

EL TEATRO Y SU DOBLE
ANTOINE ARTAUD

EL TEATRO
Y SU
DOBLE

ANTOINE

ARTAUD

ANTOINE ARTAUD EL TEATRO Y SU DOBLE

EL TEATRO Y SU DOBLE

EL TEATRO Y LA CULTURA

Nunca, cuando se trata de la vida misma que está en juego, hemos hablado tanto de civilización y de cultura. Y hay un extraño paralelismo entre este derrumbe generalizado de la vida, que es la base de la Desmoralización actual, y la preocupación de una cultura que jamás ha coincidido con la vida, y que está hecha para regimentar la vida.

Antes de llegar a la cultura, considero que el mundo tiene hambre, y que no se preocupa por la cultura, y que artificialmente queremos llevar a la cultura pensamientos que sólo están centrados en el hambre.

No me parece qué lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia jamás ha salvado a un hombre de la preocupación de vivir mejor o de tener hambre, sino extraer de aquello que llamamos cultura las ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la fuerza del hambre.

Sobre todo tenemos necesidad de vivir y de creer en aquello que nos hace vivir y de creer que alguna cosa que nos hace vivir... y aquello que sale del interior misterioso de nosotros mismos no debe recaer perpetuamente sobre nosotros mismos, en una preocupación groseramente digestiva.

Quiero decir que si a todos nos importa comer de manera inmediata, más nos importa aún no derrochar en la preocupación de comer de inmediato nuestra simple fuerza de tener hambre.

Si el signo de la época es la confusión, yo veo como base de esa confusión un a ruptura entre las cosas y las palabras, las ideas, los signos que son la representación de las cosas.

Por cierto, no faltan los sistemas de pensamiento; su número y contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa: ¿pero en qué caso vemos que la vida, nuestra vida, haya estado afectada en algo por esos sistemas?

No digo que los sistemas filosóficos sean algo que pueda aplicarse 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 no estamos impregnados de ellos y entonces no tienen el mérito de hacernos vivir... en ese caso, ¿qué importa si desaparecen?

Es necesario insistir en esta idea de la cultura en acción y que se convierte en nosotros en un órgano nuevo, una suerte de soplo de vida secundario: y la civilización surge de la cultura que se aplica y que rige hasta nuestras acciones más sutiles, el espíritu presente en las cosas; sólo artificialmente separamos la civilización de la cultura, y hay dos palabras para significar una única e idéntica acción.

Juzgamos a alguien civilizado según el modo en que se comporta, y piensa como se comporta; pero ya en la palabra civilización aparece la confusión: para todo el mundo, alguien civilizado y cultivado es un hombre modelado en base a sistemas, que piensa en sistemas, en formas, en signos, en representaciones.

Es un monstruo que ha desarrollado hasta el absurdo esa facultad que tenemos de derivar pensamientos de nuestros actos, en vez de identificar nuestros actos con nuestros pensamientos.

Si a nuestra vida le falta una constante magia, es porque nos complace observar nuestros actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginaria de nuestros actos, en vez de ser expuestos por ellos.

Y esa facultad es exclusivamente humana. Diría incluso que es una infección de lo humano que nos estropea las ideas que hubieran debido seguir siendo divinas, ya que pienso que, lejos de creer en lo sobrenatural, lo divino inventado por el hombre es tan sólo la intervención milenaria del hombre que ha terminado por corromper lo divino.

Todas nuestras ideas sobre la vida deben retomarse en una época en la que ya nada adhiere a la vida. Y esta penosa escisión es la causa de que las cosas se venguen, y de que la poesía ya no esté en nosotros y de que ya no encontremos apoyo más que en el costado malo de las cosas; y jamás hemos visto tantos crímenes, cuya singularidad sólo se explica mediante nuestra impotencia para poseer nuestra significar una única e idéntica acción.

Juzgamos a alguien civilizado según el modo en que se comporta, y piensa como se comporta; pero ya en la palabra civilización aparece la confusión: para todo el mundo, alguien civilizado y cultivado es un hombre modelado en base a sistemas, que piensa en sistemas, en formas, en signos, en representaciones.

Es un monstruo que ha desarrollado hasta el absurdo esa facultad que tenemos de derivar pensamientos de nuestros actos, en vez de identificar nuestros actos con nuestros pensamientos.

Si a nuestra vida le falta una constante magia, es porque nos complace observar nuestros actos y perdernos en consideraciones acerca de la formas imaginaria de nuestros actos, en vez de ser expuestos por ellos.

Y esa facultad es exclusivamente humana. Diría incluso que es una infección de lo humano que nos estropea las ideas que hubieran debido seguir siendo divinas, ya que pienso que, lejos de creer en lo sobrenatural, lo divino inventado por el hombre es tan sólo la intervención milenaria del hombre que ha terminado por corromper lo divino.

Todas nuestras ideas sobre la vida deben retomarse en una época en la que ya nada adhiere a la vida. Y esta penosa escisión es la causa de que las cosas se venguen, y de que la poesía ya no esté en nosotros y de que ya no encontremos apoyo más que en el costado malo de las cosas; y jamás hemos visto tantos crímenes, cuya singularidad sólo se explica mediante nuestra impotencia para poseer nuestra vida.

Si el teatro está hecho para permitir que nuestros deseos reprimidos cobren vida, una suerte de poesía atroz se expresa por medio de los actos singulares en los que las alteraciones del hecho de vivir demuestran que la intensidad de la vida está intacta, y que bastaría dirigirla mejor.

Pero por mayor que sea intensidad con la que reclamamos la magia, en el fondo tenemos miedo de un a vida que se desarrollaría por completo bajo el signo de la verdadera magia.

De este modo, nuestra ausencia arraigada de cultura se asombra de ciertas grandiosas anomalías, y de que por ejemplo, en un a isla sin ningún contacto con la civilización actual, el simple paso de un barco que transporta nada más que gente en buen estado de salud pueda provocar en esa isla la aparición de enfermedades desconocidas y que son una especialidad de nuestros países: reumatismo, sinusitis, gripe, influenza, polineuritis, etc.

Y lo mismo ocurre si pensamos que los negros tienen mal olor: ignoramos que para todo lo que no sea Europa, somos nosotros, los blancos, los que olemos mal. Y diría incluso que olemos con un olor blanco, blanco como se habla de un "mal blanco".

Como el fuego que arde hasta el blanco, podemos decir que todo aquello que es excesivo es blanco, y para un asiático el color blanco se ha convertido en la insignia más extrema de la descomposición.

Dicho esto, podemos empezar a plantear una idea de la cultura, una idea que es antes que nada una protesta.

Una protesta contra el empequeñecimiento insensato que se ha impuesto a la idea de la cultura, reduciéndola a una suerte de inconcebible panteón, lo cual resulta en un a idolatría de la cultura, del mismo modo que las religiones idólatras que sitúan a sus dioses dentro de un panteón. Una protesta contra la idea aparte que se hace de la cultura, como si la cultura estuviera de un lado y

la vida del otro, y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y de ejercer la vida.

Podemos incendiar la biblioteca de Alejandría. Por debajo y por encima de los papiros, hay fuerzas: nos quitará por algún tiempo la facultad de reencontrar esas fuerzas, pero no se eliminará su energía. Y es bueno que las facilidades demasiado grande desaparezcan y que las formas caigan en el olvido, ya que la cultura sin espacio ni tiempo y que libera nuestra capacidad nerviosa reaparecerá con nuevas energías. Y es justo que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir a recuperar la vida. El viejo totemismo de los animales, de Las piedras, de los objetos cargados de poder, de las vestimentas impregnadas de bestialidad, todo eso que sirve, en una palabra, para captar, dirigir y derivar fuerzas, es para nosotros una cosa muerta, de la que sólo sabemos extraer un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Pero el totemismo es actor pues se mueve, y está hecho por actores; y toda cultura verdadera se apoya sobre los medios bárbaros y primitivos del totemismo, por lo que deseo adorar la vida salvaje, es decir enteramente espontánea.

Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte y el provecho que de él sacamos. Arte y cultura no pueden, así, estar de acuerdo... ¡contrariamente a la costumbre universal!

La verdadera cultura actúa gracias a su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende colocar al espíritu en una actitud separada de la fuerza que ayuda a su exaltación. Es una idea perezosa, inútil y que engendra, al poco tiempo, la muerte. Los múltiples anillos de la Serpiente Quetzalcoatl son armoniosos porque expresan el equilibrio y los giros de una fuerza durmiente, y la intensidad de las formas sólo está allí para seducir y captar una fuerza que, en música, emana de un clavecín desgarrante.

Los dioses que duermen en los museos: el dios del Fuego con su pebetero que recuerda al trípode de la Inquisición; Tlaloc, uno de los múltiples dioses del Agua, con su muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas; la Diosa Madre de las Flores; la expresión inmutable y que suena, bajo varias capas de agua, de la Diosa del vestido verde jade; la expresión arrobada y dichosa, el rostro crepitante de aromas, donde los átomos del sol rebotan, de la Diosa Madre de las Flores; esa especie de servidumbre obligada de un mundo donde la piedra se anima porque ha estado trabajada como se debe, el mundo de los civilizados orgánicos, quiero decir en el que los órganos vitales también salen de su reposo, ese mundo humano entre nosotros, que participa de la danza de los dioses, sin volverse ni mirar atrás, bajo la pena de convertirse, como nosotros mismos, en estériles estatuas de sal.

En México, ya que de México se trata, no hay arte y las cosas son útiles. Y el mundo está en un estado de perpetua exaltación.

A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone una idea mágica y violentamente egotista, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en cada forma, y que no pueden surgir de una contemplación de las formas en sí mismas, sino que surgen de una identificación mágica con esas formas. Y los viejos Totems están allí para acelerar la comunicación.

Es duro cuando todo nos impulsa a dormir, mirando con ojos pegados y conscientes, a despertarnos y mirar como en sueños, con ojos que ya no saben para qué sirven, y cuya mirada está vuelta hacia adentro.

Es sí que la idea extraña de una acción desinteresada se produce, pero esa acción, de todos modos, es más violenta e invita a la tentación del reposo.

Toda verdadera efigie tiene su sombra que la duplica, y el arte surge a partir del momento en el que el escultor que modela crea liberar una suerte de sombra cuya existencia perturbará su reposo.

Como toda cultura mágica que descifran los jeroglíficos adecuados, el verdadero teatro tiene también sus sombras, y de todos los lenguajes y de todas las artes, es el único que todavía posee sombras que han traspasado sus limitaciones. Y desde sus orígenes, podríamos decir que esas sombras no han soportado limitaciones.

Nuestra idea petrificada del teatro está de acuerdo con nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, en la cual, se vuelva hacia donde se vuelva, nuestro espíritu sólo encuentra el vacío, en tanto el espacio está lleno.

Pero el verdadero teatro, por ser móvil y por valerse de instrumentos vivos, sigue agitando sombras en las que la vida no ha cesado de pulsar. El actor que no hace dos veces el mismo gesto, pero que hace gestos, se mueve y son duda brutaliza las formas, pero detrás de esas formas, y debido a su destrucción, llega a eso que sobrevive a las formas y las vuelve animadas.

El teatro que no está en nada pero que se sirve de todos los lenguajes: gestos, palabras, sonidos, fuego, gritos, se encuentra exactamente en el punto en el que el espíritu tiene necesidad de un lenguaje para producir sus manifestaciones.

Y la fijación del teatro en un lenguaje: palabras escritas, música, luces, ruidos, indica rápidamente su pérdida, la elección de un lenguaje que prueba el gusto que sentimos por las facilidades de ese lenguaje que, al desechar, produce limitación.

Tanto para el teatro como para la cultura, queda abierta la cuestión de nombrar y dirigir las sombras: y el teatro, que no se fija en el lenguaje ni en las formas, destruye por ese hecho las falsas sombras, pero prepara el camino para otro nacimiento de sombras en torno de las cuales se congrega el verdadero espectáculo de la vida.

Destruir el lenguaje para tocar la vida es hacer o rehacer el teatro, y lo importante es no creer que ese acto debe seguir siendo sagrado, es decir, reservado. Lo importante es creer que cualquiera puede hacerlo, y que hace falta una preparación.

Esto lleva a negar las limitaciones habituales del hombre y los poderes del hombre, y a hacer infinitas las fronteras de aquello que llamamos la realidad.

Es necesario creer en un sentido de la vida renovado por el teatro, en el que el hombre impávidamente se vuelve amo de lo que todavía no es, y lo hace nacer. Y todo lo que aún no ha nacido puede nacer todavía, siempre que no nos contentemos con ser simples órganos de repetición.

Además, cuando pronunciamos la palabra vida, es necesario comprender que no se trata de la vida reconocida por fuera de los hechos, sino de esa especie de frágil pero móvil foco al que las formas no tocan. Y si existe en esta época algo infernal y verdaderamente maldito es demorarse artísticamente en las formas, en vez de ser como los condenados a la hoguera a los que se quema y que hacen signos entre las llamas.

TERMINAR CON LAS OBRAS MAESTRAS

Una de las causas de la atmósfera asfixiante en la que vivimos sin escapatoria posible y sin recursos, y de la que todos formamos parte, incluso los más revolucionarios, es aquello que se ha escrito, formulado o pintado, y que ha tomado forma, como si toda expresión no tuviera finalidad, y no hubiera llegado al punto en que las cosas se agotan para renovarse y recomenzar.

Debemos terminar con esa idea de las obras maestras reservadas a una supuesta élite, y que la multitud no comprende, y debemos decir que no hay para el espíritu barrios reservados como ocurre para las relaciones sexuales clandestinas.

Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado: no son buenas para nosotros. Nosotros tenemos derecho a decir lo que ya ha sido dicho y lo que no ha sido dicho de una manera que nos pertenece, una manera inmediata, directa, que responda a las maneras de sentir actuales, y que todo el mundo puede comprender.

Es idiota reprochar al vulgo, acusándolo de no tener sentido de lo sublime, cuando lo sublime se confunde con una de sus manifestaciones formales, que por otro lado son manifestaciones muertas. Y si, por ejemplo, en la actualidad el vulgo ya no comprende Edipo Rey, me atrevería a decir que la culpa es de Edipo Rey, y no del vulgo. Edipo Rey trata el tema del incesto, y la idea de que la naturaleza se burla de la moral, y la de que hay cierta parte de fuerzas errantes de la que nos convendría cuidarnos, ya sea que las llamemos destino o de otro modo.

Hay, además, la presencia de una epidemia de peste que es una encarnación física de esas fuerzas. Pero todo eso bajo una apariencia y en un lenguaje que han perdido todo contacto con el

ritmo epiléptico y grosero de esa época. Sófocles habla con voz potente pero con modales que ya no son de nuestra época.

Habla de manera demasiado fina para esta época, en la que podríamos creer que habla en voz baja. Sin embargo, una turba a la que hacen temblar las catástrofes ferroviarias, que conoce los terremotos, la peste, la revolución, la guerra, que es sensible a los desordenados vaivenes del amor, puede comprender todas esas ideas elevadas, y sólo es necesario que tome conciencia de ellas, pero a condición de que se sepa hablarle en su propio lenguaje, y de que la idea de las cosas no le llegue a través de costumbres y palabras anticuadas, que pertenecen a épocas muertas que ya no volverán.

Hoy como ayer, el vulgo está ávido de misterios: sólo pide tomar conciencia de las leyes por las cuales secreto de sus apariciones.

Dejemos a los escribientes la crítica de los textos, a los estetas la crítica de las formas, y reconozcamos que lo que se ha dicho ya no se dice más, y que una expresión no vale dos veces, no vive dos veces, que toda palabra pronunciada está muerta y que sólo obra en el momento en que se la pronuncia, que una forma ya empleada no sirve más y que sólo invita a encontrar otra, y que el teatro es el único lugar del mundo en el que un gesto hecho no se hace dos veces.

Si el vulgo no acude a las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, fijas, y fijadas a formas que ya no responden a las necesidades de los tiempos.

Lejos de acusar al vulgo y al público, debemos acusar a la valla formal que interponemos entre nosotros y el vulgo, y a esa forma nueva de idolatría, esa idolatría de las obras maestras estáticas que es uno de los aspectos del conformismo burgués.

Ese conformismo que nos hace confundir lo sublime, las ideas, las cosas, con las formas que han tomado a través del tiempo y de nosotros mismos... en nuestra mentalidad de snobs, de preciosistas y de estetas, y que el público ya no comprende.

De nada servirá acusar al mal gusto del público que goza de delirios, en tanto no mostremos al público un espectáculo valioso, y desafío a cualquiera a que me muestre aquí un espectáculo valioso, y valioso en el sentido supremo del teatro, desde los últimos grandes melodramas románticos, es decir, desde hace cien años.

El público que toma lo falso por verdadero tiene sentido de lo verdadero y siempre reacciona cuando lo verdadero se manifiesta ante él. Sin embargo, no es en la escena donde debe buscarlo actualmente, sino en la calle, y siempre que se ofrece al vulgo demostrar su dignidad humana, la demuestra.

Si el pueblo ha perdido el hábito de ir al teatro, si todos hemos terminado por considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y por utilizarlo como receptáculo de nuestros malos instintos, es porque se nos ha dicho reiteradamente qué era el teatro, es decir, una mentira y una ilusión.

Es porque nos han habituado desde hace cuatrocientos años, es decir, desde el Renacimiento, a un teatro puramente descriptivo y que relata, que es una crónica de la psicología. Es porque nos hemos ingeniado para hacer vivir en la escena seres plausibles pero distanciados, con el espectáculo de un lado y el público del otro... y porque ya no le hemos mostrado al pueblo el espejo de sí mismo.

El mismo Shakespeare es responsable de esta aberración, de esta idea desinteresada del teatro que pretende que una representación teatral deje intacto al público, sin que ninguna de las imágenes lanzadas provoque una reacción en el organismo, y deje sobre él una marca que no se borrará más.

Si en Shakespeare el hombre tiene a veces la preocupación por aquello que lo trasciende, siempre se trata en definitiva de las consecuencias de esa preocupación en el hombre, es decir de la psicología. La psicología, que se aboca a reducir lo desconocido a lo conocido, es decir a lo cotidiano y ordinario, es la causa de esta caída y de este terrible desperdicio de energía, que me parece ha llegado a sus últimos extremos. Y me parece que el teatro, y nosotros mismos, debemos terminar con la psicología.

Creo además que, desde ese punto de vista, todos estamos de acuerdo, y que no hay necesidad de descender hasta el repugnante teatro moderno y francés para condenar el teatro psicológico. Las historias de dinero, de arribismo social, de desventuras amorosas en las que el altruismo no interviene jamás, de sexualidades condimentadas con un erotismo sin misterio, no son del teatro sino de la psicología.

Esas angustias, ese estupro, esos estros lujuriosos ante los cuales sólo somos espectadores que se deleitan inducen a la revolución y a la acritud: es necesario darse cuenta de ello. Pero no es eso lo más grave.

Si Shakespeare y sus imitadores nos han sugerido a la larga una idea del arte por el arte, con el arte de un lado y la vida del otro, era posible descansar sobre esa idea ineficaz y perezosa en tanto la vida se sostenía. Pero vemos sin embargo demasiados signos de que todo aquello que nos hacía vivir ya no se sostiene, que todos estamos locos, desesperados y enfermos.

Y nos invito a reaccionar. Esa idea de un arte distante, de una poesía-encanto que sólo sirve para un ocio encantado, es una idea de decadencia, y demuestra claramente nuestra potencia de castración.

Nuestra admiración literaria por Rimbaud, Jarry, Lautréamont y algunos otros, que ha llevado a dos hombres al suicidio pero que se reduce para otros a charlas de café, forma parte de esta idea de poesía literaria, de arte distanciado, de actividad espiritual neutra, que no hace nada ni produce nada, y constato que en el momento en que la poesía individual, que no compromete más que al que la hace y al momento en que la hace, condena de la manera más abusiva al teatro, que ha sido el más despreciado por los poetas que jamás han tenido sentido ni de la acción directa y masiva, ni de la eficacia, ni del peligro.

Debemos terminar con esta superstición de los textos y de la poesía escrita. La poesía escrita tuvo valor una vez y después se la destruye. Que los poetas muertos dejen lugar a los otros. Y también podemos apreciar que la veneración ante lo que ya ha sido hecho, por bello y valioso que sea, es lo que nos petrifica, los que nos vuelve estáticos y los que nos impide entrar en contacto con la fuerza que se halla por debajo, que llamamos la energía. pensante, la fuerza vital, el determinismo de los cambios, los menstrosos de la luna o como se quiera. Tras la poesía de los textos, está la poesía a secas, sin forma y sin texto.

Y así como se agota la eficacia de las máscaras, que sirven para operaciones mágicas de ciertos pueblos, y esas máscaras sólo sirven para los museos, del mismo modo se agota la eficacia poética de un texto, y la poesía y la eficacia del teatro es la que más rápidamente se agota, ya que admite la acción de lo que se gesticula y se pronuncia, y que nunca se reproduce dos veces. Debemos saber qué queremos.

Si todos estamos preparados para la guerra, la peste, el hambre y la masacre, ni siquiera tenemos necesidad de decirlo, sólo debemos continuar. Debemos seguir comportándonos como snobs, y asistir masivamente a ver a tal o cual cantante, tal o cual espectáculo admirable y que no trasciende el dominio del arte (y los ballets rusos, incluso en su momento de esplendor, nunca trascendieron el dominio del arte), tal o cual exposición de pintura de caballete donde estallan a veces formas impresionantes pero azarosas y sin una conciencia verdadera de las fuerzas que podrían poner en marcha.

Deben cesar ese empirismo, ese azar, ese individualismo y esa anarquía. Basta de poemas individuales que benefician mucho más a los que los hacen que a los que los leen. Basta de una vez por todas con esas manifestaciones de un arte cerrado, egoísta y personal.

Nuestra anarquía y nuestro desorden de espíritu es una función de la anarquía del resto... o más bien es el resto lo que es función de esta anarquía. No soy de aquellos que creen que la civilización debe cambiar para que el teatro cambie; pero creo que el teatro utilizado en un sentido superior y que sea el más difícil posible puede influir sobre el aspecto y sobre la formación de las cosas: y el acercamiento en escena de dos manifestaciones pasionales, de dos fuegos vivientes, de dos magnetismos nerviosos, es algo tan íntegro, tan verdadero, e incluso tan determinante como es, en la vida, el acercamiento de dos epidermis en un estupro sin mañana. Por eso propongo un teatro de la crueldad.

Con esa manera de rebajar aquello que actualmente nos pertenece a todos, la palabra "crueldad", en cuanto la pronuncié, ha significado "sangre" para todo el mundo.

Pero "teatro de la crueldad" quiere decir teatro difícil y cruel en primer lugar para mí mismo. Y, en el plano de la representación, no se trata de esa crueldad que podemos ejercer unos contra otros despedazando nuestros cuerpos, mutilando nuestras anatomías personales o, como lo hacían los

emperadores asirios, enviándonos por correos bolsas llenas de orejas humanas y narices cortadas, sino de aquella crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer contra nosotros.

No somos libres. Y el cielo puede caer sobre la cabeza. Y el teatro está hecho para enseñarnos eso. O somos capaces de volver por medios modernos y actuales a esa idea superior de la poesía y de la poesía en el teatro que subyace a los grandes

Mitos relatados por los grandes trágicos antiguos, y somos capaces de respaldar una vez más una idea religiosa del teatro, es decir sin meditación, sin contemplación inútil, sin sueños chatos, de lograr una toma de conciencia y de posesión de ciertas fuerzas dominantes, de ciertas nociones que todo lo dirigen, y como las nociones, cuando son efectivas, llevan con ellas su energía, somos capaces de reencontrar en nosotros esa energía que en fin de cuentas sea el orden y ele van la vida, o sólo nos queda abandonarnos sin reaccionar y de inmediato, y reconocer que sólo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

O concentramos todas las artes en una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un gesto hecho en la pintura o en el teatro, y un gesto hecho por la lava en el desastre de un volcán, o debemos dejar de pintar de representar, de escribir y de hacer cualquier cosa. Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en lograr que, para curar un enfermo, éste asuma la actitud exterior del estado al que queremos conducirlo.

Propongo renunciar a ese empirismo de las imágenes que el inconsciente aporta al azar y que también lanzamos al azar llamándolo imágenes poéticas, y por lo tanto herméticas, como si esta especie de trance que aporta la poesía no tuviera eco en toda la sensibilidad, en todos los nervios, y como si la poesía fuera una fuerza vaga y que no varía sus movimientos.

Propongo de volver por medio del teatro a una idea del conocimiento físico de las imágenes y de los medios de provocar los trances, como la medicina china conoce, en toda la extensión de la anatomía humana, los puntos que se pinchan y que rigen hasta las funciones más sutiles.

Para quien ha olvidado el poder comunicativo y el mimetismo mágico de un gesto, el teatro puede ser un recordatorio, porque un gesto lleva consigo su fuerza, y porque hay en el teatro seres humanos para manifestar la fuerza del gesto que se hace.

Hacer arte es privar a un gesto de su eco en el organismo, y ese eco, si es que el gesto se produce en las condiciones apropiadas y con la fuerza requerida, insta al organismo y por medio de él, a toda la individualidad, a tomar las actitudes adecuadas al gesto que se ha hecho.

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio de conjunto que nos queda para apelar directamente al organismo y, en los períodos de neurosis y de baja sensualidad como éste en el que nos encontramos, el único medio de atacar esa baja sensualidad mediante recursos físicos a los que ese estado no podrá resistir.

Si la música actúa sobre las serpientes no es porque les transmita nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas, porque se enroscan sobre la tierra, porque sus cuerpos tocan casi en su totalidad la tierra, y las vibraciones musicales que se comunican llegan a sus cuerpos como un masaje muy sutil y prolongado. Bien, propongo actuar con los espectadores como si fueran serpientes a las que se encanta y a las que se hace llegar, por medio del organismo, a las nociones más sutiles. Primero a través de medios groseros que se hacen a la larga más sutiles. Esos medios groseros inmediatamente llaman la atención.

Por eso en el "teatro de la crueldad" el espectador está en el centro y el espectáculo lo rodea. En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son elegidos en primer lugar por su cualidad vibratoria, y después por lo que representan. Entre estos medios que se utilizan, la luz también ocupa un lugar. La luz que no existe solamente para colorear o para aclarar, y que conlleva su fuerza, su influencia, sus sugerencias.

Y la luz de una caverna verde no produce al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día de viento fuerte. Además del sonido y la luz está la acción, y el dinamismo de la acción: es en este punto que el teatro, lejos de copiar la vida, se pone en comunicación, si puede, con las fuerzas puras. Y las aceptemos o las neguemos, lo mismo existe una manera de hablar que llama fuerzas a lo que hace nacer en el inconsciente imágenes energéticas, y en el exterior el crimen gratuito.

Una acción violenta y a presión es una semejanza de lirismo: evoca imágenes sobrenaturales, una sangre de imágenes, y un chorro sangrante de imágenes tanto en la cabeza del poeta como en la del espectador. Sean cuales fueren los conflictos que acosan la cabeza de una época, afirmo que cualquier espectador por cuya sangre hayan pasado escenas violentas, que haya sentido dentro suyo el pasaje de una acción superior que haya visto como un relámpago en hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su pensamiento -cuando la violencia y la sangre han sido puestas al servicio de la violencia del pensamiento, no podrá librarse a ideas de guerra, de crimen y de asesinato azaroso.

Dicho de esta manera, la idea tiene un aire audaz y pueril. Y siempre se pretende que el ejemplo evoque el ejemplo, que la actitud de la curación invite a la curación, y la del asesinato al asesinato. Todo depende de la manera y de la pureza con que se hagan las cosas.

Hay un riesgo. Pero no olvidemos que un gesto teatral es violento, pero también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción que una vez hecha no se repite, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción pero que, al volver, produce la sublimación.

Propongo entonces un teatro en el que las imágenes físicas violentas sacudan e hipnoticen la sensibilidad del espectador, atrapado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un

teatro que, abandonando la psicología, relate lo extraordinario, ponga en escena conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente en primer lugar como una fuerza excepcional de derivación. Un teatro que produzca trances como las danzas de los derviches, y que se dirija al organismo a través de medios precisos, con los mismos medios que las músicas curativas de ciertos pueblos que admiramos en los discos, pero que somos incapaces de hacer nacer entre nosotros.

Hay en ello un riesgo, pero estimo que en las circunstancias actuales vale la pena correrlo. No creo que podamos reavivar el estado de cosas en el que vivimos y no creo que valga la pena fijarse en ese estado, sino que propongo algo para salir del marasmo en vez de continuar gimiendo por ese marasmo y por el tedio, la inercia y la necesidad de todo.