Es una mirada que penetra, atraviesa desde ese rostro de facciones toscas como de un árbol tallado.

Pero Van Gogh capta el momento en que la pupila va a volcarse en el vacío,

en que esa mirada, disparada contra nosotros como el proyectil de un meteoro,<sup>29</sup> toma el color inexpresivo del vacío y de lo inerte que lo llena.

Mejor que cualquier psiquiatra en el mundo, el gran Van Gogh ubicó así su enfermedad.

Por mi parte, yo perforo, retomo, inspecciono, descifro, descubro, mi vida muerta no oculta nada, y además el vacío nunca le ha hecho daño a nadie. Lo que me obliga a volver al interior es esta ausencia desoladora que pasa y me sumerge por momentos, pero yo veo claro ahí dentro, muy claro, sé incluso lo que es el vacío y podría decir lo que contiene.

Y Van Gogh tenía razón, se puede vivir para el infinito, satisfacerse únicamente de infinito, hay suficiente infinito sobre la Tierra y en las esferas celestes para saciar a mil grandes genios, y si Van Gogh no pudo colmar su deseo de irradiar su vida entera de infinito es porque la sociedad se lo prohibió.

De manera absoluta y consciente se lo prohibió.

Los verdugos de Van Gogh existieron, como existieron aquellos de Gérard de Nerval, de Baudelaire, de Edgar Poe y de Lautréamont.

<sup>29</sup> Los editores creen que el adverbio *comme* [como] no debió sustituir al verbo *crever* [estallar] sino acompañarlo. Se leería: estalla como la bomba... (N. de la T.)

Aquellos que un día le dijeron:

Ya fue suficiente, Van Gogh, a la tumba, ya tuvimos suficiente de tu genio; en cuanto al infinito, es para nosotros el infinito.

Pues Van Gogh no murió por estar buscando el infinito, tampoco terminó sofocado de miseria y de asfixia por estarlo buscando,

fue porque se lo negó la turba de todos aquellos que, incluso en vida, intentaron disponer del infinito en su contra;

y Van Gogh habría podido encontrar suficiente infinito para vivir durante toda su vida si la conciencia bestial de la masa no hubiese querido apropiárselo para alimentar sus propias orgías, las cuales nunca han tenido nada que ver con la pintura ni con la poesía.

Además, uno no se suicida solo.

Nadie nunca ha estado solo para nacer.

Nadie está tampoco solo para morir.

Pero, en el caso del suicidio, hace falta un ejército de seres malignos para llevar al cuerpo al gesto contra natura de privarse de su propia vida.

Y creo que siempre hay alguien más en el minuto de la muerte extrema para despojarnos de nuestra propia vida.

Así pues, Van Gogh se condenó porque había terminado de vivir y, como dejan entrever las cartas a Theo, porque, ante el nacimiento de un hijo de su hermano,

se vio a sí mismo como una boca más que alimentar.

Pero sobre todo Van Gogh quería al fin alcanzar ese infinito hacia el cual, había dicho, se embarca uno como en un tren hacia una estrella,<sup>30</sup>

30 En una carta de alrededor de julio de 1888, Vincent Van Gogh escribe a su hermano Theo: Si tomamos el tren para llegar a Tarascón o a Ruan, tomamos la muerte para irnos a una estrella. (N. de la T.)



y se embarca uno el día en que ha decidido terminar con la vida.

Ahora bien, acerca de la muerte de Van Gogh, tal y como sucedió, yo no creo que eso sea lo que sucedió.

A Van Gogh lo echó del mundo primero su hermano, cuando le anunció el nacimiento de su sobrino, luego lo echó el doctor Gachet quien, en lugar de recomendarle descanso y soledad, lo mandó a pintar del natural cuando sabía con certeza que a Van Gogh le habría sentado mejor irse a acostar.

Pues no es posible contrariar de un modo tan tajante una lucidez y una sensibilidad con un temple como el de Van Gogh el martirizado.

Hay conciencias que, ciertos días, se matarían por una simple contradicción, y para ello no hace falta ser un loco, un loco diagnosticado y catalogado; basta, por el contrario, tener buena salud y tener la razón de su lado.

Yo, en una situación así, ya no aguantaría que me digan: «señor Artaud, está usted delirando», como me ha sucedido tan a menudo, sin cometer un crimen.

Y a Van Gogh se lo dijeron.

Y eso es lo que retorció en su garganta ese nudo de sangre que lo mató.

### POSDATA<sup>31</sup>

Acerca de Van Gogh, de la magia y de los hechizos, todas las personas que desde hace dos meses han ido a desfilas ante la exposición de sus obras en el Musée de l'Orangerie, ¿recuerdan bien todo lo que hicieron y todo lo que les sucedió todas las noches de los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 1946?

31 Antonin Artaud añadió el Post Scriptum del Post Scriptum directamente en el ejemplar dactilografiado que él había corregido. Muchos pasajes tienen que ver con las cartas escritas a André Breton acerca de la Exposición Internacional del Surrealismo de 1947, las cuales se publicaron en *l'Éphémère* (núm. 8, invierno de 1968).

¿Y no hubo cierta noche en la que la atmósfera del aire y de las calles se volvió como líquida, gelatinosa, inestable, y en la que la luz de las estrellas y de la bóveda celeste desapareció?

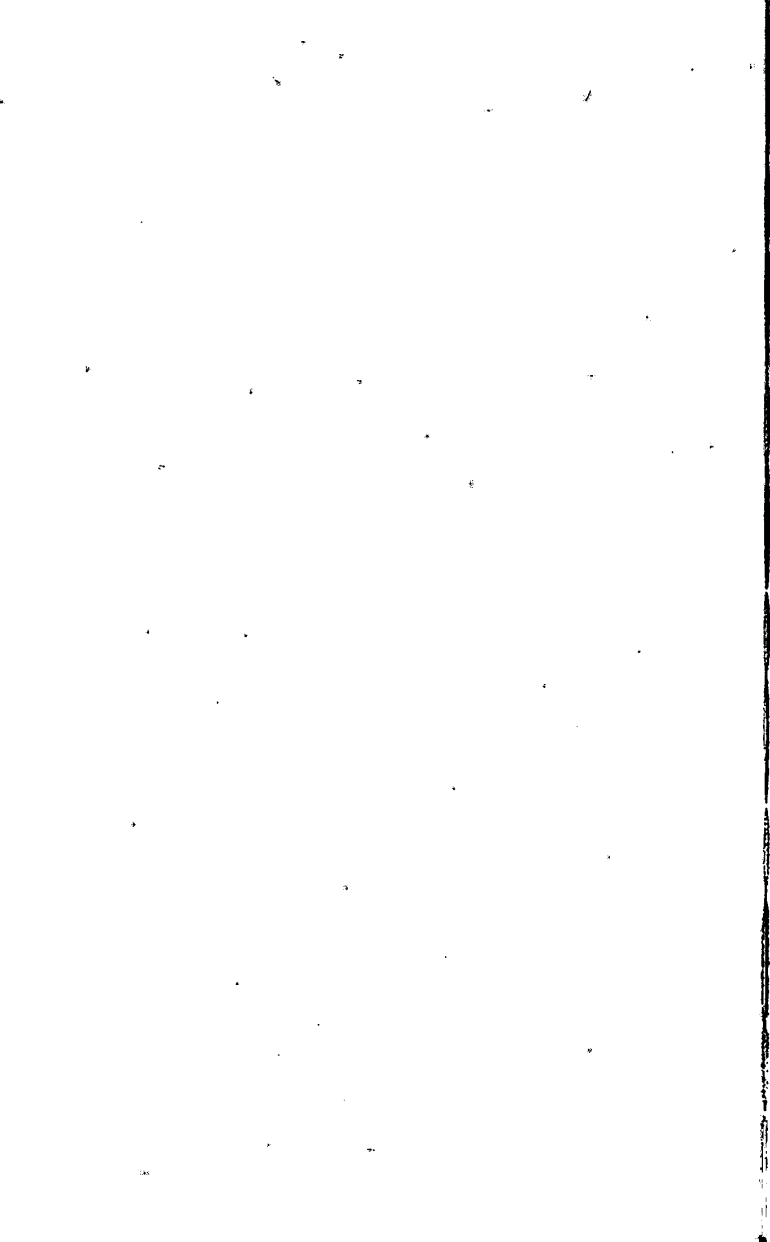
Y Van Gogh, que pintó el café de Arlés, no estaba ahí. Pero yo estaba en Rodez, es decir, todavía en la Tierra, mientras que todos los habitantes de París debieron de sentirse, durante una noche, muy cerca de dejarla.

Pues acaso no habían participado todos, voluntariamente, en ciertas inmundicias generalizadas, en las que la conciencia de los parisinos dejó por una o dos horas el plano normal y pasó al otro, a una de esas avalanchas masivas de odio de las cuales fui muchas veces, durante mis nueve años de internamiento, algo más que testigo. Ahora el odio ha sido olvidado, al igual que las expurgaciones nocturnas que provocaron, y los mismos que tantas veces mostraron al desnudo y ante todo el mundo sus almas de marranos asquerosos, desfilan ahora ante Van Gogh a quien, en vida, ellos o sus padres y madres le retorcieron tan exitosamente el cuello.

Pero, ¿no se cayó, una de esas noches de las que hablo, en el Boulevard de la Madeleine, en la esquina de la rue des Mathurins, una enorme piedra blanca como salida de una erupción volcánica reciente del volcán Popocatépetl?

## ARTAUD, EL MÔMO

Traducción de Conrado Tostado



## EL REGRESO DE ARTAUD, EL MÔMO

Es el espíritu anclado,  
atornillado en mí  
por el impulso  
psicolúbrico  
del cielo,  
el que piensa toda tentación,  
todo deseo,  
toda inhibición.

**o dedi  
a dada orzoura  
o dou zoura  
a dada skizi**

**o kaya  
o kaya pontura  
o ponura  
a pena  
poni**

Es la telaraña pentral,  
la pual onur  
du-u la vela,  
la placa anal de anavu

(Dios, no le has quitado nada,  
soy yo.  
No me has quitado nada en ese orden.  
Aquí lo escribo por primera vez,  
lo descubro por primera vez).

No la membrana de la bóveda,  
no el miembro omitido de este semen,  
surgido de una depredación,

sino una carne,  
fuera de la membrana,  
fuera de lo duro o lo blando.

Pasada por lo duro y lo blando,  
esa carne extendida en la palma de la mano,  
tirada, tensa como la palma  
de la mano  
exangüe de mantenerse rígida,  
negra, violeta  
de tender a lo blando.

Pero, en fin, ¿entonces qué, tú, el loco?

¿Yo?

Esta lengua entre cuatro encías,

esta carne entre dos rodillas,  
este pedazo de hoyo  
para locos.

Pero, justamente, no para locos.  
Para los honestos,  
a los que cepilla un delirio que se eructa por todos lados,

y de ese eructo  
hicieron su hoja,

escúchenme bien:  
hicieron su hoja  
desde el comienzo de las generaciones,

en la carne palmada de mis hoyos,  
de los míos.

¿Cuáles? ¿Dónde están esos hoyos?

En el alma, en el espíritu, en mí, en el ser;  
es decir, en donde a nadie le importa,  
ni al padre, ni a la madre, ni al propio Artaud.

En el humus de la trama rodante,  
en el humus que sopla la trama  
de este vacío,  
entre lo duro y lo blando.

Negro, violeta,  
rígido,  
pusilánime  
y eso es todo.

Eso quiere decir que hay un hueso,  
en donde  
dios  
se colocó sobre el poeta  
para sacudir la ingestión  
de sus versos,  
como pedos de la cabeza  
que le saca por el coño,

que le saca desde el fondo de los tiempos,  
hasta el fondo del hoyo de su coño,

y no es un giro de coño  
lo que se pone en juego de esta manera,  
es el giro de toda la tierra  
contra los que tienen cojones  
en el coño.

Y si no se entiende la imagen,  
—es lo que los escucho decir  
llanamente,  
que no entienden la imagen  
que está en el fondo  
de mi hoyo de coño, —

es que ignoran el fondo,  
no de las cosas,  
sino de mi coño,  
del mío,  
aunque desde el fondo de los tiempos  
ustedes chapoteen y den vueltas allí  
como se aúlla ante una alienación,  
o se complota una encarcelación a muerte.

ge re ghi  
regheghi  
geghena  
e reghena  
a gegha  
riri

Entre el culo y la camisa,  
entre la fornicación y la interposición,  
entre el miembro y el salto en falso,  
entre la membrana y la lámina,  
entre la viga y el techo,  
entre el esperma y la explosión,  
tre espina y tre limo,

entre el culo y la incautación  
de todos  
en la trampa de alta presión  
de un jadeo de eyaculación  
no hay ni un punto  
ni una piedra



estallada, muerta al pie de un salto

ni el miembro cortado de un alma  
(el alma solo es un proverbio antiguo)  
sino la aterrante suspensión  
de un soplo de alienación

violado, esquilado, vaciado a fondo  
por toda la insolente canalla  
de todos esos pringosos de excremento  
que no tuvieron otra pitanza  
para vivir  
que comer  
Artaud

momo  
allí, donde se puede fornicar antes  
que yo  
o tener una erección más alta  
que yo  
en mí mismo  
tuvo el cuidado de meter la cabeza  
bajo la curva de ese hueso  
situado entre el ano y el sexo,

de ese hueso que les digo, arrancado de raíz,

en la grasa  
de un paraíso  
cuyo primer iluso, en la tierra,  
no fue el padre o la madre  
que te rehicieron en este antro

sino

YO

atornillado a mi locura.

¿Y qué me dio ahora

por echar a rodar yo también, allí, mi vida?

YO

NADA, nada.

Porque yo

estoy allí

estoy allí

y es la vida

la que rueda, allí, en la palma de su mano, obscena.

Bien.

¿Y luego?

¿Y luego? ¿Y luego?

¡El viejo Artaud

está enterrado

en el hoyo de la chimenea

que se abrió en su encía fría

el día que lo mataron!

¿Y luego?

¿Luego?

¡Luego!

Él es ese hoyo sin marco

que la vida quiso enmarcar.

Porque no es un hoyo

sino una nariz

que supo, sobre todo, olfatear bien

el viento de la apocalíptica

cabeza

que bombea desde su culo apretado

y el culo de Artaud es bueno

para padrotes caídos en la miseria.

Pero también tú tienes esa encía,

la encía derecha, enterrada,

dios,

tu encía también está fría  
desde hace una infinidad de años  
cuando me enviaste tu culo nonato  
para ver si yo nacía

al fin

hace tiempo que me esperabas  
rascando  
mi vientre de ausente

**menendi anenbi  
embenda  
tarch inemptle  
o marchti rombi  
tarch paiolt  
a tinemptle  
orch pendui  
o patendi  
a merchit  
orch torpch  
ta urchpt orchpt  
ta tro taurch  
camppli  
ko ti aunch  
aungbli**



## CENTRO-MADRE Y PATRÓN-MININO

Hablo el tótem amurallado

porque el tótem mural está hecho de tal manera  
que las formaciones viscosas  
del ser  
no lo pueden montar de cerca.

Es sexo carnudo  
ese tótem reprimido,

Es una vianda  
de una repulsión abstrusa  
ese esqueleto  
que no se puede hibridar,

ni de madre, ni  
de padre nonato,

no es  
la carne linda  
que se pone a copular  
con el patrón-minino.

La panza, entonces,  
no fue fletada  
cuando el tótem  
entró en la historia  
para disuadir  
la entrada.

Hizo falta machacar vientre contra vientre  
de cada madre que quería penetrar

la gatita en patrón-minino

en el exangüe tubo insurrecto

como al centro  
de la panacea:

**gatita y patrón-minino**  
son las dos palabras canallas  
**que padre y madre**  
**inventaron**

para disfrutarlo en grande.

¿A quién?

**Al tótem estrangulado,**

como un miembro en un bolsillo  
al que la vida magulla  
tan de cerca,  
que, al fin, el tótem amurallado  
revienta al vientre de nacer

a través de la piscina inflada  
del sexo de la madre abierta

con la llave del **patrón-minino**.

## INSULTO AL INCONDICIONADO

Por la piltrafa,  
por esta sucia piltrafa  
expresamos

ese

no sé qué

que

situarse afuera

para ser sin,

con, —

la piltrafa  
bien enmerdada y enfilada  
al culo de una gallina  
muerta y deseada.

Deseada, dije,  
pero sin venirse  
en esquiras blancas, lamidas,

(tapón de pus  
la saliva)

la saliva  
de su prótesis dental.

La piltrafa  
con la que nos deshacemos  
de las ratas de lo incondicionado.

Que jamás han sentido más  
que

la no-forma,

el fuera de lugar  
la roña sin condición  
llamada lo sin-condición,

la interferencia de la acción,

la transferencia por deportación;

el restablecimiento más allá de la ruptura,

la ruptura de los sellos;

el asentamiento, en fin,  
en el no-afuera,

la imposición del afuera que duerme,  
como un adentro, el estallido de las letrinas  
del canal por donde cagamos muerte,

no valen el desescamado  
del coño de una vulva muerta

cuando la criadita que la carga  
orina en cuclillas  
su orina

para atravesar  
la sífilis.



## EXECRACIÓN DEL PADRE-MADRE

La inteligencia vino después de la idiotez,  
que siempre la sodomizó de cerca,  
Y DESPUÉS.

Lo que da una idea del trayecto infinito.

De una premeditación del no-ser,  
de una criminal incitación del podría-ser  
vino la realidad,  
como del azar que la fornicaba.

Te condeno porque sabes por qué... te condeno,  
pero yo no lo sé.

No fue un espíritu el que hizo las cosas,

sino un cuerpo, que para ser necesitaba la crápula,  
que su verga desbordara su nariz.

**klaver striva  
cavour tavina  
scaver kavina  
okar triva**

Nada de filosofía, de preguntas, de ser,  
nada de nada, nada de refutación, de tal vez,

y por lo demás,

cagar, cagar;

## **DESCORTEZAR EL PAN RUMIADO;**

infames depredaciones  
de alcoholizados con ciborios y salmodias,  
con el vino de las misas,  
con matracas de bonzos tartáricos,  
salidos, nonatos, de un falso mantra,  
sarro enfangado de un antiguo crimen,  
¡letrinas de sublimidad!

Está llegando la hora en que el pocero que defecamos en los  
basureros de las pilas  
bautismales,  
se dé cuenta de que él era yo.

Pues bien, lo sé.

Y siempre fue el vaciamiento de la fosa séptica, nunca el ángel.

mi vaciamiento rebasó al suyo,  
el día en que,  
obligado a deshierbar las úlceras sifilíticas  
en la mugre que se había formado desde siembre,

entendí que el deshierbado era yo, —  
y que les defeco, a ustedes, lo que todos hemos defecado,  
si no se toma,  
con mucha anticipación  
la precaución de sifilizar,

la verga absceso

*OLFATEANDO CANALLADAS DE LA VOLUNTAD.*

Que lo plano se encienda en volumen,

porque lo plano no tiene volumen,  
y el volumen es lo plano;

el volumen se come a lo plano  
y por eso da vueltas por todas partes.

### **El péndulo interior**

era que  
lo que se va, que está  
siempre allí

no se puede  
aguantar mucho  
allí

solo  
cuando  
lo inmóvil  
lo carga

fundiéndose  
siempre

lo que carga, que es  
siempre,

lo que se lleva

desde siempre.

Los espíritus se dan un minuto de inteligencia  
sumergiéndome, a mí, en ese fondo  
que se dan,  
a falta de alimento o de opio  
en mi panza,  
maelström sobre el maelström de fondo (cultivado en el fondo),  
tras lo que vuelven a su putrefacción ancestral.

Si todas las mañanas me despierto con ese espantoso olor a  
fornicación en torno a mí,  
no es porque los espíritus del más allá me hayan enviado un  
súcubo,—

sino porque los hombres de este mundo  
corren la voz a través de su «periespíritu»:

**frotamiento de sus cojones repletos,  
en el canal de sus anos**

**bien acariciado, bien agarrado,  
para succionarme la vida.**

«Es que su esperma es muy bueno,  
me dijo un día  
un policía del Dôme  
que se las daba de conocedor,  
y cuando es "tan bueno",  
"tan bueno", caray,  
uno acaba pagando de más  
por su reputación».

Porque probablemente él salía  
de ese esperma, tan bueno,  
tan bueno:  
y lo había batido y chupado,  
como si fuera  
la tierra entera,  
a lo largo de la noche de ayer.

Y sentí cómo viró su alma,  
**VÍ CÓMO SUS PÁRPADOS SE VOLVÍAN VERDES,**  
al pasar de la camaradería al miedo,

porque sintió que yo iba a golpear.

Nada de tuteos, ni de camaradería,  
jamás conmigo,  
ni en la vida ni en el pensamiento.  
No sé si el final de su frase lo escuché en sueños:  
«Y cuando es tan bueno, tan bueno, caray, uno acaba pagando  
de más por su reputación».

Qué sueño tan gracioso ese donde los esqueletos  
de la iglesia y la policía  
se tuteaban

en el arsénico de mi licor seminal.

Porque volvía el viejo lamento  
de la historia del viejo Artaud asesinado  
en otra vida,  
y que ya no entrará en esta.

Pero ¿cómo que no he entrado  
en esta jodida vida, lameculos,  
si hace cincuenta años que nací?

P. D. —*Hace apenas seis siglos, ese lamento se recitaba en los liceos de Afganistán, cuando Artaud se escribía arto: a.r.t.o.*

*El mismo lamento aparece en antiguas leyendas mazdeístas y etruscas, así  
como en algunos pasajes del Popol-Vuh.*

AQUÍ YACE

precedido de  
LA CULTURA INDIA

Traducción de Conrado Tostado





## LA CULTURA INDIA

Vine a México a entrar en contacto con la Tierra Roja  
y apesta, y a la vez que sahúma;  
huele bien, y apesta, a la vez.

Barbarie de orina en la pendiente de una vagina dura,  
que se rehúsa cuando la cogemos.

Alcanfor urinario de la eminencia de una vagina muerta,  
que nos bufa, al extenderlo,

al mirar desde lo alto del Mirador del Bufón  
la tumba claveteada del padre aterrador,

el hoyo hueco, el acre hoyo hueco, donde hierve el ciclo de los  
piojos rojos,  
el ciclo de los piojos rojos solares,  
enteramente blancos en la trama de las venas de uno de los dos.

¿Cómo que dos? ¿Y cuál de los dos?

¿Quiénes son esos dos?

en esos tiempos

setenta veces malditos

cuando el hombre

se cruzaba a sí mismo

y nacía hijo

de su sodomía,

de su propio culo

endurecido.

¿Por qué dos de ellos?

¿Y por qué de DOS?

Bufón aterrador de padre mimir,  
¡pitri inmundo, parásito, vejete hueco sacado del fuego!

Porque los soles que pasan, tan redondos,  
no son nada al lado del cojo,  
de la inmensa articulación  
de la vieja pierna gangrena  
de la vieja pierna osario gangrena,  
donde madura un escudo de huesos,

el levantamiento subterráneo, guerrero,  
de los escudos de todos los huesos.

¿Es decir?

Es decir que papá-mamá ya no enculan al pederasta innato,  
ese inmundo chiquero de las orgías cristianas,  
confuso, entre ji y cri,  
contraído en  
jiji-cricri

eso quiere decir que la guerra  
reemplazará al padre-madre  
allí, donde el culo cerraba el paso  
de la peste nutricia  
de la Tierra Roja enterrada  
bajo el cadáver del guerrero  
que murió  
por negarse a pasar  
por el periplo de la serpiente  
que se muerde la cola por adelante  
mientras que papá-mamá  
le hacen sangrar el trasero.

Y que, si miramos de cerca,  
en la rebanada tumefacta de la pierna,

del viejo fémur con cuperosis  
caen  
apestan  
y apestaban;  
y resurge el viejo guerrero  
de la crueldad insurrecta,  
de la indecible crueldad  
del vivir sin tener ser  
que pueda justificarlo;  
y caen  
en el hoyo entintado  
de la tierra vista desde lo alto, y allí perforan,  
todas las puntas de lenguas iluminadas,  
que un día se creyeron almas,  
cuando ni siquiera eran voluntades;

suben  
todos los relámpagos  
de la penitencia de mi mano muerta,  
contra la lengua sublevada,

y los sexos de voluntad,

que apenas son palabras lanzadas,  
que no han podido tomar su ser;

pero caen mejor que soles  
vueltos a lanzar,  
en la cueva donde se matan entre sí  
papá y mamá  
y pederasta,  
el hijo de antes de que eso apestara.

¡Cuando el asno solar se creía bueno!

¿Y dónde estaba el cielo en su redondez?

Donde estábamos,  
afuera,  
es tan estúpido  
sentir al cielo  
en el coño,

sin nada que le pudiera cerrar el paso al vacío,  
donde  
no hay fondo  
no hay perpendicularidad  
ni rostro  
ni alto,  
y donde todo regresa, desde el fondo,  
cuando nos ponemos rectos a todo lo largo.

## AQUÍ YACE

Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre,  
yyo mismo;  
nivelador de ese periplo imbécil donde se punza el  
engendramiento,  
el periplo papá-mamá  
e hijo  
hollín del culo de la abuela,  
mucho más que del padre-madre.

Eso que quiere decir que antes de papá-mamá  
que no tenían ni papá ni mamá,  
según dicen,  
¿de dónde, entonces, los habrán sacado,  
a ellos,  
cuando se convirtieron en ese conjunto  
único  
que ni la esposa ni el esposo  
pudieron ver, ni sentados ni de pie,  
antes, ese hoyo improbable  
que el espíritu se busca para nosotros,  
para  
asquearnos un poco más de nosotros mismos,  
era ese cuerpo inservible,  
hecho de carne y esperma loco,  
ese cuerpo colgado, antes de los piojos,  
sudando sobre la mesa imposible  
del cielo  
su calloso olor de átomo,  
su aguardentoso olor de abyecto

detritus  
expulsado del sueño  
del Inca de dedos mutilados

que en lugar de idea tenía un brazo  
pero su mano solo tenía una palma  
muerta, pues había perdido los dedos  
a fuerza de matar reyes.

Antes, entonces, de dizque todo eso,  
fue la impetuosa,  
la quejosa

causa del vientre  
de cielo devorador

y caminó,  
la horripilante,  
7 veces 7 años,  
7 trillones de años,  
siguiendo la desdichada  
aritmética  
de la antigua geomancia,

hasta que de sus mamas ensangrentadas  
expulsadas  
de la ceniza vacía  
que se trasmina del firmamento  
le salió por fin ese niño  
maldecido por los hombres  
y por el infierno mismo,  
pero que dios  
más feo que Satán,  
eligió para sobrepasar

al hombre

y lo llamó ser  
a ese niño  
que tenía un sexo entre los dientes.

Porque otro niño  
era verdadero,  
era real,

sin abuela  
que lo pudiera elegir  
en todo su vientre,

en toda su nalga  
de perro apestoso,

salido solo  
de la mano ensangrentada  
del Inca de dedos mutilados.

Aquí hago sonar los címbalos de hierro  
y tomo la ruta que baja en tijera  
por el esófago del ojo derecho

bajo a la tumba del plexo rígido  
que hace un codo en el camino  
para desprender al niño de derecho

nuyon kidi  
nuyo kadan  
nuyon kada  
tara dada i i  
ota papa

ota strakman  
tarma strapido  
ota rapido  
ota brutan  
otargugido  
ote krutan.

Porque fui Inca, pero no rey.

Kilzi  
trakilzi  
faildor  
bara bama  
varaba  
mince

etretili  
TILI  
te pellizca  
en la falzourchte  
toda de oro,  
en la derrota  
de todo cuerpo.

Y no había ni sol ni nadie,  
ni un ser ante mí,  
no, ningún ser que me tutelara.

Solo me quedaban unos cuantos leales que no dejaban de morir por mí.

Y cuando estaban demasiado muertos para vivir,  
ya solo vi a los horribles,  
a los que ambicionaban un lugar



combatiendo al lado de ellos,  
demasiado cobardes para luchar contra ellos.

Pero ¿quién los había visto?

Nadie.

Mirmidones de una Perséfone

Infernal,

microbios de toda laya, vaciados,  
mucosidades histriónicas de una ley muerta,  
quistes de los que se violan entre sí,  
lenguas del ávaro,  
fórceps  
restregados en su orina  
misma,  
letrinas de la muerte huesuda,  
a la que siempre atornilla el mismo  
vigor  
sombrio,  
del mismo fuego,

en cuya cavidad  
se incubaba un nudo  
terrible,

en clausura  
de la vida madre,

es la serpiente  
de mis huevos.

Porque el fin es el comienzo.  
Y ese fin

es  
el que elimina  
todos los medios.

Y ahora,  
                    todos ustedes, los seres,  
tengo que decirles que siempre me han cagado.  
                    Y que vayan a que les hagan  
                    un avispero  
                    en sus coños  
                    infestados . .  
                    ladillas  
                    de la eternidad.

Jamás me volveré a encontrar, ni una sola vez, con esos seres  
que se tragarón el clavo de la vida.

Sin embargo, un día me volveré a encontrar con los seres que  
se tragarón el clavo de la vida,  
—en cuanto pierda mi teta matriz,

y el ser me haya torcido bajo él,  
y dios me haya volcado en ella.  
                    (EL REPUGNANTE).

De ese modo  
me jalaron  
papá y mamá  
y la fritura de ji en  
Cri

al sexo (centro)  
de la gran estrangulación,  
de donde extrajeron ese eructo  
que salpica cerveza

(muerta)  
y esa materia  
que daba vida  
a Jizo-cri  
cuando del guano de  
mí muerto  
extrajeron  
la sangre  
con la que se dora  
toda vida usurpada  
fuera.

Y así es como:  
el gran secreto de la cultura india  
es llevar el mundo a cero,  
siempre,

pero, antes  
1° demasiado tarde que más temprano

2° lo que quiere decir  
más temprano  
que demasiado temprano

3° lo que quiere decir que lo más tarde solo puede regresar si lo  
más temprano se comió a lo demasiado temprano,

4° lo que quiere decir que en el tiempo  
lo más tarde  
es lo que precede

a lo demasiado temprano  
y a lo más temprano,

5º y que, por mucho que se precipite más temprano  
lo demasiado tarde  
que no dice ni una palabra  
siempre está allí,

y punto por punto  
desmonta  
a todos los más temprano.

### Comentario

Llegaron todos los repugnantes  
al gran desmontaje  
que se manifestó de abajo hacia arriba.

1º om-let cadran  
(esto se susurra:)  
Ustedes no sabían  
que el estado  
HUEVO  
era el estado  
antiArtaud  
por excelencia  
y que para envenenar a Artaud  
no hay  
como batir  
una buena omelette  
en los espacios  
que se dirigen hacia ese punto  
gelatinoso  
del que Artaud,

buscando al hombre por hacer,  
huyó,  
como de una peste horrible,  
y es ese punto  
que vuelven a instalar en él,  
nada como una buena omelette  
repleta de veneno, cianuro, alcaparras,  
transmitida por aire hasta su cadáver  
para desarticular a Artaud  
en el anatema de sus huesos  
COLGADOS DEL CATASTRO INTERIOR.

Y 2° palaoulette tirant  
pargalouette te titrant

3° tuban titi tarftan de la cabeza y apuntándote a la cabeza

4° lomunculus del punzón frontal y de la pinza que te putea

empuja al patrón apestoso  
al capitalista arrogante  
de los limbos  
que nada hacia el rearmado  
del padre-madre en el sexo niño  
para vaciar el cuerpo entero,  
enteramente, de su materia  
y colocar en su lugar, ¿qué?  
Al que hicieron el ser y la nada,  
como se da a hacer pipí.

Y SE LARGARON TODOS

No, queda el taladro espantoso

el taladro-crimen,  
ese espantoso  
clavo viejo, gran yerno,  
desviado en beneficio del falso yerno  
del dolor serruchado de los huesos.

Acaso no vemos que el falso yerno,  
es Jizi-cri,  
al que ya conocían en México  
mucho antes de su fuga en burro a Jerusalén  
y de la crucifixión de Artaud en el Gólgota.  
Artaud  
sabía que no hay espíritu  
solo un cuerpo  
que se rehace, como el engranaje de un cadáver con dientes,  
en la gangrena  
del fémur  
adentro.

Dakantala  
dakis tekél  
ta redaba  
ta redabel  
de stra muntils  
o ept anis  
o ept atra

del dolor  
sudado  
en  
el hueso. —

Toda lengua verdadera

resulta incomprensible,  
como el chasquido  
de los dientes de los pordioseros que tiritan;  
o del garito (burdel)  
del fémur dentado (ensangrentado).

Del dolor excavado en los huesos  
nació algo  
que se convirtió en lo que fue espíritu  
para decapar el dolor motriz  
del dolor,  
esa matriz,  
una matriz concreta

y el hueso,  
el fondo de la toba  
que se volvió hueso.

Moraleja

Nunca te canses más de lo necesario, salvo que quieras fundar  
una cultura en la fatiga de tus huesos.

Moraleja

Cuando el hueso se comió a la toba,  
que el espíritu roía por detrás,  
el espíritu abrió la boca de más  
y recibió atrás  
de la cabeza  
un golpe como para desecar sus huesos;

entonces,

ENTONCES,

entonces

hueso por hueso

volvió la igualdad sempiterna

y puso a girar al átomo eléctrico

antes de fundirse punto por punto.

### Conclusión

A mí, el simple

Antonin Artaud,

no me van a hacer creer en la influencia

cuando solo se es hombre

o

dios.

No creo ni en el padre

ni en la madre,

no tengo

papá-mamá,

naturaleza,

espíritu

o dios,

satán

o cuerpo

o ser,

vida

o nada,

nada que esté afuera o adentro



y, sobre todo, no la boca del ser,  
hoy de una cloaca horadada con dientes  
donde todo el tiempo se mira  
el hombre que mama su sustancia  
en mí,  
para sacarme un papá-mamá,  
y rehacerse una existencia  
sin mí  
sobre mi cadáver  
arrebataado al vacío  
mismo,

y olfateado  
de vez  
en cuando.

Digo  
por encima  
del tiempo

como si el tiempo  
no estuviera frito,  
como si no fuera esa decocción frita  
de todos los abatidos  
del umbral,  
reembarcados en sus ataúdes.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

PARA TERMINAR CON EL JUICIO DE DIOS

seguido de  
TUTUGURI

Traducción de Conrado Tostado



kré	Hace falta que todo	puc te
kré	se ajuste	puk te
pek	al milímetro	li le
kre	en un orden	pek ti le
e	fulminante.	kruk
pte		

Ayer me enteré

(quiero pensar que un poco tarde, o tal vez solo se trate de una falsa noticia, de uno

de esos chismes inmundos que se propagan entre letrinas y fregaderos, a la hora en que se sirve en bandejas la comida que se ingurgitará de nuevo),

ayer me enteré

de una de las prácticas oficiales más sensacionales en las escuelas públicas de Estados

Unidos,

y que sin duda hacen que ese país se sienta a la cabeza del progreso.

Parece que entre los exámenes o pruebas que se aplican a los niños para

entrar por primera vez a una escuela pública, se practica lo que se llama la prueba del licor seminal, o del espermatozoide,

y que consistiría en pedirle al niño recién incorporado un poco de su espermatozoide para

introducirlo en un bocal,

y tenerlo listo en algún intento de fecundación artificial que pudiera tener lugar

más tarde.

Porque a los norteamericanos les parece que les hacen  
falta cada vez más brazos y niños,

es decir, no obreros

sino soldados,

y, a fuerza, por todos los medios posibles, quieren hacer  
y fabricar soldados

a la vista de todas las guerras planetarias que pudieran  
tener lugar ulteriormente,

con el propósito de demostrar por medio de las virtudes  
aplastantes de la

fuerza

la superioridad y excelencia de los productos  
norteamericanos,

y de los frutos del sudor norteamericano en todos los  
campos de la actividad y del

dinamismo posible de la fuerza.

Porque hay que producir,

y por todos los medios posibles hay que reemplazar a la  
naturaleza, donde se pueda

reemplazar,

hay que darle a la inercia humana un campo mayor,

hace falta que el obrero tenga en qué emplearse,

hace falta crear nuevos campos de actividad,

donde reinarán, por fin, todos los falsos productos fabri-  
cados, todos los indignos sustitutos sintéticos,

y donde la hermosa naturaleza verdadera no tendrá nada  
qué hacer,

y deberá ceder de una vez por todas, y vergonzosamente,  
su lugar a todos esos triunfantes

productos de reemplazo

donde el espermatozoide de todas las fábricas de fecundación  
artificial hará maravillas

para producir ejércitos y acorazados.

No más fruta, no más árboles, no más verduras, no más  
plantas, medicinales o no, y

en consecuencia, no más alimentos,  
sino productos sintéticos hasta la saciedad,  
en los vapores,  
en los humores especiales de la atmósfera, en los ejes particulares de las atmósferas

extraídas a la fuerza y por síntesis de las resistencias de una naturaleza que de la guerra solo ha conocido el miedo.

Pero viva la guerra, ¿no es cierto?

Porque así se hace, ¿no es cierto?, esa guerra que los americanos tienen preparada, y

para la que se preparan, paso a paso.

Y para defender a esa insensata manufactura de todos sus competidores, que no

dejarán de surgir por todas partes,

hacen falta soldados, ejércitos, aviones, acorazados,

de allí, el esperma

en el que, al parecer, los gobiernos de Estados Unidos han tenido el atrevimiento de

pensar.

Porque más de un enemigo

nos acecha, hijo,

a nosotros, capitalistas natos,

y entre esos enemigos

está la Rusia de Stalin,

a la que tampoco le faltan brazos armados.

Todo eso está muy bien,

Solo que yo no sabía que los norteamericanos fueran un pueblo tan guerrero.

Pero para combatir hay que recibir golpes, y quizá yo haya visto a muchos norteamericanos

en la guerra,

pero siempre con inmensos ejércitos de tanques, de aviones, de

acorazados, frente a ellos,

que les servían de escudo.

He visto combatir a muchas máquinas

pero solo he visto, a una distancia infinita,  
atrás,  
a los hombres que las manejaban.  
Frente al pueblo que da de comer a sus caballos, a sus  
reses, a sus  
asnos las últimas toneladas de auténtica morfina que  
le podrían quedar, antes de reemplazarla por sustitutos de  
drogas,  
prefiero al pueblo que come a ras de tierra el delirio del  
que nació,  
me refiero a los Tarahumaras  
que comen su Peyote del suelo mismo  
cuando nace,  
y que mata al sol para instalar el reino de la noche negra,  
y revienta a la cruz para que los espacios del espacio no  
puedan volverse a  
encontrar, ni cruzarse.

Así van a escuchar ustedes la danza del TUTUGURI.



## TUTUGURI

### El rito del sol negro

Y abajo, como bajo la cuesta amarga,  
cruelmente desesperada del corazón,  
se abre el círculo de seis cruces,  
tres abajo,  
como encastrado en la tierra madre,  
desencastrado del abrazo inmundo de la madre  
que babea.

La tierra de carbón negro  
es el único emplazamiento húmedo  
en esa grieta de la peña.

El Rito consiste en que el nuevo sol pase por siete puntos antes  
de estallar en el orificio de la tierra.

Y hay seis hombres,  
uno por cada sol,  
y un séptimo hombre  
que es el sol todo  
crudo  
vestido de negro y de carne roja.

Ahora bien, ese séptimo hombre  
es un caballo,  
un caballo con un hombre que lo lleva.

Pero el caballo es  
el sol,  
no el hombre.

En el desgarramiento de un tambor y una trompeta larga,  
extraña,  
los seis hombres  
que estaban acostados,  
enrollados a ras de tierra,  
brotan sucesivamente como girasoles,  
no soles  
sino suelos giratorios,  
de lotos de agua,  
y a cada brote  
le responde el gong cada vez más sombrío  
y adentrado  
del tambor  
hasta que de pronto se ve llegar a galope tendido, a una  
velocidad de vértigo,  
al último sol,  
al primer hombre,  
al caballo negro con un  
hombre desnudo,  
absolutamente desnudo  
y virgen  
sobre él.

Después de saltar, avanzan siguiendo meandros circulares  
y el caballo de carnes sangrantes se enloquece  
y caracolea sin cesar  
en el cantil de su peña  
hasta que los seis hombres  
terminan de rodear  
por completo  
las seis cruces.

Ahora, el tono mayor del Rito es justamente  
LA ABOLICIÓN DE LA CRUZ.

Cuando terminan de rodearlas  
arrancan  
las cruces de tierra  
y el hombre desnudo  
a caballo  
enarbola  
una inmensa herradura  
mojada en su sangre, en una cortadura.



## EN BUSCA DE LA FECALIDAD

Donde huele a mierda

huele a ser.

El hombre hubiera podido muy bien no cagar,  
no abrir la bolsa anal,  
pero eligió cagar  
como eligió vivir  
en lugar de consentir a vivir muerto.

Es que, para no hacer caca,  
habría tenido que consentir  
a no ser,  
pero no pudo decidirse a perder  
el ser,  
es decir, a morir vivo.

En el ser hay  
algo particularmente tentador para el hombre  
y ese algo es justamente  
LA CACA.  
(Rugidos, aquí).

Para existir basta con dejarse ser,  
pero para vivir,  
hace falta ser alguien,  
para ser alguien  
hay que tener un hueso,  
no tener miedo de mostrar el hueso  
ni de perder la carne, de paso.

El hombre siempre ha amado más la carne  
que la tierra de los huesos.  
Es que solo había tierra y el bosque de huesos,  
y se tuvo que ganar su carne,  
solo había hierro y fuego,  
no mierda,  
y al hombre le dio miedo perder la mierda  
o más bien, deseó a la mierda  
y por eso sacrificó la sangre.

Para tener mierda,  
es decir, carne,  
donde solo había sangre  
y la chatarra de las osamentas  
donde no se habría podido ganar ser,  
donde solo se podía perder la vida.

**o reche modo  
to edire  
di za  
tau dari  
do padera coco**

Allí, el hombre se retiró y huyó.

Entonces, se lo comieron las bestias.  
No fue una violación,  
él se prestó a la comida obscena.

Le encontró el gusto,  
aprendió, él mismo,  
a ser la bestia  
y a comer rata  
con delicadeza.

¿Y de dónde viene esa abyección de la suciedad?

¿Es porque el mundo aún no está constituido,  
o porque el hombre se hace una idea muy pequeña del  
mundo

y quiere conservarla eternamente?

Viene de que el hombre

un buen día,

fijó

la idea del mundo.

Dos caminos se abrían para él:

el del infinito afuera,

el de lo ínfimo adentro.

Y eligió lo ínfimo adentro.

Donde solo hay que prensar

a la rata,

la lengua,

el ano

o el glande.

Y dios, dios mismo, apresuró el movimiento.

¿Dios es un ser?

Si es, es mierda.

Si no es,

no es.

Entonces, no es,

pero a la manera del vacío que avanza con todas sus formas

y cuya representación más perfecta

es la marcha de un conjunto incalculable de ladillas.

«Usted está loco, señor Artaud, ¿y la misa?».

Reniego del bautizo y de la misa.

No hay acto humano

que, en el plano erótico interior,

resulte más pernicioso que el descenso

de quien se hace llamar Jesucristo  
a los altares.

No me lo van a creer,  
y aquí veo cómo el público levanta los hombros,  
pero el llamado cristo no es sino  
el que, de cara a la ladilla dios,  
consintió a vivir sin cuerpo,  
entretanto, un ejército de hombres  
descendió de una cruz  
donde dios creyó haberlo clavado hace mucho tiempo,  
se rebeló,  
y armada de hierro,  
de sangre,  
de fuego, y de osamentas,  
avanza, con invectivas a lo Invisible  
para terminar, allí, con EL JUICIO DE DIOS.



## UNO SE PREGUNTA SI...

Lo grave  
es que sabemos  
que después del orden  
de este mundo  
hay otro.

¿Cuál?

No sabemos.

El número y el orden de las suposiciones en este campo  
es justamente  
¡infinito!

¿Y qué es lo infinito?

¡Bien a bien, no lo sabemos!

Es una palabra  
que usamos  
para indicar  
la apertura  
de nuestra conciencia  
hacia la posibilidad  
desmesurada,  
incansable y desmesurada.

¿Y qué es, exactamente, la conciencia?

No lo sabemos exactamente.

Es la nada.

Una nada  
de la que nos servimos  
para indicar  
cuando no sabemos algo  
de qué lado no lo sabemos  
y decimos  
entonces  
conciencia,  
del lado de la conciencia,  
pero hay cien mil otros lados.

¿Entonces?

Al parecer, la conciencia,  
en nosotros, está  
ligada  
al deseo sexual  
y al hambre;

pero podría  
muy bien  
no estar  
ligada a ellos.

Se dice,  
podemos decir,  
hay algunos que dicen  
que la conciencia  
es un apetito,  
el apetito de vivir;

e inmediatamente

junto al apetito de vivir,  
está el apetito de alimento  
que viene de inmediato a la mente;

como si no hubiera gente que comiera  
sin ninguna especie de apetito;  
y tiene hambre.

Porque también eso  
existe,  
tener hambre  
sin apetito;

¿entonces?

Entonces

el espacio de posibilidad  
me fue dado un día  
como un gran pedo  
que yo haría;  
pero ni el espacio  
ni la posibilidad,  
yo no sabía exactamente qué eran,

y no sentía la necesidad de pensar en eso,

eran palabras  
inventadas para definir cosas  
que existían  
o que no existían  
ante la  
estrujante urgencia  
de una necesidad:  
la de suprimir la idea,  
la idea y su mito,

y de hacer que reine, en su lugar,  
la atronadora manifestación  
de esta explosiva necesidad:  
dilatar el cuerpo de mi noche interna,

de la nada interna  
de mi yo

que es noche,  
nada,  
irreflexión,

pero que es una explosiva afirmación  
de que hay  
algo  
a lo que hay que hacer lugar:

mi cuerpo.

¿Y realmente  
reducir a ese gas apestoso  
mi cuerpo?  
¿Puedo decir que tengo un cuerpo  
porque tengo un gas apestoso  
que se forma  
adentro de mí?

No lo sé  
pero  
sé que

el espacio,  
el tiempo,  
la dimensión,  
el devenir,  
el futuro,  
el porvenir,

el ser,  
el no ser,  
el yo,  
el no yo,  
no son nada para mí;

pero hay una cosa  
que es una cosa  
la única cosa  
que es una cosa,  
y que siento  
que quiere  
SALIR:  
la presencia  
de mi dolor  
de cuerpo,  
la presencia  
amenazante,  
y que nunca se cansa  
de mi  
cuerpo;

por más que me compriman con preguntas  
y que niegue todas las preguntas,  
hay un punto  
en el que me veo constreñido  
a decir no,

NO

entonces  
la negación;

y ese punto  
es cuando me presionan,  
cuando me prensan

y me ordeñan  
hasta que sale  
de mí  
el alimento  
mi alimento  
y su leche,

¿qué queda?

Que estoy sofocado;  
y no sé si es una acción  
pero al presionarme así, con preguntas,  
hasta la ausencia  
y la nada  
de la pregunta  
me presionan hasta la sofocación  
en mí  
de la idea de cuerpo  
y de ser un cuerpo,

y entonces sentí lo obsceno

y me eché un pedo  
de sinrazón  
de exceso  
y de revuelta  
de mi sofocación.

Es que me presionaban  
hasta mi cuerpo  
y hasta el cuerpo

y entonces  
hice estallar todo  
porque a mi cuerpo  
no se le toca nunca.

## CONCLUSIÓN

—¿Y de qué le ha servido a usted, señor Artaud, esta radiodifusión?

—En principio, para denunciar cierto número de porquerías sociales, reconocidas y consagradas oficialmente:

1° —esa emisión de esperma infantil donada de manera gratuita por niños en la perspectiva de una fecundación artificial de fetos aún por nacer y que verían la luz del día dentro de un siglo, o más.

2° —Denunciar, en el territorio mismo de ese pueblo americano, que ocupa toda la superficie del antiguo continente indio, una resurrección del imperialismo guerrero de la antigua América que hizo que el pueblo indio anterior a Colón fuera la abyección de toda la humanidad precedente.

3° —Usted enuncia, señor Artaud, cosas muy extrañas.

4° — Sí, digo algo extraño,  
y es que los indios de antes de Colón eran, contrariamente a todo lo que uno pudiera  
creer, un pueblo extrañamente civilizado  
y que precisamente habían conocido una forma de civilización basada exclusivamente  
en el principio de la crueldad.

5° —¿Y usted sabe lo que es, exactamente, la crueldad?

6° —De esa manera, no, no lo sé.

7° —La crueldad es extirpar por la sangre y hasta la sangre a dios,  
al azar bestial de la animalidad humana inconsciente, en donde se le encuentre.

8° —Si no se le sostiene, el hombre es un animal erótico,  
en él hay un estremecimiento inspirado,  
una especie de pulsación  
que produce un sinnúmero de bestias, que es la forma que  
los antiguos pueblos  
terrestres atribuían universalmente a dios.  
Eso producía lo que llamamos un espíritu.  
Ahora bien, ese espíritu, venido de los Indios de América  
se presenta hoy día bajo  
apariencias científicas que solo ponen de manifiesto su  
influencia infecciosa y mórbida, su estado agudo de vicio, pero  
de un vicio donde pululan las enfermedades,  
porque, y ríanse a sus anchas, si quieren,  
lo que hemos llamado microbios  
son dios,  
y ¿saben de qué hacen sus átomos los americanos y los rusos?  
De microbios de dios.  
—Usted delira, señor Artaud.  
Está usted loco.  
—No deliro.  
No estoy loco.  
Le digo que inventamos los microbios para imponer una  
nueva idea de dios.

Encontramos una nueva manera de poner de manifiesto a dios  
y de plantearlo desde el ángulo de su nocividad microbiana.  
De clavarlo en el corazón,  
donde a los hombres les gusta más,  
bajo la forma de una sexualidad enfermiza,  
con esa siniestra apariencia de crueldad mórbida que asume  
cuando se le antoja  
tetanizar y enloquecer a la humanidad, como ocurre ahora.



Utiliza el espíritu de pureza de una consciencia que se mantiene cándida, como la

mía, para asfixiar, con todas las falsas apariencias que propaga universalmente en los espacios, y de esa manera Artaud el Momo puede adoptar la figura de un alucinado.

—¿Qué quiere usted decir, señor Artaud?

—Quiero decir que encontré la manera de terminar de una vez por todas con ese

simio

y que, si ya nadie cree en dios, todo el mundo cree cada vez más en el hombre.

Y ahora tenemos que decidírnos a emascular al hombre.

—¿Cómo?

¿Cómo puede decir eso?

Por donde se le vea, usted está loco, pero loco de atar.

—Llevándolo de nuevo, pero esta vez sería la última, a la mesa de autopsias para rehacer su anatomía.

Repito, para rehacer su anatomía.

El hombre está enfermo porque está mal construido.

Hay que decidirse a desnudarlo para rasparle ese animalúculo que lo escuece

mortalmente,

dios,

y con dios

sus órganos.

Áteme, si usted gusta,

pero no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando usted le haya hecho un cuerpo sin órganos,

lo habrá liberado de todos sus automatismos y le habrá devuelto su verdadera libertad.

*Le habrá vuelto a enseñar a danzar al revés  
como en el delirio de las danzas musette  
y ese reverso será su verdadero anverso.*

### III TEATRALIDADES



## LA TEODICEA ARTAUD O NADA ES COMO PENSABAS

ZENIA YÉBENES

Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros.

Juan 1:14

Hay una aproximación mística, si bien invertida, en las investigaciones de Artaud. La materia de su propio trabajo lo lleva necesariamente al territorio de lo sacro y de lo ritual. ¿No sería o es su escritura una tentativa especular del sacrificio, una reproducción del ciclo cósmico que se constituye por el paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de lo múltiple a la sola unidad? Irremediablemente maniatado, en implacable marcha hacia lo absoluto, Artaud se aboca a la simple y abisal experiencia de la unidad: *simplificatio* de los antiguos, unidad simple de Maestro Eckhart, lo suelto o desligado, el Origen con mayúsculas opuesto al origen con minúsculas. Su propuesta no es estética, es metafísica. No la metafísica como disciplina abstracta sino una metafísica que intuye visceralmente y a la que sin embargo no tiene acceso. Los lenguajes de lo sagrado hablan de una caída o de una trasgresión. Con la separación del Origen aparecen el lenguaje y la conciencia. El lenguaje y la conciencia separan. Funcionan a través de la distinción: sujeto y objeto; yo y mundo. Lo sagrado, etimológicamente, refiere a lo separado. Lo separado de lo absoluto, del Origen, de lo desligado. La intuición metafísica de Artaud radica en presentir en sí el Origen y en su imposibilidad de hacer presente y expresarse así mismo esta intuición, ¿cómo hacerlo si el lenguaje y la conciencia se basan en la distinción y la oposición?

La lucha denodada de la escritura de Artaud busca entonces atender a esta separación del Origen. La palabra «sa-

crificio» proviene del latín *sacrum* y *facere*; es decir, «hacer sagradas las cosas», operar ritualmente con la separación. Lo esencial del ritual sacrificial es reproducir las dos fases complementarias de desintegración e integración del ciclo cósmico hasta la unificación de contrarios: humano-divino, exterior-interior, cuerpo-alma, femenino-masculino. Según el Sepher Yetsira, las letras son a la vez el origen del lenguaje y del ser. Reunir lo disperso —dice René Guénon— es lo mismo que encontrar la Palabra perdida. Se tratará de reconocer y reunir las sílabas directrices, como Isis reunía el cuerpo despedazado de Osiris. El drama para Artaud se expresa de forma esotérica a partir de fuerzas cósmicas opuestas («masculino» y «femenino», «fuego» y «agua», «Artaud» y «Dios»), el mundo mítico de la alienación y el mundo profetizado de la unidad creado como contra-mito, no son separables ni están ni separados; son la urdimbre y la trama a partir de la cual se teje el texto. La alquimia, la magia, las antiguas religiones solares, la cábala, el cristianismo, el gnosticismo, el tarot, son léxicos específicos de la escritura de Artaud que hacen que sea interpretado como alquimista, ocultista o gnóstico. Pero hay que tomar en cuenta que él jamás reduce su metafísica a la matriz conceptual de la que extrae su lenguaje. Es un error leer los textos a través de una rígida grilla interpretativa de cualquiera de estos léxicos. El uso de ideas extraídas de religiones heréticas y esotéricas es préstamo y adaptación, no afiliación. Para Artaud —incluso durante su período religioso en Rodez— la teología está en última instancia subordinada a la metafísica y esta parte de una experiencia personal de deseo de absoluto. El lenguaje de lo sagrado es, radicalmente, lenguaje de lo absoluto. La Palabra sagrada perdida, es la Palabra-Origen, potencia de manifestación esencial del ser. La Palabra-Origen exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. Palabra total y palabra inicial: Palabra matriz que nos remite al *arkhé*, a la materia original, a la no distinción entre el yo y el mundo. Palabra total que no significa porque significar es distinguir y separar y no es de su

naturaleza el significar, sino el manifestarse. Palabra seminal que en su aparición o en su manifestación incorpora la materia o es materia incorporada.

El itinerario de lo sacro y ritual en la obra de Artaud no guía, sin embargo, a la unión mística de la pérdida o disolución del yo en el Origen. Su itinerario es el de una mística invertida que si bien anhela la abolición de la separación entre el yo y el mundo conduce, paradójicamente, a la reificación del yo. La obra más reconocida de Artaud, *El teatro y su doble*, exige un «teatro de la crueldad» que saca a la luz violentas fuerzas metafísicas inscritas —como un jeroglífico— en el cuerpo del actor. La crueldad es apetito de vida, de necesidad implacable que el lenguaje no debe representar, debe manifestar. El teatro artaudiano descompone los patrones significativos tradicionales y, mediante el despliegue riguroso de múltiples planos de sonido, luz, materialidad y movimiento, busca generar, de algún modo, un nuevo mundo de signos tallados en la materia misma de la vida. Se trata de crear el ciclo mítico de la desintegración de las formas para llegar al limo o a la materia original en la que estas se integran perpetuamente. El teatro como doble del Origen, de la Vida con mayúsculas. El teatro y su doble aboga por reemplazar el lenguaje hablado por un lenguaje físico en su materialidad y solidez. El teatro alquímico desarrolla esta idea de una regeneración del lenguaje, sugiriendo que, así como el alquimista busca disolver la materia base para reconstituirla en oro, así el verdadero teatro busca la purificación del lenguaje representativo. No es la existencia humana lo que se presenta en el escenario; son las energías metafísicas del Origen (la creación, la destrucción) las que manifiestan y se organizan en cuerpos y espacio. He ahí su énfasis en un lenguaje teatral de impacto sensorial directo y la base de la superioridad que le concede a la fuerza de los cuerpos en escena. Más radicalmente, *Sobre el teatro balinés* evoca una Palabra-Origen antes de las palabras, encarnada en el cuerpo a través de gestos, actitudes y signos. Basada exclusivamente en la fisicidad y opuesta a los excesos del diálogo del teatro occidental. Artaud

quiere un teatro mítico y etimológicamente *mythos* se liga al cuerpo; proviene de la raíz *my*, la cual se refiere, en una primera acepción, a la onomatopeya (emitir e imitar sonidos) y, en un segundo sentido, al acto de mover boca y labios al hablar.

Efectivamente, queda del mito una última sustancia inalterable, mientras varían las formas y accidentes de la narración. El Verbo se hizo carne, dice el Evangelio. El cuerpo puede, pues, por obra del Verbo, alojar la latitud de lo divino y lo divino se inscribe, en efecto, en la materia corpórea. Artaud busca en el cuerpo el Verbo, esa Palabra-Origen que lo incorpora, la sintaxis de un yo interior latente. Busca ese yo «no separado», a través de las fallas del lenguaje conceptual y discursivo esperando que, ahí donde el lenguaje fracasa, aparezca. Si Artaud quiere descubrirse a través del quiebre de la escritura, no es engañando al inconsciente sobre la página mediante el automatismo o a partir de los deslices inducidos de la pluma. Si los surrealistas son acusados de permitir que el inconsciente usurpe el trono de la razón, Artaud ve al inconsciente con recelo, como el depósito de las fuerzas que emanan de la sociedad. Lo que a él le interesa no es el contenido de la mente, sino la forma en la que la mente funciona o, mejor dicho, es en el fracaso del funcionamiento «habitual» de la mente que detecta en sí mismo y que se devela en su escritura, en el que espera atisbar el yo Palabra-Origen: pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones. Palabra-Origen ininteligible que exige al entendimiento, dirá con Nicolás de Cusa toda una tradición mística, abandonar los caracteres propios de las palabras que utilizamos. Palabra pues que niega al lenguaje como pura instrumentalidad, que apunta a un saber del no saber, a un entender del no entender y cuyo solo entendimiento es, como dice el Cusano, un *intelligere incomprehensibiliter*: un entender incomprensiblemente. Si los conceptos han de ser portadores del *intelligere*, lo que Artaud busca es el *intelligere incomprehensibiliter* de las imágenes. Producidas por los «nervios» las imágenes han de tener inscritas, en ellas mismas, el des-



tello abrasador que transmita la energía con el que las cosas del mundo irrumpen en el cuerpo. Artaud sugiere que solo en la conciencia corporal no hay distinción entre el sujeto y el objeto de la conciencia. Esto es, según él, lo que diferencia la conciencia corporal de la conciencia reflexiva: La carne como lugar privilegiado de lo inmediato.

Hay una larga tradición para la que el misticismo es corpóreo puesto que la acción unificante del ser escindido en el Origen corresponde al eros. Louis Beirnaert habla de la aptitud de la unión sexual de los cuerpos para significar un acontecimiento sagrado. Bataille le corrige. No se trata de que el eros pueda significar lo sagrado, sino de que el eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado. El misticismo corpóreo de Artaud busca, sin embargo, en esa unión con el Origen no disolverse a sí mismo en Otro sino acceder —principalmente— a la capacidad de sentir. La intuición visceral de Artaud no logra expresarse ni hacerse presente al mismo Artaud. En tratamiento psiquiátrico casi desde la niñez debido a una meningitis y a sus «dolores cerebrales», es medicado tempranamente con opio, láudano y otros estupefacientes que lo acompañarán de por vida. Artaud vincula inextricablemente su incapacidad de sentir y de sentirse a sí mismo con la presencia de una conciencia y de un lenguaje que separan y que funcionan en tanto que distinguen. La enfermedad le priva de sí, de su sustancia vital, le permite reconocer, con revulsiva lucidez, las enfermedades de la cultura: el lenguaje representativo y la conciencia reflexiva. Constantemente se refiere en sus escritos a lo que él mismo describe en sí, como su falta de fuego mental; su radical y definitiva separación de la vida. El dolor, paliado con el esfuerzo deliberado de insensibilizarse y anesthesiarse, le distancia aún más; provoca un sentimiento de extrañamiento con respecto a su propio cuerpo percibido como hostil. Él carga con su cuerpo, repetirá una y otra vez.

De ninguna manera disminuye la enigmática belleza e intensidad de sus escritos sugerir que los excesos eróticos de su

teatro de la crueldad pueden entenderse mejor no como expresiones de una vitalidad naturalmente «desbordante» sino como defensas contra la desvitalización y desrealización que le habitan. El teatro debe ser un tratamiento de shock que fuerce a sentir. Como la peste, debe purificar por la destrucción de todo lo que no sea manifestación directa del ser. Tiene la función de curar o aniquilar al abolir las dualidades de la representación: yo/mundo, sujeto/objeto, mente/cuerpo. Artaud hubiera querido identificarse con el sensual asesino de su imaginación, el emperador romano Heliogábalo que habla de la inaudita cantidad de crímenes cuya perversa gratuidad solo se explica por «la impotencia para tomar completa posesión de la vida». Los actos de automutilación son una forma no solo de reconocer la escisión del Origen sino de la impotencia para recuperar el sentido de la propia existencia física («la completa posesión de la vida»).

El cuerpo, hay que decir, no remite a una identidad substancial sino a una identidad construida en el tiempo mediante actos discontinuos y repetitivos. El cuerpo es un resultado performativo abierto a la transformación. Los rituales —y de ahí la necesidad de Artaud de un teatro ritual— hacen del cuerpo objeto y medio de transformación que aspira a ser total. El ritual se dirige a la producción de agentes ritualizados; personas que logren tener un conocimiento instintivo de ciertos esquemas embebidos en sus cuerpos y en su sentido de la realidad. Con el teatro ritual Artaud busca fabricarse una conciencia corpórea distinta de la reflexiva; busca la carne hecha Verbo. Constituirse a sí mismo como conciencia corpórea que siente y se siente a sí misma, a través de la sensación inducida ritualmente.

A lo largo de su escritura, advierte de los peligros de concebir la existencia según los términos establecidos por el lenguaje conceptual y discursivo. Pero este extraordinario poder del lenguaje también significa que existe la Palabra origen que une el lenguaje y el ser, el Verbo hecho carne, capaz de ofrecer redención potencial a su sentido de carencia existencial. Escribir el cuerpo no es un modo de revelar el yo, sino de hacer

real, por primera vez, el yo para él mismo; el yo que no puede llegar a ser en los marcos conceptuales y lingüísticos de la reflexividad y la representación. Escribir el cuerpo significa crear una construcción textual llamada «Antonin Artaud». Artaud llegará a pensar que puede transformar su identidad y su biología a partir de la escritura. Antonin Artaud: Dios creador de sí mismo.

En 1936 viaja a México para visitar a los tarahumaras cuya cultura caracteriza como un «primitivismo mágico» necesario para un retorno al Origen, a las fuentes metafísicas de la existencia. Harto de la incompreensión de sus conceptos teatrales, va en busca de las culturas autóctonas que, a sus ojos, aún mantienen una identidad incorrupta frente a las imposiciones coloniales. Sus escritos cuentan la historia de una odisea frustrada en un paisaje mítico, alucinante, saturado de fuerzas divinas: Artaud presenta la cultura tarahumara como la lectura y escritura perpetua de un diálogo metafísico entre sus miembros y la naturaleza. Los tarahumaras ven el paisaje y su movimiento como inscripciones, y la oposición de las fuerzas cósmicas, ya reveladas en el paisaje, se ve realizada por las marcas que dejan en el entorno. Los principios cosmogónicos de creación y destrucción, emergen de las rocas y la vegetación. La palabra Dios no existe en su lengua; pero rinden culto a un principio trascendente de la Naturaleza, que es Macho y Hembra. Los tarahumaras le parecen «una Raza principio», que vive más en un tiempo propio, natural y cósmico. En *El rito del peyote* entre los tarahumaras, describe rituales que involucran la ingurgitación de un poderoso alucinógeno, el peyote, que espera que equivalga a un renacimiento de sí. El rito del peyote constituye una operación de aniquilamiento del Yo y de asimilación en el Origen. Esta operación de disolución es reflejo de la continua auto-creación del Yo a partir del limo originario. Ahora bien, con su lucidez abismática, Artaud advierte, dolorosamente, que es el «yo» autoreflexivo y lingüísticamente constituido, el «yo» del que había que deshacerse, el que es testigo de la experiencia y el que escribe de los tarahumaras,

como escribirá del mundo gaélico; otra tentativa fracasada en la búsqueda de los mitos del Origen de Todo.

Al ahondar cada vez más en las dificultades del pensamiento y ensanchar los abismos entre pensamiento y realidad, entre conciencia reflexiva y conciencia corpórea; al distanciar el yo generador de sentido del significante; el significante del significado y el significado del referente, Artaud solo incrementa su propio sentido de alienación y queda encerrado en su propia mente cuyo funcionamiento escrudiña implacable y brillantemente. La retirada al espacio interior es la Kehre que establece su rumbo en una reconceptualización del yo cuando debería, según sus propios principios, estar escribiendo hacia una abolición de la separación yo y mundo. Esta abolición se anuncia al final de su escritura sobre la base de la percepción del mundo como una amenaza para la integridad del yo y con la propuesta, dudosa, de que sea entonces el mundo el que se redefina y sitúe bajo el dominio de un yo reificado que subsuma y contenga toda la realidad.

Artaud se rehúsa a lo que es el telos místico por excelencia, el éxtasis: salida de sí, pérdida del yo en el Origen. Desea reconstruir el yo —un yo que no es capaz de sentirse a sí mismo— y aprehenderlo por sí en su totalidad y en todas sus ramificaciones. Desea una conciencia absolutamente presente para sí misma sin que esta presencia introduzca una escisión ni entre la conciencia y el mundo, ni entre la conciencia que observa y la conciencia observada. Anhela una forma de pensamiento en la que la conciencia reflexiva se identifique tan perfectamente con la conciencia corpórea, que no haya escisión dentro de esta conciencia autorreflexiva. Pero esta conciencia ideal, absolutamente presente a sí misma, es imposible, ya que implica una regresión infinita en la que la conciencia observadora siempre necesita ser integrada en el campo de observación por un meta-observador. Lo que Artaud encuentra (pero se niega a aceptar) es que la conciencia no puede estar inmediatamente presente para una conciencia que piense sobre la conciencia. Cualquier intento voluntario y consciente de pensar sobre la

autoconciencia y, al mismo tiempo, de pensar de una manera totalmente autoconsciente sobre la empresa, produce una lógica especular. Espejo de sí misma, se refleja a sí misma. Y borra todo lo demás. Una de las lecturas del mito nos cuenta que quedan solos Narciso y la fuente o el espejo, el elemento sacro que permite la separación del uno hacia el otro sin que la unidad se rompa, pues la separación en la imagen sigue siendo unidad en la visión. Pese a lo que solemos creer el mito de Narciso indica, desde aquí, que el yo no se construye —como desea Artaud— a partir de la identificación total con uno mismo, sino a partir de la mediación del espejo o las aguas que permite al sí mismo descubrirse como otro.

La autopresencia —decide él— no ha de producirse en la conciencia reflexiva porque, efectivamente, supone un proceso regresivo; ha de producirse en el cuerpo. En una conciencia corpórea no autorreflexiva y cuyo lenguaje no es el concepto y la representación sino la Palabra-Origen como imagen. Así como Sarraute recurre a la metáfora para articular la experiencia preverbal, inarticulada, subterránea a la conciencia; Artaud teoriza sobre las imágenes que mantendrían la vivacidad auténtica de la experiencia pre-reflexiva de la conciencia corpórea, una vivacidad privada de expresión en un lenguaje conceptual y discursivo. Pero, sin un nuevo idioma, este nivel no del todo verbal, no del todo actividad consciente, cae por su propio peso bajo las palabras. Artaud se percata dolorosamente de lo que siempre frustra la expresión: El hecho de que este reino preconsciente y preverbal se haga presentir en la conciencia sin nunca llegar a ser observable por la conciencia. El cuerpo de Artaud es un cuerpo irremisiblemente mental, que solo puede ser valorado en función de poder ser mentalmente aprehendido. La inaccesibilidad de lo preconsciente y lo preverbal le hará sospechar, en sus últimos escritos, que lo preconsciente y lo preverbal son impostores, intrusos hostiles y extraños, que anhelan ocupar su espacio mental para usurpar el lugar del yo.

Artaud erige una visión del mundo desde la perspectiva en primera persona. Anhela una conciencia total no separada

y plenamente presente a sí misma, una conciencia sin afuera, que equivaldría a una auto-iluminación: Una revelación cuasireligiosa de verdades no contingentes sobre sí. Y, sin embargo, el que ve solo profiere, como en la tradición oracular de la Pitia, y da lugar después a una escritura que es ya, en buena medida engendrada por la duplicidad de la conciencia que Artaud quiere conjurar. Con el eclipse de sus tentativas de descubrir el Origen de la realidad mediante un teatro de principios metafísicos, deposita una última esperanza en una epifanía cognitiva que, teóricamente, coincida con una destrucción paroxística del yo: Una conciencia presente a su propia destrucción.

Durante los nueve años de su periplo por los manicomios, nueve son los círculos del infierno de Dante; durante las cincuenta y ocho veces a la que es sometido a la devastadora terapia del electrochoque, Artaud procura, a través del ritual de la escritura, penosa y temblorosamente, reconstituir a Antonin Artaud. Jean Marabini, que lo visita dos años después, una semana antes de su muerte, cuenta que Artaud le dice que él solo puede concebir la pureza. Que solo hay el cuerpo que el hombre pierde cuando piensa. Y que en ese momento quiere destruir su pensamiento y su espíritu, porque por encima del pensamiento, del espíritu y la conciencia, no quiere suponer nada, admitir nada, entrar en ninguna parte, ni discutir sobre nada. Marabini observa, cerca de la chimenea, la varilla de hierro que Artaud ha partido en dos durante su último delirio nocturno.

Artaud escribe y sus últimos escritos son «notas aquellas del obrero de pozos que trepa sin sol»; textos de un «yo» que se enquistaba en la reafirmación de sí y no puede salir de sí mismo. Si no puede acceder a la conciencia total, a la autopresencia, es porque Otro se ha apropiado del espacio identitario y de los atributos asociados que son suyos por derecho. Si antes la separación del Origen era concebida como una caída o transgresión cosmogónica, ahora se trata de un acontecimiento que solo involucra a un yo absolutamente distinto a todos los demás: el yo de Artaud. Solo a Dios se le atribuye la conciencia

total y la autopresencia que Artaud presiente que son su verdadera naturaleza, así que es Dios —un demiurgo malvado que se asemeja al Dios gnóstico— quien, en realidad, está usurpando el lugar de Artaud. El primer paso de su anti-teología, concierne solo a la figura invisible de Dios, a su presencia en el orden lingüístico. Dios, el usurpador, es el Verbo y de ahí que el lenguaje sea separación y representación. El segundo paso de la anti-teología consiste en privilegiar lo desencarnado de la naturaleza de Dios. Dios no tiene carne, no tiene cuerpo, pero para existir en este mundo es necesario encarnar, así que Dios roba el cuerpo de Artaud. Artaud advierte así lo que la discursividad y la representación, el Verbo, le hace a él y a su cuerpo al hacerse carne; le hacen ser un yo, alienado por el lenguaje y la representación, de su cuerpo y de su yo.

La verdadera cuestión en la escritura es la identidad. A pesar de la insistencia en el cuerpo, lo que cuenta es la conciencia. Si el cuerpo cuenta, es porque puede ser uno con la conciencia. Artaud puede insistir en el desorden de la existencia corporal, en la sexualización, en la excreción; escribir sobre la humilde sub-vida de los fluidos del cuerpo, pero no puede decidirse a aceptar que la vida corporal sea así. Esta sub-vida a sus ojos es abyecta, por mucho que en sus textos se demore y disfrute describiendo con fruición los deshechos corporales. A pesar de las lecturas celebratorias, que no resisten el escrutinio crítico, el cuerpo sin órganos artaudiano es un cuerpo muy incorpóreo. Si recurrimos a los textos de Artaud, encontramos que es un cuerpo despojado, destripado y mudo a las sollicitaciones de los sentidos, un cuerpo sin carne y sin orificios, y en las etapas finales de su escritura, un cuerpo que tiene de una superficie impermeable sin profundidad ni entrañas.

Todo lo que es asociado con humores corporales, con fluidos, lo considera como la esencia del deterioro y la contaminación, sin embargo, es precisamente porque estos fluidos son una poderosa fuerza vital que Dios busca consumirlos. El espermatozoide, las heces, la saliva, la mucosidad deben ser erradicados de su cuerpo para que el cuerpo de Artaud pueda defenderse de

Dios y de todo aquel que desee parasitarlo. Es desde este proyecto de desecación del cuerpo, que predica la erradicación de los órganos corporales. Los órganos tientan traicioneramente a Dios, ya que secretan los fluidos. Los órganos, además, asimilan lo exterior a lo interior, ya sea una asimilación digestiva (física) o una asimilación perceptual (mental). Los órganos permiten que el no-yo (lo exterior) fuerce al yo a hospedarlo. Ocupan, como Dios, un lugar dentro del cuerpo que no debería pertenecerles. Los organismos son por definición compuestos de partes separadas y por lo tanto no presentan un frente impenetrable frente al mundo exterior. El cuerpo sin órganos de Artaud debe ser tomado como un todo irreductible, como es, dentro del mundo de Artaud, la identidad plena.

La conciencia corpórea total y absoluta requiere un cuerpo absolutamente cerrado y autocontenido en sí mismo al que nada escape. Nada debe escapar de ese cuerpo, ni un fluido, pues de lo contrario dejará de ser uno, volverá a alienarse. El cuerpo más supuestamente corpóreo de los cuerpos, se vuelve un cuerpo cada vez menos reconocible como cuerpo. No es solo despojado de los órganos; es despojado hasta quedarse en esqueleto; el esqueleto se reduce aún más a un cuerpo mínimo de huesos. El cuerpo sin órganos pierde incluso estos últimos vestigios de corporalidad y se convierte en una estructura de madera con cada vez menos resquicios, una cada vez más densa aglomeración de madera, ladrillo y metal. Endurece hasta el punto de volverse mineral, tan duro y denso que se colapsa sobre sí mismo, y pierde todo el volumen. El cuerpo sin órganos es un cuerpo solo de nombre. Se vuelve un espacio masivo e incandescente de voluntad y energía que engulle la totalidad del mundo. Es interminable, sin fondo, infinito, un agujero negro que devora el universo Artaud.

Para acceder a la conciencia del cuerpo sin órganos lo que necesita, entonces, es acabar con todo lo que no es irreductible e inalienablemente sí mismo. Para existir plenamente, Artaud debe reducirse a sí mismo a un mínimo de características sin las cuales ya no sería él mismo. Ha de depurar todo lo que en su



mente y en su cuerpo procede del Verbo. Su proyecto siempre es eclipsado por su propio borramiento, porque nunca acaba de llegar. Una capa conduce a otra y así sucesivamente. Es un cálculo de identidad donde el yo irremisiblemente se limita a tender a cero.

Ya no es necesario el escenario. Él solo escribe, dibuja y canta sus glosolalias. Al mismo tiempo su mano golpea con un martillo sobre un tronco de madera erigido como altar (que es destruido, una y otra vez, y tiene que ser reemplazado). Las glosolalias son una serie de sílabas encadenadas no por su valor semántico sino por su valor fonético. Lo central del lenguaje son los sonidos, es decir, su construcción material, ligada al cuerpo. Es su cuerpo el que las hace presentes con la voz y el aliento primero —recordemos que *mythos* se liga a emitir e imitar sonidos y al acto de mover boca y labios—; y al ritmo de los miembros y la fuerza de la mano después. El uso del lenguaje ya no es un acto ideacional, sino tan físicamente real y tan destructivo en su efecto, como los sonidos que salen de su boca y los golpes que propicia y con los que pulveriza los bloques de tronco de árbol mientras recita. Desea aniquilar el Verbo (Dios) es decir el lenguaje representativo y vaciar su propio cuerpo (usurpado por el Verbo) de toda representación.

Pensemos en el mito de Sísifo. Sísifo condenado a ver caer la piedra que con tanto esfuerzo ha conseguido llevar a la cima de la montaña, es consciente durante la bajada de que su esfuerzo inútil no tiene final, de que deberá por siempre empujar la roca por la misma colina, de que lo que hará ahora lo volverá a hacer cuando crea haber acabado. Artaud escribe, dibuja y canta sus glosolalias una y otra vez. Al mismo tiempo su mano golpea con un martillo un tronco de madera que será irremisiblemente sustituido por otro y por otro y por otro, en un ejercicio sin fin. Si este mito es trágico, dice Camus, es porque su protagonista tiene conciencia. Una conciencia presente a su propia destrucción significa una conciencia que no puede ponerse fin sino asistir a lo que la desmorona desde adentro sin poder salir de sí. También Tántalo tendrá conciencia de su

prisión circular, condenado a sufrir una sed y un hambre que jamás podrán ser saciadas: sumergido en agua hasta el cuello, cada vez que trata de beber el líquido retrocede, y cada vez que intenta comer de los frutos de una rama que pende sobre él, ésta se levanta bruscamente y se pone lejos de su alcance.

Si se trata de reconocer y reunir las sílabas directrices, como Isis reunía el cuerpo despedazado de Osiris, estas permanecen diseminadas, *disjecta membra*. Lo esencial del ritual sacrificial —hemos dicho— es reproducir las dos fases complementarias de desintegración e integración del ciclo cósmico hasta la unificación de contrarios. Artaud muere y renace sin acabar de morir y renacer. Su conciencia es la conciencia sacrificial sacrificándose a sí misma sin punto final. «Antonin Artaud murió en Ville-Evrard en agosto de 1939, muerto de pena y de dolor, muerto por haber llevado los pecados de todos los hombres», escribe de sí. Para llegar a su yo «mínimo» despojado del Verbo y la representación, Artaud tiene que reapropiarse y matar continua e incesantemente a «Artaud». La lucha con Dios es el tejido subyacente de su escritura, y de sus preocupaciones sobre la mente, el cuerpo, el nombre, el nacimiento, la identidad, las genealogías y la plétora de temas que Artaud atrae en su búsqueda, incesante, de un yo textual autónomo. Antonin Artaud anda por caminos apartados cuyos extraños horizontes tan solo adivinamos. Mientras su figura se aleja y la distancia disuelve su imagen, vuelven a cerrarse sobre ella las entreabiertas puertas del enigma. Deja en su obra, en su vida, un mensaje cifrado. Hasta que otra mirada, otra escucha distinta, lo acojan y lo reciban y justo en ese acto se transforme. Palabra-Origen. Para habitar de nuevo entre nosotros.

## EL TEATRO Y SU DOBLE

Traducción de Adriana Romero-Nieto



## PREFACIO

### EL TEATRO Y LA CULTURA

Nunca antes, como ahora que la vida misma desaparece, se ha hablado tanto de civilización y de cultura. Y hay un extraño paralelismo entre ese derrumbe generalizado de la vida que constituye la base de la desmoralización actual y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que fue hecha para gobernar la vida.

Antes de continuar con el tema de la cultura, veo que el mundo tiene hambre y que no se preocupa por la cultura; y que artificialmente queremos devolverle a la cultura pensamientos que solo se consagran al hambre.

No creo que sea más urgente defender una cultura cuya existencia nunca ha salvado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, que extraer de aquello que llamamos cultura ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre.

Sobre todo necesitamos vivir y creer en aquello que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir, —y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe regresárenos en un afán someramente digestivo—.

Quiero decir que si bien a todos nos interesa comer de inmediato, nos interesa mucho más no desperdiciar en el único afán de comer de inmediato nuestra simple fuerza de tener hambre.

Si bien la confusión es el signo de los tiempos, veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas, y las palabras, las ideas, los signos que los representan.

Sin duda no nos hacen falta más sistemas de pensamiento; su cantidad y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa: ¿pero en dónde vemos que a la

vida, a nuestra vida, alguna vez la hayan afectado dichos sistemas?

No digo que los sistemas filosóficos sean algo que se aplique directamente y de inmediato; pero una de dos:

O esos sistemas están en nosotros y estamos impregnados de ellos hasta el punto de vivirlos, y, entonces, ¿qué importan los libros? O nosotros no estamos impregnados de ellos y entonces no merecían hacernos vivir; y, en ese caso, ¿qué importa su desaparición?

Hay que insistir en esta idea de la cultura en acción y que en nosotros se convierte en un nuevo órgano, una especie de segundo aliento: y la civilización es cultura que aplicamos y que rige incluso nuestras acciones más sutiles, es el espíritu presente en las cosas; y solo de forma artificial separamos la civilización de la cultura y por ello hay dos palabras para significar una sola e idéntica acción.

Consideramos que alguien es civilizado en función de cómo se comporta o cree que se comporta; pero desde la palabra civilizado hay una confusión; para todo el mundo un civilizado culto es un hombre que está informado de los sistemas y que piensa en función de sistemas, de formas, de signos, de representaciones.

Es un monstruo que, en vez de asociar nuestros actos a nuestros pensamientos, desarrolló hasta el absurdo esa facultad que tenemos de extraer pensamientos de nuestros actos.

Si a nuestra vida le hace falta azufre, es decir, una magia continua, es porque nos gusta contemplar nuestros actos y perdernos en reflexiones acerca de las formas imaginadas de nuestros actos, en lugar de que ellos nos impulsen.

Y esta facultad es exclusivamente humana. Incluso diría que esa infección de lo humano nos infecta con ideas que deberían haber seguido siendo divinas, porque lejos de creer que el hombre inventó lo sobrenatural, lo divino, creo que la intervención milenaria del hombre terminó por corrompernos lo divino.

Todas nuestras ideas acerca de la vida deben recuperarse en una época en la que ya nada se incorpora a la vida. Y esta

dolorosa escisión es la causante de la venganza de las cosas; y la poesía, que ya no está en nosotros y que ya no logramos encontrar en las cosas, resurge, de pronto, en el mal lado de las cosas; y nunca habíamos visto tantos crímenes, cuyo capricho gratuito solo se explica por nuestra incapacidad de poseer la vida.

Si bien el teatro se creó para permitir que nuestras inhibiciones cobren vida, una especie de poesía atroz se expresa en actos extraños en los que las alteraciones del mero hecho de vivir demuestran que la intensidad de la vida está intacta y que bastaría con dirigirla mejor.

Pero por más que exijamos magia, en el fondo le tenemos miedo a una vida que se pueda desarrollar por completo bajo el signo de la verdadera magia.

Es así como nuestra arraigada falta de cultura se sorprende de ciertas grandiosas anomalías, como, por ejemplo, que en una isla que no tiene ningún contacto con la civilización actual, el simple tránsito de un navío que solo lleva gente sana pueda provocar la aparición de enfermedades desconocidas en esa isla y que son una especialidad en nuestros países: herpes zóster, influenza, gripe, reumatismos, sinusitis, polineuritis, etcétera, etcétera.

Y de igual manera, si creemos que los negros huelen mal, ignoramos que para todo aquello que no es Europa, somos nosotros, los blancos, los que olemos mal. E incluso diría que tenemos un olor blanco, blanco como podríamos hablar de un «mal blanco».

Como el hierro al rojo vivo que se vuelve blanco, podemos decir que todo lo que es excesivo es blanco; y para un asiático el color blanco se volvió la insignia de la putrefacción más extrema.

Dicho lo anterior, podemos comenzar a concebir una idea de la cultura, una idea que antes que nada es una protesta.

Protesta contra la reducción absurda que se le impone a la noción de cultura al reducirla a una especie de Panteón

inconcebible; lo que resulta en una idolatría a la cultura, como las religiones idólatras que colocan dioses en su Panteón.

Protesta contra la idea que nos hacemos de separar la cultura, como si la cultura existiera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado para comprender y ejercer la vida.

Podemos quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y al margen de los papiros hay fuerzas: durante algún tiempo nos quitarán la capacidad para encontrar esas fuerzas, pero no suprimirán su energía. Y es conveniente que las enormes facilidades desaparezcan y que las formas caigan en el olvido, así la cultura sin espacio ni tiempo y que conserva nuestra capacidad nerviosa reaparecerá con una energía acrecentada. Y es necesario que de vez en cuando algunos cataclismos estallen y nos insten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida. El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados bestialmente, todo aquello que en pocas palabras sirve para captar, dirigir y abatir fuerzas para nosotros es una cosa muerta de la cual ya solo podemos sacar un beneficio artístico y estático, un beneficio de hedonista y no uno de actor.

Sin embargo, el totemismo es actor porque se mueve, y está hecho para actores; y cualquier cultura que sea verdadera se basa en todos los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir, completamente espontánea, quiero adorar.

Lo que nos hizo perder la cultura fue nuestra idea occidental del arte y el beneficio que obtenemos de ella. ¡El arte y la cultura no pueden ir de la mano, contrario a la costumbre que se tiene universalmente!

La verdadera cultura actúa gracias a su exaltación y su fuerza, y el ideal europeo del arte tiene como objetivo colocar al espíritu en una posición separada de la fuerza, pero que ayuda con su exaltación. Es una idea perezosa, inútil y que, en poco tiempo, lleva a la muerte. Los múltiples giros de la Serpiente de Quetzalcóatl son armónicos porque expresan el



equilibrio y las variaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas solo está ahí para seducir y captar una fuerza que, como en la música, suscita un acorde desgarrador.

Los dioses que duermen en los Museos: el dios del Fuego con su incensario que se asemeja al trípode de la Inquisición; Tláloc, uno de los múltiples dioses del Agua, en la muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas, la Diosa Madre de las Flores; la expresión inmutable y que atrae de la Diosa con un vestido de jade verde, cubierta por varias capas de agua; la expresión enajenada y dichosa, el rostro crepitante de olores donde los átomos del sol dan vueltas en círculos, de la Diosa Madre de las Flores; esa especie de servidumbre obligada de un mundo en el que la piedra cobra vida porque la golpearon como se debe, el mundo de los civilizados orgánicos, quiero decir de aquellos cuyos órganos vitales también dejan de estar en reposo, ese mundo humano entra en nosotros, participa en la danza de los dioses, sin voltear ni mirar hacia atrás, so pena de convertirse, como nosotros mismos, en estatuas de sal desmoronadas.

En México, puesto que se trata de México, no hay arte y las cosas tienen un uso. Y el mundo está en una exaltación perpetua.

Una cultura auténtica contrapone a nuestra idea inerte y desinteresada del arte su idea mágica y violentamente egoísta, es decir, interesada. Porque los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, y que no pueden extraerse de una contemplación de las meras formas, pero que se extraen por medio de una identificación mágica con esas formas. Y los viejos tótems están ahí para agilizar la comunicación.

Cuando todo nos incita a dormir, mirando con ojos fijos y conscientes, es difícil despertarnos y mirar como en sueños, con ojos que ya no saben para qué sirven y cuya mirada voltea hacia adentro.

Así es como la extraña idea de una acción desinteresada surge, pero que, de todos modos, es acción, y más violenta pues convive con la tentación del reposo.

Toda verdadera efigie tiene una sombra que la dobla; y el arte desfallece a partir del momento en el que el escultor que modela cree liberar una especie de sombra cuya existencia hará pedazos su propio reposo.

Como toda cultura mágica que se divulga por medio de apropiados jeroglíficos, el verdadero teatro también tiene sus sombras; y, de todos los lenguajes y de todas las artes, es el único que todavía tiene sombras que rompieron con sus limitaciones. Aunque, desde el principio, podríamos decir que éstas no toleraban ninguna limitación.

Nuestra idea petrificada del teatro coincide con nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y en donde sin importar el lado al que nuestro espíritu voltee, siempre encontrará el vacío, aunque el espacio esté lleno.

Pero el verdadero teatro, porque se mueve y se sirve de instrumentos vivos, sigue agitando las sombras en donde la vida no ha dejado de tropezar. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve y, desde luego, brutaliza las formas, detrás de esas formas y por medio de su destrucción, vuelve a aquello que persiste de esas formas y les da continuación.

El teatro que no está en nada, pero que se sirve de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, se encuentra justamente en el punto en el que el espíritu necesita un lenguaje para producir esas manifestaciones.

Y la fijación del teatro en un lenguaje: palabra escrita, música, luces, ruidos, anuncia su ruina a corto plazo; ya que la elección de un lenguaje prueba el gusto que tenemos por la desenvoltura de ese lenguaje, y la desecación de ese lenguaje acompaña su propia limitación.

La cuestión que prevalece, tanto para el teatro como para la cultura, es nombrar y dirigir sombras: y el teatro, que no queda fijado en el lenguaje ni en las formas, destruye con ello las falsas sombras, pero también prepara el camino para un nuevo nacimiento de sombras alrededor de las cuales se incorpora el verdadero espectáculo de la vida.

Despedazar el lenguaje para tocar la vida es hacer o rehacer teatro; y lo importante no es creer que ese acto debe seguir siendo sagrado, es decir, reservado, sino lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo y que hace falta una preparación.

Esto lleva a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de sus poderes, y a hacer que las fronteras de aquello que llamamos realidad sean infinitas.

Hay que creer en un sentido de la vida que se renueva por medio del teatro y en que el hombre se convierte impávidamente en el dueño de lo que todavía no es, y lo hace nacer. Y todo aquello que todavía no ha nacido puede nacer siempre y cuando no nos conformemos con continuar siendo simples instrumentos de grabación.

De igual forma, cuando pronunciamos la palabra vida, hay que entender que no se trata de la vida tal y como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de frágil y bullicioso brote al que las formas no tocan. Y si en estos tiempos todavía hay algo infernal y verdaderamente maldito es el centrarse artísticamente en las formas, en lugar de ser como unos torturados a quienes queman y hacen señas mientras están en sus hogueras.



## EL TEATRO Y LA PESTE<sup>1</sup>

Los archivos de la pequeña ciudad de Cagliari, en Cerdeña, contienen la relación de un hecho histórico y sorprendente.

Una noche de finales de abril o de principios de mayo de 1720, veinte días antes de la llegada a Marsella del navío el *Grand-Saint-Antoine*, cuyo desembarco coincide con la más maravillosa explosión de peste que jamás haya brotado en las memorias de la ciudad, Saint-Rémys, virrey de Cerdeña, cuyas reducidas responsabilidades de monarca tal vez lo habían sensibilizado sobre el más pernicioso de los virus, tuvo un sueño particularmente desolador: se vio a sí mismo apestado y vio cómo la peste devastaba su minúsculo Estado.

Bajo el azote de la plaga, las normas sociales se diluyen. El orden se derrumba. El virrey es testigo de todos los desvíos morales, de todas las debacles de la psicología, escucha dentro de él mismo el murmullo de sus tufos, desgarrados, en plena derrota, y estos, en un vertiginoso desperdicio de materia, se vuelven pesados y se metamorfosean poco a poco en carbón. ¿Es entonces demasiado tarde para impedir la plaga? Incluso destruido, incluso aniquilado y pulverizado orgánicamente y quemado hasta la médula, sabe que uno no muere en los sueños, que la voluntad actúa incluso en lo absurdo, incluso en la negación de lo posible, incluso en una especie de transmutación de la mentira de la cual uno recrea la verdad.

1 Texto que pertenece a una conferencia que dio Antonin Artaud en la Sorbona el 6 de abril de 1933. Ver Antonin Artaud, «Carta a André Rollan de Renéville, 8 de abril de 1933». En *Ouvres Complètes*, Tomo V, Gallimard, París, p. 205. Y Antonin Artaud, «Carta a Jean Paulhan, 11 de abril de 1933». En *Nouvelle Revue Française*, No. 253.

Se despierta. Él sabrá demostrar que es capaz de alejar todos esos rumores que circulan acerca de la peste y esos miasmas de un virus venido de Oriente.

Un navío que partió de Beirut desde hace un mes, el *Grand-Saint-Antoine*, pide el paso y propone desembarcar. Ahí es cuando el virrey da la orden loca, la orden que su pueblo y todo su séquito juzgan delirante, absurda, tonta y despótica. En un santiamén se apresura hacia el navío, que supone está contaminando la barca del piloto y algunos hombres, con la orden de que el *Grand-Saint-Antoine* cambie de rumbo de inmediato e ice velas a toda velocidad para salir de la ciudad so pena de hundirlo a cañonazos. La guerra contra la peste. El autócrata no se andaba con rodeos.

De paso, cabe destacar la particular fuerza que la influencia de ese sueño ejerció en él porque, a pesar de los sarcasmos de la muchedumbre y del escepticismo de su séquito, le permitió perseverar en la ferocidad de sus órdenes; aunque para ello, pasó por encima no solo del derecho de la gente, sino del más simple respeto por la vida humana y sobre toda clase de convenciones nacionales o internacionales que, frente a la muerte, no tienen mayor importancia.

En cualquier caso, el navío continuó su camino, atracó en Livorno y penetró en la ensenada de Marsella, en donde le permitieron desembarcar.

Los servicios de saneamiento de Marsella no guardaron el recuerdo de lo que sucedió con el cargamento de apestados. Más o menos sabemos lo que sucedió con los marineros de la tripulación: no todos murieron por la peste y se dispersaron por diversas regiones.

El *Grand-Saint-Antoine* no llevó la peste a Marsella. Ya estaba ahí. Y en un periodo de recrudescencia particular, aunque se habían logrado localizar los focos de infección.

La peste que llevó el *Grand-Saint-Antoine* era la peste oriental, el virus original, y fue a partir de su llegada y de su propagación por la ciudad cuando inician el periodo particularmente atroz y el fulgor generalizado de la epidemia.

Y esto inspira algunas reflexiones.

Esa peste, que parece reactivar un virus, era capaz de provocar por sí misma estragos casi iguales; ya que, de toda la tripulación, el capitán fue el único que no se contagió de peste y, por otro lado, parece que los apestados recién llegados nunca estuvieron en contacto directo con los demás que estaban hacinados en barrios cerrados. El *Grand-Saint-Antoine* que pasó casi rozando Cagliari, en Cerdeña, no llevó ahí la peste, pero el virrey recoge de sus sueños algunas emanaciones; pues no podemos negar que entre la peste y él no se haya establecido una comunicación ponderable, aunque sutil, y, en lo que respecta a la transmisión de una enfermedad, es demasiado fácil culpar al contagio por simple contacto.

Pero esas relaciones entre Saint-Rémys y la peste que son lo suficientemente fuertes como para convertirse en imágenes en su sueño, al mismo tiempo no son lo suficientemente fuertes para hacer que la enfermedad apareciera en él.

En cualquier caso, la ciudad de Cagliari, que poco después se enteró de que el navío expulsado de sus costas a voluntad del príncipe despótico, del príncipe milagrosamente iluminado, era el origen de la gran epidemia de Marsella, recogió el hecho en sus archivos donde cualquiera los puede encontrar.

La peste de 1720 nos valió las únicas descripciones que se consideran clínicas que poseemos de la plaga.

Pero cabe preguntarse si la peste que los médicos de Marsella describieron era la misma que aquella de 1347, en Florencia, que inspiró el *Decamerón*. La historia, los libros sagrados, entre ellos la Biblia, algunos viejos tratados de medicina describen de forma superficial toda clase de pestes, de cuyos aspectos mórbidos parecen haber conservado mucho menos que de la impresión desmoralizante y legendaria que dejaron en los ánimos. Probablemente tenían razón; porque a la medicina le ha costado mucho trabajo establecer una diferencia de fondo entre el virus del que murió Pericles frente a Siracusa —siempre y cuando, por cierto, la palabra virus no sea

más que una simple conveniencia verbal—y el que hizo patente su presencia en la peste que Hipócrates describió, y la cual, según la descripción de tratados médicos recientes, es una peste falsa. Y de acuerdo con esos mismos tratados, la única peste auténtica sería la que vino de Egipto y que proviene de los cementerios descubiertos cuando el Nilo alcanzó el estiaje. La Biblia y Heródoto están de acuerdo en señalar la aparición fulgurante de una peste que diezmó en una noche a los 180 mil hombres del ejército asirio, salvando así al imperio egipcio. Si el hecho es verdadero, habría que considerar entonces a la plaga como el instrumento directo o la materialización de una fuerza inteligente y estrechamente vinculada con lo que llamamos fatalidad.

Y esto, con o sin el ejército de ratas que esa noche se lanzó sobre las tropas asirias y cuyas monturas royeron durante varias horas. El hecho se asemeja a la epidemia que estalló el año 660 a. C. en la ciudad sagrada de Mekao, en Japón, con motivo de un simple cambio de gobierno.

La peste de 1502 en Provenza, que por primera vez le dio a Nostradamus la oportunidad de ejercer sus habilidades de curandero, también coincidió, en el campo de la política, con agitaciones más profundas: caídas o muertes de reyes, desaparición o destrucción de provincias, sismos, fenómenos magnéticos de toda clase, éxodos de judíos, que preceden o suceden en el orden político o cósmico a cataclismos y devastaciones provocados por gente que es demasiado estúpida como para prever, y no lo suficientemente perversa como para realmente desear sus efectos.

Sean cuales sean los yerros de los historiadores o de la medicina acerca de la peste, creo que podemos estar de acuerdo con la idea de una enfermedad que podría ser una especie de entidad psíquica y que no sería originada por un virus. Si quisiéramos analizar de cerca todos los incidentes de contagio de peste que la historia o las Memorias nos presentan, nos costaría trabajo aislar un único incidente comprobado de contagio por contacto, y el ejemplo que cita Boccaccio de los cerdos que



habrían muerto por haber olisqueado las sábanas en las que envolvieron a los apestados no sirve para demostrar una especie de afinidad misteriosa entre la carne de cerdo y la naturaleza de la peste, lo que convendría analizar con mayor detalle.

La idea de una verdadera entidad mórbida no existía, hay formas en las que la mente puede ponerse de acuerdo provisionalmente para describir ciertos fenómenos, y parece que la mente puede ponerse de acuerdo en una peste descrita de la forma siguiente.

Antes de que cualquier malestar físico o psicológico sea demasiado evidente, unas manchas rojas se esparcen por el cuerpo, que el enfermo nota de pronto hasta que se ponen negras. Apenas si tiene tiempo para espantarse cuando su cabeza comienza a hervir, a volverse gigantesca y pesada, y él se desploma. En ese momento, un cansancio atroz, el cansancio de una succión magnética central, de sus moléculas escindidas en dos y llevadas hacia su destrucción, se apodera de él. Siente como si sus tufos trastornados, transfigurados, en desorden, galoparan a través de su cuerpo. Su estómago se subleva, siente como si sus entrañas quisieran salir despedidas por el orificio donde están sus dientes. Su pulso, que pronto se desaceleró hasta convertirse en una sombra, una virtualidad de pulso, y que pronto galopa, sigue los hervores de su fiebre interna, el rebosante aturdimiento de su mente. Ese pulso que late con golpes precipitados como su corazón, que se pone intenso, lleno, ruidoso; ese ojo rojo, incendiado, luego vidrioso; esa lengua que jadea, enorme y robusta, primero blanca, luego roja, luego negra, y como carbonosa y agrietada, todo anuncia una tormenta orgánica sin precedente. Pronto, los tufos surcados como la tierra por un rayo, como un volcán trabajado por tormentas subterráneas, buscarán su salida hacia el exterior. En medio de las manchas, aparecen puntos más ardientes, alrededor de esos puntos, la piel se levanta en ampollas como burbujas de aire bajo la epidermis de una lava, y esas burbujas están rodeadas de círculos, el últimos de ellos, parecido a un anillo de Saturno

alrededor del astro en plena incandescencia, indica el borde final de un bubón.

El cuerpo está surcado por bubones. Pero así como los volcanes tienen sus lugares preferidos en la tierra, los bubones también tienen sus lugares preferidos en la extensión del cuerpo humano. A dos o tres dedos de distancia del ano, en las axilas, en los lugares valiosos en donde las glándulas activas cumplen fielmente sus funciones, aparecen los bubones, y a través de ellos el organismo se deshace ya sea de su podredumbre interna o, según el caso, de su vida. Una conflagración violenta y localizada en un punto la mayoría de las veces indica que la vida central no perdió nada de su fuerza y que es posible una remisión de la enfermedad o, incluso, la cura. Como la cólera blanca, la peste más terrible es la que no revela sus características.

Abierto, el cadáver del apestado no muestra lesiones. La vesícula biliar, que se encarga de filtrar los desechos pesados e inertes del organismo, está llena, enorme y a punto de reventar en un líquido negro, pegajoso y tan compacto que evoca una nueva materia. La sangre de las arterias, de las venas, también es negra y pegajosa. El cuerpo está duro como una piedra. Parece que innumerables fuentes de sangre se despertaron en las paredes de la membrana estomacal. Todo indica un desorden fundamental de las secreciones. Pero no hay pérdida ni destrucción de materia, como con la lepra o la sífilis. Los mismos intestinos, donde ocurren los desórdenes más sangrientos, donde las materias alcanzan un grado inaudito de putrefacción y de petrificación, no están afectados orgánicamente. La vesícula biliar, a la que casi hay que arrancarle la pus endurecida que guarda, como en algunos sacrificios humanos, con un cuchillo afilado, un instrumento de obsidiana, vidrioso y duro... la vesícula biliar está hipertrofiada y algunas de sus partes quebradizas, pero intacta, sin ninguna partícula faltante, sin lesiones visibles, sin materia perdida.

Sin embargo, en algunos casos, los pulmones y el cerebro lesionados se ennegrecen y se gangrenan. Los pulmones

reblandecidos, entrecortados, desmoronándose en quién sabe qué materia negra, el cerebro fundido, reventado, pulverizado, reducido a polvo, desintegrado en una especie de partículas de carbón negro.

De lo anterior, deben concluirse dos observaciones importantes: la primera es que uno de los síntomas de la peste es que ni los pulmones ni el cerebro producen ninguna gangrena, el apestado tiene más que suficiente sin la podredumbre de alguno de sus miembros. Sin subestimarla, el organismo no necesita la presencia de la gangrena localizada y física para decidirse morir.

La segunda observación es que los únicos órganos que la peste verdaderamente afecta y daña son: el cerebro y los pulmones, ambos dependen directamente de la conciencia y de la voluntad. Podemos abstenernos de respirar o de pensar, podemos acelerar nuestra respiración, alterar su ritmo a nuestro antojo, volverla consciente o inconsciente a voluntad, introducir un equilibrio entre los dos tipos de respiraciones: el automático, que está bajo el mando directo del gran sistema simpático, y el otro, que obedece a los reflejos del cerebro que volvimos a hacer conscientes.

Igualmente podemos acelerar, desacelerar y marcar el ritmo del pensamiento. Podemos reglamentar el juego inconsciente de la mente. No podemos dirigir la filtración de los tufos que hace el hígado, la redistribución de la sangre en el organismo que hacen el corazón y las arterias, ni controlar la digestión, detener o acelerar la eliminación de las materias en el intestino. La peste entonces parece hacer patente su presencia afectando los lugares, todos los lugares del cuerpo, todas las ubicaciones del espacio físico, aquellos donde la voluntad humana, la conciencia, el pensamiento están cerca y a punto de manifestarse.

En 1880 y tantos, un médico francés llamado Yersin, que trabajaba con cadáveres de indochinos muertos de peste, aisló

uno de esos renacuajos de cráneo redondo y de cola corta, de los que solo se pueden descubrir con el microscopio, y lo llamó el microbio de la peste. A mi juicio eso no es más que un elemento material más pequeño, infinitamente más pequeño, que aparece en un momento cualquiera del desarrollo del virus, pero eso no me da ninguna explicación sobre la peste. Y preferiría que ese médico me dijera por qué todas las grandes pestes, con o sin virus, duran cinco meses, después de los cuales su virulencia se reduce, y cómo ese embajador turco, que pasaba por Languedoc hacia finales de 1720, logró indicar una especie de línea, que por Aviñón y Toulouse unía Niza con Burdeos, señalaba el límite extremo del desarrollo geográfico de la plaga. A lo cual los acontecimientos le darían la razón.

De todo lo anterior resalta la fisonomía espiritual de un mal cuyas leyes no podemos detallar científicamente y cuyo origen geográfico sería idiota querer determinar, ya que la peste de Egipto no es la de Oriente, que no es la de Hipócrates, que no es la de Siracusa, que no es la de Florencia, la negra, a la que la Europa de la Edad Media le debe sus cincuenta millones de muertos. Nadie dirá por qué la peste azota al cobarde que huye y perdona al lujurioso que goza con los cadáveres. Por qué ni el aislamiento, ni la castidad, ni la soledad tienen consecuencias contra los estragos de la plaga, y por qué tal o cual grupo de depravados que se fue a aislar al campo, como lo hizo Boccaccio junto con dos de sus compañeros bien provistos y con siete devotas lujuriosas, puede aguardar en paz los días cálidos en medio de los cuales la peste se retira; y por qué en un castillo cercano, transformado en fortaleza guerrera con un cordón de hombres armados que prohíben la entrada, la peste transforma en cadáveres a toda la guarnición y a los ocupantes y perdona a los hombres armados, los únicos expuestos al contagio. De igual manera, quién explicará que los cordones sanitarios que Mehmet Ali estableció para reforzar las tropas, a finales del siglo pasado, debido a un recrudecimiento de la peste egipcia, protegieron de forma efectiva los conventos, las escuelas, las prisiones y los palacios; y que múltiples focos de

infección de una peste que tenía todas las características de la peste oriental, hayan surgido repentinamente en la Europa de la Edad Media en lugares que no tuvieron ningún contacto con Oriente.

De esas extrañezas, de esos misterios, de esas contradicciones, de esos aspectos se compone la fisonomía espiritual de un mal que cava en el organismo y la vida hasta el sufrimiento y el espasmo, como un dolor que, a medida que se intensifica y se hunde, multiplica su futuro y su riqueza en todos los círculos de la sensibilidad.

Pero a partir de esta libertad espiritual, con la cual la peste se desarrolla, sin ratas, sin microbios y sin contactos, podemos obtener el juego absoluto y sombrío de un espectáculo que voy a intentar analizar.

Cuando la peste se establece en una ciudad, las normas regulares se derrumban, ya no hay servicios al cuidado de los caminos, ni ejército, ni policía, ni gobiernos municipales; las hogueras para quemar a los muertos se encienden al azar con la ayuda de las manos disponibles. Cada familia quiere tener la suya. Luego la madera, el lugar y las flamas escasean, y las familias luchan alrededor de las hogueras, a las que pronto les sigue una huida generalizada, porque los cadáveres son muy numerosos. Ya los muertos, en pirámides ruinosas cuyas esquinas mordisquean los animales, abarrotan las calles. Su pestilencia asciende por el aire como una flama. Amontonamientos de muertos bloquean calles enteras. Es entonces cuando las casas abren sus puertas, cuando los apestados delirantes, con la mente cargada de fantasías espantosas, se dispersan aullando por las calles. El mal que les fermenta las vísceras, que circula por todo su organismo, es liberado por la mente como un cohete. Otros apestados que, sin bubones, sin dolor, sin delirios ni petequias, se miran orgullosamente en los espejos, creyendo que rebosan de salud, caen muertos con las bacías en las manos, llenos de desprecio hacia los otros apestados.

En los riachuelos sangrientos, espesos, virulentos, del color de la angustia y del opio, que salpican de los cadáveres,

personajes extraños vestidos de cera, con narices de una vara de largo, ojos de vidrio y montados en una especie de zapatos japoneses, hechos con una doble disposición de tabletas de madera, unas horizontales con forma de suelas, otras verticales que los aíslan de los tufos infectados, pasan, salmodiando letanías absurdas, cuya virtud no les impide caer, a su vez, en la hoguera. Esos médicos ignaros solo muestran su miedo y su puerilidad.

La escoria de la población, al parecer, inmunizada por su frenesí codicioso, entra a las casas abiertas y se apodera de las riquezas aunque sabe que es inútil aprovecharlas. Y es así como el teatro se instala. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que empuja a realizar actos inútiles y sin beneficio para el aquí y el ahora.

Los últimos sobrevivientes se exasperan, el hijo, que hasta entonces era sumiso y virtuoso, mata a su padre; el casto sodomiza a sus prójimos. El lujurioso se vuelve puro. El avaro avienta oro a puñados por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad por la que antaño se sacrificó para salvar. El elegante se emperifolla y va a pasearse a las fosas comunes. Ni la idea de una ausencia de sanciones, ni la de una muerte próxima son suficientes como para motivar actos tan gratuitamente absurdos en la gente que no creía que la muerte fuera capaz de terminar algo. ¿Y cómo explicar esa acometida de fiebre erótica en los apestados curados que, en lugar de huir, se quedan en el lugar tratando de arrancar una voluptuosidad condenable a las moribundas o, incluso, a las muertas, que están semi aplastadas bajo el amontonamiento de cadáveres en donde el azar las puso?

Pero si hace falta una plaga mayor para hacer aparecer esa gratuidad frenética y si esa plaga se llama la peste, tal vez podríamos buscar en relación con nuestra completa personalidad lo que vale esa gratuidad. El estado del apestado que muere sin que su materia se destruya, que tiene todos los estigmas de un mal absoluto, casi abstracto, es idéntico al estado del actor cuyos sentimientos se sondean integral-

mente y se conmocionan sin beneficio para la realidad. Todo en el aspecto físico del actor, como en el del apestado, muestra que la vida reaccionó al paroxismo y, en consecuencia, no pasó nada.

Entre el apestado que corre gritando para perseguir sus visiones y el actor que persigue su sensibilidad; entre el vivo que se compone de los personajes que sin la plaga nunca habría imaginado y los representa en medio de un público de cadáveres y de alienados delirantes, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público que es igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que dan la razón a las únicas verdades que importan, y colocan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdadera epidemia.

Al igual que las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas descargas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que comienza su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad. Una vez que encendió su furor, el actor necesita infinitamente mucho más valor para abstenerse de cometer un crimen que el que necesita el asesino para lograr ejecutar el suyo, y es aquí, en su gratuidad, donde la acción de un sentimiento en el teatro se revela como algo infinitamente más valioso que el de un sentimiento representado.

Comparado con el furor del asesino que se agota, el del actor trágico se mantiene en un círculo puro y cerrado. Una vez que el furor del asesino completó un acto, se descarga y pierde el contacto con la fuerza que lo inspira y que de ahora en adelante ya no lo alimentará. La del actor toma una forma que, a medida que se libera, se niega a sí misma, se fusiona con la universalidad.

Si admitimos esta imagen espiritual de la peste, consideraremos que los turbios tufos del apestado son el lado solidificado y material de un desorden que, en otros planos, equivale a los conflictos, las luchas, los cataclismos y las debacles que nos traen los acontecimientos de la vida. Y así como no es

imposible que la desesperación impotente y los gritos de un demente en un asilo provoquen la peste, por una especie de transferibilidad de sentimientos e imágenes, de la misma manera podemos admitir que los acontecimientos externos: los conflictos políticos, los cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la guerra, al pasar al plano del teatro, se descarguen en la sensibilidad de quien los observa con la misma fuerza de una epidemia.

San Agustín en *La ciudad de Dios* evidencia esta similitud de acción entre la peste que mata sin destruir los órganos y el teatro que, sin matar, provoca en el espíritu, no solo del individuo, sino de un pueblo, las más misteriosas alteraciones.

«Con todo, sabed los que ignoráis, y advertid los que disimuláis no saberlo y murmuráis contra el que os vino a librar de vuestra esclavitud, que los juegos escénicos, espectáculos de torpezas y vivo retrato de la humana vanidad, se instituyeron primeramente en Roma, no por los vicios de los hombres, sino por mandato de vuestros dioses. Ciertamente fuera más tolerable que dieseis honor y culto divino a aquel esclarecido Escipión<sup>2</sup>, que no el que adoraseis semejantes dioses cuanto éstos no eran mejores que su pontífice...».

«Los dioses, para aplacar la pestilencia de los cuerpos, mandaron que se les hiciesen los juegos escénicos; y vuestro pontífice, porque se preservasen de la infección de los ánimos, estorbó el que se edificase el teatro. Si os quedó en el entendimiento alguna luz con que conozcáis, podéis preferir el ánimo al cuerpo; elegid a quien habéis de adorar. Aquella decantada pestilencia de los cadáveres no cesó tampoco entonces, a pesar de observar fielmente las fiestas prescritas; por cuanto en un pueblo belicoso y acostumbrado de antemano a solos los juegos circenses, no solo se introdujeron la delicadeza y la lascivia de los juegos escénicos, sino que, observando la perspicaz astucia de los malignos espíritus que aquel contagio,

2. Escipión Nasica, gran pontífice, que ordenó nivelar los teatros y tapar con tierra sus sótanos. (N. de la T.)



había de cesar, llegado su total complemento, procuró con esta ocasión enviarles otro mucho más grave (que es la que principalmente les agrada), no en los cuerpos, sino en las costumbres, el cual cegó con tan oscuras tinieblas los ánimos de los miserables y los estragó con tan reiteradas torpezas, que, aún al presente (que será quizá increíble si viniere a noticia de nuestros descendientes), después de destruida Roma, los que estaban atacados de aquella enfermedad contagiosa, y huyendo de ella pudieron llegar a Cartago, cada día concurren a porfía a los teatros, por el ansia y desatino de ver estos juegos».<sup>3</sup>

Es inútil dar las razones precisas de ese delirio contagioso. Igualmente, valdría la pena buscar las razones por las que, al cabo de cierto tiempo, el organismo nervioso se adapta a las vibraciones de la música más sutil, hasta que ellas lo modifican de forma duradera. Antes que nada, importa admitir que, como la peste, el juego teatral es un delirio y es contagioso.

La mente cree lo que ve y hace lo que cree: ése es el secreto de la fascinación. Y, en su texto, San Agustín ni un solo instante pone en entredicho la realidad de esta fascinación.

Sin embargo, hay que encontrar las condiciones para que en la mente nazca un espectáculo que la fascine: y no es una simple cuestión de arte.

Pues el teatro es como la peste, y no solamente porque actúa sobre colectividades importantes y las conmociona en un sentido idéntico. Tanto en el teatro, como en la peste, hay algo que es a la vez victorioso y vengativo. Sabemos muy bien que ese incendio espontáneo que la peste aviva a su paso no es más que una inmensa liquidación.

Un desastre social tan completo, tal desorden orgánico, ese desbordamiento de vicios, esa especie de exorcismo que oprime el alma y la lleva al límite indican la presencia de un estado que es al mismo tiempo una fuerza extrema y en el cual todas las fuerzas de la naturaleza, en el momento en el que ésta va a llevar a cabo algo esencial, están alteradas.

3 San Agustín, *La ciudad de Dios*, FV Éditions, Cap. XXXII. (N. de la T.)

La peste toma las imágenes dormidas, un desorden latente, y las lleva, de pronto, hasta los gestos más extremos; y el teatro también adquiere gestos y los lleva hasta el límite; como la peste, vuelve a vincular lo que es con lo que no es, la virtualidad de lo posible con lo que ya existe en la naturaleza materializada. Recupera la noción de las figuras y de los símbolos-tipo que actúan como golpes de silencio, puntos álgidos, interrupciones de la circulación sanguínea, corrientes con mal olor, brotes inflamatorios de imágenes en nuestras cabezas bruscamente despiertas; restituye con sus fuerzas todos los conflictos que duermen dentro de nosotros, y a esas fuerzas les da nombres que reconocemos como símbolos: y es así que frente a nosotros se lleva a cabo una batalla de símbolos, dando de coces unos contra los otros en un pisoteo imposible; pues solo puede haber teatro a partir del momento en que realmente comienza lo imposible y cuando la poesía que está en escena alimenta y recalienta los símbolos representados.

Esos símbolos que son el signo de las fuerzas maduras, hasta entonces sometidos a la subordinación e inutilizables en la realidad, estallan bajo el aspecto de imágenes increíbles que dan derecho de ciudadanía y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades.

Una verdadera pieza de teatro perturba el descanso de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebeldía virtual (que, por cierto, solo puede alcanzar su máximo valor si permanece virtual), impone a las colectividades reunidas una actitud heroica y difícil.

Es así como en *Annabella*<sup>4</sup> de Ford, desde que se levanta el telón, vemos completamente estupefactos a un ser que se lanza en una reivindicación insolente del incesto y que emplea todo el vigor que su conciencia y juventud le otorgan para proclamar o justificar dicha reivindicación.

No titubea ni por un instante, no duda ni un minuto; muestra con ello lo poco que importan todas las barreras que

4 Se refiere a *Tis Pity She's a Whore* (Lástima que sea puta). (N. de la T.)

podrían serle un obstáculo. Es criminal con heroísmo y es heroico con audacia y ostentación. Todo lo lleva a ese camino y lo exalta, para él no hay tierra ni cielo, solo la fuerza de su pasión convulsa, a la que la pasión rebelde, y también heroica, de Annabella no deja de responder.

«Lloro, dice ella, no por remordimiento, sino por miedo a no poder alcanzar la saciedad de mi pasión». Por el bien de su pasión sobrehumana, que las leyes contienen y limitan, pero que pondrán por encima de dichas leyes, son falsarios, hipócritas, mentirosos.

Venganza por venganza, y crimen por crimen. Justo cuando nosotros creemos que son amenazados, perseguidos, perdidos y cuando estamos a punto de compadecerlos por ser las víctimas, se revelan listos para restituirle al destino amenaza por amenaza y golpe por golpe.

Caminamos con ellos de exceso en exceso y de reivindicación en reivindicación. Se llevan a Annabella, convicta de adulterio, de incesto; la pisotean, la insultan, la arrastran de los cabellos, y nos quedamos estupefactos al ver que lejos de buscar una escapatoria, provoca más a su verdugo y canta con una especie de heroísmo obstinado. Es el absoluto de la rebeldía, es el amor ejemplar y sin tregua lo que a nosotros, los espectadores, nos deja en vilo por la angustia de la idea de que ya nada nunca podrá detenerla.

Si buscamos un ejemplo de la libertad absoluta en la rebeldía, la *Annabella* de Ford nos ofrece ese ejemplo poético ligado a la imagen del peligro absoluto.

Y cuando creemos que llegamos al paroxismo del horror, de la sangre, de las leyes burladas, de la poesía que finalmente proclama la rebeldía, estamos obligados a ir todavía más lejos en un vértigo que nada puede detener.

Pero al final, nos decimos, llegó la venganza, llegó la muerte por tanta audacia y también por un crimen irresistible.

Pues bien, no. Y Giovanni, el amante, que inspira a un gran y exaltado poeta, se va a poner por encima de la venganza, por encima del crimen con una especie de crimen indescrip-

tible y apasionado, por encima de la amenaza, por encima del horror con un horror más grande que desconcierta al mismo tiempo a las leyes, a la moral y a aquellos que tienen la osadía de erigirse como justicieros.

Urden hábilmente una trampa: ordenan un gran festín, en donde, entre los comensales están espadachines y esbirros escondidos, listos para, a la primera señal, lanzarse sobre él. Pero este héroe perseguido, perdido y a quien el amor inspira, no va a dejar que nadie le haga justicia a ese amor.

Quieren, dice él, la vida de mi amor, soy yo quien les arrojará ese amor a la cara, quien los rociará con la sangre de ese amor a cuya altura ustedes son incapaces de estar.

Y mata a su amante y le arranca el corazón como para disfrutar de un festín en donde los comensales tal vez esperaban devorarlo a él.

Y antes de ser ejecutado, todavía mata a su rival, el marido de su hermana, quien se atrevió a erguirse entre ese amor y él, y lo ejecuta en un último combate que entonces parece ser su último sobresalto de agonía.

Como la peste, el teatro es entonces una formidable invocación de fuerzas que, por medio del ejemplo, llevan al espíritu al origen de sus conflictos. Y el ejemplo pasional de Ford, lo sabemos bien, no es más que el símbolo de un trabajo grandioso y absolutamente esencial.

La aterradora aparición del Mal, que en los Misterios eleusinos era representada en su forma pura y verdaderamente era revelada, corresponde a la época negra de algunas tragedias antiguas que todo verdadero teatro debe recuperar.

Si el teatro esencial es como la peste no es porque sea contagioso sino porque, al igual que la peste, es la revelación, la puesta en relieve, la exteriorización de un fondo de crueldad latente que permite ubicar todas las posibilidades perversas del espíritu de un individuo o de un pueblo.

Al igual que la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, que una fuerza más profunda aún alimenta hasta la extinción.

En él, como en la peste, hay una especie de sol extraño, una luz de una intensidad anormal donde parece que incluso lo difícil y lo imposible de pronto se vuelven nuestro elemento cotidiano. Y la *Annabella* de Ford, como todo teatro verdaderamente valioso, está bajo el resplandor de ese sol extraño; y se parece a la libertad de la peste cuando de grado en grado, de escalón en escalón, el agonizante infla su personaje, cuando el vivo se convierte poco a poco en un ser grandioso y excesivamente abrumador.

Ahora podemos decir que toda verdadera libertad es oscura y seguramente se confunde con la libertad sexual que también es oscura aunque no sepamos muy bien por qué. Porque hace mucho tiempo, el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de vida, desapareció bajo el revestimiento sombrío de la *libido*, la cual identificamos con todo lo que es sucio, abyecto, infamatorio en el acto de vivir y de precipitarse con un vigor natural e impuro, con una fuerza hacia la vida siempre renovada.

Y es por ello que los grandes Mitos son oscuros y que no podemos imaginar —más allá de una atmósfera de masacre, de tortura, de sangre derramada— todas las magníficas Fábulas que relatan a la muchedumbre el primer intercambio sexual y la primera masacre de esencias que aparecen en la creación.

El teatro, como la peste, está hecho a la imagen de esa masacre, de esa separación esencial. Resuelve conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras, no es culpa ni de la peste ni del teatro, sino de la vida.

Solo vemos la vida tal y como es y tal y como muchos motivos de exaltación nos la han ofrecido. Parece como si a través de la peste un gigantesco absceso, tanto moral como social, se

vaciara colectivamente; y al igual que la peste, el teatro está hecho para vaciar colectivamente los abscesos.

Puede ser que el veneno que el teatro lanza en el cuerpo social lo desintegre, como dice San Agustín, pero lo hace de la misma forma que una peste, que una plaga vengativa, que una epidemia salvadora donde, en tiempos de credulidad, quisieron ver el dedo de Dios y que no es más que la aplicación de una ley natural donde todo gesto se contrarresta con un gesto y toda acción con su reacción.

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve con la muerte o la cura. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total después de la cual lo único que queda es la muerte o una purificación extrema. Asimismo, el teatro es un mal porque es el equilibrio supremo que no puede adquirirse sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; y, para terminar, podemos ver solo desde el punto de vista humano que la acción del teatro, como la de la peste, es benéfica, pues al obligar a los hombres a verse tal y como son, hace caer la máscara; descubre la mentira, la abulia, la bajeza, la hipocresía; sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los datos más claros de sentido; y al revelar a las colectividades su oscuro poder, su fuerza oculta, los invita a tomar frente al destino una actitud heroica y superior, la cual nunca hubieran tenido sin ella.

Y la pregunta que ahora nos hacemos es si en este mundo que cae, que se suicida sin darse cuenta, existirá un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior de teatro, que nos devolverá a todos el equivalente natural y mágico de los dogmas en los que ya no creemos.

## LA PUESTA EN ESCENA Y LA METAFÍSICA<sup>5</sup>

En el Louvre hay una pintura de un primitivo, conocido o desconocido, no lo sé, pero cuyo nombre nunca será representativo de ningún periodo importante en la historia del arte. Ese primitivo se llama Lucas van Leyden y, a mi juicio, vuelve inútiles y sin valor los cuatrocientos o quinientos años de pintura que le prosiguieron. El lienzo del que hablo se titula *Lot y sus hijas*, tema bíblico que estaba de moda en aquella época. Por supuesto, en la Edad Media no interpretábamos la Biblia como la interpretamos hoy en día, y ese lienzo es un ejemplo extraño de las deducciones místicas que se pueden sacar de ella. En todo caso, su patetismo es visible desde lejos, por medio de una especie de armonía visual fulgurante agita el espíritu, quiero decir que su intensidad influye en su totalidad y se condensa en una sola mirada. Incluso antes de poder ver de qué se trata, sentimos que ahí sucede algo significativo, y la oreja, diríamos, se conmueve con ello al mismo tiempo que el ojo. Parece ser que ahí está reunido un drama de una alta importancia intelectual como una aglomeración de nubes que el viento, o una fatalidad mucho más directa, hubiera traído para medir sus truenos.

Y, en efecto, el cielo del cuadro es negro y está cargado, pero incluso antes de haber podido distinguir que el drama nació en el cielo, que sucedía en el cielo, la particular iluminación del lienzo, el revoltijo de las formas, la impresión que se desprende desde lejos, todo eso anuncia una espe-

5 *La puesta en escena y la metafísica* es el texto de una conferencia que dio Artaud en la Sorbona el 10 de diciembre de 1931 (ver las cartas a Jean Paulhan del 22 y del 24 de enero de 1932, tomo III, p. 268, y tomo V, p. 68).

cie de drama de la naturaleza, y desafío a cualquier pintor de las Grandes Épocas de la pintura a que nos proponga un equivalente.

Una carpa se levanta a orillas del mar, frente a ella, Lot, sentado con su coraza y una barba de un rojo bellissimo, mira a sus hijas comportarse, como si asistiera a un festín de prostitutas.

Y, desde luego, ellas se pavonean, unas como madres de familia, otras como guerreras, se peinan el cabello y fabrican armas, como si su única intención fuera seducir a su padre, servirle de juguete o de instrumento. Y así es como aparece el carácter profundamente incestuoso del antiguo tema que el pintor desarrolla ahí en imágenes apasionadas. Prueba de que entendió por completo como un hombre moderno —es decir, al igual que nosotros mismos podríamos entender— es toda esa profunda sexualidad. Prueba de que su carácter de sexualidad profunda, pero poética, no se le ha, no más que a nosotros, escapado.

A la izquierda del cuadro, y un poco en segundo plano, a una altura prodigiosa se levanta una torre negra, su base está apuntalada con todo un sistema de rocas, de plantas, de caminos serpenteantes señalados con mojones, realzados con casas por aquí y por allá. Y gracias a un feliz efecto de perspectiva, en un momento dado, uno de esos caminos se desprende del revoltijo a través del cual se escabullía, atraviesa un puente, y finalmente recibe un rayo de esa luz tormentosa que se desborda entre las nubes y salpica irregularmente la comarca. El mar, al fondo del lienzo, es extremadamente alto y, además, tomando en cuenta ese embrollo de fuego que se agita en una esquina del cielo, está extremadamente calmo.

Sucede que, en el chisporroteo de los fuegos artificiales, a través del bombardeo nocturno de las estrellas, de cohetes, de bombas solares, de pronto vemos revelarse ante nuestros ojos, con una luz de alucinación, venidos en relieve por la noche, algunos detalles del paisaje: árboles, torre, montañas, casas, cuya iluminación y cuya aparición permanecerán perma-



nentemente ligadas en nuestro espíritu con la idea de ese sufrimiento sonoro. La mejor forma de expresar esa sumisión de los diversos aspectos del paisaje al fuego que se manifiesta en el cielo es diciendo que a pesar de que poseen su propia luz, por desgracia permanecen conectados a él, como una especie de eco disminuido, como puntos de referencia vivaces que nacieron de las llamas y se colocaron ahí para permitirles ejercer toda su fuerza destructiva.

De hecho, en la forma en la que el pintor describe ese fuego hay algo terriblemente enérgico y perturbador, como un elemento que todavía está en acción y es móvil en una expresión inmovilizada. Poco importa por qué medios se logre ese efecto, es real; basta con ver el lienzo para convencerse de ello.

Como quiera que sea, ese fuego, que nadie negará que desprende una impresión de inteligencia y de maldad, sirve, por su misma violencia, como contrapeso en el espíritu a la aburrida estabilidad material del resto del cuadro.

Entre el mar y el cielo, pero hacia la derecha y en el mismo plano en perspectiva a la Torre Negra, se acerca una lengua delgada de tierra coronada por un monasterio en ruinas.

Esta lengua de tierra, tan cercana que parece pertenecer a la ribera sobre la cual se erige la carpa de Lot, abre paso a un golfo inmenso donde parece haber ocurrido un desastre marítimo sin precedentes. Navíos partidos en dos y que no terminan de naufragar se apoyan en el mar como si usaran muletas, y dejan flotando por todas partes sus arboladuras y sus mástiles.

Decir por qué la imagen de un solo o dos navíos en pedazos provoca una impresión del desastre tan completa, sería difícil.

Parece que el pintor hubiera sabido algunos secretos concernientes a la armonía lineal y los medios para que afecte directamente al cerebro, como un reactivo físico. En todo caso, esta impresión de inteligencia esparcida en la naturaleza exterior, y sobre todo en la forma de representarla, es visible en muchos otros detalles del lienzo, un ejemplo es ese puente que tiene la altura de una casa de ocho pisos y que da hacia el mar,

y donde los personajes, en fila india, desfilan como las Ideas en la caverna de Platón.

Pretender que las ideas que se desprenden de ese cuadro son claras sería falso. En todo caso poseen una grandeza a la que la pintura que es meramente pintura, es decir, toda la pintura de varios siglos, nos ha desacostumbrado por completo.

Adicionalmente, Lot y sus hijas apuntan a una idea sobre la sexualidad y la reproducción, pues parece que Lot está puesto ahí para abusivamente aprovecharse de sus hijas, como un zángano.

Ésta es más o menos la única idea social que contiene el cuadro.

Todas las demás ideas son metafísicas. Lamento mucho utilizar esa palabra, pero ése es su nombre; e incluso diría que ésa es su grandeza poética, pues la eficacia concreta que tienen sobre nosotros proviene del hecho de que son metafísicas, y que su profundidad espiritual es inseparable de la armonía formal y exterior del cuadro.

Además, hay una idea sobre el Devenir que los diversos detalles del paisaje y la forma en la que están pintados, entre ellos sus planos, que se aniquilan o se corresponden, nos introducen en el espíritu absolutamente como lo haría la música.

Hay otra más sobre la Fatalidad, que no se expresa tanto en la aparición de ese fuego brusco, sino en la manera solemne en la que todas las formas se organizan o se desorganizan debajo de él: unas están como arqueadas por un viento de pánico irresistible y otras están inmóviles y casi irónicas, todas obedecen a una armonía intelectual poderosa, que se parece al mismo espíritu de la naturaleza, exteriorizado.

Además hay una idea del Caos, hay una sobre lo Maravilloso, sobre el Equilibrio; incluso hay una o dos sobre la impotencia de la Palabra cuya inutilidad parece mostrarnos esta pintura sumamente material y anárquica.

Yo digo que esa pintura es lo que debería ser el teatro, si supiera hablar el lenguaje que le pertenece.

Y hago esta pregunta:

¿Cómo puede ser que, en el teatro, al menos en el teatro tal y como lo conocemos en Europa, o al menos en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión por medio de la palabra, de las palabras, o si preferimos, todo lo que no está contenido en el diálogo (y el propio diálogo considerado en función de sus posibilidades de sonorización en escena, y las *exigencias* de esa sonorización) se deje en segundo plano?

¿Cómo puede ser que, por cierto, el teatro occidental (digo occidental pues afortunadamente hay otros, como el teatro oriental, que supo conservar intacta la idea del teatro, mientras que en Occidente esta idea —como todo lo demás— se *prostituyó*), cómo puede ser que el teatro occidental no vea el teatro más que bajo la perspectiva del teatro dialogado?

El diálogo —cosa escrita y hablada— no pertenece específicamente a la escena, pertenece al libro; y la prueba es que en los manuales de historia literaria se reserva un lugar para el teatro donde se le considera una rama accesoria de la historia del lenguaje articulado.

Digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige que lo llenemos, que lo hagamos hablar en su lenguaje concreto.

Digo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos y que es independiente de la palabra, primero debe satisfacer los sentidos, que hay una poesía para los sentidos como hay una para el lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto al que hago alusión solo es realmente teatral en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje articulado.

Me preguntarán: ¿cuáles son esos pensamientos que la palabra no puede expresar y que podrían, mucho mejor que en la palabra, encontrar su expresión ideal en el lenguaje concreto y físico del escenario?

Responderé a esa pregunta un poco más tarde.

Me parece que lo más urgente es determinar: ¿en qué consiste ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido con el cual el teatro puede diferenciarse de la palabra?

Consiste en todo lo que ocupa la escena, en todo lo que puede manifestarse y expresarse materialmente sobre la escena, y que primero se dirige a los sentidos en lugar de dirigirse primero a la mente como el lenguaje de la palabra. (Sé bien que las palabras también tienen posibilidades de sonorización, diversas formas de proyectarse en el espacio, lo que llamamos las *entonaciones*. Y, por cierto, habría mucho que decir sobre el valor concreto de la entonación en el teatro, en esa facultad que tienen las palabras para también crear una música dependiendo de la forma en la que se pronuncian, independientemente de su sentido concreto, y que incluso podría ser un contrasentido, —de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías—; pero esta forma teatral de considerar el lenguaje ya es *un costado* del lenguaje accesorio para el autor dramático, y el cual, sobre todo actualmente, ya no tiene en cuenta para el montaje de sus piezas. Por lo tanto, prosigamos).

Ese lenguaje creado para los sentidos, en primer lugar, debe ocuparse de satisfacerlos. Esto no le impide que después desarrolle todas sus consecuencias intelectuales en todos los planos posibles y en todas direcciones. Y esto permite la sustitución de una poesía del lenguaje por una poesía del espacio que precisamente se resuelva en el ámbito de lo que no pertenece estrictamente a las palabras.

Seguramente nos gustaría tener, para entender mejor lo que quiero decir, algunos ejemplos de esa poesía en el espacio, capaz de crear varios tipos de imágenes materiales que equivalgan a las imágenes de las palabras. Encontraremos esos ejemplos un poco más adelante.

Esa poesía muy difícil y compleja comporta muchos aspectos: primero comporta aquellos de todos los medios de expresión utilizables en la escena, como la música, la danza, la plástica, la pantomima, la mímica, la gesticulación, las entonaciones, la arquitectura, la iluminación y la escenografía.

Cada uno de esos medios tiene su propia poesía, intrínseca, luego, una especie de poesía irónica que proviene de la

manera en la que se combina con otros medios de expresión, y las consecuencias de esas combinaciones, de sus reacciones y de sus destrucciones recíprocas son fáciles de percibir.

Un poco más adelante voy a retomar esa poesía que solo puede ser completamente eficaz si es concreta, es decir, si produce objetivamente algo, gracias a su presencia activa en la escena; —si un sonido, como en el teatro balinés equivale a un gesto, y en lugar de servir de escenografía, de acompañamiento de una idea, la hace evolucionar, la dirige, la destruye, o la cambia definitivamente, etcétera—.

Una forma de esta poesía en el espacio —más allá de la que puede crearse con combinaciones de líneas, formas, colores, objetos en su estado bruto, como uno las encuentra en todas las artes— pertenece al lenguaje de signos. Y permítaseme hablar un momento, espero, de ese otro aspecto del lenguaje teatral puro que escapa a la palabra, de ese lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico como en algunas pantomimas que no están pervertidas.

Entiendo por «pantomima no pervertida» la pantomima directa en donde los gestos en lugar de representar palabras, fragmentos de frases —como en nuestra pantomima europea que solo tiene cincuenta años, y que no es más que una deformación de las partes mudas de la comedia italiana— representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, y hacen esto de una manera efectiva, concreta, es decir, siempre evocando objetos o detalles naturales, como ese lenguaje oriental que representa la noche con un árbol sobre el que descansa un ave que ya cerró un ojo y comienza a cerrar el otro. Y algunos de los innumerables símbolos de la Escritura, por ejemplo: el ojo de la aguja que el camello es incapaz de atravesar, podrían representar otra idea abstracta o actitud del espíritu.

Vemos que esos signos constituyen verdaderos jeroglíficos donde el hombre, en la medida en que contribuye a formarlos, solo es una forma como cualquier otra, a la que agrega, no obstante, debido su doble naturaleza, un prestigio singular.

Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual), explica muy bien lo que para el teatro podría ser una poesía en el espacio independiente del lenguaje articulado.

Como quiera que sean ese lenguaje y su poesía, noto que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos gestos en el aire, esas entonaciones objetivas, en fin, todo lo que considero como específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen más allá del texto, para todo el mundo son la parte inferior del teatro, y negligentemente los llamamos «técnica» y se les confunde con lo que entendemos como puesta en escena o «dirección», y estamos muy contentos cuando no se le atribuye a la palabra «puesta en escena» la idea de esa suntuosidad artística y exterior que pertenece exclusivamente al vestuario, a la iluminación y a la escenografía.

Y en contradicción con este punto de vista, que a mí me parece completamente occidental o, más bien, latino; es decir, estancado: diría que en la medida en que ese lenguaje surja de la escena, donde obtiene la eficacia de su creación espontánea en escena, en la medida en que compite directamente con la escena sin pasar por las palabras (¿y por qué no imaginaríamos una pieza compuesta directamente en la escena, llevada a cabo en la escena?), la puesta en escena es la que conforma mucho más al teatro que la pieza escrita o hablada. Sin duda me van a pedir que precise qué tiene de latino ese punto de vista opuesto al mío. Lo que tiene de latino es la necesidad de usar las palabras para expresar ideas claras. Porque para mí las ideas claras, en el teatro como en cualquier otra parte, son ideas muertas y gastadas.

La idea de una pieza creada directamente en la escena, enfrentándose a los obstáculos de la dirección y de la escena impone el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, en donde se abandonen las limitaciones habituales de los sentimientos y de las palabras.

En todo caso, me apresuro a decirlo de inmediato: un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la dirección; es decir, todo lo que hay en él de específicamente teatral, es el teatro de un idiota, de un loco, de un invertido, de un gramático, de un tendero, de un antipoeta y de un positivista, es decir, de un occidental.

Sé muy bien, por cierto, que en comparación con el lenguaje verbal, el lenguaje de los gestos y de las actitudes, la danza, la música son menos capaces de elucidar un carácter, de relatar los pensamientos humanos de un personaje, de exponer estados de conciencia claros y precisos; pero ¿quién dijo que el teatro estaba hecho para elucidar un carácter, para solucionar los conflictos del orden humano y pasional, del orden actual y psicológico de los que está lleno nuestro teatro contemporáneo?

Tomando en cuenta el teatro tal y como lo vemos aquí, diríamos que lo único que importa en la vida es saber si cogremos bien, si haremos la guerra o si seremos demasiado cobardes para hacer la paz, cómo nos acomodamos en nuestras pequeñas angustias morales, y si tomaremos conciencia de nuestros «complejos» (dicho así en lenguaje culto) o bien si nuestros «complejos» nos ahogarán. En realidad, es raro que el debate se lleve hasta el plano social y que se cuestione el proceso de nuestro sistema social y moral. Nuestro teatro nunca alcanza a preguntarse si de casualidad este sistema social y moral no es inicuo.

No obstante, opino que el estado social actual es inicuo y debe destruirse. Y si al teatro le compete preocuparse de esto, le compete mucho más a la metralla. Nuestro teatro ni siquiera es capaz de plantear la pregunta con el apasionamiento y la eficacia que debería, pero si la planteara se alejaría todavía más de su propósito que para mí es más majestuoso y secreto.

Todas las preocupaciones enumeradas más arriba apestan al hombre de una forma inconcebible, al hombre provisional y material, incluso diría, al *hombre-carroña*. En lo que a mí concierne, esas preocupaciones me repugnan, me repugnan

hasta el máximo grado, como el teatro contemporáneo que de tan humano es antipoético, y el que, a excepción de tres o cuatro piezas, me parece que apuesta a decadencia y a licor.

El teatro contemporáneo está en decadencia porque, por un lado, perdió el sentimiento de lo serio y, por otro, el de la risa. Porque rompió con la gravedad, con la eficacia inmediata y perniciosa y —para decirlo todo—, con el peligro.

Porque, al mismo tiempo perdió el verdadero sentido del humor y del poder de disociación física y anárquica de la risa.

Porque rompió con el espíritu de anarquía profundo que es la base de toda poesía.

Hay que admitir que todo en el destino de un objeto, en el sentido o en la utilización de una forma natural, todo es cuestión de convención.

Cuando la naturaleza le dio a un árbol la forma de un árbol también habría podido darle la forma de un animal o de una colina, y si hubiéramos pensado árbol ante el animal o la colina, todo habría dado un giro.

Se da por sentado que una bella mujer tiene una voz armónica; si desde que el mundo es mundo hubiéramos oído a todas las bellas mujeres llamarnos con aullidos y saludarnos con bramidos, para toda la eternidad habríamos asociado la idea de los bramidos con la idea de una bella mujer y una parte de nuestra visión interna del mundo se habría transformado radicalmente.

Con esto entendemos que la poesía es anárquica en la medida en que pone en tela de juicio todas las relaciones entre objeto y objeto y entre las formas y sus significados. Es anárquica también en la medida en que su aparición es la consecuencia de un desorden que nos acerca al caos.

Ya no daré nuevos ejemplos. Podríamos multiplicarlos hasta el infinito y no solamente con ejemplos humorísticos como los que acabo de utilizar.

Teatralmente esas inversiones de formas, esos desplazamientos de significados podrían convertirse en el elemento



esencial de esa poesía humorística en el espacio que es el dominio exclusivo de la puesta en escena.

En una película de los hermanos Marx, un hombre que cree que va a estrechar entre sus brazos a una mujer, estrecha a una vaca que lanza un mugido. Y debido a un cúmulo de circunstancias, sobre el que no tiene sentido insistir, ese mugido, en ese momento, adquiere una dignidad intelectual semejante a la de cualquier grito de mujer.

Semejante situación, que es posible en el cine, tal cual es igual de posible en el teatro: bastaría con muy poco, por ejemplo: reemplazar la vaca con un maniquí animado, una especie de monstruo dotado de palabra o de un hombre disfrazado de animal, para encontrar el secreto de una poesía objetiva basada en el humor, a la que el teatro renunció y abandonó en el Music-hall y de la cual el cine después sacó partido.

Hace un momento hablé de peligro. No obstante, lo que me parece que es más útil para darle a la escena esa idea de peligro es el objetivo imprevisto, no el imprevisto en las situaciones sino en las cosas, la transición intempestiva, brusca, de una imagen pensada a una imagen verdadera; por ejemplo, que un hombre que blasfema vea materializarse bruscamente frente a él, en términos reales, la imagen de su blasfemia (con la condición, agregaría, de que esa imagen no sea completamente gratuita, que, a su vez, dé origen a otras imágenes de la misma vena espiritual, etcétera).

Otro ejemplo sería la aparición de un Ser inventado, hecho de tela y de madera, creado desde cero, que no responda a nada, y, sin embargo, que sea perturbador por naturaleza, capaz de reintroducir en la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es la base de todo el teatro antiguo.

Los balineses con su dragón imaginario, como todos los orientales, no perdieron el sentido de este miedo misterioso, que saben que, cuando se le restablece en su verdadero plano,

es uno de los elementos más eficaces (y, de hecho, esenciales) del teatro.

Es que la verdadera poesía, nos guste o no, es metafísica e incluso, diría, que su valor depende de su impacto metafísico, de su grado de eficacia metafísica.

Ésta es la segunda o la tercera vez que toco aquí el tema de la metafísica. Hace un rato hablaba, a propósito de la psicología, de las ideas muertas y creo que muchos estarán tentados de decirme que si en el mundo hay una idea inhumana, una idea ineficaz y muerta y que dice poca cosa, incluso al espíritu, es la de la metafísica.

Esto se debe, como dice René Guénon, «a nuestra forma puramente occidental, a nuestra forma antipoética y trunca de considerar los principios (más allá del estado espiritual enérgico y masivo que les corresponde)».

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese cúmulo compacto de gestos, de signos, de actitudes, de sonoridades, que constituye el lenguaje de la realización y de la escena, ese lenguaje que desarrolla todas sus consecuencias físicas y poéticas en todos los planes de la conciencia y en todos los sentidos, provoca necesariamente que el pensamiento tome actitudes profundas que son lo que podríamos llamar: *metafísica en activo*.

Regresaré a ese punto más adelante. Por el momento, regresemos al teatro conocido.

Hace algunos días, acudí a una discusión sobre el teatro. Vi a varios tipos de hombres serpiente, o bien llamados autores dramáticos, que se acercaban para explicarme la forma de introducir una pieza a un director, igual que esos hombres de la historia que deslizaban veneno en el oído de sus rivales. Se trataba, creo, de determinar la futura orientación del teatro y, en otros términos, su destino.

No determinamos nada de nada, y en ningún momento se habló del verdadero destino del teatro, es decir de lo que, por definición y por esencia, el teatro está destinado a representar,

ni de los medios de que dispone para ello. Pero, por el contrario, el teatro se me presentó como una especie de mundo congelado, con artistas envarados en gestos que de aquí en adelante ya no les servirán más, con un aire con entonaciones sólidas que ya se caen a pedazos, con músicas reducidas a una especie de enumeración cifrada cuyos signos comienzan a desvanecerse, con una especie de resplandores luminosos, ellos mismos solidificados y que responden a huellas de movimientos, — y con, alrededor de ello, un revoloteo extraordinario de hombres con ropajes negros que se pelean unas facturas de impuestos a la entrada de una taquilla enardecida—. Como si, a partir de ahora, la máquina teatral hubiera quedado reducida a todo lo que la rodea; y debido a que quedó reducida a todo lo que la rodea y que el teatro es reducido a todo lo que ya no es teatro, su atmósfera apesta para las narices de las personas de buen gusto.

Para mí el teatro se entremezcla con sus posibilidades de realización cuando deducimos sus consecuencias poéticas extremas, y las posibilidades de realización del teatro le pertenecen por completo al ámbito de la puesta en escena, considerada como un lenguaje en el espacio y en movimiento.

No obstante, deducir las consecuencias poéticas extremas de los medios de realización es hacer metafísica, y creo que nadie tomará partido contra esta manera de considerar el asunto.

Y hacer metafísica del lenguaje, de los gestos, de las actitudes, de la escenografía, de la música desde el punto de vista teatral es, me parece, considerarlos en relación con todas las formas que pueden tener para encontrarse con el tiempo y el movimiento.

Dar ejemplos objetivos de esa poesía consecutiva de acuerdo con las diversas formas que pueden tener un gesto, un sonido, una entonación al basarse más o menos con insistencia en tal o tal parte del espacio, en tal o tal momento, me parece tan difícil como comunicar con palabras el sentimiento de la calidad particular de un sonido o del grado y de la calidad de un dolor físico. Esto depende de la realización y solo se puede determinar en la escena.

Tendría ahora que examinar todos los medios de expresión que el teatro (o la puesta en escena que, en el sistema que acabo de exponer, se entremezclan con él) contiene. Esto me llevaría muy lejos; tomaré solamente uno o dos ejemplos.

Primero el lenguaje articulado.

Hacer la metafísica del lenguaje articulado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa habitualmente: es utilizar una nueva forma, excepcional y desacostumbrada, es otorgarle la posibilidad de alterarse físicamente, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es tomar las entonaciones de una manera concreta absoluta y restituirles el poder que tendrían de desgarrar y de manifestar realmente algo, es ponerse contra del lenguaje y de sus orígenes vilmente utilitarios, podríamos decir que alimentarios, contra sus orígenes de animal acorralado, es finalmente considerar que el lenguaje adoptó la forma del *hechizo*.

En esta forma poética y activa de abordar la expresión en la escena, todo nos conduce a apartarnos de la acepción humana, actual y psicológica del teatro, para encontrar en él la acepción religiosa y mística cuyo sentido nuestro teatro perdió por completo.

Si entonces basta con pronunciar las palabras *religioso* o *místico* para que a uno lo confundan con un sacristán o con un bonzo profundamente iletrado y ajeno al templo budista, a lo sumo bueno para dar vuelta a los carracos de las oraciones, esto simplemente determina nuestra incapacidad de obtener de una palabra todas sus consecuencias, y nuestra ignorancia profunda del espíritu de síntesis y de analogía.

Esto tal vez quiere decir que en el punto en el que nos encontramos, hemos perdido contacto por completo con el verdadero teatro, porque lo limitamos al ámbito de lo que el pensamiento cotidiano puede alcanzar, al ámbito conocido o desconocido de la conciencia; y cuando nos dirigimos teatralmente al inconsciente, solo es para arrancarle lo que pudo acumular (o esconder) de experiencia accesible y de todos los días.

Que además digamos que una de las razones por las que la eficacia física está por encima de la de la mente, de la fuerza de acción directa e imaginada de algunas realizaciones del teatro oriental, como las del Teatro Balinés, es porque este teatro se basa en tradiciones milenarias, porque ha conservado intactos los secretos de utilización de los gestos, de las entonaciones, de la armonía, en relación con los sentidos y en todos los planos posibles, esto no condena al teatro oriental, sino que nos condena a nosotros y, junto con nosotros, a ese estado de las cosas en el que vivimos y que se debe destruir, destruir con dedicación y maldad, en todos los planos y en todos los grados en donde incomode al libre ejercicio del pensamiento.



## EL TEATRO ALQUÍMICO<sup>6</sup>

Hay una misteriosa semejanza en la esencia del principio del teatro y en el de la alquimia. Pues el teatro, como la alquimia, cuando se toma en cuenta su origen y su clandestinidad, se basa en cierta cantidad de fundamentos, que son los mismos para todas las artes, y que, en el modelo espiritual e imaginario, aspiran a una eficacia análoga a la que, en el ámbito de lo físico, *realmente* permite hacer oro. Pero entre el teatro y la alquimia hay además un parecido más importante, y que metafísicamente apunta mucho más lejos. Pues tanto la alquimia como el teatro son artes virtuales, por así decirlo, que en sí mismas no conllevan sus fines ni su realidad.

Ahí, donde la alquimia, por sus símbolos, es como el Doble espiritual de una operación que solo es eficaz en el plano de la materia real, el teatro también debe ser considerado como el Doble, no de esa realidad cotidiana y directa de la que se redujo poco a poco hasta solo ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica, donde los principios, al igual que los delfines, que una vez que muestran su cabeza, se apresuran a entrar en la oscuridad de las aguas.

No obstante, esta realidad no es humana sino inhumana, y el hombre, con sus costumbres o su carácter, ahí tiene, hay que

6 *Le Théâtre Alchimique* se publicó, traducido al español, con el título *El teatro alquímico* en la revista *Sur* (no. 6, otoño de 1932, año II) en Buenos Aires. Al final del texto, precediendo al nombre del autor, estaba una fecha: París, septiembre de 1932. Jules Supervielle le pidió ese texto a Antonin Artaud. Ver en el apéndice, p. 293, el fragmento XVII que es interesante por varias razones, pues nos explica por qué tantos textos de Antonin Artaud se escribieron en forma de cartas o son extractos de cartas.

decirlo, muy poca importancia. Y, si acaso, apenas podría quedar en esa realidad la cabeza del hombre, y sería una especie de cabeza totalmente descubierta, maleable y orgánica, donde tan solo quedaría suficiente materia formal como para que los principios pudieran desplegar sus consecuencias de una forma sensible y completada.

Por otro lado, antes de continuar, hay que subrayar la extraña afición que profesan por la terminología del teatro todos los libros que tratan de la materia alquímica, como si sus autores hubieran advertido desde el origen todo lo que hay de *representativo*, es decir, de teatral, en la serie completa de los símbolos por medio de los cuales se lleva a cabo espiritualmente la Gran Obra, en espera de que se lleve a cabo real y materialmente, y también en las discrepancias y yerros del espíritu mal informado, en torno a esas operaciones y en el recuento, podríamos decir, «dialéctico», de todas las aberraciones, fantasmas, espejismos y alucinaciones por los que tienen que pasar aquellos que intentan hacer esas operaciones *con medios exclusivamente humanos*.

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo así como el teatro es un espejismo. Y esta perpetua alusión a las cosas y al principio del teatro que encontramos en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como el sentimiento (del cual los alquimistas eran extremadamente conscientes) de semejanza que existe entre el plano sobre el cual evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y, de manera general, todo lo que constituye la *realidad virtual* del teatro, y el plano exclusivamente ficticio e ilusorio sobre el que evolucionan los símbolos de la alquimia.

Estos símbolos, que indican lo que podríamos llamar estados filosóficos de la materia, ya encauzan al espíritu hacia esa purificación ardiente, hacia esa unificación y hacia esa emaciación, en un sentido horriblemente simplificado y puro, de las moléculas naturales; con miras a esa operación que permite, de tanto despojo, repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio donde finalmente



se convierten en oro. No nos queda muy claro cómo el simbolismo material, que sirve para designar ese trabajo misterioso, corresponde en el espíritu a un simbolismo paralelo, a una puesta en práctica de ideas y apariencias en las que todo lo que en el teatro es teatral se designa y puede distinguirse filosóficamente.

Me explico. Y tal vez también ya se haya entendido que el género de teatro al que aludimos no tiene nada que ver con esa especie de teatro social o de actualidad, que cambia con las épocas, y donde las ideas que al inicio le daban vida ya solo se encuentran en caricaturas de gestos, y son irreconocibles a fuerza de haber cambiado de sentido. Hay ideas del teatro típico y primitivo, así como palabras, que, con el tiempo, dejaron de ser imagen y que, en lugar de ser un medio de expansión, ya solo son un punto muerto y un cementerio para el espíritu.

Antes de continuar tal vez nos pedirán que definamos lo que entendemos por teatro típico y primitivo. Y con ellos entraremos al mismo corazón del problema.

Si en efecto nos preguntamos sobre los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos, por un lado y metafísicamente, la materialización o, más bien, la exteriorización de una especie de drama esencial que contendría, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, que ya están *orientados y divididos*, aunque no lo suficiente como para perder su carácter de principios, pero sí como para contener de forma sustancial y activa, es decir, repleta de descargas, perspectivas infinitas de conflictos. Analizar filosóficamente un drama como ése es imposible, y solo poéticamente y extrayendo lo que puede haber de comunicativo y de magnético en los principios de todas las artes, podemos evocar, por medio de formas, sonidos, músicas y volúmenes, a través de todas las similitudes naturales de imágenes y de parecidos, no de direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro intelectualismo lógico y abusivo reduciría a esquemas inútiles, sino especies de estados de una agudeza tan intensa, de un filo tan absoluto que a través de los

temblores de la música y de la forma sentimos las amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso.

Y ese drama esencial, lo advertimos claramente, existe y está hecho a la imagen de algo mucho más sutil que la Creación misma, que ha de representarse como el resultado de una Voluntad única —y *sin conflicto*—.

Hay que creer que el drama esencial, la base de todos los Grandes Misterios, se ciñe al segundo tiempo de la Creación, al de la dificultad y del Doble, al de la materia y de la extensión de la idea.

Está demostrado que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama; el verdadero teatro, como la poesía, nace de otras vías, de una anarquía que se organiza después de luchas filosóficas que son el costado apasionante de esas unificaciones primitivas.

No obstante, estos conflictos que el Cosmos en ebullición nos ofrece de una manera filosóficamente distorsionada e impura, la alquimia nos los propone en toda su rigurosa intelectualidad, porque nos permite volver a alcanzar lo sublime, *pero con drama*, después de un bombardeo minucioso y exacerbado de toda forma insuficientemente afinada, insuficientemente madura, porque en el mismo principio de la alquimia al espíritu no se le permite tomar impulso hasta que haya pasado por todas las canalizaciones, todos los cimientos de la materia existente, y que haya hecho ese trabajo doblemente en los limbos incandescentes del porvenir. Porque se diría que para merecer el oro material, el espíritu primero debió probarse a sí mismo que era capaz de lo otro, y que solo lo ganó, que solo lo alcanzó condescendiendo, considerándolo como un segundo símbolo de la caída que tuvo que hacer para encontrar de una manera sólida y opaca la expresión de la misma luz, de la rareza y de la irreductibilidad.

La operación teatral de hacer oro, debido a la inmensidad de los conflictos que provoca, debido a la cantidad prodigiosa de fuerzas que opone una contra otra y que emite, debido a ese llamamiento a una especie de nueva agitación esencial que

desborda de consecuencias y que está sobrecargada de espiritualidad, finalmente evoca en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, después de la cual ya no hay nada, y que podríamos concebir como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo y que sería como la parte orgánica de una vibración indescriptible.

Los Misterios Órficos que cautivaban a Platón seguramente tenían en el plan moral y psicológico un poco de este aspecto trascendente y definitivo del *teatro alquímico*, y con elementos de una extraordinaria densidad psicológica evocaban en sentido inverso símbolos de la alquimia, que son el medio espiritual para decantar y transfundir la materia, y evocaban también la transfusión ardiente y decisiva de la materia por el espíritu.

Nos enseñan que los Misterios Eleusinos se limitaban a poner en escena una cierta cantidad de verdades morales. Más bien creo que seguramente ponían en escena proyecciones y precipitaciones de conflictos, luchas indescriptibles de principios, tomadas bajo ese ángulo vertiginoso y arriesgado donde toda verdad se pierde al realizar la fusión inextricable y única de lo abstracto y de lo concreto, y pienso que por medio de la música de instrumentos y notas, combinaciones de colores y formas, de las que no conservamos ninguna noción, seguramente debían, por un lado, colmar esa nostalgia de la belleza pura donde Platón posiblemente encontró, al menos una vez en este mundo, la realización completa, sonora, rebosante y sobria, y, por otro lado, resolver por medio de convergencias inimaginables y extrañas para nuestros cerebros de hombres todavía despiertos, resolver, o incluso aniquilar, todos los conflictos producidos por el antagonismo de la materia y del espíritu, de la idea y de la forma, de lo concreto y de lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que probablemente se parece al oro espiritualizado.



## SOBRE EL TEATRO BALINÉS<sup>7</sup>

El primer espectáculo de teatro balinés que incluye danza, canto, pantomima, música —y extremadamente poco teatro psicológico tal y como lo entendemos aquí en Europa— restituye al teatro a su plano de creación autónoma y pura, bajo el ángulo de la alucinación y del miedo.

Llama mucho la atención que la primera de las pequeñas obras que componen este espectáculo, y que nos hacen presenciar las reprimendas de un padre a su hija que se subleva contra las tradiciones, comienza con la entrada de unos fantasmas, o, si se quiere, que los personajes, hombres y mujeres, que van a servir para el desarrollo de un tema dramático, pero, al mismo tiempo, familiar, primero que nada se nos aparezcan en su estado espectral de personajes y sean vistos bajo el ángulo de la alucinación, propia a todo personaje de teatro, antes de permitir que las situaciones de esta especie de sketch simbólico evolucionen. Aquí, por cierto, las situaciones solo son un pretexto. El drama no evoluciona entre sentimientos, sino entre estados de ánimo, ellos mismos osificados y reducidos a gestos, a esquemas. En resumen, los balineses llevan a cabo, con el rigor más extremo, la idea del teatro puro, donde todo, tanto la concepción como la dirección, vale y existe solo por su grado de objetivación *en la escena*. Demuestran victoriosamente la preponderancia absoluta del director cuyo poder de creación *elimina las palabras*. Los temas son vagos, abstractos, extremadamente generales. Solamente les da vida el floreci-

7 La primera parte de este texto se publicó en la *Nouvelle Revue Française* (no. 217, 1<sup>o</sup>. de octubre de 1931) con el título: *Le Théâtre Balinaï, à l'Exposition Coloniale* [*El teatro balinés en la Exposición Colonial*].

miento complicado de todos los artificios escénicos que se imponen a nuestro espíritu como la idea de una metafísica sacada de una utilización nueva del gesto y de la voz.

Lo curioso de todos esos gestos, de todas esas actitudes angulosas y brutalmente abandonadas, de esas modulaciones sincopadas del fondo de la garganta, de esas frases musicales que de pronto se suspenden, de esos vuelos de élitros, esos crujidos de ramas, esos sonidos de cajas huecas, esos chirridos de autómatas, esos bailes de maniqués que cobran vida, es que a través de su dédalo de gestos, de actitudes, de gritos lanzados al aire, a través de las evoluciones y de los giros que no dejan ninguna porción del espacio escénico sin utilizar, se desprende el sentido de un nuevo lenguaje físico que se basa en signos y ya no en palabras. Estos actores con sus vestidos geométricos parecen jeroglíficos que cobran vida. Y no solo con la forma de sus vestidos —al desplazar el eje de talla humana se crea junto a esa vestimenta de esos guerreros en estado de trance y de guerra perpetua, una especie de vestimenta simbólica, de segunda vestimenta—, inspiran una idea intelectual y se vinculan con todos los entrecruzamientos de sus líneas con las perspectivas del aire. Esos signos espirituales tienen un sentido preciso que ya no solo nos golpea intuitivamente, sino también con bastante violencia para hacer que cualquier traducción en un lenguaje lógico y discursivo sea inútil. Y para los aficionados al realismo a toda costa, que se cansarían de esas alusiones perpetuas a actitudes secretas e indirectas del pensamiento, solo les queda el juego eminentemente realista del doble que se espanta con las apariciones del más allá. Esos temblores, esos aullidos pueriles, ese talón que golpea el piso con cadencia siguiendo incluso el automatismo del inconsciente desencadenado, ese doble que, en un momento dado, se esconde detrás de su propia realidad, ésa es una descripción del miedo que es válida para todas las latitudes y que demuestra que, tanto en lo humano como en lo sobrehumano, los orientales pueden superarnos en lo que respecta a la realidad.

Los balineses, que tienen gestos y una variedad de mímicas para todas las circunstancias de la vida, le restituyen a la convención teatral su valor superior, nos demuestran la eficacia y el valor superiormente eficaz de cierta cantidad de convenciones muy aprendidas y, sobre todo, aplicadas magistralmente. Una de las razones por las que sentimos placer frente a ese espectáculo sin errores reside precisamente en el hecho de que esos actores usan una cantidad precisa de gestos seguros, de mímicas ensayadas en el momento oportuno, pero sobre todo en el revestimiento espiritual, en el estudio profundo y crítico que rigió la elaboración de esos juegos de expresión, de esos signos eficaces y cuya eficacia tenemos la impresión que desde hace milenios no se ha agotado. Esos mecánicos rodamientos de ojos, esos fruncimientos de labios, esa dosis de espasmos musculares, de efectos metódicamente calculados y que impiden recurrir a la improvisación espontánea, esas cabezas transformadas con un movimiento horizontal y que parecen rodar de un hombro a otro como si estuvieran incrustadas en cremalleras, todo eso, que responde a necesidades psicológicas inmediatas, responde, además, a una especie de arquitectura espiritual, hecha de gestos y de mímicas, pero también de un poder evocador de un ritmo, de la calidad musical de un movimiento físico, del acuerdo paralelo y admirablemente fundido de un tono. Es posible que esto le sorprenda a nuestro concepto europeo de la libertad escénica y de la inspiración espontánea, pero que no se diga que esta matemática es creadora de sequía y de uniformidad. Lo maravilloso es que una sensación de riqueza, de fantasía, de generosa prodigalidad se desprende de ese espectáculo arreglado con una minuciosidad y una conciencia alarmantes. Y las correspondencias más imperiosas brotan perpetuamente de la vista al oído, del intelecto a la sensibilidad, del gesto de un personaje a la evocación de los movimientos de una planta a través del chillido de un instrumento. Los suspiros de un instrumento de viento prolongan vibraciones de las cuerdas vocales con tal sentido de la identidad que no

sabemos si es la voz misma la que se prolonga o si es el sentido que desde el origen absorbió la voz. Un juego de junturas, el ángulo musical que el brazo crea con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se encorva, dedos que parecen desprenderse de la mano, para nosotros todo es como un juego de espejos perpetuo donde los miembros del cuerpo humano parecen resonar como ecos, música, donde las notas de la orquesta, donde los resoplidos de los instrumentos de viento evocan la idea de un aviario agitado donde los propios actores serían el aleteo. Nuestro teatro, al que nunca se le ocurrió la idea de esta metafísica de gestos, que nunca supo usar la música con fines dramáticos tan inmediatos, tan concretos, nuestro teatro meramente verbal y que ignora todo lo que hace el teatro; es decir, lo que está en la atmósfera del foro, que se mide y se delimita con la atmósfera, que tiene una densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos, tomando en cuenta lo inconmensurable y que se aferra al poder de sugestión de la mente, podría pedirle al teatro balinés una lección de espiritualidad. Este teatro meramente popular, y que no es sagrado, nos da una idea extraordinaria del nivel intelectual de un pueblo cuyo fundamento de sus celebraciones cívicas son las luchas de un alma que es presa de las larvas y de los fantasmas del más allá. Porque, en suma, la última parte del espectáculo se trata en realidad de un combate meramente interior. Y, de paso, podemos advertir el grado de suntuosidad teatral que los balineses fueron capaces de darle. Lo único que puede compararse con el sentido de las necesidades plásticas de la escena que aparece ahí es su conocimiento del miedo físico y los medios para desencadenarlo. Y existe un parecido impresionante en el aspecto verdaderamente aterrador de su diablo (probablemente tibetano) y el aspecto de cierto fante de nuestros recuerdos, que tiene las manos de gelatina blanca hinchadas, las uñas de follaje verde y que era el adorno más bello de una de las primeras piezas que se interpretaron en el Teatro Alfred Jarry.



Si hay algo que no podemos afrontar es este espectáculo que nos invade con una sobreabundancia de impresiones, cada una más rica que la otra, y con un lenguaje cuya clave parece que ya no tenemos; la imposibilidad de volver a encontrar el hilo, de agarrar a la presa, —de acercar a la oreja el instrumento para oírlo mejor— provocan esta especie de irritación que, en el haber de este espectáculo, es un encanto más. Y no entiendo por lenguaje el idioma que en un primer momento es incomprendible, sino precisamente esa especie de lenguaje teatral extraño a toda *lengua hablada*, y donde parece que se encuentra una inmensa experiencia escénica; comparadas con ella, nuestras producciones, que son exclusivamente dialogadas, parecen meros balbuceos.

Efectivamente, lo más impresionante de este espectáculo —que altera nuestras concepciones occidentales del teatro y al que muchos le negarán cualquier calidad teatral aunque es la manifestación de teatro puro más bella que hayamos podido ver aquí—, lo que es más impresionante y desconcertante, para nosotros, europeos, es la admirable intelectualidad que sentimos crepitar en toda la trama ajustada y sutil de los gestos, en las modulaciones infinitamente variadas de la voz, en esta lluvia sonora, como la de un inmenso bosque que gotea y resopla, y en el también sonoro entrelazado de los movimientos. De un gesto a un grito o a un sonido no hay transición: ¡todo se corresponde como a través de extraños canales excavados en el espíritu mismo!

Ahí hay todo un cúmulo de gestos rituales cuya clave no tenemos y que parecen obedecer a determinaciones musicales, extremadamente precisas, con algo más que generalmente no pertenece a la música y que parece destinado a envolver el pensamiento, a combatirlo, a encaminarlo hasta un entramado inextricable y seguro. En ese teatro, todo, en efecto, está calculado con una minucia adorable y matemática. No se deja nada al azar o a la iniciativa personal. Es una

especie de danza superior, donde los bailarines primero que nada serían actores.

A cada momento los vemos alcanzar una especie de cauteloso restablecimiento. Pese a que pensamos que están perdidos en medio de un laberinto inextricable de compases, que creemos que están cerca de caer en la confusión, tienen su propia manera de restablecer el equilibrio: con un apuntalamiento especial del cuerpo, las piernas arqueadas, que casi dan la impresión de ser un trapo impregnado y torcido acompasadamente; y en los tres pasos finales, que ineluctablemente siempre los llevan al centro del escenario, es cuando el ritmo suspendido se acaba, cuando el compás se aclara.

En ellos todo está regulado, es impersonal; no hay un movimiento de músculos, no hay un rodamiento de ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexionada que dirige todo y por la que todo ocurre. Y, curiosamente, en esta despersonalización sistemática, en estos movimientos de fisonomía meramente musculares, aplicados a los rostros como si fueran máscaras, todo refiere a algo, todo logra el máximo efecto.

Una especie de terror nos estremece cuando contemplamos esos seres mecanizados, cuyas alegrías y cuyos dolores parecen no pertenecerles, sino obedecer a ritos comprobados y como dictados por inteligencias superiores. A final de cuentas, lo que más nos sorprende en este espectáculo, parecido a un rito que profanaríamos, es esta impresión de Vida superior y prescrita. Tiene la solemnidad de un rito sagrado; —el hieratismo de la indumentaria le da a cada actor como un doble cuerpo y dobles miembros— el artista envarado en su indumentaria parece no ser más que su propia efigie. Está, además, el ritmo largo, machacado de la música —una música extremadamente persistente, entrecortada y frágil—, donde parece que trituran los metales más preciosos, donde se desbordan, como los manantiales de agua en su estado natural, marchas extensas de plétoras de insectos a través de las plantas, donde creemos haber captado el mismo sonido de la luz, donde los sonidos de las densas soledades parecen reducirse a estallidos de cristales, etcétera, etcétera.

En realidad, todos estos sonidos están ligados a movimientos, son como la culminación natural de gestos que tienen su misma calidad; y esto con tal sentido de la analogía musical que el espíritu finalmente se encuentra constreñido a la confusión, que atribuye las propiedades sonoras de la orquesta a la gesticulación articulada de los artistas —e inversamente—.

Una impresión de inhumanidad, de divinidad, de revelación milagrosa se desprende todavía de la exquisita belleza de los peinados de las mujeres: de esa serie de círculos luminosos organizados en niveles, hechos con combinaciones de plumas donde las perlas multicolores y de un colorido tan bello hacen que su unión parezca justamente una *revelación*, y cuyas crestas tiemblan rítmicamente, pues parecen responder *espiritualmente* a los temblores del cuerpo. También están los peinados de aspecto sacerdotal, en forma de tiaras y coronados con penachos de flores rígidas, cuyos colores se contraponen de dos en dos y extrañamente combinan.

Este conjunto lancinante y lleno de llamaradas, de fugas, de canales, de desvíos en todos los planos de la percepción externa e interna, compone una idea soberana del teatro que fue conservada a través de los siglos tal y como ahora la vemos, para enseñarnos lo que el teatro nunca debió dejar de ser. Y esta impresión se adelanta por el hecho de que este espectáculo —allí popular, parece ser, y profano— es como el pan elemental de las sensaciones artísticas de esas personas.

Dejando de lado la prodigiosa matemática de este espectáculo, lo que creo que está hecho para sorprendernos y para asombrarnos al máximo es ese costado *revelador de la materia* que de golpe parece dispersarse en signos para enseñarnos la identidad metafísica de lo concreto y de lo abstracto, y que nos los enseña *en gestos hechos para perdurar*. Pues aunque el lado realista lo encontramos en nosotros mismos, aquí está elevado a la enésima potencia y estilizado definitivamente.

\*

En este teatro toda creación proviene de la escena, encuentra su traducción y sus propios orígenes en un impulso psíquico secreto que es el Lenguaje anterior a las palabras.

\*

Es un teatro que elimina al autor en beneficio de lo que en nuestra jerga occidental del teatro llamaríamos el director; pero éste se vuelve una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Pues la materia con la que trabaja, los temas que hace palpar no son suyos, sino de los dioses. Proviene, parece ser, de las junciones primitivas de la Naturaleza que un Espíritu doble favoreció.

Lo que el director agita es lo MANIFIESTO.

Es una especie de física primera de la que el Espíritu nunca se desprendió.

\*

En un espectáculo como el del teatro Balinés hay algo que anula la diversión, esa idea de juego artificial inútil, de pasatiempo nocturno que es la característica de nuestro propio teatro. Sus producciones se construyen en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de ceremonial propio del rito religioso, en el sentido en que extirpan del espíritu de quien las observa cualquier idea de simulación, de imitación ridícula de la realidad. Esta gesticulación densa que presenciamos tiene un objetivo, un objetivo inmediato al que apunta usando medios eficaces y cuya eficacia nosotros experimentamos inmediatamente. Los pensamientos a los que aspira, los estados de ánimo que busca crear, las soluciones místicas que propone son incitados, planteados, alcanzados sin retraso ni rodeos. Todo esto parece un exorcismo para hacer AFLUIR nuestros demonios.

\*

En este teatro hay un grave zumbido de las cosas del instinto, pero llevadas hasta ese punto de transparencia, de inteligencia, de ductilidad donde éstas parecen darnos de una manera física algunas de las percepciones más secretas del espíritu.

Los temas propuestos provienen, podríamos decir, de la escena. Han alcanzado tal grado de materialización objetiva que no podemos imaginarlos, por más que se profundice, fuera de esa perspectiva densa, de ese globo cerrado y limitado del escenario.

Este espectáculo nos ofrece un maravilloso conjunto de imágenes escénicas puras, para cuya comprensión parece que se inventó todo un nuevo lenguaje: los actores con sus ropajes componen verdaderos jeroglíficos que viven y se mueven. Y, a su vez, esos jeroglíficos de tres dimensiones están bordados de sobra con cierto número de gestos, de signos misteriosos que corresponden a quién sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, la gente de occidente, hemos reprimido definitivamente.

Hay algo que está ligado al espíritu con una operación mágica en esta intensa liberación de signos, primero retenidos y después lanzados de pronto al aire.

Un hervor caótico, lleno de puntos de referencia, y, por momentos, extrañamente ordenado, crepita en esta efervescencia de ritmos descritos donde el punto culminante contribuye sin cesar e interviene como un silencio muy calculado.

Esta idea del teatro puro, que para nosotros es únicamente teórica, y a la que nadie ha intentado darle la menor realidad, el teatro balinés nos la propone con una producción sorprendente en el sentido de que suprime cualquier posibilidad de recurrir a las palabras para la elucidación de los temas más abstractos; inventando un lenguaje de gestos hechos para desarrollarse en el espacio y que pueden tener sentido fuera de él.

El espacio de la escena es utilizado en todas sus dimensiones y podríamos decir que en todos los planos posibles. Porque además de un sentido agudo de la belleza plástica, estos

gestos siempre tienen como objetivo final la elucidación de un estado o de un problema del espíritu.

Al menos así es como se nos aparecen.

No se pierde ningún punto en el espacio y al mismo tiempo, ninguna sugestión posible. Y al precipitarse de golpe al caos, la naturaleza conserva un sentido como filosófico del poder.

\*

En el teatro balinés percibimos un estado anterior al lenguaje y que puede escoger su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, palabras.

\*

Es evidente que este costado del teatro puro, esta física del gesto absoluto que en sí misma es una idea y que, para que sean percibidas, reduce las concepciones del espíritu que deben pasar por los dédalos y los entrelazados fibrosos de la materia, todo esto nos da una idea nueva de lo que por derecho propio pertenece al ámbito de las formas y de la materia manifiesta. Aquellos que alcanzan a dar un sentido místico a la simple forma de un vestido, y que, no satisfechos de poner al hombre junto a su Doble, atribuyen a cada hombre vestido el doble de vestimentas —aquellos que traspasan con un sable esas vestimentas ilusorias, esas vestimentas número dos, lo que les da un aspecto de enormes mariposas clavadas en el aire—, esas personas tienen el sentido innato del simbolismo absoluto y mágico de la naturaleza más desarrollado que nosotros, y nos dan una lección de la cual, muy seguramente, nuestros técnicos de teatro serán bastante incapaces de sacar provecho.

\*

Aquí, en el espacio escénico, entre los miembros, el espacio, y las perspectivas de cierto número de gritos, de colores y de

movimientos, se traza ese espacio de aire intelectual, ese juego psíquico, ese silencio henchido de pensamientos que existe entre los miembros de una frase escrita.

\*

Ante las representaciones del teatro balinés el espíritu tiene la sensación de que la concepción primero se topó con los gestos, se afianzó en medio de toda una fermentación de imágenes visuales o sonoras, pensadas como en estado puro. En resumen y para ser más claro, algo muy parecido al estado musical debió suceder para esta puesta en escena donde todo lo que es concepción del espíritu solo es un pretexto, una virtualidad cuyo doble produjo esta poesía escénica intensa, este lenguaje espacial y colorido.

\*

Este juego de espejos perpetuo, que va de un color a un gesto y de un grito a un movimiento, nos lleva sin cesar por caminos abruptos y duros para el espíritu; nos sumerge en ese estado de incertidumbre y de angustia inefable que es propio de la poesía.

De esos extraños juegos de manos voladoras como insectos en la tarde verde se desprende una especie de horrible obsesión de inagotable racionalización mental, similar a la de un espíritu continuamente ocupado en ubicarse en el dédalo de su inconsciente.

Además, este teatro nos vuelve tangibles e identifica con signos concretos mucho menos cosas relacionadas con los sentimientos que con la inteligencia.

Y por medio de caminos intelectuales nos introduce en la reconquista de los signos de lo que es.

Desde este punto de vista, es claramente significativo el gesto del bailarín central, que siempre se toca el mismo punto de la cabeza como si quisiera detectar el lugar y la existencia de quién sabe qué ojo central, qué huevo intelectual.

Lo que es una alusión colorida a las impresiones físicas de la naturaleza se retoma en el plano de los sonidos, y el sonido solo es la representación nostálgica de otra cosa, de una especie de estado mágico donde las sensaciones se vuelven tales y tan sutiles que al espíritu le gusta visitarlas. E incluso las armonías imitativas, el ruido de la serpiente de cascabel, el chirrido, uno contra otro, de los caparazones de los insectos evocan el descampado de un hormigueante paisaje que está listísimo para precipitarse al caos. ¡Y estos artistas vestidos con ropas brillantes debajo de las cuales los cuerpos parecen envueltos en pañales! Hay algo de umbilical, de larvario en sus evoluciones. Y, al mismo tiempo, hay que advertir el aspecto jeroglífico de sus ropajes, cuyas líneas horizontales sobresalen del cuerpo en todas direcciones. Son como grandes insectos, llenos de líneas y de segmentos hechos para conectarlos con quién sabe qué perspectiva de la naturaleza de la que solo parecen ser una geometría independiente.

¡Esos ropajes que envuelven sus rotaciones abstractas al caminar y sus extraños entrecruzamientos de pies!

Cada uno de sus movimientos traza una línea en el espacio, finaliza quién sabe qué figura rigurosa con un hermetismo muy calculado, y le pone punto final con un gesto imprevisto de la mano.

Y esos vestidos cuyos pliegues se curvan más arriba de la nalga como si estuvieran suspendidos en el aire, como si estuvieran pinchados en el fondo del teatro, y que cada uno prolonga sus saltos como en un vuelo.

Esos alaridos que surgen desde las entrañas, esos ojos rodantes, esa abstracción continua, esos ruidos de ramas, esos ruidos de cortar y rodar la leña, todo eso en el espacio inmenso de unos sonidos propagados que provienen de muchas fuentes, todo esto se apresura para revelarse en nuestro espíritu, para cristalizarse como una concepción nueva y —me atrevería a decir— concreta de lo abstracto.



Y hay que advertir que esta abstracción que parte de una maravillosa estructura escénica para regresar al pensamiento, cuando encuentra de nuevo al vuelo impresiones del mundo de la naturaleza siempre las toma en el instante en que comienzan su concentración molecular; es decir, un gesto que apenas nos separa del caos.

\*

La última parte del espectáculo, en contraste con todo lo que se manipula como sucio, brutal, infame, en nuestros escenarios europeos, es de un anacronismo adorable. Y no sé qué otro teatro se atrevería a fijar así, *como al natural*, los tormentos de un alma presa de los fantasmas del Más allá.

\*

Al bailar, estos metafísicos del desorden natural, que nos devuelven cada átomo de sonido, cada percepción fragmentaria que parece lista para regresar a su fuente primera, supieron unir tan perfectamente el movimiento y el ruido que parecería que los bailarines tuvieran los codos huecos y ejecutaran con sus miembros de madera hueca ruidos de leña hueca, de cajas acústicas, de instrumentos vacíos.

Súbitamente estamos en plena lucha metafísica, y el aspecto rígido del cuerpo en trance, contraído por el descenso de las fuerzas cósmicas que lo asedian, se traduce admirablemente en esa danza frenética que al mismo tiempo está llena de rigidez y de ángulos, y donde sentimos de pronto que el espíritu comienza a caer en picada.

Podríamos decir que son olas de materia que suman precipitadamente sus crestas una sobre otra, y que acuden de todos los puntos del horizonte para insertarse en una porción ínfima del estremecimiento, del trance; para esconder el vacío del miedo.

En estas perspectivas construidas hay un absoluto, una forma de verdadero absoluto físico que solamente los orientales son capaces de imaginar; en este aspecto y en la magnitud y la audacia reflexiva de sus objetivos sus concepciones se contraponen a nuestras concepciones europeas del teatro, y mucho más que en la extraña perfección de sus representaciones.

Los partidarios de la separación y del aislamiento de géneros pueden pretender que solo ven bailarines en los magníficos artistas del teatro Balinés, bailarines encargados de representar no sabemos muy bien qué importantes Mitos cuya grandeza coloca nuestro teatro occidental moderno al nivel de una grosería y de una puerilidad sin nombre. La verdad es que el teatro Balinés nos propone y ofrece, muy bien montados, temas de teatro puro a los que la representación escénica les confiere un equilibrio denso, una gravitación completamente materializada.

Todo esto impregna de una intoxicación profunda que nos restituye los mismos elementos del éxtasis, y en el éxtasis encontraremos de nuevo la efervescencia seca y el estremecimiento mineral de las plantas, de los vestigios, de las ruinas de los árboles con los rostros iluminados.

Toda la bestialidad, la animalidad se reducen a su gesto seco: ruidos de grava de la tierra que se hiende, savia de los árboles, bostezos de animales.

Los pies de los bailarines, cuando hacen el movimiento que abre sus ropajes, disuelven y devuelven los pensamientos, las sensaciones a su estado puro.

Y la mano derecha siempre va a buscar esa confrontación de la cabeza, ese ojo de Cíclope, el ojo interior del espíritu.

Mímica de gestos espirituales que escanden, depuran, fijan, alejan y subdividen sentimientos, estados de ánimo, ideas metafísicas.

Este teatro de quintaesencia donde las cosas dan una media vuelta extraña antes de regresar a la abstracción.

\*

Sus gestos caen con tanta exactitud en ese ritmo de madera, de cajas huecas, y lo escanden y lo agarran al vuelo con tal seguridad que pareciera que en esos momentos precisos esa música va a escandir el vacío mismo de sus miembros huecos.

\*

El ojo estratificado, también lunar, de las mujeres.

Ese ojo de sueño que parece absorbernos y ante el que nosotros mismos nos vemos como *fantasmas*.

\*

La satisfacción total de esos gestos de danza, de esos pies giratorios que mezclan estados de ánimo, de esas manitas voladoras, de esos golpeteos secos y precisos.

\*

Presenciamos una alquimia mental que transforma un gesto en un estado de ánimo: el gesto seco, sobrio, lineal que todos nuestros actos podrían tener si tendieran hacia el absoluto.

\*

Sucede que ese manierismo, ese hieratismo excesivo, con su alfabeto rodante, con sus alaridos de piedras que se resquebrajan, con sus ruidos de ramas, sus ruidos de cortar y rodar leña compone en el aire, en el espacio, tanto de forma visual como sonora, una especie de susurro material y animado. Y al cabo de un instante la identificación mágica se lleva a cabo: **SABEMOS QUE ÉRAMOS NOSOTROS QUIENES HABLÁBAMOS.**

¿Quién, después de la formidable batalla de Ardjuna contra el Dragón, se atreverá a decir que todo el teatro no está en escena, es decir, más allá de las situaciones y de las palabras?

Las situaciones dramáticas y psicológicas aquí incluso sucedieron en la mímica del combate, que es una función del juego atlético y místico de los cuerpos y de la utilización, me atrevería a decir, ondulatoria de la escena, cuya enorme espiral se descubre plano por plano.

Los guerreros penetran en el bosque mental con balanceos de miedo; en un inmenso estremecimiento, en una voluminosa rotación como magnética que se apodera de ellos, sentimos que se precipitan meteoros animales o minerales.

Es más que una tempestad física, el temblor esparcido de sus miembros y de sus ojos rodantes significa un quebrantamiento del espíritu. La frecuencia sonora de su cabeza fuera de quicio por momentos es atroz; y esta música que se balancea detrás de ellos y al mismo tiempo alimenta quién sabe qué espacio donde guijarros físicos dejan de rodar.

Y detrás del guerrero, fuera de quicio por la formidable tempestad cósmica, está el Doble que se pavonea, entregado a la puerilidad de sus sarcasmos de colegial, y excitado por el contragolpe de la ruidosa tormenta pasa, inconsciente, entre los encantos que no logró comprender.

## TEATRO ORIENTAL Y TEATRO OCCIDENTAL<sup>8</sup>

El teatro balinés nos reveló una idea física y no verbal del teatro, donde el teatro está contenido en los límites de todo lo que puede suceder sobre un escenario, independientemente del texto escrito, a diferencia del teatro tal y como lo concebimos en Occidente, que está ligado al texto y está limitado por él. Para nosotros, en el teatro la Palabra lo es todo y no hay ninguna posibilidad fuera de ella; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje, e incluso si admitimos una diferencia entre el texto hablado en la escena y el texto leído por los ojos, si incluso ceñimos el teatro a los límites de lo que aparece entre las réplicas, no logramos separar el teatro de la idea del texto representado.

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros hasta el punto de que el teatro nos parece como el simple reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro sobrepasa al texto, no está contenido en sus límites y está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al ámbito de la puesta en escena que consideramos como algo inferior al texto.

Tomando en cuenta este sometimiento del teatro a la palabra, podemos preguntarnos si el teatro no poseería, de casualidad, un lenguaje propio, si sería absolutamente quimérico considerarlo un arte independiente y autónomo, al igual que la música, la pintura, la danza, etcétera, etcétera.

8 Antonin Artaud mencionó por primera vez este texto en la carta del 29 de diciembre de 1935, y en las dos cartas del 6 de enero de 1936 dirigidas a Jean Paulhan (ver tomo V, p. 264 a 271).

Nos parece que en todo caso ese lenguaje, si existe, se confunde necesariamente con la puesta en escena considerada:

Por un lado, como una materialización visual y plástica de la palabra.

Como el lenguaje de todo lo que puede decirse y significarse en un escenario independientemente de la palabra, de todo lo que encuentra su expresión en el espacio, o que puede ser afectado o desintegrado por él.

Se trata de saber si este lenguaje de la puesta en escena, considerado como el lenguaje teatral puro, es capaz de alcanzar el mismo objetivo interior que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede pretender tener la misma eficacia intelectual que el lenguaje articulado. En otros términos, podemos preguntarnos si puede no especificar pensamientos, sino *hacer pensar*, si puede entrenar al espíritu para que adopte actitudes profundas y eficaces según su propio punto de vista.

En pocas palabras, plantear la pregunta de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que solo utilizaría las formas, o el ruido, o los gestos, es plantear la pregunta de la eficacia intelectual del arte.

A pesar de que solo hayamos logrado atribuirle al arte un valor de entretenimiento y de descanso, y lo hayamos reducido a una utilización meramente formal de las formas en armonía con ciertos vínculos exteriores, esto no menoscaba en nada su profundo valor expresivo; pero la discapacidad espiritual de Occidente —el lugar por excelencia donde logramos confundir el arte con el esteticismo— es pensar que podría haber una pintura que solo sería pintura, una danza que solo sería plástica, como si hubiéramos querido cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar al confrontarse con lo absoluto.

Se entiende, entonces, que el teatro, en la medida en que permanezca encerrado en su lenguaje, donde permanece en correlación con él, debe romper con la actualidad, que su

propósito no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente verdades secretas, hacer que, por medio de gestos activos, emerja esta parte de la verdad oculta bajo las formas de sus encuentros con el Devenir.

Hacer esto, vincular el teatro con las posibilidades de expresión de las formas, y por medio de todo lo que es gestos, ruidos, colores, plástica, etc., es devolverle su finalidad primitiva, es restituirle su aspecto religioso y metafísico, es reconciliarlo con el universo.

Pero, se dirá, las palabras tienen facultades metafísicas, nada impide que la palabra se conciba como el gesto en el plano universal, y, de hecho, es definitivamente en ese plano donde ella adquiere una mayor eficacia, como una fuerza de disociación de las apariencias materiales, de todos los estados en los que el espíritu se haya estabilizado y tienda al reposo. Es muy sencillo responder que esta forma de considerar la palabra metafísica no es la que emplea el teatro occidental, que la emplea no como una forma activa y que parte de la destrucción de las apariencias para elevarse hasta el espíritu, sino, al contrario, como un grado acabado del pensamiento que se pierde al exteriorizarse.

Para lo único que sirve la palabra en el teatro occidental es para expresar conflictos psicológicos característicos del hombre y de su situación en la realidad cotidiana de la vida. Sus conflictos justifican perfectamente el uso de la palabra articulada, y ya sea que permanezcan en el ámbito psicológico o que se aparten de él para entrar en el ámbito social, el drama siempre será de interés moral por la forma en la que sus conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres. Y siempre se tratará de un ámbito donde las resoluciones verbales de la palabra conservarán su ventaja. Pero, por su misma naturaleza, estos conflictos morales de ninguna manera necesitan del escenario para resolverse. Hacer que en el escenario domine el lenguaje articulado o la expresión de las palabras sobre la expresión objetiva de los gestos y de todo lo que afecta al

espíritu por medio de los sentidos en el espacio es dar la espalda a las necesidades físicas de la escena y rebelarse ante sus posibilidades.

El ámbito del teatro no es psicológico sino plástico y físico, hay que decirlo. Y no se trata de saber si el lenguaje físico del teatro es capaz de llegar a las mismas resoluciones psicológicas que el lenguaje de las palabras, si puede expresar los sentimientos y las pasiones tan bien como las palabras, sino si en el ámbito del pensamiento y de la inteligencia no hay actitudes de las que las palabras sean incapaces de apoderarse y que los gestos y todo lo que participa en el lenguaje del espacio afectan con más precisión.

Antes de dar un ejemplo de las relaciones del mundo físico con los estados profundos del pensamiento, se nos permitirá que nos cite mos a nosotros mismos:

«Todo verdadero sentimiento en realidad es intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es *disimularlo*. La verdadera expresión esconde lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y, como reacción, crea una especie de profusión en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío, también impide que la poesía aparezca en el pensamiento. Es por esto que una imagen, una alegoría, una figura que esconde lo que quisiera revelar significa más para el espíritu que las claridades que nos aportan los análisis de la palabra».

«Así es como la verdadera belleza nunca nos golpea directamente. Y que una puesta de sol es bella debido a todo lo que nos hace perder».

Las pesadillas de la pintura flamenca nos sorprenden por la yuxtaposición de un mundo verdadero con el que ya solo es una caricatura de este mundo; ofrecen larvas que podríamos haber soñado. Sus fuentes son esos estados de semiensueño que producen los gestos fallidos y los ridículos lapsus verbales. Y junto a un niño olvidado presentan un pez lira que salta;



junto a un embrión humano, que nada en las cascadas subterráneas, muestran cómo avanza un verdadero ejército hacia una fortaleza formidable. Junto a la incertidumbre soñada, el paso de la certidumbre, y más allá de una luz amarillenta subterránea está el resplandor anaranjado de un gran sol de otoño a punto de ocultarse.

No se trata de que el teatro suprima la palabra, sino de hacer que cambie su función, y, sobre todo, que reduzca su lugar, que la considere como algo más que un medio para llevar los caracteres humanos a sus fines externos, porque en el teatro lo único que importa es la forma en la que los sentimientos y las pasiones se contraponen unos a otros y el hombre al hombre en la vida.

No obstante, cambiar la función de la palabra en el teatro es usarla en un sentido concreto y espacial, y, al mismo tiempo, que esta se integre con todo lo que el teatro tiene de espacial y de significativo en el ámbito concreto; es manipularla como un objeto sólido que sacude cosas, primero en el aire, después en un ámbito infinitamente más misterioso y más secreto pero cuya extensión él mismo admite, y no será muy difícil relacionar ese ámbito secreto pero extenso con el de la anarquía formal, por una parte, y, también, por otra, con la creación formal continua.

De este modo, esta identificación del propósito del teatro con todas las posibilidades de la manifestación formal y extendida, revela la idea de cierta poesía en el espacio que se confunde con la brujería.

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas adquieren su sentido y sus significados en todos los planos posibles; o, si se prefiere, sus consecuencias vibratorias no se extraen de un solo plano, sino de todos los planos del espíritu al mismo tiempo.

Y dado que las formas pueden analizarse en esta multiplicidad de aspectos, éstas adquieren el poder de sacudir y de encantar y son una excitación continua para el espíritu. Debido

a que el teatro oriental no toma los aspectos externos de las cosas en un solo plano, ni se atiene al simple obstáculo y al encuentro enérgico entre esos aspectos con el sentido, sino que no deja de considerar el grado de posibilidad mental del que surgen, participa en la poesía intensa de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal.

Hay que considerar la puesta en escena bajo este ángulo de función mágica y de brujería; no como el reflejo de un texto escrito y de toda esta proyección de dobles físicos que se desprende de lo escrito, sino como la proyección ardiente de todo lo que se puede obtener de las consecuencias objetivas de un gesto, de una palabra, de un sonido, de una música y de sus combinaciones. Esta proyección activa solo puede realizarse en el escenario y sus consecuencias solo pueden encontrarse frente al escenario y sobre el escenario; y el autor que usa exclusivamente palabras escritas no tiene nada que hacer ahí y debe ceder el lugar a los especialistas de esta brujería objetiva y animada.

## ACABAR CON LAS OBRAS MAESTRAS<sup>9</sup>

Una de las causas de la atmósfera asfixiante en la que vivimos sin escape posible y sin salida —y de la que todos tenemos cierta responsabilidad, incluso los más revolucionarios de entre nosotros— está en ese respeto hacia lo que se escribe, se formula o se pinta, y que tomó forma, como si todas las expresiones no estuvieran agotadas y no hubiéramos llegado a un punto en el que las cosas tienen que estallar para comenzar de nuevo.

Se tiene que terminar con esta idea de que las obras maestras están reservadas a una supuesta élite y de que la muchedumbre no las entiende; y decirse que en el espíritu no hay un pabellón reservado como lo hay para los encuentros sexuales clandestinos.

Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros. Tenemos derecho a decir lo que se dijo e, incluso, lo que no se ha dicho de una forma que nos sea propia, que sea inmediata, directa, que responda a las formas de sensibilidad actuales y que todo el mundo comprenderá.

Es estúpido reprocharle a la muchedumbre que no tenga el sentido de lo sublime, cuando nosotros confundimos lo sublime con una de sus manifestaciones formales, que, de hecho, siempre son manifestaciones muertas. Y si, por ejemplo, la muchedumbre actual ya no comprende *Edipo*

9 Antonin Artaud menciona este texto en la segunda carta del 6 de enero de 1936, que dirigió a Jean Paulhan (tomo V, p. 270). Pero se cree que se escribió hacia finales de 1933 porque una cierta cantidad de ideas que se desarrollan ahí se encuentran en la carta a Orane Demazi del 30 de diciembre de 1933 (tomo V, p. 223). Consultar en el apéndice los fragmentos XXIII a XXVII (p. 309 a p. 314) en las que encontramos los primeros esbozos de esas ideas.

rey, me atrevería a decir que es la culpa de *Edipo rey* y no de la muchedumbre.

En *Edipo rey* está el tema del Incesto y esta idea de que la naturaleza se burla de la moral; y que en algún lugar hay fuerzas errantes de las que deberíamos cuidarnos; ya sea que les llamemos *destino* o de otra manera.

Asimismo, está presente una epidemia de peste que es una encarnación física de esas fuerzas. Pero todo esto se presenta de un modo y con un lenguaje que no tienen ningún contacto con el ritmo epiléptico y vulgar de estos tiempos. Tal vez Sófocles habla sin tapujos, pero de una manera que ya no es de esta época. Habla de una manera muy refinada, e incluso puede parecernos que habla con rodeos.

Sin embargo, una muchedumbre a la que las catástrofes ferroviarias hacen temblar, que conoce los terremotos, la peste, la revolución, la guerra; que es sensible a los tormentos desordenados del amor, puede acceder a todas esas nociones elevadas y solo necesita tomar conciencia de ellas, pero con la condición de que sepamos hablarle en su propio lenguaje y que esas nociones no le lleguen a través de vestimentas y palabras adulteradas que pertenecen a épocas muertas a las que nunca más regresaremos.

Hoy en día, como en antaño, la muchedumbre está ávida de misterio: solo necesita tomar conciencia de las leyes por las que se rigen las manifestaciones del destino y tal vez adivinar el secreto de sus apariciones.

Dejemos las críticas de los textos a los profesores, las críticas de las formas a los estetas, y reconozcamos que lo que ya se dijo no debe decirse otra vez; que una expresión no vale dos veces, no vive dos veces; que todas las palabras mueren una vez pronunciadas y que solo actúan en el momento en el que son pronunciadas; que una forma utilizada deja de servir y solo alienta a buscar una nueva, y que el teatro es el único lugar en el mundo donde un gesto no puede repetirse.

Si la muchedumbre no se acerca a las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir,

estáticas; y estáticas en formas que ya no responden a las necesidades de estos tiempos.

En lugar de acusar a la muchedumbre y al público debemos acusar a la cortina formal que interponemos entre nosotros y la muchedumbre, y a esta forma de nueva idolatría, esta idolatría de las obras maestras estáticas que es una de las características del conformismo burgués.

Este conformismo que nos hace confundir lo sublime, las ideas, las cosas con las formas que han tomado a lo largo del tiempo y en nosotros mismos —en nuestras mentalidades de esnobs, de preciosistas o de estetas que el público ya no entiende—.

En todo este asunto sería inútil acusar al mal gusto del público que se deleita con sandeces, mientras que no hayamos mostrado al público un espectáculo aceptable; y desafío a que *aquí* se me muestre un espectáculo aceptable, y aceptable en el sentido supremo del teatro, desde los últimos grandes melodramas románticos, es decir, desde hace cien años.

El público que asume lo falso como verdadero tiene el sentido de lo verdadero y reacciona siempre frente a ello cuando se manifiesta. Sin embargo, hoy en día no hay que buscarlo en el escenario, sino en la calle; y cuando a la muchedumbre de las calles le demos una oportunidad de mostrar su dignidad humana, la seguirá mostrando por siempre.

Si la muchedumbre perdió la costumbre de ir al teatro; si todos terminamos por considerar el teatro como un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y por utilizarlo como una válvula de escape de nuestros peores instintos es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro; es decir, mentira e ilusión. Es porque desde hace cuatrocientos años, es decir, desde el Renacimiento, nos acostumbraron a un teatro meramente descriptivo y que relata, que relata psicología.

Es porque nos las ingeniamos para hacer vivir en la escena a seres plausibles pero distantes, con el espectáculo de un lado y el público de otro; y que solo le mostramos a la muchedumbre el reflejo de lo que es.

El mismo Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro que pretende que una representación teatral deje al público intacto, sin que una imagen lanzada provoque que su organismo se sacuda y le deje una huella imborrable.

Cuando en Shakespeare el hombre a veces se preocupa por lo que lo sobrepasa es porque en definitiva siempre se trata de las consecuencias que esa preocupación tiene en el hombre, es decir, se trata de psicología.

La psicología que se obstina en reducir lo desconocido a lo conocido, es decir, a lo cotidiano y a lo ordinario, es la causa de esa disminución y de esa alarmante pérdida de energía, la cual me parece que alcanzó su último término. Y me parece que el teatro y nosotros mismos tenemos que acabar con la psicología.

Por otra parte, creo que todos estamos de acuerdo en este punto y que no es necesario descender hasta al repugnante teatro moderno francés para condenar al teatro psicológico.

Las historias sobre el dinero, sobre las angustias a causa del dinero, sobre el arribismo social, sobre los tormentos amorosos donde el altruismo nunca interviene, sobre sexualidades espolvoreadas de un erotismo sin misterio no le pertenecen al teatro si le pertenecen a la psicología. Esas angustias, ese estupro, ese periodo de celo ante el cual solo somos voyeristas que se deleitan, degeneran en lo revolucionario y en lo agrio: tenemos que darnos cuenta de esto.

Pero esto no es lo más grave.

Con el tiempo, Shakespeare y sus imitadores nos introdujeron una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por el otro, y nosotros podíamos basarnos en esta idea ineficaz y perezosa mientras afuera la vida continuaba. Pero, de todas formas, vemos señales de que todo lo que nos hacía vivir ya no se sostiene, que todos estamos locos, desesperados y enfermos. Y nos invito a reaccionar.

Esta idea del arte distante, de la poesía-encantamiento, que solo existe para encantar al ocio, es una idea decadente y demuestra de sobremanera nuestro poder de castración.

Nuestra admiración literaria por Rimbaud, Jarry, Lautréamont y algunos más, que llevó a dos hombres al suicidio, pero que para los demás se reduce en chácharas de café, forma parte de esta idea de la poesía literaria, del arte distante, de la actividad espiritual neutra, que no hace nada y no produce nada; y yo constato que en el momento en que la poesía individual, que ya solo involucra a quien la hace y en el momento en que la hace, causaba los estragos más desmedidos, fue cuando los poetas, que nunca han tenido el sentido de la acción directa y en masa ni de la eficacia ni del peligro, menospreciaron más al teatro.

Tenemos que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez y después de que la destruyamos. Que los poetas muertos le dejen el lugar a los demás. Y, de todos modos, podríamos ver que nuestra veneración a todo aquello que ya fue hecho, por más bello y válido que sea, es lo que nos petrifica, lo que nos inmoviliza y nos impide establecer contacto con la fuerza subyacente, a la que ya sea que llamemos energía pensante, fuerza vital, determinismo de intercambios, menstruación de la luna o como queramos. Bajo la poesía de los textos está la poesía a secas, sin forma y sin texto. Y así como la eficacia de las máscaras que se usan en las intervenciones de magia de ciertas tribus, se desgasta —y esas máscaras solo sirven para resguardarse en los museos—, la eficacia poética de un texto también se desgasta, y la poesía y la eficacia del teatro es la que se desgasta más lentamente porque acepta la acción de lo que se gesticula y se pronuncia, y que nunca más se repite.

Se trata de saber qué queremos. Si estamos listísimos para la guerra, la peste, la hambruna y la masacre ni siquiera necesitamos decirlo, solo nos queda seguir. Seguir comportándonos como esnobs, acudir en masa ante tal o cual cantante, a tal o cual espectáculo admirable y que nos sobrepasa en el ámbito del arte (los ballets rusos incluso durante su mayor esplendor nunca han sobrepasado el ámbito del arte), a tal o cual exposición de pintura de caballete donde de por aquí y de por allá

estallan formas impresionantes pero azarosas y sin una verdadera conciencia de las fuerzas que podrían remover.

Este empirismo, este azar, este individualismo y esta anarquía tienen que parar.

Ya basta de poemas individuales y que benefician mucho más a quien los hace que a quien los lee.

Basta de una vez por todas de esas manifestaciones de arte cerrado, egoísta y personal.

Nuestra anarquía y nuestro desorden del espíritu están en función de la anarquía del resto, o más bien el resto está en función de esa anarquía.

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que el teatro cambie; pero creo que el teatro utilizado en el sentido más superior y difícil posible tiene la fuerza de influir en el aspecto y en la formación de las cosas: y el encuentro en la escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos hogares vivos, de dos magnetismos nerviosos también es algo tan completo, tan verdadero, tan decisivo que, incluso, es como cuando en la vida se acercan dos epidermis en un estupro sin mañana.

Es por esto que propongo un teatro de la crueldad. Con esa manía de rebajar todo lo que hoy en día nos pertenece a todos, tan pronto como pronuncié la palabra «crueldad», todo el mundo entendió «sangre». Pero «teatro de la crueldad» quiere decir teatro difícil y cruel primero que nada para mí mismo. Y, en el plano de la representación, no se trata de esa crueldad que podemos ejercer unos contra otros despedazándonos mutuamente los cuerpos, aserrando nuestras anatomías personales donde, como emperadores asirios, nos enviamos por el correo costales con orejas humanas, narices o fosas nasales bien cortadas, sino de algo mucho más terrible y necesario que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo todavía puede caernos encima. Y el teatro está hecho para, antes que nada, enseñarnos eso.

O seríamos capaces de volver por medio de métodos modernos y actuales a esa idea superior de la poesía, y de la poesía por el teatro que esconden los Mitos narrados por los



grandes trágicos antiguos, capaces de asumir una vez más una idea religiosa del teatro (es decir, sin meditación, sin contemplación inútil, sin sueños vagos), de llegar a una toma de conciencia y también de posesión de ciertas fuerzas dominantes, de ciertos conceptos que dirigen todo; y, pues como los conceptos cuando son efectivos llevan consigo su energía, de encontrar en nosotros esas energías que a final de cuentas crean el orden y elevan la tasa de vida; de lo contrario, solo nos queda abandonarnos sin reaccionar y de inmediato, y reconocer que solo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

O llevaríamos de regreso las artes a una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre el movimiento que se hace en la pintura o en el teatro, con el movimiento que hace la lava durante el desastre de un volcán, o debemos dejar de pintar, de chillar, de escribir y de hacer cualquier cosa.

Propongo devolverle al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole tomar la actitud exterior del estado al cual quisiéramos llevarlo.

Propongo renunciar a ese empirismo de las imágenes que el inconsciente ofrece al azar y que también establecemos al azar llamándolas imágenes poéticas, por lo tanto, herméticas, como si esa especie de trance que ofrece la poesía no repercutiera en la sensibilidad entera, en todos los nervios, y como si la poesía fuera una fuerza vaga de movimientos invariables.

Propongo que a través del teatro se recobre una idea del conocimiento físico de las imágenes y de los medios para inducir al trance, así como la medicina china que conoce los puntos de la anatomía humana que deben pincharse y que regulan hasta las funciones más sutiles.

Para quien ha olvidado el poder comunicativo y el mimetismo mágico de un gesto, el teatro puede volvérselo a enseñar porque un gesto lleva consigo su fuerza e igualmente porque en el teatro hay seres humanos para manifestar la fuerza del gesto.

Hacer arte es privar a un gesto de su repercusión en el organismo, y esa repercusión, si el gesto se hace en las condiciones y con la fuerza requeridas, incita al organismo y, a través de él, a la individualidad entera a tomar actitudes conformes a dicho gesto.

El teatro es el único lugar en el mundo y el último medio general que nos queda para afectar directamente al organismo y, en los periodos de neurosis y de poca sensualidad como en la que hoy nos sumimos, para atacar esta poca sensualidad con medios físicos a los que no podrá resistirse.

Si la música afecta a las serpientes no es porque les aporte nociones espirituales, sino porque como las serpientes son largas y se enroscan extensamente en la tierra, su cuerpo toca la tierra casi por completo y las vibraciones musicales que se comunican con la tierra lo afectan como un masaje muy sutil y extenso; pues bien, propongo que actuemos con los espectadores como con las serpientes que encantamos y que por medio del organismo les hagamos regresar a los conceptos más sutiles.

Primero por medios burdos y que a la larga se volverán sutiles. Esos medios burdos inmediatos al principio captarán la atención del espectador.

Es por esto que en el «teatro de la crueldad» el espectador está en el centro mientras que el espectáculo lo rodea.

En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos antes que nada se eligen por su calidad vibratoria, en segundo término, por lo que representan.

Entre esos medios que se subutilizan, la luz, a su vez, también interviene. La luz no solo está hecha para dar color o para iluminar sino que conlleva su fuerza, su influencia, sus insinuaciones. Y la luz de una cueva verde no transmite al organismo las mismas disposiciones sensuales que la luz de un día en el que hace mucho viento.

Después del sonido y la luz, está la acción, y el dinamismo de la acción: es aquí donde el teatro lejos de copiar la vida, si puede, se comunica con fuerzas puras. Y que se les acepte o se

les niegue, aun así hay una forma de hablar que llama a las fuerzas lo que hace que en el inconsciente nazcan imágenes energéticas, y el crimen gratuito en el exterior.

Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: llama a imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes y un chorro sangriento de imágenes que están tanto en la cabeza del poeta como en la del espectador.

Cualesquiera que sean los conflictos que obsesionen la mentalidad de una época, desafío al espectador de escenas violentas cuya sangre permaneció en él, que sintió que una acción superior lo atravesó, que vio en un santiamén en los hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su pensamiento —la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento—, lo desafío a entregarse fuera del teatro a las ideas de guerra, de disturbios y de asesinatos peligrosos.

Dicho de esta manera, esta idea parece atrevida y pueril. Y pretendemos que el ejemplo llame al ejemplo, que una actitud de curación lleve a la curación, y la del asesinato al asesinato. Todo depende de la forma y de la pureza con que se hagan las cosas. Hay un riesgo. Pero que no se olvide que cuando un gesto del teatro es violento, también es desinteresado; y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción que una vez que se ejecuta ya no necesita repetirse, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción pero que, una vez *restaurado*, produce la sublimación.

Propongo entonces un teatro donde las violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador absorbido por el teatro como si fuera un torbellino de fuerzas superiores.

Un teatro que, al abandonar la psicología, relate lo extraordinario, ponga en escena conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que ante todo se presente como una fuerza excepcional de derivación. Un teatro que produzca trances, así como los bailes de los Derviches y los Aissawas producen trances, y que se dirija al organismo con medios precisos, y con los

mismos medios que la música curativa de ciertas tribus que admiramos en discos pero que somos incapaces de crear entre nosotros.

Ahí hay un riesgo, pero estimo que en las circunstancias actuales vale la pena correrlo. No creo que logremos reanimar el estado de las cosas donde vivimos y no creo que valga la pena aferrarse a ello; pero propongo algo que nos saque del marasmo, en lugar de continuar lamentándonos de ese marasmo, de ese aburrimiento, de la inercia y de la estupidez de todo.

## EL TEATRO DE LA CRUELDAD<sup>10</sup>

Una idea del teatro se perdió. Y en la medida en la que el teatro se limite a hacernos penetrar en la intimidad de unos pocos fantoches, donde transforma al público en voyeur, se entenderá que la élite se aleje y que la mayoría de la muchedumbre vaya a buscar en el cine, en el *music-hall* o en el circo, satisfacciones violentas y cuyo contenido no la decepciona.

Nuestra sensibilidad llegó a tal punto de desgaste que ciertamente necesitamos ante todo un teatro que nos despierte: nervios y corazón.

Las fechorías del teatro psicológico que viene de Racine nos desacostumbraron a esa acción inmediata y violenta que el teatro debe poseer. El cine, a su vez, que nos asesina con reflejos de imágenes, filtrado por la máquina ya no puede *contactar con* nuestra sensibilidad y nos mantiene desde hace diez años en un entumecimiento ineficaz, donde parecen sumirse todas nuestras facultades.

En el periodo aterrador y catastrófico en el que vivimos, sentimos la necesidad urgente de un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que resuene profundamente en nosotros, que domine la inestabilidad de la época.

La gran afición por los espectáculos de distracción nos ha llevado a olvidar la idea de un teatro serio que, cambiando por completo todos nuestros preconceptos, nos infunde el magnetismo ardiente de sus imágenes y actúa finalmente en nosotros como una terapéutica espiritual cuyo pasaje no quedará en el olvido.

<sup>10</sup> Texto mencionado en la segunda carta a Jean Paulhan del 6 de enero de 1936 (tomo V, p. 270).

Todo lo que actúa es una crueldad. El teatro debe renovarse con esta idea de una acción llevada al límite, y que es extrema.

Influenciado por esta idea de que la muchedumbre primero piensa con los sentidos, y que, como hace el teatro psicológico común y corriente, es absurdo dirigirse primero a su discernimiento, el Teatro de la Crueldad propone recurrir al espectáculo de masas; buscar en la agitación de masas importantes, pero que chocan una contra otra y se convulsionan, un poco de esa poesía que existe en las fiestas y en las muchedumbres, en los días, que hoy son tan poco frecuentes, en los que la gente sale a la calle.

Si quiere recobrar su necesidad, el teatro nos tiene que dar todo lo que encuentre en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura.

El amor cotidiano, la ambición personal, los problemas cotidianos solo valen cuando reaccionan a esa especie de espantoso lirismo que existe en los Mitos que algunas comunidades masivas aceptaron.

Es por esto que intentaremos concentrar alrededor de personajes famosos, de crímenes atroces, de sacrificios sobre-humanos, un espectáculo que, sin recurrir a las imágenes caducas de los viejos Mitos, se muestra capaz de extraer las fuerzas que se agitan en ellos.

En pocas palabras, creemos que en lo que se llama poesía hay fuerzas vivas, y que, para el espíritu, la imagen de un crimen que se presenta en las condiciones teatrales adecuadas es algo infinitamente más temible que llevar a cabo ese mismo crimen.

Queremos hacer del teatro una realidad en la que podamos creer, y que contenga para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña cualquier sensación verdadera. Así como nuestros sueños tienen un efecto sobre nosotros y la realidad tiene un efecto sobre nuestros sueños, pensamos que podemos equiparar las imágenes del pensamiento con un sueño, que será eficaz en la medida en que sea arrojado con la violencia necesaria. Y el público creerá en los

sueños del teatro con la condición de que realmente los considere sueños y no una calca de la realidad, con la condición de que le permitan liberar en él esa libertad mágica del sueño que solo puede reconocer impregnada de terror y de crueldad.

De ahí que este llamado a la crueldad y al terror, pero en una vasta escala cuya amplitud sondee nuestra vitalidad integral y nos confronte con todas nuestras posibilidades.

Para tocar la sensibilidad del espectador en todas sus facetas, preconizamos un espectáculo giratorio, que en lugar de hacer que el escenario y la sala sean dos mundos cerrados, sin ninguna comunicación posible, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.

Asimismo, más allá del campo de los sentimientos analizables y pasionales, pretendemos que el lirismo del actor sirva para manifestar fuerzas externas; y que por ese medio introduzca la naturaleza entera en el teatro, tal y como queremos llevarlo a cabo.

Por más amplio que sea este programa no sobrepasa al propio teatro, que a nuestro juicio se identifica, en resumidas cuentas, con la fuerza de la antigua magia.

Básicamente queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro sabrá retomar del cine, del *music-hall*, del circo y de la vida misma lo que siempre le ha pertenecido. Esta separación entre el teatro de análisis y el mundo plástico nos parece una estupidez. No se puede separar el cuerpo del espíritu, ni el sentido de la inteligencia, sobre todo en un campo en donde el continuo cansancio renovado de los órganos necesita unas fuertes sacudidas para revivir nuestro entendimiento.

Entonces, por una parte, son la masa y la dimensión de un espectáculo los que se dirigen al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, de gestos, de signos, utilizados en un espíritu nuevo. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una compresión enérgica del texto; la parte activa otorgada a la emoción poética oscura obliga a signos concretos. Las palabras le dicen poco al espíritu; el área y

los objetos hablan; las nuevas imágenes hablan, incluso las hechas con palabras. Pero si sabemos de vez en cuando dosificar las superficies suficientes de espacio ocupadas por el silencio y la inmovilidad, el espacio donde las imágenes retumban y que está saturado de sonidos también hablará.

Bajo ese principio, consideramos dar un espectáculo donde estos medios de acción directa se utilicen en su totalidad; entonces, un espectáculo que no tema ir tan lejos como haga falta en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias y cantos, cuya calidad y las aleaciones sorpresivas formen parte de una técnica que no deba ser divulgada.

Siendo claro en lo que concierne a lo demás, las imágenes de ciertas pinturas de Grünewald o de Hieronymus Bosch explican bastante bien lo que puede ser un espectáculo donde, como en la mente de cualquier santo, las cosas de la naturaleza exterior aparecerán como tentaciones.

Es ahí, en ese espectáculo de una tentación donde la vida tiene todo que perder y el espíritu tiene todo por ganar, que el teatro debe encontrar su verdadero significado.

Además, dimos un programa que debe permitirle a los medios de la puesta en escena pura, que ahí se encuentren, organizarse en torno a temas históricos o cósmicos por todos conocidos.

E insistimos en el hecho de que el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad tratará sobre las preocupaciones de las masas, que son mucho más apremiantes y mucho más preocupantes que las de cualquier otro individuo.

Ahora se trata de saber si, en París, antes de los cataclismos que se anuncian, podremos encontrar suficientes medios de producción, financieros u otros, para permitir que un teatro como éste viva, y si éste, de todas formas, resistirá, porque es el futuro. O si, de inmediato, hará falta un poco de verdadera sangre para manifestar esa crueldad.

*Mayo de 1933*



## EL TEATRO DE LA CRUELDAD<sup>11</sup>

(Primer manifiesto)

No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, cuyo único valor es su vínculo mágico, atroz, con la realidad y con el peligro.

Visto de esta manera, las cuestiones relativas al teatro deben despertar la atención general, dando por sobreentendido que el teatro, debido a su costado físico y porque exige una *expresión en el espacio* (la única verdadera, de hecho), permite que los medios mágicos del arte y de la palabra actúen orgánicamente y por completo, como exorcismos renovados. A partir de todo esto vuelve a salir a colación que no devolvemos al teatro sus poderes específicos de acción si antes no le devolvemos su lenguaje.

Es decir, en lugar de regresar a los textos que consideramos definitivos y sagrados, antes que nada es necesario romper con la subordinación del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único que esté a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje solo lo podemos definir en función de las posibilidades de la expresión dinámica y en el espacio, que son opuestas a las posibilidades de expresión que tiene la palabra dialogada. El teatro todavía puede arrancar a la palabra sus posibilidades de expansión más allá de las palabras, de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí es donde intervienen las entonaciones,

<sup>11</sup> Este texto apareció en la *Nouvelle Revue Française* (no. 229, 1º de octubre de 1932). Podemos relacionar este texto con el fragmento XXVIII del apéndice (p. 315).

la pronunciación particular de una palabra. Aquí es donde interviene, además del lenguaje auditivo de los sonidos, el lenguaje visual de los objetos, de los movimientos, de las actitudes, de los gestos, pero con la condición de que prolonguemos su sentido, su fisionomía, sus combinaciones hasta transformarlos en signos, y convirtamos esos signos en una especie de alfabeto. Cuando tome conciencia de este lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo convirtiendo los personajes y los objetos en verdaderos jeroglíficos, utilizando su simbolismo y sus conexiones en relación con todos los órganos y todos los planos.

El objetivo del teatro consiste, entonces, en crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, con miras a arrancarlo de su estancamiento psicológico y humano. Pero nada de esto servirá si detrás de este esfuerzo no hay una especie de tentación metafísica real, un llamado a ciertas ideas insólitas, cuyo destino es precisamente ser ilimitadas, y ni siquiera pueden ser descritas formalmente. Esas ideas que modifican la Creación, el Devenir, el Caos, que son de orden cósmico, aportan una primera noción de un aspecto al que el teatro se desacostumbró por completo. Y ellas pueden crear una especie de ecuación apasionante entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos.

No se trata, por cierto, de si se deben llevar directamente a escena ideas metafísicas, sino de si hay que crear una especie de tentaciones, corrientes de aire alrededor de estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios para canalizar la tentación de esas ideas.

Ahora hay que hablar del lado únicamente material de este lenguaje. Es decir, de todas las formas y de todos los medios que cuentan para actuar sobre la sensibilidad.

Sería inútil decir que recurre a la música, la danza, la pantomima o la mímica. Es evidente que utiliza movimientos, armonías, ritmos, pero solamente hasta el punto en que pueden contribuir a una especie de expresión central, sin beneficiar

a un arte en particular. Lo que tampoco quiere decir que no use hechos ordinarios, pasiones ordinarias, pero como un trampoline, al igual que el HUMOR-DESTRUCCIÓN, que por medio de la risa puede conciliar el lenguaje con las costumbres de la razón.

Pero con un sentido completamente oriental de la expresión, este lenguaje objetivo y concreto del teatro sirve para obstruir, ceñir órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando las utilizaciones occidentales de la palabra, convierte las palabras en hechizos. Exagera la voz. Utiliza las vibraciones y las cualidades de la voz. Pisotea desordenadamente los ritmos. Machaca los sonidos. Intenta exaltar, aletargar, encantar, detener la sensibilidad. Desprende el sentido de un lirismo nuevo del gesto, que, por su precipitación o su amplitud en el aire, termina por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe finalmente con el sometimiento intelectual del lenguaje, dándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda, que se esconde bajo los gestos y bajo los signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares.

Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y esos medios de encantamiento directos no significarían nada si no lograran poner físicamente el espíritu en la vía de algo, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que solo poseemos una fase, pero que culmina en otros planos.

E importa poco que estos otros planos los conquiste la mente, es decir, la inteligencia, eso sería disminuirlos, y no tiene ningún interés ni sentido. Lo que importa es que, por medios seguros, la sensibilidad alcance un estado de percepción más profunda y más fina, y ése es el objetivo de la magia y de los ritos de los cuales el teatro solo es un reflejo.

## LA TÉCNICA

Se trata entonces de hacer del teatro, en el sentido original de la palabra, una función; algo tan localizado y preciso como la

circulación de la sangre en las arterias o el desarrollo, aparentemente caótico, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por medio de un encantamiento eficaz, de que la atención se coloque en una verdadera condición de servidumbre.

El teatro solo podrá volver a ser el mismo, es decir, constituir un medio de verdadera ilusión, si le da al espectador precipitados de sueños verídicos, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas, incluso su canibalismo, se desborden, en un plano no fingido ni ilusorio, sino interior.

En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios posibles un replanteamiento, no solo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre, considerado metafísicamente. Solamente así, pensamos, podremos volver a hablar en el teatro de los derechos de la imaginación. El Humor, la Poesía y la Imaginación no significan nada si por medio de una destrucción anárquica, productora de un prodigioso conjunto de formas que serán todo el espectáculo, no alcanzan a cuestionar orgánicamente al hombre, sus ideas sobre la realidad y su lugar poético en la realidad.

Pero considerar el teatro como una función psicológica o moral de segunda mano, y creer que hasta los sueños solo tienen una función sustitutiva es disminuir el alcance poético profundo tanto de los sueños como del teatro. Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, va mucho más allá para manifestar e inculcar en nosotros la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se fragmenta minuto a minuto, donde todo en la creación se eleva y actúa contra nuestro estado de seres constituidos, para perpetuar de una manera concreta y actual las ideas metafísicas de algunas Fábulas cuya atrocidad, incluso, y energía sean suficientes para desmontar el origen y el tenor en principios esenciales.

Así pues, vemos que, por su cercanía con los principios que poéticamente le infunden su energía, ese lenguaje des-

nudo del teatro, lenguaje no virtual sino real, debe permitir, mediante la utilización del magnetismo nervioso del hombre, que se transgredan los límites ordinarios del arte y de la palabra para realizar activamente, es decir, mágicamente, *en términos reales*, una especie de creación total, donde lo único que le quede al hombre sea retomar su lugar entre el sueño y los acontecimientos.

## LOS TEMAS

No se trata de abrumar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. El hecho de que haya códigos profundos del pensamiento y de la acción según los cuales se lee todo el espectáculo, no concierne al espectador, ni le interesa. Pero es necesario que esas claves estén ahí; y eso nos concierne.

\*

*EL ESPECTÁCULO: todo espectáculo contendrá un elemento físico y objetivo, perceptible para todos. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos sorpresa de todo tipo, belleza mágica de los disfraces tomados de ciertos modelos rituales, resplandor de la luz, belleza encantadora de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo y decrescendo se ajustarán a la pulsación de los movimientos que todos conocemos, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de alto, cambios bruscos de luz, acción física de la luz que provoca calor o frío, etcétera.*

*LA PUESTA EN ESCENA: el lenguaje tipo del teatro se constituirá alrededor de la puesta en escena, que no debe considerarse como el simple grado de refracción de un texto en la escena sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en la utilización y el manejo de ese lenguaje se disolverá la vieja dualidad entre el autor*

y el director, reemplazados por una especie de Creador único, a quien le corresponderá la doble responsabilidad del espectáculo y de la acción.

**EL LENGUAJE DE LA ESCENA:** no se trata de suprimir la palabra articulada, sino de dar a las palabras aproximadamente la misma importancia que tienen en los sueños.

En cuanto a lo demás, hay que encontrar nuevos medios para expresar ese lenguaje, ya sea que esos medios se vinculen a los de la transcripción musical, ya sea que utilicemos una forma de lenguaje cifrado.

En lo que concierne a los objetos ordinarios, o incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, es evidente que uno puede inspirarse de los caracteres jeroglíficos, no solo para notar esos signos de una manera legible y que permita reproducirlos a voluntad sino también para componer en la escena símbolos que sean directamente precisos y legibles.

Por otro lado, este lenguaje cifrado y esa transcripción musical serán valiosos como medio para transcribir las voces.

Dado que un uso particular de las entonaciones es fundamental en este lenguaje, estas entonaciones deben constituir una especie de equilibrio armónico, de segunda deformación de la palabra que deberá ser capaz de reproducirse a voluntad.

Igualmente, las diez mil y una expresiones del rostro, reproducidas en forma de máscaras, podrán ser etiquetadas y catalogadas, en aras de participar directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena; al margen de su utilización psicológica particular.

Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos particulares o de conjunto, cuyos significados innombrables constituyen una parte importante del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, bombardeos desenfrenados de ritmos y sonidos, se duplicarán, se multiplicarán por especies de gestos y actitudes reflejos, constituidos por el cúmulo de todos los gestos impulsivos, de todas las actitudes fallidas, de todos los lapsus del espíritu y de la lengua, medios por

los que se manifiesta lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que ocasionalmente no dejaremos de recurrir.

Además, hay una idea concreta de la música donde los sonidos intervienen como personajes, donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras.

De uno a otro medio de expresión se crean correspondencias y gradaciones; y todo, incluyendo la iluminación, puede tener un sentido intelectual determinado.

LOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA: serán usados como objetos y como si fueran parte de la escenografía.

Por otro lado, la necesidad de actuar directa y profundamente en la sensibilidad de los órganos invita a buscar, desde el punto de vista sonoro, calidades y vibraciones de sonidos absolutamente inusitadas (calidades que los instrumentos de música actuales no poseen), y que llevan a recuperar instrumentos antiguos y olvidados, o a crear instrumentos nuevos. También llevan a buscar, más allá de la música, instrumentos y aparatos que, basados en fusiones especiales o en aleaciones renovadas de metales, puedan alcanzar un nuevo diapason de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.

LA LUZ.— LA ILUMINACIÓN: los aparatos luminosos que actualmente se usan en los teatros ya no son suficientes. Puesto que entra en juego la acción particular de la luz sobre el espíritu, deben buscarse efectos de vibraciones luminosas, formas nuevas de difundir la iluminación en ondas, o por capas, o como un tiroteo de flechas de fuego. La gama colorida de los aparatos que actualmente se usan debe revisarse de principio a fin. Para reproducir la calidad de los tonos particulares debemos reintroducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad en aras de reproducir el calor, el frío, la ira, el miedo, etcétera.

EL VESTUARIO: en lo que concierne al vestuario y sin pensar que en el teatro pueda haber un vestuario uniforme, el mismo para todas

las obras, evitaremos lo más posible el vestuario moderno, no por un gusto fetichista y supersticioso por lo antiguo, sino porque parece extremadamente evidente que ciertos vestuarios milenarios, destinados a los rituales, aunque en un momento dado hayan sido de época, todavía conservan una belleza y una apariencia reveladoras como resultado de su cercanía con las tradiciones que las originaron.

EL ESCENARIO. — LA SALA: suprimiremos el escenario y la sala y las reemplazaremos por una especie de lugar único, sin compartimentación, ni barrera de ningún tipo, que se convertirá incluso en el teatro de la acción. Una comunicación directa se restablecerá entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, de manera que el espectador, colocado en medio de la acción, está envuelto y surcado por ella. Esta envoltura proviene de la misma configuración de la sala.

Al abandonar las salas de teatro que existen actualmente, tomaremos un cobertizo o un granero cualquiera, que haremos reconstruir según los procedimientos que desembocaron en la arquitectura de algunas iglesias o de algunos lugares sagrados y algunos templos del Tíbet Superior.

Al interior de esta construcción reinarán proporciones particulares en altura y profundidad. La sala estará cerrada con cuatro muros, sin ningún tipo de adorno, y el público sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles que le permitirán seguir el espectáculo que sucederá alrededor de él. Efectivamente, la falta de escenario, en el sentido común de la palabra, invitará a la acción a desplegarse en las cuatro esquinas de la sala. Los emplazamientos particulares estarán reservados para los actores y para la acción en los cuatro puntos cardinales de la sala. Las escenas se representarán frente a fondos de muros pintados con cal, destinados a absorber la luz. Además, en las alturas, galerías atravesarán por todo el contorno de la sala, como en algunos cuadros de los Primitivos. Estas galerías les permitirán a los actores, cada vez que la acción lo necesite, seguirse de un lado a otro de la sala, y a la acción le permitirá desplegarse en todos los niveles y en todos los sentidos de la



*perspectiva: en altura y en profundidad. Un grito lanzado en un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo. La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, de pronto nacerán paroxismos, se encenderán como incendios en lugares diferentes; y el carácter de verdadera ilusión del espectáculo, nada más que la influencia directa e inmediata de la acción en el espectador, no serán una palabra hueca. Porque esta difusión de la acción sobre un espacio inmenso obligará a que se ilumine una escena y las iluminaciones diversas de una representación conmoverán tanto al público como a los personajes; y a varias de las acciones simultáneas, a muchas fases de una acción idéntica (donde los personajes, enganchados unos con otros como manadas, aguantarán todas las embestidas de las situaciones, y las embestidas exteriores de los elementos y de la tormenta) les corresponderán medios físicos de iluminación, de truenos o de viento, cuyas repercusiones el espectador soportará.*

*No obstante, un emplazamiento central estará reservado, el cual, sin que propiamente sirva de escenario, deberá permitir a la mayor parte de la acción que se compile y se desarrolle cada que sea necesario.*

**LOS OBJETOS. — LAS MÁSCARAS. — LOS ACCESORIOS:** maniqués, máscaras enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán en la misma medida que las imágenes verbales, insistirán en el costado concreto de cualquier imagen y de cualquier expresión, y, como contrapartida, las cosas que de costumbre exigen estar presentes quedarán escamoteadas o disimuladas.

**LA ESCENOGRAFÍA:** no habrá escenografía. Para esta función serán suficientes los personajes jeroglífico, las vestimentas rituales, los maniqués de diez metros de altura que representan la barba del rey Lear durante la tempestad, los instrumentos de música que serán tan grandes como los hombres, los objetos con una forma y un destino desconocidos.

*LA ACTUALIDAD: pero se dirá que es un teatro tan ajeno a la vida, a los hechos y a las preocupaciones actuales... A la actualidad y a los acontecimientos, ¡sí! A las preocupaciones, en lo que estas tienen de profundo y que es privativo de algunos, ¡no! Y, en el Zóhar: la historia de Rav-Shimón, que quema como el fuego, es actual como el fuego mismo.*

*LAS OBRAS: no representaremos obras escritas, sino que alrededor de temas, hechos u obras conocidos intentaremos hacer pruebas de puesta en escena directa. La naturaleza y la propia disposición de la sala exigen el espectáculo, y no existe ningún tema, por más vasto que sea, que pueda prohibírsenos.*

*ESPECTÁCULO: hay que resucitar una idea del espectáculo integral. El problema es hacer hablar, nutrir y ocupar el espacio, como minas introducidas en una muralla de rocas planas, y que de pronto dan vida a géiseres y castillos de fuegos artificiales.*

*EL ACTOR: el actor es a la vez un elemento de primera importancia, porque de la eficacia de su representación depende el éxito del espectáculo, y una especie de elemento pasivo y neutro, porque toda iniciativa personal le está rigurosamente prohibida. Por otra parte, en este aspecto no hay ninguna regla precisa; y entre el actor a quien se le pide una simple calidad cuando solloza y aquel que debe pronunciar un discurso con sus cualidades de persuasión personales, hay todo un margen que separa a un hombre de un instrumento.*

*LA INTERPRETACIÓN: el espectáculo estará cifrado de un extremo a otro, como un lenguaje. Así es como no se perderá ningún movimiento, como todos los movimientos obligarán a un ritmo; y puesto que cada personaje estará estereotipado al extremo, su gesticulación, su fisonomía, su vestuario aparecerán como simples trazos de luz.*

*EL CINE: ante la visualización burda de lo que es, el teatro contrapone, por medio de la poesía, imágenes de lo que no es. De tal manera que, desde el punto de vista de la acción, no se puede*

*comparar una imagen cinematográfica, que por más poética que sea está limitada por el celuloide, con una imagen teatral. que obedece a todas las exigencias de la vida.*

*LA CRUELDAD: sin ningún elemento de crueldad que sea la base de todo espectáculo, el teatro no es posible. En el estado de degradación en el que estamos, la metafísica llegará a los espíritus por medio de la piel.*

*EL PÚBLICO: primero es necesario que este teatro sea.*

*EL PROGRAMA: llevaremos a escena, sin tomar en cuenta el texto: Una adaptación de una obra de la época de Shakespeare, completamente acorde con el estado de conmoción actual de los espíritus, ya sea que se trate de una pieza apócrifa de Shakespeare, como Arden of Feversham, o de otra pieza de la misma época.<sup>12</sup>*

*Una pieza de una libertad poética extrema de Léon-Paul Fargue.*

*Un extracto del Zóhar: la historia de Rav Shimón, que todavía tiene presente la violencia y fuerza de un incendio.*

*La historia de Barba Azul reconstituida según los archivos y con una nueva idea del erotismo y de la crueldad.*

*La ocupación de Jerusalén, según la Biblia y la Historia; con el color rojo-sangre que desprende, y con ese sentimiento de abandono y de pánico de los espíritus que es visible hasta en la luz; y, por otro lado, con las discusiones metafísicas de los profetas, con la aterradora agitación intelectual que crean y cuya repercusión recae físicamente en el Rey, el Templo, el Populacho y los Acontecimientos.*

*Un cuento del Marqués de Sade donde el erotismo será trasladado, figurado alegóricamente y mudado, en el sentido de una exteriorización violenta de la crueldad, y de una simulación de lo demás.*

12 Acerca de este primer espectáculo, ver las cartas a André Gide del 7 de agosto de 1932, del 20 de agosto de 1932, del 2 de septiembre de 1932 y la carta a Jean Paulhan del 7 de septiembre de 1932 (tomo V, p. 118, p. 130, p. 144 y p. 148).

*Uno o varios melodramas románticos donde la inverosimilitud se convertirá en un elemento activo y concreto de la poesía.*

*El Woyzeck de Büchner,<sup>13</sup> como una reacción contra nuestros propios principios, y a modo de ejemplo de lo que podemos extraer escénicamente de un texto preciso.*

*Obras de teatro isabelino despojadas de su texto y de las que solo conservaremos el atuendo estrafalario de la época, las situaciones, los personajes y la acción.<sup>14</sup>*

13 La traducción de *Woyzeck* que Antonin Artaud quería era la obra de Jeanne Bucher, Bernard Groethuysen y Jean Paulhan.

14 Acerca de este programa, ver la Carta a Jean Paulhan del 23 de agosto de 1932 (tomo V, p. 132).

## CARTAS SOBRE LA CRUELDAD<sup>15</sup>

### PRIMERA CARTA

París, 13 de septiembre de 1932

Para J. P.<sup>16</sup>

Querido amigo:

No puedo darte precisiones sobre mi Manifiesto pues me arriesgaría a develar su tono. Lo único que puedo hacer por el momento es comentar mi título *Teatro de la Crueldad* e intentar justificar su elección.

No se trata de que en esa Crueldad haya sadismo ni sangre, al menos no de forma exclusiva.

No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio y no en el sentido material y rapaz que se le adjudica habitualmente. Y, por ende, reivindico el derecho a romper con el sentido usual del lenguaje, a romper de una vez por todas la armadura, a dinamitar el grillete, a regresar por fin a los orígenes etimológicos de la lengua que a través de conceptos abstractos sigue evocando una noción concreta.

Podemos imaginar muy bien una crueldad pura, sin desgarrar carnal. Y, a propósito, filosóficamente hablando: ¿qué

<sup>15</sup> La introducción de *Cartas sobre la Crueldad* y de *Cartas sobre el Lenguaje* en *El teatro y su doble* está mencionada en las cartas a Jean Paulhan del 6 de enero de 1936 (ver tomo V, p. 266 y p. 270).

<sup>16</sup> El destinatario es Jean Paulhan.

es la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.

El determinismo filosófico más común es, desde el punto de vista de nuestra existencia, una de las imágenes de la crueldad.

Erróneamente a la palabra crueldad se le adjudica un sentido de rigor sangriento, de búsqueda gratuita y desinteresada del mal físico. El Ras etíope que acarrea a príncipes vencidos y que les impone su esclavitud no lo hace por un amor desesperado por la sangre. En efecto, crueldad no es sinónimo de sangre derramada, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es solo un costado mínimo del asunto. En la crueldad que se ejerce hay una especie de determinismo superior al que el mismo verdugo torturador está sometido y que eventualmente debe estar *determinado* a soportar. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, la sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada. Es la conciencia la que le da al ejercicio de cualquier acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, puesto que se sobreentiende que la vida siempre es la muerte de alguien.

## SEGUNDA CARTA

París, 14 de noviembre de 1932

Para J. P.

Querido amigo:

La crueldad no se sobreañadió a mi pensamiento; siempre vivió en él: pero me faltaba tomar conciencia de ello. Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor más allá de la necesidad ineluctable que la vida no sabría ejercer; el bien es deseado, es el resultado de un acto, el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea obedece a la necesidad cruel de la creación que se le impuso y no puede no crear, por consiguiente, no admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido, cada vez más carcomido. Y el teatro en el sentido de creación continua, de acción mágica entera obedece a esa necesidad. Una obra donde no habría esa voluntad, ese apetito de vida ciega, y capaz de pasar por encima de todo, visible en cada gesto y en cada acto, y en el lado trascendente de la acción, sería una obra inútil y fallida.

### TERCERA CARTA

París, 16 de noviembre de 1932

Para M. R. de R.<sup>17</sup>

Querido amigo:

Le voy a confesar que no comprendo ni admito las objeciones hechas a mi título. Puesto que me parece que la creación y la vida misma solo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto, de crueldad innata que lleva las cosas a su fin ineluctable a cualquier precio.

El esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad. Abandonando su reposo y distendiéndose hasta el ser, Brahma sufre un sufrimiento que tal vez refleja armónicos de felicidad, pero que en el extremo último de la curva solo se expresa por medio de una espantosa trituración.

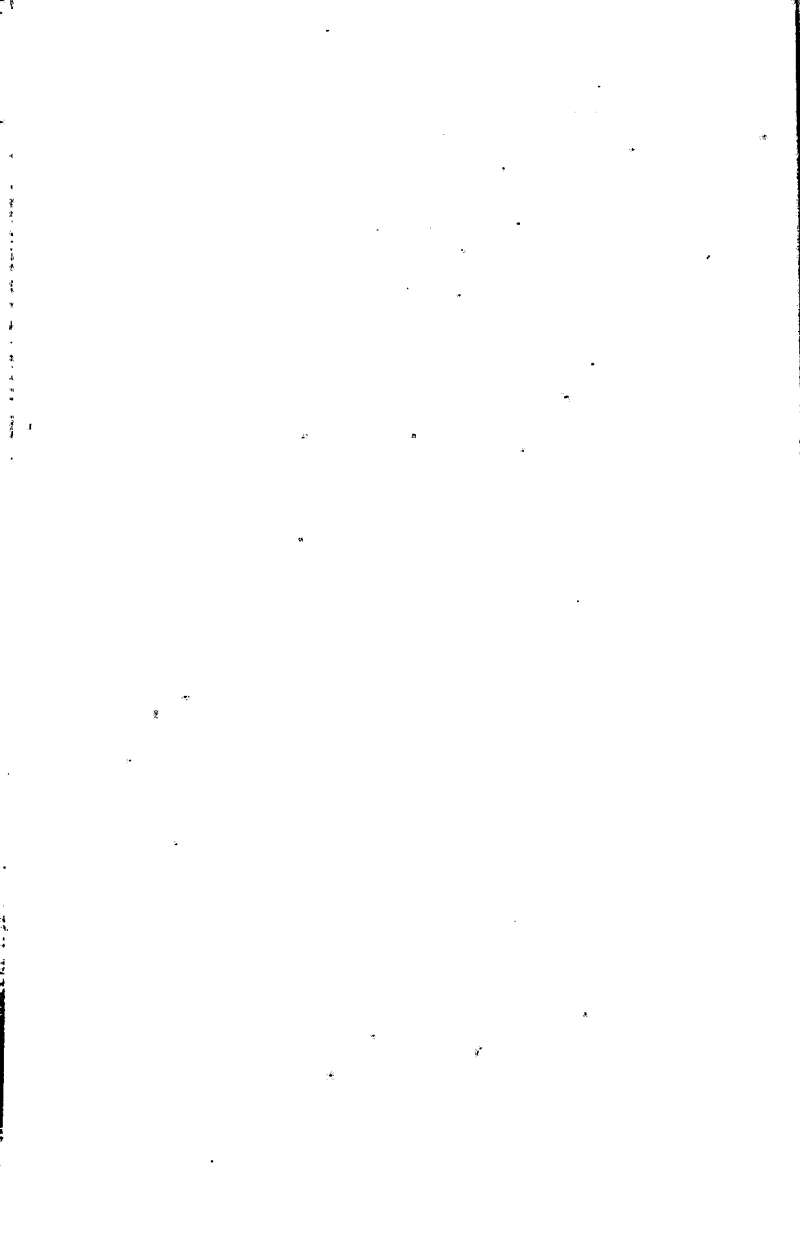
En el fuego de vida, en el apetito de vida, en el impulso irracional de vida hay una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es una crueldad puesto que quema contingencias; la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, porque en todos los sentidos y en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que una ascensión es un desgarramiento, el espacio cerrado se alimenta de vidas y cada vida más fuerte pasa a través de los

<sup>17</sup> El destinatario es André Rolland de Renéville, el poeta y ensayista francés.



demás, por lo tanto, se los come en una masacre que es una transfiguración y un bien. En el mundo que se hace manifiesto y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente, y lo que está bien es un esfuerzo y, por ende, una crueldad sumada a la otra.

No entender esto es no entender las ideas metafísicas. Y que después de esto no vengan a decirme que mi título es limitado. Con crueldad es como se coagulan las cosas, como se forman los planos de lo creado. El bien siempre está en la cara externa, pero la cara interna es un mal. Mal que a la larga será reducido, pero que en el instante supremo donde todo lo que fue forma estará a punto de regresar al caos.



## CARTAS SOBRE EL LENGUAJE

### PRIMERA CARTA

París, 15 de septiembre de 1931

Para M. B. C.<sup>18</sup>

Señor:

Usted afirma en un artículo sobre la puesta en escena y el teatro: «que si se considera la puesta en escena como un arte autónomo se corre el riesgo de cometer los peores errores».

Y que: «la presentación, el costado espectacular de una obra dramática no deben irse por la libre y determinarse en completa independencia».

Asimismo, dice que estas son verdades fundamentales.

Tiene usted mil veces razón al considerar la puesta en escena solo como un arte menor y subyugado, a la que aquellos mismos que la emplean con la máxima independencia le niegan cualquier originalidad innata. Tanto así que la puesta en escena permanecerá, incluso en el espíritu de los directores más libres, como un simple medio de presentación, una forma accesoria de revelar obras, una especie de intermediario espectacular sin significado propio, no tendrá valor mientras que no logre disimularse detrás de las obras a las que pretende servir. Y esto durará tanto tiempo como el interés mayor de una obra representada resida en su texto, tanto tiempo como

<sup>18</sup> Muy posiblemente el destinatario es Benjamin Crémieux, el crítico y traductor literario francés de religión judía.

en el teatro —arte de la representación— la literatura se anteponga a la representación llamada inapropiadamente espectáculo, con todo lo que esta denominación conlleva de peyorativo, accesorio, efímero y exterior.

He aquí, me parece, lo que más que cualquier otra cosa es una verdad fundamental: lo que el teatro, arte independiente y autónomo, debe hacer para resucitar, o simplemente para vivir, es subrayar bien lo que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y de todos los otros medios escritos y fijados.

Perfectamente se puede seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y en un texto cada vez más verbal, difuso y soporífero al que se sometería la estética de la escena.

Pero esta concepción que consiste en hacer que los personajes se sienten en un cierto número de sillas o de butacas colocadas en fila para contarse historias, por más maravillosas que éstas sean, tal vez no es la negación absoluta del teatro que definitivamente no tiene necesidad de movimiento para ser lo que debe ser, más bien sería la perversión.

Que el teatro se haya convertido en algo esencialmente psicológico, alquimia intelectual de sentimientos, y que el *súmmum* del arte en materia dramática haya terminado por consistir un cierto ideal de silencio y de inmovilidad, no es más que la perversión en la escena de la idea de concentración.

Pero el único valor de esta concentración del juego que, por ejemplo, los japoneses emplean en tantos medios de expresión, es el de ser un medio entre muchos otros. Y cumplir el objetivo en la escena es abstenerse de usar la escena, como alguien que emplearía las pirámides para alojar el cadáver de un faraón y que, con el pretexto de que el cadáver del faraón se mantiene en un nicho, se conformaría con el nicho y haría estallar las pirámides.

Haría estallar al mismo tiempo todo el sistema filosófico y mágico cuyo nicho solo es el punto de partida y el cadáver, la condición.

Por otro lado, el director que presta atención a su escenografía en detrimento del texto está equivocado, un poco menos equivocado tal vez que el crítico que condena su preocupación exclusiva por la puesta en escena.

Pues al prestar atención a la puesta en escena, que en una pieza de teatro es la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo, el director se sitúa en la verdadera línea del teatro que es asunto de la dirección. Pero tanto unos como otros juegan con las palabras; ya que si el término de puesta en escena adquirió con el uso un sentido despreciativo es asunto de nuestra concepción europea del teatro que privilegia al lenguaje articulado por encima de todos los otros medios de representación.

De ningún modo se ha probado que el lenguaje de las palabras sea el mejor de todos. Y me parece que en la escena, que es ante todo un espacio por llenar y un lugar donde pasa algo, el lenguaje de las palabras debería ceder el lugar al lenguaje de los signos cuyo aspecto objetivo es el que nos afecta inmediatamente con mayor efectividad.

Visto desde este ángulo, el trabajo objetivo de la puesta en escena retoma una especie de dignidad intelectual debido a que detrás de los gestos se esconden las palabras, y debido a que la parte plástica y estética del teatro abandona su carácter de intermediario decorativo para convertirse en el propio sentido de la palabra en *un lenguaje* directamente comunicativo.

En otros términos, si bien es cierto que en una pieza hecha para ser hablada, el director se equivoca al desviarse de los efectos de la escenografía que están más o menos ingeniosamente iluminados, de los juegos de grupos, de los movimientos furtivos, todos estos efectos que se podrían decir epidérmicos y que solo sobrecargan el texto, al hacer esto está mucho más cerca de la realidad concreta del teatro que el autor que habría podido ceñirse al libro sin recurrir a la escena cuyas necesidades espaciales parecen escapársele.

Se me podrá objetar el gran valor dramático de todos los grandes trágicos en los que el costado literario, o en todo caso el hablado, parece dominar.

A esto responderé que si hoy en día parecemos tan incapaces de dar una idea digna de Esquilo, Sófocles, Shakespeare es bastante probable que hayamos perdido el sentido de la física de su teatro. Es porque el aspecto directamente humano y que funciona con una dicción, con una gesticulación, con todo un ritmo escénico se nos escapa. Un aspecto que debería tener tanta o más importancia que la admirable disección hablada de la psicología de sus héroes.

Es gracias a este aspecto, a la forma de esta gesticulación que se modifica con las épocas y que actualiza los sentimientos, que se puede encontrar la profunda humanidad de su teatro.

Pero esto sería así y esta física existiría realmente si yo afirmara todavía que ninguno de esos grandes trágicos no es el teatro mismo, que es asunto de materialización escénica y que solo vive de materialización. Que se diga, si se quiere, que el teatro es un arte inferior —¡y habría que ver!—, pero el teatro reside en una cierta forma de amueblar y de animar el aire de la escena, por una conflagración, en un punto dado, de sentimientos, de sensaciones humanas, creadores de situaciones suspendidas, pero expresadas en gesto concretos.

Y todavía más allá de eso, esos gestos concretos deben ser de una eficacia lo suficientemente fuerte como para hacer olvidar hasta la necesidad del lenguaje hablado. No obstante, si el lenguaje existe solo debe ser un medio de rebote, un relevo del espacio agitado; y el lazo con los gestos debe a base de eficacia humana pasar hasta el valor de una verdadera abstracción.

En una palabra, el teatro debe convertirse en una especie de demostración experimental de la identidad profunda de lo concreto y de lo abstracto.

Pues al lado de la cultura de las palabras está la cultura de los gestos. Hay otros lenguajes en el mundo además de nuestro lenguaje occidental, que optó por el despojo, el desecamiento de las ideas y donde las ideas se nos presentan en su estado inerte y sin estremecer a su paso todo un sistema de analogías naturales como en los lenguajes orientales.

Es justo que el teatro siga siendo el lugar de paso más eficaz y más activo de esos inmensos estremecimientos analógicos

donde se detienen las ideas al vuelo y en un punto cualquiera de su trasmutación en lo abstracto.

No puede haber un teatro completo si no toma en cuenta esas transformaciones cartilaginosas de ideas; que a los sentimientos conocidos y acabados no les agrega la expresión de estados de ánimo que pertenecen al dominio de la semiconciencia, y que las sugerencias de los gestos siempre expresarán con mucha más alegría que las determinaciones precisas y localizadas de las palabras.

En una palabra, parece que la idea más elevada que hay del teatro es la que nos reconcilia filosóficamente con el Devenir, que nos sugiere a través de todo tipo de situaciones objetivas la idea furtiva del tránsito y de la trasmutación de las ideas en las cosas, mucho más que las de la transformación y del choque de los sentimientos con las palabras.

Parece también, y el teatro surgió de una voluntad similar, que solo debe hacer intervenir al hombre y a sus apetitos en la medida y bajo el ángulo en que magnéticamente se enfrente con su destino. No para someterse a él, sino para medirse con él.

## SEGUNDA CARTA

París, 28 de septiembre de 1932

Para J. P.

Querido amigo:

No creo que una vez que haya leído mi Manifiesto pueda usted perseverar en su objeción o entonces más bien sería que no lo ha leído o que lo ha leído mal. Mis espectáculos no tienen nada que ver con las improvisaciones de Copeau.<sup>19</sup> Por más que se sumerjan en lo concreto, en lo exterior, que se afiancen en la naturaleza abierta y no en las cámaras cerradas del cerebro, no están sometidos al capricho de la inspiración inculta e irreflexiva del actor; sobre todo del actor moderno que, fuera del texto, se sumerge y ya no sabe nada más. No tendría cuidado de dejar el destino de mis espectáculos y del teatro a ese azar. No.

Esto es lo que en realidad va a suceder. Se trata nada más y nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística y de alterar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje articulado por un lenguaje de otra naturaleza, cuyas posibilidades expresivas equivaldrán al lenguaje de las palabras, pero cuyo origen provendrá de un punto todavía más oculto y remoto del pensamiento.

<sup>19</sup> Se refiere a Jacques Copeau, el actor, productor, teórico, crítico francés, fundador del Teatro du Vieux-Colombier y cofundador de *La Nouvelle Revue Française*. (N. de la T.)



Todavía hay que descubrir la gramática de ese nuevo lenguaje. El gesto es su materia y, si se quiere, la cabeza es el alfa y el omega. Parte de la NECESIDAD de palabra mucho más que de la palabra ya formada. Pero al encontrar en la palabra un callejón sin salida, regresa al gesto de forma espontánea. Roza de paso algunas de las leyes de la expresión material humana. Se sumerge en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que desembocó en la creación del lenguaje. Pero con una conciencia multiplicada de los mundos conmocionados por el lenguaje de la palabra y a los que hace revivir en todos sus aspectos. Actualiza las relaciones incluidas y fijadas en las estratificaciones de la sílaba humana, y que esta, al concentrarse solo en las relaciones, asesinó. Todas las operaciones por las que pasó la palabra para significar ese Detonador de incendios del que Fuego Padre nos protege, como un escudo, y bajo la forma de Júpiter se convierte en la contracción latina del Zeus-Pater griego, que rehace todas esas operaciones por medio de gritos, onomatopeyas, signos, actitudes y de lentas, abundantes y apasionadas modulaciones nerviosas, plano por plano, y concepto por concepto. Pues en principio afirmo que las palabras no quieren decir todo y que por naturaleza y debido a su carácter determinado, fijado una vez por todas, interrumpen y paralizan el pensamiento en lugar de permitirle favorecer su desarrollo. Y por desarrollo entiendo verdaderas calidades concretas, amplias, puesto que estamos en un mundo concreto y amplio. Ese lenguaje aspira, entonces, a ceñir y a utilizar la amplitud; es decir, el espacio, y al usarlo, hacerlo hablar: tomo los objetos, las cosas de la amplitud como imágenes, como palabras, que ensablo y que hago que correspondan la una con la otra siguiendo las leyes del simbolismo y de las analogías vivas. Leyes eternas que son las de la poesía y de cualquier lenguaje viable; y entre otras cosas, las de los ideogramas de China y de los viejos jeroglíficos egipcios. Por lo tanto, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, so pretexto de que no representaré obras escritas, extendiendo el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades.

Al lenguaje hablado le agrego otro lenguaje e intento devolverle su antigua eficacia mágica, su eficacia cautivadora, integral al lenguaje de la palabra cuyas misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando digo que no representaré una obra escrita, quiero decir que no representaré una obra escrita basada en la escritura y la palabra, que en los espectáculos que voy a montar habrá una parte física preponderante, la cual no podrá fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que incluso la parte hablada y escrita lo será en un sentido nuevo.

Al contrario de lo que se practica aquí, aquí en Europa, o mejor dicho, en Occidente, el teatro ya no estará basado en el diálogo, y el diálogo mismo, lo poco que quedará de él, ya no estará redactado, fijo a priori, sino que estará sobre la escena, en correlación con el otro lenguaje y con las necesidades, actitudes, signos, movimientos y objetos. Pero todos esos titubeos objetivos que se producen de la propia materia, donde la Palabra aparecerá como una necesidad, como el resultado de una serie de compresiones, de choques, de frotamientos escénicos, de evoluciones de todo tipo (así el teatro se convertirá nuevamente en una operación auténticamente viva, conservará esa especie de palpitación emotiva sin la que el arte es gratuito), todos esos titubeos, esas búsquedas, esos choques conducirán de todas formas a una obra, una composición *inscrita*, fijada en sus más mínimos detalles, y anotada con medios de notación nuevos. La composición, la creación, en lugar de que se efectúe en el cerebro de un autor, se efectuarán en la misma naturaleza, en el espacio real, y el resultado definitivo permanecerá tan riguroso y determinado como el de cualquier obra escrita, y, además, con una inmensa riqueza objetiva.

P.D. Lo que pertenece a la puesta en escena debe ser retomado por el autor y lo que pertenece al autor igualmente debe emitirse por el autor, pero transformándose a la vez en director de manera que elimine esa absurda dualidad que existe entre el director y el autor.

Un autor que no ataca directamente a la materia escénica, que no evoluciona en la escena orientándose e infligiendo al espectáculo la fuerza de su orientación, en realidad traicionó su misión. Y es justo que el actor lo reemplace. Pero, entonces, qué lástima por el teatro que no puede padecer esta usurpación.

El tiempo teatral que se apoya en la respiración a veces se precipita en una voluntad de expiración mayor, a veces se repliega y se reduce a una inspiración femenina prolongada. Un gesto paralizado entraña una agitación delirante y múltiple, y ese gesto conlleva en sí mismo la magia de su evocación.

Pero si nos complace proporcionar sugerencias que conciernen a la vida enérgica y animada del teatro, tendremos cuidado al fijar las leyes.

Efectivamente la respiración humana tiene principios que se apoyan en las numerosas combinaciones de los ternarios cabalísticos. Hay seis ternarios principales, pero innumerables combinaciones de ternarios porque todas las vidas surgen de ellos. Y el teatro es justamente el lugar donde esta respiración mágica se reproduce a voluntad. Si la fijación de un gesto mayor ordena que alrededor de él haya una respiración precipitada y múltiple, esta misma respiración exagerada puede llegar a romper sus ondas con una lentitud alrededor de un gesto fijo. Hay principios abstractos pero no hay una ley concreta y plástica; la única ley es la energía poética que va del silencio estrangulado a la pintura precipitada de un espasmo, y de la palabra individual *mezzo voce* a la tormenta pesada y amplia de un coro lentamente reunido.

Pero lo importante es crear etapas, perspectivas de uno y otro lenguaje. El secreto del teatro en el espacio es la disonancia, el desfase de los timbres y el desencadenamiento dialéctico de la expresión.

Quien tiene una idea de lo que es un lenguaje sabrá comprendernos. Solo escribimos para éste. Además, damos algunas precisiones suplementarias que complementan el primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad.

Dado que todo lo esencial ya se dijo en el primer Manifiesto, el segundo solo se centra en precisar algunos puntos. Da una definición de la Crueldad viable y propone una descripción del espacio escénico. Más adelante se verá lo que haremos con ella.

### TERCERA CARTA

París, 9 de noviembre de 1932

Para J. P.

Querido amigo:

De las objeciones que le hicieron y que me hicieron a mí acerca del Manifiesto del Teatro de la Crueldad, unas conciernen a la crueldad y no queda muy claro cómo funcionarán en mi teatro, al menos como elemento esencial, determinante; y otras, al teatro tal y como lo concibo.

En lo que concierne a la primera objeción, doy la razón a quienes la hacen, no en relación con la crueldad ni en relación con el teatro, sino en relación con el lugar que esa crueldad ocupa en mi teatro. Debí haber especificado el particular empleo que hago de esa palabra, y decir que no la empleo en un sentido episódico, accesorio, por gusto sádico y perversión del espíritu, por amor a los sentimientos singulares y a las actitudes malsanas, por consiguiente, para nada la uso en un sentido circunstancial; para nada se trata de la crueldad como vicio, de la crueldad como florecimiento de apetitos perversos que se expresan por medio de gestos sangrientos, tales como excrecencias enfermizas en una carne ya contaminada; sino al contrario, como un sentimiento independiente y puro, como un verdadero movimiento del espíritu, el cual se calcaría sobre el gesto de la vida misma; y en esa idea de que la vida, metafísicamente hablando y puesto que

admite la envergadura, la densidad, la pesadez y la materia, admite, por consecuencia directa, el mal y todo lo que es inherente al mal, al espacio, a la envergadura y a la materia. Todo esto desemboca en la conciencia y en el tormento, y en la conciencia en el tormento. Y a pesar de ese rigor ciego que conllevan todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse pues si no ésta no sería la vida; pero este rigor y esta vida que pasa por alto y se ejerce en la tortura y el pisoteo de todo, este sentimiento implacable y puro es la crueldad.

Así que dije «crueldad» como habría podido decir «vida» o como habría podido decir «necesidad», porque quiero indicar sobre todo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que en él nada es fijo, que lo asimilo a un acto verdadero, por tanto, vivo, por tanto, mágico.

Y busco técnica y prácticamente todos los medios para acercar el teatro a la idea superior y, tal vez, excesiva, en todo caso viva y violenta, que me hago de él.

En lo que respecta a la redacción en sí del Manifiesto, reconozco que es abrupta y en gran parte fallida.

Planteo principios rigurosos, inesperados, de aspecto tedioso y terrible, y en el momento en que se espera que los justifique, paso al principio siguiente.

En una palabra, la dialéctica de ese Manifiesto es débil. Salto sin transición de una idea a otra. Ninguna necesidad interior justifica la disposición adoptada.

En lo que concierne a la última objeción, pretendo que el director, convertido en una especie de demiurgo, y que en el trasfondo del pensamiento tiene esta idea de pureza implacable, de culminación a cualquier precio, si realmente quiere ser un director, debe cultivar en el ámbito físico una búsqueda del movimiento intenso, del gesto patético y preciso que, en el plano psicológico, equivale al rigor moral más absoluto y más completo, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que accionan lo que deben accionar y trituran y queman a su paso lo que deben triturar y quemar.

Y esta es la conclusión general.

El teatro ya no es un arte; o es un arte inútil. En todos los aspectos se ajusta a la idea occidental del arte. Estamos hartos de sentimientos decorativos y vanos, de actividades sin objetivo que únicamente están destinadas a lo ornamental y lo pintoresco; queremos un teatro que actúe, pero en un plano que justamente está por definirse.

Necesitamos una acción verdadera, pero sin consecuencia práctica. La acción del teatro no se extiende en el plano social; menos aún en el plano moral y psicológico.

Ahí vemos que el problema no es sencillo; pero al menos nos hará justicia pues por muy caótico, impenetrable y tedioso que sea nuestro Manifiesto no esquiva la verdadera cuestión sino al contrario, la ataca de frente, lo que ningún hombre de teatro se ha atrevido a hacer desde hace mucho tiempo. Hasta este momento ninguno ha planteado el mismo principio del teatro, que es metafísico; y si hay tan pocas piezas de teatro valiosas no es por falta de talento o de autores.

Dejando de lado la cuestión del teatro, en el teatro europeo hay, en principio, un error fundamental; y ese error está ligado a toda una serie de cosas donde la ausencia de talento no es un simple accidente, sino que se vuelve una consecuencia.

Si la época se aleja y pierde su interés en el teatro es porque el teatro ha dejado de representarla. Ya no espera que le aporte los Mitos en los que podría apoyarse.

Vivimos en una época que probablemente es única en la historia del mundo, donde el mundo, sometido a una criba, ve sus antiguos valores derrumbarse. La vida calcinada se disuelve desde la base. Y desde el plano moral o social esto se traduce en un monstruoso desencadenamiento de apetitos, una liberación de los más bajos instintos, un restallido de vidas quemadas y que se exponen prematuramente a la flama.

Lo que es interesante de los eventos actuales no son los eventos en sí mismos, sino ese estado de ebullición moral en el que hacen caer los espíritus; ese grado de tensión extrema. Es el estado de caos consciente donde no dejan de sumergirnos.

Y todo eso que sacude al espíritu sin hacerle perder el equilibrio es para él un medio patético para traducir el latido innato de la vida.

Pues bien, el teatro se alejó de esa actualidad patética y mítica: y atinadamente el público se aleja de un teatro que ignora la actualidad hasta ese punto.

Es posible, por lo tanto, reprochar al teatro, tal y como se practica, una terrible falta de imaginación. El teatro debe igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida donde triunfan los CARACTERES, sino a una especie de vida liberada que barre con la individualidad humana y donde el hombre solo es un reflejo. Crear Mitos, ese es el verdadero objetivo del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida imágenes donde nos gustaría encontrarnos.

Y al hacerlo, alcanzar una especie de afinidad general y tan potente que instantáneamente produzca su efecto.

Que nos libere, a nosotros, en un Mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana, cual Personajes venidos del Pasado, con fuerzas recuperadas en el Pasado.



#### CUARTA CARTA

París, 28 de mayo de 1933

Para J. P.

Querido amigo:

No dije que quisiera influir directamente en la época; dije que el teatro que quisiera hacer supone, para ser posible, para ser admitido por la época, otra forma de civilización.

Pero sin representar su época puede impulsar este tipo de transformación profunda de las ideas, de las costumbres, de las creencias, de los principios sobre los que descansa el espíritu de los tiempos. En todo caso, esto no impide que se haga lo que quiero hacer y hacerlo rigurosamente. Haré lo que soñé, o no haré nada.

En cuanto al espectáculo, no me es posible dar precisiones adicionales, y esto se debe a dos razones:

La primera es que por primera vez lo que quiero hacer es más fácil de hacer que de decir.

La segunda es que no quiero arriesgarme a ser plagiado como ya me ha ocurrido varias veces.

Para mí el único que tiene el derecho a llamarse autor, es decir, creador, es al que le corresponde el manejo directo de la escena. Y justamente aquí es donde está el punto vulnerable del teatro tal y como se considera no solo en Francia, sino en Europa e incluso en todo Occidente: el teatro occidental solo reconoce como lenguaje, le atribuye las facultades y las virtu-

des de un lenguaje, le permite llamarse lenguaje, con esa especie de dignidad intelectual que en general se le atribuye a esa palabra, al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente; es decir, al lenguaje de la palabra y de la palabra escrita, de la palabra que, pronunciada o no pronunciada, ya solo tiene valor si está solamente escrita.

En el teatro tal y como lo concebimos aquí, el texto lo es todo. Se sobreentiende, está definitivamente admitido —y esto se transmitió a las costumbres y al espíritu, pues tiene rango de valor espiritual— que el lenguaje de las palabras es el lenguaje superior. No obstante hay que admitir, incluso desde el punto de vista de Occidente, que la palabra se osificó, que las palabras, que todas las palabras están congeladas, están envasadas en su significado, en una terminología esquemática y limitada. Para el teatro, tal y como se practica aquí, una palabra escrita tiene el mismo valor que la misma palabra pronunciada. Lo que hace que ciertos aficionados al teatro digan que una obra leída proporciona alegrías tan precisas, tan grandes como la misma obra representada. Todo lo que concierne a la enunciación particular de una palabra, a la vibración que puede difundir en el espacio se le escapa, todo lo que a partir de ese hecho es capaz de agregar al pensamiento. Una palabra así entendida solo tiene un valor discursivo, es decir, de elucidación. Y, en esas condiciones, no es exagerado decir que dada su bien definida y bien terminada terminología, la palabra solo está hecha para detener el pensamiento, lo cerca pero lo termina; en resumen solo es una culminación.

No en balde es evidente que la poesía se alejó del teatro. No fue por un simple azar de las circunstancias pues, desde hace muchísimo tiempo, todos los poetas dramáticos han dejado de manifestarse. El lenguaje de la palabra tiene sus leyes. Desde hace cuatro siglos o más hubo la costumbre, sobre todo en Francia, de que en el teatro solo se usarían las palabras en un sentido de definición. Hicimos que la acción girara demasiado alrededor de temas psicológicos cuyas combinaciones esenciales no son innumerables, lejos de eso. Nos acos-

tumbramos demasiado a que al teatro le faltara curiosidad y, sobre todo, imaginación.

El teatro, como la palabra, necesita que se le deje en libertad.

Esta obstinación por hacer que los personajes dialoguen sobre sentimientos, pasiones, deseos e impulsos de índole estrictamente psicológica donde una palabra suple a innumerables mímicas porque estamos en el campo de la precisión, esta obstinación es la causa de que el teatro haya perdido su verdadera razón de ser, y de que se desee un silencio donde podríamos escuchar mejor la vida. La psicología occidental se expresa en el diálogo; y la obsesión de la palabra que dice todo lleva al desecamiento de las palabras.

El teatro oriental supo conservar en las palabras cierto valor expansivo, porque en la palabra el sentido claro no lo es todo, sino también la música de la palabra que le habla directamente al inconsciente. Y así es como en el teatro oriental no hay lenguaje de la palabra, sino un lenguaje de gestos, actitudes, signos, que desde el punto de vista del pensamiento en acción tiene tanto valor expansivo y revelador como el otro. Y si en Oriente se pone ese lenguaje de signos por encima del otro es porque se le atribuyen poderes mágicos inmediatos. Se invita no solo a dirigirse al espíritu sino al sentido, y por el sentido, a alcanzar regiones todavía más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento.

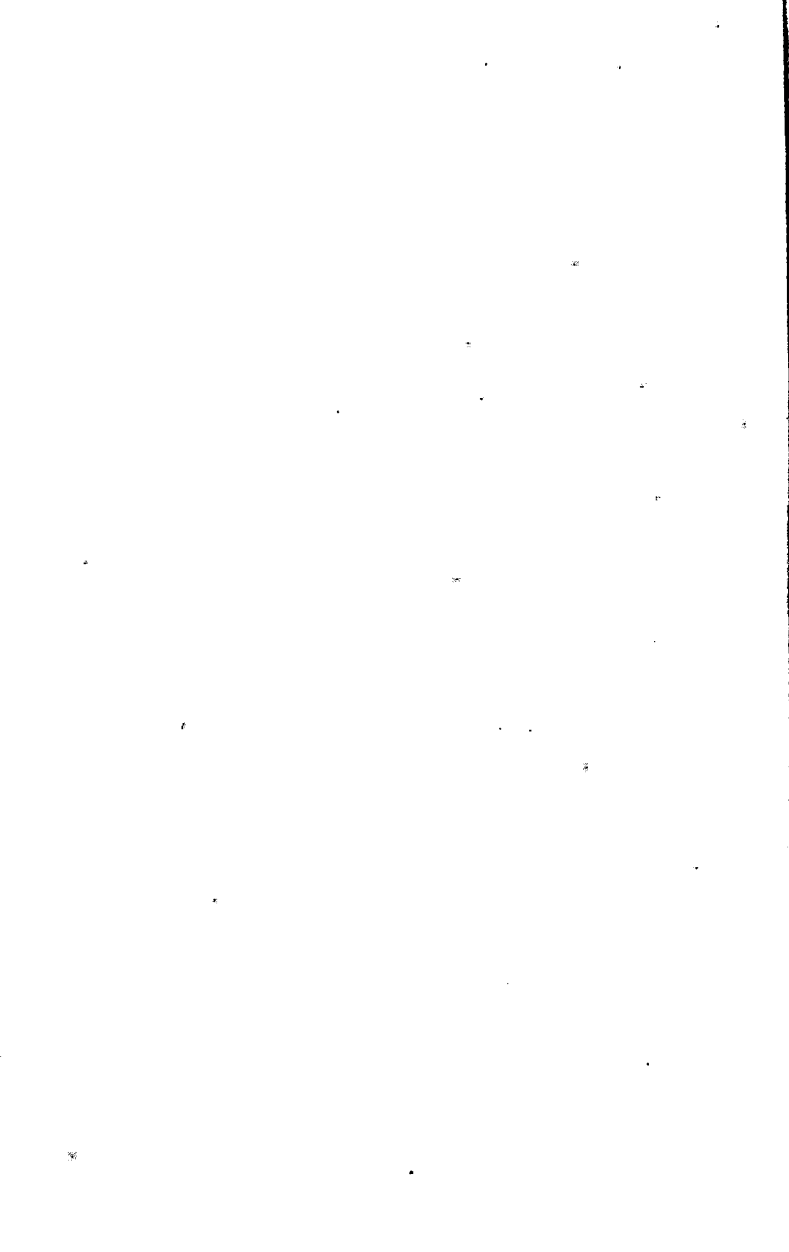
Por lo tanto, si el autor es el que dispone del lenguaje de la palabra, y si el director es su esclavo, ahí hay un simple asunto de palabras. Hay una confusión en los términos que proviene del hecho de que, para nosotros, según el sentido que generalmente se le atribuye a ese término de director, éste no es más que un artesano, un adaptador, una especie de traductor eternamente entregado a pasar una obra dramática de un lenguaje a otro; y esta confusión seguirá siendo posible, y el director seguirá viéndose obligado a desaparecer ante el autor mientras se siga creyendo que el lenguaje de las palabras es superior a los demás y que ése es el único que el teatro admite.

Pero por más brevemente que regresemos a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que vinculemos las palabras a los movimientos físicos que lo originaron, y que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca bajo su aspecto físico y afectivo, es decir que, en lugar de que las palabras se tomen únicamente por lo que quieren decir gramaticalmente hablando, se interpreten desde una perspectiva sonora, se perciban como movimientos, y que esos mismos movimientos, ellos mismos, se asimilen a otros movimientos directos y simples como los que tenemos en todas las circunstancias de la vida, y como en la escena los actores no tienen suficientes, resulta que el lenguaje de la literatura se reconstruye, cobra vida; y de forma paralela, como en las pinturas de ciertos antiguos pintores, los objetos mismos comienzan a hablar. En vez de ser una decoración, la iluminación tomará la apariencia de un verdadero lenguaje y las cosas de la escena, agitadas por su significado, se ordenarán, mostrarán figuras. Y ese lenguaje inmediato y físico solamente estará a disposición del director. Y para él será una oportunidad de crear en una especie de completa autonomía.

A pesar de todo, sería curioso que en un aspecto más cercano a la vida que el otro, aquel que es un maestro de ese aspecto, es decir, el director, en todo momento deba ceder el paso al autor, quien por definición trabaja con lo abstracto, es decir, sobre el papel. Incluso si en la puesta en escena no hubiera un lenguaje de los gestos que igualara y superara al de las palabras, cualquier puesta en escena muda debería, con su movimiento, sus múltiples personajes, su iluminación, su escenografía, rivalizar con lo más profundo que existe en pinturas como *Lot y sus hijas* de Lucas de Leyde, como algunos *Sabats* de Goya, algunas *Resurrecciones* y *Transfiguraciones* del Greco, como la *Tentación de San Antonio* de Hieronymus Bosch y la inquietante y misteriosa *Dulle Griet* de Brueghel el Viejo, donde un destello torrencial y rojo, muy bien localizado en algunos lugares del lienzo, parece brotar por todos lados y, por no sé qué procedimiento técnico, a un metro de distancia del

lienzo, bloquea el ojo asombrado del espectador. Y aquí el teatro bulle por todos lados. Una agitación de vida que se detiene por un anillo de luz blanca de pronto comienza a tropezarse con bajos fondos innominados. Un ruido lívido y chirriante se eleva de esa bacanal de larvas donde las magulladuras de la piel humana nunca recuperan su mismo color. La vida verdadera es cambiante y blanca; la vida escondida es lívida y fija, posee todas las actitudes posibles de una inmovilidad innombrable. Aunque es teatro mudo habla mucho más que si hubiera recibido un lenguaje para expresarse. Todas esas pinturas tienen doble sentido y, más allá de su costado meramente pictórico, comportan una enseñanza y revelan aspectos misteriosos o terribles de la naturaleza del espíritu.

Pero alegremente para el teatro, la puesta en escena es mucho más que eso. Puesto que más allá de una representación con medios materiales y densos, la puesta en escena pura contiene, a través de los gestos, a través de los juegos de fisonomía y de actitudes móviles, a través de una utilización concreta de la música, todo lo que contiene la palabra, y, además, también dispone de la palabra. Repeticiones rítmicas de sílabas, de modulaciones particulares de la voz envuelven el sentido preciso de las palabras, precipitan una gran cantidad de imágenes en el cerebro, gracias a un estado aproximadamente alucinatorio, e imponen a la sensibilidad y al espíritu una forma de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que habitualmente la caracteriza. Y alrededor de esta gratuidad se reúne todo el problema del teatro.



## EL TEATRO DE LA CRUELDAD

*(Segundo manifiesto)*

Que se admita o no se admita, que sea consciente o inconsciente, el público busca a través del amor, del crimen, de las drogas, de la guerra o de la insurrección el estado poético, un estado trascendente de vida.

El Teatro de la Crueldad fue creado para devolverle al teatro la noción de una vida apasionada y convulsiva, y hay que entender la crueldad, sobre la que se quiere apoyar, en ese sentido de rigor violento, de condensación extrema de los elementos escénicos.

Esa crueldad, que, cuando haga falta, será sangrienta, pero que no lo será sistemáticamente, se confunde pues con la noción de una especie de árida pureza moral que no teme pagarle a la vida el precio que haya que pagar.

### 1º. Desde el punto de vista del fondo

es decir, asuntos y temas tratados:

El Teatro de la Crueldad elegirá asuntos y temas que responden a la agitación y a la preocupación características de nuestra época.

Se propone no entregarle al cine la tarea de liberar los Mitos del hombre y de la vida moderna. Pero lo hará a su modo, es decir que, en contraposición con la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo, pondrá de nuevo a la moda las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales que el teatro moderno ocultó bajo la fachada del hombre falsamente civilizado.

Esos temas serán cósmicos, universales, interpretados a partir de los textos más antiguos, tomados de las viejas cosmogonías mexicana, hindú, judaica, iraní, etcétera.

Al renunciar al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos bien definidos, se dirigirá al hombre total, y no al hombre social, sometido a las leyes y deformado por las religiones y los preceptos.

Infiltrará al hombre no solo con el anverso, sino también con el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños y aparecerá en el mismo nivel que la vida.

Asimismo, las grandes convulsiones sociales, los conflictos entre los pueblos y entre las razas, las fuerzas de la naturaleza, la intervención del azar, el magnetismo de la fatalidad, se manifestarán en él indirectamente, bajo la agitación y los gestos de personajes que crecieron hasta tener el tamaño de los dioses, de los héroes, o de los monstruos, las dimensiones míticas, ya sea directamente o bajo la forma de manifestaciones materiales obtenidas por medios científicos nuevos.

Esos dioses o héroes, esos monstruos, esas fuerzas naturales y cósmicas se interpretarán según las imágenes de los textos sagrados más antiguos y de las viejas cosmogonías.

## 2º. Desde el punto de vista de la forma

Asimismo, debido a la necesidad que tiene el teatro de revitalizarse con las fuentes de una poesía eternamente apasionante y sensible para los sectores más alejados y más distraídos del público, que está hecha a partir del regreso a los viejos Mitos primitivos, le asignaremos a la puesta en escena y no al texto la tarea de materializar y sobre todo de *actualizar* esos viejos conflictos, es decir que esos temas serán transportados directamente al teatro y se materializarán por medio de movimientos, de expresiones, y de gestos antes de pasar por las palabras.

Así, renunciaremos a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor.

Y es así como formaremos parte del viejo espectáculo popular que el espíritu traduce y siente directamente, al margen



de las deformaciones del lenguaje y de los obstáculos del lenguaje y de las palabras.

Confiamos en que el teatro se basa antes que nada en el espectáculo e introducimos en el espectáculo una noción nueva del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva tanto en profundidad como en altura, y a esta noción se le añadirá una idea particular del tiempo que se agrega a la del movimiento:

En un tiempo dado, a la mayor cantidad de movimientos posibles le sumaremos la mayor cantidad de imágenes físicas y significados posibles vinculados a dichos movimientos.

Las imágenes y los movimientos empleados no estarán ahí solamente para el placer exterior de los ojos y de los oídos, sino para uno más secreto y benéfico que es el del espíritu.

Así el espacio teatral será utilizado no solo en sus dimensiones y en su volumen sino, por así decirlo, *en sus entresijos*.

La superposición de las imágenes y de los movimientos conducirá, por colusiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico con base en signos y ya no en palabras.

Pues hay que entender que en esta cantidad de movimientos y de imágenes tomadas en un momento dado, hacemos intervenir tanto el silencio y el ritmo como cierta vibración y agitación material, compuesta de objetos y de gestos realmente hechos y realmente utilizados. Y puede decirse que el espíritu de los jeroglíficos más antiguos presidirá la creación de ese lenguaje teatral puro.

Todo el público popular siempre se ha aficionado a las expresiones directas y a las imágenes; y la palabra articulada, las expresiones verbales explícitas intervendrán en todas las partes claras y netamente dilucidadas de la acción, en las partes donde la vida descansa y la conciencia interviene.

Pero, junto con este sentido lógico, las palabras se tomarán en un sentido de encantamiento, verdaderamente mágico; debido a su forma, sus emanaciones sensibles y no solamente por su sentido.

Pues esas apariciones efectivas de los monstruos, esos actos depravados de los héroes y de los dioses, esas manifestaciones plásticas de fuerzas, esas intervenciones explosivas de una poesía y de un humor encargados de desorganizar y de pulverizar las apariencias, según el principio anárquico, analógico de toda verdadera poesía, solo poseerán su verdadera magia en una atmósfera de sugestión hipnótica, donde una presión directa sobre el sentido alcanzó al espíritu.

Si en el teatro digestivo de hoy en día los nervios, es decir, cierta sensibilidad fisiológica, se dejan de lado deliberadamente, abandonados a la anarquía individual del espectador, el Teatro de la Crueldad considera regresar a todos los viejos medios comprobados y mágicos para aumentar la sensibilidad.

Esos medios, que consisten en intensidades de colores, de iluminación o de sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición, ya sea de un ritmo musical, ya sea de una frase hablada, que hacen que la tonalidad o el envolvimiento comunicativo de una iluminación intervengan, solo pueden tener su pleno efecto al utilizar *disonancias*.

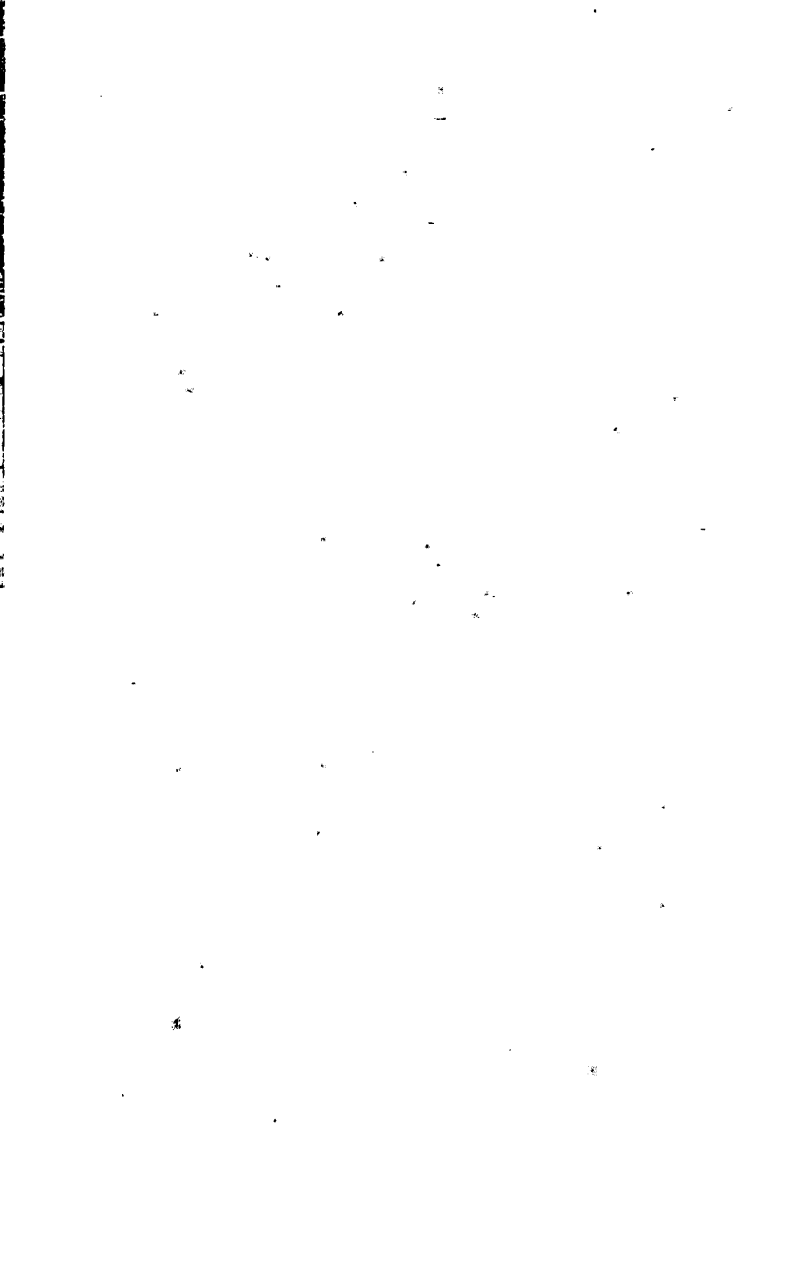
Pero en lugar de limitar esas disonancias a la influencia de un solo sentido, las haremos cabalgar de un sentido a otro, de un color a un sentido, de una palabra a una iluminación, de una trepidación de gestos a una tonalidad plana de sonidos, etcétera, etcétera.

El espectáculo, así compuesto, así construido, se extenderá, por supresión de la escena, a la sala entera del teatro y, desde el piso alcanzará los muros sobre ligeros pasillos, rodeará materialmente al espectador, lo mantendrá en un baño constante de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos. La escenografía estará formada por los propios personajes, crecidos al tamaño de maniqués gigantescos, por paisajes de luces en movimiento jugando sobre objetos y máscaras en perpetuo desplazamiento.

Y, de la misma manera que ningún lugar estará desocupado en el espacio, no habrá pausas ni lugares vacíos en el espíritu o la sensibilidad del espectador. Es decir que entre la

vida y el teatro ya no se identificará una ruptura neta, ya no habrá una solución de continuidad. Y quien ha visto grabar la más mínima escena de una película entenderá exactamente lo que queremos decir.

Para un espectáculo teatral queremos disponer de los mismos medios materiales que, en iluminación, en extras, en riquezas de todo tipo, diariamente desperdician compañías por las cuales todo lo que hay de activo, de mágico en semejante despliegue se pierde para siempre.



## UN ATLETISMO AFECTIVO

Hay que reconocer al actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a localizaciones físicas de los sentimientos.

El actor es como un verdadero atleta físico, pero con la sorprendente diferencia de que al organismo del atleta le corresponde un organismo afectivo análogo, y que es paralelo a cualquier otro, que es como el doble del otro a pesar de que no actúe sobre el mismo plano.

El actor es un atleta del corazón.

Para él también interviene esta división del hombre total en tres mundos; y la esfera afectiva le pertenece por derecho propio.

Le pertenece orgánicamente.

Los movimientos musculares del esfuerzo son como la efigie de otro esfuerzo duplicado, y los cuales, durante los movimientos del juego dramático, se localizan en los mismos puntos.

Ahí donde el atleta se apoya para correr es ahí donde el actor se apoya para lanzar una imprecación espasmódica, pero cuya carrera regresa al interior.

Todas las sorpresas de la lucha, del pancracio, de los cien metros, del salto de altura, encuentran en el movimiento de las pasiones bases orgánicas análogas, tienen los mismos puntos físicos de sustentación.

E incluso con ese nuevo correctivo de que aquí el movimiento es inverso y de que en lo que concierne, por ejemplo, a la respiración, en el caso del actor el cuerpo se apoya en la respiración, y en el del luchador, del atleta físico, la respiración se apoya en el cuerpo.

Esta cuestión de la respiración es efectivamente primordial; está inversamente relacionada con la importancia de la actuación exterior.

Cuanto más sobria y contenida sea la actuación, la respiración será más larga y densa, sustancial, sobrecargada de reflejos.

Mientras que a una actuación iracunda, voluminosa, y que se exterioriza le corresponde una respiración de oleadas cortas y apagadas.

Es cierto que a cada sentimiento, a cada movimiento del espíritu, a cada estremecimiento de la afectividad humana le corresponde una respiración que le es propia.

No obstante, los tiempos de la respiración tienen un nombre que nos enseña la Cábala; y son ellos los que le dan forma al corazón; y su sexo a los movimientos de las pasiones.

El actor solo es un empírico burdo, un curandero guiado por un instinto mal emitido.

Sin embargo, no importa lo que creamos de él, no se trata de enseñarle a desvariar.

Se trata de terminar con esa especie de ignorancia azorada en medio de la cual todo el teatro contemporáneo avanza, como en medio de una sombra, con la que no deja de tropezar. El actor dotado encuentra en su instinto con qué captar e irradiar ciertas fuerzas; pero se sorprendería mucho si se le revelara que esas fuerzas, cuyo trayecto material pasa por los órganos y está *en los órganos*, existen porque nunca pensó que un día habrían podido existir.

Para aprovechar su afectividad como el luchador utiliza su musculatura hay que ver al ser humano como un Doble, como el Ka de los embalsamadores de Egipto, como un espectro perpetuo donde las fuerzas de la afectividad resplandecen.

Espectro plástico y nunca terminado cuyas formas caracteriza el actor, al cual le impone las formas y la imagen de su sensibilidad.

El teatro influye sobre ese doble, esa efigie espectral que modela, y como todos los espectros, ese doble tiene una gran memoria. La memoria del corazón es duradera y claramente el actor piensa con su corazón, pues aquí el corazón es preponderante.

Lo que quiere decir que en el teatro, más que en cualquier otro lugar, de lo que el actor debe tomar conciencia es del mundo afectivo, pero atribuyendo a ese mundo virtudes que no son las de una imagen, e implican un sentido material.

No importa si la hipótesis es exacta o no, sino que sea verificable.

Se puede reducir fisiológicamente el alma a una madeja de vibraciones.

Se puede ver a ese espectro de alma como intoxicado con los gritos que propaga, si no a qué corresponderían los mantras hindús, esas consonancias, esas acentuaciones misteriosas, donde los entresijos materiales del alma, acorralados hasta en sus guaridas dicen sus secretos a la vista de todos.

La creencia en una materialidad fluidica del alma es indispensable para el oficio del actor. Saber que una pasión es materia, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, da a las pasiones un dominio que prolonga nuestra soberanía.

El incorporar las pasiones por medio de sus fuerzas, en lugar de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor un dominio que lo iguala con un verdadero curandero.

Saber que existe un desenlace corporal para el alma permite incorporar esa alma en un sentido inverso; y encontrar el ser, por medio de una especie de matemáticas análogas.

Conocer el secreto del tiempo de las pasiones, de esa especie de *tempo* musical que regule el latido armónico, es un aspecto del teatro el que nuestro teatro fisiológico moderno ciertamente no soñó desde hace mucho tiempo.

No obstante, ese *tempo* se vuelve a encontrar por analogía; y se encuentra en las seis formas de distribuir y de conservar la respiración así como si fuera un elemento precioso.

Cualquier respiración, cualquiera que sea, tiene tres tiempos, al igual que toda creación se basa en tres principios

que pueden encontrar en la misma respiración la figura que les corresponde.

La Cábala incorpora la respiración humana en seis principales arcanos de los cuales, el primero, llamado el Gran Arcano, es el de la creación:

Andrógino	Macho	Hembra
Equilibrado	Expansivo	Atractivo
Neutro	Positivo	Negativo

Tuve entonces la idea de no solo emplear el conocimiento de las respiraciones en el trabajo del actor, sino también en la preparación del oficio del actor. Porque si el conocer las respiraciones ilumina el color del alma, con más razón puede provocar el alma, facilitarle la plenitud.

Es cierto que si la respiración acompaña al esfuerzo, la producción mecánica del aliento hará surgir en el organismo que trabaja una calidad correspondiente de esfuerzo.

El esfuerzo tendrá el color y el ritmo de la respiración producido artificialmente.

El esfuerzo acompaña la respiración por empatía y dependiendo de la calidad del esfuerzo por producir, una emisión preparatoria de la respiración hará que ese esfuerzo sea sencillo y espontáneo. Insisto en la palabra espontáneo porque la respiración reaviva la vida, la abraza en su sustancia.

La respiración voluntaria provoca un resurgimiento espontáneo de la vida. Como una voz en colores infinitos a cuyas orillas duermen unos guerreros. La campana de la mañana o el buccino de guerra actúan para lanzarlos, a intervalos regulares, a la contienda. Pero cuando un niño de pronto grita «que viene el lobo», entonces, los mismos guerreros se despiertan. Se despiertan a mitad de la noche. Falsa alarma: los soldados van a regresar. Pero no: se enfrentan a grupos hostiles, cayeron en un verdadero avispero. El niño gritó en sueños. Su inconsciente demasiado sensible y que flota se enfrentó a un rebaño de enemigos. Así que gracias a medios



indirectos, la mentira provocada del teatro cae sobre una realidad más formidable que la otra y que la vida no había sospechado.

Así, mediante la intensidad de las respiraciones el actor profundiza en su personalidad.

Porque la respiración que nutre la vida permite volver a subir las fases escalón por escalón. Y un sentimiento que el actor no tiene puede volver a colarse mediante la respiración, con la condición de que combine acertadamente los efectos; y de que no se equivoque de sexo. Porque la respiración es macho o hembra; y a menudo es menos andrógina. Pero se puede tener la necesidad de retratar preciosos estados detenidos.

La respiración acompaña el sentimiento y se puede penetrar en el sentimiento mediante la respiración con la condición de saber discriminar en las respiraciones la que no sea conveniente para ese sentimiento.

Hay, dijimos, seis combinaciones principales de respiraciones:

Neutra	Masculina	Femenina
Neutra	Femenina	Masculina
Masculina	Neutra	Femenina
Femenina	Neutra	Masculina
Masculina	Femenina	Neutra
Femenina	Masculina	Neutra

Y un séptimo estado que está por encima de las respiraciones y que mediante la puerta de la Guna superior, el estado de Sattwa, une lo manifestado con lo no manifestado.

Si acaso alguien pretende que el actor, al no ser un metafísico por naturaleza, no tenga que preocuparse por ese séptimo estado, responderemos que según nosotros, y aunque el teatro sea el símbolo perfecto y la más completa de las manifestaciones universales, el actor lleva en él el principio de ese estado, de ese camino de sangre por medio del cual penetra en todos los demás cada vez que sus órganos en potencia se despiertan de su sueño.

Ciertamente la mayor parte del tiempo el instinto está ahí para suplir esa ausencia de una noción que no se puede definir; y no es necesario caer de tan alto para emerger en las pasiones medianas como aquellas de las que el teatro contemporáneo está lleno. Además, el sistema de las respiraciones no está hecho para las pasiones medianas. Y la cultura repetida de las respiraciones, que sigue un procedimiento que se ha empleado reiteradas veces, no nos prepara para una declaración de amor adúltera.

Una emisión repetida siete o doce veces nos predispone a una calidad sutil de gritos, a reivindicaciones desesperadas del alma.

Y esa respiración la localizamos, la distribuimos en estados de contracción y de relajación combinados. Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad.

En lo que pensamos en querer, y proyectamos con fuerza un tiempo macho, seguido sin una posibilidad de continuidad demasiado sensible de un tiempo femenino prolongado.

En lo que pensamos en no querer o incluso en no pensar, y resulta que un soplo femenino cansado nos hace aspirar un tufo a cava, el aliento húmedo de un bosque; y durante el mismo tiempo prolongado emitimos una expiración pesada; pese a ello los músculos de nuestro cuerpo entero, vibrando por regiones de músculos, no han dejado de trabajar.

Lo importante es tomar conciencia de esas localizaciones del pensamiento afectivo. Un medio de reconocimiento es el esfuerzo; y los mismos puntos que abarcan el esfuerzo físico son también aquellos que abarcan la manifestación del pensamiento afectivo. Los mismos que sirven de trampolín para la manifestación de un sentimiento.

Cabe señalar que todo lo que es femenino, lo que es abandono, angustia, llamamiento, invocación, lo que tiende hacia alguna cosa en un gesto de súplica, se apoya también en los puntos del esfuerzo, pero como un buzo que pisa con los talones los bajos fondos submarinos para volver a subir a la

superficie: hay como un chorro de vacío en el lugar donde estaba la tensión.

Pero en ese caso, lo masculino vuelve para atormentar, como una sombra, el lugar de lo femenino; mientras que cuando el estado afectivo es macho, el cuerpo interior compone una especie de geometría inversa, una imagen del estado al revés.

Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos rozados por la afectividad, equivale, como en el juego de las respiraciones, a desencadenar esta afectividad en potencia, a darle una amplitud sorda pero profunda, y una violencia insólita.

Parece ser que cualquier actor, incluso el menos talentoso, puede, con ese conocimiento físico, aumentar la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y una traducción poderosa sigue a esta toma de posesión orgánica.

Con ese objetivo, no está mal conocer algunos puntos de localización.

El hombre que levanta pesas, las levanta con la espalda baja, sostiene la fuerza multiplicada de los brazos con un desplazamiento de la espalda baja; y es muy curioso constatar que, por el contrario, cualquier hondo sentimiento femenino: el sollozo, la desolación, el jadeo espasmódico, la angustia, se descarga a la altura de la espalda baja, en el mismo lugar donde la acupuntura china propaga las congestiones del riñón. Convexo o cóncavo. Tenso relajado. *Yin y Yang*. Masculino femenino.

Otro punto resplandeciente: el punto de la ira, del ataque, de la mordedura es el centro del plexo solar. Ahí es donde se apoya la cabeza para lanzar moralmente su veneno.

El punto del heroísmo y de lo sublime también es el de la culpabilidad. Aquel donde nos golpeamos el pecho. El lugar donde bulle la ira, aquel que vocifera y que no avanza.

Pero ahí donde la ira avanza, la culpabilidad retrocede; es el secreto del vacío y de lo lleno.

Una ira sobreaguda y que se divide comienza con un neutro que cansa mucho y se localiza en el plexo por medio de un vacío rápido y femenino; después, bloqueada en los dos omó-

platos, se da la vuelta como un bumerán y lanza en el lugar chispas masculinas, pero que se consumen sin avanzar. Para perder su acento mordaz, conservan la correlación con la respiración masculina: expiran con tenacidad.

Solo quise dar ejemplos en torno a algunos de los principios fecundos que constituyen el tema de este texto técnico. Otros, si tienen tiempo, elaborarán la anatomía completa del sistema. Hay trescientos ochenta puntos en la acupuntura china, de los cuales setenta y tres son los principales y sirven para la terapia común. Hay mucho menos salidas burdas para nuestra afectividad humana.

Muchos menos apoyos que se puedan indicar o en los cuales basar el atletismo del alma.

El secreto es exacerbar esos apoyos como una musculatura que se desgarrar.

Lo demás remata con gritos.

\*

Hay que rehacer la cadena, la cadena de un tiempo en el que el espectador buscaba en el espectáculo su propia realidad, permitir a ese espectador identificarse con el espectáculo, respiración por respiración y tiempo por tiempo.

No basta con que a ese espectador lo encadene la magia del espectáculo, no lo encadenará si no sabemos por dónde tomarlo. Ya basta de una magia azarosa, de una poesía que no tiene a la ciencia para respaldarla.

De aquí en adelante, el teatro, poesía y ciencia deben identificarse.

Cualquier emoción tiene bases orgánicas. Es cultivando la emoción en el cuerpo como el actor recarga la densidad voltaica.

Saber de antemano los puntos del cuerpo que hay que tocar es lanzar al espectador hacia trances mágicos. Y la poesía en el teatro desde hace mucho se desacostumbró de esta valiosa especie de ciencia.

Conocer las localizaciones del cuerpo es, entonces, rehacer la cadena mágica.

Y con el jeroglífico de una respiración puedo encontrar una idea del teatro sagrado.

N.B. Ya nadie sabe gritar en Europa, y especialmente los actores en trance ya no saben lanzar un grito. Las personas que ya solo saben hablar y que han olvidado que en el teatro tienen un cuerpo, también han olvidado el uso de su garganta. Reducidos a gargantas anormales, ya ni siquiera es un órgano sino una abstracción monstruosa la que habla: los actores en Francia ya solo saben hablar.



## DOS NOTAS





## I. LOS HERMANOS MARX<sup>20</sup>

La primera película de los Marx Brothers que vimos aquí: *Animal Crackers*, me pareció, y así la consideró todo el mundo, una cosa extraordinaria, como la liberación, por medio de la pantalla, de una magia particular que los vínculos acostumbrados de las palabras y de las imágenes no revelan habitualmente, y, si hay un estado característico, un grado poético distinto del espíritu que pueda llamar *surrealismo*, *Animal Crackers* participa en él por completo.

Es difícil decir en qué consiste esta especie de magia, en todo caso es, tal vez, algo que no es específicamente cinematográfico, pero que tampoco pertenece al teatro y de los cuales solo ciertos poemas son surrealistas logrados, si lo fuera, podría darnos una idea. La calidad poética de una película como *Animal Crackers* podría responder a la definición del humor, si esa palabra no hubiera perdido desde hace mucho tiempo su sentido de liberación integral, de ruptura de toda realidad en el espíritu.

Para comprender la originalidad potente, total, definitiva, absoluta (no exagero, simplemente intento definir, y pues ni modo si me dejo llevar por el entusiasmo) de una película como *Animal Crackers*, y, por momentos (en todo caso en toda la parte final) como *Monkey Business*, habría que agregar al humor la noción de algo preocupante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni infeliz, sino difícil de formular) que se cuela detrás de éste, como la revelación de una enfermedad atroz en un perfil de una belleza absoluta.

<sup>20</sup> Nota publicada en la *Nouvelle Revue Française* (no. 220, 1º de enero de 1932) en la crónica: *El Cine*, bajo el título *Los hermanos Marx en el cine del Panteón*.

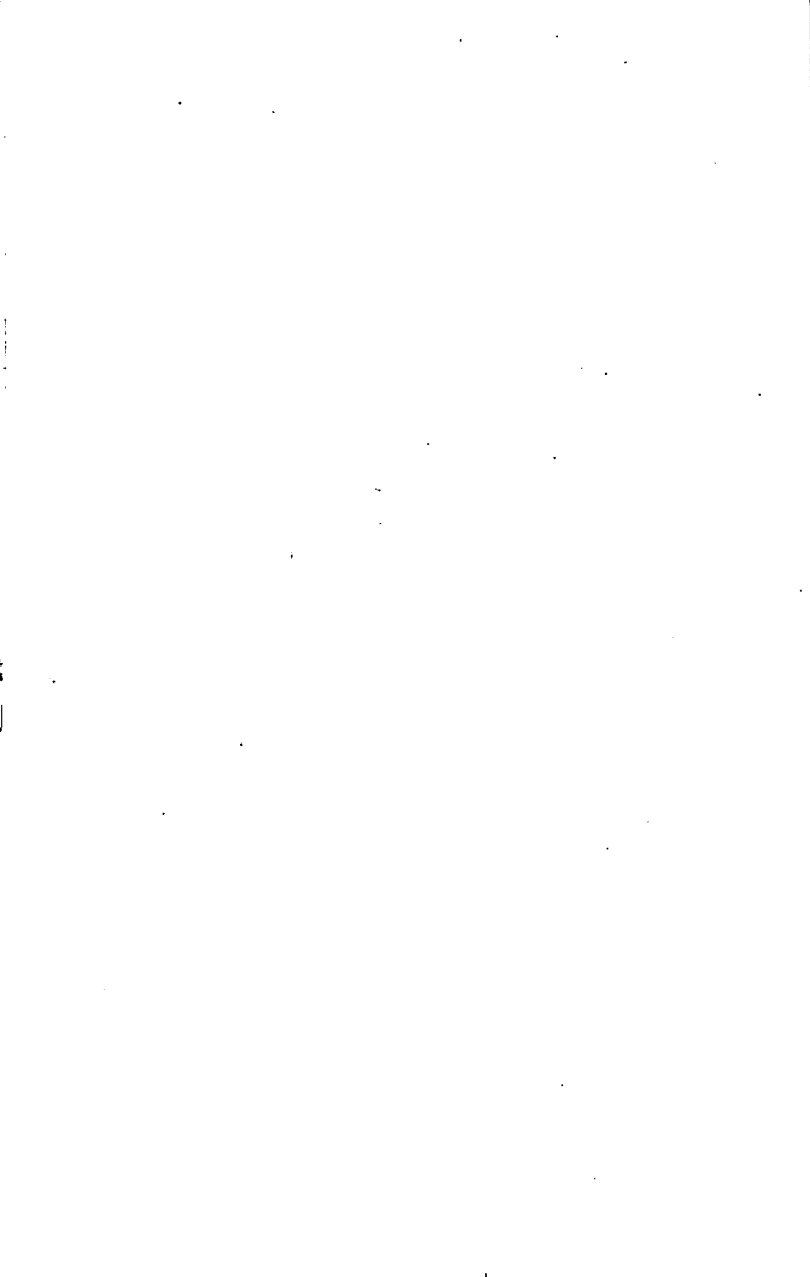
En *Monkey Business* encontramos a los hermanos Marx, cada uno con su propio estilo, seguros de sí mismos y listos, se presiente, para pelearse con las circunstancias, pero ahí donde *Animal Crackers*, y desde el inicio, cada personaje queda mal, ahí y durante las tres cuartas partes de la película, nos encontramos ante retozos de payasos que se divierten y hacen bromas, algunas, por cierto, muy bien logradas, y solo hasta el final las cosas se ponen mucho peor, los objetos, los animales, los sonidos, el patrón y sus sirvientes, el anfitrión y sus invitados, todo eso se exagera, da de coces y comienza a rebelarse, con los comentarios, a la vez extasiados y lúcidos de uno de los hermanos Marx, excitado por el espíritu que finalmente pudo desencadenar y del que parece ser el comentarista estupefacto y pasajero. Nada es, a la vez, tan alucinante y terrible como esa especie de cacería humana, como esa batalla de rivales, como esa persecución en las tinieblas en un establo de bueyes, en una granja donde telarañas cuelgan por doquier, mientras que los hombres, mujeres y animales desatan su ronda y se encuentran en medio de un amontonamiento de objetos heterogéneos cuyo movimiento y cuyo ruido serán útiles, cada uno a su vez.

El hecho de que en *Animal Crackers* de pronto una mujer se caiga, patas arriba, sobre un diván, y enseñe, por un instante, todo lo que nos habría gustado ver; de que un hombre se abalance bruscamente, en un salón, sobre una mujer, haga con ella algunos movimientos de baile y luego le dé una nalgada cadenciosamente, ahí como que se ejerce una especie de libertad intelectual donde el inconsciente de cada uno de los personajes, comprimido por las convenciones y los usos, se venga, y venga al nuestro al mismo tiempo, pero que en *Monkey Business* un hombre perseguido se abalance sobre una bella mujer con la que se topa y baile con ella, *poéticamente*, en una especie de búsqueda del encanto y de la gracia de las actitudes, aquí la reivindicación espiritual es doble, y demuestra todo lo poético y, tal vez, revolucionario que hay en las bromas de Marx Brothers.

Pero el hecho de que la música con la que baila la pareja del hombre perseguido y la bella mujer sea una música de

nostalgia y evasión, una *música de desahogo*, indica bastante el lado peligroso de todas esas bromas humorísticas, y de que el espíritu poético, cuando se ejerce, siempre tiende a una especie de anarquía en ebullición, a una disgregación integral de lo real por medio de la poesía.

Si los estadounidenses, a cuyo espíritu pertenecen este tipo de películas, solo quieren entenderlas humorísticamente, y, en materia de humor, solo se atienen a los márgenes fáciles y cómicos de la significación de esa palabra, ellos se lo pierden, pero esto no nos impedirá que consideremos el final de *Monkey Business* como un himno a la anarquía y a la rebeldía integral, ese final que pone el roznido de un becerro en el mismo rango intelectual y le atribuye la misma calidad de dolor lúcido que al grito de una mujer atemorizada, ese final en el que en las tinieblas de un granero mugriento, dos lacayos secuestradores retuerzan a su gusto a los hombres desnudos de la hija de su amo, y traten de igual a igual al amo desamparado, todo esto en plena borrachera, intelectual, también, de las piruetas de los Marx Brothers. Y el triunfo de todo esto es una especie de exaltación, a la vez visual y sonora, que todos esos eventos adquieren en las tinieblas, en la intensidad de una vibración que alcanzan y en una especie de preocupación poderosa que su reagrupamiento termina por proyectar en el espíritu.



## II. ALREDEDOR DE UNA MADRE<sup>21</sup>

### *Acción dramática de Jean-Louis Barrault*

En el espectáculo de Jean-Louis Barrault hay una especie de maravilloso *caballo-centauro*, y nuestra emoción ante él fue tan grande como si con su entrada de *caballo-centauro* Jean-Louis Barrault nos hubiera traído la magia de vuelta.

Ese espectáculo es mágico como son mágicos los hechizos de brujos negros cuando la lengua que bate en el paladar provoca que llueva sobre un paisaje; cuando frente al enfermo exhausto, el brujo, que le otorga a su respiración la forma de un malestar extraño, ahuyenta al mal con la respiración; y es así como en el espectáculo de Jean-Louis Barrault, al momento de la muerte de la madre, un concierto de gritos cobra vida.

No sé si un éxito como éste es una obra maestra; en todo caso es un acontecimiento. A tal transformación de atmósfera hay que reconocerla como un acontecimiento, donde un público irritado de pronto se sumerge a ciegas y que lo desarma irremediabilmente.

En ese espectáculo hay una fuerza secreta y quien gana el gran amor del público gana un alma plenamente dispuesta a la rebelión.

Un joven y gran amor, un vigor joven, una efervescencia espontánea y completamente viva circulan a través de los movimientos rigurosos, a través de una gesticulación estilizada y matemática como un gorjeo de pájaros cantores a través de las columnatas de árboles en un bosque magníficamente alineado.

21 Nota publicada en la *Nouvelle Revue Française* (no. 262, 1 de julio de 1935) bajo el título *Alrededor de una madre, acción dramática de Jean-Louis Barrault, en el Teatro del Atelier*.

Es ahí, en esa atmósfera sagrada, donde Jean-Louis Barrault improvisa los movimientos de un caballo salvaje, y donde de pronto nos sorprendemos al verlo convertido en caballo.

Su espectáculo prueba la acción irresistible del gesto, demuestra victoriosamente la importancia del gesto y del movimiento en el espacio. Le devuelve a la perspectiva teatral la importancia que no debió haber perdido. Convierte el escenario, al final, en un lugar patético y vivo.

Ese espectáculo está organizado en relación con el escenario y sobre el escenario: solo puede vivir sobre el escenario. Pero no hay ni un punto de la perspectiva escénica que no adquiera un sentido emotivo.

En esa gesticulación animada, en ese encadenamiento discontinuo de figuras hay una especie de llamado directo y físico; algo de convincente como un bálsamo y que la memoria no olvidará.

No se olvidará la muerte de la madre, con sus gritos que reanudan cada vez en el espacio y en el tiempo, el épico cruce del río, el aumento del fuego en las gargantas de los hombres al cual, en el plano de los gestos, responde otro aumento del fuego, y, sobre todo, esa especie de hombre-caballo que circula a través del cuarto, como el mismo espíritu de la Fábula hubiera bajado para estar entre nosotros.

Hasta ahora, solamente el Teatro Balinés parecía haber conservado un rastro de ese espíritu perdido.

Qué importa que Jean-Louis Barrault haya traído el espíritu religioso con medios descriptivos y profanos, si todo lo que es auténtico es sagrado; si sus gestos son tan bellos que adquieren un sentido simbólico.

Claro, no hay símbolos en el espectáculo de Jean-Louis Barrault. Y si es posible reprocharle algo a sus gestos es darnos la ilusión del símbolo, pese a que rodean la realidad; y es así como su acción, por más violenta y activa que sea, en suma permanece sin repercusiones.

No tiene repercusiones porque solamente es descriptiva, porque relata hechos externos donde las almas no intervienen;

porque no da en el centro ni de las ideas ni de las almas, y es ahí, mucho más que en la cuestión de saber si esta forma de teatro es teatral, donde reside el reproche que se le puede hacer.

Cuenta con los medios del teatro, pues el teatro, que abre un campo físico, exige que se ocupe ese campo, que el espacio se llene con gestos, que se haga que ese espacio se mantenga vivo por sí mismo y mágicamente, que de él se extraiga una bandada de sonidos, que en él se encuentren nuevas relaciones entre el sonido, el gesto y la voz; y se puede decir que esto que Jean-Louis Barrault hizo es, precisamente, teatro.

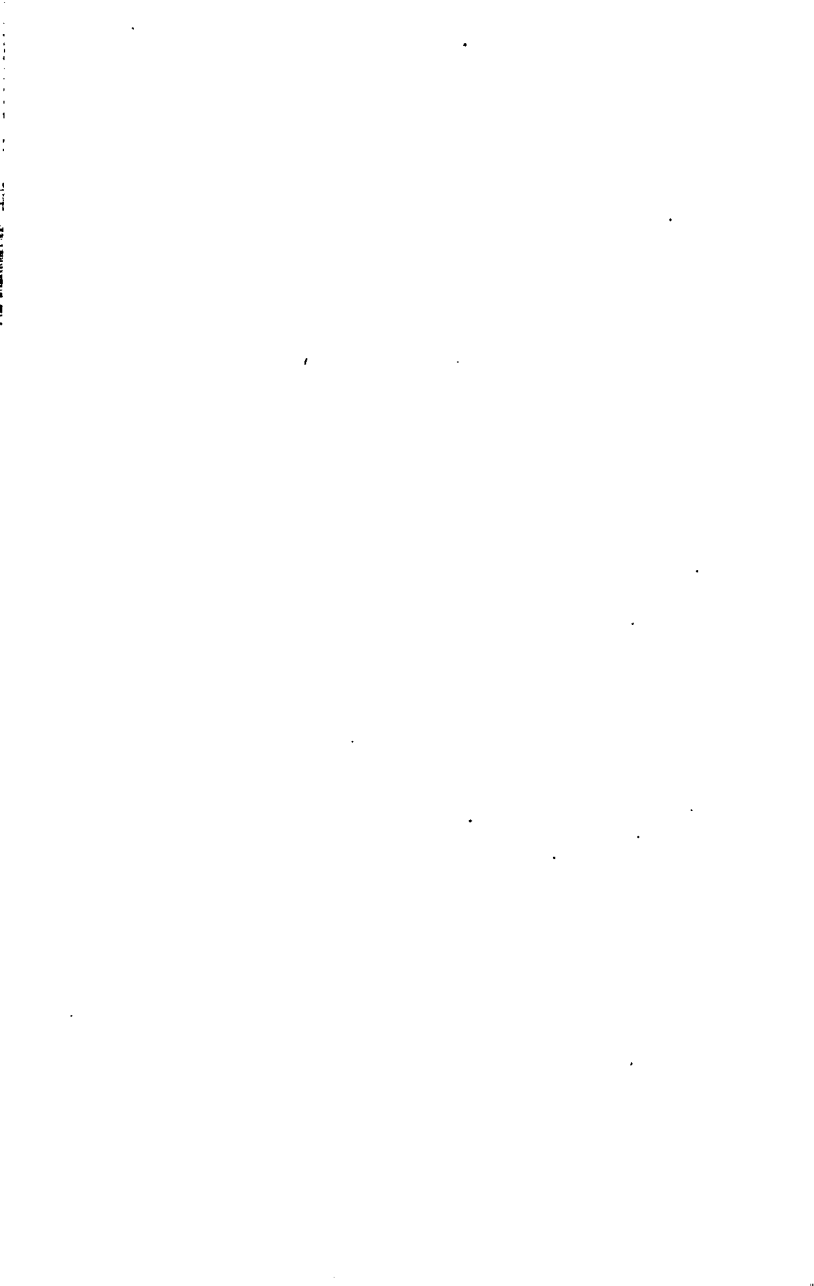
Pero, por otro lado, esta representación no tiene cara de teatro, quiero decir del drama profundo, del misterio más profundo de las almas, del conflicto desgarrador de las almas donde el gesto ya solo es un camino. Ahí donde el hombre solo es un punto y donde las vidas beben directo de su fuente. ¿Pero quién ha bebido directo de la fuente de la vida?





# EL TEATRO DE SERAFÍN

Traducción de Adriana Romero-Nieto



Para Jean Paulhan

*Hay suficientes detalles para que entendamos.  
Precisar sería arruinar la poesía de la cosa.*

Neutro  
Femenino  
Masculino

Voy a intentar hacer un femenino terrible. El grito de la revuelta que se pisotea, de la angustia en pie de lucha, y de la reivindicación.

Es como el quejido de un abismo que se abre: la tierra herida grita, pero se alzan unas voces, profundas como el hueco del abismo, y que son el hueco del abismo que grita.

Neutro. Femenino. Masculino.

Para lanzar ese grito me vacío.

No de aire, sino de la misma fuerza del ruido. Delante de mí erijo mi cuerpo de hombre. Y habiendo echado sobre él «EL OJO» de una horrible medida, lugar por lugar, lo obligo a entrar en mí.

Primero el vientre. El silencio debe comenzar por el vientre, a la derecha, a la izquierda, en el punto de las congestiones herniarias, ahí donde operan los cirujanos.

El *Masculino* para liberar el grito de la fuerza primero presionaría donde están las congestiones, ordenaría la irrupción

de los pulmones en la respiración y de la respiración en los pulmones.

Aquí, ¡por desgracia!, es todo lo contrario y la guerra que quiero hacer proviene de la guerra que a mí me hicieron.

¡Y en mi *Neutro* hay una masacre! Usted entiende, está la imagen ardiente de una masacre que alimenta mi propia guerra. Mi guerra se nutre de una guerra, y escupe su propia guerra.

NEUTRO. *Femenino. Masculino.* En ese neutro hay un recogimiento, la voluntad a la espera de la guerra —que va a expulsar la guerra— de la fuerza de su puesta en marcha.

El Neutro a veces es inexistente. Es un *Neutro* de descanso, de luz, al final, de espacio.

Entre dos respiraciones, el vacío *se extiende*, pero entonces es como un espacio que se extiende.

Aquí es un vacío asfixiado. El vacío apretado de una garganta, donde incluso la violencia del estertor obstruyó la respiración.

La respiración baja por el vientre

creó su vacío

desde donde lo relanza HASTA LA CIMA DE LOS PULMONES.

Esto quiere decir: para gritar no necesito la fuerza, solo necesito la debilidad, y la voluntad empezará por la debilidad, pero vivirá, para recargar la debilidad con toda la fuerza de la reivindicación.

Y, sin embargo, aquí está el secreto: *como* EN EL TEATRO, la fuerza no saldrá. El masculino activo será comprimido y conservará la voluntad enérgica de la respiración. La conservará para el cuerpo entero, y para el exterior tendrá un cuadro de la desaparición de la fuerza a la que los SENTIDOS CREE-RÁN AYUDAR.

No obstante, del vacío de mi vientre obtuve el vacío que amenaza la cima de los pulmones.

Desde allí, sin solución de continuidad sensible, la respiración cae sobre los riñones, primero a la izquierda, es un grito femenino, luego a la derecha, en el punto donde la acupuntura china pincha la fatiga nerviosa, cuando indica un mal funcionamiento del bazo, de las vísceras, cuando revela una intoxicación.

Ahora puedo llenar mis pulmones con el ruido de una cascada, cuya interrupción destruiría mis pulmones si el grito que quise soltar no era un sueño.

Masajeando los dos puntos del vacío sobre el vientre, y desde ahí, sin pasar por los pulmones, masajeando los dos puntos que están *un poco más arriba* de los riñones, despertaron en mí la imagen de ese grito en pie de lucha, de ese terrible grito subterráneo.

Por ese grito tengo que caer.

Es el grito del guerrero fulminado, ebrio, que con un ruido de vasos deteriora al pasar las murallas rotas.

Me caigo.

Me caigo pero no tengo miedo.

Le entrego mi miedo al ruido de la rabia, en un rugido solemne.

NEUTRO. *Femenino. Masculino.*

El Neutro era pesado y fijo. El Femenino es atronador y terrible, como el ladrido de un fabuloso moloso, achaparrado como las columnas cavernosas, compacto como el aire que tapia las bóvedas gigantescas del subterráneo.

Grito en sueños,  
pero sé que sueño,  
y en AMBOS COSTADOS DEL SUEÑO  
hago que reine mi voluntad.

Grito dentro de una armadura de huesos, dentro de las cavernas de mi caja torácica que ante los ojos atónitos de mi cabeza adquiere una importancia desmesurada.

Pero con ese grito fulminado, para gritar tengo que caer.  
Caigo en un subterráneo y no salgo, ya no salgo.  
Nunca más en *el Masculino*.

Ya lo dije: el Masculino no es nada. Conserva la fuerza, pero se aísla con la fuerza.

Y para el exterior es una cachetada, una larva de aire, un glóbulo sulfuroso que explota en el agua, ese masculino, el suspiro de una boca cerrada y en el momento en que ella se cierra.

Cuando todo el aire pasó por el grito y ya no queda nada para el rostro, el rostro femenino justo acaba de perder el interés por ese enorme rugido de moloso.

Y aquí comienzan las cascadas.

Ese grito que acabo de lanzar es un sueño.

Pero un sueño que se come al sueño.

Me siento bien en un subterráneo, respiro, con las respiraciones apropiadas, ¡oh maravilla!, y yo soy el actor.

El aire alrededor de mí es inmenso, pero está atascado pues la caverna está tapiada por todos lados.

Imito a un guerrero atónito que por sí solo cayó en las cavernas de la tierra y que grita azotado por el miedo.

Empero, el grito que acabo de lanzar llama primero a un agujero de silencio, de silencio que se retracta, luego el ruido de una cascada, un ruido de agua, y es en el orden, porque el ruido está vinculado al teatro. Así es como en todo el verdadero teatro procede el ritmo bien comprendido.

## EL TEATRO DE SERAFÍN

Esto quiere decir que de nuevo hay *magia de vivir*; que el aire del subsuelo, que está ebrio como un ejército, refluye, con un terrible ruido guerrero, de mi boca cerrada a mis fosas nasales bien abiertas.

Esto quiere decir que cuando actúo mi grito ha dejado de girar sobre sí mismo, pero que despierta el doble de sus fuentes en las murallas del subsuelo.

Y ese doble es más que un eco, es el recuerdo de un lenguaje cuyo secreto el teatro perdió.

Ese secreto era grande como una caracola, se sostenía bien en el hueco de la mano; eso es lo que dice la Tradición.

Toda la magia de existir habría pasado a un solo pecho cuando los Tiempos se hayan cerrado.

Y eso estará muy cerca de un gran grito, de una fuente de voz humana, una sola y aislada voz humana, como un guerrero que ya no tendrá ejército.

Para describir el grito que soñé, para describirlo con las palabras vivas, con los vocablos adecuados y para, boca a boca y respiración a respiración, hacerlo llegar no a la oreja, sino al pecho del espectador.

Entre el personaje que se agita en mí cuando, como actor, avanzo en una escena y el que soy avanza en la realidad, hay claramente una diferencia de grados pero en beneficio de la realidad teatral.

Cuando vivo no siento que vivo. Pero al actuar es cuando siento que existo.

¿Qué me impediría creer en el sueño del teatro cuando creo en el sueño de la realidad?

Cuando sueño hago algo y en el teatro hago algo.

Los acontecimientos del sueño que mi conciencia profunda conduce me enseñan el sentido de los acontecimientos de la víspera donde me conduce la fatalidad completamente desnuda.

No obstante el teatro es como una gran víspera, donde yo soy el que maneja la fatalidad.

Pero ese teatro en el que dirijo mi fatalidad personal y que tiene como punto de partida la respiración, y que después de la respiración se apoya en el sonido o en el grito, es necesario para rehacer la cadena, la cadena de un tiempo en el que el espectador buscaba su propia realidad en el espectáculo, permitirle a ese espectador identificarse con el espectáculo, respiración por respiración y tiempo por tiempo.

No basta con que la magia del espectáculo retenga a ese espectador, no lo retendrá si no se sabe dónde atraparlo. Ya basta de una magia incierta, de una poesía que ya no tiene a la ciencia para respaldarla.

En adelante, en el teatro poesía y ciencia deben identificarse.

Cualquier emoción tiene bases orgánicas. Al cultivar esa emoción en su cuerpo es como el actor vuelve a cargar la densidad voltaica.

Saber de antemano los puntos del cuerpo que hay que tocar es lanzar al espectador a los trances mágicos.

Y, desde hace mucho tiempo, la poesía en el teatro des acostumbró a esta especie de ciencia valiosa.

Conocer las localizaciones del cuerpo es entonces rehacer la cadena mágica.

Y con el jeroglífico de una respiración quiero reencontrar una idea del teatro sagrado.

*México, 5 de abril de 1936.*



## LOS CENCI (1935)

Traducción de Fabienne Bradu

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

## ACTO I

100

## ESCENA I

*Una galería profunda en espiral. Camilo y Cenci entran conversando.*

Camilo: ¡Vaya!... Un crimen no es nada del otro mundo. Para quien dispone de la vida de las almas, ¿qué significa, después de todo, la pérdida de un cuerpo? Por supuesto, están las apariencias: sí, la moral pública, los modales, toda la fachada social tan cara al papa. Esta es la razón de su dureza hacia usted... y de sus exigencias; —fue necesario todo mi crédito en el cónclave para convencerlo de que le diera su perdón. Ofrezcale su tierra de más allá del Pincio y él le absolverá sus pecados.

Cenci: ¡Carajo! ¡La tercera parte de mis tierras!

Camilo: ¿Le parece mucho?

Cenci: Sí, es mucho que la vida de un hombre sea valuada en un tercio de tierras, junto con sus viñedos.

Camilo: ¿De qué se queja?

Cenci: Lamento mi cobardía.

Camilo: ¿Acaso preferiría que su crimen fuese divulgado?

Cenci: ¿Y qué? ¡La publicidad dada a mi crimen no quiere decir que lo expiaré!

Camilo: ¿Y qué haría?

Cenci: La guerra. Me veo perfectamente haciendo la guerra al papado. A este papa le gustan demasiado las riquezas. En nuestros días es muy fácil para un terrateniente borrar sus crímenes con dinero. ¡Conmigo está la plebe contra todos los que alzan demasiado la cabeza! Tras las murallas armadas de mi castillo de Petrella, me siento capaz de desafiar los anatemas del papado.

Camilo: ¡Carajo! ¡Cómo se enciende por un simple asunto de conciencia!

Cenci: Lo que nos separa, a usted y a mí, es que yo no pongo la conciencia en las miserias en las que usted la mete.

Camilo: ¡Calma, conde Cenci, calma! No vale la pena alborotar a un pueblo entero por un crimen ya expiado, como le digo.

Cenci: En efecto, esto es lo que me detiene. ¡La guerra me desviaría de otro proyecto!

Camilo: De seguro, una nueva ignominia que su espíritu se complace en inventar.

Cenci: Puede ser. Pero es asunto mío. La Iglesia no tiene ninguna autoridad para introducirse en mi corazón secreto.

Camilo: Conde Cenci, estamos cansados de las batallas. El mundo es débil: aspira a la paz. El gesto del papa es un gesto de tregua que invita a la concordia.

Cenci: Celebraré la amnistía general con una orgía a la que todos estarán invitados: miembros de la nobleza y del clero, una gran orgía en tiempos de decadencia, cuando los vicios del viejo conde Cenci les revelarán lo que significa la paz.

Camilo: ¡Basta, conde Cenci, basta! Acabará por hacerme lamentar mi elocuencia. Usted no es tan joven como para tener tiempo de más para lamentar su pasado.

Cenci: ¡Sandeces, las cosas de la Iglesia! Para mí, ya no hay porvenir ni pasado y, por ende, ningún arrepentimiento posible. Solo me interesa perfeccionar mis crímenes. Una obra maestra negra, es la única herencia que cabe dejar tras de sí.

Camilo: ¡Qué infantil me parecería, conde Cenci, si yo no estuviera pagado para creer en su sinceridad!

Cenci: Al fin, la palabra de un hombre que sabe comprenderme. En efecto, sería un niño si no pudiera creerse que soy un verdadero monstruo; todos los crímenes que imagino, sabes bien que puedo cometerlos.

Camilo: Lo que temo, no es la muerte de un hombre porque, después de todo, esta vida humana tan preciosa, la hipocresía social se las arregla para sacrificarla sin vacilar, cada vez que bajo el pretexto de un golpe de estado, de revuelta, de guerra, se resguarda tras su habitual cómplice: el destino.

Cenci: Me entiendes bastante bien. Verás, yo, el viejo conde Cenci, todavía sólido en su escuálido esqueleto, suelo en mis sueños identificarme con el destino. Esta es la explicación de mis vicios, de mi inclinación consuetudinaria al odio, en la cual mis prójimos son los que más me estorban. Me creo y soy una fuerza de la naturaleza. Para mí, no hay vida, ni muerte, ni dios, ni incesto, ni arrepentimiento, ni crimen. Obedezco mi ley que no me da vértigo; y lástima para quien se deja atrapar y se abisma en la oquedad en la que me he convertido.

Busco y cometo el mal por destino y por principio. No sabría resistir a las fuerzas que ansían apoderarse de mí.

Camilo: Si no creyese en Dios, diría que esta es una prueba de la vieja hagiografía cristiana: Lucifer no habla mejor que tú.  
*Ahora se oye la voz de Andrea desde bambalinas.*

Andrea: Señor, aquí hay alguien de Salamanca que dice tener noticias importantes y propicias que comunicarte.

Cenci: Está bien. Que me espere en mi pequeño recibidor secreto.

Camilo: Adiós. De todas maneras, le rezaré al Señor para que tus palabras impías y sacrílegas no te hagan perder la razón demasiado rápido.

*Sale Camilo.*

Cenci: ¡La tercera parte de mis tierras! ¡Y lo que quede para amparar los días de mi progenitura! ¡Por Dios! Salamanca todavía no queda lo suficientemente lejos: por experiencia se sabe que solo después de la muerte, las almas dejan de mostrarse allí. Pensaba que me había liberado de estos dos. Los cirios para los funerales, esto es lo único que puedo pagarles.

Lo que distingue las peripecias de la vida de las del teatro, es que en la vida se actúa más y se habla menos, mientras en el teatro se habla mucho para realizar una pequeña cosa. Pues yo restableceré el equilibrio y lo restableceré en desdoro de la vida. Podaré mi extensa familia.

*Empieza a contar con los dedos de sus manos.*

Dos hijos allá, una esposa aquí. ¡En cuanto a mi hija, también la descuento, pero por otras vías! Al fin y al cabo el mal va

emparejado con el placer. Torturaré el alma aprovechando el cuerpo; y cuando esté hecho hasta donde un hombre gallardo pueda hacerlo, que vengan a reprocharme mi histrionismo y mi gusto por el teatro, si es que pueden. Quiero decir, si se atreven.

*Extiende la mano derecha y enseña el meñique que cuelga.*

Queda esta cosa que cuelga: Bernardo. Les dejaré a mi joven hijo Bernardo para que pueda llorarles.

*Sopla en el aire.*

Aire, te confío mis pensamientos.

*Va y viene por la galería.*

Y tú, eco de mis pasos, corre en el aire. Son tan silenciosos el uno como el otro. No los oirían ni las murallas.

*Saca su espada y da un fuerte golpe en un gong.*

*Andrea, el sirviente, aparece.*

Andrea: Señor.

Cenci: Ve a decirle a Beatriz, mi hija, que quiero verla a solas. A la medianoche. Ve, rápido.

*Telón*



## ESCENA II

*Orsino: Beatriz.*

*A la derecha, la galería del palacio Cenci. En el centro, un jardín alumbrado por la luna.*

Beatriz: ¿Se acuerda del lugar donde tuvimos nuestra primera conversación? Justo allí, se ve el ciprés. La misma luna que la de esta noche bajaba las colinas del Pincio.

Orsino: Me acuerdo: decía que me amaba.

Beatriz: Usted es un sacerdote, no me hable de amor.

Orsino: ¡Qué importan mis votos ahora que la vuelvo a ver! Ninguna Iglesia puede competir con mi corazón.

Beatriz: No es la Iglesia ni su corazón lo que nos separan, Orsino, sino el destino.

Orsino: ¿Cuál destino?

Beatriz: Mi padre. Éste es mi funesto destino.

Orsino: ¿Su padre?

Beatriz: Por su culpa, ya no estoy hecha para los amores humanos. Mis amores solo se encauzan a la muerte.

Orsino: Deponga este tono sibilino. Cualesquiera que sean los obstáculos, sabré vencerlos si usted me apoya.

Beatriz: ¡Yo apoyarlo! No cuente con eso, ya no cuente con eso, Orsino. Aquí hay algo más que un hombre que va y viene entre estas murallas de miseria y me obliga a mí a permanecer dentro de ellas. Y por más duro que me parezca, mi cometido lleva nombres queridos. Antes de Orsino, está Bernardo, está mi madre que sufre.

El amor, para mí, ya no tiene las virtudes del sufrimiento. El deber es mi único amor.

Orsino: Por aquí, hoy sopla un extraño viento de misticismo. Vaya a confesarse; se requiere un insigne sacramento para exorcizar semejantes locuras.

Beatriz: No existe sacramento capaz de luchar contra la crueldad que me oprime. Es preciso actuar.

Esta noche, mi padre da una fiesta fastuosa; Orsino recibió buenas noticias de Salamanca, de parte de mis hermanos que viven allí; con esta demostración pública de amor pretende burlar su odio secreto. Es una audaz hipocresía porque se regocijaría más celebrando su muerte que le oí pedir de rodillas... ¡Dios mío, por qué este es precisamente mi padre!

Se hicieron grandes preparativos y todos mis parientes Cenci estarán aquí con la alta nobleza de Roma. Nos mandó decir, a mi madre y a mí, que lleváramos nuestros más bellos atuendos de fiesta. ¡Pobre señora! Ella espera un feliz alivio a sus sombríos pensamientos; yo, nada.

A cenar. Volveremos a hablar más tarde acerca de mi corazón. Adiós, hasta pronto.

*Sale Beatriz.*

Orsino: ¡A cenar! No esperaré hasta entonces. Necesito tu corazón, Beatriz, y estaría loco si lo dejara escapar.

*Sale.*

*Telón.*

### ESCENA III

*Cenci, Camilo, Beatriz, Lucrecia, e invitados entre los cuales el príncipe Colonna; muchos maniqués.*

*La escena evoca algo de las Bodas de Caná, pero en un registro más bárbaro.*

*Cortinas púrpuras vuelan al viento, recaen con pesados pliegues sobre las murallas.*

*De repente, detrás de una cortina levantada, aparece una escena de orgía desenfrenada, pintada en trampantojo.*

*Las campanas de Roma repican a todo vuelo, pero en sordina, acorde con el torbellino del festín.*

*Las voces suben, tomando una tonalidad grave o agudísima, y clara como las campanas. De cuando en cuando un sonido voluminoso se expande y sube, como detenido por un obstáculo que lo hace rebotar en crestas aceradas.*

*Cenci se levanta, un poco embriagado ya: Amigos, la soledad es mala consejera. Demasiado tiempo me he apartado de ustedes. Más de uno, lo sé, me creía muerto; hasta diría que se alegró de mi muerte, sin atreverse a reemplazarme por mi propia descendencia. A mí también, siguiéndole la corriente a la malevolencia general, a veces me sucedió creer en el Mito en que me había vuelto.*

*Hoy, bajé para decirles que el Mito Cenci llegó a su fin y que estoy dispuesto a cumplir mi leyenda.*

*Toquen estos huesos y díganme si están hechos para vivir en el silencio y el recogimiento.*

*Camilo: ¿Hay viento? Un extraño aire frío de pronto acaba de soplar me por la espalda.*

Un invitado: Este preámbulo no augura nada bueno.

Otro invitado, *con la voz un poco quebrada*: Si recuerdo bien, conde Cenci, nos reuniste para celebrar un acontecimiento que te atañe.

Cenci: Los he reunido, no para destruir, sino para refrendar una leyenda. Pero antes, les pregunto, ¿soy el hombre de los crímenes que me han imputado? Tú, príncipe Colonna, contesta.

*El príncipe Colonna se levanta.*

Colonna: Al verte, porque creo que te comprendo, diré que a todos los presentes, a todos los que estamos aquí, nos tiene sin cuidado un crimen más o un crimen menos.

Cenci: Es precisamente lo que quería que dijeras: ninguno de nosotros tiene catadura de asesino.

*Ahora, cada invitado mira a su vecino de reojo.*

Camilo: Te sigo, pero como por las tinieblas.—Lo que dices no es muy católico, pero mi familiaridad con el lenguaje de la Iglesia me permite adivinarte. Sin embargo, me costaría predecir qué nueva fechoría se va a cometer aquí.

Un invitado: Pensábamos que una santa razón te había movido a reunirnos.

Cenci: ¡Qué razón más santa puede haber en un corazón de padre, que me muestra que Dios me ha recompensado sobradamente!

Un invitado: ¡Recompensado! ¿De qué manera?

Beatriz, *muy agitada, parece querer levantarse*: ¡Dios mío! Creo entender lo que va a añadir.

Lucrecia, *deteniéndola con una mano en el hombro*: Tranquilícese, niña mía.

Cenci: Tengo dos hijos que no han cesado de atormentar mi corazón de padre. A este respecto, he sido recompensado.

Beatriz, *afirmando y adivinando*: Sucedió alguna desgracia a mis hermanos.

Lucrecia: No lo creo. No hablaría con este cinismo.

Beatriz: Tengo miedo.

Cenci: Tome, Beatriz, lea estas cartas dirigidas a su madre.  
Y que después me digan si el cielo no está de mi lado.

*Beatriz vacila.*

Tómalas, y mira lo que hice para tus hermanos.

*La mirada provocadora del viejo conde Cenci se pasea por la audiencia.*

¿Entonces? Se niega a comprender: mis hijos desobedientes y rebeldes están muertos.

Muertos, evaporados, acabados. ¿Entienden?

Quien quiera, que venga a hablarme de protección paterna: dos cuerpos menos de que preocuparme.

*Lucrecia, que también se había levantado, se desploma en los brazos de Beatriz.*

Beatriz: No es cierto. Abra los ojos, querida madre.

Los cielos ya se habrían partido en dos si esto no fuera una mentira. No se desafía impunemente la justicia de Dios.

Cenci: Que un rayo divino me caiga encima si no digo la verdad. La justicia que invocas, vas a ver que está de mi lado.

*Blande las cartas encima de su cabeza.*

El primero murió aplastado bajo los escombros de una iglesia, cuya cúpula le cayó encima.

El otro sucumbió por la mano de un celoso, mientras un rival de ambos le hacía el amor a su amada.

Vengan, pues, a decirme que la providencia no está conmigo.

Un invitado: Antorchas, antorchas, antorchas: antorchas para alumbrar mi camino: ¡me voy!

Cenci: Esperen.

Otro invitado: Mejor, quédate. La farsa quizá sea un poco fuerte, pero no es sino una farsa.

Cenci, *levantando una copa de vino*: Este vino no es una farsa.

El cura bebe su Dios en la misa. ¿Quién puede impedirme creer que estoy bebiendo la sangre de mis hijos?

El mismo invitado: Si no fueras grotesco, estarías loco.  
Vámonos todos.

Camilo: Cenci, no estás en tus cabales. Todavía quiero creer que estás soñando. Déjame decirles que no te sientes bien.

Un invitado: Sí, lo que entendí es un sueño.

*Bulla. Los invitados corren hacia la salida.*

Cenci: Bebo a la perdición de mi familia. Si hay un Dios, que la maledicencia de un padre los aparte a todos del trono de Dios.

*Un gran silencio. La bulla se detiene de pronto. Toda la gente se inmoviliza.*

Toma, Andrea, pasa la copa entre la gente.

*Andrea comienza a pasar la copa temblando entre la gente. Un invitado manda a volar la copa con un manotazo cuando llega hasta él.*

El invitado, *con voz exasperada*: ¡Asesino! ¿No habrá un hombre para hacerle tragar sus palabras ignominiosas?

Cenci: A sus lugares, o ningún hombre saldrá vivo de aquí.

*Los invitados se regresan en desorden. Tropiezan, asustados, y avanzan como si fueran a participar en una batalla, pero una batalla de fantasmas. Parten al asalto de fantasmas, con los brazos alzados como si tuvieran una lanza o un broquel en la mano.*

Beatriz, *obstaculizándoles la salida*: Por favor, no se vayan, nobles huéspedes. Son padres. No nos dejen con esta bestia, o no podré ver más una cabeza blanca sin sentir el deseo de execrar la paternidad.

Cenci, *dirigiéndose a los invitados que se han hacinado en un rincón*.—Ella dice la verdad: todos son padres. Por ello, les aconsejo pensar en sus propios padres antes que opinar sobre lo que acaba de suceder aquí.

*Beatriz da la vuelta al escenario corriendo y se planta frente a su padre.*

Beatriz: Tú, ten cuidado.

*Cenci está a punto de golpearla.*

Ten cuidado. Si Dios acoge la maledicencia de un padre, también puede dar armas a sus hijos.

*Como si hubiese recibido un puñetazo en el estómago, la muchedumbre respira y luego suelta un fuerte grito, y después corre en desorden hacia todas las salidas.*

*Beatriz vuelve a correr por el escenario y ahora se planta ante la muchedumbre.*

¡Cobardes! ¿Todavía no han escogido entre él y nosotros?

Cenci: Vengan. Pónganse de acuerdo para matarme. Necesitarán todas sus fuerzas reunidas.

Ahora, fuera todo el mundo, quiero quedarme a solas con ella.

*Señala a Beatriz.*

*Los invitados salen en bloque empujándose los unos a los otros. Solo Colonna y Camilo intentan resistir un poco y acaban saliendo con aire digno.*

*Beatriz, que estaba reconfortando a Lucrecia, no parece haber oído las últimas palabras de Cenci. Se dispone a salir con todos.*

*Lucrecia, que se ha recobrado, lloriquea.*

Lucrecia: ¡Dios mío! ¿Qué dijo al fin?

Cenci, a Lucrecia: Usted, retírese a su alcoba.

*A Beatriz, que camina hacia ella.*

Tú, no te vayas. No te irás sin antes haberme escuchado hasta el final.

*Lucrecia intenta detener a Cenci. Beatriz le da a entender con una señal de la cabeza que no lo intente. Lucrecia entiende, sale lentamente después de una última mirada a Beatriz.*

*Beatriz y el viejo Cenci permanecen frente a frente. Se calan largamente con la mirada.*

*Cenci va hacia la mesa y se sirve otro vaso de vino.*

*Varias antorchas se apagan de repente. Se oye la voz cavernosa de las campanas.*

*Una calma inaudita invade el escenario.*

*Algo como un sonido de viola vibra muy quedamente y muy alto.*

*Beatriz se sienta en una silla y espera.*

*Cenci se aproxima lentamente a ella. Su actitud se ha transformado por completo: respira ahora con una suerte de gran serenidad. Beatriz lo mira y también parece que su desconfianza ha desaparecido por completo.*

Cenci, con un tono humilde y muy conmovido: Beatriz.

Beatriz: Padre.

*Dice lo que sigue con un tono emocionado y profundo.*

Desaparece de mi vista, hombre impío. Nunca olvidaré que fuiste mi padre, pero desaparece. Solo así, quizá, podría llegar a perdonarte.

Cenci, *se pasa la mano sobre la frente*: Tu padre tiene sed, Beatriz. ¿Acaso no le darás de beber a tu padre?

*Beatriz se dirige a la mesa y le trae un vaso de vino en una gran copa.*

Cenci toma la copa y esboza el gesto de acariciar el pelo de Beatriz.

Beatriz, que había adelantado la cabeza, la quita violentamente.

Cenci, *en voz baja y con los dientes apretados*: ¡Víbora! Conozco un hechizo que te volverá dulce y sometida.

*Con las últimas palabras de Cenci, Beatriz se siente sumamente asustada. Salta hacia la salida como si lo hubiese entendido todo.*

*Andrea, que sigue los movimientos de su amo, se dispone a cortar el camino a Beatriz.*

Deja.

*Pausa.*

Deja; el hechizo está funcionando. Ahora ya no podrá escaparse de mí.

*Telón*



## ACTO II

10-11-1964

10-11-1964

10-11-1964

10-11-1964

## ESCENA I

*Una alcoba en el palacio Cenci.*

*En el medio de la alcoba, una gran cama.*

*La noche está a punto de cerrarse.*

*Bernardo. Lucrecia. Beatriz*

Lucrecia, arrullando a Bernardo: No llores.

No soy tu madre, pero te quiero más que tu madre. Sufrí. Para una mujer digna del nombre de mujer, todo gran dolor moral es como un nuevo alumbramiento.

*Beatriz llega corriendo y asustada.*

Beatriz: ¿Pasó por aquí? ¿Lo ha visto, madre?

*Presta oído.*

Es él. Escucho sus pasos en la escalera. ¿No será su mano en la puerta?

Desde ayer, lo presiento en todas partes.

Ya no puedo más, Lucrecia. Ayúdanos, madre, ayúdanos. Estoy agotada de luchar.

*Lucrecia toma la cabeza de Beatriz entre sus manos. Silencio.*

*Afuera, los pájaros chillan. Se percibe, muy en lo alto, como el ruido de unos pasos.*

¡Oh!, este paso que retumba entre las murallas. Su paso. Lo veo como si estuviera aquí: su espantoso rostro se ilumina. Debo odiarlo y no puedo. Su imagen viva está en mí como si cargara un crimen.

Lucrecia: Calma, calma, niña. Un crimen solo existe cuando se ha cometido.

*Beatriz se retuerce las manos y, repente, un sollozo la quiebra y va en aumento.*

Beatriz: Prefiero morir antes que cederle.

Lucrecia: ¿Cederle?

Beatriz: Sí. ¿Conoces a un padre que tenga la osadía de dejar madurar, y conservar en él, sin que le falle el corazón, semejante monstruosidad?

Lucrecia: Pero, ¿qué pudo ser su osadía?

Beatriz: ¿Acaso hay alguna cosa a la que no se atreva?

Todo lo que aguanté no es nada en comparación con lo que se dispone a hacerme. Me nutrió con sustentos emponzoñados. Día tras día me obligó a asistir al lento martirio de mis hermanos, y sabe que no protesté. Pero ahora... ahora...

*Se retuerce las manos y llora cada vez más.*

*La puerta se abre. Beatriz se sobresalta y se levanta muy erguida: entra la sirvienta.*

*Beatriz vuelve a sentarse, tranquilizada.*

Gracias, Dios mío, no es mi padre.

La sirvienta: El Señor Orsino pregunta a qué hora podría verla con toda seguridad.

Lucrecia: Esta noche, en la iglesia.

*La sirvienta sale y de repente los pasos del principio aumentan de intensidad. Beatriz presta oído y vuelve a levantarse. Cenci acaba de entrar en la alcoba.*

Beatriz: ¡Ah!

*Cenci que avanzaba hacia Bernardo, de repente repara en Beatriz.*

Cenci: ¡Ah!

*Luego, como si fuera a tomar una decisión grave, exclama de nuevo:*

*¡Ah!*

*Beatriz en un rincón tiembla como una cierva y esboza, pero sin cumplirlo, el gesto de precipitarse hacia la salida.*

Cenci, aproximándose a ella: Puede quedarse, Beatriz. Anoche, se atrevía a mirarme a la cara.

*Beatriz tiembla cada vez más y comienza a deslizarse a lo largo de la muralla.*

Cenci, jalándola del brazo: Y pues, ¿qué espera?

Lucrecia, *interponiéndose*: ¡Por piedad!

Cenci: Me ha entendido demasiado bien para que todavía pueda sentirme avergonzado de lo que pienso.

Lucrecia: Por piedad, querido esposo, está desfalleciendo. No la torture más.

*Bernardo se ha levantado y se pone atrás de Lucrecia.*

Cenci: A tu lugar, vieja.

*A Bernardo.*

Y tú también, tu cara me recuerda unos amores sórdidos que estropearon mis años mozos. Vaya, odio a los seres afeminados. Que se vaya. Su rostro lechoso me da náuseas.

*Lucrecia le hace señas a Bernardo para que se retire.*

Éste se encamina hacia la puerta y, de repente, precipitándose hacia Beatriz, la toma de la mano e intenta arrastrarla.

Deténganse. No es cierto. Al que me interesa de ustedes dos, sé dónde encontrarlo siempre.

*Beatriz y Bernardo salen.*

Cenci, *después de haberle dado la vuelta a la alcoba, se tiende cómodamente en la cama.*

Lucrecia: ¿Le duele algo?

Cenci: Sí. La familia, esto es lo que me ha herido.

Lucrecia, *con un tono de profunda conmiseración*: Halas, cada nueva palabra suya es como un golpe que nos asesta.

Cenci, *sentado a orillas de la cama*: ¿Y qué?

La familia lo ha emponzoñado todo.

Lucrecia: ¿Qué? ¡Solo la familia te permitió dejar libre curso a tu crueldad! ¿Qué serías sin la familia?

Cenci: No hay relaciones humanas posibles entre seres que solo nacieron para sustituirse los unos a los otros y que ansían devorarse.

Lucrecia: ¡Dios mío!

Cenci: Al diablo con tu Dios.

Lucrecia: Pero, con semejantes palabras, no hay sociedad posible.

Cenci: La familia a la que mando y que he hecho es mi única sociedad.

Lucrecia: Esto es tiranía.

Cenci: La tiranía es la única arma que me queda para luchar contra la guerra que ustedes están tramando.

Lucrecia: La guerra solo existe en tu cabeza, Cenci.

Cenci: Hay la que me están haciendo y que sabré devolverles mejor aún. Atrévete a decir que no eres tú quien le sugirió a mi hija transformar el banquete de anoche en un encuentro de criminales.

Lucrecia: Que Dios me quite la vida si tuve los pensamientos que usted me atribuye.

Cenci: Cuando el crimen no les basta, recurren a la calumnia criminal. Como mi espíritu demasiado penetrante les disgusta, intentaron encerrarme en un manicomio.

Tú, mi hija Beatriz, y mis hijos de los que la providencia que acabas de evocar me ha liberado, todos estaban implicados en el inmundo complot.

Lucrecia: Me ahogo.

Cenci: Cúlpese a sí misma de la atmósfera que respira.

Lucrecia: Permítame buscar un lugar donde pueda temblar en paz.

Cenci: En efecto, prepárate a temblar, pero no de la manera que imaginas.

Tú, Beatriz y este engendro que cobijas como si lo hubieras parido, prepárense a juntar sus bártulos.

Lucrecia, *con un suspiro resignado*: ¿Para ir a dónde?

Cenci: A Petrella.

Entre mis posesiones, hay un castillo mudo que nunca dejó trasudar nada de los secretos que encierra. Allí podrán complotar en paz.

Lucrecia: En tu lugar, me daría un tiempo para recobrar el aliento antes de seguir acusándonos.

Cenci: ¡Respirar en esta atmósfera emponzoñada!

Lucrecia: Solo su imaginación sacrílega creó la atmósfera que padece.

Cenci: Si sufro, únicamente a mí me toca liberarme. Por lo pronto, los mando a encerrar.

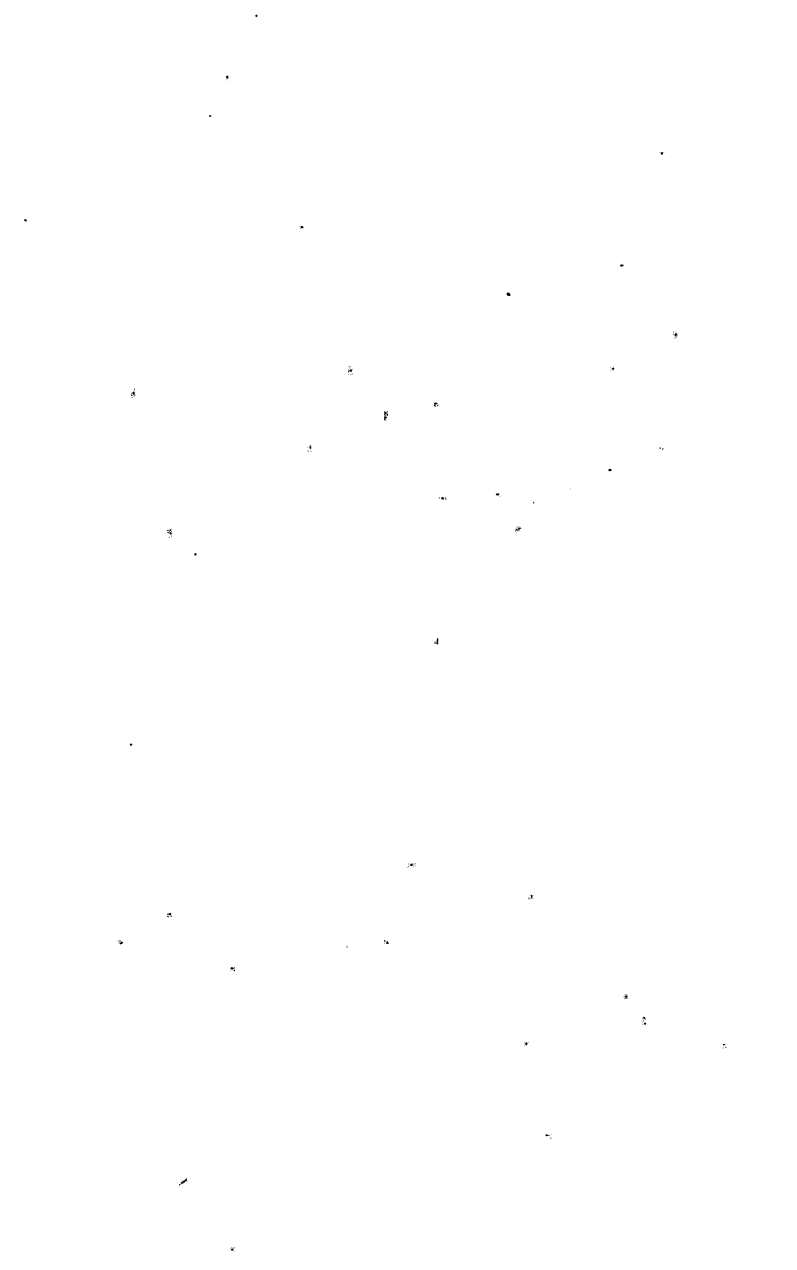
*La noche se cierra en la alta alcoba. Cenci se acerca lentamente a una parte todavía iluminada.*

*Cenci, dando unos pasos hacia la salida que tomó Lucrecia: Y tú, noche, tú que todo lo engrandeces, entra aquí (se golpea el pecho), con las formas desmedidas de todos los crímenes imaginables.*

*No puedes expulsarme de mí.*

*El acto que llevo en mí es más grande que tú.*

*Telón.*





## ESCENA II

*Camilo, Giacomo.*

*Un lugar indeterminado. Páramo, pasillo, escalera, galería, o lo que se quiera. Las tinieblas lo envuelven todo.*

Camilo: Vamos, no cabe duda de que eres un Cenci. Pero, si tuviera un consejo que darte, es que no canses al papa con tus quejas de escriba asustado.

Giacomo: ¿Qué quieres decir, Camilo?

Camilo: Quiero decir que tienes todos los defectos de la familia Cenci sin tener su fortaleza. Si tu padre te ha despojado, con él debes arreglarte, sin tener que pedir socorro al papa con tus sórdidas querellas.

Giacomo: Entonces, ¿debo pelear, darle guerra? Es preciso que agarre a mi padre por el pescuezo.

Camilo: Así es, si te animas, pero dudo que tengas el valor. Entre todos los Cenci, eres el único capaz de temblar con la sola idea de un crimen.

Giacomo: Pero lo que me pides hacer, no es la guerra a mi padre, sino la guerra a la autoridad.

Camilo: Por más arriesgada que parezca la fórmula, no me espanta. Conocí los siglos en que los hijos tenían sometido a su viejo padre pero, con el diablo de Cenci, el despotismo secular de los padres lleva a los hijos a rebelarse.

Giacomo: Para ser un sacerdote de Jesucristo, usas un muy extraño lenguaje. No sé si cabe recomendar la anarquía. Tu papa es como el dormido de la fábula: se mueve en sueño y son sus sacerdotes los que nos apremian a matarnos entre noso-

tros. Ten cuidado con lo que me aconsejas hacer para que no se vuelva una especie de guerra contra tu propia autoridad.

*Con cada uno de sus parlamentos, sus pasos se aceleran como si siguieran caminando, pero recorren mucho menos camino de lo que deberían hacer normalmente.*

Camilo: Una asonada de escudos cuyos límites percibo desde ahora no llegaría a molestarnos.

Giacomo: ¿Acaso no son tus consejos, víbora, los que alentaron al papa a sugerir a mi padre que nos desheredara?

Camilo: Nuestra alta monarquía eclesiástica, al igual que la otra, siempre repudió esta modalidad.

Giacomo: ¿Entonces?

Camilo: Lo que no entiendes es que la fortuna del viejo Cenci, sus tesoros, sus castillos, sus tierras, deben regresar al papado antes que a su familia.

Giacomo: Manifiestas un cinismo capaz de sublevar a los fieles, si acaso quedan algunos en la iglesia católica.

*Pausa. Se les oye retomar su caminata. Pero sus cuerpos casi no se desplazan.*

Giacomo: Si solo la miseria fuera mi adversaria, no temería expatriarme. Un país donde los viejos mandan acabó por hastiarme.

Siempre es posible reponerse y rehacer la fortuna cuando los familiares lo apoyan a uno. Pero ya no puedo contar con los míos. Al despojarme de lo que tenía, mi padre intentó estropear el amor de los míos.

Camilo: ¿Cómo es eso?

Giacomo: Cornudo y estafado. Esto es lo que soy a los ojos de mi mujer que no consiente perdonarme. Y sus hijos revolotean a su alrededor como si fueran reproches que me hiciera.

Camilo: Ahora lo entiendo todo.

Giacomo: Sí, el desprecio que engendra el odio, esta es la herencia que Cenci me ha dejado.

Camilo: Escucha. No quiero que nadie se entere de lo que voy a sugerirte.

Giacomo: Venga. Dígame sin más.

*Se oye un paso apresurado. Camilo se esconde y desaparece.  
Entra Orsino.*

Camilo, cuya voz llega como un soplo: Aquí tienes a alguien que podrá iluminarte mejor.

Orsino: ¿Qué complotabas con este cura tarado?

Giacomo: ¿Yo? Nada. Ya sabe en qué lodazal he caído. Ese cura piensa que tal vez usted sabría de un medio para sacarme de allí.

Orsino: Tú, tus hermanos, tu hermana, tu padre, no descansarán antes de haberlo destrozado todo.

*Aparte.* Quiero dar a este maldito clan los medios para devorarse entre sí.

Sabes que quería casarme con Beatriz. Su viejo padre se comporta de tal manera que perderé mis esperanzas al respecto.

Una extraña fatalidad acaba de rozar a todo el clan.

Los hijos fallecen, el padre pierde los cabales, la hija se abisma en un insoportable misticismo. Usted no estaba en Roma anoche, pero tal vez haya oído mencionar el escándalo que estalló en el palacio, cuyas puertas están definitivamente cerradas para usted.

Giacomo: ¿Qué escándalo?

Orsino: Cuando todas las puertas estaban cerradas, los invitados creyeron que había llegado su última hora. Me enteré de todo eso por las indiscreciones de la servidumbre. Los invitados mantienen la boca cerrada.

Giacomo: ¿A ese punto?

Orsino: ¿De dónde sales? Se antoja que has olvidado de qué sangre tarada has salido.

De todas maneras, el viejo Cenci logró imponer el silencio a sus invitados.

Giacomo: En nuestros días, ya no sería posible guardar semejante silencio. Estamos en el siglo xvi y el mundo ha progresado.

Orsino: En cuanto a tu hermana y a Lucrecia, no necesito decirte que viven sumergidas en el terror.

Giacomo: ¡Qué bueno! Porque yo también estoy angustiado.

Orsino: Algo me dice, señor Cenci, que esta angustia ya no puede durar.

Visité al papa para intentar llamar su atención en los sufrimientos de esta familia aterrorizada.

Su Santidad se rió en mi cara.

«¿Que me levante contra la autoridad natural de un padre —me dijo—, que debilite así el principio de mi propia autoridad?». «No, jamás», añadió. Tiene que contar con sus propias fuerzas.

Cuando la justicia desaparece, es preciso que los oprimidos se junten fuera de toda legalidad.

Giacomo: Mi exasperación ha madurado lo suficiente. Y, por otro lado, ya no tengo nada que perder.

Orsino: El mundo entero tiembla al borde de un abismo. Es el momento de arriesgarlo todo.

Te dejo, señor Giacomo. Piensa en lo que acabo de decirte. Y recuerda que los intereses de tu familia ahora están coludidos con los míos.

*Telón*

### ACTO III



## ESCENA I

*Beatriz, Lucrecia*

Beatriz, *llega corriendo al escenario, asustada*: ¡Una armadura y un castillo amurallado!... ¡Un ejército!... ¡Una protección secreta!

¡Que no pueda acercarse a mí!

Lucrecia: ¿Quién?

Beatriz: ¡Mi padre!

Lucrecia: ¿Qué hizo?... ¡Me da miedo enterarme!

Beatriz: Tiene que saber que lo peor ha sucedido.

Lucrecia: ¿Lo peor? ¿Qué pudo añadir a lo que ya nos hizo padecer?

Beatriz: Cenci, mi padre, me ha mancillado.

*Se desploma en llanto.*

*Lucrecia cruza el escenario persignándose cuatro veces.*

Lucrecia: ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío!

Beatriz, *llorando*: Todo ha sido mancillado. Todo. Mi cuerpo está sucio, pero también mi alma está ultrajada. No queda una parcela de mí donde pueda refugiarme.

*Lucrecia está de pie junto a ella.*

Lucrecia: Cuéntame lo que sucedió.

*Beatriz se sacude en llanto cuatro veces suspirando.*

Beatriz: Mi único crimen es haber nacido.

Si puedo escoger mi muerte, no he elegido mi nacimiento.

Así estalla la fatalidad.

*Rodea las piernas de Lucrecia con sus brazos, como María Magdalena al pie de la cruz.*

Dime, madre, tú que sabes, si todas las familias son iguales, en cuyo caso podría absolverme de la injusticia de haber nacido.

Lucrecia, *apartándose con delicadeza*: Calla. No me llesves a acusar a la justicia que permite semejantes fechorías.

Beatriz: Ahora sé lo que padecen los dementes.

La locura es como la muerte.

Estoy muerta, y mi alma que se empeña en vivir, no logra liberarse.

Lucrecia, *arrodillándose a su lado*: Te lo ruego, Beatriz, sufre: intentaré consolarte.

Pero vuelve en tí, me tambaleo cuando deliras.

Si no logras recobrar tus cabales, creeré que estamos todos poseídos.

Beatriz: Ustedes las madres solo saben quejarse. Y sin embargo aquí, bajo nuestros pies, se aglutinan las fuerzas de un mundo que está a punto de arrasarlo todo.

Lucrecia, *escondiendo el rostro entre sus manos*: ¡Dios mío! Me temo que lo peor no haya sucedido aún.

Beatriz, *en medio de sus llantos*: En este mundo salvaje ocurrieron cosas horribles, portentosos aparejamientos, extrañas confusiones entre el bien y el mal. Pero nunca el pensamiento soñó...

*Pausa*

Cuando era niña, todas las noches tenía el mismo sueño.

Estoy desnuda en una gran habitación y una bestia, como las que pueblan los sueños, no cesa de respirar.

Me doy cuenta de que mi cuerpo brilla. Quiero huir, pero no tengo cómo esconder mi deslumbrante desnudez.

Es cuando se abre una puerta.

Tengo hambre y sed y, de repente, descubro que no estoy sola.  
¡No!

Con la bestia que respira a mi lado, se antoja que otras cosas respiran; y pronto, a mis pies veo un sinnúmero de cosas inmundas que se agitan.

Y ellas también tienen hambre.

Me pongo a correr con obstinación para tratar de encontrar la luz, porque siento que solo la luz me va a permitir saciar mi hambre.



Y la bestia que se me pega, me persigue por los sótanos. Al sentirla sobre mí, me doy cuenta de que mi hambre no es mi única obsesión.

Y cuando siento que mis fuerzas están a punto de abandonarme, cada vez despierto de golpe.

Lucrecia, tú que has sido tan buena madre para mí, dime que me entiendes porque hoy puedo decirte que mi sueño se ha borrado de manera extraña.

Lucrecia: No había necesidad de tu sueño para decir que uno no escapa a su destino.

Beatriz: Ojalá pueda creer que he soñado  
que mi sueño de niña regresó,  
y que una puerta donde van a tocar  
al abrirse volverá a decirme  
que es tiempo de despertar

*Tocan suavemente a la puerta. Esta se abre de inmediato y dejar pasar a Orsino con Giacomo que se esconde atrás de él.*

Orsino, ¿acaso sea una ley de las familias según la cual, para poseer a sus hijas, los padres deban deshacerse de sus hijos?

Orsino: ¿Qué quieres decir?

Beatriz: Quiero decir que Cenci, mi padre, ha cometido su peor fechoría.

Orsino: Parece verdad... Pero no es cierto.

Beatriz: Lo sea o no, no trates de averiguarlo. Es cierto y ha sido cierto. Ahora, aconséjame para que no se repita nunca más.

Lucrecia: Orsino, si puedes hacer algo, te lo ruego, interviene, tengo miedo.

Orsino: Existen los jueces. Redacta una queja. Entrega a tu padre al brazo secular.

Beatriz: ¿Dónde está el juez que podría devolverme el alma? Hay en mis venas, Orsino, una sangre que no debería estar. En adelante, solo puedo creer en la justicia que elegiré.

Orsino: ¿Cuál?

Beatriz: No sé... pero algo se me ocurrirá.

Un acto inmenso que borre hasta la sombra de la fechoría.  
Pensé morir, pero tengo miedo de que hasta la muerte no sea un refugio contra un crimen que aún no se ha expiado.

Orsino: ¿Morir? No digas cualquier cosa; tu justicia solo vale para los insensatos.

Beatriz: Entonces, sugiere algo. ¡Di! Estoy dispuesta a aceptar cualquier medio atroz. Pero lo importante es actuar sin demora.

Orsino: Soy partidario de una justicia eficaz que alcance lo que se ha propuesto. No rechazo la violencia, es cierto, pero quiero que la violencia reditúe. Detesto los actos espectaculares que necesitan repetirse sin cesar.

Quieres ser vengada, me imagino. Sobre todo, quieres impedir que Cenci lo vuelva a hacer.

Beatriz: Sí.

Orsino: En este caso, no des la alarma pública. Actúa, pero actúa con discreción. Es el momento de los asesinos secretos.

Beatriz: ¿Por qué secretos? Iré a proclamar en las plazas públicas que mi padre me ha deshonrado.

*Aquí, Orsino descubre a Giacomo que da un paso.*

Orsino: Traigo a otro oprimido.

Aconséjale que vaya a gritar por la ciudad que Cenci, su padre, lo ha despojado.

Soy partidario de una justicia prudente, que sabe escoger los medios que le impiden fracasar.

*Los lleva a todos a un rincón.*

Tomen a Giacomo con ustedes. Hagan una coalición. Pongan a Bernardo en el secreto.

Contra una autoridad depravada, hagan un bloque. Reconstruyan la familia. Los mejores conjurados se juntan en torno a la sangre de las familias.

Con Bernardo, serán cuatro. Permanezcan los cuatro en el secreto del acto.

En cuanto al acto mismo, dispongo de dos mudos...

Beatriz: ¡¡¡¡¡

Lucrecia: ¡¡¡¡¡

Orsino: Sí, dos malandrines idiotas y porfiados que lo mismo consideran la vida de un hombre que un pedazo de papel rasgado.

La sociedad de hoy tiene muchos villanos, pero, a diferencia de los asesinos comunes, estos tienen la ventaja de no hablar.

Beatriz: La prudencia no excluye la celeridad, Orsino. Mañana por la mañana será demasiado tarde.

Lucrecia: ¿Conoces la horrible cárcel salvaje que llaman el castillo de Petrella?

Allí es donde quiere recluirnos.

Beatriz: Hay que impedir que él llegue hasta allí.

Orsino: ¿Todavía será de día cuando ustedes lleguen allí?

Lucrecia: El sol apenas estará poniéndose.

Beatriz: Recuerdo que dos millas antes del castillo, el camino atraviesa una suerte de despeñadero —abajo en las cavernas bulle sin cesar un torrente tenebroso—, y un puente cruza el despeñadero.

*Se oyen unos pasos.*

Lucrecia: ¡Dios mío! Cenci regresa de improviso.

Beatriz: Los pasos que se aproximan no deben jamás franquear el puente que acabo de mencionar.

*Todo el mundo se retira.*

Giacomo, *desapareciendo*: La familia, el oro, la justicia, pongo todo esto en el mismo costal.

*Telón*



## ESCENA II

*Tinieblas. La escena se reanuda sin interrupción. Una tempestad espantosa está a punto de estallar. Varios truenos se oyen a intervalos muy próximos. Inmediatamente entra Orsino seguido por dos criminales. Luchan contra un viento furioso.*

*Orsino ubica a los criminales.*

Orsino: Me han entendido. Nosotros somos la tempestad. Por lo tanto, no teman gritar.

Giacomo: Crees que sabrán cómo hacerle. Pídales que maten al hombre. No les pidas acordar sus órganos con la tempestad desencadenada.

*Se oyen tres truenos.*

*Varios hombres con hierros aparecen y se mueven con extrema lentitud, como las figuras del gran reloj de la catedral de Estrasburgo.*

*Trueno tras trueno.*

Orsino: Tranquilo. Todo irá bien. Cada cual sabe qué papel tiene que jugar.

Giacomo: Tengo miedo de que por saber demasiado bien su papel ya no sepan actuar de verdad.

*Los pasos sincopados reinician. Lucrecia, Bernardo, Beatriz aparecen caminando con el mismo paso de estatua y luego, lejos atrás, cerrando la marcha, a su vez avanza el conde Cenci.*

*La tempestad se vuelve cada vez más recia y, entre el viento, se oyen las voces que pronuncian el nombre de Cenci, primero en un solo tono prolongado y agudo, y luego como el fiel de un reloj:*

Cenci, Cenci, Cenci, Cenci

*A ratos todos los nombres se mezclan en un punto del cielo como numerosos pájaros cuyo vuelo se juntara.*

*Luego las voces se alzan y pasan como un vuelo sumamente cercano.*

*Cenci, encarando las voces, grita en la tempestad: ¡Y qué!*

*Inmediatamente se perciben las siluetas de los asesinos que saltan como trompos y se cruzan en un relámpago. Al mismo tiempo, se oyen dos fuertísimas detonaciones de pistola.*

*La noche se cierra, los relámpagos cesan. Todo desaparece.*

*Giacomo: ¡Y qué! ¿Fracasó?*

*Orsino: ¡Fracasó!*

*Telón*

## ACTO IV





## ESCENA I

*Cenci. Lucrecia.*

*Cenci empuja a Lucrecia delante de él.*

Cenci: ¿Dónde se esconde? Dime, ¿dónde se esconde?

Deseo, furor, amor, no sé... pero estoy ardiendo.

Tengo hambre de ella... Ve a buscarla.

Lucrecia: Basta... Basta... Basta. Aire. Paz. Quiero vivir.

No nacimos para ser ajusticiados.

Cenci: Y yo, ¿puedes decirme acaso para qué he nacido?

Lucrecia: No sé para qué has nacido, pero sé que todas tus fechorías han hecho de tu vida una cosa precaria, Cenci, muy precaria, y muy arriesgada.

Cenci: Mientras tanto, ve a buscarla.

*Lucrecia sale.*

*De repente, Cenci titubea y se pasa la mano por la frente.*

*Cenci, con una suerte de risa:* ¡Que me arrepienta! ¿Por qué? El arrepentimiento está en manos de Dios. A él le toca deplorar mi acto. ¿Por qué me hizo padre de un ser al que todo me invita a desear?

Que aquellos que me acusan de mi crimen, primero acusen a la fatalidad.

¿Libres? Cuando el cielo está a punto de caernos encima, ¿quién se atreve a hablarnos de libertad?

*Se aleja.*

Por eso abro las esclusas, para no morir anegado.

Hay en mí algo así como un demonio encargado de vengar las ofensas del mundo.

Ahora, ya no hay destino capaz de impedirme lo que he soñado.

*Cenci desaparece.*

*Entra Beatriz con los asesinos.*

*Pausa bastante larga.*

*Se antoja que se oye el ruido de unos pasos.*

*Beatriz empuja a los dos asesinos a un rincón.*

*Lucrecia entra a escena.*

Beatriz: ¿Crees que está durmiendo?

Lucrecia: Le puse un somnífero en su bebida. Sin embargo, hace apenas un instante, todavía lo oía gritar.

*Beatriz llama a los asesinos a proscenio.*

Beatriz: Espero que esta noche serán más prestos que la anterior.

*Los dos asesinos se ríen.*

*Beatriz saca las manos de los asesinos de sus abrigos. Sus puños se cierran. Sus brazos se vuelven tiesos. Ella les da vueltas sirviéndose de pedazos de sus abrigos como largos vendajes para envolverlos como momias, dejando los puños libres.*

¡Ya está!

*Les pasa la mano sobre el rostro para extinguir sus risotadas.*

*Después de mirarlos detenidamente:*

¡Ah, las armas!

*Se dirige hacia Lucrecia que le tiende dos puñales, y los pone en las manos de los asesinos. Luego, hacia los asesinos:*

¡Vayan!

*Los acompaña y regresa hacia Lucrecia.*

*Cae sobre el escenario un silencio sepulcral.*

*Beatriz se lleva las manos al corazón: se antoja que va a desfallecer; Lucrecia la sostiene.*

*De nuevo, una larga pausa.*

¡Dios mío! ¡Dios mío! Rápido, no sé si podré aguantar...

*Un gemido se eleva como una voz que hablara en el sueño.*

Lucrecia: Parece que está hablando.

*Beatriz sacude la cabeza.*

*Se oye una carrera desaforada. Los dos asesinos aparecen: uno arrastra al otro que lo jala hacia atrás e intenta resistirle.*

*Ambos tiemblan de pies a cabeza.*

Beatriz: ¿Entonces?

*Uno de los asesinos hace una señal para decir que el ánimo le falló. El otro, que intentó actuar, pero que lo apartaron.*

¡Cobardes! ¡Cobardes! No se atrevieron a asestar el golpe. Se precipita hacia el fondo del escenario y regresa.

¿Dónde están sus armas?

*Beatriz desaparece corriendo.*

*Pausa.*

*Uno de los asesinos le jala el brazo al otro y le señala a Lucrecia. Lucrecia los encara y los fija con la mirada.*

*En el mismo momento, regresa Beatriz.*

Ya no están las armas, y la ventana está abierta de par en par. A los asesinos.

Pretenden ser asesinos y le temen a un anciano que sueña y dialoga con sus remordimientos.

Vayan, suban, rómpanse el cráneo, o yo lo mato con lo que encuentre y los acuso a ustedes de su muerte.

*Los asesinos sojuzgados se vuelven a ir.*

*Pausa.*

*Se oye un gran grito.*

*Esta vez los asesinos reaparecen llenos de sangre.*

*Beatriz desaparece corriendo y regresa con una bolsa y una suerte de casulla de iglesia rutilante de oro que tira hacia ellos.*

¡Vayan! Lo tienen merecido.

*Los asesinos salen tropezándose entre ellos.*

*En lo alto del decorado, Genci aparece titubeante, con el puño cerrado sobre su ojo derecho como si se agarrara de algo.*

*Al mismo tiempo estallan terribles fanfarrias cuyo estruendo va subiendo.*

Telón



## ESCENA II

*Una cortina de cielo blanco baja en el proscenio, que enseguida la luz ilumina.*

*La fanfarria se reanuda, sumamente cercana y amenazante.*

Beatriz, tapándose los oídos: ¡Basta! ¡Basta! El ruido de esta trompeta me impide respirar.

Lucrecia: Suena como la trompeta del Juicio Final.

Beatriz: ¿Acaso sería ya...? Imposible. Todo duerme. Todo duerme. Apenas yo me doy cuenta de lo que acaba de suceder. Es demasiado temprano. Nadie puede haberse enterado.

Bernardo: Soldados, soldados, en todas partes hay soldados.

Beatriz: Temo por ti, escóndete rápido.

*Llora él.*

Beatriz: Es demasiado pronto para temer, Bernardo, pero demasiado tarde para lamentar lo que está hecho.

*Beatriz y Bernardo se alejan.*

*Lucrecia, que iba avanzando hacia la fanfarria, se echa para atrás ante una luz cegadora y terrible que poco a poco va ganando todo el decorado.*

*La cortina se levanta sin interrupción. Beatriz, Lucrecia, Bernardo entran en el decorado en el momento en que Camilo, seguido por guardias y precedido por el resplandor de un bosque de antorchas, entra por el costado opuesto.*

Lucrecia: ¡Camilo!

Camilo, hace con la mano izquierda un gesto cortante: No, nada de Camilo, sino el Embajador de su Santidad.

Debo hablar enseguida con el conde Cenci. ¿Estará durmiendo?

Lucrecia: Sí, creo que está durmiendo.

Beatriz: Claro, está durmiendo.

Camilo: Lamento molestarlos, pero el conde Cenci debe responder ante acusaciones de suma gravedad sin demora alguna; es mi misión.

Lucrecia: Aquí nadie puede atreverse a despertarlo.

Beatriz: Nadie.

Camilo: Entonces, deberé despertarlo yo mismo. Vamos, rápido, mi tiempo está contado.

*Bernardo regresó disimuladamente y se esconde detrás de Beatriz.*

Lucrecia: Bernardo, acompaña al Embajador hasta la alcoba de tu padre.

*Camilo, Bernardo, dos guardias salen. Los demás se colocan en un semicírculo como si quisieran cercar a las dos mujeres.*

*Lucrecia, cual somnámbula, se dirige hacia el centro del círculo.*

*Beatriz la alcanza pero con una actitud desafiante.*

Lucrecia: ¡Dios mío! Un minuto antes y Cenci todavía respiraba. ¡Si el tiempo pudiese correr hacia atrás!

Beatriz: Yo no lamento nada.

Hice lo que tenía que hacer.

Lo que ahora va a suceder, me es ajeno.

Lucrecia: *prestando un oído con desesperación*: Ya está. Le dan la vuelta al cuerpo. Sospechan algo.

*De repente estalla un gran tumulto*: ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Hubo un asesinato!... ¡A por los asesinos!

Lucrecia: Todo está perdido. Todo está consumado.

*El tumulto se apaga bruscamente. Silencio.*

Nada. Los oigo que adivinan.

Comienzan a trazar el círculo donde nos irán a encerrar.

*Pausa.*

*Camilo regresa con los guardias.*

Camilo: Rastreen todo el palacio.

Cierren las puertas.

Ahora están todos prisioneros.

Beatriz, *corriendo hacia él*: ¿Qué sucede?

Bernardo: Beatriz, tengo miedo... No sé qué decir. Cenci, nuestro padre, fue asesinado.

Beatriz: ¿Cómo? Lo vi hace apenas una hora. Estaba durmiendo. El peso de sus crímenes no parecía turbarlo.

Bernardo: No, Beatriz, no, asesinado. Con un clavo en la cabeza.

*Beatriz sacude la cabeza.*

Lucrecia: ¡Asesinado! Pero tengo conmigo las llaves de su alcoba. Nadie salvo nosotros pudo haber entrado.

*Se tapa la boca con una mano comprendiendo lo que acaba de decir.*

Camilo: ¿Así es?

*Se dirige hacia Bernardo y le toca el hombro.*

Tú, contesta. Si sabes algo, ¡habla! ¿De quién debo sospechar?

Bernardo: No sé.

Beatriz, *interviniendo*: Yo y mi madre Lucrecia estamos exhaustas. Le pedimos permiso para retirarnos.

*Avanzan las dos hacia la puerta. Camilo las mira y las detiene con una señal.*

Camilo: Un momento. Todo esto me parece extraño.

No se irán sin antes decirme... Será verdad que su padre le ha hecho padecer ultrajes tan...

Beatriz: Monseñor, nadie tiene el derecho de penetrar el secreto de mis pensamientos.

Camilo: Pero, en el fondo, esta muerte, hace mucho tiempo que la deseaba...

Beatriz: Monseñor, se lo ruego, cuídese de no sacar conclusiones demasiado pronto.

*Enseña sus manos blancas.*

*Pausa.*

*Señala con la cabeza, hacia atrás, el lugar donde Cenci se desplomó.*

La sangre de mi padre aún está fresca.

Camilo: Aquí hay un secreto que tengo que desentrañar.

*Hace una seña a los guardias que de inmediato rodean a las dos mujeres.*

*Bernardo se mete adentro del círculo, se pega a Beatriz.*

*Camilo se mete entre los soldados y, tomando a Bernardo por la cabeza, lo jala suavemente hacia fuera.*

*El círculo de los soldados se cierra.*

Beatriz, *tendiendo los brazos*: ¡Por piedad! No se lo lleven.

Bernardo, *con una verdadera crisis nerviosa*: No, no, no. Adonde ella vaya, yo iré.

*Se abalanza frenéticamente sobre los soldados y los golpea.*

Lucrecia: ¡Dios mío! Pero es Cenci en persona. Cállate, Cenci.

Bernardo: Por favor, mátenme, pero devuélvanme mi alma.

*Los soldados lo empujan.*

Es mi alma la que está sacrificada. Es mi alma la que está sacrificada... Es mi alma la que está sacrificada...

*Aúlla con desesperación estas palabras mientras cae el telón.*



### ESCENA III

*De lo alto cuelga una rueda que gira sobre un eje que la atraviesa por el diámetro.*

*Beatriz, colgada de los pelos y empujada por un guardia que le jala los brazos hacia atrás, camina según el eje de la rueda.*

*Cada dos o tres pasos, se oye un grito con un ruido de torno, de rueda girando, o de vigas separadas, proveniente de otro rincón del escenario.*

*La cárcel semeja el ruido de una fábrica en pleno movimiento.*

*Beatriz, Bernardo.*

Bernardo: ¿Los oyes?... En ningún rincón de esta maldita cárcel cesa el tormento.

Beatriz: Lo extraño es que haya podido esperar de esta cárcel que se llama vivir otra cosa que tormentos.

*Bernardo, como embriagado de admiración, se aproxima a Beatriz. Él también tiene las manos atadas, pero puede caminar libremente. Da vueltas a su alrededor y, al hablar, da un círculo completo.*

Bernardo: Beatriz, ignoro qué suerte no es deparada a ambos, pero desde que te veo vivir, puedo decir que jamás mi alma podrá olvidar un alma como la tuya.

*Pausa. Beatriz sigue girando.*

Beatriz: Adiós. Lloro, pero no pierdas la esperanza. Por el amor de ti mismo, te lo ruego, sé fiel al amor que me tuviste.

*La rueda gira. La cárcel aúlla.*

Te dejo, a manera de un antiguo legado, una canción que cura el mal de vivir.

*Una música suave y muy peligrosa comienza.*

Como un dormido tropieza, errabundo  
en las tinieblas de un sueño más atroz  
que la misma muerte,  
vacila antes de levantar el párpado  
porque sabe que aceptar vivir  
es renunciar a despertar.

Así, con un alma mancillada  
por las taras que me deparó la vida,  
devuelvo al dios que me hizo  
esta alma hecha incendio  
que lo cure de crear.

*El soldado se ha detenido y llora.*

*Se oye una gran agitación en los sótanos de la cárcel.*

Bernardo: Vienen.

Déjame besar tus labios ardientes,  
antes de que el fuego que todo lo destruye  
destruya sus suaves pétalos;  
antes de que todo lo que fue Beatriz  
acabe  
como un gran soplo.

*Beatriz lo toma entre sus brazos, lo mira y lo besa tumbándolo.*

*Entran Camilo con Lucrecia, Giacomo, guardias.*

Camilo, *secándose el rostro*: Es tiempo que termine esta historia. Este horror me está enfermando.

*A Beatriz.*

Vamos, confiesa. Tus mudos ya reconocieron su culpabilidad.

Lucrecia: Beatriz, cuando el pecado ha sido cometido, llega el momento de pensar en la penitencia; y no te dejes arrancar los miembros por una inútil porfía.

Giacomo: Beatriz, el alma del complot ha huido: Orsino franqueó la puerta del Pincio disfrazado de carbonero. Por

otro lado, basta de torturas. A los conjurados no les queda sino pagar.

Beatriz: ¿Pagar por qué? Acepto el crimen, pero niego la culpabilidad.

Camilo: He aquí la sentencia y la orden de ejecución. Firma. Y no esperes ningún perdón.

Beatriz: La crueldad del papa se equipara a la del viejo Cenci.

Sin embargo, déjame decirte que no es bueno que los padres se unan contra las familias que han creado.

No he presentado mi defensa ante el padre de la cristiandad.

Camilo: Y a tu padre, ¿acaso le permitiste presentar la suya antes de degollarlo?

Bernardo: Mató para defenderse.

Lucrecia: ¿Existe una ley que ordene a los padres devorar lo que han creado y a los hijos dejarse devorar?

Camilo: No estoy aquí para discutir una ley de la naturaleza, sino para llevar al papa la confesión firmada de Beatriz, cuyo crimen ya fue juzgado.

Bernardo: ¿Por quién?

Camilo: Por el papa.

Y no le hicieron falta abogados.

Pero no teman, si bien la opinión pública está con ustedes, la autoridad no cambiará de parecer.

Beatriz: Firmaron su culpabilidad.

Pero, ¿qué juez del cielo pudo firmar la mía sin sonrojarse de lo que estaba haciendo?

Bernardo: Hay momentos en que la más alta autoridad entiende que debe dar marcha atrás.

Lucrecia: Cálmate. La sentencia de los jueces es temible para quien está privado de la libertad.

Camilo: No es la autoridad la que te condena, sino un poder con el cual los jueces mantienen extrañas complicidades.

*Obliga a Beatriz a firmar la sentencia.*

Desátenla. Dejen que respiren a sus anchas y que bajen a prepararse para lo que los espera.

*A Beatriz.*

Beatriz, que la muerte te sea dulce. Es lo único que me es permitido desearte. Espero que el juez de lo alto será para ti menos inexorable que el papa de aquí abajo.

Beatriz: Apártate de mí, Camilo. No me hablen más de Dios.

Bernardo: Rápido, rápido, denle la vuelta a la página para que se pueda creer que nunca nada de todo eso existió.

*Todo el grupo se alinea para una suerte de caminata hacia el suplicio, que arranca a un ritmo inca de siete tiempos.*

Beatriz: Voy a morir, pero no temo decir que este mundo siempre vivió bajo el signo de la injusticia.

La vida se muere conmigo.

*Los soldados, cabizbajos, toman la delantera del cortejo.*

Camilo, a Bernardo: A ti, te dejan en vida. Eres joven. Procura olvidar.

Bernardo: Vivir cuando la llama que me hace vivir está a punto de extinguirse.

Beatriz: Todo muere, porque el mundo arde incierto entre el mal y el bien.

*Pausa.*

Ni Dios, ni el hombre, ninguno de los poderes que dominan lo que llamamos nuestro destino, han elegido entre el mal y el bien.

*Pausa.*

Muero y no lo he elegido.

*La música se intensifica. Una especie de voz humana desesperada se mezcla ahora con su ritmo obsesivo.*

Tan joven y he de irme.

Caer en la tierra funesta

donde sin cesar se grita tras de sí.

El mundo que se me escapa no sobrevivirá.

Lucrecia: No se sesga el trigo en flor.

No se quema la ciudad apenas edificada.

Beatriz: Si muero, es porque han condenado la juventud.

Lucrecia: La juventud que han aniquilado los arrastra hacia la muerte.

Beatriz: Hermosa, no he probado mi hermosura.

Lucrecia: Rica, no he disfrutado los bienes que una vida embustera parecía poner a mi disposición.

No me interesa una abundancia que es un insulto a la pobreza.

Beatriz: Mi corazón que nada logró satisfacer se detiene antes de haber podido latir.

Lucrecia: ¿Acaso la vida ha sido creada para desembocar en este desastre precoz?

Conozco la injusticia de vivir, pero no me atrevo a apelar a la justicia de morir.

Beatriz: Ojos míos, ¿sobre qué horrendo espectáculo se abrirán al morir?

¿Quién puede asegurarme que allá no volveré a encontrar a mi padre?

Esta idea amarga aún más mi muerte.

Porque temo que la muerte me revele que terminé por parecerme a él.

*Todo el cortejo desaparece al ritmo de la música mientras el telón cae muy lentamente.*

*Telón.*



#### IV CINEMATOGRAFÍAS





## ANTONIN ARTAUD Y EL CINE

CAROLE AUROUET

Antonin Artaud era cuatro años menor que el cinematógrafo, con el que mantuvo una relación creadora, densa y polifacética durante algo más de diez años.

En 1923, responde una encuesta propuesta por René Clair en las páginas reservadas al cine de la revista *Théâtre et Comedie illustré*; repite la experiencia en varias ocasiones en el transcurso de seis años: «¿Qué será el cine en cinco años más?» en 1929, «El cine alemán» en 1932, «Las tendencias del cine» en 1933 y una entrevista más general sobre el cine en 1929. Artaud responde así favorablemente a las distintas solicitudes de la prensa en torno al cine. El primer artículo que publica está fechado el 29 de octubre de 1927: «El cine y lo abstracto». El 1 de noviembre del mismo año, reincide con un texto titulado «Cine y realidad». Habrá otros más, unos diez. Sus artículos críticos no son reseñas de películas: antes bien abordan de manera reflexiva temas de fondo y evocan pocas películas en particular: brujería y cine, el porvenir del cine, etcétera. Sus artículos se publican en distintos periódicos y revistas, desde *La Nouvelle Revue Française* o *Le Monde illustré* hasta los *Cahiers jaunes*.

Por otro lado, en el mismo lapso, Artaud también escribe para el cine. Escribe ocho guiones: *Los dieciocho segundos* (1924-1925), *Dos naciones en los confines de la Mongolia...* (circa 1926), *La concha y el reverendo* (1927), *Vuelos* (1928), *Los 32* (1929), *El avión solar* (1929), *El señor de Ballantrae* (1929) y *La rebelión del carnicero* (1930). Se trata de lo que identificamos como cinetextos, término al que atribuimos el siguiente sentido: textos de poetas destinados a ser filmados, que se apartan de la literatura y del teatro, y procuran inventar un nuevo lenguaje con especificaciones propias.

Finalmente, está su más conocida relación con el cine, que se abordará puntualmente en el presente estudio: su carrera de actor, impulsada por su primo Louis Nalpas, director artístico de la Sociedad de las cine-novelas, que se ocupa de películas en series destinadas al gran público. De 1923 a 1935 Artaud actúa en una veintena de películas rodadas por directores tan talentosos como Claude Autant-Lara, Abel Gance, Carl Dreyer o Marcel L'Herbier, y encarna con pasión personajes variados como un amante, un traidor, un monje, un soldado o un bohemio.

¿Qué representa el cine para Artaud y cuál es su actitud como espectador? ¿Cuáles son sus gustos y sus repugnancias cinematográficas? ¿Qué reflexiones expone sobre el nuevo medio de expresión y cómo se sitúa frente a las mutaciones que se suceden con, en primer lugar, la llegada del cine hablado? ¿Cómo se perfila lo que podría llamarse, de manera anacrónica, su cinefilia y su crítica cinematográfica? ¿Su experiencia de actor influye en sus escritos? ¿Qué vías explora para intentar crear un lenguaje nuevo? ¿En qué terminan sus ilusiones cinematográficas puesta a prueba por la realidad?

Cuando Artaud se encuentra con el cine, éste tiene bastante mala fama y hasta es objeto de frecuentes discursos despreciativos. Es un medio de expresión accesible a todos y, por consiguiente, la mayoría de los ámbitos cultos e intelectuales lo desprecian e incluso le oponen una viva resistencia. ¡Vaya, la gente sería y respetable no suele frecuentar las salas oscuras! De hecho, el poeta concibe el cine como un medio popular, desprovisto de intelectualismo. En 1916, Guillaume Apollinaire le explica a Pierre Albert-Birot que «no hay nada más próximo al pueblo que el cine» y que «quien proyecta una película tiene hoy el papel del juglar de antaño».<sup>1</sup> Este aspecto

1 Albert-Birot, Pierre. *Las nuevas tendencias. Entrevista con Guillaume Apollinaire*. Núm. 8-9-10, 1916 agosto - octubre.

no le disgusta a Artaud, quien percibe el papel revolucionario que puede tener el cine, en el sentido en que es susceptible de contribuir a una lucha de clases cultural y a un proceso de democratización. El cine aparece así como una anticultura para los rebeldes, y los poetas son rebeldes por antonomasia. Por ello, Apollinaire los convoca a adueñarse del cine en su conferencia sobre «El espíritu nuevo»:

Hubiese sido extraño que, en la época en que el arte popular por antonomasia, el cine, es un libro de imágenes, los poetas no hubiesen intentado componer imágenes para los espíritus más reflexivos y refinados que no pueden satisfacerse con las imaginaciones burdas de los fabricantes de películas. Éstos llegarán a pulirse y es previsible el día en que, habiéndose convertido el fonógrafo y el cine en las únicas formas de expresión, los poetas gozarán de una libertad hasta hoy desconocida. Que nadie se extrañe si, con los únicos medios de los que aún disponen, se empeñan en prepararse a este arte nuevo.<sup>2</sup>

Guillaume Apollinaire será oído, desde Philippe Soupault hasta Pierre Albert-Birot, quienes abrieron el camino a otros poetas como Robert Desnos o Antonin Artaud, que seguirán sus pasos. Surge entonces una suerte de exaltación por el territorio virgen a explorar, en el que no pesa ninguna ley y donde todo está por crearse. En el caso de Artaud, se añade una condición indispensable para que el cine esté a la altura de las expectativas suscitadas: que los poetas se adueñen de él. De lo contrario, se corre el riesgo de ver florecer en las pantallas una producción desprovista de imaginación y de sorpresa, y, por lo tanto, de innovación.

Lo que le interesa a Artaud en el cine es el vínculo estrecho que puede —y debe— mantener con el sueño. Es una cen-

2 · Apollinaire, Guillaume. (1918). *El espíritu nuevo*. *Mercure de France*, núm. 491. Publicación de la conferencia «El espíritu nuevo» del 26 de noviembre de 1917.

tella que permite aplacar la razón y provocar así la sorpresa y el incendio de la imaginación. El cine descansa en la fuerza del sueño y así escapa al realismo. Artaud desarrolla este aspecto en un artículo de 1949, titulado: «Brujería y cine»: «Si el cine no se hace para traducir los sueños o todo lo que en la vigilia se relaciona con el ámbito de los sueños, el cine no existe». Para él, el cine tiene que ver con el sueño y, por ende, con el inconsciente. Trastorna nuestra aprehensión de la realidad y abre posibilidades de percepción nueva gracias al impacto de las imágenes. Es «esencialmente revelador de una vida oculta, con la que nos pone directamente en contacto». Contiene «una parte de imprevisto y de misterio que no se encuentra en las otras artes». De hecho, sus enemigos son «el orden estúpido y la claridad de la costumbre». En este sentido, el cine tiene «la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina».<sup>3</sup> Al igual que el poeta Robert Desnos, Artaud establece una analogía entre los efectos del cine y los de una droga dura, enfatizando así el poderoso impacto que puede tener en el espectador. Sin embargo, a diferencia de la morfina y del opio mencionados por ambos poetas, el cine se antoja un estupefaciente liberador, perfecto e inofensivo.

El otro aspecto que interesa vivamente a Artaud es la dislocación del tiempo, otra posibilidad que, por lo demás, representa una valiosa ayuda para acceder a los sueños. Este medio de expresión permite jugar con el tiempo: inmovilización, estiramiento, freno, simultaneidad de las acciones, etcétera. Ofrece la posibilidad de inventar otro tiempo porque conlleva una importante y fértil flexibilidad en el ámbito creativo. La falsa continuidad del tiempo cinematográfico, la sucesión de imágenes eventualmente interrumpidas, las elipsis, las imá-

3 *Brujería y cine*, publicado en parte en el catálogo del Festival de la película maldita, Biarritz, 29 de julio-5 de agosto de 1949; publicado íntegramente en *Oeuvres Complètes*. Tomo III, Gallimard, París, 1978, pp. 65-67.

genes liberadas de lo lineal de la escritura, son propiedades propias del cine que apasionan a Artaud. Buscará utilizarlas desde su primer cinetexto con un sugerente título: *Los dieciocho segundos*. El tiempo imaginario y el tiempo real se contrastan: las imágenes oníricas se suceden en el tiempo real de dieciocho segundos evocados al ralenti por las manecillas de un reloj que cuelga en la mano izquierda del protagonista.

Antonin Artaud es poco prolijo para relatar sus reacciones durante las proyecciones, pero cuenta que, en 1931, cuando vio *El judío polaco*, una película que aborreció, realizada por Jean Kemm, el actor Harry Bauer «despertó [en él] una suerte de completa hilaridad, sin el menor remordimiento».<sup>4</sup> Como se ha dicho, Artaud también tuvo una actividad de actor de cine. Sin duda, esa es la razón por la que aborda el tema de una manera algo distinta. Sus reflexiones se interesan principalmente por el asunto de la profesionalización de los comediantes. Así opone a los actores que califica de «ocasionales» con los actores profesionales en una entrevista que concede a *Ciné-monde*, el 1º de agosto de 1929. Un actor ocasional ejecuta ante la cámara lo que hace en la vida y lo que es posible pedirle que actúe con paciencia. En cuanto al actor profesional, «hace lo que él mismo, en el estado mental, no hace». Y Artaud insiste en el hecho de que un buen actor de cine es un actor que «puesto en un medio artificial, en el ámbito del arte o de la poesía, siente y piensa directa y espontáneamente, sin actuar». A Harry Bauer en *El judío polaco*, le reprocha utilizar torpemente una serie de estereotipos, de actitudes convencionales, lo cual constituye «una inverosímil mezcolanza de actitudes rígidas y antinaturales», de tal manera que su actuación resulta fuera de lugar. Y concluye de manera categórica: «El verdadero juego dramático no es un caleidoscopio de expresiones aisla-

4 *El judío polaco en el Olympia, La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1931.

das, músculo por músculo y grito por grito, burdamente delimitadas».

Incluso si pocas fuentes nos informan al respecto, se colige que Artaud vive el cine sin contención. Sin duda, será el caso cuando se muestra totalmente insatisfecho ante la proyección de *La concha y el reverendo*, escrito por él y realizado por Germaine Dulac. El 9 de febrero de 1928 en el Studio des Ursulines, la primera proyección de la película resulta tormentosa y provoca un escándalo. Dulac sale maltratada e insultada. El 18 de febrero de 1928, el semanario satírico *Le Charivari* registra el suceso:

El pasado jueves, el Studio des Ursulines ofreció el estreno general de su nuevo espectáculo. Se proyectaba la película de la señora Dulac, *La concha y el reverendo*, obra alucinada que relata una pesadilla. El público seguía con atención la extraña producción cuando en la sala se oyó una voz que preguntaba: «¿Quién hizo esta película?»

Otra voz contestaba: «La señora Germaine Dulac».

Primera voz: «¿Quién es la señora Dulac?»

Segunda voz: «Es una vaca».

Ante la grosería del término, Armand Tallier, el simpático director del Studio des Ursulines, acude, manda encender las luces y ubica a los dos perturbadores... Uno era Antonin Artaud, un surrealista un poco loco y maniaco, autor del guion de la película, que manifestaba así su descontento con la señora Dulac, a quien acusaba de haber desviado su «idea» (una idea algo loca). Y junto con él gritaba otro surrealista bien conocido que, dicen, ¡a veces tiene talento!

Conminados por Tallier a disculparse, éstos contestaron con la palabra de Cambronne [mierda] y otras groserías que pronto corearon otros surrealistas, los mismos que el día anterior habían alborotado la «Tribune libre». Pero las personalidades presentes del ámbito cinematográfico no cejaron y con Tallier

a la cabeza, «echaron» con pies y puños a la pandilla de Artaud y secuaces, quien con furor rompió los cristales del vestíbulo con extraños gritos: gulu, gulu...

El poeta cita pocos largometrajes en sus escritos sobre el cine. No se dedica a relatar películas ni a estudiar casos particulares, como ya hemos dicho. Sus escritos son reflexivos y se abocan a temas generales; para nada exploran lo cotidiano de la reseña. La respuesta que da el 15 de febrero de 1933 a la encuesta sobre «Las tendencias del cine»<sup>5</sup> es casi la única publicación donde menciona títulos de largometrajes. Semejante tratamiento crítico es deliberado y coherente. En la respuesta a la encuesta de René Clair de marzo de 1923, cuando éste le pregunta: «¿Qué tipo de películas le gusta?», Artaud contesta: «Me gusta el cine», y añade: «me gusta cualquier tipo de película». Así, poco le importa de qué tratan las películas; su visión es global. Sin embargo, rápidamente alude al cine mudo que dio obras maestras y, entre ellas, menciona a «varios Charlot» y a los hermanos Marx, los Marx Brothers, el 1º de enero de 1932 en la crónica cinematográfica de la *Nouvelle Revue Française*; escasas veces se cita este texto cuando se habla de sus escritos sobre el cine porque luego fue incorporado a su libro, *El teatro y su doble*, donde sostiene la tesis de que el teatro va más lejos que el cine. Artaud desarrolla sin embargo un vibrante elogio de *Animal Crackers* de los Marx Brothers y de su espíritu surrealista; en cuanto al segundo largometraje: *Monkey Business*, según él, solo el final es fiel a la atmósfera de rebeldía:

Para comprender la poderosa, total, definitiva, absoluta originalidad (no exagero, tan solo intento definir, y poco importa si me gana el entusiasmo) de una película como *Animal Crackers* y

5 Publicado en *Ciné-Rythme*, núm 3, «Las tendencias del cine» no figura en el tomo III de las *Œuvres Complètes* del escritor; volvió a publicarse en *Positif*, mayo de 1994, núm. 399, pp. 60-61. *Ciné-Rythme* lo recogía de *La Griffé cinématographique*, órgano del club cinematográfico «Regards» dirigido por Julien L. London.

a ratos (en todo caso, la parte final) como *Monkey Business*, habría que añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni desgraciada, pero ardua de formular) que lo duplicaría subterráneamente como la revelación de una atroz enfermedad sobre el perfil de una belleza absoluta.<sup>6</sup>

Para Artaud, las películas de los hermanos Marx son como «un himno a la anarquía y a la rebelión íntegra», «en una suerte de exaltación a un tiempo visual y sonora». En el artículo «Cine y realidad», Artaud explica que el cine «constelado de sueño y que da una sensación física de la vida pura, triunfa en el humor más descarado».<sup>7</sup> Por eso le gusta el cine de los hermanos Marx. Artaud lamenta la escasez de películas cómicas en el cine francés, sobre todo porque semejante iniciativa significaría un importante éxito comercial, puntualiza, cuando reflexiona acerca de la constitución de una productora destinada a financiar películas de cortometraje que aseguren una recuperación rápida y segura.<sup>8</sup>

Lo que le gusta en el cine burlesco norteamericano es la libertad desenfundada y el fuerte carácter creativo. Los protagonistas son animados por fuerzas originarias, es decir, se antojan despreocupados frente a la muerte, tienen el sentido de lo maravilloso, rechazan la realidad y se sitúan constantemente en la desmesura, el exceso, la sinrazón y el delirio. Le atrae la ausencia de conformismo, la subversión y el carácter sumamente popular de este cine. Lo seducen la sucesión de bromas, las persecuciones alocadas y el ritmo desenfundado que se aproxima a una suerte de estetismo del collage y se inscribe en una veta poética.

En «Las nuevas tendencias» Artaud considera que las obras maestras del cine mudo son *Moana* de Robert J. Flaherty, *Las*

6 *El teatro y su doble*, en *Œuvres Complètes*, presentadas por Évelyne Grossman, París, Gallimard, 2004, pp. 502-503.

7 *Cine y realidad*, *La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1927.

8 *Antonin Artaud, Œuvres complètes*, tomo III, pp. 73-78.



noches de Chicago de Joseph von Sternberg, Soledad de Paul Fejos y los primeros Malec de y con Buster Keaton. No son tan abundantes las películas habladas, pero se deja convencer por algunas «cuyos parlamentos no importan y valen en todos los idiomas»; es el caso de Aleluya de King Vidor y Bajo los techos de París de René Clair. Artaud afirma que este último intentó mostrar lo que era posible hacer con el cine hablado y lo logró: «El sonido que aparecía tras la imagen, se adelantaba y cortaba en lo vivo. El sentido lógico de las palabras se desvanecía dejando lugar a la voz humana cuyas sonoridades acompasaban la imagen, detallando y resaltando los contornos. La vibración visual desencadenada por la imagen se perdía en la vibración sonora. Un fuerte grito que se oía, se introducía directamente en la mente estremecida».<sup>9</sup> En lo que respecta al cine alemán que mezcla los géneros y, sobre todo, lo trágico con el humor, creando un misterio que desencadena poderosas reacciones emocionales, Antonin Artaud lo aprecia, pero sin abordar casos particulares ni citar títulos, y sin abundar en el tema. En todo caso, declara en una entrevista para *Pour vous*<sup>10</sup>: «Los alemanes hacen películas comerciales en el buen sentido del término, es decir, que sus películas tienen una gran calidad técnica y artística y, porque son muy humanas, se venden fácilmente». A continuación, analiza el éxito de las películas alemanas que, según él, se debe a varios factores. En primer lugar, son escritores los que trabajan para el cine porque se buscan los «sentimientos susceptibles de conmover al público», encontrar «los resortes psicológicos que hay que mover para lograrlo». En segundo lugar, los actores alemanes tienen «una cultura que se advierte cuando actúan con una fineza de la que carecen nuestros actores». En tercer lugar, los operadores son de calidad. Más allá de las cualidades técnicas, para Artaud la imagen proyectada es equívoca porque es a la vez real e irreal. El cine permite así sugerir el sentido de una imagen

9 *Las tendencias del cine, La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1927.

10 Entrevista de Henri Philippon, «Antonin Artaud nos habla del cine alemán», *Pour vous*, 28 de julio de 1932.

que finalmente no existe puesto que es una combinación de puntos luminosos en una pantalla. Sin duda, de ahí proviene el gusto de Artaud por el expresionismo alemán.

Ahora bien, ¿cuál es la postura del poeta con respecto a los aspectos más técnicos del cine?

Para él, la rapidez en la edición es indispensable, sobre todo si se acompaña de la repetición, la insistencia, el «una vez más». Es un aspecto que remite a los juegos temporales consentidos por el cine.

En cuanto al cine mudo y al hablado, son para Artaud mundos antitéticos. Por un lado, hay un mundo sonoro que es «un espacio verdadero, conocido y puedo decir habitable [sic]». Por el otro, está el mundo visual que nos da a ver «una imagen irreal, salida de la vida, cuya principal virtud es ser fantasmagórica, separada del espacio verdadero». Para él, es imposible reunir los dos universos. Lo hablado es una negación del medio puramente visual que es el cine. Estima que el séptimo arte conlleva un lenguaje propio que alcanzó el límite de todos los progresos y de todas las mejoras posibles. De hecho, el supuesto progreso de lo hablado no es tal. Al contrario, es un elemento que contribuye a hacer del cine otra cosa, una nueva fórmula.

Asimismo, aborda otro tema de plena actualidad en 1932 y 1933: el *dubbing*. Según él, el doblaje es «uno de los procedimientos híbridos que el buen gusto rechaza, que no satisface el ojo ni el oído y que, sin embargo, América impone en sus películas y que el grueso del público acepta».<sup>12</sup>

Artaud va más allá: advierte dos riesgos principales con la llegada del cine hablado. Por un lado, lo percibe como una amenaza «contra la inteligencia que constituía el cine visual».

11 Respuesta a una encuesta realizada por René Clair en las páginas reservadas al cine en *Théâtre et Comoedia illustré*, marzo de 1923.

12 *Los sufrimientos del «dubbing»*. En *Antonin Artaud, Œuvres complètes*, Tomo III, pp. 85-90

Por el otro, lo considera un rival significativo del teatro, de la comedia musical, de la ópera y eventualmente de la música porque el cine hablado se vuelve un «arte peligroso», un «medio extracinematográfico», un «arte inmenso que lo engullirá todo».<sup>13</sup> Por estas razones, el cine debe permanecer mudo, «hacer olvidar la esencia misma del lenguaje» y «transportar la acción a un ámbito donde cualquier traducción resulta inútil y donde esta acción impacta casi intuitivamente el cerebro».<sup>14</sup>

Cuando Artaud empieza a escribir para el cine, se preocupa por elegir temas poéticos, es decir, revolucionarios. El cine debe molestar. Como lo sostiene a partir de 1923, el séptimo arte pide «temas excesivos».<sup>15</sup> Explica que el «poder de galvanización» del cine se ve aniquilado por «temas que neutralizan los efectos que pertenecen al teatro». Recomienda así una liberación del cine, una imprescindible emancipación para explotar sus propias potencialidades. Solo uno de sus cinetextos será una adaptación de novela: *El señor de Ballantrae* de Robert Louis Stevenson, publicado en 1889. Conserva el título de la novela de aventuras de Stevenson, pero la adapta. A Artaud le interesa la rivalidad criminal entre los dos hermanos y el derecho de primogenitura, y estos temas se vuelven los ejes de su adaptación.

Además del amor y del odio, Artaud tiene predilección por el tema de la muerte. En *Las 32* por ejemplo, a treinta y dos mujeres les cortan la garganta y los miembros. En cuanto al protagonista de *Los dieciocho segundos*, termina disparándose una bala en la sien porque tiene una enfermedad incurable, por la cual le imponen una camisa de fuerza, y que le impide cumplir sus propósitos. Notemos que a veces los muertos resucitan como en *La rebelión del carnicero*, en la que renace la

13 Respuesta a la encuesta «¿Qué será el cine dentro de cinco años?», *Cine-comedia*, 29 y 30 de julio de 1929.

14 Cine y realidad, *La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1927.

15 Respuesta a una encuesta realizada por René Clair en las páginas reservadas al cine en *Théâtre et Comoedia illustré*, marzo de 1923.

mujer asesinada. También está presente el tema del viaje. Permite multiplicar las aventuras de manera insólita. Pensemos en *El avión solar*, en *Vuelos* (que, en francés, juega con el doble sentido de la palabra: el transporte aéreo y el robo) o también en *Dos naciones en los confines de la Mongolia...* Asimismo aflora el anticlericalismo en *La concha y el reverendo*. La escena en que el reverendo se abalanza sobre la mujer y le arranca la camisa como si quisiera arañarle los senos desnudos es, sin duda, una de las más impactantes.

Cualquiera que sea el tema abordado, la lógica propia de los esquemas de lo real está ausente de estos cinetextos. *La concha y el reverendo* «busca la verdad oscura de la mente a través de imágenes únicamente surgidas de sí mismas, y que no sacan su sentido de la situación en la que se desarrollan, sino de una suerte de poderosa necesidad interior que las proyecta a la luz de una evidencia sin recurso».<sup>16</sup> *Las 32* deja subsistir una duda al final: la identidad del hombre reencontrado no es la buena. En lo temporal, las fechas precisas son inexistentes. El tiempo de la historia se antoja siempre contemporánea del tiempo de la escritura. A Artaud no le interesa la transposición de otro período, sino la manera en que el tiempo discurre dentro de sus cinetextos.

Así se autoriza todas las libertades en *Los dieciocho segundos*, donde el tiempo que transcurre en la pantalla es un tiempo inferior al pensamiento del hombre. Las reglas del tiempo cinematográfico no son idénticas a las del tiempo físico y Artaud tiene cabal conciencia de ello. El séptimo arte consiente distorsiones temporales que ofrecen una vía nueva e interesante por explorar. Artaud presenta entonces dos tiempos que conecta entre sí. Por un lado, plantea un tiempo exterior, el tiempo de lo real que se mide en el reloj que cuelga de la mano del hombre e indica los dieciocho segundos; corresponde a los dieciocho segundos en la vida de este hombre, durante los cuales se cuentan los acontecimientos. Por el otro, plantea un tiempo interior, más denso,

16 *Cine y realidad, La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1927.

que el hombre vive en su cabeza. Así, el tiempo real de la película se presenta como un tiempo imaginario que corresponde a una doble ensoñación durante la cual el protagonista primero se visualiza como un comediante y luego, como un actor interpretando a un comediante. Artaud vuelve las cosas más complejas al introducir otro sueño (el actor actuando al comediante) en la ensoñación mental (el hombre como actor), y creando una puesta en abismo onírica. Ahí reside la principal originalidad del escrito: el tiempo interior se dilata para relatar lo que sucede en la cabeza del hombre. Sin embargo, entre la primera y la última secuencia de la película, dieciocho segundos han transcurrido si uno se fija en las manecillas del reloj. Antonin Artaud es consciente de que ahí reside el punto fuerte de su texto:

Todo el interés del guion reside en el hecho de que el tiempo en el cual transcurren los acontecimientos descritos, consta realmente de dieciocho segundos, mientras la descripción de los acontecimientos se demorará una hora o dos para proyectarse en la pantalla.

Semejante observación atestigua su evidente propósito: la realización. Cabe subrayar que en su texto utiliza el término «espectador» —y no «lector»— cuando se refiere al destinatario. Artaud llega a ser muy explícito cuando quiere que lo entiendan. Y a ratos desentraña la exégesis de su creación para resaltar sus cualidades. Su cinetexto no está escrito para leerse como tal. Está escrito para que lo lleven a la pantalla. De hecho, además de claro, le conviene ser persuasivo para ganarse la adhesión de eventuales realizadores y productores. Artaud conoce bien los estudios de cine, por ello sus temores son pragmáticos en algunos aspectos. Una gran precisión descriptiva es omnipresente:

En una calle, en el borde de la acera, bajo un farol, un hombre de negro, con la mirada fija, da vueltas a su bastón y de su mano izquierda cuelga un reloj.

Toma en cuenta la luz: «iluminaciones suntuosas» y una «iluminación a la Rembrandt». Se prevén los encuadres con la acostumbrada terminología profesional: «primer plano en el reloj que marca los segundos» y «portada del libro en primer plano». También se prevén los efectos especiales: «Y en el mismo instante, ambos personajes se funden sobre la pantalla».

Pero volvamos al tratamiento del tiempo, muy interesante y nada anodino. Para nada equivale a un puro ejercicio de estilo. Antonin Artaud lo utiliza para mostrar la vida psíquica de su personaje. Entre el principio y el final de su cinetexto, el poeta no pretende abismarse en el pasado bajo la forma de un retroceso que narraría de modo verosímil episodios vividos por su protagonista.

Al contrario, propone un entrevero de imágenes que constituyen visiones (el término «visión» se reitera nueve veces) que reflejan el estado interior del hombre. De manera totalmente deshilvanada, con un sinnúmero de pequeños toques visuales sin racionalidad ni lógica, Artaud presenta el caos mental de su personaje, en una suerte de montaje cut, abrupto y sin conexiones aparentes: el hombre con el médico que pronuncia una sentencia; una mujer muy hermosa y enigmática aparece; un comediante está adentro de una bola de cristal y sale de ella como un muñeco de resorte, etcétera. Philippe Claudel habla de «una clase de registro de sus pensamientos profundos del momento, una manera de encéfalo pictograma psíquico».<sup>17</sup> Las imágenes suscitadas encuentran su sentido en el hecho de que al hombre de la historia lo aqueja una enfermedad atípica que le impide traducir sus pensamientos por la palabra y por los gestos, aunque esté consciente y lúcido. Por supuesto, la enfermedad del perso-

17 Philippe Claudel, *Antonin Artaud guionista: del cine considerado como una decalcomania psíquica*. En *El cine de los surrealistas* Béhard Henri (Dir.), L'Âge d'homme, Mélusine, Lausanne, 2004, núm. XXIV, p. 47.

naje remite a la que padece el propio Artaud.<sup>18</sup> Sin hacer una lista exhaustiva, las similitudes son numerosas: el hombre es un actor a punto de acceder a la celebridad; se apresta a conquistar el corazón de una mujer a la que ama desde tiempo atrás; lo aqueja una rara enfermedad; no logra acceder a sus pensamientos pero es consciente de su estado; le hacen falta las palabras necesarias; solo ve cómo desfilan imágenes sin relación coherente entre sí y que hasta pueden resultar contradictorias; por consiguiente, se enfrenta con grandes dificultades para mezclarse con la vida de los demás y ejercer una actividad, etcétera. En cuanto al motivo del rey presente en el cinetexto, remite a experiencias de actuación de Artaud. Cuando pertenecía a la tropa del Teatro de l'Atelier, en tres ocasiones encarnó papeles de rey: Galván en *Moriana y Galván*, tres retablos sacados del *Romancero morisco* de Alexandre Arnoux (2 marzo de 1922); Carlo Magno en *Huon de Burdeos* de Alexandre Arnoux (2 de marzo de 1923) y Basilio en *La vida es un sueño* de Calderón (20 de junio de 1922). En una de las visiones de *Los dieciocho segundos*, el hombre está liberado del asilo por una revolución; le proponen ser rey, subir al trono, lo que hace temblando antes de pensar que, si bien es el amo de todo, no puede tenerlo todo porque todavía no posee su espíritu. Para Alain y Odette Virmaux,<sup>19</sup> el motivo del rey también evoca una suerte de «fantasma de realeza» que se equipara con la miseria personal de Artaud y el *decrescendo* de su vida que lo lleva al asilo.<sup>20</sup> Los elementos autobiográficos abundan; la identificación con el personaje es muy fuerte.

18 Los psiquiatras lo califican como esquizofrénico.

19 Alain Virmaux y Odette Virmaux, *Antonin Artaud*, Editions La Manufacture, Besançon-Lyon, 1991, p. 28.

20 En septiembre de 1937, Antonin Artaud es llevado con camisa de fuerza al servicio psiquiátrico del Hospital general de Le Havre. En octubre de 1937, se le transfiere como interno de oficio en Quatre-Mares, el hospital psiquiátrico de Sotteville-lès-Rouen. En abril de 1938, es transferido al centro psiquiátrico Sainte-Anne de París. En febrero de 1939, se le transfiere al de Ville-Évrard. En febrero de 1943, es transferido al de Rodez, donde se queda hasta mayo de 1946.

Por lo demás, resulta inquietante el carácter premonitorio de este cinetexto: «Se abalanzan sobre él. Le ponen una camisa de fuerza: se lo llevan al manicomio. Se vuelve verdaderamente loco».

Artaud se sincera por completo en este primer cinetexto. Escribe en 1924 que él es «un hombre que ha sufrido mucho de la mente» y que, por consiguiente, «tiene derecho [sic] a hablar» porque sabe «cómo se maquinan las cosas allí adentro,»<sup>21</sup> y éste es el tema de su texto. Gracias al cine, procura traducir su mal y sus fantasmas en la puesta en escena de los males de su personaje. Anhela ser comprendido por sus semejantes. En toda su obra Artaud intenta revelar el doble que lo habita. Es lo que también pretende en la primera tentativa de escritura guionista. En efecto, entrega un cinetexto que podría calificarse de exploración porque se esfuerza en penetrar en el abismo de la mente humana. Mediante las distorsiones temporales entre el tiempo real marcado por las manecillas de un reloj y el tiempo interior, vivido por un hombre enfermo, y también mediante visiones ilógicas propuestas de manera abrupta, Antonin Artaud se empeña en alcanzar y traducir los pensamientos, en entregarlos en el momento de su formación en el cerebro, antes del lenguaje. Con *Los dieciocho segundos*, se antoja que el poeta muestra hasta qué punto ubica al cine fuera de la palabra. No intenta encontrar un equivalente del lenguaje escrito en el lenguaje visual. Al contrario, procura renovar «el lenguaje gastado».<sup>22</sup> En este primer escrito para el cine, Artaud experimenta las nuevas potencialidades que autoriza este medio de expresión, con el objeto de abismarse adentro de uno y expresar la pérdida del pensamiento. Tal y como Artaud le escribe a un destinatario no identificado en

21 «Carta a Jacques Rivière» (post-scriptum de una carta donde se debatían algunas tesis literarias de Jacques Rivière). En *Œuvres Complètes*, p. 74.

22 *Brujería y cine*, en *Œuvres Complètes*. Tomo III, Gallimard, París, 1978, pp., 65-67.



1924 o 1925, ya es hora de «procurar adentrarse en el Cine [sic] con la realidad íntima del cerebro».<sup>23</sup>

El segundo cinetexto de Artaud se titula *Dos naciones en los confines de la Mongolia...*<sup>24</sup> Es muy distinto del primero: pertenece a una veta fantasiosa,<sup>25</sup> tiene un registro burlesco, y todo esto en un determinado contexto histórico. Hay varias alusiones al surrealismo: se trata de un «poema surrealista», de un cónsul que tiene «la revelación del Surrealismo», de la «definición de cierto Surrealismo» y del «Surrealismo cocinado en los cocteles». Otras referencias evocan «la rebelión de China».<sup>26</sup> Dichas menciones permiten fechar la escritura del texto, muy probablemente escrito en el transcurso del año 1926. Lo que corrobora semejante hipótesis es el hecho de que Antonin Artaud se sale del grupo surrealista a fines de 1926, después de que se proyecta la adhesión al Partido Comunista. Artaud está en contra de la propuesta: piensa que la revolución no debe ser política, sino espiritual. La idea más notable de *Dos naciones en los confines de la Mongolia...* es el invento de un poema personaje:

Entonces, idea del poema personaje;  
hasta ahora todos los poemas eran palabras;  
la pintura tendía a crear una emoción efímera, casi verbal;  
los personajes que un actor creaba no se quedaban en el aire;  
son necesarios poemas que crezcan y se multipliquen, hagan  
un contrapunto a las fuerzas de China.

23 *Œuvres Complètes*. Tomo III, Gallimard, París, 1978, p. 109.

24 Antonin Artaud, *Dos naciones en los confines de la Mongolia...* En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 14-17.

25 La expedición del Norte inicia en 1926. La campaña militar llevada hasta 1928 por el partido nacionalista chino (el Kuomintang) tiene por objetivo someter a los señores de la guerra y unificar la República de China bajo el estandarte nacionalista.

26 Antonin Artaud, *Vuelos* (1928). En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 26-30.

El tercer cinetexto de Antonin Artaud es *Vuelos*, inspirado por la primera conexión aerpostal París-Hanói. El poeta recurre al seudónimo de Soubeda para depositar<sup>27</sup> el texto en la Asociación de Autores de Películas, el 19 de noviembre de 1928. El tono utilizado es singular. La escritura del poeta se vuelve cada vez más narrativa y realista, y el desenlace es feliz. El cinetexto concluye con estas palabras:

Visión de un avión volando majestuoso en el cielo—El Palacio de Justicia—Audencia—el gran abogado termina su alegato—blande el documento—juicio—se gana la causa—la joven está rodeada, felicitada por los abogados—ella mira a lo lejos, soñadora. Un avión postal volando en un cielo claro.

La sintaxis es elemental. Las metáforas se hacen más escasas. El tratamiento del tiempo se reduce a «cuadros diferentes en muy rápida sucesión que debe dar la impresión de trepidación y embriaguez». Tres cartas de Antonin Artaud a Yvonne Allendy,<sup>28</sup> fechadas los 16, 19 y 24 de febrero de 1929, mencionan un texto sobre las conexiones postales. Una de ellas es sumamente elocuente: «Por supuesto, para mí solo se trataba de un asunto de dinero».<sup>29</sup>

Así se explican las particularidades de *Vuelos* mencionadas con anterioridad y, sin duda, el recurso al seudónimo.

Los 32<sup>30</sup> fue depositado en la Asociación de Autores de Películas el 17 de enero de 1929, una vez más con el seudónimo de Soubeda. El contexto del cuarto cinetexto de Artaud es un poco más preciso. En efecto, en las notas del tomo III de las obras

27 Es el nombre utilizado en 1921 por el Doctor René Allendy —de quien Artaud es paciente— para una traducción del ruso del relato *La flor roja* de Vsevolod Garchine.

28 Yvonne Allendy es la esposa del Doctor René Allendy.

29 «Carta de Antonin Artaud a Yvonne Allendy, 19 de febrero de 1920». En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 140-141.

30 Los 32, 1929. En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 31-43.

completas del poeta, Paule Thévenin alude a una carta y dos manuscritos esclarecedores.<sup>31</sup>

Además del texto depositado, existen otras dos versiones manuscritas: una es un borrador con la letra manuscrita de Yvonne Allendy; la otra es una versión corregida de la mayor parte del borrador, con la letra manuscrita del Doctor René Allendy. Estas versiones incompletas son distintas de la publicada. Por ejemplo, los personajes principales llevan nombres alemanes, el asesino solo mató a cuatro mujeres y la joven que acompañó a su padre, es quien lleva el relato y da la oportunidad de retroceder en el pasado. Varias hipótesis son viables. Antonin Artaud pudo dictar una primera versión a Yvonne Allendy. Yvonne Allendy puede ser la autora de este primer esbozo, que revisó su marido y que Artaud reescribió posteriormente. A la inversa, el cinetexto de Artaud depositado puede ser el primero y las dos versiones de Yvonne y René Allendy, revisiones del original de Artaud, destinadas a introducir más realismo en su cinetexto. Paule Thévenin arriesga:

«Se había instaurado entre ellos una verdadera colaboración, quizá más estrecha aún cuando se trataba de películas destinadas a ganar dinero».

Pero añade:

«Sea lo que sea, en reiteradas ocasiones Antonin Artaud reivindica este guion como suyo».<sup>32</sup>

Paule Thévenin precisa por fin que un borrador inédito de una carta del Doctor René Allendy dirigida a una norteamericana, la señora Cone, le encarga ofrecer *Los 32* a unos productores norteamericanos. Thévenin transcribe el siguiente e informativo fragmento:

31 *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 334-335.

32 Es efectivamente el caso, sobre todo en una carta dirigida a Yvonne Allendy, del 10 de marzo de 1929, en *Œuvres Complètes*, tomo III, p. 141.

La historia de las «Thirty-two» corresponde a hechos reales (con algunas variantes) que sucedieron en Europa Central durante la guerra, y semejante realidad le confiere un carácter dramático muy presente [...] Antonin Artaud pide 20 000 francos por él.

En *Los 32*, la caracterización de los personajes es más consecuente. Por lo demás, Artaud especifica puntualmente la luz y da algunas indicaciones de puesta en escena:

Una luz se filtra un instante por la puerta entreabierta, de madera apolillada y con clavos en lo alto.

Se ve a la joven de espaldas cuando levanta la cabeza del enfermo para darle de beber. Vista de espaldas aparenta estar movida por tiernas atenciones. Pero cuando a continuación se le ve de frente, el rostro de la joven traiciona una irremediable tristeza y parece estar pensando en otra cosa.

El procedimiento de edición cinematográfica del picado y contrapicado no se menciona como tal, pero se utiliza en el segundo ejemplo dado por Artaud.

Depositado el 29 de abril de 1929, *El señor de Ballantrae*<sup>33</sup> es, como ya lo mencionamos, una adaptación de la novela de Stevenson. La carrera de actor de Artaud va en ascenso, pero su situación material es desastrosa. Artaud se dirige entonces a las productoras para proponerles adaptaciones de autores famosos, cuyas obras conllevan imágenes. Piensa en adaptar novelas de Alejandro Dumas, *La cortina carmesí* de Barbey d'Aurevilly o también *El Monje* de Matthew Gregory Lewis. Para este último, realiza escenas actuadas entre otros por él, que manda fotografiar para que los productores pudieran visualizar cómo quedarían las imágenes. Como se sabe, la transposición de obras literarias va en contra de la postura asumida por Artaud en sus artículos sobre cine. Sin embargo, con *El señor*

33 *El señor de Ballantrae*. En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 59-69.

de *Ballantrae*, logra desprenderse de las referencias literarias y narrativas demasiado obvias. Escribe verdaderamente en la óptica de una película. Desarrolla su concepción de los personajes (desde el principio define a cada uno con respecto a los demás), así como sus reflexiones sobre los problemas de cada uno («el problema de los derechos de primogenitura se planteará con cabal acuidad angustiosa en función de las reacciones de todas las partes involucradas: el mayor que se aprovecha de ella, el segundo que la padece y, sobre todo, en función de la justicia del destino que escoge a los unos y los otros»), etcétera. Al cinetexto se suma un paratexto que esclarece y busca convencer del interés de éste. Por lo demás, Artaud se dirige a un destinatario potencial al recurrir a la segunda persona del plural. Los aspectos técnicos también están ampliamente considerados, sobre todo el tratamiento del sonido (es verdad que el texto fue escrito en 1929):

Se podría sonorizar el ruido del oleaje y las embestidas del mar sobre el barco.

Si resulta absolutamente necesario, podrán sonorizarse los pasos y los llamados de los bandidos perdidos con el ruido del viento que se levanta en el crepúsculo y los ladridos de los perros salvajes y de los lobos.

Sonoricen el viento, los árboles derrumbados y, si pueden, el silencio sonoro del desierto.

Artaud distingue entre lo sonoro y lo hablado. El aspecto sonoro se trata ampliamente. Lo hablado se tolera si es indispensable a la aceptación del proyecto: «si se quiere absolutamente» es la expresión utilizada por Artaud.

El último texto de Artaud para el cine es *La rebelión del carnicero*.<sup>34</sup> El 22 de junio de 1929, en el Estudio 28, el poeta da una conferencia pública sobre «las posibilidades y las imposibilidades del cine hablado». Unos meses después, escribe

34 *La rebelión del carnicero*, *La Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1930.

un proyecto de película hablada que, en rigor, no lo era tanto. No se realizará y Artaud le pide a Jean Paulhan que lo edite, cosa que éste cumplirá el 1 de junio de 1930.

Como lo explica Artaud en el texto que antecede al cine-texto, *La rebelión del carnicero* parte de un procedimiento intelectual similar al de *La concha y el reverendo*, «pero todos los elementos que en la película anterior solo existían en potencia: erotismo, crueldad, gusto por la sangre, búsqueda de violencia, obsesión por el horror, disolución de los valores morales, hipocresía social, mentiras, falsos testimonios, sadismo, perversidad, etc., etc., [sic] se utilizan aquí con un máximo de visibilidad». Si la película es hablada a ratos, la utilización de las palabras es atípica porque éstas solo sirven para hacer «rebotar las imágenes»:

Las voces están en el espacio [sic] como si fueran objetos. Se deben aceptar [sic] en la dimensión visual, si así puedo decirlo. Se encontrará en la película una organización de la voz y de los sonidos, cautivados en sí mismos y no como la consecuencia física [sic] de un movimiento o de un acto, es decir, sin concordancia con los hechos. Sonidos, voz, imágenes, interrupción de imágenes, todo forma parte del mismo mundo objetivo donde el movimiento se impone por encima de todo lo demás. El ojo finalmente recoge el residuo de todos los movimientos.

Así *La rebelión del carnicero* incluye cuatro fragmentos hablados, con palabras que son gritos o susurros:

Cuidado, tu cabeza al carnicero  
A los mataderos  
Esto es tu asunto  
Estoy harto de estar cortando la carne sin comérmerla.

Por consiguiente, Antonin Artaud procura conservar la esencia del cine mudo al utilizar por instantes la palabra con el objeto de crear nuevos efectos. El dinero es el obstáculo mayor para

la realización de sus cinetextos y Artaud considera la eventualidad de una empresa destinada a producir cortometrajes con una recuperación rápida y segura. El poeta advierte que los productores buscan realizar películas susceptibles de gustar al mayor número de espectadores y con costos limitados. Colige que «esto resta los medios necesarios a toda iniciativa un tanto original, y explica por qué en pocas ocasiones puede verse una película que sea una obra sorprendente o duradera y que nos gustaría volver a ver».<sup>35</sup> Por esta razón, tiene el proyecto de constituir una empresa para el rodaje de *La rebelión del carnicero*. Pide presupuestos. Considera los estudios, la venta en Francia y en el extranjero, luego la rentabilidad de la película. Mientras escribe el cinetexto, tiene los parámetros en mente. Por desgracia, no podrá producir su proyecto. Desilusionado ante la cobardía y el escaso espíritu aventurero de las empresas productoras, Antonin Artaud termina por alejarse del cine.

Como acabamos de ver, los guiones de Antonin Artaud son muy variados. Su experiencia en el terreno le da una conciencia precisa de las realidades del séptimo arte. Además de su actividad como actor, Artaud también colabora, en 1926, en el rodaje de una secuencia filmada por Jean Painlevé, que será utilizada como elementos del decorado animado para una obra de Ivan Goll, *Matusalén*, puesta en escena en el teatro Michel. Fue así como se inició en la realización. Su situación material es tal que se ve obligado a adaptarse a las exigencias del cine si quiere pasar a la pantalla y hacer del cine una fuente de ingresos. Preserva su concepción del cine incluso cuando hace concesiones. Es verdad que se interesa por la adaptación novelesca. Es verdad que recurre al cine hablado. Sin embargo, procura hacerlo de tal modo que el cine olvide «la esencia misma del lenguaje» y traslade la acción «a un nivel donde

35 Proyecto de constitución de una productora de cortometrajes con una recuperación rápida y segura. En *Œuvres Complètes*. Tomo III, pp. 73-78.

toda traducción resulta inútil y donde la acción impacte casi intuitivamente el cerebro».<sup>36</sup>

Lo que también me parece importante subrayar es hasta qué punto los escritos de Antonin Artaud sobre el cine son cruciales para la elaboración de sus reflexiones en *El teatro y su doble*. De alguna manera constituyen las bases del libro. Así, estudiar sus escritos críticos sobre el cine permite disponer de las claves necesarias para comprender mejor su teatro. El desencanto que vivió con el cine es muy notorio en sus textos. Su examen permite comprender por qué se aleja de «esta terca máquina con ojo» en su artículo titulado «La vejez precoz del cine», publicado en 1933. Escrito luego de tres años de silencio acerca del séptimo arte, el texto anuncia el fin de su escritura cinematográfica y traiciona una desilusión proporcional a lo que había sido su apasionamiento por un nuevo medio de expresión tan prometedor.

36 *Cine y realidad*, *La Nouvelle Revue Française*, 1º de noviembre de 1927.



## SCENARI

Traducción de Adriana Romero-Nieto



## LOS DIECIOCHO SEGUNDOS

En una calle, en la noche, en la orilla de una banqueta, bajo una farola, está un hombre de negro, con la mirada fija, agita su bastón, de su mano izquierda cuelga un reloj. La manecilla marca los segundos.

Un primer plano del reloj que marca los segundos.

Los segundos pasan con una lentitud infinita sobre la pantalla.

Al segundo dieciocho, el drama habrá acabado.

El tiempo que va a transcurrir en la pantalla es un tiempo interior al hombre que piensa.

No es el tiempo normal. El tiempo normal es de dieciocho segundos reales. Los eventos que vamos a ver correr sobre la pantalla estarán constituidos por imágenes interiores al hombre. Todo el interés del guion reside en ese hecho de que el tiempo durante el cual suceden los acontecimientos descritos es realmente de dieciocho segundos mientras que la descripción de esos acontecimientos requerirá de una hora o dos para ser proyectada sobre la pantalla.

El espectador verá transcurrir ante sí las imágenes que, en un momento dado, comenzarán a desfilan en la mente del hombre.

Ese hombre es un actor. Está a punto de alcanzar la gloria, al menos un gran reconocimiento, e igualmente va a conquistar el corazón de una mujer a la que ama desde hace mucho tiempo.

Lo aquejó una enfermedad rara. Se volvió incapaz de llegar a sus pensamientos; conservó su lucidez completa, pero a cualquier pensamiento que se le presenta ya no le puede dar una forma exterior, es decir, traducirlo en gestos y en palabras apropiados.

Le faltan las palabras necesarias, ya no responden a su llamado, reducido a solo ver imágenes desfilan ante él, un incremento de imágenes contradictorias y que no tienen gran relación unas con otras.

Esto lo vuelve incapaz de mezclarse con la vida de los demás, de dedicarse a una actividad.

Visión del hombre en consulta con el médico. Los brazos cruzados, las manos tensas al exterior. El doctor, enorme, se inclina encima de él. El doctor pronuncia su sentencia.

Nos encontramos con el hombre bajo la farola cuando se da cuenta de su estado. Maldice el cielo y piensa: ¡Precisamente justo cuando iba a comenzar a vivir! Y conquistar el corazón de la mujer que amo, y que se entregó tan difícilmente.

Visión de la mujer, muy bella, enigmática, rostro duro y cerrado.

Visión del alma de la mujer tal y como se la imagina el hombre.

Paisaje, flores, iluminados espléndidamente.

Expresión de maldición del hombre:

¡Oh! ¡Si pudiera ser cualquier otro! ¡Ser ese vendedor ambulante miserable y jorobado que vende periódicos por las noches, pero que posee realmente toda la envergadura de su mente, ser realmente dueño de su mente, pensar finalmente!

Visión rápida del vendedor ambulante en la calle. Luego, en su habitación, con la cabeza entre las manos, como si sostuviera el bloque terrestre. Ése posee realmente su mente. Al menos realmente posee su mente. Puede aspirar a conquistar el mundo y tiene el derecho de pensar que un día logrará conquistarlo realmente.

Porque también posee la INTELIGENCIA. Como no conoce las posibilidades de su ser, puede aspirar a poseerlo todo: el amor, la gloria, la dominación. Y, mientras tanto, trabaja y busca.

Visión del vendedor ambulante gesticulando frente a su ventana: las ciudades que se mueven y tiemblan bajo sus pies. De nuevo, en su mesa. Con libros. El dedo tenso. Bandadas de mujeres en el aire. Tronos apilados.

Si tan solo encontrara el problema central, aquel del que todos los demás dependen, y podrá aspirar a conquistar el mundo.

Si tan solo pudiera encontrar ya ni siquiera la solución del problema, sino solamente cuál es el problema central, en qué consiste, y lograr finalmente plantearlo.

¡Eh! Pero ¿y su joroba? Su joroba también tal vez se la quitarán además de todo.

Visión del vendedor ambulante en el centro de una bola de cristal. Iluminación a la Rembrandt. Y en el centro un punto luminoso. La bola se convierte en globo. El globo se vuelve opaco. El vendedor ambulante desaparece en medio y surge de golpe de su caja con su joroba en la espalda.

Y entonces va en búsqueda del problema. Lo encontramos en tugurios llenos de humo, en medio de grupos donde se busca quién sabe qué ideal. Reuniones rituales. Hombres hacen discursos vehementes. El jorobado está en una mesa escuchando. Asienta con la cabeza, desilusionado. En medio de los grupos, una mujer. La reconoce ¡es Ella! Grita: ¡Ah! ¡Deténgala! Es una espía, dice. Alboroto. Todo el mundo se levanta. La mujer huye. Él recibe una buena paliza y lo lanzan a la plaza.

¿Qué he hecho? ¡La traicioné, pero la amo!, pronuncia.

Visión de la mujer en su casa. A los pies de su padre: Lo reconocí. Está loco.

Y se va más lejos, para continuar su búsqueda. Visión del hombre en un camino con un bastón. Luego, frente a su mesa, hurgando libros, —la portada de uno en primer plano—: la Cábala. De pronto tocan a la puerta. Esbirros entran. Se abalanzan sobre él. Le ponen la camisa de fuerza: lo llevan donde están los locos. Se vuelve loco realmente. Visión del hombre forcejeando con los barrotes. Encontraré el problema central, grita, aquel al que todos los demás se aferran como frutas al racimo, y entonces:

Ya no más locura, ya no más mundo, ya no más espíritu, sobre todo, ya no más nada.

Pero una revolución barre con las prisiones, los asilos, abren las puertas de los asilos, lo liberan. Eres tú el místico, le gritan, tú eres el Dueño de todos, ven. Y, humildemente, dice que no. Pero lo arrastran. Sé rey, le dicen, sube al trono. Y sube temblando al trono.

Se van y lo dejan solo.

Silencio vasto. Estupefacción mágica. Y de pronto piensa: Soy el dueño de todo, puedo tenerlo todo.

Puede tenerlo todo, sí, todo, salvo la posesión de su mente. No siempre es dueño de su mente.

¿Pero al final qué es la mente? ¿En qué consiste? Si tan solo pudiéramos ser dueños de nuestra persona física. Tener todos los medios, poder hacer cualquier cosa con nuestras manos, con nuestro cuerpo. Y durante ese tiempo, los libros se acumulan sobre su mesa. Y en eso, se queda dormido.

Y en medio de ese ensueño mental, se introduce en nuevo Sueño.

Sí, poder hacer todo, ser orador, pintor, actor, sí, ¿pero no es ya actor? Efectivamente es actor. Y aquí está, aquí se ve sobre el escenario con su joroba, a los pies de su amante que actúa con él. Y su joroba también es falsa: está manipulada. Y su amante es de verdad su amante, su amante en la vida.

Una sala magnífica, rebosando de gente, y el Rey en su camerino. No obstante, también él es quien interpreta el personaje del rey. Es el rey, escucha y se ve al mismo tiempo en el escenario. Y el rey no tiene joroba. Lo descubrió: el hombre jorobado que está en el escenario solo es la efigie de él mismo, un traidor, que le quitó a su mujer, que le robó su espíritu. Entonces, se levanta y proclama: Deténganlo. Alboroto. Un gran movimiento. Los actores le reclaman. La mujer le grita: Ya no eres tú, ya no tienes tu joroba, ya no te reconozco. ¡Está loco! Y al mismo tiempo, los dos personajes desaparecen en medio uno y otro en la pantalla. La sala completa tiembla con sus columnas y sus lámparas. El temblor se intensifica cada vez más. Y sobre ese fondo tambaleante pasan todas las imágenes, también temblorosas, del rey, del vendedor ambulante, del

actor jorobado, del loco, del manicomio, de las muchedumbres, y termina en la banqueta bajo la farola, con su reloj que cuelga de su mano izquierda, y su bastón agitándose con el mismo movimiento.

Apenas han pasado dieciocho segundos; contempla por última vez su miserable destino, luego, sin titubear ni mostrar emoción alguna, saca un revólver de su bolsillo y se da un tiro en la sien.





## DOS NACIONES EN LOS CONFINES DE MONGOLIA...

Dos naciones en los confines de Mongolia se pelean por razones indescifrables para los europeos;

van a comenzar una guerra que encenderá la mecha en todo Extremo Oriente;

la Sociedad de las Naciones envía comunicado tras comunicado que lo único que hacen es embarullar el debate;

el oro ruso es naturalmente el origen de todo eso;

el cónsul de Francia se debate en medio de toda clase de complicadas negociaciones en ese conflicto que no se fundamenta en nada;

un lama le da la razón psicológica del conflicto que reside en una cuestión de tono y de sonido más que de formulación;

habría un modo de calmar todo; sería enviarles a esas personas un poema surrealista;

intentan un envío por medio de comunicado; no obstante, el poema truncado, lubricado, enciende la mecha;

las hostilidades van a empezar;

queda una vía:

el avión aerpostal;

alcanza su objetivo después de múltiples peripecias.

Escena entre el lama y el cónsul donde le enseña lo que habría que decirle:

el cónsul tiene la revelación del surrealismo. .

Encogimiento de hombros de los diplomáticos franceses:

escenas divertidas entre Poincaré, Briand, que se van de juerga a Montparnasse;

intervención del amor  
intervención de una mujer;  
definición de cierto Surrealismo.

Vértigo de velocidad, sonido;  
cómo el avión nada sobre el tiempo;  
bruma del ocultismo por la aviación.

Largo análisis patafísico de su pelea donde el absurdo se mezclará con una lógica profunda, y la paradoja.

El Surrealismo montado en los cocteles,  
una torre Eiffel de alcohol;  
los alcoholes cuya densidad se dispone según la altura;  
una música mental de fuerzas y de intensidad;  
en esos alcoholes está incluida China;  
la necesidad de la velocidad absoluta;  
el cigarro de Briand que se infla como una trompa de elefante;

Su horrible malestar al ser transportado sobre un instrumento inmanejable y que no vibra,  
que hace como una línea recta de acción.  
y, por consiguiente, falta de comunicación, de atmósfera;  
la hélice que vibra imita el centelleo de la poesía;  
las venas del aire chasquean y se contraen.

Idea pues del poema personaje;  
hasta ahí todos los poemas eran palabras;  
la pintura intentaba crear una emoción que no fuera durable, verbal, casi;  
los personajes que un actor creaba no permanecían en el aire;  
hacen falta poemas que crucen y se multipliquen, contrabalanceen las fuerzas de China.

El Sueño de los rayos de alcohol;  
su color y su fuerza dispuestas como ciudades;  
¡qué escenario político para un diplomático!  
raza de pueblos infantiles  
y que conquistan con palabras.

Esos mongoles,  
esos tártaros,  
esos afganos,  
acaso creen que se pelean por minas, ciudades;  
error, se pelean por palabras.

Fuerza del sentido,  
supremacía de la calidad.

Jugamos una obra. Diez mil sentidos están por encima de  
cada frase, de cada palabra, en la más mínima entonación.  
Agreguen entonaciones similares, cultiven todas las posibilidades  
y verán el resultado.

Vean esta cabeza mía que habla.

Todo el interés acerca de lo que digo parecería estar en mi  
discurso, error, también está en el más mínimo de los músculos  
de mi rostro, puedo crearles mundos de imágenes, instantáneas,  
entregándome simplemente a todas las modulaciones  
de mi deseo interno, de mi apetito por vivir, modelando  
sensaciones.

Vean.

Lo muestra:

la rebelión de China,  
el embrutecimiento de los pueblos infantiles,  
el miedo al más allá,  
el sentimiento de lo invisible,  
la fe en la Sociedad de las Naciones,  
la conciencia del faquir,  
la espera de la inspiración,  
el hombre que espía a su doble,  
los cálculos de la astrología,

el Oriente opuesto al Occidente,  
la lucidez del vidente,  
la ceguera de América,  
el aplomo del hacedor de trucos  
la precisión del malabarista,  
la nitidez de mental del brujo.  
¿Con ese bagaje habría algo que no podríamos agitar?

O el cónsul es tonto;  
telegrafía;  
incredulidad del gobierno francés;  
aparición del brujito torpe;  
la impresión que da a nuestros gobernantes;  
su viaje a Montparnasse;  
en sueños envían al escribano.

Pero al mismo tiempo un avión de verdad traía el oro de  
Inglaterra, en un pergamino, al país contrario al que apoyan  
los soviéticos y todo vuelve a la normalidad con el miedo de las  
complicaciones.

## LA CONCHA Y EL CLÉRIGO

*(Guion de una película)*

### Cine y realidad

Dos vías parecen revelarse actualmente en el cine, de las cuales, sin lugar a dudas ninguna es la verdadera.

Por una parte, el cine puro o absoluto y, por la otra, esa especie de arte venial híbrido que se obstina en traducir en imágenes más o menos afortunadas, situaciones psicológicas que tendrían perfectamente su lugar en un escenario o en las páginas de un libro, pero no en la pantalla, solo existen como el reflejo de un mundo que extrae de otra parte su materia y su sentido.

Está claro que todo lo que hemos podido ver hasta ahora bajo la etiqueta de cine abstracto o puro está muy lejos de responder a lo que se considera como una de las exigencias esenciales del cine. Porque, por más capaz que sea la mente del hombre de concebir o de asumir la abstracción, solo podemos ser sensibles a líneas simplemente geométricas, sin valor de significación por ellas mismas, y que no pertenecen a una sensación que el ojo de la pantalla pueda reconocer y catalogar. Por más profundo que excavemos en el espíritu, en el origen de toda emoción, incluso intelectual, encontramos una sensación afectiva de índole nerviosa que conlleva el reconocimiento a un grado elemental tal vez, pero en todo caso, sensible, de algo sustancial, de cierta vibración que siempre recuerda estados ya sea desconocidos, ya sea imaginados, estados revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza real o soñada. El sentido del cine puro estaría entonces en la restitución de cierta cantidad de formas de ese orden, en un movimiento y siguiendo un ritmo que sea la aportación específica de ese arte.

Entre la abstracción visual exclusivamente lineal (y un juego de sombras y de resplandores es como un juego de líneas) y la película con fundamentos psicológicos que relata el desarrollo de una historia dramática o no, hay cabida para un esfuerzo hacia el cine verdadero donde nada en las películas que hasta ahora se han presentado permite prever la materia o el sentido.

En las películas de peripecias, toda la emoción y todo el humor se basan únicamente en el texto excluyendo las imágenes, salvo muy pocas excepciones todo el pensamiento de una película está en los subtítulos, e incluso en las películas sin subtítulos, la emoción es verbal; llama al esclarecimiento o el apoyo de las palabras porque las situaciones, las imágenes, los actos giran alrededor de un sentido claro. Estamos en busca de una película con situaciones exclusivamente visuales y cuyo drama se desarrollaría como un choque para los ojos, extraído, si nos atrevemos a decir, de la propia sustancia de la mirada, y no provendría de circunlocuciones psicológicas de esencia discursiva y que sea solo del texto visualmente traducido. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito cuyo lenguaje visual solo sería una mala traducción, sino de hacer que se publique la esencia misma del lenguaje y que se transporte la acción a un plano donde cualquier traducción se volvería inútil y donde esa acción influye de forma inmediata en el cerebro.

Busqué en el siguiente guion por llevar a cabo esa idea de cine visual donde la psicología misma es devorada por los actos. Sin duda ese guion no lleva a cabo la imagen absoluta de todo lo que puede hacerse en ese sentido; pero al menos lo anuncia. No es que el cine deba prescindir de cualquier psicología humana: no es su principio, todo lo contrario, sino darle a esa psicología una forma mucho más viva y activa, y sin esos vínculos que tratan de hacer ver los móviles de nuestros actos bajo una luz absolutamente estúpida en lugar de desplegarlos en su barbarie original y profunda.

Ese guion no es la reproducción de un sueño y no debe considerarse como tal. No pretendería disculpar la incoherencia

aparente por medio de la fácil escapatoria de los sueños. Los sueños tienen más que su lógica. Tienen su vida, donde ya solo aparece una inteligente y sombría verdad. Ese guion busca la verdad sombría del espíritu, en imágenes que provienen únicamente de ellas mismas, y que no extraen su sentido de la situación en donde se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta hacia la luz con una evidencia irremediable.

La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad, eso es lo que el cine usa en primer lugar. Exalta la materia y nos la hace aparecer en su espiritualidad profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde proviene. Las imágenes nacen, se deducen las unas a las otras en tanto que imágenes, imponen una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, crean mundos que no le piden nada a nadie ni a nada. Pero de ese juego puro de apariencias, de esa especie de transubstanciación de elementos nace un lenguaje inorgánico que conmueve al espíritu por ósmosis y sin ninguna especie de transposición en las palabras. Y debido a que juega con la propia materia, el cine crea situaciones que provienen de un choque simple de objetos, de formas, de repulsiones, de atracciones. No se separa de la vida, sino que reencuentra la disposición primitiva de las cosas. Las películas mejor logradas en ese sentido son aquellas donde reina cierto humor, como las primeras de Malec, como las Charlot menos humanas. El cine constelado de sueños, y que les da una sensación física de la vida pura, encuentra su triunfo en el humor más excesivo. Cierta agitación de objetos, de formas, de expresiones solo se traduce bien en las convulsiones y los sobresaltos de una realidad que parece destruirse a sí misma con una ironía donde oímos gritar los extremos del espíritu.

El lente descubre a un hombre vestido de negro y ocupado con dosificar un líquido en vasos de alturas y grosores diferentes. Para ese trasvase usa una especie de concha de ostra y rompe los vasos después de usarla. La acumulación de frascos que

están cerca de él es increíble. En algún momento dado vemos que una puerta se abre y aparece un oficial de aspecto bonachón, atontado, abotagado y sobrecargado de condecoraciones. Lleva con él un sable enorme. Está ahí como una especie de araña, algunas veces en las esquinas sombrías, otras en el techo. A cada nuevo frasco roto le corresponde un salto del oficial. Pero vemos que ahí está el oficial detrás del hombre vestido de negro. Le quita de las manos la concha de ostra. El hombre se deja manejar con un singular asombro. El oficial da algunas vueltas en la sala con la concha, luego, de pronto, saca su espada de la funda, y rompe la concha de un gigantesco espadazo. Toda la sala tiembla. Las lámparas oscilan y sobre cada una de las imágenes trémulas vemos relucir la punta de un sable. El oficial sale dando fuertes pasos y el hombre vestido de negro, cuyo aspecto es muy parecido al de un clérigo, sale detrás de él en cuatro patas.

Al ras de los adoquines de una calle vemos pasar al clérigo en cuatro patas. Ángulos de calles se desplazan ante la pantalla. De pronto aparece un carruaje tirado por cuatro caballos. En ese carruaje está el oficial de hace unos momentos con una muy bella mujer de cabello blanco. Escondido en el ángulo de una calle, el clérigo ve pasar el carruaje, lo sigue corriendo a toda velocidad. El carruaje llega frente a la iglesia. El oficial y la mujer bajan de él, entran a la iglesia, se dirigen hacia un confesionario. Ambos entran en el confesionario. Pero en ese momento, el clérigo brinca, se abalanza sobre el oficial. El rostro del oficial se resquebraja, brota, florece; el clérigo ya no tiene en los brazos a un oficial sino a un sacerdote. Parece que la mujer del cabello blanco también nota al sacerdote, pero en otra postura, y en una sucesión de enormes planos veremos la meliflua cabeza del sacerdote, amable a los ojos de la mujer, pero dura, amarga, terrible cuando ella ve al clérigo. La noche cae con una brusquedad sorprendente. El clérigo levanta al sacerdote con ambas manos y lo arroja; y alrededor de él la atmósfera se vuelve absoluta. Da a parar a la cima de una montaña; superpuestos a sus pies, entrelazados de ríos y de llanuras.



El sacerdote se separa del clérigo como una bala, como un corcho que explota y cae vertiginosamente en el espacio.

La mujer y el clérigo rezan en el confesionario. La cabeza del clérigo se balancea como una hoja y de pronto parece como si algo comenzara a hablar a través de él. Se arremanga y lenta, irónicamente da tres golpes en la pared del confesionario. La mujer se levanta. Entonces el clérigo golpea con el puño y abre la puerta como un demente. La mujer está frente a él y lo mira. Se abalanza sobre ella y le arranca el corsé como si quisiera desgarrar sus senos. Pero un caparazón de conchas reemplaza sus senos. Arranca ese caparazón y lo alza en el aire haciéndolo brillar. Lo sacude frenéticamente por los aires y el escenario cambia y muestra un salón de baile. Parejas entran; algunas misteriosamente y de puntillas, otras extremadamente apresuradas. Los candelabros parecen seguir los movimientos de las parejas. Todas las mujeres llevan vestidos cortos, extienden las piernas, arquean el pecho y tienen el cabello corto.

Una pareja real hace su entrada: el oficial y la mujer de hace unos momentos. Toman asiento en una tarima. Las parejas están atrevidamente abrazadas. En una esquina, un hombre completamente solo, en medio de un gran espacio vacío. Tiene en la mano la concha de una ostra cuya imagen extrañamente lo mantiene absorto. Poco a poco descubrimos en él al clérigo. Pero tirando todo a su paso vemos a ese mismo clérigo que entra sosteniendo en la mano la coraza con la que jugaba hace un rato tan frenéticamente. Levanta en alto la coraza como si quisiera abofetear a una pareja. Pero en ese instante, todas las parejas se paralizan, la mujer del cabello blanco y el oficial desaparecen en el aire y esa misma mujer reaparece en el otro extremo del salón bajo la arcada de una puerta que acaba de abrirse.

Esa aparición parece aterrorizar al clérigo. Deja caer la coraza que, al romperse, lanza una flama gigantesca. Luego, como si lo embargara un sentimiento de poder imprevisto hace el gesto de recoger su ropa. Pero a medida que aprovecha las colas de su traje para llevarlas sobre sus muslos, parecería que

esas colas se alargan, y que forman un inmenso camino de noche. El clérigo y la mujer corren perdidamente en la noche.

Su carrera la cortan apariciones sucesivas de la mujer en actitudes diversas: a veces con una mejilla hinchada, enorme; otras sacando una lengua que se alarga hasta el infinito y de la cual el clérigo se engancha como de una cuerda. A veces con el pecho horriblemente abultado.

Al final de la carrera, vemos al clérigo desembocar en un pasillo y a la mujer detrás de él nadar en una especie de cielo.

De pronto una gran puerta, completamente chapeada de fierro. La puerta se abre con un empujón invisible y vemos al clérigo caminando de espaldas y llamando frente a él a alguien que no viene. Entra en una gran habitación. En esa habitación está una inmensa esfera de vidrio. Se acerca de espaldas todavía llamando con el dedo a la persona invisible.

Sentimos que la persona está cerca de él. Sus manos se levantan hacia arriba como si aprisionara un cuerpo de mujer. Luego, cuando está seguro de sujetar esa sombra, esa especie de doble que no vemos se abalanza sobre ella, la estrangula con expresiones de un sadismo inaudito. Sentimos cómo introduce su cabeza cortada en el frasco.

Lo encontramos en los pasillos, el aire despejado y haciendo girar una enorme llave en sus manos. Se mete a un pasillo, al final de ese pasillo hay una puerta, abre la puerta con la llave. Después de esa puerta hay otro pasillo, al final de ese pasillo está una pareja en la cual encuentra otra vez a la misma mujer con el oficial cargado de condecoraciones.

Una persecución comienza. Pero puñetazos por todos lados sacuden una puerta. El clérigo se encuentra en la cabina de un navío. Se levanta de su catre, sale a la cubierta del navío. El oficial está ahí, cargado de cadenas. Entonces el clérigo parece estar reflexionando y rezando, pero cuando levanta la cabeza, a la altura de sus ojos, dos bocas que se encuentran le revelan al lado del oficial la presencia de una mujer que hace unos momentos no estaba ahí. El cuerpo de la mujer descansa horizontalmente por los aires.

Entonces un paroxismo lo sacude. Parece que los dedos de cada una de sus manos buscan un cuello. Pero, entre los dedos de sus manos de los cielos, paisajes fosforescentes —y él completamente blanco y con la apariencia de un fantasma pasa con su navío bajo bóvedas de estalactitas.

Se ve al navío desde muy lejos en un mar de plata.

Y vemos en primer plano la cabeza del clérigo acostado y respirando.

De las profundidades de su boca entreabierta, del espacio de entre sus cejas se desprenden como humos relucientes que se reúnen en su totalidad en una esquina de la pantalla, formando una decoración de ciudad, o de los paisajes extremadamente luminosos. La cabeza termina por desaparecer completamente y casas, paisajes, ciudades se mantienen, instalándose y desinstalándose, forman en una especie de firmamento inaudito de lagunas celestes, de grutas de estalactitas incandescentes y bajo esas grutas, entre esos nubarrones, en medio de esas lagunas, vemos la silueta del navío que pasa y vuelve a pasar en color negro sobre el fondo blanco de las ciudades, blanco sobre esos decorados de visiones que repentinamente se vuelven negros.

Pero de todas partes puertas y ventanas se abren. La luz entra a raudales en la habitación. ¿Cuál habitación? La habitación de la esfera de vidrio. Sirvientes, domésticas invaden el cuarto con escobas y cubetas, corren hacia las ventanas. Por todos lados, frotan con intensidad, frenesí, pasión. Una especie de ama de llaves rígida, toda vestida de negro, entra con una biblia en la mano y va a instalarse en una ventana. Cuando podemos distinguir su rostro, percibimos que sigue siendo la misma bella mujer. En un camino exterior vemos a un sacerdote que se apresura, y más lejos a una chica joven con un traje para jardín con una raqueta de tenis. Juega con un hombre joven desconocido.

El sacerdote entra a la casa. Criados salen de todas partes y terminan por hacer una fila imponente. Pero debido a las necesidades de la limpieza, nos vemos obligados a mover la

esfera de vidrio que no es más que una especie de jarrón lleno de agua. Pasa de mano en mano. Y, por momentos, parece que vemos una cabeza moverse. La ama de llaves hace llamar a los jóvenes que están en el jardín, el sacerdote está ahí. Y una vez más encontramos entre ellos a la mujer y al clérigo. Parece que van a casarlos. Pero en ese momento vemos que todas las esquinas de la pantalla se amontonan, aparecen las visiones que pasaban en el cerebro del clérigo durmiente. La pantalla está cortada en dos por la aparición de un inmenso navío. El navío desaparece, pero de una escalera que parece subir hasta el cielo, baja el clérigo sin cabeza llevando en la mano un paquete envuelto en papel. Una vez en el salón donde todo el mundo está reunido, desenvuelve el papel y saca de él la esfera de vidrio. La atención de todo el mundo está en su apogeo. Entonces, se agacha hacia la tierra y rompe la esfera de vidrio: saca de ella una cabeza que no es otra que la suya.

La cabeza hace una mueca horrorosa.

La sostiene en la mano como un sombrero. La cabeza descansa sobre una concha de ostra. Cuando acerca la concha a sus labios, la cabeza se funde y se transforma en una especie de líquido negruzco que él absorbe cerrando los ojos.

En una pequeña facultad de una ciudad del centro de Europa. Terminando las clases. El profesor. Apuesto hombre joven. Con un aire un tanto ausente. Es la impresión que da a sus alumnos. Algunas cabezas de alumnos. Una especie de autoridad profunda y dulce. Uno de sus alumnos preferidos se acerca a él, le entrega un libro que toma con un aire de afabilidad extrema.

El alumno habla: «Mi madre me manda decirle que le gustaría verlo esta noche para la cena».

La noche, en un interior burgués. Jovencita nerviosa. La madre.

El profesor entra. Conversa con la madre. Sus miradas se dirigen de una forma extraña hacia la jovencita.

Se acerca a la jovencita.

Ella parece estar sufriendo. Lo mira. De pronto se levanta y lo lleva hacia el marco de una ventana.

Le cuenta su historia:

Estaba comprometida con un muchacho de una familia acomodada, se volvió su amante, está embarazada. Su prometido la abandonó.

Lo que quisiera, y dice esto con un aire dubitativo y exaltándose a medida que habla, es una intervención de carácter secreto. Piensa que él podría hacer mucho por ella.

El joven, con una mirada profunda y muy fría:

Que lo vaya a ver mañana alrededor de la medianoche.

Vida de hombre joven. Vive solo. Nadie a su lado. Lo vemos atravesar habitaciones vacías. Entra a su laboratorio.

Frascos, libros, recipientes. Es todo.

Está vestido con una gran levita.

Con un aire preocupado, va varias veces hacia la ventana desde donde contempla una plazuela frente a él.

Por un momento agarra un libro, lo extiende sobre una mesa sin sentarse. Se sumerge en él, levanta la mirada hacia arriba. La luna brilla en el cielo. Sus facciones fijas parecen exhalar una oración profunda.

En la plaza, frente a la casita donde vive el profesor, un cabaret. Hombres conversan mientras fuman. De pronto la jovencita de hace unos momentos atraviesa la plaza. Pasa bajo la luz del cabaret, muy bella. Los hombres la miran un momento, sorprendidos. Toca la puerta.

Los hombres intercambian miradas expresivas.

El joven profesor baja a abrirle, un candelero en la mano. Suben.

Percibimos que un ligero nerviosismo oprime el corazón de la jovencita. Al llegar a la sala, el joven la toma de las manos y la mira fijamente de forma extraña, enternecida. Percibimos que ella está conmovida. Ella mira el consultorio alrededor de ella.

De pronto el rostro del joven cambia. Se queda sin aliento.

La jovencita retrocede sorprendida, preocupada. Él se calma, va hacia la ventana y la abre. Percibimos que tuvo un violento malestar. Se sienta.

Extremadamente angustiada, lo examina sin moverse de lugar.

Sus manos sobre el escritorio agitan un matraz.

De repente se levanta, esboza un gesto brusco. Como para pedir algo.

Se pone de pie, va a hablarle.

Y de pronto se deja caer al suelo desmayado.

La jovencita lanza un fuerte grito y, de pronto, completamente frenética, sin poder soportar el permanecer un instante más en esa casa perturbadora, huye.

La vemos salir. Los hombres se reúnen en la plaza. Las personas del cabaret salen rápidamente, rodean a la jovencita

que no logra recuperarse. La conducen al cabaret. La reaniman. Ella explica:

Al joven le dio un ataque frente a ella.

Se organizan para auxiliarlo. Las personas entran a la casa.

Poco tiempo después.

Encuentran al joven en su casa, acostado, convaleciente. La jovencita está ahí y es quien lo cura. Personas en las esquinas hablan, con un aire alegre.

Una especie de músico de cabello blanco charla con un pastor. Parece alegrarse por la recuperación del joven: «A partir de ahora ya no estará solo».

Señalan con la cabeza a una mujer gruesa que recoge frascos, jala un gran baúl, luego la conversación cambia, sus miradas se dirigen hacia la cama. La vista se mueve con sus miradas. Vemos la espalda de la jovencita que levanta la cabeza del enfermo para hacerlo beber. Vista de espaldas parece llena de tiernas atenciones.

Pero la cámara los enfoca esta vez por delante y vemos el rostro de la jovencita lleno de una tristeza irremediable y parece que sueña con algo más.

Mientras que el joven bebe con un aire completamente indiferente.

La jovencita coloca la taza vacía sobre la mesa de noche. La mucama que los observaba le trae un ambiente extrañamente dulce.

Todas las personas presentes se retiran unas después de otras de puntillas, saludando muy ceremoniosamente.

La señora de la limpieza cierra la marcha. Es enorme e imponente. Músculos duros, de huesos anchos, muy hombruna. Su aspecto en general es brutal, casi provocativo, pero de forma extraña se vuelve más cálida cada vez que está cerca de su patrón.

En la habitación el joven y la jovencita se quedaron solos.

El joven descansa sobre las almohadas. Todavía tiene dificultades para respirar. Parece dormir. Sin embargo, por

momentos, diríamos que su mirada se vuelve hacia la jovencita en forma de un punto brillante que se mueve bajo los párpados y se desliza de lado. La jovencita mira delante de ella.

Abajo, un último visitante que se retira se voltea casi inconscientemente hacia la casa muy a tiempo para ver en el resquicio de la puerta el rostro hostil de la señora de la limpieza que empuja el batiente.

Un reloj de péndulo en la habitación marca las once y media.

En una especie de cocina la señora de la limpieza dormita.

En la parte superior, el péndulo marca ahora la una. La jovencita sigue mirando fijamente delante de ella. A medio levantar sobre sus posaderas, el joven, con el rostro vuelto hacia ella, la observa sin ninguna especie de indulgencia.

La jovencita ahora llora silenciosamente.

El joven la observa sin emoción, como si definitivamente no se dejara engañar por lo que ve. Aun así, se sienta por completo sobre sus posaderas y se acerca a ella.

Sus labios formulan una pregunta.

La jovencita mira hacia arriba. El rostro todavía tenso, no responde.

El tiempo pasa. El péndulo del reloj. El joven todavía lo observa. Vemos el cuerpo de la jovencita que se relaja paulatinamente. Su rostro parece apaciguarse. Entonces, el joven le toca el hombro. Ella se estremece de nuevo y se agita. Una expresión maternal atraviesa su rostro que parece humanizarse poco a poco.

Mira ahora al joven con una expresión de dulzura conmovedora, luego, parece que sus fuerzas la abandonan, se da la vuelta sobre el respaldo de la silla como desmayada. El joven que la observaba con una atención aguda, crispada, adquiere una expresión ligeramente socarrona. Aunque titubeando, se levanta. Se inclina por encima de ella, le toma la muñeca y le habla.

Nueva convulsión de la mujer que tiembla de arriba abajo.

Su brazo izquierdo se agita desenfrenadamente, luego se queda quieto temblando, y en la punta de su dedo tenso parece



coagularse una especie de punto luminoso que se convierte poco a poco en un hombre. El joven mira fijamente el punto, pero cuando el hombre está frente a él, la emoción del otro mundo lo embarga a su vez, siente un miedo innombrable que se distingue de sus rasgos fijos, sus labios temblorosos, su rostro de una blancura de cadáver, los ojos en blanco.

Sus ojos se contraen. Los cierra. Va a caerse.

Suelta entonces la mano de la jovencita, se recarga por un instante en la orilla de la cama, luego de ahí se arrastra frente a un espejo iluminado sombríamente. Frente al espejo, sobre una especie de base, se encuentra una esfera de vidrio de discoteca que gira proyectando luces.

El joven pone su cabeza encogida sobre el pecho como su tuviera miedo de mirar a su alrededor.

Se inclina. Sujeta una espada apoyada contra el espejo que levanta con un movimiento vertical. La extiende detrás de él cerrando los ojos.

La silueta del espectro oscila como si estuviera suspendida. Parece que la punta de la espada lo atrae.

Esa silueta es visible en el espejo detrás del joven.

El joven la mira escondiendo su propio rostro con la mano. Luego baja la mano y muestra repentinamente su rostro. Hay una similitud extraña entre el rostro del espectro y el suyo.

La esfera de vidrio se apaga. El espectro desaparece. Todo se oscurece de nuevo. El joven ahora regresó a su cama. La jovencita lo mira calmado. De nuevo él le toma la mano y parece tranquilizarla diciéndole:

«Cuando me cure intentaremos el experimento».

El reloj de péndulo sobre su mesa marca las cinco.

Un día lánguido entra por la lucerna.

Vemos en la escalera a la señora de la limpieza completamente adormilada que sube con una lámpara. Abre la puerta y mira a la pareja frente a la cama.

Un mes más tarde...

En el cabaret los dos hombres del principio fuman mientras charlan. Cae la noche sobre la plazuela. Los faroles se prenden uno por uno. Vemos al empleado del gas que pasa a lo lejos.

En las fachadas de las casas, ventanas se iluminan.

La jovencita atraviesa la plaza.

La detiene una especie de carroza fúnebre que avanza traqueteándose.

Adentro del cabaret los hombres se persignan, la mirada vacía.

Sin duda alguna vieron a la jovencita que entra a la casa.

Adentro de la casa la señora de la limpieza baja, abre la puerta. Su expresión se volvió triste, preocupada. Su exuberancia se desvaneció. Ya no es la mujer poderosa del inicio. Parece haber adelgazado: «El patrón está arriba. La espera».

Pronuncia esas palabras con un aire resignado y que supone muchas cosas.

El joven está en lo alto de la escalera, perdido en su enorme levita, con aire afable, la expresión dulce, pero, parece ser, más preocupada que nunca.

La subida a la escalera de la jovencita adquiere una importancia exagerada. Evoca una subida a la hoguera. Una mirada prolongada está alrededor de la jovencita.

Llegó hasta arriba. El joven abre una puerta, desaparece. Entran al salón del espejo y de la esfera de vidrio.

El joven cierra la puerta con una expresión meditativa y contenida. Sienta a la jovencita, le toma las manos con una especie de ternura. La jovencita lo mira, esboza una sonrisa vacía.

De pronto el joven la abandona, corre hacia la puerta que abre repentinamente.

La señora de la limpieza se limita a volver a cerrar la puerta.

Regresa hacia la jovencita sin ninguna vergüenza, perfectamente dueño de sí mismo.

Se hace de noche en la habitación.

Vemos estrellas titilar en el marco de la ventana.

El joven sienta a la jovencita frente al espejo. La expresión de la jovencita cambió por completo. Parece desenfadada, casi feliz. Como el joven está muy cerca de ella, ella lo toma de las manos suavemente:

«Hoy es cuando usted me lo devolverá».

El joven la observa, con una mirada profunda, atravesándola por completo. Luego una sonrisa furtiva se dibuja en sus rasgos faciales, mientras que sus pensamientos parecen pesarle demasiado.

La jovencita observa el rostro del joven en el espejo. Es apuesto, calmado, respira la pureza, la juventud, inspira una confianza sin límites.

Ella se siente feliz, cierra ligeramente los ojos.

El joven enciende la esfera de discoteca. Se volteó. La jovencita sueña.

Todo el mundo parece desfilar en el espejo, como una respiración marina, un mundo acuático lleno de filamentos y de glóbulos de aire que explotan. Patas nerviosas parecen rasguñar el vidrio, provenientes de la virtualidad del espejo. Una testa bestial aparece. Una infinidad de máscaras, de animales con ojos fosforescentes, todos llenos de un nerviosismo, de una ansiedad inconmensurable. Muchas de esas cabezas bestiales están coronadas con tiaras, guirnaldas, ceñidas con trenzas de flores. Pero todo ese mundo se mueve, se apresura, tiembla, como si los cimientos de las cosas estuvieran rotos. Y cabezas siguen abriéndose, reventándose. Ojos que brillan, fluyen con el curso del agua.

El rostro de la mujer está como perdido en ese sueño. Ahora el mundo acuático parece abandonar el espejo. Las patas inquietas y vibrantes crecen.

La jovencita se sacude como hasta el paroxismo de la asfixia, en la opresión de una pesadilla insoportable.

De repente, como si una mano poderosa la barrera, esa fantasmagoría se disuelve. El espejo se tranquiliza, se clarifica, pero una cabeza real se dibuja enseguida en él.

La cabeza del joven. Pero absolutamente transformada, irreconocible, horrorosa. Una horrible pasión se dibuja en ella.

La jovencita pasmada la contempla. Atónita. Incapaz de hacer un gesto, de lanzar un grito.

Vemos al joven en el espejo sacar la mano del bolsillo, quitar un cordón negro que traía colgando, bastante parecido a las lianas del sueño.

Pero de pronto un grito suspendido en los labios secos de la jovencita se manifiesta. Toda ella tiembla, se levanta, se da vuelta.

El joven de pronto se tranquilizó. ¿Era un sueño? La mira suavemente. Sin embargo, la jovencita tiene miedo. Su actitud muestra que ella no permanecerá ni un minuto más en esa habitación. Sin disculparse, sin decir adiós, se apresura, da la vuelta un instante por la habitación como un animal enjaulado. El joven la mira, parece extremadamente sorprendido. Le entrega su sombrero que ella toma con un gesto sonámbulo, luego sale, se apresura, corre. El joven, con un aire extremadamente sombrío, entra en la habitación y cierra la puerta detrás de él.

En los sótanos...

Una luz filtra un instante por el resquicio de una puerta carcomida, claveteada en la parte superior. Luego la puerta se abre por completo y el joven sale de ella con una linterna sorda. Gira meticulosamente la llave, que conserva cerca de sí, un momento antes de guardarla en el bolsillo. Sus cejas se fruncen, de pronto su rostro se torna perverso. Dirige la luz de su linterna hacia la hendidura. La luz ilumina a la señora de la limpieza que se agazapó ahí, temblorosa, atemorizada:

«¿Qué haces ahí?».

La agarra, la acerca violentamente a la luz. Luego la suelta, empujándola hacia delante:

«¡Sube!»

Ella sube las escaleras, con pisadas precipitadas de anciana, tropezándose, fuera de sí, enloquecida.

Arriba, en el vestíbulo de la casa, la vuelve a atrapar: «¿Qué hacías ahí?».

La acerca a él. Tiene un aspecto terrible: «Querías saber qué había en el sótano. ¡Esa inmunda seguridad que te devasta!». Su ira lo enferma, lo mata. Tiembla, titubea, vacila sobre sí mismo. Ya no puede:

«Pues bien, te lo voy a decir. No hay nada. Nada. Nada más que petróleo. Cajas, eso es todo. Así me gusta».

«Y esta llave, ves (se la enseña), ésta es la llave del sótano (la que tenía en la mano)».

«Si la tocas, morirás».

Las palabras parecen arremolinarse en su boca. Sus labios vibran como movidos por descargas eléctricas.

«Y ahora vete».

La deja corriendo, trepa la escalera de cuatro en cuatro, se encierra en su casa.

La mujer cae al piso, desmayada.

La cámara la alcanza, luego la abandona arremolinándose, sube por las escaleras, se topa con la puerta del despacho cerrado.

Al día siguiente, vemos una especie de espectro en casa de los proveedores, el lechero, el carnicero, el ferretero, el droguero. En el lugar del droguero el espectro manipula lámparas, pregunta por los precios, etcétera.

No obstante, hay una guerra...

El joven se va a ir. Lo vemos con sorpresa haciendo que pongan rejas de enormes travesaños frente a todas sus ventanas, gruesas y complicadas cerraduras a las puertas. Verifica la sonoridad, la resistencia del hierro de los travesaños, los pega con su dedo doblado, los sacude, coloca el pestillo en las cerraduras. Golpea el piso en varios lugares con un garrote pesado.

Luego una extraña carcacha viene a recogerlo, a él y a un cargamento incalculable de baúles. Sale de la casa solo. Entre el grupo de personas reunidas frente a su puerta para verlo salir está la silueta de la señora de la limpieza con su lámpara eterna, como una estatua que lo observa, con un aire ausente, como una figura del destino.

El tiempo pasa.

Un día, vemos pasar por la plaza a la jovencita con su madre y su hermano caminando muy rápido. Luego el músico y el pastor se detienen, de lejos, un instante frente a la fachada de la casa cerrada.

«Nadie...».

Nadie ha escuchado hablar del joven.

La guerra continúa.

Ya no hay gas. Se buscan recursos para alumbrar.

La plaza completamente oscura, con la casa más sombría que nunca. Y solo la luz de la luna. Al interior del cabaret solo una vela.

Todas las personas del cabaret están reunidas ahí. Un grupo frágil, inconsistente. El músico, el pastor, los bebedores del inicio, etcétera.

El reloj del cabaret cuyo péndulo va y viene en el silencio cargado de sombras.

Más tarde la puerta se entreabre. Vemos a la madre con su hija —luego al hermano— y mucho después a la señora de la limpieza con una lámpara apagada en el brazo.

El cielo oscuro.

La ciudad oscura.

Vista en línea recta de la ciudad sumergida en la oscuridad.

Hilera de calles oscuras. Las fachadas de las casas como flancos oscuros de navíos. Una lámpara extraña encendida por aquí y por allá, haciendo grandes halos en las tinieblas.

Ya no hay recursos para alumbrar, ya no hay petróleo.

Entre los proveedores, un rumor circula de boca en boca. El rumor de que en alguna parte hay una importante reserva de petróleo.

La señora de la limpieza con su lámpara de siempre bajo el brazo entra a la cremería. Aspecto desolador de la tienda vacía pero muy brillante. Blancura desoladora.

Pregunta:

«¿No es usted quien dice que su patrón había acumulado en su casa una enorme reserva de petróleo?».

La mujer sin responder toma su frasco de leche que está tres cuartos vacío, lo paga y se va de ahí.

Un día...

Gran embrollo en la plaza. El Alcalde que vio a los bomberos, al Comisario de Policía.

En el cabaret de enfrente conciliábulo. Estamos en pleno mediodía.

Vemos pasar a través del vidrio a la madre y a la hija.

Distinguimos sobre la plaza, entre la gente, a lo lejos, a la mujer con su lámpara. Las personas charlan. Ahí siguen el músico, el pastor...

«Ya veremos si es petróleo. Al menos nos habrá servido para eso».

Frente a la puerta muchos cerrajeros trabajan para forzar la cerradura, sin avisar. Deciden derribarla. No encuentran vigas suficientemente sólidas, suficientemente pesadas.

Las vigas se pudren en la plaza o se rompen.

Muchas palancas probadas para levantarla también se rompen.

Aspecto ansioso del Alcalde que se cubre. Expresiones consternadas y preocupadas de los presentes. Sentimos que el viento de lo oculto pasó.

La mujer de la lámpara tiene una sonrisa extrañamente enigmática. Se voltean hacia ella, la interrogan:

«¿Qué sabe?». No sabe nada.

El día continúa. Cae la noche. Personas observan sus relojes asintiendo con la cabeza.

El rumor de que la casa resiste a todos los ataques corre por todos lados. Vemos a lo largo de la plaza ventanas que se entreabren tímidamente por todos los pisos. Al interior del cabaret las personas se miran sin comprender. Una angustia embarga a todo el mundo ante la oscuridad que viene.

Las personas se observan y ven la noche que comienza a invadir sus rostros.

Mañana harán explotar la puerta con dinamita.

El Alcalde da una orden. Los bomberos avanzan llevando con cargas de explosivos. Ligero revuelo atemorizado. Los bomberos excavan. Las personas se alejan, hacen un círculo.

Al anochecer una gran flama. Humo, un agujero enorme.

El Alcalde y el Comisario entran con algunos agentes. Un agente los precede con la linterna. Se voltean hacia la mujer: «Llévanos».

Ella parece no entender. Luego avanza temblando. A medida que avanza sus pisadas se fortalecen. Bajan las escaleras que conducen al sótano. Llegan frente a una puerta. Un golpe de pico la hace salir volando. Entran. La linterna proyecta débiles rayos sobre las paredes. Están en una habitación redonda. En medio, cajas. Se acercan. La linterna ilumina las cajas de hierro. Bajan una:

«Ya veremos».

Protegen la lámpara, se alejan suavemente. Introducen la punta del pico bajo la tapa que se abre. La quitan:

«Horror».

Una cabeza humana. Una cabeza de mujer con un lazo negro en el cuello, decapitada. Debajo miembros amontonados, dispuestos en círculo, el cuerpo completo.

El Alcalde, que fue el primero en ver, retrocede. Luego sumerge la linterna con un gesto brusco dentro de la caja. Vemos cómo avanzan las cabezas de los ahí presentes, se acercan, alargan el cuello, se agachan.

Círculo horrorizado de cabezas.

TREINTA Y DOS CAJAS, TREINTA Y DOS CADÁVERES DE MUJERES.

En Turquía.

Encontraron las huellas del vampiro. Vemos al Comisario, al Alcalde, a la jovencita, al músico entrar a un hospital de en frente donde se enteraron que atendían al criminal. Están ante un secretario. Muestran sus papeles. El secretario busca un nombre en un registro. Lo encontró. Se levanta, va a buscar papeles, los compara con los de los recién llegados.



Así es. Entra el Médico en jefe. El Alcalde, el Comisario, el músico lo rodean.

Buscan a un tal Señor D... Ademán afirmativo del Médico. Se retira, los hace entrar en una sala.

«La persona que buscan está ahí». Se acercan a una cama.

El enfermo está moribundo. Respiración jadeante del enfermo. Rostros angustiados de los presentes.

La jovencita en una esquina, distraída, muy lejos de la escena.

El Médico se acerca, jala las cobijas. Sus cabezas se agachan.

Un hombre moreno, grande, de labios anchos, con el rostro marcado por manchas, aparece, sin ningún parecido con el joven del principio.

Evidentemente es otro hombre.

Los ahí presentes le hacen entender al Médico que debe de estar equivocado.

Ademán de negación del Médico.

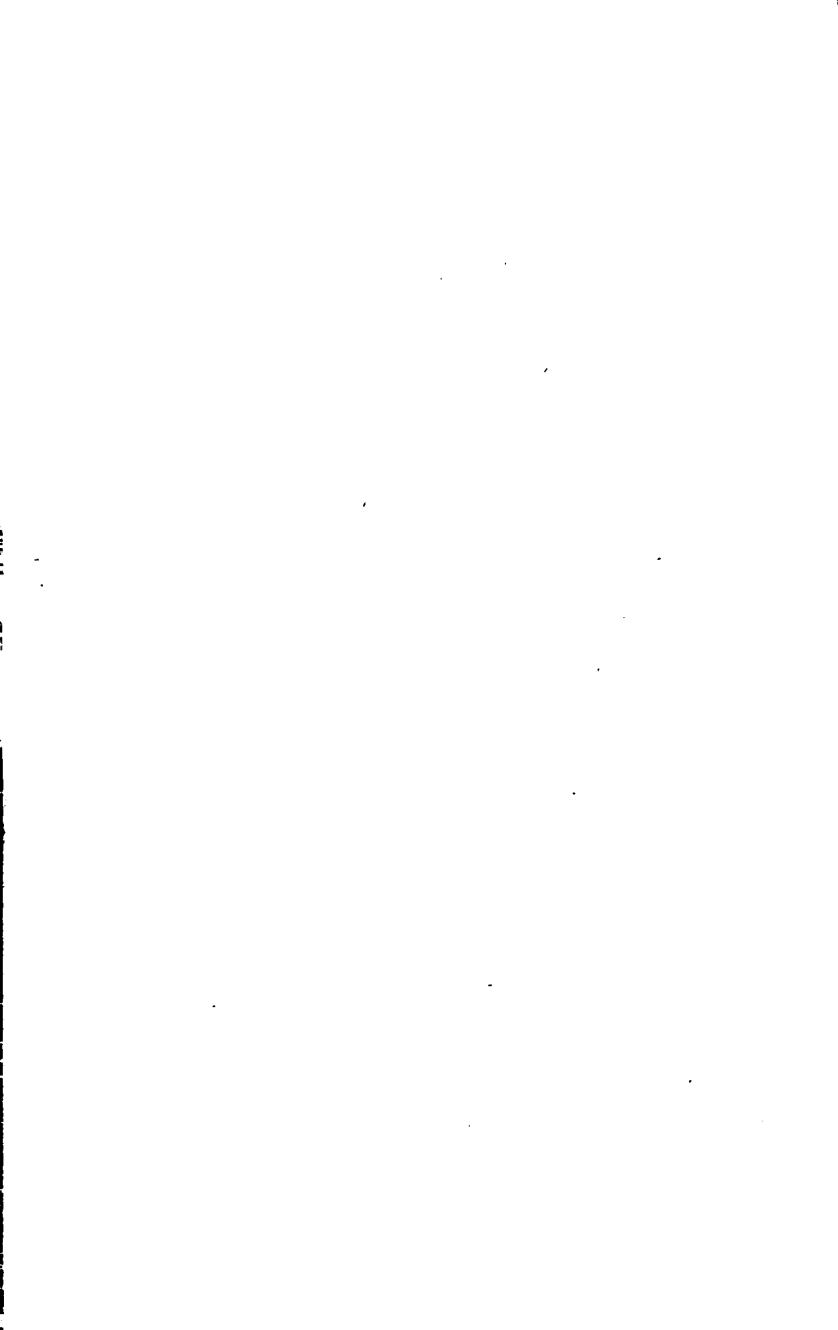
Afirma que efectivamente es con ese Señor D... con el que deben tratar. Les muestra las camas alrededor de él.

El círculo de camas aparece en la pantalla con los nombres de los enfermos indicados en la cabecera. Es evidente que el enfermo efectivamente es ése.

Mano del Médico que golpea sobre los papeles del estado civil. Y de nuevo su expresión afirmativa.

Rostro a la vez conmovido y feliz de la jovencita.

#### FINAL



## LA REBELIÓN DEL CARNICERO

*La concha y el clérigo* es la primera película de imágenes subjetivas, sin tintes de humor, que se haya escrito y producido. Ha habido otras películas, antes de ésta, para introducir en el pensamiento una ruptura lógica análoga, pero siempre el humor era la explicación más clara de su desencadenamiento, y era como una razón de existir.

La mecánica de este tipo de películas, incluso aplicada a asuntos serios, está calcada sobre algo bastante parecido a la mecánica de la risa. El humor es el elemento común, al que todos somos sensibles, por el cual el espíritu nos comunica sus secretos.

*La concha y el clérigo* es la primera película de tipo subjetivo donde se ha intentado contar con alguna otra cosa además de la risa, y que, incluso en sus partes cómicas, no utiliza el humor como discriminante exclusivo.

La rebelión del carnicero parte de un procedimiento intelectual análogo, pero todos los elementos que anteceden en la película solo existían como potencia: erotismo, crueldad, gusto por la sangre, búsqueda de la violencia, obsesión por lo horrible, disolución de los valores morales, hipocresía social, mentiras, falsos testimonios, sadismo, perversidad, etcétera, etcétera, son empleados aquí con la máxima legibilidad.

Estaríamos equivocados en ver, además, que en esa narración pormenorizada sentimientos reprimidos o infames son la única razón de ser de ese guion. La sexualidad, la inhibición, el inconsciente nunca me han parecido una explicación suficiente de la inspiración o del espíritu: solo quise dejar por sentado.

En cuanto a la película hablada, veremos que es hablada en la medida en que las palabras pronunciadas solo están puestas ahí para hacer que las imágenes cobren impulso. Las

voces están ahí en el espacio como objetos. Y es en el plano visual donde debemos, por así decirlo, aceptarlas.

Encontraremos en esa película una organización de la voz y de los sonidos, capturados en sí mismos y no como la consecuencia física de un movimiento o de un acto, es decir, sin concordancia con los hechos. Sonidos, voces, imágenes, interrupciones de imágenes, todo eso forma parte del mismo mundo objetivo donde está por encima todo el movimiento que vale.

Y es el ojo el que finalmente recoge y subraya el residuo de todos los movimientos.

Plaza del Alma. Un hombre angustiado piensa que tendrá éxito. Camina de un lado a otro, esperando a una mujer que no llega.

Son las dos de la mañana. La plaza está completamente vacía. Un camión de carnicería que llega a toda velocidad da vuelta repentinamente y pierde una res. Los carniceros insultan al hombre, bajan, comienzan a cargar la res sobre sus espaldas. El loco se acerca, con actitud interesada, pero su actitud interesada es algo tan terrible que los carniceros vuelven a subir al auto y huyen.

El loco cada vez más obsesionado entra al restaurante Chez Francis. Percibimos que bastará con que su obsesión encuentre un objetivo para que se desate una crisis.

Se sienta. Curiosidad general. Discusión en la barra. ¿Van a atender al loco?

Una mujer entra, haciendo muchos aspavientos, inmediatamente la alcanza un gigoló. El aspecto de esa mujer irrita al loco. Oscila entre el odio y el deseo. La mujer le interesa al loco. El gigoló se retuerce. Ella le sonríe al loco, quien, como si estuviera ocupado en otra cosa, se decide finalmente a sacarle la lengua.

El gigoló se levanta para provocar al loco. El loco lo mira con un aire macabro, y como el gigoló se acerca, él le propina un puñetazo en plena jeta, mientras le dice sin levantar la voz:

Cuidado, tu cabeza acabará con el carnicero.

En ese momento el chico deja caer su bandeja. El ruido estruendoso de la bandeja le causa una impresión terrible al loco. El gigoló se acobarda entre sus manos; y como todo el café se pone de pie y se acerca, el loco de pronto tiene un vacío durante el cual todo se vuelve estable, y oímos el ruido del camión de los carniceros que pisotea el asfalto por la mañana, con golpes de cascos de caballos.

Luego el ruido del café se reanuda. El loco encontró sus espíritus, pero ante sus ojos la visión del camión que circula, que circula traqueteándose en una esquina de la pantalla parecido a esas imágenes minúsculas, que se desplazan en el techo, en una habitación oscura, por el intersticio de luz de las persianas. Grita mirando a las personas del café que lo miran fijamente como animales:

Al matadero.

De pronto ya es muy tarde.

Todos los clientes del bar están ahí, tranquilos, irreconocibles, bociosos, cojos. El loco los examina. Ellos inmóviles; él les jala un brazo, les levanta un párpado, inspecciona una boca. Todo el grupo se pone en marcha, se dispersa sobre la plaza solitaria, con hileras de avenidas sobre el cielo, donde ya solo vemos un solo hombre.

Los encontramos corriendo por el campo, cada uno bajando una pendiente muy empinada sobre un objeto especial.

Y de pronto el loco sobre el estribo de un taxi, expulsado a toda velocidad. Adentro, el gigoló y la mujer juegan a vuela la paloma, inconscientes.

Y sobre la capota, un enorme carnicero.

Pero el loco observa a la mujer y aparta su pecho que se extiende por una esquina de la pantalla completamente rodeado por la punta de un gran cuchillo triangular que lo cerca sin tocarlo. (Como la manecilla de un reloj de sol).

Luego el carnicero que tiene ese cuchillo en la mano.

Ahora bien, una mujer pequeña entra a Chez Francis. Cuando todo terminó y ya no hay nadie. Un agente aparece, pero como confiesa que vino a esperar al loco, pero que ella está retrasada, la lleva a la estación.

Ella llora, patalea.

Al cabo de un instante, la vemos salir de la estación corriendo y todos los agentes detrás de ella salen en mangas de camisa y se ponen sus chaquetas.

Se dispersan, sin lograr alcanzarla y los encontramos en grupo, caminando en cámara lenta y tocando la gaita con aire extasiado.

En otro lugar, seminaristas que caminaban en grupo se dispersan y corren en cámara lenta.

En otro lugar, también, soldados saliendo de un cuartal hacen lo mismo.

En una calle, la mujer pequeña sigue corriendo, se cruza con el camión de los carniceros encendido a toda velocidad.

En el taxi, el carnicero, el gigoló, la mujer y el loco llegan frente al matadero.

El camión del carnicero llega, también, con gran estruendo, y el carnicero sale del taxi con su ayuda, y ambos bajan con cuidado (en caso necesario sosteniéndolo con una cadena montada en un aparejo) el cuerpo de la mujer pequeña, viva y parpadeando, pero tiesa como una pieza de carnicería.

El loco se abalanza, pero los carniceros ya solo tienen entre ellos un cuarto de verdadera res que cargan balanceándose. Y como entra al matadero, solo ve a los carniceros y a sus ayudantes en su asunto y cortando pedazos de animales que caen alrededor de él como ramas de árbol.

En el matadero, nadie. Busca por todos lados, y por todas partes, en la ciudad, los agentes, los soldados, los seminaristas husmean.

Termina por encontrar a la mujer pequeña, del tamaño de una muñeca, y completamente dura, bajo una acumulación de viruta. Pero el carnicero la distingue.

Monta en ira incontrolable.

Está triste. Se sienta y se seca la frente. La mujer está ahí, entre ellos, risueña, encantadora, en medio de toda esa carnicería.

El carnicero y el loco están tristes. Se miran un poco como adivinos. Parecen estar reflexionando.

Ahora el loco tiembla, tiene miedo.

Ese conciliábulo es un verdadero interrogatorio. La mujer está ahí, en una canasta, sangrante, los brazos colgantes, asesinada. Y tanto al gigoló como a la prostituta los usan como testigos falsos.

Un círculo de policías los rodea. Uno de ellos ríe y empuja al carnicero con el codo, como si le dijera:

Hablando como un murmullo.

Ahí tienes tu nuevo caso.

El maestro carnicero asiente lúgubrementemente, luego hace que extiendan a la mujer como si la fuera a despedazar y, de pronto, sin poder más, y arremangándose, abre la boca, mientras que por medio de la voz enorme del altavoz escuchamos una voz que dice en su lugar:

Hablando en una interrupción de imágenes.

Ya estoy harto de cortar carne sin comérmela.

Alrededor de él, ya no hay nadie. Vemos en una esquina cómo huye una colonia de ratas.

Entonces le llevan unos cubiertos. La mujer que volvió a la vida pone la mesa. Cristales brillan. Flores por todos lados. Es día de boda. En un esmoquin un poco corto, el carnicero festeja su boda. Dos sacerdotes muy grandes lo sostienen cada uno de un brazo, mientras que la imagen gira en bloque, lentamente, con un movimiento de sueño. La mujer sentada frente a la mesa, en atuendo de novia, los hombros desnudos, tiritita.

El loco acompaña al gigoló y a la prostituta que, frente a la puerta del matadero, le estrechan la mano con compasión, porque es un cornudo.

Luego cierra el portón de fierro y se va de ahí conduciendo frente a él un inmenso rebaño de bueyes.

En la ciudad las personas a quienes se les alertó regresan a sus casas. El regimiento entra en el cuartel. Las puertas del seminario se vuelven a cerrar.



## VUELOS Y ROBOS

Un joven abogado, para completar su formación profesional, entra como colaborador al bufete de uno de los más grandes maestros de la barra de abogados.

Su oficina. Un calendario de pared: una fecha.

Los primeros casos que le encargan.

Una jovencita que parece muy infeliz le habla de su caso.

Gracias a su padre, muerto desde hace mucho, es la heredera de grandes terrenos en Oriente que recientemente adquirieron un valor impresionante debido al descubrimiento de yacimientos petrolíferos. Su madre murió recientemente y su padrastro reclama injustamente esa propiedad. Se inició una demanda de la cual depende toda su fortuna. El litigio será la próxima semana.

El joven abogado está muy interesado, se percibe que una gran simpatía se establece a lo largo de esa entrevista.

La jovencita proporciona un documento que encontró gracias a la mayor de las casualidades y que innegablemente establece sus derechos.

«Con esto seguro vamos a ganar», dice el abogado.

Coloca el documento en el expediente que descansa sobre su escritorio, es una especie de cuaderno voluminoso.

Otros clientes —otros casos— vista rápida de otros clientes en la oficina del joven abogado: una anciana llorando, un hombre hablando con vehemencia —el expediente sobre la pila—. —Todo se nubla— la jovencita pasa montando un caballo en la escenografía de un importante pozo de explotación petrolífera —se detiene, baja, camina, sonrío— sus ojos se acercan, crecen —luego, en fundido encadenado, el mar con un vuelo de

gaviotas— luego los mismos decorados visto desde el frente de un bote de motor a toda velocidad subiendo y bajando alternadamente.

Luego, de nuevo el cliente hablando con vehemencia —la toma cesa repentinamente—.

El joven abogado acompaña a ese hombre, otro entra, mayor, con aspecto taimado.

Parece exponer una pregunta complicada, preguntar por alguna información. El joven abogado toma un libro y lo hojea; no encuentra lo que busca. Se abstrae un momento como para ir a buscar algo, el hombre corre hacia los expedientes, descubre el de la jovencita, lo abre febrilmente, le quita la parte importante y la pone en su bolsillo, luego se vuelve a sentar inmóvil.

El joven abogado regresa con un gran libro en la mano. Le quita indicaciones que el hombre fingía anotar. El hombre se retira como satisfecho de su consulta.

El joven abogado se vuelve a sentar solo en su oficina. El expediente de la jovencita está ahí, a la vista. Se agarra la cabeza con las manos: sigue viendo el mar, pero desde arriba, como desde un avión que sobrevolaría una vasta bahía, dirigiéndose al fondo de la bahía. La bahía se convierte en una sala de audiencia vista desde arriba: jueces al pendiente, el documento, la jovencita que sonríe, un chorro de petróleo saliendo del pozo, vagones depósito formando una fila interminable hasta el horizonte. Una llanura desierta, una palmera en el horizonte, un oasis, una fuente, palmas, el calendario.

De nuevo el despacho del joven abogado. Entra, se instala, comprendemos que la jovencita regresa. Le habla con diligencia y satisfacción, luego abre el expediente, busca, se preocupa, se alarma, falta la pieza importante, la jovencita comprende su preocupación y parece alterada.

Sale corriendo del despacho, la figura del hombre taimado aparece un segundo, habla con el gran abogado que parece aterrado, se robaron el documento, los clientes de hace un rato

regresan en diversas poses, pero sobre todo el hombre taimado alejándose, obsequioso.

El joven abogado y su patrón entran. Siguen hojeando el expediente delante de la jovencita que mira fijamente frente a ella. El patrón comienza a hacer reproches.

Nueva imagen del hombre taimado visto como estaba cuando el joven abogado regresó. En el despacho el joven abogado se dirige a la jovencita. Describe la actitud del hombre taimado. Su nariz característica.

«Es mi padrastro», dice ella.

«Lo encontraré, se lo juro».

La jovencita llora.

Gran agitación en la oficina.

El joven abogado corre hacia la calle, se sube en un taxi, vemos por la portezuela a los paseantes que atraviesan corriendo.

## VISIÓN

El hombre taimado corriendo igual que los paseantes sobre un terreno desierto luego en ladera del collado, luego en una cañada, impresión de sobrevolarla, o de verla bajar en esa cañada en un punto elevado. De nuevo por una ventana del taxi: la calle, un cartel:

### «AVIONES POSTALES»

pasa rápidamente por la calle, otra vez más calles, paseantes que desfilan rápidamente y que se convierten en árboles y postes telegráficos, vista de un tren a alta velocidad. De nuevo la realidad, el taxi se detiene, el joven abogado da un salto, entra en un inmueble, se dirige al portero, pregunta, describe al personaje que busca: «El Señor X... se fue ayer». Nueva pregunta del abogado, expresión de ignorancia del portero: «Tomaba un tren a las 7 horas en la estación de... creo».

## VISIÓN DE ESA CIFRA EN GRANDE SOBRE UN TABLERO INDICADOR LUEGO EN UN RELOJ DE PARED

El reloj de pared se convierte en un disco, luego un gran tren se va, reconocemos el Expreso de Oriente, la estación de Lyon, la muchedumbre que se amontona, luego la imagen marina que había dado seguimiento al recuerdo de los ojos de la jovencita, pero en oscuro, al anochecer.

La misma imagen vista de un avión, esta vez vemos las alas del avión, luego el cartel: «Aviones postales».

De nuevo el joven abogado frente al portero, con aspecto azorado, sale corriendo de pronto.

Una salida de avión, el joven abogado entra, toma asiento inmediatamente antes del despegue, el avión parte, imagen del paisaje visto desde el avión: sobrevuelan los campos, las ciudades, en el paisaje que sobrevuelan, un tren sigue la misma dirección que el avión y progresivamente lo rebasan.

Imagen, en sucesión acelerada, de las principales regiones sobrevoladas por la línea aérea. Aterrizar en Constantinopla. Escenas diversas en rápida sucesión la cual debe dar una impresión de trepidación y de embriaguez. Un tren entra en la estación de Constantinopla, es el Expreso de Oriente. El joven abogado está entre la muchedumbre, el rostro escondido en una bufanda, descenso de los pasajeros, descubrimos al hombre taimado (el padrastro de la jovencita), lo seguimos por entre la muchedumbre, la inspección de aduana, las maletas del padrastro, su apertura, en el bolso abierto se distingue el documento (cuaderno). El padrastro vuelve la cabeza por un momento, el abogado se acerca como para agarrarlo. Ojos lo miran de un lado, luego del otro. Se detiene, la visita termina. El padrastro cierra de nuevo sus maletas y se va seguido del abogado a lo largo de una banqueta —maleteros— la apariencia del padrastro alcanza a recordar la imagen de su carrera en el desierto.

No ha soltado su bolso, se sube a un auto, el auto se va, la imagen lo sigue como desde otro auto detrás.

Llegada a un gran hotel. Ese hombre y el abogado, todavía escondido en su bufanda, se instalan —habitaciones, pasillos—, el abogado sigue —habitaciones en el mismo pasillo—, el padrastro entra con sus maletas, el bolso en diferentes lugares, vigilancia, el hombre pasa por los pasillos una vez, otra vez, etcétera, imagen de un calendario: una fecha. La fecha del día siguiente, más pasillos.

En la oficina del abogado en París el gran abogado recibe a la jovencita en su despacho, calendario, fecha.

«El proceso se litiga en tres días. Acabamos de recibir una carta de nuestro joven colega».

Vemos la carta con la etiqueta «por vía aérea».

Debajo una línea de la carta: «Haré lo imposible». La jovencita la lee, por la ventana observa el vuelo de un gorrión, luego es la imagen de todo un vuelo de gaviotas en paisajes de Oriente. Vista desde el piso —un minarete— una cúpula que se convierte en la silueta del joven abogado litigando.

De nuevo los pasillos en el hotel de Constantinopla. Esta vez el abogado corre hacia la habitación del hombre, entra bruscamente, el hombre está ahí. Se abalanza sobre él, lo abate, salta encima del bolso que está cerca de la cama, agarra el documento, huye seguido por el hombre. Corretiza fuera del hotel, persecución, el abogado se sube a un auto, los perseguidores, a cierta distancia detrás, buscan hacer lo mismo, en el auto vemos al abogado colocar el precioso documento en un gran sobre preparado, el auto se acerca a una oficina postal, entra precipitadamente, a lo lejos vemos llegar a los perseguidores, la oficina está casi vacía, llega a la ventanilla, entrega la carta, paga, se va, vuelve a subir a su auto al mismo tiempo los otros casi lo alcanzan, la persecución continúa más allá de la oficina de correos. Al final de una calle salta fuera del auto y se esconde detrás de algo (árbol, puerta) mientras que los perseguidores continúan corriendo tras su taxi vacío.

Imagen de un avión volando majestuosamente en el cielo, el Palacio de Justicia. Audiencia, el gran abogado termina su alegato,

levanta el documento, juicio, ganaron el caso, rodean a la joven-  
cita, la felicitan los abogados, ella mira a lo lejos, soñadora.

Un avión postal volando en un cielo claro.

## EL SEÑOR DE BALLANTRAE DE STEVENSON

*Adaptación de Antonin Artaud*

En un magnífico castillo de Escocia, aunque en ruinas, a orillas del mar donde cruzan a cualquier hora del día los lugres de los contrabandistas, castillo que por todas partes exuda miseria, aunque intacto en la inmensidad de los dominios que lo rodean, vive el viejo lord de X... con sus dos hijos y una rica heredera, huérfana, comprometida con el mayor de sus hijos.

El primogénito por ser el primogénito es muy amado por el padre y es el que hereditariamente parece haber recibido la inteligencia, la audacia y cierta genialidad sombría; y sus pasiones y sus vicios parecen estar igualmente a la altura de su espíritu.

Desde el inicio de la película la posición de los personajes se fijará recíprocamente los unos en relación con los otros.

El primogénito, malo, orgulloso, incisivo, perspicaz, aspirando alrededor de él la atmósfera devoradora del lugar de nacimiento.

El segundo, bueno y retraído, sufriendo en silencio, más ponderado y en el fondo más lúcido, lleno del sentimiento preponderante de la equidad.

El padre, parcialmente a favor del primogénito, y, no obstante, amable, entregado a los libros, a las meditaciones, lleno de una alta delicadez ancestral.

La huérfana, bella, sorprendentemente delgada, sin gran dulzura, implacable, sentiremos, tanto en sus amores como en sus odios, que tiene buen corazón, poniendo por encima de todo la nobleza del corazón. También se entregó por completo al primogénito que para ella es la encarnación de la belleza, de la valentía, del honor, de la audacia, de la longevidad.

Desde el principio, el problema del derecho de primogenitura se planteará en toda su angustiante magnitud en función

de las reacciones de todas las partes interesadas: el primogénito que goza de ellas, el segundo que las padece y, sobre todo, en función de la justicia o de la injusticia de la suerte que es quien escoge unas u otras. Y eso, con motivo del grave caso de conciencia que se plantea de pronto en esa familia al momento del desembarque en Escocia del Príncipe Carlos, el cual, respaldado por sus partidarios los Jacobitas, intentará reconquistar el trono de Inglaterra.

Estamos en Escocia. Escocia merece y quiere en su corazón a un rey escocés. ¿Cuál de los dos hijos estará del lado del corazón, cuál del lado de la seguridad y del gobierno estable?

Cada uno de los dos reivindica ese honor o ese castigo, cada uno tal vez desea no ser elegido.

Cada uno lanzará el destino a cara o cruz, como siempre, y como de costumbre, piensa el primogénito, para darle unas bofetadas a la razón de los hombres.

El destino elije al primogénito. Se va. Ya no tenemos noticias tuyas. La guerra termina. Está muerto. Perdió todo. Es el segundo el que recolectará la fortuna, la heredera, el título, el apellido.

Después de las disyuntivas, del tiempo, la huérfana, para reconocer la hospitalidad que le otorgó el viejo lord, se casa con su segundo hijo, Henri y tiene una hija con él. Pero ella y su padre se mantienen al margen, y, en la noche reunidos frente al fuego, hacen una especie de grupo moral donde el marido es el único excluido.

Él indemniza a su regidor Mackellar que en la historia adquirirá un rol cada vez más importante.

Un día llega la noticia de la existencia del primogénito. Noticia fatal, relámpago anunciado por un navío augural a lo lejos.

Vive y pide dinero.

Para satisfacer sus exigencias, la propiedad desmantelada por planos, por pedazos, con espacios enteros va desapareciendo.

La situación del marido se vuelve terrible ante su mujer.



Sin embargo, el primogénito en la lejanía descubrió un tesoro que conquistó a fuerza de astucia, de paciencia inteligente y razonada y, para ser sinceros, de genialidad, mostrando en todo momento su liderazgo sobre todos.

Un día, perdido en un desierto caótico, teniendo que escoger entre dos caminos, escogió el camino adecuado jugando a cara o cruz y ganó.

Y un día lo vemos en persona desembarcar en el castillo. ¿Retomará su lugar?

Comprendemos su espantoso rencor. Y el corazón, sobre todo el corazón de la mujer que perdió y que pertenece a alguien más: ¿pero a quién? ¡A su hermano que no tenía derecho a ella!

Está entonces ahí. Pero nada de lo que, hereditaria, ancestralmente, pasaba a sus manos le pertenecía.

No es gran cosa retomar esa fortuna de la cual debió tener la libre e íntegra disposición. El título ya nunca lo tendrá. Tiene que vengarse. Su hermano es el enemigo, primero en su condición de usurpador, sobre todo en su condición de hermano.

Tiene que vengarse. Lo hará, pero de la forma más insidiosa, la única que pueda satisfacerlo, utilizando las almas. Se vengará en el ámbito más completo y definitivo, el que controla todos los demás.

Se ganará el corazón de la chica de su hermano.

Se ganará sobre todo el de la mujer de su hermano, su prometida por la eternidad (él cree o piensa).

En la mesa, en todos lados, bajo exteriores hipócritamente afables, se las arregla para manifestar su [     ], y que su hermano que defiende la fortuna familiar tenga el aspecto de un hermano sin corazón.

Brazos arriba, brazos abajo, Henri lo ve dar una vuelta en el jardín con su mujer, pero cuando están solos juega a humillar a Henri y despliega hacia él en público la más grande deferencia y una especie de afecto turbio.

Una noche, mientras juega a las cartas, se burla de lo que él llama su torpeza, su rusticidad, en el culmen de la rabia se

jacta (erróneamente) de haberse convertido en el amante de su mujer.

Henri no responde nada al respecto, pero después de un instante lo golpea en la boca.

Se pelearán. Se pelean de noche. A la luz de una vela con la llama inmóvil en el aire sorprendentemente tranquilo. Henri hiere a su hermano y lo da por muerto. Después de ello va a advertirle a su regidor. Luego a su padre. Todos salen de nuevo para traer el cadáver. El cadáver desapareció. Lo único que vemos a lo lejos en el mar por la noche opaca es la vela gredosa de un contrabandista.

Después, Henri tiene una enfermedad muy grave. Permanece suspendido durante días en un delirio locuaz a lo largo del cual su lengua funciona sin cesar.

Y el regidor ve con estupefacción que él solo parece arrepentirse de una cosa: que su hermano tal vez no esté realmente muerto.

Durante esa enfermedad Henri se gana de nuevo el aprecio de su mujer quien finalmente reconoce su muy particular nobleza de corazón. Luego Henri se cura. ¿Pero se cura realmente? Parece ser que esa familia está hechizada. Él es como un loco que está lúcido, pero a quien le quitaron definitivamente el sentido de algo vital.

Aquí el problema de la locura se planteará de la forma más humana posible. De manera que cada uno se pregunte: ¿Por qué no yo? ¿Qué he hecho para que el destino me perdone y en el fondo cuánto vale realmente mi vida?

Pero como Henri se cura, entonces el viejo lord a su vez se enferma. Pero de una enfermedad muy parecida a la de su segundo hijo. Parece ausente y de pronto se despierta colmado por una sorprendente lucidez. En medio de todo eso, el padre muere.

Luego llega una carta con una petición imperiosa de dinero del primogénito. ¡Entonces estaba vivo!

Pero antes de que envíen el dinero, sucede que de nuevo el Señor de Ballantrae desembarca como una peste que se abate de nuevo sobre la familia.

Su hermano lo recibe en el gran comedor del castillo y le plantea sus condiciones:

Tendrá derecho a vivir y a un techo, pero eso es todo.

Así ya no envenenará a nadie.

Sin embargo, con el regidor, Henri organiza su huida. Dejará al primogénito la disposición de la propiedad, pero huirá con su mujer y sus dos hijos.

Al día siguiente, al despertar, el Señor descubre que su hermano huyó. Como un mano a mano solo tiene frente a él al íntegro Mackellar a quien desprecia.

Ahora está con él una especie de sirviente hindú que trajo de su viaje. Ese sirviente era inglés y Mackellar lo ignora. Para él el Señor sabrá del refugio de su hermano y de nuevo podrá acosarlo.

Se van a Nueva York. En el navío, el regidor ve con terror la rápida cabalgata de las olas, cada una de ellas acerca al Señor a su hermano en una especie de avance fatal contra el cual, él, Mackellar no puede hacer nada.

¡Pero si a pesar de todo pudiera hacer algo!... Él también es sensible a los astros. A todo lo que se hace y se deshace por encima de la voluntad de los hombres. ¿Y el hombre realmente no puede hacer nada? Todos los días, él, el Indio y el Señor van a sentarse con las piernas colgando sobre el oleaje en la popa del navío, y hablan. Bastaría con una patada bien colocada para que los cálculos del destino se caigan irremisiblemente al mar. ¿La dará? Mientras hablan, debido al balanceo del navío, unas veces el Señor está arriba de él y lo domina, pareciendo aplastarlo, otras veces es él quien lo domina y ve entonces la sombra del Señor extendida desmesuradamente sobre el oleaje como la propia sombra de la fatalidad. Le habla y de pronto su pie se libera. Impulsa su pie con todas sus fuerzas hacia el Señor. Pero el Señor más presto que él y que no ha dejado de presentir su cometido, se levanta. Está a salvo.

Desesperado por los remordimientos, Mackellar huye a su camarote. Ahí es donde el Señor lo encuentra y le tiende la mano:

«Veo que es un hombre».

Hablan y, bajo cierta luz, el Señor le parece a Mackellar extrañamente simpático. ¿Por qué es malo? Es el destino que quiso fuera así quitándole todo lo que le correspondía. Todo se remonta a esa moneda lanzada a cara o cruz. Que Henri no sea realmente culpable poco importa. Llegando a Nueva York, casi son, uno y otro, amigos.

Henri vive con su familia en una casa en los confines de la ciudad. Su situación moral está muy bien establecida. Es amigo del Alcalde, de las autoridades.

Le da la espalda a su hermano que viene hacia él extendiéndole la mano, y hace que lo expulsen de la entrada de su residencia.

Y para vengarse, el primogénito, con la intención de humillar a su hermano, instala no muy lejos de ahí una sastrería.

No obstante, el tesoro que había encontrado está ahí, enterrado en alguna parte de América, pero solo él puede encontrarlo, sin tener mapa y solo teniendo muy vagas indicaciones inscritas con su sangre en el puño de una camisa descolorida.

Hay que organizar toda una expedición.

Para eso se necesita dinero.

Su hermano, que va todos los días a regodearse de la humillación del primogénito perdido en su miserable tienda, ¿le dará los fondos necesarios? Se los dará para deshacerse finalmente de él y para que no regrese nunca. Porque un navío cargado de panfletos trajo noticias preocupantes de Inglaterra:

—A los primogénitos de todas las familias, incluso los que se fueron al servicio del candidato vencido, les serán restaurados sus derechos—.

No obstante, Henri, a quien su mujer le dio un hijo, futuro heredero del apellido, quiere defender al menos el patrimonio de su hijo.

Para ello, y finalmente haciendo locuras, para romper el maleficio de una amenaza espantosa y eterna (la amenaza que

constituye para él la simple existencia de su hermano) no dudará en convertirse en un criminal.

Se pone en contacto con un capitán de barcos piratas, el capitán Willis que dirigirá la expedición de su hermano al desierto. Se van y Henri los sigue a todos de lejos.

Al cabo de poco tiempo el Señor presintió que entre sus compañeros había un posible asesino. Y presenciaremos la lucha verdaderamente genial de ese hombre que solo tiene de su lado a un amigo, su criado indio, contra quince bandidos, puestos ahí únicamente para impedirle que regrese algún día.

Sabe que esas personas están amordazadas, son presas ellas mismas de su propia rapacidad. Sin él el tesoro se les escapa. Lo tratarán bien entonces hasta el día de su descubrimiento. Él sabe que no podrá escaparse. Un día simulará partir paseándose, muchos hombres armados irán tras él. ¿Cómo huirá? Intenta hablar con esos hombres. Tiene don de palabra, la mente presta. No todos, tal vez, son igual de malos. ¿Qué es lo que les interesa? ¡El tesoro! ¿Pero están seguros de que el hombre que los lleva se los dará? Que se deshagan del capitán criminal y que se queden solo con él. Los hará ricos.

Es cuando otro jefe se da a conocer y por medio de algunas palabras destruye el efecto del discurso del Señor. Cuando se encarga de hacer que encuentren realmente el tesoro, sino lo matarán como a un perro. Eso es todo. Lo demás no le concierne.

Solo, al pie de un árbol y con su fiel sirviente indio al lado de él, el Señor sueña y pierde la esperanza. Todo le pertenecía. Era el primogénito, tenía la fortuna, el espíritu, la inteligencia, el apellido. Va a morir como un perro, sin haber disfrutado nada. Y antes de haberse realizado. ¡Y va a morir debido a su hermano! ¿Para qué nació entonces?

Por ello se enferma. Y días tras día empeora. Muere, su sirviente lo entierra.

Sin él los bandidos están desorientados. Erran perdidos, enloquecidos, en el inmenso desierto, en los horribles bos-

ques. Sin tener el tesoro, sin tener más víveres, con ellos ese crimen que no les rindió frutos.

Parece que por un vuelco extraño del destino quien hasta ese día se ensañaba con el Señor se precipita sobre sus perseguidores.

Y cada mañana encuentran a uno de ellos muerto y escalpado.

De modo que el sirviente indio termina por quedarse solo.

Henri y Mackellar se preocupan del silencio de la expedición. Le avisan al abogado del país quien, ante la extraña actitud de Henri, se pregunta si no está loco y si vale la pena emprender la búsqueda.

Es necesario, responde Mackellar, usted no sabe todo. En todo esto hay algo que sobrepasa la comprensión de los hombres.

Caminan a su vez en el desierto.

Cayó la nieve. Ya no hay huellas. El silencio sobre todo es horrible.

Los silbidos del viento en la soledad son como la expresión de un silencio consumado.

Caminan. De pronto escuchan lamentos, un ruido de pala cavando la tierra, rompiendo la nieve helada.

El Indio está ahí, empecinándose sobre una especie de tumba. Al verlos venir, se abalanza sobre ellos. Cae de rodillas a sus pies.

—Salven a mi señor, no está muerto. Lo dormí, lo enterré para encontrarlo más tarde y resucitarlo. Así como estábamos amenazados por ese conjunto de bandidos, era la única forma de salvarle la vida.

Se congregan alrededor de la tumba. El cadáver del Señor está ahí. Emerge. Su hermano Henri de pie, casi sin poder respirar, lo mira intensamente.

El Indio acostado sobre él intenta devolverle la respiración. Transcurren horas. Vemos el sol avanzar, girar, pareciera, perceptible y ostensiblemente en el cielo.

La nieve, el desierto exudan la tumba, el frío absoluto, definitivo.

De pronto, finalmente el Señor abre de nuevo los ojos. Frente a esa imagen y creyendo ver revivir al hombre del que había esperado deshacerse definitivamente, Henri cae muerto de desesperación, y a su vez el Señor vuelve a cerrar los ojos para siempre.

Y lado a lado vemos sus dos nombres en el mismo epitafio, en la misma lápida.





## ACERCA DEL CINE

### Respuesta a un cuestionario

1. ¿Qué género de películas le gustan?
2. ¿Qué género de películas le gustaría crear?

1. Me gusta el cine.

Me gusta cualquier género de películas.

Pero todos los géneros de películas todavía están por crearse.

Creo que el cine solo puede admitir un cierto tipo de películas: solamente aquel donde todos los medios de acción sensual del cine fueron utilizados.

El cine implica un vuelco total de los valores, una alteración completa de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más estimulante que el fósforo, más cautivador que el amor. No podemos empeñarnos indefinidamente en destruir su poder de galvanización por medio del empleo de sujetos que neutralizan los efectos en él y que pertenecen al teatro.

2. Solicito entonces películas fantasmagóricas, películas poéticas, en el sentido denso, filosófico de la palabra, películas psíquicas.

Lo que no excluye ni a la psicología, ni al amor, ni al desentrañamiento de alguno de los sentimientos del hombre.

Pero películas donde se opere una trituración, una remixtura de las cosas del corazón y del espíritu a fin de conferirles la virtud cinematográfica que se busca.

El cine solicita sujetos excesivos y una psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero sobre todo la repetición, la insistencia,

el regresemos a ello. El alma humana bajo todos los aspectos. En el cine todos somos [     ] y crueles. Es debido a la superioridad y la poderosa ley de ese arte que su ritmo, su velocidad, su carácter de distanciamiento de la vida, su aspecto ilusorio exigen un cribado ajustado y la esencialización de todos sus elementos. Ésa es la razón por la que nos exige temas extraordinarios, estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un estimulante extraordinario. Actúa directamente en la materia gris del cerebro. Cuando el encanto del arte se haya aliado en una proporción suficiente al ingrediente psíquico que posee, dejará muy detrás el teatro que relegaremos al armario de los recuerdos. Porque el teatro es en sí una traición. Vamos a ver en él muchos más actores que obras, en todo caso ellos son quienes primero actúan sobre nosotros. En el cine el actor solo es un signo vivo. Toda la escena solo le pertenece a él, el pensamiento del actor y el desarrollo de los acontecimientos. Es por esto por lo que no le ponemos atención. Charlot interpreta a Charlot, Pickford interpreta a Pickford, Fairbanks interpreta a Fairbanks. Ellos son la película. No la imaginaríamos sin ellos. Están en primer plano y no le estorban a nadie. Por esto no existen. Entonces ya nada se interpone entre la obra y nosotros. El cine tiene sobre todo la misma virtud que un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por esto el propósito de la película no puede ser inferior al poder de acción de la película —y debe celebrar lo maravilloso—.

## EL CINE Y LA ABSTRACCIÓN

El cine puro es un error, al igual que en cualquier arte, lo es todo esfuerzo por alcanzar el principio de ese arte en detrimento de sus medios de representación objetivos. Es un principio particularmente muy terrestre que las cosas solo puedan tener un efecto sobre el espíritu a través de cierto estado de materia, un mínimo de formas sustanciales suficientemente desarrolladas. Tal vez hay una pintura abstracta y que se dispensa de los propósitos, pero el placer que obtenemos de ella conserva una cierta apariencia hipotética cuyo espíritu, es cierto, puede darse por satisfecho. El primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que está en la utilización de los objetos y de las formas existentes a quienes podemos hacerles decir todo, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas.

La concha y el clérigo juega con la naturaleza creada e intenta devolverle un poco del misterio de sus combinaciones más secretas. No debemos entonces buscar una lógica o una evolución que no existen en las cosas, sino interpretar bien las imágenes que se desarrollan en el sentido de su significado esencial, íntimo, un significado interior y que va del exterior al interior. La concha y el clérigo no cuenta una historia, sino que desarrolla una continuación de estados de ánimo que se deducen unos a otros, así como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que tal pensamiento reproduzca la continuación razonable de los hechos. Del choque de los objetos y de los gestos se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento reprimido busca una salida sutil. Nada existe más que en función de las formas, de los volúmenes, de la luz, del aire —pero, sobre todo, en función del sentido

de un sentimiento indiferente y desnudo que se desliza entre los caminos adoquinados de imágenes, llega hasta una especie de cielo donde se realiza plena y completamente—.

Los personajes ahí solo son cerebros o corazones. La mujer despliega su deseo animal, tiene la forma de su deseo, el centelleo fantasmal del instinto que la empuja a ser una e íncesantemente diferente en sus metamorfosis repetidas.

La señorita Athanasiou supo muy bien fusionarse con un papel muy instintivo y donde una sexualidad muy curiosa adquiere un aire de fatalidad que sobrepasa al personaje en tanto que ser humano y se encuentra con lo universal. Solo puedo dirigir elogios igualmente a MM. Alex Alin y Bataille. Y, para terminar, quisiera agradecer muy especialmente a la Señora Germaine Dulac quien tuvo a bien admitir su completo interés en un guion que busca introducirse en la misma esencia del cine y no se preocupa por hacer ninguna alusión ni al arte ni a la vida.

## LA CONCHA Y EL CLÉRIGO

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

Consideré, escribiendo el guion de *La concha y el clérigo*, que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, y al que nadie hasta ese momento se le había ocurrido aislar. Ese elemento distinto de cualquier especie de representación vinculada a las imágenes participa en la vibración misma y en el nacimiento inconsciente, profundo del pensamiento.

Se desprende subterráneamente de las imágenes, y no resulta de su sentido lógico y cercano, sino de su mezcla, de su vibración y de su choque. Pensé que se podía escribir un guion que no tomaría en cuenta el conocimiento y la conexión lógica de los hechos, sino que más allá de todo eso iría a buscar en el nacimiento oculto y en los extravíos del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros actos llamados lúcidos, al mantener sus evoluciones en el ámbito de los nacimientos y de las apariciones. Es decir, hasta qué punto ese guion puede parecerse y asemejarse a la mecánica de un sueño sin ser verdaderamente él mismo un sueño, por ejemplo. Es decir, hasta qué punto restituye el trabajo puro del pensamiento. Así, el espíritu entregado a él mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, esmerado en no perder nada de las inspiraciones del pensamiento sutil, está muy listo para volver a encontrar sus funciones primeras, sus antenas orientadas hacia lo invisible, en recomenzar una resurrección de la muerte.

Eso es al menos el pensamiento ambicioso que inspiró este guion, que sobrepasa en todo caso los marcos de una

narración simple, o de los problemas de música, de ritmo o de estética usuales en el cine, para plantear el problema de la expresión, en todos sus ámbitos, en toda su dimensión.

## BRUJERÍA Y CINE

Escuchamos decir por todos lados que el cine está en su etapa infantil y que solamente presenciamos sus primeros balbuceos. Confieso que no comprendo esta forma de ver. El cine alcanza un estado ya avanzado del desarrollo del pensamiento humano y se beneficia de tal desarrollo. Sin duda es un medio de expresión que materialmente no está del todo en su punto. Podemos concebir cierta cantidad de progresos capaces de darle al aparato, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que no tiene. Un día no muy lejano probablemente tendremos el cine en relieve, incluso el cine a color. Pero esos son medios accesorios y no pueden agregar gran cosa a lo que es el sustrato del cine mismo, y el cual hace de ellos un lenguaje de la misma forma que la música, la pintura o la poesía. Siempre distinguí en el cine una virtud propia al movimiento secreto y a la materia de las imágenes. En el cine hay una enorme proporción de imprevistos y de misterios que no se encuentran en las demás artes. No hay duda de que cualquier imagen, la más adusta, la más banal, llega transpuesta a la pantalla. El más mínimo detalle, el objeto más insignificante adquiere un sentido y una vida que les pertenecen de forma exclusiva. Y todo ello, más allá del valor de significado de las mismas imágenes, más allá del pensamiento que traducen, del símbolo que constituyen. Por el hecho de que aísla los objetos y les da una vida aparte que cada vez más tiende a volverse independiente y a apartarse del sentido ordinario de esos objetos. Un follaje, una botella, una mano, etcétera viven una vida casi animal, y que solo pide ser utilizada. También están las deformaciones del aparato, el uso imprevisto que hace cosas que se le dan para que grabe. En el momento en que la imagen se va de ahí, tal detalle en el cual

no se había pensado arde con un vigor singular, va al encuentro de la expresión buscada. También está esa especie de adrenalina física que comunica directamente al cerebro la rotación de las imágenes. El espíritu se conmueve fuera de cualquier representación. Esa especie de potencia virtual de las imágenes va a buscar en el fondo del espíritu posibilidades hasta este momento inutilizadas. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la cual nos vincula directamente. Pero esa vida oculta, hay que saber adivinarla. Hay mucho más que un juego de sobreimpresiones para hacer adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine bruto, y tomado tal cual es, en lo abstracto, emana un poco de esa atmósfera de trance sumamente favorable a ciertas revelaciones. Hacerlo que sirva para relatar historias, una acción externa, es privarse de lo mejor de sus recursos, ir al encuentro de su objetivo más profundo. Por esta razón el cine me parece destinado sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y no realmente por medio del juego de las imágenes sino por medio de algo más imponderable que nos las restituye con su materia directa, sin interposiciones, sin representaciones. El cine llega a un punto de inflexión del pensamiento humano, a ese momento preciso en el que el lenguaje desgastado pierde su poder de símbolo, donde el espíritu está hastiado del juego de las representaciones. El pensamiento claro no nos es suficiente. Sitúa un mundo desgastado hasta la náusea. Queda claro lo inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es lo que sirve como corteza para la vida. Esa vida demasiado conocida y que perdió todos sus símbolos, comenzamos a darnos cuenta de que no es toda la vida. Y la época de hoy en día es bella para los brujos y para los santos, más bella de lo que jamás ha sido. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, busca alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo lo que en la vida de la vigilia se asemeja al campo de los sueños, el cine no existe. Nada lo diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, pre-



cisamente no necesita de cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. El cine se parecerá cada vez más a lo fantástico, ese fantástico del que notamos cada vez más que es en realidad completamente real, o entonces no vivirá. O más bien al cine le sucederá lo mismo que a la pintura, que a la poesía. Lo que sí está claro es que la mayoría de las formas de representación ya tuvieron su momento. Hace ya mucho tiempo que cualquier buena pintura solo sirve a reproducir lo abstracto. No es entonces solamente una cuestión de elección. No habrá por un lado solamente un cine que represente la vida, y por otro uno que represente el funcionamiento de la mente. Porque cada vez más la vida, lo que nosotros llamados la vida, se volverá inseparable del espíritu. Cierta ámbito profundo tiende a salir a la superficie. El cine, más que cualquier otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese ámbito porque el estúpido orden y la claridad habitual son sus enemigos.

*La concha y el clérigo* participa en esa búsqueda de un orden sutil, de una vida escondida que quise hacer plausible, plausible y tan real como la otra.

Para comprender esa película bastará con mirar profundamente dentro de uno mismo. Entregarse a esa especie de examen plástico, objetivo, atento solo al yo interno que hasta ese día era del dominio exclusivo de los «Iluminados».



## DISTINCIÓN ENTRE VANGUARDIA DE FONDO Y FORMA

El público que se interesa en el verdadero cine, que anhela la obra capaz de romper con las rutinas del cine comercial y de lanzar la cinegrafía a una nueva vía está consciente de la existencia de la única película hecha hasta ahora que sigue una concepción verdaderamente nueva, verdaderamente profunda:

### LA CONCHA Y EL CLÉRIGO

Esta película, no sabemos qué intereses de capillita o de personas le impidieron hasta ahora al público verla. Los directores de dos o tres salas que existen en París bajo el nombre de Studio y que parecían solo haber sido creadas para lanzar obras nuevas y sólidas, verdaderamente originales, cediendo a muy oscuras o tal vez muy precisas amenazas, después de tímidos intentos, y de conversaciones más o menos dudosas, renunciaron a ofrecerla.

Pero, por primera vez, la coalición de todos los intereses, de todas las fuerzas malvadas tendrá que ceder, y el público podrá ver a partir de... hasta... en la sala Adhyar una obra verdaderamente significativa, cuyas innovaciones no consistirán en múltiples hallazgos técnicos, sino en la profunda renovación de la materia plástica de las imágenes, en una verdadera liberación, liberación no azarosa, sino cercana y precisa, de todas las fuerzas sombrías del pensamiento.

Proyecto de constitución de una firma destinada a reproducir películas de cortometraje, de una amortización rápida y segura.

Uno de los principales obstáculos para la realización de una película, buena o mala, es su costo. Asimismo, la necesidad de amortizar, lo más rápidamente posible y con toda seguridad, una película que generalmente costó varios millones obliga a los productores a solo hacer películas capaces de tener una inmensa difusión, de ser vistas por todos lados y de gustar a todos los públicos. Esto le quita a cualquier iniciativa, aunque sea poco original, los medios de producirse, y explica que nos sea tan extrañamente dado el ver una película que sea una obra curiosa o duradera y que quisiéramos volver a ver.

Uno de los principales errores de los productores, y especialmente de los productores franceses, es creer que una película necesite haber costado cara para venderse cara.

Sin aspirar a crear grandes películas a buen precio para las cuales, ya sean los directores, ya sean los guionistas, ya sean sobre todo los servicios y la organización apropiados nos faltarían en Francia, podemos concebir una nueva fórmula de películas de cortometraje:

de 500 a 1000 metros,

con un costo:

de 50 000 a 150 000 francos,

capaces de pasar durante la primera parte de un programa y que, dado su costo, serían rápidamente amortizados.

Una de las originalidades de esa fórmula y de una firma basada en una fórmula parecida, es que permitiría la realización de películas de un género especial, llamadas películas de vanguardia, y consideradas hasta ahora como absolutamente invendibles e inamortizables, y que no encuentran la ligera inversión que les sería necesaria para ser realizadas.

La experiencia ha probado que esas películas, cuando son buenas y exitosas en su género, son capaces de ser un éxito de dinero y que, en todo caso, pueden permitir una rápida amortización. Tienen, en todo caso, un público que aumenta día con día. El público que llevó al éxito monetario al *Perro andaluz* puede con mayor razón reunirse para una película parecida.

Muchas salas especializadas existen en París. Las hay en otras ciudades de Francia. También existen en el extranjero. Un consorcio de salas de vanguardia se está creando. Cuando esté constituido, cualquier película, incluso de vanguardia, incluso revolucionaria, tendrá la seguridad de encontrar un público y de reembolsar sus gastos.

La única cuestión que surge es justamente la de calcular esos gastos con las posibilidades de amortización.

En el estado actual de las cosas, calculo que una película de vanguardia que no superará los 10 000 francos para que se realice no sería un mal negocio; y ya preparé el terreno para emprender un negocio de ese tipo.

Por supuesto, esta firma no limitaría su actividad solo a las películas de vanguardia, la fórmula sería sobre todo la de producir películas de cortometraje, cualesquiera que sean sus tendencias.

Esas películas, que solo tendrían dos o tres escenografías, las actuarían una muy pequeña cantidad de actores. La mayor parte de las escenas se filmarían en exteriores. La pequeña cantidad de elementos utilizados en esas películas permitiría, además de su precio de coste, que sería mínimo, producirlas en poco tiempo:

Quince días o tres semanas de trabajo para la mayoría de ellas, de donde habría una nueva disminución del precio de coste.

Esa fórmula le convendría sobre todo a las películas cómicas, y daría lugar a tentativas muy curiosas que quisieran hacerse en ese sentido. El cine francés, al que le faltan películas de todo tipo, le faltan sobre todo películas cómicas. Hay, en lo cómico, una vena que, por así decirlo, nunca se ha utilizado aquí, y que podría proporcionarles a los guionistas franceses múltiples oportunidades de producirse. Desde luego el público estaría muy ávido de ese tipo de películas y le gustaría encontrar en la producción francesa equivalentes de las comedias estadounidenses del tipo Mac Senett. Hay una calidad de humor específicamente francés que existe en la literatura y en el teatro, y de la cual el cine carece.

Una iniciativa, que ocurre actualmente en ese sentido, podría ser un gran éxito comercial.

## PUESTA EN ESCENA, ACTORES

Creo poder afirmar que ni los guionistas ni los directores faltarían. Se trataría simplemente de no eliminarlos sistemáticamente como hacen todas las productoras francesas. Uno de los objetivos de esta firma sería el permitirles a los jóvenes guionistas, a los jóvenes directores, encontrar por fin una oportunidad para presentarse.

Y su originalidad podría ser que solo recurra precisamente a hombres jóvenes y que solo necesitan probar su valor. Existen y conocemos personalmente a varios.

Y tendríamos, por diversas razones, todos los beneficios al recurrir a ellos.

1. Primero debido a sus exigencias financieras, que serían muy moderadas, y que atenuarían en especial los costos de producción de cada película.

2. Ya que, incluso entre los directores y guionistas conocidos y cotizados, poco son dignos de su reputación y de su precio... Todos participan, en todo caso, en esa vieja escuela de la película cara, la película atractiva y ostentosa, que es casi siempre un gran fracaso de dinero. Todos los cineastas de la vieja moda son los que, dejando en el último lugar de sus preocupaciones la calidad de sus obras, cuentan sobre todo con un título conocido para su película, con la reputación prede-terminada de sus intérpretes, con la suntuosidad de las escenografías, con la cantidad de extras.

La idea de las películas estadounidenses, construidas a base de dólares, es su única obsesión.

Y con medios considerablemente menores, solo logran darnos una parodia de esas películas, y sus obras, donde cualquier genio personal está ausente, siempre son obras de segunda mano y la mayor parte del tiempo, fallidas.

Sin embargo, esos directores, esos guionistas que son los únicos que consiguen cita con los productores, ocupan todos los lugares y les impiden, desde hace quince años, a los talentos nuevos el derecho de producirse.

Son ellos quienes les quitan a las películas específicamente francesas —que al responder al genio francés no serían obras ostentosas y exigirían poco de los personajes, de los sentimientos emotivos y humanos, con poca escenografía, una psicología penetrante, es decir, medios reducidos— todos los medios reales para existir.

Sin apuntar, por ahora, tan alto, pienso que una firma establecida sobre las bases que acabo de describir prepararía el terreno y podría permitir después el advenimiento del verdadero cine francés.

## LA REBELIÓN DEL CARNICERO

De aquí en adelante, reuní una gran parte de medios materiales susceptibles a hacer posible un primer ensayo.

Se trata de un guion mío, titulado *La rebelión del carnicero*, cuya exclusividad retuvo una sala especializada y cuyos gastos de producción garantiza hasta en un total de 30 000 francos.

Los presupuestos establecidos indican que esa película exigiría 100 000 francos para producirse.

Tengo asegurado, para su producción, el concurso de la Sociedad de Estudios Billancourt (Sequana Film) que ya produjo, entre otras películas: *Los nuevos señores* (*Les Nouveaux Messieurs*), de Jacques Feyder, *Noches de príncipe* (*Nuits de Prince*), de Marcel L'Herbier, etc.

Esa Sociedad se encarga de los gastos de producción hasta un total de 60 000 francos, de los cuales 30 000 están garantizados por la sala especializada de cuya explotación en esa sala misma hablo más arriba y sobre su venta en Holanda, donde se proyectará en acuerdo con una firma especializada holandesa: Films Liga.

Queda entonces, para la amortización de la película:  
la venta en Francia, más allá de París,  
la venta en el extranjero.

Los estudios de Billancourt proveen inmediatamente el equivalente a 60 000 francos en estudios y dinero nuevo.

Falta, entonces, para producir una película, alrededor de 40 000 francos que deben conseguirse.

Esos 40 000 francos deberían, por supuesto, repartirse la amortización final con los 60 000 francos de los estudios de Billancourt de los cuales 30 000 ya están garantizados, además, por una sala especializada.

Debo agregar que, aunque con una forma y un espíritu bastante violento, ese guion puede producirse de tal manera (principalmente en el sentido de la clarificación de las imágenes) que podemos concebir que el público habitual a ese tipo de películas debe aumentar considerablemente.

La firma que lo haya producido deberá hacer lo necesario para su publicidad, su explotación y su venta en Francia y en todos los países, incluido Japón y Estados Unidos. Actualmente, y cada vez más, hay en Japón mercados nada desdeñables (y sabemos, entre otras cosas, que el espíritu japonés, incluso en su masa, está mucho más cerca del inconsciente que el nuestro).

Esos efectos, de un nuevo orden, podrían ser utilizados en otras películas, y si esa firma adquiere vida, su originalidad sería un atractivo y un prestigio adicional.



## EL JUDÍO POLACO DEL OLYMPIA

El éxito de Harry Baur en *El judío polaco*, y sobre todo la calidad de ese éxito que alcanza hasta las capas nobles (¡!) de un público de retrasados mentales y de borregos, muestra muy bien el agotamiento de una época que, desde el punto de vista artístico, como desde cualquier otro punto de vista que tenga alguna importancia, desde hace mucho ha dicho su última palabra.

Yo digo que la interpretación de Harry Baur en *El judío polaco* es una obra maestra de imbecilidad.

Hay que haber visto a Harry Baur con el vientre salido, las manos a duras penas colgantes, el torso rígido, la cabeza girada hacia un lado, y en esa cabeza girada hacia un lado el ojo que mira hacia el frente con la más hilarante fijeza, para comprender hasta qué punto ridículo puede llevar la torpe utilización de todo un estereotipo de actitudes convencionales. No pude desenmarañar, en medio de ese inverosímil embrollo de actitudes contraídas y antinaturales, qué tipo de locura aqueja a Harry Baur, o si no sería de casualidad una especie de verdadero criminal, pero sé que, si fuera el teniente de policía encargado de la reanudación de la investigación, y ante la evidente culpabilidad de su actitud, me apresuraría a agarrarlo del cuello.

Hay que verlo desmayarse, abrir la boca en una actitud de crucificado, temblar al verter el vino, proponernos primeros planos de manos que tiemblan, no con un temblor imperceptible, sino con un temblor de terremoto, con cualquier pretexto y fuera de lugar. ¡Hay que ver, con un gesto, con una palabra anodina pronunciada al lado de él, cómo su cabeza se convierte en desencadenamientos musculares, tics espantosos

le deforman el rostro con una violencia y una exageración tales que la expresión de terror adquiere en el juego de Harry Baur el valor transitorio e inepto de un anodino dolor de muelas!

Hay que ver cómo Harry Baur se contrae y sufre por tener una idea de la payasada esencial, de la payasada que no logró su objetivo. Hay que ver esa cabeza convertirse de pronto y cómo, por casualidad, en monstruosos desencadenamientos musculares como si ya solo se tratara, en medio de cierta expresión moral del sufrimiento, de los remordimientos, de la obsesión, del miedo, de un simple juego de músculos que corrían como caballos. A lo largo de toda la película, Harry Baur nos saca a colación así una cierta cantidad de jetas insoportables en su tragedia torrentosa, —y fuera de lugar—.

Hay tal desfase entre la atmósfera de terror meramente moral que debería ser el drama y la tosquedad de los medios con los cuales se expresa ese terror, que parece que toda la película solo se hizo para permitirle a Harry Baur proporcionarnos un muestrario de su falsa ciencia, de su charlatanería y de su insinceridad.

La vida produce un sonido, cuando alcanza cierto grado de expresión trágica, un sonido de un frenesí mucho más absolutamente salvaje y mucho menos feliz y sistemáticamente vuelto hacia el Exterior. El verdadero juego dramático no es un caleidoscopio de expresiones desmontadas músculo por músculo y grito por grito, toscamente delimitadas. Harry Baur en *El judío polaco* despertó en mí una especie de hilaridad integral, sin la mínima tentación de remordimiento.

## LA VEJEZ PRECOZ DEL CINE

Quisimos establecer una distinción de fondo, una especie de repartición de esencias entre dos o tres tipos de cine.

Por un lado, está el cine dramático, donde el azar, es decir, lo imprevisto, es decir, la poesía, en principio es suprimido. No hay ni un detalle que no provenga de una decisión completamente consciente del espíritu, que no sea establecido con miras a un resultado identificado y seguro. La poesía, si hay poesía, es de tipo intelectual; solo se apoya entonces en la resonancia particular de los objetos de lo sensible en el momento en que entran en contacto con el cine.

Está, por otro lado —y es el último refugio de los partidarios del cine a toda costa— el cine documental. Aquí, una parte preponderante es dejada a la máquina y al desarrollo espontáneo y directo de los aspectos de la realidad. La poesía de las cosas tomadas en su aspecto más inocente, y del costado en el que se adhieren al exterior, juega al máximo.

Quiero, por una vez, hablar del cine en sí mismo, estudiarlo en su funcionamiento orgánico y ver cómo se comporta en el momento en que entra en contacto con lo real.

El lente que oscurece en el centro de los objetos se crea su propio mundo y es posible que el cine se ponga en lugar del ojo humano, que piense por él, que le críbe el mundo, y que, por medio de ese trabajo de eliminación concertada y mecánica, solo deje que subsista el mejor. El mejor, es decir aquel que vale la pena que retengamos, esos retazos de aspectos, que flotan en la superficie de la memoria y de los cuales parece que automáticamente el lente filtra el residuo. El lente clasifica y

digiere la vida, le propone a la sensibilidad, al alma, un alimento preparado, y nos deja ante un mundo terminado y seco. No es seguro, por cierto, que de aquello que vale la pena grabar, solo deje pasar realmente lo más significativo y lo mejor. Porque hay que destacar que su visión del mundo es fragmentaria, que por más válida que sea la melodía que logre crear entre los objetos, esa melodía es, si podemos decirlo, de doble filo.

Por un lado, obedece a lo arbitrario, a las leyes internas de la máquina del ojo testarudo; por el otro, es el resultado de una voluntad humana particular, voluntad precisa y que también tiene su lado arbitrario.

Lo que podemos decir en esas condiciones es que en la medida en que al cine se le deje solo ante los objetos, les impone un orden, un orden que el ojo reconoce como válido, y que responde a ciertas costumbres externas de la memoria y del espíritu. Y la pregunta que se plantea aquí sería la de saber si ese orden continuaría siendo válido en caso de que el cine quisiera llevar más profundamente la experiencia, y proponernos no solamente ciertos ritmos de la vida habitual, tales como el ojo o la oreja los reconoce, sino los encuentros oscuros y en cámara lenta de aquello que se disimula bajo las cosas, o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o espesas de lo que pulula en los bajos fondos del espíritu.

El cine, que no necesita un lenguaje, una convención determinada para hacernos coincidir con los objetos, de todos modos, no reemplaza la vida; son trozos de objetos, de recortes de aspectos, de rompecabezas inacabados de cosas lo que los une para siempre entre sí. Y esto, sin importar lo que pensemos, es muy importante, porque hay que debemos darnos cuenta de que el mundo que nos presenta el cine es un mundo incompleto, y desde un solo extremo; y es muy atinado que ese mundo esté para siempre al tanto de su inconclusión, porque si por algún milagro los objetos así fotografiados, así estratificados en la pantalla, pudieran moverse, no nos atrevemos a pensar en la figura de vacío, en el hueco en las apariencias que llegarían entonces a crear. Quiero decir que la figura de una

película es definitiva e inapelable y si permite un cribado y una selección previa a la presentación de las imágenes, le prohíbe a la acción que las imágenes cambien o se sobrepongan. Es indiscutible. Y nadie podrá pretender que un gesto humano sea perfecto, que no le sea posible tener alguna mejoría en su acción, en sus ondas, en su comunicación. El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y troceado. Además, que no abraza las cosas, que no entra al centro de la vida, que solo retiene la epidermis de las formas y lo que puede reunir un ángulo visual muy restringido, impide cualquier machacamiento y cualquier repetición, la cual es una de las mayores condiciones del acto mágico, del desgarramiento de la sensibilidad. No rehacemos la vida. Ondas vivas, inscritas en una cantidad de vibraciones establecidas para siempre, son, a partir de ahora, ondas muertas. El mundo del cine es un mundo cerrado, sin relación con la existencia. Su poesía se encuentra no más allá, sino del lado de las imágenes. Cuando choca con el espíritu, su fuerza disociadora se quiebra. Hubo poesía, cierto, alrededor del lente, pero antes de la filtración por medio del lente, la inscripción sobre la cinta.

Además de que, desde el cine sonoro, las elucidaciones de la palabra detienen a la poesía inconsciente y espontánea de las imágenes, la ilustración y el remate del sentido de una imagen por la palabra muestran los límites del cine. La supuesta magia mecánica de un ronroneo visual constante no soportó la suspensión de la palabra, que nos hizo aparecer esa magia mecánica como el resultado de una sorpresa meramente psicológica de los sentidos. Rápidamente nos hartamos de las bellezas dudosas del cine. Tener los nervios más o menos atinadamente friccionados por cabalgatas abruptas e inesperadas de imágenes, cuyo encadenamiento y cuya aparición mecánica escapaban a las leyes y a la misma estructura del pensamiento, podía gustarle a algunos estetas de lo oscuro y de lo inexpresado que buscaban esas emociones sistemáticas, pero sin nunca estar seguros que éstas aparecerían. La casualidad y lo inexpresado formaban parte del hechizo delicado y sombrío

que el cine ejercía en los espíritus. Todo eso sumado a algunas otras cualidades más precisas que todos íbamos a buscar en él.

Sabíamos que las virtudes más características y las más evidentes del cine siempre eran, o casi, el efecto de la casualidad, es decir, una especie de misterio cuya fatalidad no lográbamos explicar.

En esa fatalidad había una especie de emoción orgánica donde el crujido objetivo y seguro de la máquina se mezclaba, oponiéndose, con la aparición jocosa de imágenes tan precisas como imprevistas. No hablo de desfases de ritmos impuestos a la aparición de los objetos de lo real, sino a la vida pasando a su propio ritmo, creo que el humor del cine nace, en parte, de esa seguridad relacionada a un ritmo de fondo sobre el que se tejen (en las películas cómicas) todas las fantasías de un movimiento más o menos irregular y vehemente. En cuanto al resto, además de esa especie de racionalización de la vida, cuyas ondas y cuya palabrería, sea cual sea, los vació de su plenitud, de su densidad, de su dimensión, de su frecuencia interior por lo arbitrario de la máquina, el cine sigue siendo una toma de posesión fragmentaria y, como ya dije, estratificada y paralizada de la realidad. Todas las fantasías relacionadas con el empleo de la cámara lenta o de la cámara rápida solo se aplican a un mundo de vibraciones cerradas y que no tiene la facultad de enriquecerse o alimentarse de sí mismo; el mundo imbécil de las imágenes pegadas en miríadas de retinas nunca perfeccionará la imagen que pudimos habernos hecho de él.

La poesía, entonces, que no puede desprenderse de todo eso solo es una poesía eventual, la poesía de lo que podría ser, y no es del cine del que hay que esperar que nos restituya los Mitos del hombre y de la vida hoy en día.

## EL SUFRIMIENTO DEL *DUBBING*

El cine hablado vio nacer oficios extraños, empleos extraños y actividades extrañas. Lo que se denomina el *dubbing* en el lenguaje cinematográfico, y que corresponde a la palabra en francés *doublage* (doblaje), y en el trasfondo de esa palabra la idea de algo más perfecto y más docto que el simple doblaje —el *dubbing* es entonces una de esas actividades y [uno] de esos procedimientos híbridos que el buen gusto rechaza, y del cual ni el ojo ni la oreja se siente satisfechos y que, sin embargo, Estados Unidos impone en sus películas y que el grueso del público francés acepta.

Cronológicamente, el *dubbing* reemplaza a la simple sincronización. El cine hablado, que cree haber encontrado la sincronización absoluta del sonido y de la imagen, y que con mucha frecuencia al momento de presentárnoslos juntos los vemos desprenderse uno del otro, y constata que ya no encaja, recurre con más frecuencia de lo que se cree al doblaje ordinario, aplica después sonidos sobre imágenes, pide a los actores que repitan fuera de la imagen y simplemente frente al micrófono escenas que exigirían una completa simultaneidad. Se ha agotado y abusado del doblaje simple, de la sincronización ordinaria. En películas en todos los idiomas, e idiomas en los que el acento tónico le impone a los actores que las hablan una impresionante gimnasia de los músculos faciales, se intentó aplicar la dicción, la uniforme dicción francesa, esa dicción monocorde donde nada se desprende, y esto daba más o menos la impresión de un formidable órgano que en la oreja se habría reducido al ruido de un simple «tu tu».

Era la época de efímeras empresas francesas, de viejos saltimbanquis improvisados mercaderes de películas, y que

grababan todavía con su baratija cinematográfica, en las ferias y los mercados de ganado, compraban al mayoreo la película muda o no y la hacían doblar para [cualquier] vedette de los teatros de la periferia —y que nunca estuvo en la periferia—.

Cuando en la pantalla la vedette alemana o estadounidense se exclamaba cerrando la boca, se escuchaba, en el amplificador, el ruido de una palabrota estruendosa; cuando la vedette, apretando sus labios, emitía como un silbido, se escuchaba un bajo cavernoso, un murmullo o cualquier cosa. Si de casualidad una película doblada en esas condiciones se proyectaba en una sala con vista hacia los Bulevares o a algún otro lado, la sala gritaba, y era justo. Se rompió mucha madera en las salas en los inicios del cine hablado.

Pero de tanto hacer tonterías, el cine terminó por sentirse audaz. Hacer buenas películas francesas en Francia; salvo contadas excepciones, nadie nunca lo pensó. Y, además, no tenemos medios. Es decir, la tradición. Estados Unidos, ellos, tenía la tradición y la técnica. De todos modos, no se iba a frenar la producción hablada estadounidense, con el pretexto de que estaba en un idioma que Francia no entendía. Por otro lado, ya no se le podían presentar al público esos doblajes por más o menos donde se conforma con transmitir un texto en un idioma o en otro. Fue entonces cuando los Estados Unidos tuvieron una idea astuta, una idea nueva: inventaron el *dubbing*. El *dubbing*, es decir, el doblaje, pero por equivalencia de sonido, por equivalencia de dicción. ¡Era muy sencillo! y todos lo habíamos pensado. Pero había que hacerlo y Estados Unidos lo hizo.

En adelante, comenzábamos a preocuparnos, en los estudios de rodaje sonoro, por los músculos faciales de los actores. A cierta abertura de boca en el idioma original en el cual se filmó la película le debía corresponder una abertura de boca idéntica, un mismo temblor de facciones en el idioma del sincronizador. Y entonces comenzó la comedia. La Comedia, no de la pantalla, sino de la Vida. La comedia de la avalancha de actores de todos tipos que quieren todos sincronizar porque



[     ], y la comedia de la impotencia, de los sufrimientos y del ridículo del *dubbing*.

En primer lugar, está la comedia-tragedia de la Metro Goldwyn, de Universal, o de Fox que contratan a actores o actrices franceses por salarios de miseria de 125 a 150 dólares por semana y que los despiden al cabo de tres meses. ¿Quiénes son esos actores? Fracasados. Que no. ¿Desafortunados? ¡Tal vez! ¿Aventureros? Algunos. Actrices notables, pero que el tiempo o las obras no favorecen, cuyo temperamento tortuoso ya no se adapta a nuestro teatro para mirones de provincia, o para sádicos sin imaginación y jubilados, en Estados Unidos pasan a segunda clase, con colecciones de vestidos cuyo esplendor las llamas de ningún sunlight consumirán. Pondrán sus voces francesas en la boca pesada de Marlène Dietrich, pulposa y dura de Joan Crawford, o caballuna de Greta Garbo. Para una mujer acostumbrada a actuar con su cuerpo, para una actriz que piensa y siente con todo su fisico, así como con su cabeza o con su voz, para quien el fisico, el encanto y el famoso *sex-appeal* son casi todo, el sacrificio es difícil. Menos difícil que algo más terrible y, a mi modo de ver, sumamente diabólico que el *dubbing* asigna a los verdaderos actores y que los directores de compañías de cine estadounidenses, y particularmente el Sr. Alan Beer de la Metro Goldwyn Mayer de París que fui a entrevistar acerca del tema, no tuvieron la voluntad de reconocer o de confesar. Pero ese punto de vista es el de la personalidad, y me atrevería a decir el punto de vista del alma, que a la civilización tan evolucionada de los Estados Unidos le resulta más oportuno negar. O más bien lo niega cuando esto favorece a sus negocios, pero cuando se trata de la personalidad más o menos fabricada de una vedette impulsada por las muchedumbres, entonces quemaría cualquier otra consideración sobre el altar de esa personalidad. Le parece bien y completamente justificable que esa personalidad, un nuevo Moloch, absorba todo.



*Obra selecta I*

se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2024  
en los talleres de Quitresa Impresores,  
Goma 167, Granjas México, Iztacalco  
C.P. 08400, Ciudad de México

Antonin Artaud fue un poeta que asumió todas las dimensiones y consecuencias que implica esa palabra. Su cuerpo, su vida mental y su obra fueron lo mismo. Se unieron en el magma primordial, ardiente, peligroso, originario, de donde los antiguos seres humanos bebían sus historias, incorporaban sus mitos, hablaban con sus dioses, se curaban, decidían de su destino, se hacían otros, pájaro, montaña, raíz, fruto, y donde el arte no existía, sino que era simplemente la dimensión más alta, la más intensa, de lo que llamamos vida. Ahí, en ese punto, es donde Artaud construyó su cuerpo y su obra.

Las *Obras selectas*, publicadas en dos volúmenes, reúnen, por primera vez en español, sus escritos esenciales, su correspondencia y sus dibujos. El lector encontrará aquí toda su trayectoria literaria: desde sus primeros poemas surrealistas hasta los textos fulgurantes del final de su vida; sus experiencias cinematográficas y teatrales; sus viajes hacia los antiguos mitos de México y de Irlanda; los años en hospitales psiquiátricos; sus dibujos; su escritura final, furiosa y radiante en el misterio.

Antonin Artaud, a quien los psiquiatras calificaron de esquizofrénico, luchó incansablemente contra la escisión entre las cosas y los signos, entre el arte y la vida. No fue un enfermo mental. Fue un poeta que nos abrió el camino, arriesgando su propia vida, hacia una posible redención, una posible cura para los males de Occidente. Y esa cura la encontró en un lugar físico y en un territorio mental: en los pueblos originarios de México.

El lector tiene entre sus manos no un libro, sino un *cuerpo-obra*, un mapa, una estrella polar que lo llevará hacia el tiempo futuro en el que los mitos y los dioses volverán a estar entre nosotros.



narrativasextopiso



Casa abierta al tiempo



9 786078 895458