

600 T  
S + R

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMATICO

"ANTONIN ARTAUD ESPECTADOR DE MEXICO"



T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS, CON ES-  
PECIALIDAD EN ARTE DRAMATICO  
PRESENTA

LUZ MARIA NAJERA ALARCON.

1974

002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis maestros:

DR. CARLOS SOLORZANO  
LIC. ENRIQUE RUELAS  
MTRA. MARGO GLANTZ  
DRA. MARGARITA QUIJANO  
DR. SERGIO FERNANDEZ  
MTRO. FERNANDO WAGNER  
MTRO. IGNACIO C. MERINO  
MTRO. ANTONIO LOPEZ MANCERA

•

y con enorme gratitud a

Mtra. MARGARITA MORENO

A mis padres:

GABRIEL NAJERA M.  
MA. ELENA ALARCON DE NAJERA.

con cariño.

A mis hermanos:

\* GABRIEL, AMADA,  
MERCEDES y JUAN FRANCISCO.

con cariño.

Con cariño a:

SR. ALBERTO COBOS C.  
SRA. CRISTINA TREJO DE TORRES.



## P R O L O G O

ANTONIN ARTAUD fue el último de los poetas malditos y uno de los hombres de teatro más significativos de nuestro tiempo. A partir de sus conceptos sobre lo que el teatro debe ser, ha abierto un camino en el que convergen todas las posibles manifestaciones humanas desde aquellas que parten del encuentro -- del hombre consigo mismo, hasta las que representan una problemática de relaciones sociales, en esta sociedad moderna. Sociedad donde el mismo individuo con sus logros, su conocimiento y su alcance científico, se encuentra solo, desesperado ante el -- gran drama de la vida, que parece haber sido construída para - exterminar sus capacidades propias.

Este enfrentamiento del hombre, gran visionario, con el hombre del siglo XX, explotado, corrompido y enajenado por el sistema fué lo que llevó a Artaud, esencialmente hombre de teatro, al - desquiciamiento de sus facultades mentales; pero al mismo tiempo le proporcionó una gran lucidez, que lo separa de los demás y nos permite conocerlo a través de sus numerosos escritos.

Observamos que su obra parte de un profundo estudio y un análisis del individuo contemporáneo y sus posibilidades de comunicación artística con otros hombres, con la naturaleza y con las fuerzas ocultas.

## I N T R O D U C C I O N

ANTONIN ARTAUD nació en la ciudad de Marsella en el año de 1896. Su padre fue comerciante en telas. Su madre, de origen griego, cubrió de cálido afecto al niño que siempre fue enfermizo. A los cinco años de edad enfermó gravemente de meningitis; logró recuperarse pero toda su vida conservó serios trastornos nerviosos y terribles dolores de cabeza que describió en una carta a Soulié de Morant como:

"... Un estado de aplastamiento y de compresión físicas, acompañado de neuralgias faciales, un vacío activo que se traducía por una imaginación vertiginosa de la parte delantera de la cara..." (1)

Su mirada era fija y extraña, de gran melancolía; sus labios --- apretados y lo que más le inquietaba era la pérdida momentánea de la palabra, ya que la pesadez de la lengua lo obligaba a tartamudear. Estos síntomas, a partir de los diecinueve años, iban acompañados de serias perturbaciones síquicas. En 1915 ingresó por primera vez a la clínica mental La Rougiere cerca de Marsella. Al año siguiente ingresó al tercer regimiento de infantería, permaneciendo acuartelado en Digne, en los Bajos Alpes. Nueve meses después obtuvo una licencia a causa de su sonambulismo.

Entre sus inquietudes, se sabe que fundó una revista en la que publicó sus primeros poemas, bajo el pseudónimo de Louis des Attides. En dichos poemas se advierte el influjo de Baudelaire,

Rimbaud y Poe. Hacia 1920 los padres de Artaud deciden llevarlo con el Dr. Edouard Toulouse, director de la clínica de Villejuif situada en los alrededores de París; este versátil psiquiatra era editor de un pequeño periódico llamado DEMAIN en el cual pronto empezó a colaborar Artaud. Poco tiempo después conoce a Lugne-Poe, quien en ese tiempo dirigía el teatro L'Oeuvre que había fundado hacia 1893, donde su principal interés era producir obras de gran simbolismo y de naturaleza poéticas. Lugne-Poe montó obras de Maeterlinck, Ibsen, Wilde, Alfred Jarry, Gide y Claudel. Artaud tuvo la gran fortuna de comenzar su carrera artística con este director vanguardista, con el que realizó pequeños papeles en obras como: LES SCRUPULES DE SGANARELLE del poeta Henri de Régnier. En 1922, Firmin Gémier, actor y director, preocupado por la creación de un teatro de masas e impresionado por los trabajos de Artaud lo recomendó con Charles Dullin, fundador del teatro de L'ATELIER, cuyo grupo era considerado, en ese momento, como uno de los más importantes. Bajo la dirección de Dullin, Artaud trabajó en varias obras: LA VIDA ES SUEÑO de Calderón, IL PIACERE DELL'ONESTA de Pirandello, EL AVARO de Moliere y en una adaptación de Jean Cocteau a la ANTIGONA de Sófocles. Sin embargo, Artaud no compartía con Dullin sus conceptos de actuación ni los ejercicios mecánicos de respiración y dicción; esto ocasiona su distanciamiento. Entre los integrantes del grupo de Dullin se encontraba la actriz Génica Athanasiou de la que Artaud se enamora por

mera vez y única mujer con la que comparte sus terribles problemas haciéndola vertedero de su soledad.

Tras la separación de Dullin busca trabajar con Georges Pitoeff, otro importante actor y director muy influenciado por la idea de modernismo; su actividad como actor no le bastaba para sostenerse y tenía que continuar escribiendo poemas que expresaban sus pensamientos y que Jacques Riviere editor de la NOUVELLE REVUE FRANCAISE, le publicaba.

Por ese tiempo André Bretón, líder del movimiento surrealista, profundamente impresionado con Artaud, lo invita a participar con su grupo en la publicación del Tercer Manifiesto de la Revolución Surrealista. Artaud acepta, pues ve entre los integrantes del grupo a Robert Denos y a Roger Vitrac en quienes reconoce espíritus como el suyo, deseosos de destruir los modelos europeos de pensamiento y de cultura y con ello preparar el camino para el renacer de un hombre nuevo.

Aquí termina la etapa del hombre que sufre físicamente y, en su lugar, surge un revolucionario, un terrorista del espíritu. Artaud comparte al principio sus publicaciones con Boiffard, Leiris y André Masson, pero muy pronto las diferencias políticas comienzan a separarlos; el hecho de que algunos surrealistas aceptaran las doctrinas marxistas lo aterrizzaba. Se separa del grupo aclarando que él no era como Bretón y que el surrealismo se había convertido en un partido. Indignado decía:

"... Ninguna doctrina política puede resolver los problemas espirituales, destruyendo al hombre; la política sólo distrae al hombre de su confrontación con dilemas -- fundamentales..." "... Todos nosotros estamos todavía momificados, momificados fibra a fibra, ni siquiera sabemos lo que más nos molesta. ¿Para qué nos hemos reunido? Por mi parte, no veo otro objetivo inmediato, otro sentido activo que dar a nuestra actividad que la revolucionaria, pero revolucionaria entendida evidentemente en el caos del espíritu, ¡si no separémonos! ..." (2)

A pesar de la ruptura entre Artaud y Bretón, éste fue uno de los pocos que lo acompañaron, pues sabía que Artaud se oponía a él - en puntos precisos y que no lo admiraba ciegamente.

En 1926, Artaud vió limitada su carrera a la actuación y pensó - formar su propia compañía, experimentando con obras de vanguarda y nuevos métodos de producción al lado de Roger Vitrac y -- Robert Aron (quienes abandonaron el grupo de surrealistas al mismo tiempo que Artaud). Juntos formaron la compañía de teatro - Alfred Jarry. El nombre se debió a que Jarry con su UBU ROI - causó un verdadero escándalo en París en 1896 y fue el primer - escritor que se rebeló contra las formas teatrales establecidas. De esta manera Artaud intentó contribuir a la destrucción del teatro existente en Francia, aniquilando todas las ideas literarias y artísticas, todas las convenciones psicológicas y los artificios visuales. Su concepción teatral era claramente anti-naturalista. - Quería mostrar un teatro que enseñara lo oculto, lo no revelado por la mente, en el cual se manifestara a sí mismo en una especie - de proyección material-real. Quería que el teatro revelara ver-

dades esenciales y universales a través de obras impersonales, - esto es, escritas en equipo, para evitar particularidades individuales. La compañía intentaba producir un trabajo que no fuera superficial ni espejo de la realidad cotidiana; que mostrara los instintos fundamentales del hombre. Así el Teatro Alfred Jarry logró presentar: LE VENTRE BRULE OU LA MERE FOLLE del propio Artaud, LES MYSTERES DE L'AMOUR y VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR de Vitrac, el primer acto de PARTAGE A MIDI de Claudel, GIGOGNE de Aron y EL SUEÑO de Strindberg. Las representaciones lograron un gran éxito del público y de la crítica, pero económicamente quedaron arruinados. La reedición de LE PESE-NERFS seguido de FRAGMENTS DU JOURNAL D'ENFER, lo obliga a ir a Marsella donde permanece algún tiempo. Regresa a París y es entonces cuando comienza su carrera dentro del cine. Sus primeras interpretaciones fueron dirigidas por: Claude Autant-Lara en FAITS DIVERS, René Clair en ENTR'ACTE, Carl Dryer en LA PASSION DE JEANNE D'ARC, Abel Gance en NAPOLEON con el papel de Marat, Savonarola en LUCRECIA BORGIA y Marcel Vandal en GRAZIELLA.

En el cine, no sólo le interesó participar como actor, sino que - al igual que en el teatro, deseaba producir y escribir argumentos. Así que escribió el único guión que le conocemos: LA COQUILLE ET LE CLERYMAN que fue dirigida por Germaine Dulac. Sin embargo la concepción de Dulac no correspondía a lo que Artaud ha-

bía imaginado. Dulac convirtió el guión en una historia en la que los objetos y los personajes eran oníricos mientras que para Artaud el cine crea situaciones que provienen del simple choque de objetos, de formas, de repulsiones y atracciones, exalta la materia haciéndola aparecer en su espiritualidad más profunda.

Con este argumento, Artaud comprendió uno de los principios específicos del cine: que la imagen proyectada es ambivalente, real e irreal a un tiempo. Esta concepción lo lleva a identificarse con el expresionista alemán Conrad Veidt, así como a la conclusión de que el cine sonoro es la negación del arte cinematográfico, para demostrar lo cual, escribe algunos guiones mas: DEUX NATIONS SUR LES CONFINS DE MONGOLIE, LES DIXHUIITS SECONDES, LA REVOLTE DU BOUCHER (que Jean Paulhan publicó el 10. de junio de 1930), LES 32 Y VOLS, además de las adaptaciones de varias obras. Entrega todo este material a la Asociación de Autores de Films, pero nunca llega a realizarse como películas.

Sus malestares continúan, sufre terribles dolores en todo el cuerpo, debidos a la intensidad del trabajo. La desilusión lo hace viajar a Berlín, también a trabajar en el cine. Se sabe que participó en el papel de mendigo en la OPERA DE TRES CENTAVOS rodada en 1932, obra que después de que durante algún tiempo fue prohibida por la censura, logra un gran éxito. Sin embargo, Artaud juzga la obra, inútil y novicia, desorientada totalmente con respecto al tiempo que estaba viviendo. En una carta a Jean - -

Paulhan del 22 de enero de 1932, Artaud relata esta experiencia:

"... Las cartas enviadas a favor de la obra y contra la estúpida decisión de la censura, han creído defender una obra de gran calidad moral e intelectual, me parece que han tomado una actitud fuera de lugar. La ópera del siglo VIII; THE BEGGAR'S OPERA y la versión alemana: DIE DREI GROSCHEN OPER sí ameritan todos los entusiasmos y todas las batallas, pero no la transposición cinematográfica de G. W. Pabst. La dialéctica es el arte de considerar las ideas bajo todos los aspectos imaginables y es también un método de repartición de las ideas ..." (3)

Durante sus frecuentes estancias en Berlín entabla relación con -- Barnowsky, Piscator, Appia, Meyerhold y Max Reinhardt, a quien propone la puesta en escena de LE COUP DE TRAFALGAR de -- Roger Vitrac, según se lee en una carta al Dr. Allendy fechada -- el 20 de octubre de 1930. (4) También se supone que conoció a Adolfo Hitler, por la dedicatoria de Las Nuevas Revelaciones del Ser.

A ADOLFO HITLER  
 en memoria de la tarde  
 de mayo de 1932 en el  
 café Romanischer y pido  
 a Dios le dé las gracias  
 para recordar todas las maravillas  
 por las cuales El (sic)  
 fue gratificado (resucitando) su corazón;  
 este día  
 Kudar dayro Zarish Ankkara Thabi

Este texto fue presentado por el Dr. Ferdière como un típico desorden mental de Artaud. (5)

Escribe, poco después, una adaptación teatral de la obra de M. G. Lewis. Todos estos artículos fueron publicados por la NOUVELLE

REVUE FRANCAISE y, actualmente, LA MOINE se ha reunido en el tomo No. VI.

En 1934, Artaud asiste a la exposición colonial que se efectuaba - en el bosque de Vincennes donde presencia una representación del Teatro Balinés. Escribe un artículo en el cual nos proyecta su - profunda impresión con respecto al trabajo escénico realizado por el grupo de bailarines actores; considera que ellos realizan la - - idea de un teatro puro en extremo, donde todo, concepción y reali- zación vale, y cobra existencia sólo por su grado de objetivación en escena (6).

Así mismo, el impacto oriental lo lleva a escribir un ensayo sobre el TEATRO Y LA CRUELDAD, en el que rechaza la idea del teatro como un espectáculo de diversión, en el que el público sea espectador pasivo; propone, pues, que el teatro actúe como terapia espiritual, que suceda como en las pinturas del Bosco, en las que, como en la mente de un santo, los objetos de la naturaleza exterior aparecen como tentaciones.

"... Un espectáculo de tentación, donde la vida puede - perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo ..." (7).

En ello, radica para Artaud, el verdadero sentido del teatro. LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE publicó ésto junto con dos mani- - fiestos sobre el Teatro de la Crueldad.

Como los citados propósitos eran muy subjetivos, la revista francesa patrocinó su proyección otorgando cierto financiamiento para

montar una obra de acuerdo con sus ideas. Basado en la obra -- LES CENCI, tomada de Shelley y Stendhal, hace una tragedia en -- cuatro actos y diez cuadros. El argumento es la historia de Francesco Cenci, quien después de matar a su hijo, viola a su hija y es asesinado por dos de sus vasallos que le hunden clavos en los ojos y en la garganta. Artaud insistió mucho en que ésta puesta en escena sólo era un prelude y no la ilustración del Teatro de la Crueldad. La función de gala fue en el Folliès Wagram y duró -- en cartelera cerca de 20 días, ya que la crítica lo trató ferozmente, llamándolo farsante, y sin preparación para saber mover a -- sus actores.

Al mismo tiempo, Barrault preparaba la puesta en escena de -- AUTOUR D'UNE MERE que Artaud la había adaptado de la novela de William Faulkner "MIENTRAS AGONIZO". Barrault había conocido a Artaud hacia 1932, cuando era alumno de L'Atelier. El -- propio Artaud --después de presenciar el estreno-- escribió una -- elogiosa crítica publicada el 10. de julio de 1932 en la NOUVELLE REVUE FRANCAISE (No. 262). Los múltiples fracasos sufridos -- lo hacen pensar en salir de Francia, después de consultar libros como Los Vedas y Los Upanishads, el Yoga Tántrico, el Libro -- de los Muertos Egipcio y el Bardo Thodol; se cree que también -- leyó a los cronistas españoles y que de ahí salió, entre otras cosas, su deseo de venir a México. Y es aquí donde, después de -- ésta breve reseña de lo que Antonin Artaud hacía antes de venir a

México, comienzo mi estudio sobre lo que este país significó para este visionario hombre de teatro y lo que nosotros recibimos a -- través de sus escritos y pensamientos.

### III. - CAPITULO I. - ANTONIN ARTAUD LLEGA A MEXICO.

En 1936, con gran entusiasmo, Artaud convoca las fuerzas supremas de sus relaciones y le es concedida su petición de realizar estudios e investigaciones en la ciudad de México bajo maravillosos auspicios para trabajar. El 7 de enero del mismo año llega a México y se pone en contacto con los principales diarios de la ciudad. El diario gubernamental EL NACIONAL REVOLUCIONARIO le encarga una serie de artículos que Luis Cardoza y Aragón logró recopilar en un libro llamado MEXICO editado por la Universidad Nacional Autónoma de México; y que tienen el siguiente orden cronológico

#### Artículos publicados en El Nacional

26 de abril de 1936	EL HOMBRE CONTRA EL DESTINO
3, 10, 17 y 24 de mayo	(dividida en cinco partes).
19 de mayo	CARTA ABIERTA A LOS GOBERNADORES DE LOS ESTADOS DE MEXICO.
28 de mayo	BASES UNIVERSALES DE LA CULTURA.
3 de junio	PRIMER CONTACTO CON LA REVOLUCION MEXICANA.
7 de junio	UNA MEDEA SIN FUEGO.
17 de junio	LA JOVEN PINTURA FRANCESA Y LA TRADICION.
28 de junio	EL TEATRO FRANCES BUSCA UN MITO.
5 de julio	LO QUE VINE A HACER A MEXICO.
13 de julio	LA CULTURA ETERNA DE MEXICO.
25 de julio	LA FALSA SUPERIORIDAD DE LAS ELITES.
10 de agosto	SECRETOS ETERNOS DE LA CULTURA.
9 de agosto	LAS FUERZAS OCULTAS DE MEXICO.
18 de agosto	LA ANARQUIA SOCIAL DEL ARTE.
16 de octubre	LA MONTAÑA DE LOS SIGNOS.

24 de octubre	EL PAIS DE LOS REYES MAGOS.
9 de noviembre	EL RITO DE LOS REYES DE LA -- ATLANTIDA.
17 de noviembre	UNA RAZA PRINCIPIO.

Artículos publicados en la Revista de la Universidad:

SUPERVIVENCIA DE LA ATLANTIDA Vol. XIX Núm. 5  
Enero de 1965.  
LA CARA HUMANA Vol. XVIII Núm. 3.  
Noviembre de 1963.  
LA PINTURA DE MARIA IZQUIERSO Vol. XVI. Núm. 12  
Agosto de 1963.  
LA MAREA Vol. XVII Núm. 7  
Marzo de 1962  
LECCION DE MEXICO Vol. XVII Núm. 1  
Septiembre de 1962  
EL TEATRO DE LA POST-GUERRA EN PARIS  
Junio de 1936  
FRANZ HALS Boletín mensual Carta Blanca año 111 Núm. 5  
Julio de 1936

Los días 26, 27 y 29 de febrero, pronuncia en el Anfiteatro Bolívar tres conferencias organizadas por el Departamento de Acción Social de la Escuela Nacional Preparatoria:

SURREALISMO Y REVOLUCION

EL HOMBRE CONTRA EL DESTINO

EL TEATRO Y LOS DIOSES

Esta última, EL TEATRO Y LOS DIOSES logré encontrarla y, -- por sólo existir en francés, creí pertinente traducirla debido al -- interés que considero tiene dentro de mi trabajo.

EL TEATRO Y LOS DIOSES.

No he venido aquí a traer un mensaje surrealista, he venido a --

decir que el surrealismo ha pasado de moda en Francia; y muchas de las cosas que han pasado de moda en Francia continúan imitándose fuera de ella, como si representaran el pensamiento de ese país.

- > La actitud surrealista era una actitud negativa y he venido a decir lo que piensa en mi país toda una juventud hambrienta de soluciones positivas, que quiere recuperar el gusto por la vida. Y lo que piensa es lo que va a hacer.

Las nuevas aspiraciones de la juventud, en Francia, no son una cosa de la que se pueda hablar en los libros o en los periódicos como se describe una enfermedad extraña o una curiosa epidemia que nada tiene que ver con la vida. En el cuerpo de la juventud francesa hay una epidemia del espíritu burgués que no hay que tomar como una enfermedad, pero que ha quedado como una terrible exigencia. Es una característica de este tiempo en que las ideas ya no sean ideadas, sino una voluntad que pasa a los actos. Cuando el joven pintor Balthus compone un retrato de mujer, manifiesta su voluntad de transformar realmente a la mujer, de hacerla conforme a lo que él piensa. Manifiesta en su cuadro una terrible, una exigente noción del amor y de la mujer y sabe que no habla en el vacío, pues su pintura posee un secreto de la acción. Pinta como alguien que conociera el secreto del rayo. En tanto que no se ha aplicado el secreto del rayo, el mundo piensa que es la ciencia, y deja ésto a los sabios; pero un día cualquiera aplica

este secreto y lo aplica para la destrucción del mundo; entonces el mundo comienza a tomar en serio este secreto. ←

La juventud quiere que se enlacen los secretos de las cosas con sus múltiples aplicaciones.

Esta es también una idea de cultura que no se enseña en las escuelas; pues detrás de esta idea de cultura existe una idea de la vida que sólo puede inquietar a las escuelas, puesto que destruye sus enseñanzas. Esta idea de la vida es mágica, supone la presencia de un fuego en todas las manifestaciones del pensamiento humano; y esta idea del pensamiento que arde nos parece a todos, actualmente, que está contenida en el teatro; y creemos que el teatro ha sido hecho para manifestarla. Pero actualmente la mayoría de las gentes piensan que el teatro no tiene nada que ver con la realidad. Cuando se habla de alguna cosa que caracteriza a la realidad, todo el mundo piensa que es el teatro; pero somos numerosos los que creemos -en Francia- que sólo el verdadero teatro puede mostrarnos la realidad.

Europa está en un estado de civilización muy avanzada; quiero decir que está muy enferma. El espíritu de la juventud en Francia reacciona contra este estado de civilización avanzada. No ha necesitado de Keyserling o de Spengler para sentir la descomposición universal del mundo, que vive sobre las falsas ideas de la vida heredadas del Renacimiento. Nos parece que la vida está desperdiciándose violentamente. Y para sentir este desperdicio violento no necesitamos de una nueva filosofía.

Las cosas que han llegado a un punto tal que puede decirse que: así como en otras épocas la juventud corría tras el amor; tenía - sueños de ambición, de triunfo material, de gloria; ahora tiene un sueño de vida y corre tras de la vida; pero persigue esta vida en su esencia, si así puede decirse; quiere saber por qué la vida es tá enferma y qué es lo que ha podrido la idea de la vida.

Para saberlo mira al universo entero. Quiere comprender a la - Naturaleza y al Hombre además. No al hombre en su singularidad, sino al Hombre grande como la Naturaleza. Cuando se le - habla de la naturaleza, pregunta de cuál naturaleza quiere hablársele hoy. Pues sabe que así como hay tres Internacionales, hay también tres naturalezas; tres naturalezas escalonadas. Esto es también ciencia.

"Hay tres soles, decía el Emperador Juliano, de los cuales sólo - el primero es visible"; y Juliano el Apóstata, no es sospechoso de profesar la espiritualidad cristiana; él que es uno de los últimos - representantes de la ciencia de los antiguos.

La ciencia introduce al Hombre en la naturaleza, en su juventud; y así como ve de fuera hacia adentro escalones en la naturaleza, ve también escalonado al Hombre. Y la juventud sabe que esta - alta idea del hombre y de la naturaleza puede dársela el teatro.

La juventud no cree traicionar la vida con tan alta idea del tea--tro; piensa, al contrario, que el teatro puede ayudar a curar la - vida.

Hay diez mil maneras de ocuparse de la vida y de pertenecer a su época. No estamos conformes con que; en un mundo desorganizado, los intelectuales se entreguen a la especulación pura. Ignoramos lo que es la torre de marfil. Deseamos que también los intelectuales pertenezcan a su época; pero no pensamos que puedan hacerlo sino declarándole la guerra. ←

La guerra para alcanzar la paz.

La vida para nosotros no es ni un lazareto ni un sanatorio, ni siquiera un laboratorio y no pensamos, por otra parte, que una cultura pueda adquirirse con palabras o con ideas. → Una civilización no se comunica por sus costumbres exteriores. Antes de tener piedad por el pueblo, deseamos que se hagan renacer las virtudes olvidadas de un pueblo que podría, de esta manera, civilizarse -- por sí mismo. ←

Digo, pues, que una juventud, no inquieta sino inquietada por lo que aparece y no se asemeja a lo que ella piensa, acusa la ignorancia del tiempo. Comprueba la ignorancia del tiempo mientras se rebela contra ella.

Cuando sabe que la medicina de los chinos, medicina archimilenaria, ha sabido curar el cólera por medios archimilenarios, en tan to que contra el cólera, la medicina de Europa no conoce aún mas que los medios bárbaros de la huída o de la cremación, no le bas ta con introducir esta medicina en Europa, sino que piensa en el - vacío del espíritu de Europa y trata de curar este espíritu.

Comprende que la medicina china ha podido conocer la naturaleza del cólera, no por medio de un truco, sino por una comprensión profunda.

Esta comprensión es la cultura. Y hay secretos de cultura que los libros no enseñan.

Frente a la cultura europea contenida en textos escritos y que hace creer que la cultura se pierde cuando se destruyen los textos, afirmo que hay otra cultura bajo la cual han vivido otros tiempos, cultura perdida que se basa en una idea materialista del espíritu.

Frente al europeo que no se conoce sino su cuerpo y que jamás ha podido soñar que podría organizar la naturaleza, ya que no ve más allá de su cuerpo, los chinos -por ejemplo- nos enseñan el conocimiento de la naturaleza por medio de una ciencia del espíritu. Conoce los grados del vacío y de lo pleno que describen los estados ponderables del alma, los chinos saben descubrir la naturaleza y sus enfermedades, y puede decirse que han sabido descubrir la naturaleza de las enfermedades.

Jacob Boehme, que sólo cree en los espíritus, sabe decir también cuando están enfermos y describe en la naturaleza entera los estados por medio de los cuales se manifiesta la cólera del espíritu.

Estas luces y otras más, nos dan una nueva idea del Hombre. Y pedimos que se nos vuelva a enseñar lo que es el Hombre, pues otras épocas lo han conocido. Comenzamos a descubrir los tabús que una ciencia temerosa y mezquina ha colocado ante los vesti--

gios de una cultura que sabía explicar la vida.

El Hombre entero, el Hombre con su grito que puede remontar el camino de una tempestad, es -para Europa- poesía; pero para - - nosotros que tenemos una idea sintética de la cultura, ponerse en contacto con el grito de una tempestad, es volver a hallar un secreto de la vida.

Existe actualmente en el mundo, una corriente que es una reivindicación de cultura, la reivindicación de una idea orgánica y profunda de la cultura, que puede explicar la vida del espíritu.

Llamo cultura orgánica a una cultura basada sobre el espíritu, en relación con los órganos y al espíritu, bañándose en todos los órganos y respondiéndose al mismo tiempo.

Hay en esta cultura una idea del espacio, y afirmo que la verdadera cultura sólo puede aprenderse en el espacio y que es siempre una cultura orientada, como está orientado el teatro.

Cultura en el espacio quiere decir cultura de un espíritu que no cesa de respirar y de sentirse vivir en el espacio, o que llama a los cuerpos del espacio, como a los objetos mismos de su pensamiento, pero que -en tanto espíritu- se sitúa en medio del espacio, es decir, en su punto muerto. Probablemente esta idea del punto muerto del espacio, por el cual debe pasar el espíritu, es una idea metafísica.

Pero sin metafísica no hay cultura. ¿Y qué quiere decir esta noción del espacio arrojada repentinamente en la cultura, sino la --

afirmación de que la cultura es inseparable de la vida?

"Treinta rayos convergen al centro", dice el Tao-Te-King de Lao-Tseu.

Pero es el vacío que existe en el centro lo que permite el uso de la rueda.

Cuando hay acuerdo en los pensamientos de los hombres, ¿en dónde puede decirse que se hace este acuerdo, si no es en el vacío muerto del espacio? La cultura es un movimiento del espíritu - que va del vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío, como la muerte. Ser culto es quemar las formas, quemar formas para ganar la vida. Es aprender a mantenerse recto en el movimiento incesante de las formas que se experimentan personalmente.

Los antiguos mexicanos no conocían otra actividad en la vida que este vaivén de la muerte a la vida.

Esta terrible estación interior, este movimiento de respiración, es la cultura que se agita a la vez en la naturaleza y en el espíritu.

"Esto es metafísica, pero no se puede vivir en la metafísica".

Però yo digo, justamente, que la vida debe revivir en la metafísica, y esta actitud difícil que enloquece a las gentes de ahora, es la actitud de todas las razas puras que siempre se han sentido, a la vez, en la muerte y la vida. Por ésto la cultura no está escrita y, como dice Platón: "El pensamiento se perdió el día en que

una palabra fue escrita".

Escribir es impedir al espíritu que se agite en medio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría.

El verdadero teatro, como la cultura, jamás ha estado escrito.

El teatro es un arte del espacio y solamente pesando sobre los cuatro puntos del espacio puede tocar a la vida. En el espacio habitado por el teatro, las cosas encuentran sus resonancias.

Hay actualmente un movimiento para separar el teatro de todo lo que no es espacio, y para devolver el lenguaje del texto a los libros de donde no debía haber salido jamás. Y este lenguaje del espacio -a su vez- obra sobre la sensibilidad nerviosa y hace madurar al paisaje desplegado por debajo de él.

No voy a repetir aquí esta teoría del teatro en el espacio que obra a la vez por el gesto, por el movimiento y por el ruido.

Al ocupar el espacio persigue a la vida y la hace salir de sus madrigueras. Es como la cruz de seis brazos que se extiende sobre las murallas de ciertos templos de México una oculta geometría. La cruz de México está siempre desplegada. Está en el centro de una muralla; viene de una idea mágica.

Para hacer la cruz, el antiguo mexicano se coloca en el centro de una especie de vacío y la cruz brota a su alrededor. No es una cruz para medir el espacio y como lo piensan los sabios de hoy; es una cruz para revelar cómo la vida entra en el espacio,

cómo el exterior del espacio, vuelve a encontrar el fondo de la vi  
da.

He mirado largamente a los dioses de México en los códices, y me ha parecido que esos dioses eran, ante todo, dioses en el espacio y que la mitología de los códigos ocultaba una ciencia del espacio con sus dioses con huecos de sombra que riñen a la vida. Es decir, - sin literatura, que esos dioses no nacieron del azar sino que están en la vida como en un teatro y ocupan los cuatro rincones de la - conciencia del hombre, en donde yace el sonido, el gesto, la pala- bra y el soplo que escupe la vida.

Quién piensa aún en sentir a los dioses y en buscar el lugar de - los dioses. Buscar su lugar es buscar su fuerza y encontrar la - fuerza de un dios. El mundo blanco llama ídolos a estos dioses, pero el espíritu indio sabe hacer vibrar la fuerza de los dioses, - situando su música de fuerzas; y el teatro por una distribución mu- sical de fuerzas, invoca la potencia de los dioses. En el espacio vibrante de imágenes, los dioses, cada uno en su lugar, salen ha- cia nosotros por medio de un grito o de un rostro, y el color - del rostro tiene su grito y el grito vale su peso de imágenes en el espacio en que madura la vida.

Para mí, esos dioses móviles que se embarazan con líneas para - sondear el espacio, como si temieran no sentirlo suficientemente, nos dan un medio secreto de comprender la formación de la vida. Este miedo al espacio vacío que persigue a los artistas mexicanos y les hace arrojar línea sobre línea, no es solamente una inven--

ción de líneas, de formas que halaguen los ojos, sino que indica una necesidad de hacer madurar al vacío. Poblar el espacio para cubrir el vacío. Partir de una línea en flor para recaer enseguida, vertiginosamente, en el vacío.

Y los dioses de México, que giran alrededor del vacío, dan una especie de medio total para encontrar las fuerzas de un vacío sin el cual no hay realidad. Creo que, para acabar, los dioses de México serán los dioses de la vida sujetos a una pérdida de sus fuerzas, a un vértigo del pensamiento y que las líneas que suben por sus cabezas dan un medio melódico y rítmico de montar el pensamiento sobre el pensamiento.

Ellos invitan al espíritu a no petrificarse en sí mismo, sino al contrario, sí puede decirse, a caminar.

"Voy a la guerra", parece decir el dios que tiene en sus manos un arma de guerra y que lleva delante de él; "Y por encima de este avance pienso", dice una línea clara que zigzaguea sobre su cabeza. Y esta línea en algún punto del espacio, se multiplica de nuevo.

"Y si pienso, sondeo mis fuerzas, dice la línea que está tras él, llamo a las fuerzas de las cuales salí".

Es así que, en su forma inhumana, estos dioses, que no se contentan con su simple estatura de hombres, nos muestran cómo el hombre puede salir de él. Pues pienso, además, que hay una armonía en estas líneas, una especie de geometría esencial que corresponde a la imagen de un ruido.

Para el teatro, una línea es un ruido, un movimiento es música, y el gesto de un ruido es como una clara palabra de una oración. Los dioses de México tienen líneas abiertas, indican todo lo que ha salido, y al mismo tiempo dan los medios de entrar en algo - más.

La mitología de México es una mitología vieja. Y el México de ayer y de ahora posee a su vez fuerzas abiertas. No hay necesidad de ir más allá de un paisaje mexicano para sentir todo lo que sale de él. Es el único lugar de la tierra que nos propone una vida oculta, y la proposición al sufrimiento de la vida.

En esta conferencia Artaud parece haber recogido todo su mundo; el mundo por el que luchó y al que tanto trató de comunicar sus deseos de que la juventud sea la que tome conciencia de las cosas y del cambio que necesitan; sus deseos de enaltecer al espíritu y que de esta manera surja el teatro como un rito mágico, cruel, metafísico, purificador, que desgarrando al espectador lo incorpore espiritualmente a lo sagrado y divino. El teatro debe proyectar sobre el público la comunión del hombre con la naturaleza, quien por sí sola encierra innumerables secretos, así la naturaleza como un doble de las fuerzas superiores deja salir a la luz - su mensaje.

## EL TEATRO ES ANTE TODO RITUAL Y MAGICO

El teatro es en principio ritual y mágico, es decir ligado a las fuerzas, basado en una religión de creencias efectivas cuya eficacia se traduce en gestos; está ligado directamente a los ritos del teatro que son el ejercicio mismo y la expresión de una necesidad mágica espiritual.

Las creencias se apagan, el gesto exterior del teatro permanece, vacío de su substancia interna, todavía trascendente, pero sobre el plano de la imaginación y del espíritu. Ya no hay más poderes ni ideas ocultas detrás de ese gesto, pero un sustrato -- poético continúa moviéndose tras él, como rechazo. Las ideas están muertas pero su reflejo permanece en el estado poético - que el gesto evoca. Es la cualidad segunda, el grado segundo - del gesto, representado por la poesía en estado puro que todavía conserva el derecho de llamarse poesía pero sin eficacia mágica real. El arte está muy cerca de su decadencia.

Por este estado, el espíritu continúa creando mitos y el teatro - representándolos. El teatro continúa viviendo bajo la realidad, proponiendo al espectador un estado de vida poética que si lo - llevara a la cima, no conduciría sino a principios; pero esto es preferible a la vida psicológica simple, bajo la cual se ahoga el teatro de ahora.

Es el grado en donde el teatro usa de la magia de la naturaleza,

quedando impreso con un color de temblor de tierra y de eclipse, que hace a los poetas hablar de la tormenta, y donde el teatro se contenta con el lado físico accesible de la alta magia.

La poesía que utiliza es negra y radiante, es más negra y más devoradora.

Es el estado donde el teatro se ha convertido en una función de reemplazo. A la vida ordinaria, el teatro opone un estado de vida poética, resplandeciente pero falsa. A la vida psicológica, una vida psicológica apenas grosera, apenas más monstruosa.

Los personajes manejan sus cuchillos, pero lo que comen, aunque sobre el plan simbólico, no tiene sentido.

Nos encontramos ahora en el grado de la vida aplicada, donde todo ha desaparecido, naturaleza, magia, imágenes, fuerzas; en el estado de estancamiento donde el hombre vive su herencia con una reserva sentimental y moral, incambiable desde hace un siglo. A este grado, el teatro no crea más mitos. Los mitos mecánicos de la vida moderna, es el cine quien los ha tomado.

Podría tomarlos, no conducían a nada. Ellos daban la espalda al espíritu. En cuanto al pseudo-conocimiento del inconsciente, a los fantasmas psicológicos, a las apariciones poéticas que ella puede hacer aparecer, hay que entenderse o bien por el hecho de un acercamiento con la vida agitada, vida en estado puro, tratando de encontrar alguna cosa esencial en el ser, o bien decidiéndose a separarse de nuevo de los principios psicológicos; pero -

separarlos metafísicamente y por lo que ellos representan de --  
trascendente, el inconsciente invitará de nuevo a los símbolos y  
a las imágenes, tomados como un medio de reconocimiento que  
sobrepase a la psicología.

O el inconsciente registrado fotográficamente se limitará a extender  
sin medida el dominio de lo conocido no mágico y no saldrá  
del teatro moral y quirúrgico.

## MOMENTO HISTORICO

### MEXICO 1936

México se encontraba en un momento de gran importancia política. Hacía dos años que el general Lázaro Cárdenas ocupaba la presidencia del país; todo movía a pensar que se estaban cumpliendo las demandas de la revolución, y existía una demanda revolucionaria en todos los niveles. Las preocupaciones de Cárdenas: educación, régimen agrario, organización de obreros y campesinos, fomento cívico, hacían tener grandes esperanzas. La organización del Primer Congreso Indigenista Interamericano y la organización del departamento de Asuntos Indígenas, así como las líneas ferroviarias que se construyeron para unir la península de California con la de Yucatán, permitían creer que México iba hacia adelante, construyendo y transformando. Por otra parte la iglesia luchaba contra el estado oponiéndose a la educación oficial: existía la persecución religiosa. Las huelgas eran muy numerosas, las banderas rojinegras se encontraban por todas las calles.

Realmente, la llegada de Cárdenas al poder marca un ascenso de todos los principios de la revolución.

Mientras Artaud contemplaba esta situación, en Europa la civilización pasaba por un momento de crisis cuyos efectos recaían en los jóvenes. En Europa existía una inmensa fantasmagoría,

una especie de alucinación colectiva con respecto a la Revolución Mexicana. Y, hablando de la juventud francesa y de la juventud mexicana, Artaud señala en su artículo Primer Contacto con la Revolución Mexicana:

"... Se puede decir que la juventud en Francia sufre actualmente las angustias de un verdadero alumbramiento. Su idea de cultura es revolucionaria, y lo que yo he venido a buscar a la tierra de México es, justamente, un eco o más bien una fuente, una fuente física verdadera, de esta fuerza revolucionaria. Yo cuento, al igual que la juventud francesa, con el apoyo de la juventud mexicana para ayudarnos a desprender esta fuerza y esta idea..." (8)

Lo cierto es que, tanto en los medios intelectuales más avanzados de Francia como en la mente de Artaud, se gestaba la idea de que la Revolución Mexicana, era una revolución que trataba de conquistar el alma indígena tal y como existía antes de Cortés y pensaba en ver renacer la antigua cultura azteca presenciando sacrificios al son sobre las escaleras de las pirámides de Teotihuacan. Pero no era así; pudo ver que los mexicanos tenían ideas marxistas al igual que en Europa y que por lo tanto se encontraban imposibilitados de conservar su individualismo en el sentido ancestral cultural.

## PANORAMA TEATRAL

A pesar de sus deseos de encontrar un teatro diferente al que se hacía en Francia, en México se daban, en esas épocas, dos tipos de espectáculos: clásico tradicional que manifestaba una escuela dramática de moda en Europa, el otro, un teatro político que -a mi manera- era más atrevido, directo y serio en sus planteamientos a pesar de la sátira hacia los problemas. Este teatro, especialmente se perdió y sólo quedan rastros de su existencia en las carpas, que han logrado llegar hasta nuestros días a pesar del avance de los espectáculos comerciales y los medios de comunicación.

En el año de 1936, México contaba con escritores destacados, entre ellos: Germán Liszt Arzubide, que llevaba teatro político a las escuelas, despertando la idea de la huelga entre los niños de enseñanza secundaria con obras como su comedia para teatro guiñol titulada: COMINO VA A LA HUELGA. La Cartelera Teatral durante ese año fue la siguiente: ( 9 )

Rodolfo Usigli presenta: ESTADO SECRETO Y EL CAUDILLO.

Concepción Sada presenta en Bellas Artes: EL TERCER PERSONAJE.

En el teatro Follies se estrena una revista cómico-política de gran actualidad: SAN LAZARO EL MILAGROSO, con el genial

Cantinflas y cantantes como Anita Sevilla y Dora Luz.

En el Teatro Apolo, Joaquín Pardavé realizó una temporada de obras políticas: TRAPITOS AL SOL, de Del Moral y Robledo. EL TENORIO ROJINEGRO y EL MILAGROSO (Lázaro Cárdenas).

En el Fábregas, una revista musical: EL PROCESO DE LA CACION.

Roberto Soto en el Lírico puso las obras políticas:

MANICOMIO NACIONAL Y ESPAÑA DE MIS DOLORES, que se referían a la ayuda que Cárdenas prestó a España con motivo de la guerra.

LA HUELGA DE CALLES Y SE SOLICITAN CALLISTAS de Xavier Navarro estrenadas en el Teatro Lírico por Celia Montalbán y con música de Emilio Uranga.

En el Palacio de Bellas Artes: SOMBRA DE MARIPOSAS comedia mexicana con la compañía de María Teresa Montoya del autor Carlos Díaz Duffo.

UN BOLCHEVIQUE EN LA PRESIDENCIA de Emilio Cabrera estrenada en las carpas que se multiplicaban cada vez más en las plazas.

No se sabe si asistió a ver estas comedias mexicanas, sólo se conoce que el licenciado Muñoz Cota lo invitó, como delegado de la República Francesa, al Congreso de Teatro Infantil; en el que leyó su ponencia sobre el dinamismo del teatro guiñol. Y que

presenció la representación de la obra de Séneca: Medea, interpretada por Margarita Xirgu, que por ese tiempo visitaba México como la actriz dramática del momento. Esta obra fue criticada - ferozmente en su artículo UNA MEDEA SIN FUEGO. Artaud critica la forma de concebir la tragedia y el modo como fue decorada, así como la interpretación y la actuación. Los que lean el ar--tículo entenderán fácilmente las ideas que expone y se divertirán, a cada momento, con las fallas tan obvias y tan reales de la puesta en escena, juzgadas con la razón de Artaud, que no perdona ni disculpa.

## CAPITULO 2. MEXICO Y SU DOBLE

Siguiendo los principios artodianos, el doble del teatro es lo - - oculto, lo que no es observado a simple vista y es eso precisamente lo que Artaud vino a buscar a México. El sabía de las festividades y ritos indígenas que permanecían representados a pesar de que la conquista había sometido las formas primitivas ceremoniales a las traídas por los conquistadores, tratando de imprimir en las mentes las ideas de vergüenza, de inferioridad de la cultura indígena.

Esas festividades significaban una cultura mágica, de la raza - principio, que ignoraba la cultura occidental y por lo tanto todo lo que Artaud había dejado atrás en los escenarios europeos. - En la capital de México no logró encontrar la originalidad del arte. Tanto en el teatro, como en la pintura, descubrió la influencia europea en los jóvenes valores y sólo admitió la obra - de María Izquierdo y Luis Monasterio, cargada, de acuerdo a - su imaginación, de una magia regeneradora. Sin embargo, con el teatro parece que no sucedió así, aunque se desconoce si -- asistió a las representaciones de las carpas y de la comedia - política que tanto era representada. Desde lo alto de las montañas, Artaud se perfila como ansioso espectador y, con su -- imaginación alucinada, empieza a recrear la naturaleza como - escenografía:



tido en objeto de compra-venta. Nuestra época, se puede decir, que carece de originalidad; es recurriendo a lo tradicional y convencional como se hace arte; se han enaltecido y se enaltecen - tanto las obras del pasado, que no se da posibilidad de creacio-nes nuevas; o quizás sea que se ha enajenado al artista, que no salen obras originales y pareciera que todo está dicho. Pareciera que sólo el pasado tiene riqueza cultural y artística, y fuera lo que nutre nuestro tiempo.

En la ciudad de México Artaud sólo vió un trasplante de la cultura occidental, que no le interesó desde el punto de vista de -- las preocupaciones que en este país tenían los intelectuales y hacedores de cultura. El desde su llegada al puerto de Veracruz sintió que lo más importante y lo que él estaba seguro de encontrar: "... une race qui puisse me suivre dans mes idées..."

( 10 ) lo encontraría pero fuera de la ciudad, demostrando al - mundo, que en efecto, el mundo es doble y triple y que todo -- marcha por planos y regiones.

Y es por ello que, después de mil arreglos, logra hacer un viaje en calidad de investigador, a la Sierra Tarahumara.

## LA CONQUISTA DE MEXICO

La conquista de México pondrá en escena los acontecimientos presentados bajo los aspectos múltiples y los más reveladores, y no de los hombres. Los hombres tomarán su lugar, con sus pasiones y su psicología personal, pero tomada como la armonización de ciertas fuerzas, y sobre el ángulo de los acontecimientos y de la fatalidad histórica en donde ellos jugaron su papel.

Este tema fué escogido:

- 1.- Por una parte, a causa de su actualidad, y por todas las alusiones a los problemas de interés vital para Europa y para el mundo.

Desde el punto de vista histórico, la Conquista de México pone de manifiesto la colonización. Hace revivir de una manera brutal, implacable, sangrienta, la fa-tuidad siempre viva de Europa. Permite destruir la idea que tiene Europa de su preponderante superioridad. Opone el cristianismo a las religiones mucho mas viejas. Hace justicia a las falsas concepciones que el Occidente ha podido tener del paganismo y de ciertas religiones naturales, y subraya de una manera patética, ardiente, el esplendor y la poesía siempre actual de viejos fondos metafísicos sobre las cuales estas religiones fueron edificadas.

2. - Haciendo la pregunta terriblemente actual de la colonización y del derecho que un continente cree tener de -- servirse de otro, pone en cuestión la superioridad, -- real, aquella de ciertas razas sobre otras y muestra la filiación interna que reúne el genio de una raza a -- las formas precisas de civilización.

Hace pues chocar dos concepciones de la vida y del mundo:

- a) La concepción dinámica pero dirigida en un mal sentido, de las razas digamos, cristianas.
- b) La concepción estática de las razas inferiores de apariencia contemplativa, y maravillosamente jerarquizadas.

Opone la tiranía anárquica de los colonizadores a la profunda armonía moral de los futuros colonizados.

Y ésto, a pesar de los sacrificios humanos que no han podido ser sino la derogación de un principio y que estarán en la línea verdadera de la civilización azteca, deberían por una vez ser consideradas en eso que tiene de moral y de profundamente purificador.

Después, frente al desorden de la monarquía europea de la época, basada en principios materiales injustos y groseros, esclarece la jerarquía orgánica de la monarquía azteca, establecida

sobre indiscutibles principios espirituales.

Desde el punto de vista social, muestra la paz en una sociedad que sabía dar de comer a todo el mundo, y donde la revolución fue desde sus orígenes cumplida.

En este choque del desorden moral y de la anarquía católica con el orden pagano, puede hacer frotar las conflagraciones inauditas de fuerzas y de imágenes, sembradas aquí y allá de diálogos brutales. Y ésto por las luchas de hombre a hombre que llevaban en ellos como estigmas las ideas más opuestas.

El fondo moral y el interés de actualidad de un espectáculo están suficientemente subrayados, insistiré sobre el valor espectacular de los conflictos que pone en escena.

Primero están las luchas internas de Moctezuma, rey astrólogo sobre móviles que la historia se ha mostrado incapaz de aclarar.

Parece que se pudiera sacar de él dos personajes:

1. - El que obedece casi santamente a las órdenes del destino, que cumple pasivamente y armado de toda su conciencia la fatalidad que lo liga con los astros.

Podemos mostrar casi pictóricamente, objetivamente en todo caso, sus luchas y su discusión simbólica con los mitos visuales de la Astrología.

Bello ejemplo de danzas, de pantomimas y de objetivaciones escé

nicas de todas clases.

2. - El hombre desgarrado que, después de hacer los gestos exteriores de un rito y habiendo cumplido el rito de la sumisión, se pregunta sobre un plano interno si por azar, no se ha equivocado, se debate en una especie de entrevista superior donde los fantasmas del ser se ciernen.

Cualesquiera que sean las certezas de un mago, es permitido - por las necesidades de la escena, por la justificación de la vida y del teatro de hacerlo dudar humanamente. En fin, fuera de Moctezuma, está la muchedumbre, los ecos diversos de la sociedad, las revueltas del pueblo contro el destino representado por Moctezuma, los clamores de los incrédulos, las argucias de los filósofos y los sacerdotes, las lamentaciones de los poetas, la reacción de los comerciantes y de los burgueses, la duplicidad y la debilidad sexual de las mujeres.

El espíritu de las masas, el soplo de los acontecimientos se mudarán en ondas materiales sobre el espectáculo, fijando aquí y allá ciertas líneas de fuerza, y en estas ondas y sobre ellas la conciencia disminuída, revuelta o desesperada de algunos sobrenadará como paja.

Teatralmente, el problema está en determinar y armonizar estas líneas de fuerza, de concentrarlas y de extraer sugestivas me

días.

Esas imágenes, ese movimiento, esas danzas, esos ritos, esa música, esas melodías truncadas, esos diálogos que giran en -- corto, estarán cuidadosamente anotados y descritos tanto como lo permitan las palabras y principalmente en las partes no dialogadas del espectáculo. El principio será comenzar a anotar y - cifrar como sobre una partitura musical, lo que no se describe con las palabras.

Veamos ahora la estructura del espectáculo según el orden en el cual se desarrolla.

Acto Primero. - Los signos precursores.

Un cuadro de México en la espera, con sus ciudades, su campo, sus cavernas trogloditas, sus ruinas mayas.

Objetos, evocando en grande, ciertos exvotos españoles y extraños paisajes que encierran en botellas o en cubos de vidrio soplado.

Por este principio, las ciudades, los monumentos, el campo, - los bosques, las ruinas y las cavernas serán evocadas apariciones, desapariciones, puestas en relieve - por la iluminación. - Las maneras musicales o pictóricas de subrayar, de sus formas, de enganchar sus asperezas serán construídas en el espíritu de - una melodía secreta, invisible al espectador y que corresponderá a la inspiración de una poesía sobrecargada de soplos y de sugesu

tiones.

Todo esto tiembla, gime como escaparate anormalmente sacudido. Un paisaje que siente venir la tormenta: los objetos, las músicas, las telas, las ropas perdidas, sombras de caballos salvajes pasarán en el aire como meteoros lejanos, como el rayo sobre el horizonte lleno de espejismos, como viento al ras del piso -- con una iluminación precursora de la lluvia o de seres, se inclina vehementemente. Después toda la iluminación comienza a -- danzar; a las conversaciones chillonas, a las discusiones de todos los ecos de la población, responden las confrontaciones mudas, absortas, deprimidas de Moctezuma con sus sacerdotes reunidos en colegio, con los signos del zodiaco, formas severas del firmamento.

Del lado de Cortés una escena de mares y carabelas tambaleantes, pequeñas, de Cortés y de sus hombres más grandes que ellas y cerrados como rocas.

Acto Segundo. - Confesión.

Esta vez, México visto por Cortés.

Silencio en sus luchas secretas, estancamiento aparente y sobre todo mágico, magia de un espectáculo inmóvil, inaudito, con sus ciudades como murallas de luz, palacios sobre canoas de agua estancada, una melodía pesada.

Después de un momento, sobre un tono agudo y directo, las cabezas coronan las murallas.

Después, un gruñido sordo lleno de amenazas, una impresión de terrible solemnidad, espacios entre la muchedumbre como bolsas de calma en el aire manejado por la tempestad. Aparición de Moctezuma, quien avanza solo ante Cortes.

Acto Tercero. - Las Convulsiones.

En todos los pisos del país, revuelta.

En todos los grados de la conciencia de Moctezuma, revuelta.

Paisaje de Batalla en el espíritu de Moctezuma, quien discute con el destino.

Magia, puesta en escena mágica de evocación de los Dioses.

Moctezuma corta el espacio verdadero, rajado en dos como sexo de mujer para hacer brotar lo invisible.

La muralla de la escena se rellena innegablemente de cabezas, de gargantas: melodías lagarteranas extrañamente cantadas, como respuesta a estas melodías aparecen una especie de muñones.

Moctezuma mismo aparece cortado en dos, se desdobra; con taparrabo medio iluminado; los otros, luz cegadora; con múltiples manos que salen de sus ropas, con las miradas clavadas en sus cuerpos, como una múltiple toma de conciencia. Pero en el interior de la conciencia de Moctezuma todas las preguntas pasadas pasan por la muchedumbre.

El zodiaco, que rugía con todas sus bestias en la cabeza de Moctezuma, se convierte en una masa de pasiones humanas encarnadas por sabias cabezas, brillantes de argucias, de discursos oficiales, - de obras secretas por las cuales la muchedumbre a pesar de las circunstancias no olvida de paso, reír burlescamente. Sin embargo, los guerreros verdaderos hacen mugir sus sables, los aguzan sobre las casas. Los barcos volantes atraviesan un Pacífico de índigo violáceo, sobrecargado de las riquezas de los fugitivos y, las armas de contrabando llegan en otros barcos volantes.

Un demacrado toma sopa con gran rapidez, colocando su sitio - cercano a la ciudad, y como la revuelta estalla, el espacio escénico está como invadido de un mosaico chillante donde sean los - hombres, sean los grupos compactos de unidades pegadas miembro con miembro, chocan frenéticamente. El espacio está lleno en altura de gestos arremolinados, de rostros horribles, de - - ojos estertóreos, de puños cerrados, de melenas, de corazas y en los pisos escénicos: miembros, corazas, cabezas y vientres que caen como granizo cuyo bombardeo toca la tierra con explosiones sobrenaturales.

Acto Cuarto. - La Abdicación.

La abdicación de Moctezuma tiene por contragolpe una pérdida -

extraña y como un maleficio de seguridad del lado de Cortés y - de sus guerreros. Un desorden concreto lleno de tesoros descubiertos, aparece como ilusión en los rincones de la escena. (Es to se realizará por múltiples juegos de espejos).

Las luces y los sonidos se funden, se deshilan, crecen y se - aplastan como frutas aqueas pisadas. Parejas extrañas aparecen, españoles sobre indios, horriblemente gordos, hinchados y ne - gros cayendo en volteretas mostrando sus vientres. Varios Her nán Cortés entran al mismo tiempo, signo de que ya no hay jefe. A la vez los indios masacran españoles; mientras que, ante una estatua cuya cabeza gira musicalmente, Cortés, -con brazos abiertos parece soñar. Las traiciones quedan impunes, forma - hormigueantes que jamás sobrepasan una cierta altura en el aire.

El desorden y el inicio de una revuelta de vencidos se manifesta rán de diez mil maneras. Y en esta caída, esta disminución de la fuerza brutal que se agota, no teniendo ya más que devorar, se dibujará el primer índice de una novela pasional.

Las armas caídas, los sentimientos de lujo aparecen.

No las pasiones dramáticas de tantas batallas, sino los senti - mientos calculados, drama sabiamente urdido, donde por prime - ra vez en el espectáculo se manifestará la cabeza de una mujer. Y como una consecuencia de todo ésto, es también el tiempo de

miasmas y enfermedades.

En todos los planos de la expresión aparecen como florecimientos sordos, de melodías, de palabras, de flores venenosas que explotan a ras del suelo. Y al mismo tiempo un soplo religioso rodea las cabezas, sonidos temibles parecen rebuznos, cortados limpiamente según los caprichos floréos de la mar, sobre una vasta extensión de arena, sobre un acantilado desmenuzado por las rocas.

Estos son los funerales de Moctezuma. Un pisoteo, un murmullo. La masa de indios cuyos pasos hace el ruido de las mandíbulas del escorpión. Después remolinos ante las miasmas, cabezas enormes con la nariz hinchada por los dolores, y nada más que españoles enormes con muletas. Y como marejada, como estallido brusco de una tormenta, como azote de la lluvia sobre el mar, la revuelta que conduce toda la masa al cuerpo de Moctezuma muerto, tambaleante entre las cabezas como un navío. Y los espasmos brutos de la batalla, la espuma de las cabezas de los españoles acosados que se aplastan como la sangre sobre las murallas verdosas.

En la obra LA CONQUISTA DE MEXICO, intentó mostrar la lucha sanguinaria entre los indios mexicanos y los rudos conquistadores españoles. El final de la obra expresa el deseo de - - Artaud de presentar al hombre como peón de las fuerzas histó-

ricas y metafísicas; el papel principal en la obra es asignado al derramamiento de sangre y a la violencia física. Es bastante curioso observar cómo Artaud retrata la batalla sangrienta entre indios y españoles de la misma manera lírica en la que describe la plaga en el TEATRO Y SU DOBLE. En un pasaje del texto EL TEATRO Y LA PESTE afirma que los mitos más importantes del género humano hablan del momento cuando los principios sexuales fueron violentamente divididos en dos.

"... Por eso todos los grandes mitos son oscuros, y es imposible imaginar, excepto en una atmósfera de matanza, de tortura, de sangre derramada, esas fábulas magníficas que relatan a la multitud la primera división sexual y la primera matanza de esencias que aparecieron en la creación..." ( 11 )

Pasajes similares dedicados a la crueldad y a la violencia sexual constituyen una considerable parte de HELIOGABALO, que es una biografía poética del emperador Heliogábalo quien vivió en Roma hacia los años 218 al 222. El incesto toma un papel importante en LA MOINE, obra adaptada del texto de Lewis: LE MONK, y en una adaptación de Shelly y Sthendal de la obra LES CENCI, en la que también presenta el incesto, que como forma de perversión sexual tanto le interesa a Artaud. En Heliogábalo, Artaud muestra las fuerzas gemelas de anarquía y sexo, fuerzas que son precisamente las que lo llevan a la civilización tarahumara.

## LA SIERRA TARAHUMARA DOBLE DE MEXICO.

Su contacto con la cultura Tarahumara lo conduce a pensar que no fueron los antiguos Sirios quienes reconciliaron los opuestos principios sexuales sino que los principios de la hembra y el macho existieron simultáneamente en la raza Tarahumara.

Como prueba de ello, ofrece su descubrimiento de que las danzas rituales indígenas utilizaban la planta del peyote, cuya forma simboliza la reconciliación de los principios sexuales. Las danzas Tarahumaras revelan el conflicto fundamental de estas fuerzas:

"... Se comprendía que ya no eran un hombre y una mujer los que estaban allí, sino dos principios: el macho, con la boca abierta, con las encías crujientes, rojas, encendidas, sangrientas y como desgarradas por las raíces de los dientes - translúcidos en aquel momento- como lenguas de mando; la hembra, larva desdentada, con los molares agujereados por la lima, como una rata en su ratonera, comprimida dentro de su propio celo, huyendo, girando ante el macho hirsuto; y que se iban a entrechocar, a hundirse frenéticamente el uno en el otro, de la misma forma en que las cosas, después de haberse mirado durante algún tiempo y de haber hecho la guerra, se entremezclan culpablemente ante el ojo indiscreto de dios, al que su acción debe ir suplantando poco a poco..."  
( 12 )

Los bestiales deseos de la mujer, la reducen a una rata; mientras que el hombre viril y nacido para mandar es casi tan horrible como ella. El acto sexual los aleja de la idea de Dios para verse como seres humanos, hechos para aparejarse y reproducirse. Artaud intenta dissociar la idea de sexo según - -

Dios; él ve el sexo como una especie de emanación del inconsciente universal:

"... Pues en aquella danza creí ver el punto en el -- que el inconsciente universal está enfermo. Y que se cuenta fuera de Dios..." ( 13 )

El tema de la sexualidad hace retroceder a Artaud a la idea de maldad. El sacerdote de Ciguri, según Artaud, le reveló cosas maravillosas sobre el Bien y sobre el Mal, sobre La Verdad y sobre La Vida:

"... El Mal está en todas las cosas, y yo, hombre, ya no puedo seguir sintiéndome puro. Hay en mí algo horrible que sube y que no procede de mí, sino de las tinieblas que tengo dentro de mí, allí donde el alma del hombre no sabe dónde comienza el Yo, ni dónde acaba, y lo que le ha permitido comenzar tal como se ve ..." ( 14 )

La implicación aquí es que el hombre oculta las fuerzas del -- mal - provenientes del misterio (o subconciente) - como ins-- tintos fuera de él. Y sin duda, el más terrible de estos ins-- tintos es la sexualidad. Los temores obsesivos de la mujer y del sexo se observan mejor en LAS NUEVAS REVELACIONES - DEL SER, último trabajo de este período. En el que Artaud - está convencido de que las fuerzas naturales del universo han - sido destruídas por la mujer.

Artaud piensa, al igual que Bretón, que la poesía es el lenguaje original del hombre y, que tanto la poesía como el mito son

capaces de restablecer al hombre la comunicación con las fuerzas de la naturaleza; en ello basa Artaud sus trabajos. El sentimiento primordial del hombre ha sido corrompido por el racionalismo positivista. En las lecturas dadas en la Universidad de México, Artaud declara que debemos regresar a las creencias y mitos del hombre primitivo que no fue corrompido por la civilización. Al igual que Rousseau, Artaud atribuye un pasado mítico a la humanidad, exige una revolución cultural, un regreso a las grandes épocas de la historia, cuando el hombre estaba todavía en contacto con las fuerzas de la naturaleza. Artaud fue fuertemente atraído por lo que Ernst Cassirer llamó: El pensamiento mítico inherente a las culturas primitivas. El hombre primitivo se vió a sí mismo como una parte integral de la naturaleza. A través de sus ritos y rituales pensó comunicarse con los ritmos cósmicos y aprender los secretos de la vida y de la muerte.

"...La civilización europea ha perdido el contacto con las fuerzas naturales y sólo los artistas pueden recuperarlo, a ellos les concede poderes visionarios; los artistas deben descubrir las fuerzas por las que las funciones orgánicas del hombre concuerdan con el organismo de la naturaleza. Y en la medida en que la ciencia y la poesía son una sola y misma cosa, esto incumbe tanto a los poetas y a los artistas, como a los sabios, como ha podido verse en los tiempos del POPOL-VUH..." ( 15 )

El hombre está dentro del universo, es parte de la naturaleza y

ésta es gobernada por las fuerzas cósmicas. El hombre moderno no comprende su relación con la naturaleza; sin embargo, el hombre primitivo estaba profundamente consciente de su papel cósmico.

A su llegada Artaud se sintió alucinado por el paisaje y, desde lo alto de una montaña, tiró al vacío la última dosis de heroína que llevaba; montó su caballo y continuó en una actitud abierta, en busca del encuentro con el espectáculo puro. Con la autenticidad total.

En un fragmento de una carta al Ministro de Asuntos Extranjeros fechada en Agosto de 1935, explica la civilización primitiva de México:

Ninguna teogonía es más ardiente y eficaz que la de los tres -- grandes reyes:

TEZCATLIPOCA - HUICHILOPOCHTLI - QUETZALCOATL

Quiero decir que, en un país donde se agitan desnudas las fuerzas vivas subterráneas, donde el aire revienta de pájaros y vibra más alto que otros, creado por la fuerza de las cosas y -- los dioses.

Estos dioses a su vez, desempeñan una ciencia donde la Astrología tiene la palabra.

Tenemos mucho que aprender de los secretos de la Astrología - mexicana, leídos e interpretados a través de los jeroglíficos todavía no revelados. Mucho que aprender de una especie de conciencia difusa, y que les pertenece allá, a todos, en un tiempo en el que todos los países del mundo, con Rusia a la cabeza, - buscan desempeñar un dinamismo colectivo.

Mi misión, si la hay, consistiría en desempeñar y fijar este dinamismo como la filosofía de Heráclito.

LA TIERRA, significada por los Volcanes y las Ser--  
pientes;

EL AGUA, significada por los dioses múltiples; las  
caras infinitas de Tlaloc, y las plumas -  
de los pájaros de tormenta;

EL AIRE, significado por bandas de pájaros, el pá-  
jaro trueno y el pájaro Quetzal, los más  
preciosos pájaros del cielo;

EL FUEGO, significado también por el pájaro trueno  
y por los cráteres de los volcanes;

Los cuatro elementos revelan un naturalismo mágico, están ani-  
mados perpetuamente y en claro.

Es una civilización espasmódica, realización viviente y concreta

de una filosofía.

No creo que ninguna otra civilización en el mundo nos proponga ejemplos tan claros y tan animados. Pareciera que los órganos deshollados mostraran su alma perpetuamente.

La civilización de los Vedas, entre otras, guarda en su interior mismo y de un manera extra-orgánica, una idea parecida del cielo.

Existe pues, todo lo que se pueda sacar de real, en el ejemplo de la civilización mexicana. Es en este sentido que trabajaremos.

Si la civilización mexicana ofrece un ejemplo perfecto de las civilizaciones primitivas de espíritu mágico, desmenuzaremos todas las formas de cultura primitiva y mágica que esta civilización pueda contener: del totemismo al hechizo, pasando por las jerarquías astrológicas, los ritos del agua, del fuego, del maíz y de las serpientes; la curación por música y por plantas, las apariciones en los bosques, etc., etc...

Y en la carta al Ministro de Educación, fechada en Agosto de 1935, dice:

El acto hace el pensamiento. Acto espiritual y material, los -

mexicanos no conocían sino lo concreto. Y lo concreto no se -  
deja jamás operar, sacar de alguna cosa: este es el secreto -  
que tratamos de sacar a los descendientes de las altas civiliza-  
ciones mexicanas.

En las mesetas perdidas, interrogaremos a curanderos y brujos  
y esperamos hacernos decir por los pintores, los poetas, los -  
arquitectos y escultores que poseen la realidad total de las imá-  
genes que han creado y que los arrastran. Pues el secreto de  
la alta magia mexicana está en la fuerza de signos creados por  
esos que en Europa llamaríamos también artistas, y que en las  
civilizaciones avanzadas y que no han perdido el contacto con -  
las fuerzas naturales, no son sino ejecutantes y profetas de una  
palabra que periódicamente debe el mundo venir a beber. Méxi-  
co tiene también que enseñarnos el secreto de una palabra y de  
un lenguaje donde todas las palabras y todos los lenguajes se -  
reúnen en uno solo.

Si la civilización que está a punto de nacer en México no llega a  
tomar conciencia de esta multitud de expresiones aglomeradas al  
rededor de un centro único, sus palabras, las líneas, el gesto,  
las formas y los gritos, probará que no ha sabido encontrar la  
línea de su verdadera tradición.

Para reconocerse en el lenguaje, en todos los lenguajes, y para  
evitar una confusión de lenguaje universales, existe una llave --

que abre todos los medios de expresión.

Los Mayas conocían el jeroglífico que habla, y que se escucha en varios sentidos. Liberar actualmente a los indígenas de la conquista española, no quiere decir nada si no es más que materialmente que se les libera, si el regreso a la civilización precortesiana no significa el regreso a los caminos culturales de los cuales salió la civilización Maya.

Los antiguos mexicanos no separaban la civilización de la cultura, y la cultura de un conocimiento personal, repartido en el organismo entero. Es en sus órganos y en sus sentidos que los mexicanos como todas las razas puras, habían aprendido a usar su cultura que se convertía hasta el último punto y en el más alto grado de refinamiento de la sensibilidad.

Esta cultura, hay que decir, que el último bárbaro maya, el más lejano campesino indio, la llevaba en él como un atavismo; y con esta cultura que lo armó de conocimientos internos en una exacerbación de todos sus nervios el indio no instruido frente a nosotros, europeos, parecido a un civilizado de alto grado; y es la verdad que nos parece de mayor importancia -- afirmar.

Las conclusiones de todo esto, sólo las podemos sacar del lugar; es importante extraer lo que en los ritos modernos puede subsistir de la magia antigua y de la vieja adivinación.

Todavía existen selvas que hablan y brujos de las fiebres incendiadas por el peyote y la mariguana. ¿Encontrará él el vestigio que le aclare los secretos de la adivinación?

Si los mexicanos dan una gran importancia al cielo, si los pájaros voladores representan sus deseos violentos de liberación y del espacio y sus desprecios de la realidad ordinaria, y para acabar, de la vida, si una profecía les promete el vencimiento próximo, el sueño del pájaro tormenta en un jaleo de volcanes, la pregunta que se hace es saber hasta que punto es maravilloso.

## V. - CONCLUSIONES.

Después de leer la obra de Antonin Artaud con la mente limpia, sin el peso de los conocimientos sobre el teatro y tratando de apreciar las cosas tal y como Artaud las concebía y de acuerdo a una crítica artística -que implica una concepción inferior de la sociedad con respecto al arte-, podemos y debemos extraer lo que de positivo encierran sus conceptos; lo que pueda realmente ayudar o contribuir a una mejor realización del espectáculo escénico, que es profesión de muchos o un camino para encontrar verdades universales, también como medio de comunicación y manifestación de los hombres con la vida y quizás, ¿por qué no? con lo desconocido.

Artaud, debe representar al hombre visionario, al artista que enfrenta la realidad y propone soluciones; aunque en su obra, no nos deje ejemplos concretos y precisos, él nos invita a tomar conciencia y buscar -con lo que tenemos- el cómo manifestarnos y sentirnos sin ser envueltos por la sociedad de consumo. La concepción Artodiana del teatro, revela la intensidad de sus anhelos míticos. Comparte con Nietzsche la creencia de que el teatro ofrece al hombre la oportunidad de unir el yo con el ser, en un frenesí dionisiaco. Quiere que el teatro contemporáneo nos introduzca en las entrañas de la Naturaleza, como

lo hacían los misterios griegos.

"... El teatro debe ser el doble de la vida -no de la vida individual, de este aspecto individual de la vida - donde los CARACTERES triunfan- sino de una vida liberada, la cual termina con la individualidad humana haciendo que el hombre no sea mas que una reflexión. El verdadero propósito del teatro es crear mitos y la expresión del inmenso lado universal de la vida..." - ( 16 )

La idea de teatro concebida por Artaud es claramente metafísica y destructora del teatro social y psicológico occidental y a favor del drama oriental que presenta realidades espirituales. - Los orientales piensan que el lenguaje escénico debe corresponder a los movimientos de la naturaleza; su mismo teatro demuestra que hombre y naturaleza pueden lograr un todo, perfectamente armónico.

El teatro, de acuerdo con Artaud, es análogo al proceso alquímico; ya que la alquimia trata de purificar todo para convertirlo en oro (que representa espiritualidad), y el teatro trata de conducirnos a la pureza absoluta; Artaud consultó la Cabala y los Upanishads y por ello vino a México, donde pensó encontrar al hombre todavía en comunión con las fuerzas naturales y sobrenaturales. En su ensayo EL RITO DEL PEYOTE, nos explica que por medio de la droga el alma del hombre entra en comunión con lo divino, con una fuerza superior llamada CIGURI.

Los indígenas, al parecer, están convencidos de que el alma refleja las fuerzas infinitas y bajo la influencia del peyote se puede entrar en contacto con lo infinito.

Al mismo tiempo sus deseos de hombre inconforme con el lenguaje absolutamente verbal, y como el filósofo alemán Heidegger, Artaud declara que las palabras que usamos deforman el sentido actual de las cosas. El uso de las palabras constantemente repetidas, gradualmente va perdiendo todo contacto con la realidad. Sin embargo, su deseo de crear un lenguaje físico en el teatro, constantemente lo frustró en sus intentos de producir obras con sus teorías sobre El Teatro de la Crueldad. Fue en su viaje a la Tarahumara donde creyó finalmente encontrar el lenguaje que tan ardientemente buscaba. Para Artaud, las montañas y el terreno donde la tribu Tarahumara había construído sus casas estaba decorado con signos y símbolos naturales que sugerían emociones e ideas. Las configuraciones del paisaje constituían una forma de lenguaje físico empleado por la naturaleza misma, para comunicarse con el hombre.

"... El país de los Tarahumara está lleno de signos, de formas, de efigies naturales que no parecen en absoluto nacidas del azar; es como si los dioses, que aquí se notan por todas partes, hubiesen querido significar sus poderes en esas extrañas firmas en las que la figura del hombre aparece perseguida desde todas partes. Es cierto que no faltan lugares en la Tierra donde la naturaleza, movida por una especie de

capricho inteligente, ha esculpido formas humanas. - Pero aquí el caso es diferente: pues la naturaleza ha querido hablar a lo largo de toda la extensión geográfica de una raza..." ( 17 )

Artaud encontró en las montañas Tarahumaras un lenguaje metafísico creado por poderes superiores al hombre y un lenguaje no verbal. Durante muchos días encontró signos que se repetían en las rocas y en los árboles y, con frecuencia esas figuras eran dobles y estaban una frente a otra manifestando la dualidad esencial de las cosas. Sus teorías aparecían de pronto en la realidad que tenía ante sus ojos. El auténtico Teatro de la Crueldad aparecía mostrando cuerpos torturados, descuartizados; cuerpos de dioses cortados en todas partes; allí Artaud leía una historia de génesis, del caos. Encontró también en la repetición de las formas, números cabalísticos y esta matemática secreta estaba presente también en sus danzas y ritos. Las luces jugando con las formas, la música dividida en una cantidad muy reducida de medidas que se repiten indefinidamente; los objetos: espejos, machetes, lanzas, abanicos de flores, y el vestuario conteniendo signos y símbolos, colores, rostros consumidos por el pus, la cara verdosa como la peste. Todo lo no usado por el mundo occidental se encontraba paso a paso y de una manera natural; la conjunción de las formas, las cosas, los hombres y la naturaleza; eran los hombres principio, los mitos

principio que Artaud tanto había tratado de demostrar a Europa y a la civilización.

Con todo, Artaud no deja una forma teatral concreta a los hombres de pensamiento lógico, ni tampoco ideas muy concretas; - pero nos hace sentir que estamos desgastando nuestro espíritu - si sólo nos importa lo material y el contacto mundano, si olvidamos el contacto espiritual que nos hace volver a un estado de pureza donde la creatividad recupera su verdadera y auténtica finalidad. La manifestación de un estado del espíritu o la comunicación con todo cuanto nos rodea. Creo que su pensamiento no debemos limitarlo a la teoría del Teatro de la Crueldad, sino que debemos estudiar y analizar todo lo que él esperaba hacer dentro del escenario.

"... En todo espectáculo habrá un elemento físico y - objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrecdo armonizarán exactamente con la pulsación de los movimientos a todos familiares, apariciones concretas, de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etc..." ( 18 )

Si sólo se trata de hacer espectáculo, como lo han hecho y ha-

cen algunos directores, si no es que la mayoría, acribillando - algún animal indefenso sobre el escenario y esparciendo su sangre sobre los actores, están equivocados y falsean el sentido - de Crueldad que Artaud da a su teatro. El asunto es, a mi - manera de ver, alcanzar un alto grado de conciencia de las co- sas: del momento histórico que vivimos, de los avances cientfficos, de los problemas humanos, espirituales, sociales, políti--cos, económicos, etc... y de lo que el hombre gana o pierde - con la llamada civilización o la llamada evolución; el individuo debe saber y comprender los valores que posee y los que está perdiendo con esa idea de civilización. El teatro debe mos--trar, como un doble de la vida, el alto grado que el hombre - alcance de toma de conciencia de la vida y del mundo dentro - del cual vivimos.

Debemos, la gente de teatro, estar comprometidos a comunicar, de una manera abierta, clara y precisa, que todos los habitantes de la Tierra constituímos un todo en espacio y sentimientos, -- que estamos integrados a él y que, aunque no sea fácil no debemos enajenar nuestra sensibilidad comercializando todo cuanto - nos rodea.

Pienso que el arduo trabajo físico e intelectual de las nuevas generaciones de hacedores de teatro: autores, directores, actores,

escenógrafos, etc. deberán buscar la rehabilitación del teatro, acabando con las imitaciones, tratando de ser lo más auténticos posibles y eliminando las aspiraciones puramente comerciales que han movido a tanta gente a hacer teatro, en la mayoría de los casos, un teatro que aburre, que desagrada y que denigra la cualidad artística que le pertenece.

La gran lección que debemos extraer de ANTONIN ARTAUD, - nosotros en México, es la que él nos deja en su mensaje: Analizar el pasado mítico que aún en nuestros días sigue existiendo y tratar de extraer, en forma beneficiosa artísticamente, la riqueza que pueda existir en dichos rituales y-sobre todo- la autenticidad que en ellos existió. Y no dejar que se pierda todo el caudal de experiencias que nuestros antepasados nos han heredado y que en estos momentos causan envidia a muchos otros países del mundo. Reconocernos con nuestro pasado y con nuestro presente, entender otras experiencias teatrales anteriores y presentes del mundo occidental y con todas estas experiencias - hacer salir nuestro doble.

## VI. NOTAS.

- ( 1 ) OBRAS COMPLETAS, Tomo 111, Carta a Soulie de Morant; 28 de noviembre de 1916.
- ( 2 ) OBRAS COMPLETAS, Tomo 1, LA REVOLUCION SUBREALISTA; pág. 37-38.
- ( 3 ) OBRAS COMPLETAS, Tomo 111, Carta a Jean Paulhan; 22 de Enero de 1932.
- ( 4 ) OBRAS COMPLETAS, Tomo 111, Carta al Dr. Allendy; - 20 de octubre de 1930, pág. 213.
- ( 5 ) ANTHOLOGY ARTAUD, edited by Jack Hirschman, pág. 97.
- ( 6 ) EL TEATRO Y SU DOBLE, Editorial Sudamericana, pág. 55.
- ( 7 ) Ibíd, pág. 55.
- ( 8 ) MEXICO, UNAM, 1962, PRIMER CONTACTO CON LA REVOLUCION MEXICANA, pág. 52.
- ( 9 ) Según datos obtenidos en la Hemeroteca Nacional; en diarios de esa fecha.
- (10) Rodez, 6 de octubre de 1945, Tomo IX, pág. 190
- ( 11 ) El Teatro y su Doble, EL TEATRO Y LA PESTE, pág. 31.
- ( 12 ) Los Tarahumara, Barral Editores 1971, EL RITO DEL PEYOTE ENTRE LOS TARAUMARAS, pág. 20.
- ( 13 ) LOS TARAUMARA, pág. 20.
- ( 14 ) Ibíd. pág. 23.
- ( 15 ) MEXICO, pág. 71.

- ( 16 ) OBRAS COMPLETAS, Tomo IV, pág. 139.
- ( 17 ) Los Tarahumara. LA MONTAÑA DE LOS SIGNOS, pág. 35.
- ( 18 ) El Teatro y su Doble; PRIMER MANIFIESTO DEL TEATRO DE LA CRUELDAD, pág. 95.

VII. B I B L I O G R A F I A .

1. EL TEATRO Y SU DOBLE de Antonin Artaud.  
Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abellaneda.  
EDITORIAL SUDAMERICANA 1964. Buenos Aires.
2. LOS TARAUMARA de Antonin Artaud.  
Traducción de Carlos Manzano.  
BARRAL EDITORES 1972. Barcelona.
3. MEXICO de Antonin Artaud  
Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón.  
U N A M 1967. México, D. F.
4. ANTONIN ARTAUD de Oscar Zorrilla.  
I N B A 1967. México, D. F.
5. VIAJE A LA TARAUMARA de Fernando Benítez.  
Biblioteca Era 1960. México, D. F.
6. CRONICA DE UN PAIS BARBARO de Fernando Jordán.  
B. COSTA-AMIC, Editor 1967, México, D. F.
7. LA TIERRA MAGICA DEL PEYOTE de Fernando Benítez.  
Serie Popular Era 1971. México, D. F.

8. ANTHOLOGY ARTAUD.  
Edited by Jack Hirschman.  
City Lights Books San Francisco 1970.
9. EL PESA -NERVIOS de Antonin Artaud.  
Ediciones Mundonuevo. Buenos Aires, 1959.
10. HISTORIA DEL NOUVEAU THEATRE por Genevieve Serrau.  
Traducción Manuel de la Escalera.  
SIGLO XXI Editores, 1967. México, D. F.
11. ANTONIN ARTAUD POET WITHOUT WORDS by Naomi -  
Greene Simon and Schuster. New York. 1970.
12. BIOGRAFIA DE ANTONIN ARTAUD por Jean - Louis Brau.  
Editorial Anagrama 1972. Barcelona.
13. HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO.  
Juan Guerrero Zamora.  
Juan Flors, Editor. 1961. Barcelona.
14. PANORAMA DE LAS IDEAS CONTEMPORANEAS.  
por Gaetan Picon.  
EDICIONES GUADARRAMA 1958. Madrid.
15. THE PENGUIN DICTIONARY OF THE THEATRE.  
by John Russell Taylor 1970 Great Britain.

16. L'ART DU THEATRE por Odette Aslan.  
Editions Seghers 1963. París.
17. FILOSOFIA DE LAS FORMAS SIMBOLICAS.  
Ernst Cassirer.  
Fondo de Cultura Económica. México 1971.
18. OBRAS COMPLETAS. Tomo 1 Cartas y Poemas. Tomo 11.  
Evolución del decorado. - Teatro Jarry. - Dos proyectos de -  
dirección teatral. - A propósito de la Literatura.  
Tomo III. - El escenario. - El cine. - Cartas. - Entrevistas.  
Tomo IV. - El teatro y su Doble. - El Teatro Séraphin. - Les  
Cenci.  
Tomo V. - Artículos a propósito del Teatro de la N. R. F.  
Tomo VI. - La Moine, de Lewis contada por Artaud.  
Tomo VII. - Las nuevas revelaciones del ser.  
Tomo VIII. - Problemas de actualidad. - Mensajes revolucio-  
narios. - Cartas sobre México. - Notas íntimas. - Notas so-  
bre las culturas orientales, griegas, indias; seguidas de -  
México y la Civilización.  
Tomo IX. - Los Tarahumaras. - Cartas.  
Tomo X. - Artaud Le Momo. - La cultura indígena. - Van -  
Gogh. - El juicio de Dios.

Periódicos y Revistas que contienen artículos de Antonin Artaud -

escritos durante su estancia en México. Consultados en la Hemeroteca Nacional.

1. - EXPRESIONES DEL PENSAMIENTO FRANCES.

EL TEATRO Y LOS DIOSES. - Conferencia de Antonin Artaud.  
Vida Literaria página No. 3. Suplemento del Nacional Domi-  
nical. 24 de mayo de 1936.

2. - EL TEATRO FRANCES BUSCA UN MITO POR ANTONIN AR-  
TAUD.

EL NACIONAL página 3 parte superior domingo 28 de Junio  
de 1936.

3. - Artaud en México Por Luis Cardoza y Aragón.

Revista PLURAL número 19 abril de 1973, página 12.

4. - ANTONIN ARTAUD y EL TEATRO DE NUESTRO TIEMPO.

Cuadernos de la Compañía Renaud-Barrault.  
Julliard 1950.

5. - Supervivencias de la Atlántida por Antonin Artaud.

Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México.  
Volumen XIX, Número 5, Enero de 1965.

6.- LA CARA HUMANA por Antonin Artaud.

Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Volumen XVIII, Número 3, Noviembre de 1963.

7.- MARIA IZQUIERDO por Antonin Artaud.

Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Volumen XVII, Número 12, Agosto de 1963.