

Antonin Artaud

LOS CENCI



El teatro de la crueldad es un conjunto de teorías teatrales expuestas por Antonin Artaud en su ensayo *El teatro y su doble* (*Le théâtre et son double*, 1938).

Según Artaud, la principal función del teatro consiste en despertar fuerzas dormidas en el espectador enfrentándole a sus conflictos más acuciantes, sus anhelos y sus obsesiones. Para lograr este choque, el diálogo queda relegado a un segundo plano y se enfatiza, como en el teatro asiático, el lenguaje gestual, los efectos de sonido y luces, y el decorado.

La única puesta en escena en la que Artaud puso en práctica sus ideas fue su montaje de *Los Cenci* en mayo de 1935

Los Cenci, narra la historia de Santiago y Beatrice Cenci, y de Lucrezia Petroni, la madrastra de ambos, ejecutados por cometer parricidio en el año 1599.

En este e-book, presentamos además de *Los Cenci*, una selección de *El teatro y su doble*.

Antonin Artaud

LOS CENCI

Antonin Artaud

Los Cenci

Título original: *Les Cenci*

Antonin Artaud, 1964

Traducción: Rosa Bengolea de Zemborian

Extractos de *El teatro y su doble*

Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda

Edición digital: C. Carretero



Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html



Antonin Artaud

ÍNDICE DE CONTENIDO

El anarquista del lenguaje. Rafael Argullol

LOS CENCI

Acto Primero

Acto Segundo

Acto Tercero

Acto Cuarto

Extractos de *El teatro y su doble*

- El teatro y la cultura
- No más obras maestras
- El teatro y la crueldad

Acerca del autor

EL ANARQUISTA DEL LENGUAJE

Rafael Argullol

Es probable que en los últimos años de su vida Antonin Artaud encontrara en Van Gogh el cómplice que había estado buscando durante tanto tiempo. De hecho, cuando Artaud escribió *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, el pintor holandés llevaba medio siglo muerto, pero en este texto es reivindicado como alguien que está siendo empujado hacia el suicidio. Un *alter ego* apenas disimulado del propio Artaud, que también se sentía empujado en la misma dirección, de manicomio a manicomio, de incomprensión en incomprensión, siempre en busca de una verdad que debía ser puesta de manifiesto, aunque a cada paso en esta búsqueda se iban debilitando las defensas físicas y morales.

Enfrentarse a las obras de Antonin Artaud es enfrentarse a esta desesperada persecución de la verdad, que a veces adquiere la apariencia de la locura y otras la de la santidad. En esta última perspectiva tengo la impresión de que el sentimiento religioso de Artaud, que se consideraba a sí mismo un ateo violento, es hasta sus últimos días abrumador y monstruoso. Esto podría darnos una pista sólida sobre la desbordante y desbordada travesía de Artaud. Podríamos entender, de este modo, su enloquecido tesón por liberar el lenguaje de todos sus artificios y su apelación a lo sagrado, tanto en su aventura surrealista con Breton como en sus experimentos alucinatorios mexicanos, durante su estancia con los tarahumares.

El dios de Artaud –el que nunca llegó a alcanzar– es la eclosión de la absoluta libertad que se producirá con la destrucción de todo poder. Esta aspiración sagrada, aplicada a la escritura, implica la puesta en cuestión de todas las formas del lenguaje literario –Artaud toma como referencia fundamental el lenguaje teatral, algo magistralmente expuesto en uno de los ensayos más inquietantes del siglo XX, *El teatro y su doble*. Al postular un "teatro de la crueldad", Artaud quiere que suba a escena el lado oscuro de la condición humana. El espectador no podrá quedarse pasivo ante la fuerza transgresora de una literatura convertida en dinamita. Porque hay que dinamitar a los ídolos para que devuelvan el dios de la libertad.

LOS CENCI

Tragedia en cuatro actos

ACTO I

ESCENA I

Una galería profunda y en espiral. Camilo y Cenci entran conversando.

CAMILO.— ¡Bah!... Un asesinato no es un drama. Para quien dispone de la vida de las almas, después de todo, ¿qué es en última instancia la pérdida de un cuerpo? Sin embargo, existen las apariencias: sí, la moral pública, las costumbres, toda una fachada social que el Papa valora especialmente, Es la causa de su dureza con Ud... y de sus exigencias... Y fue necesaria toda mi influencia en el cónclave para inducirlos a

librarlo a usted de toda sospecha. Cédale sus tierras situadas más allá del Pincio y pasará la esponja sobre sus pecados.

CENCI.— ¡Maldición! ¡Un tercio de mis posesiones!

CAMILO.— ¿Le parece demasiado?

CENCI.— Es demasiado que la vida de un hombre sea tasada en tres lotes de tierra con sus viñedos incluidos.

CAMILO.— ¿De qué se queja?

CENCI.— Me quejo de mi cobardía.

CAMILO.— ¿Le gustaría más, sin duda, que su crimen fuera denunciado?

CENCI.— ¿Y entonces? ¡La publicidad que se le ha dado a mi crimen no quiere decir que tenga que expiarlo!

CAMILO.— ¿Y qué haría Ud.?

CENCI.— La guerra. Me veo perfectamente bien haciéndole la guerra al papado. Este Papa es demasiado amigo de las riquezas. Y hoy día es muy fácil para un poderoso terrateniente tapar sus crímenes con sus denarios.

Prefiero a la plebe antes que a todos esos soberbios. Detrás de las murallas armadas de mi castillo de Petrella, me siento capaz de desafiar las iras del papado.

CAMILO.— ¡Caramba! ¡Cómo se deja impresionar por una simple cuestión de conciencia!

CENCI.— Lo que nos separa a nosotros, a Ud. y a mí, es que yo no tomo conciencia de las miserias de la misma forma que Ud.

CAMILO.— ¡Calma, conde Cenci, calma! No va a soliviantar todo un país por un crimen que se le ha dicho que ya está expiado.

CENCI.— En efecto, es lo que me detiene. ¡La guerra me desviaría de cierto plan!

CAMILO.— Sin duda alguna nueva ignominia con la cual su espíritu se complace.

CENCI.— Puede ser. Pero es mi problema. La Iglesia no tiene ningún derecho a meterse en mi corazón secreto.

CAMILO.— Conde Cenci, estamos cansados de batallas. El mundo es débil: ansia la paz. El gesto del Papa es un gesto de tregua que incita a la calma.

CENCI.— Celebraría esta amnistía general con una orgía dónde van a estar todos Uds. invitados: jefes de la nobleza y del sacerdocio, una gran orgía de tiempos de molicie, donde los vicios del viejo Conde Cenci les mostrarán lo que quiere decir la paz.

CAMILO.— Suficiente, Conde Cenci, suficiente. Terminaría Ud. por hacerme lamentar mi elocuencia. Ud. no es tan joven como para tener tiempo aún para lamentar su pasado,

CENCI.— ¡Pavadas! ¡Estas cosas de la Iglesia! Para mí no hay más ni futuro ni pasado, por lo tanto no hay ningún arrepentimiento posible. Sólo me ocupo de perfeccionar bien mis crímenes. Una bella obra de arte negra, es la única herencia que todavía me importa dejar.

CAMILO.— Ud. sería pueril, conde Cenci, si yo no fuese pagado por creer en su sinceridad.

CENCI.— Al fin las palabras de un hombre que sabe comprenderme. Yo sería un niño, en efecto, si no se pudiese creer que soy un verdadero monstruo, porque todos los

crímenes que me imagino, tú sabes muy bien que soy capaz de cometerlos.

CAMILO.— Lo que me da miedo no es la muerte de un hombre, porque finalmente a esta vida humana tan preciada, la hipocresía social se las arregla para sacrificarla en exceso, cada vez que so pretexto de golpe de estado, de revolución, de guerra, ella se escuda detrás de su habitual cómplice, el destino.

CENCI.— No me has entendido tan mal. Porque mira, yo, el viejo Conde Cenci, sólido todavía en su frágil esqueleto, me pasa más de una vez en sueños de identificarme con el destino. Ahí está la razón de mis vicios y de esta inclinación natural al odio, donde mis más cercanos son los que más me molestan. Yo me creo y soy una fuerza de la naturaleza. Para mí, no hay ni vida, ni muerte, ni dios, ni incesto, ni arrepentimiento, ni crimen. Obedezco a mi ley que no me da vértigo, y mala suerte para quien está atrapado y se hunde en el abismo en que me he transformado. Busco y hago el mal porque es mi destino y por principio. No sabría resistir a las fuerzas que arden por abalanzarse en mí.

CAMILO.— Si creyera en Dios, diría que hay aquí una prueba de la antigua hagiografía cristiana: Lucifer no habla mejor que tú.

(Aquí se oye la voz de Andrea desde bastidores)

ANDREA.— Señor, aquí hay alguien de Salamanca que dice tener noticias importantes y convenientes para comunicarte.

CENCI.— Está bien. Que espere en mi gabinete privado.

CAMILO.— Adiós. Sin embargo, voy a rezar al Señor para que tus palabras impías y sacrilegas no obliguen a su espíritu a abandonarte tan rápidamente.

(Sale Camilo)

CENCI.— ¡Un tercio de mis bienes! Y lo que queda para endulzar los días de mis descendientes. ¡Ay Dios! Salamanca no está aún bastante lejana: solo queda la muerte de la cual se sabe por experiencia que las almas se resisten a aparecer una vez que ya se han ido. Sin embargo, yo esperaba verme liberado de esas dos. Las velas del entierro es todo lo que yo puedo todavía pagarles.

Lo que diferencia los hechos de la vida de los del teatro, es que en la vida se hace más y se dice menos, y que en el teatro se habla mucho para hacer muy poca cosa. Sin embargo, yo, reestablecería el equilibrio y lo reestablecería en perjuicio de la vida. Lo restaría de mi numerosa familia.

(Se pone a contar con los dedos)

Dos hijos allá, una mujer aquí. En cuanto a mi hija también la perjudico, ipero por otros caminos! El mal después de todo, no está desprovisto de gozo. Torturaría el alma aprovechando el cuerpo, y en cuanto esto esté hecho en la medida que un hombre viviente pueda hacerlo, que vengan a revelar mi farsa y mi gusto por el teatro, si pueden. Quiero decir, si se atreven.

(Aquí, él estira la mano derecha y muestra su dedo meñique que cuelga)

Queda todavía una cosa pendiente: Bernardo. Les dejaré a mi hijo menor, Bernardo, para que pueda llorar sobre ellos.

(Exhala, al aire)

Aire, te confío mis pensamientos.

(Va y viene por la galería)

Y tú, eco de mis pasos, corre por el aire. Ustedes son tan silenciosos uno como el otro. Ni los muros los escucharían.

(Saca su espada y da un gran golpe sobre un gong. Andrea, el sirviente, aparece)

ANDREA.— Monseñor.

CENCI.— Ve y dile a Beatriz, mi hija, que quiero verla a solas. Esta noche, a medianoche. Desaparece.

TELÓN

ESCENA II

ORSINO. — BEATRIZ.

A la derecha, la galería del Palacio Cenci. Al centro, un jardín alumbrado por la luna,

BEATRIZ.— ¿Se acuerda usted del lugar donde tuvimos nuestra primera conversación? Justamente desde aquí se ve el lugar del ciprés. La misma luna que esa noche descendía por las laderas del Pincio.

ORSINO.— Me acuerdo, entonces decía que me quería.

BEATRIZ.— Usted es cura, no me hable de amor.

ORSINO.— Qué importan mis votos, puesto que la he vuelto a encontrar; no hay Iglesia que pueda luchar contra mi propio corazón.

BEATRIZ.— No es la Iglesia ni su corazón lo que nos separa, Orsino, sino el destino.

ORSINO.— ¿Que destino?

BEATRIZ.— Mi padre. Ese es mi maldito destino.

ORSINO.— ¿Su padre?

BEATRIZ.— Por su culpa ya no estoy hecha para los amores humanos. Mis amores cuentan solo para la muerte,

ORSINO.— Abandone ese tono sibilino. Cualquiera sean los obstáculos, me haré fuerte para vencerlos, siempre que me sienta respaldado por usted.

BEATRIZ.— ¡Respaldado por mí! No cuente con eso, no cuente más con eso, Orsino. Aquí hay algo más que un

hombre que va y viene entre esas murallas de miseria, y me obliga a mí, a quedarme. Y por más que me parezca dura mi esclavitud tiene nombres queridos. Antes de Orsino, está Bernardo, y mi madre que sufre. El amor para mí no tiene más las virtudes del sufrimiento. El deber es mi único amor.

ORSINO.— Hoy sopla por aquí, un extraño aire de misticismo. Confiécese, hace falta un sacramento insigne, para exorcizar todas esas locuras.

BEATRIZ.— No hay sacramento para luchar contra la crueldad que me oprime. Hay que actuar. Esta noche mi padre da una fiesta suntuosa, Orsino; ha recibido noticias felices de Salamanca, de mis hermanos que están allá. Es por esta demostración exterior de amor que se burla de su odio secreto. Es una audaz hipocresía, pues tendría más alegría en festejar sus muertes, por las que lo he visto rogar de rodillas... ¡Gran Dios, que un padre semejante pueda ser el mío!

Se han hecho grandes preparativos y todos mis parientes Cenci van a estar allá con toda la alta nobleza de Roma.

Nos ha mandado decir a mi madre y a mí que nos vistamos con nuestras más bellas galas de fiesta ¡Pobre mujer! Ella espera algún feliz alivio a sus sombríos pensamientos; yo, nada.

En la comida, volveremos a hablar de todo corazón; hasta entonces, adiós.

(Sale Beatriz)

ORSINO.— ¡Hasta la cena! No voy a esperar hasta entonces. Yo necesito tu corazón, Beatriz, y estaría muy loco si lo dejara escapar.

(Orsino sale)

TELÓN

ESCENA III

Cenci, Camilo, Beatriz, Lucrecia e invitados entre los cuales está el Príncipe Colonna. Gran cantidad de maniquíes. La escena recuerda más o menos las bodas de Caná, pero es más bárbara. Vuelan al viento los cortinados púrpura y caen en pesados pliegues sobre las murallas. Repentinamente, al levantarse el telón, estalla la escena de una orgía furiosa, pintada como en trompe l'oeil (trampantojo).

Las campanas de Roma suenan a todo vuelo, pero en sordina, de acuerdo con el ritmo turbulento del festín.

Las voces suben de tono, tomando el sonido grave o sobreagudo y clarificado de las campanas. Por momentos, un sonido voluminoso se expande y estalla como detenido por un obstáculo que lo hace resurgir como flechas afiladas.

CENCI (*Se levanta, ya un poco despeinado*).— Mis queridos amigos, la soledad es mala consejera. Por demasiado tiempo, he vivido lejos de ustedes. Más de uno, lo sé, me ha creído muerto, y casi diría se ha alegrado de mi muerte, sin atreverse, sin embargo, a reemplazarme por mi propia descendencia. Yo mismo, siguiendo en eso la mala voluntad general, me he puesto a considerar a veces el mito en que me he convertido.

Hoy, he venido para decirles que el mito Cenci ha llegado a su fin, y que estoy listo para realizar mi leyenda.

Toquen estos huesos y díganme si están hechos para vivir en silencio y recogimiento.

CAMILO.— ¿Se ha levantado viento? ¡Un extraño airecito frío me ha subido, de repente, por la espalda!

UN INVITADO.— Este preámbulo no presagia nada bueno.

OTRO INVITADO (*con voz estrangulada*).— Si recuerdo bien, Conde Cenci, tú nos has reunido para festejar un acontecimiento que te concierne.

CENCI.— Los he reunido, no para destruir, pero sí para confirmar una leyenda, y antes de eso, yo les pregunto, ¿soy yo el hombre de los crímenes que me son imputados? Tú, Príncipe Colonna, contesta.

(El Príncipe Colonna se levanta)

COLONNA.— Al verte, porque creo comprenderte, diría que todos aquí, todos nosotros, estamos muy lejos de pensar en un asesinato.

CENCI.— Es justamente lo que quería oírte decir; nosotros no tenemos ni los unos ni los otros aspecto de asesinos.

(Aquí cada invitado mira a su vecino disimuladamente)

CAMILO.— Yo te entiendo, pero como entre tinieblas. Lo que dices no es muy católico; pero mi conocimiento del idioma de la Iglesia me permite adivinarte. Sin embargo, me costaría decir que nueva maldad va a resultar de esto.

UN INVITADO.— Nosotros suponíamos que una santa razón te había impulsado a reunirnos.

CENCI.— Qué otra santa razón es la que regocija mi corazón de padre y me demuestra que Dios me ha escuchado generosamente.

UN INVITADO.— ¿Escuchado en qué?

BEATRIZ (*muy inquieta en su sitio, simula levantarse*).— ¡Dios mío! Creo comprender lo que va a agregar.

LUCRECIA (*poniéndole la mano sobre el hombro*).— Pero no, tranquilícese hijita.

CENCI.— Tengo dos hijos que no han cesado de atormentar mi corazón de padre.

Es por ese motivo que he sido escuchado.

BEATRIZ (*afirmando y adivinando*).— A mis hermanos les ha pasado una desgracia horrible.

LUCRECIA.— ¡Pero, no! ¡Él no hablaría con tal cinismo!

BEATRIZ.— Estoy asustada.

CENCI.— Tome, Beatriz, lea estas cartas a su madre y que se diga después de esto si el cielo no está de mi lado.

(Beatriz duda)

Acá está, toma y mira lo que he hecho por tus hermanos.

(La mirada desafiante del Conde Cenci hace lentamente un recorrido por el salón)

¡Entonces qué! Ustedes se niegan a comprender: mis hijos desobedientes y rebeldes están muertos. Muertos, desaparecidos, acabados, ¿me oyen? Y que vengan a hablarme, si quieren, de amor paternal: dos cuerpos menos para preocuparme.

(Lucrecia que también se había levantado, se desploma en los brazos de Beatriz)

BEATRIZ.— No es verdad. Abra los ojos, madrecita. Los cielos ya se hubiesen partido en dos si esto no fuese una mentira. No se puede desafiar impunemente la justicia divina.

CENCI.— Que un rayo de Dios caiga sobre mi cabeza si miento. Esta justicia que invocas, ya verás que está de mi lado.

(Blande las cartas sobre su cabeza)

El primero murió sepultado por los escombros de una iglesia, cuya cúpula cayó sobre él. El otro murió por culpa de un celoso, mientras que el rival de los dos hacía el amor con su amada. Díganme entonces, después de esto, si la providencia no está conmigo.

UN INVITADO.— ¡Antorchas, antorchas, antorchas! ¡Antorchas para iluminar mi camino, me voy!

CENCI.— Espere

OTRO INVITADO.— ¡Pero no!, quédate, la payasada es quizás exagerada. Pero no es más que una payasada.

CENCI (*levantando una copa de vino*).— Este vino no es una payasada. El sacerdote bebe su Dios en la misa. ¡Quién entonces puede impedirme creer que yo bebo la sangre de mis hijos!

EL MISMO INVITADO.— Serías un loco si no fueras tan patético. Vayámonos todos.

CAMILO.— Cenci, no estás en tu sano juicio. Todavía quiero creer que sueñas. Déjame decirles que no estás bien.

UN INVITADO.— Sí, estoy soñando que he escuchado bien.

(Griterío. Los invitados se precipitan hacia la salida)

CENCI.— Bebo por la condena de mi familia. Si Dios existe, que la certera maldición de un padre los despoje a todos del trono de Dios.

(Un gran silencio. El griterío cesa de golpe. Todo el mundo queda clavado en su sitio)

Toma Andrea, ofrece vino a todos

(Andrea, temblando, empieza a pasar entre los invitados, Uno de ellos hace volar la copa de un manotazo en el momento en que Andrea se acerca)

UN INVITADO (*con voz exasperada*).— ¡Asesino! ¿No habrá un hombre capaz de hacerle tragar sus palabras ignominiosas?

CENCI.— Quédense en sus sitios, o nadie saldrá vivo de aquí.

(Los invitados aparecen en desorden por todos lados. Se pisotean enloquecidos y avanzan como si fueran a una batalla, pero a una batalla de fantasmas. Salen como para atacar fantasmas, los brazos en alto como si tuvieran en las manos una lanza o un escudo).

BEATRIZ (*Cerrándoles la salida*).— Por piedad, no se vayan, nobles invitados. Ustedes son padres.

No nos dejen con esta bestia salvaje, o yo no podría más ver una cabeza canosa sin sentir el deseo de blasfemar contra la paternidad.

CENCI (*Dirigiéndose a los invitados, apretados todos en un rincón*).— Ella tiene razón: todos ustedes son padres. Es por eso que les aconsejo pensar en los suyos antes de abrir la boca sobre lo que acaba de suceder aquí.

(Beatriz corre alrededor del escenario y se para delante de su padre)

BEATRIZ.— Tú, ten mucho cuidado.

(Cenci hace el gesto de pegarle)

Tened mucho cuidado, que si Dios recibe la maldición de un mal padre, no les dé armas a sus hijos.

(Todos los presentes, como si hubieran recibido un puñetazo en el estómago, respiran y después pegan un grito estridente. Luego se precipitan hacia todas las salidas. Beatriz retoma su movimiento girando y enfrentado ahora a la multitud)

¡Cobardes! ¿Todavía no han elegido entre él y nosotros?

CENCI.— Vayan, ¡júntense todos para aplastarme! No serán bastantes todas sus fuerzas juntas. Y ahora, afuera todo el mundo, quiero quedarme solo con ésta.

(La señala a Beatriz. Los invitados se van todos juntos a los empujones, sólo Colonna y Camilo tratan tímidamente de hacer frente y salen juntos con un aire digno. Beatriz, que se ocupa de Lucrecia, parece no haber entendido las últimas palabras de Cenci. Se prepara para salir siguiendo a los demás. Lucrecia, que se ha reanimado, solloza)

LUCRECIA.— ¡Dios mío! ¿Qué otra cosa más ha dicho?

CENCI (*a Lucrecia*).— Usted, vaya a su cuarto.

(Beatriz acercándose a ella)

Tú, no tan rápido. No te irás antes de haberme escuchado bien.

(Lucrecia trata de cerrarle el paso a Cenci. Beatriz le hace una señal con la cabeza de no hacer nada. Lucrecia ha comprendido, se va lentamente, después de una última mirada a Beatriz. Beatriz y el viejo Cenci quedan enfrentados. Se miden largamente con la mirada. Cenci se dirige a la mesa y se sirve otro vaso de vino. De pronto, muchas antorchas se apagan. Se oyen, ahora, los sonidos graves de las campanas. Una Calma extraña flota sobre la escena. Algo como un sonido de violin vibra muy alto y suavemente. Beatriz se sienta en una silla y espera. Cenci se acerca lentamente a ella. Su actitud se ha transformado completamente. Aparenta una suerte de gran emoción serena. Beatriz lo mira y parecería también que la desconfianza de ella, repentinamente, se ha disipado)

CENCI (*en tono humilde y muy emocionado*).— Beatriz.

BEATRIZ.— Padre.

(Ella dice lo siguiente en un tono emocionado y profundo)

Apártate de mí, hombre impío. No olvidaré nunca que fuiste mi padre, pero desaparece. Con esta condición podría quizás perdonarte.

CENCI (*se pasa la mano por la frente*).— Tu padre tiene sed, Beatriz. ¿No le darías algo de beber a tu padre?

(Beatriz va a la mesa y le alcanza una enorme copa de vino. Cenci toma la copa y hace ademán de pasar la mano sobre el pelo de Beatriz. Beatriz que acercaba la cabeza, la retira violentamente)

CENCI (*con un tono bajo y los dientes apretados*).— ¡Ah, víbora! Sé de un hechizo que te volverá mansa y entregada.

(Ante las últimas palabras de Cenci, Beatriz se siente dominada por una inmensa locura. De pronto se escapa de un salto como si hubiese comprendido todo. Andrea, que sigue los movimientos de su patrón, hace el gesto de cerrarle el paso a Beatriz)

Deja no más.

(Una pausa)

Deja, el hechizo se cumple. Ahora ella no se me puede escapar.

TELÓN

ACTO II

ESCENA I

BEATRIZ. — LUCRECIA. — BERNARDO.

Un dormitorio en el Palacio Cenci. En el medio del cuarto una cama grande. El día está terminando.

LUCRECIA (*meciendo a Bernardo*).— No llores. Yo no soy tu madre, pero te quiero más que tu madre. He sufrido y para

una mujer digna de llamarse mujer, Bernardo, todo gran dolor moral es como un nuevo parto.

(Beatriz irrumpe, enloquecida, en la escena)

BEATRIZ.— ¿Ha pasado por acá? ¿Lo ha visto Ud. madre?

(Afina el oído)

Es él. Oigo sus pasos en la escalera. ¿No es su mano sobre la puerta? Desde ayer lo oigo por todos lados. No puedo más, Lucrecia. Ayúdanos, madre, ayúdanos. Estoy cansada de tanto luchar.

(Lucrecia toma en sus manos la cabeza de Beatriz. Silencio. Afuera los pájaros chillan. Se oyen como desde arriba, ruidos de pasos)

¡Ah! Ese paso que retumba en las paredes. Su paso. Lo veo como si estuviera aquí. Su cara espantosa resplandece. Debería odiarlo, pero no puedo. Su viva imagen está en mí, como un crimen que llevo dentro.

LUCRECIA.— Calma, calma, hijita. Un crimen solo existe cuando se ha cometido.

(Beatriz se retuerce las manos y de repente un sollozo la ahoga y va en aumento)

BEATRIZ.— Prefiero morirme antes que cederle.

LUCRECIA.— ¿Cederle?

BEATRIZ.— Sí. ¿Conoces un padre que pueda tener el coraje de dejar madurar en él, y conservar una monstruosidad semejante, sin que el corazón le falle?

LUCRECIA.— Pero, finalmente, ¿a qué ha podido atreverse?

BEATRIZ.— ¿Hay alguna cosa a la que él no pueda atreverse? Todo lo que he soportado es nada al lado de lo que él se prepara a hacerme. Me ha alimentado con manjares apestados. Me ha hecho asistir día a día al lento martirio de mis hermanos, y sabes que no me he quejado. Pero ahora... ahora...

(Se retuerce las manos, solloza cada vez más. La puerta se abre. Beatriz se sobresalta y se levanta de improviso. La mucama aparece. Beatriz vuelve a sentarse, aliviada)

¡Gracias, Dios mío! No es mi padre.

MUCAMA.— El señor Orsino manda preguntar a qué hora podría verla con toda discreción.

LUCRECIA.— Esta noche, en la iglesia.

(La mucama sale y de pronto, los pasos oídos antes, crujen con intensidad. Beatriz escucha alerta, se levanta otra vez. Cenci acaba de entrar en el dormitorio)

BEATRIZ.— ¡Ah!

(Cenci, que se acercaba a Bernardo, ve de pronto a Beatriz)

CENCI.— ¡Ah!

(Después como si se preparase a tomar una grave decisión, dice nuevamente)

¡Ah!

(Beatriz, en un rincón tiembla como una gacela, y amaga, pero sin resolverse, un gesto de escaparse afuera)

CENCI (*acercándose a ella*).— Puede quedarse, Beatriz. Anoche se atrevió a mirarme a la cara.

(Beatriz cada vez más temblorosa, empieza a deslizarse por la pared)

CENCI (*tironeándola del brazo*).— ¡Bueno!... ¿Qué está esperando?

LUCRECIA (*interponiéndose*).— ¡Por piedad!

CENCI.— Ustedes ya me conocen demasiado bien como para que yo aún pueda sentir vergüenza por lo que pienso.

LUCRECIA.— Por piedad, mi querido esposo. Está desfalleciente. No la torture.

(Bernardo, que se ha levantado, se pone a su vez detrás de Lucrecia)

CENCI.— ¡A tu sitio, vieja!

(A Bernardo)

Y tú también, tu presencia me recuerda algunos amores sórdidos que han arruinado mis mejores años. Vete, odio los afeminados. Que se vaya. Su cara lechosa me da náuseas.

(Lucrecia hace señas a Bernardo para que se vaya. Éste se dirige hacia la puerta y de repente, precipitándose sobre Beatriz, la toma de la mano y trata de arrastrarla)

Deténganse. O mejor no. De ustedes dos, el que me interesa siempre sé dónde encontrarlo.

(Beatriz y Bernardo se van. Cenci, después de dar una vuelta por el cuarto, se tira cómodamente sobre la cama)

LUCRECIA.— ¿Le duele algo?

CENCI.— Sí, la familia. Es ahí donde estoy herido.

LUCRECIA (*con un tono de profunda lástima*).— Desgraciadamente cada una de sus nuevas palabras es como un golpe que nos da.

CENCI (*sentado sobre el borde de la cama*).— ¿Y qué? Es la familia que ha viciado todo.

LUCRECIA.— ¿Y qué? Sólo la familia te habrá permitido tener la medida de la crueldad. Sin la familia, ¿qué serías tú?

CENCI.— Ninguna comunicación humana es posible entre seres que no han nacido sino para eliminarse uno al otro y que arden por devorarse.

LUCRECIA.— ¡Dios mío!

CENCI.— Al diablo con tu Dios.

LUCRECIA.— Pero con palabras así, no hay más sociedad.

CENCI.— La familia que yo dirijo y que he creado es mi única sociedad.

LUCRECIA.— Eso es tiranía.

CENCI.— La tiranía es la única arma que me queda para luchar contra la guerra que ustedes traman.

LUCRECIA.— No hay guerra más que en tu cabeza, Cenci.

CENCI.— Hay la que ustedes me hacen y que sé, todavía mejor, devolvérsela. Atrévete a decir que no has sido tú la que ha sugerido a mi hija transformar el banquete de anoche en un encuentro de asesinos.

LUCRECIA.— Que me lleve Dios si he tenido los pensamientos que usted me atribuye.

CENCI.— Cuando el crimen no les basta, ustedes usan la calumnia criminal. Como mi espíritu demasiado perspicaz les molesta, han tratado de hacerme encerrar como a un loco. Tú, mi hija Beatriz y mis hijos, de quienes, justamente, la providencia que invocas me acaba de liberar; todos eran parte del inmundo complot.

LUCRECIA.— Me ahogo.

CENCI.— No culpe más que a usted misma del aire que respira.

LUCRECIA.— Déjame buscar un lugar donde pueda temblar en paz.

CENCI.— En efecto, puedes prepararte a temblar, pero no de la manera que te imaginas. Tú, Beatriz y ese aborto que mimas como si lo hubieras parido, prepárense a hacer su equipaje.

LUCRECIA (*con un suspiro resignado*).— ¿Para dónde?

CENCI.— Para Petrella. Tengo en mis tierras un castillo mudo, que nunca ha dejado entrever los secretos que guarda. Allá podrán complotar en paz.

LUCRECIA.— Yo en tu lugar esperaría un tiempo para tomar aliento antes de seguir acusándonos.

CENCI.— ¡Respirar en este ambiente infectado!

LUCRECIA.— Sólo su imaginación sacrílega ha creado la atmósfera que a usted lo enferma.

CENCI.— Si estoy enfermo es sólo a mí que me corresponde liberarme. Por el momento a ustedes los tengo aislados.

(La noche cae sobre el gran cuarto. Cenci se acerca lentamente a un espacio todavía iluminado. Cenci, dando algunos pasos hacia el lado por donde Lucrecia ha salido)

Y tú, noche, tú que engrandeces todo, entra aquí (*se golpea en el medio del pecho*) con las formas desmesuradas de todos los crímenes que uno imagina. No puedes expulsarme de mí mismo. El hecho que llevo en mí es más grande que tú.

ESCENA II

CAMILO. — GIACOMO.

Un lugar indeterminado. Pasillo, páramo, escalera, galería o lo que se quiera. Las tinieblas envuelven todo.

CAMILO.— Vamos, eres un verdadero Cenci. Pero si tuviese que darte un consejo, es no cansar al Papa con tus lamentos de escriba enloquecido.

GIACOMO.— ¿Qué quiere decir eso, Señor Camilo?

CAMILO.— Quiere decir que tienes todos los defectos de la familia Cenci, sin tener la fuerza. Si tu padre te ha desheredado, es con él con quien tienes que arreglarte, sin por eso recurrir al Papa en auxilio de tus sórdidas disputas.

GIACOMO.— Entonces, ¿debo pelearme, la guerra? Tengo que tomar a mi padre del cuello.

CAMILO.— Sí, si tienes el coraje, de lo cual dudo. De todos los Cenci, tú eres el único al que la idea de un asesinato puede hacer temblar.

GIACOMO.— Pero lo que tú me pides hacer, no es la guerra a mi padre, es la guerra a la autoridad.

CAMILO.— Por riesgosa que sea la propuesta, no es como para espantarme. He conocido los tiempos en los que los hijos tenían a su servicio a sus viejos padres, pero con este demonio de Cenci, son los padres cuyo despotismo sectario provoca a los hijos a rebelarse.

GIACOMO.— Para ser un sacerdote de Jesucristo, hablas un lenguaje muy extraño. Yo no sé si la anarquía es muy recomendable. Tu Papa es como el dormilón de la fábula: se agita en sueños y son esos los curas que nos empujan a matarnos entre nosotros. Ten cuidado que lo que tú aconsejas hacer, no se transforme en una suerte de guerra contra tu propia autoridad.

(Entre cada una de las frases, sus pasos simulan continuar caminando, pero no avanzan como normalmente deberían hacerlo)

CAMILO.— Una protesta general de la que desde ya veo los límites, no está hecha para preocuparme.

GIACOMO.— ¿No es por tus consejos, serpiente, que el Papa le ha sugerido a mi padre conspirar para desheredarnos?

CAMILO.— Nuestra alta monarquía eclesiástica, así como la otra, ha odiado siempre el feudalismo.

GIACOMO.— ¿Y entonces qué?

CAMILO.— ¿No comprendes que la fortuna del viejo Cenci, sus tesoros, sus castillos, sus tierras deben volver al papado, pasando por encima de la familia?

GIACOMO.— Eres de un cinismo capaz de rebelar a los fieles, si es que todavía existen en el catolicismo.

CAMILO.— Todo lo que digo, jamás he temido pedirlo en pleno cónclave. Los Papas están hechos de cinismo.

(Una pausa. Se los oye volver a caminar, pero sus cuerpos no avanzan nada)

GIACOMO.— Si no fuera por miedo a la miseria, no temería exiliarme. Un país donde los viejos son la ley, ha terminado por asquearme. No hay fortuna que no se pueda volver a hacer cuando se está apoyado por los suyos. Yo no puedo

contar más con los míos. Es su amor que ha buscado convencer a mi padre de despojarme de lo que yo tenía.

CAMILO.— ¿Cómo es eso?

GIACOMO.— Cornudo y estafado. Eso es lo que soy a los ojos de mí mujer que no se decide a perdonarme. Y sus hijos revolotean a su alrededor como los reproches que ella me haría.

CAMILO.— Ahora entiendo todo.

GIACOMO.— Sí, el desprecio que engendra el odio, esa es la herencia que Cenci me ha dejado.

CAMILO.— Escúchame, no quiero que nadie dude de lo que voy a tener que sugerirte.

GIACOMO.— ¡Ah! ¡Dilo enseguida!

(Aquí se oyen pasos precipitados. Camilo se esfuma y desaparece. Orsino entra)

CAMILO (*Cuya voz llega en un soplo*).— Vaya, aquí hay alguien que podrá aclararte mejor las cosas.

ORSINO.— ¿Qué complotaban con ese cura tarado?

GIACOMO.— ¿Yo? Nada. Usted sabe muy bien del enredo en que estoy metido. Ese cura piensa que Ud. tiene una manera que pueda ayudarme a librarme de él.

ORSINO.— Tú, tus hermanos, tu hermana, tu padre—, no cesarán hasta haber destrozado todo. (*Haciendo un aparte*) Quiero darle a esta raza maldita los medios para que se devore.

Sabes que yo iba a casarme con Beatriz. Su viejo padre actúa de manera de echar por tierra las esperanzas que yo alimentaba. Acaba de caer sobre toda esta gente una extraña fatalidad. Los hijos mueren, el padre extraviado, la hija sumida en insoportable misticismo. Ud. no estaba en Roma anoche, pero es imposible que no haya llegado a sus oídos el escándalo que estalló en este palacio que para Ud. está vedado para siempre.

GIACOMO.— ¿Qué escándalo?

ORSINO.— Todas las puertas cerradas, los invitados creyeron ver llegar su última hora. Yo, por otro lado, me he enterado de todo eso por las indiscreciones de la servidumbre. Los verdaderos invitados tienen la boca sellada.

GIACOMO.— ¿A tal punto?

ORSINO.— ¿De dónde sale Ud.? Se diría que olvidó de qué sangre viciada proviene usted. De todos modos, el viejo Cenci ha sabido imponer el silencio a sus invitados.

GIACOMO.— En nuestros días tal secreto ya no sería posible de ocultar. Estamos, al fin y al cabo, en el siglo XVI. Y el mundo ha progresado.

ORSINO.— Y en cuanto a su hermana y a Lucrecia, no necesito decirle lo agobiadas que están por el terror.

GIACOMO.— Y bueno... todo esto viene de maravillas, porque yo también estoy destrozado.

ORSINO.— Algo me dice, señor Cenci, que este sometimiento no puede durar más. He visto al Papa para tratar de interesarlo en los sufrimientos de esta familia aterrorizada. Su Santidad se me ha reído en la cara. «¿Que me subleve, me dijo, contra la autoridad natural de un padre; que debilite, de esa forma, el principio de mi propia autoridad?». «No, jamás», agregó. Es Ud. mismo quien tiene que hacerse cargo. Cuando no hay justicia, es bueno que todos los oprimidos se agrupen fuera de toda legalidad.

GIACOMO.— Siento que mi exasperación ha superado los límites y por otro lado no tengo nada más que arriesgar.

ORSINO.— El mundo tiembla al borde del abismo. Es el momento de intentarlo todo. Te dejo, signore Giacomo. Reflexiona sobre lo que te acabo de decir. Y acuérdate que los intereses de tu familia como los míos propios, están desde ahora coaligados.

TELÓN

ACTO III

ESCENA I

BEATRIZ. — LUCRECIA.

BEATRIZ (*entrando a escena enloquecida*).— ¡Una armadura y una fortaleza! ¡Un ejército! ¡Una coraza secreta! Que no pueda más acercarse a mí...

LUCRECIA.— ¿Quién?

BEATRIZ.— ¡Mi padre!

LUCRECIA.— ¿Qué ha hecho? ¡Tengo miedo de entender!

BEATRIZ.— Debes decidirte a comprender que lo peor ya está hecho.

LUCRECIA.— ¿Lo peor? ¿Qué ha podido agregar de peor a todo lo que nos ha hecho soportar?

BEATRIZ.— Cenci, mi padre, me ha ultrajado.

(Se derrumba sollozando. Lucrecia atraviesa la escena persignándose cuatro veces)

LUCRECIA.— ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío!

BEATRIZ (*entre sollozos*).— Todo está contaminado. Todo. El cuerpo está sucio, pero es el alma la que ha sido profanada. Ya no hay ni un pedazo de mí misma donde pueda refugiarme.

(Lucrecia se para cerca de ella)

LUCRECIA.— Cuéntame todo lo que pasó.

(Beatriz solloza cuatro veces, suspirando)

BEATRIZ.— Mi único crimen es haber nacido. Si bien puedo elegir mí muerte, no he podido elegir mi nacimiento. Es ahí donde estalla la fatalidad.

(Abraza las piernas de Lucrecia como lo hizo María Magdalena al pie de la cruz)

Dime, madre, tú que lo sabes, si todas las familias son parecidas, porque entonces yo podría perdonarme la injusticia de haber nacido.

LUCRECIA (*separándose suavemente*).— Cállate, me obligarás a acusar a la justicia que permite semejantes crímenes.

BEATRIZ.— Ahora me doy cuenta lo que sufren los locos, la locura es como la muerte. Yo estoy muerta y mi alma que se aferra a la vida, no consigue liberarse.

LUCRECIA (*arrodillándose al lado de ella*).— ¡Te suplico Beatriz, sufre, trataré de consolarte!

Pero vuelve a la realidad, yo enloquezco cuando desvarías. Si no puedes volver en ti misma, creería que estamos todos poseídos.

BEATRIZ.— Uds. las madres, no saben más que quejarse. Y mientras tanto aquí, bajo nuestros pies, se unen las fuerzas de un mundo dispuesto a arrasar con todo.

LUCRECIA (*escondiendo la cara entre las manos*).— ¡Mi Dios! Tengo mucho miedo que lo peor aún no haya sucedido.

BEATRIZ (*entre sollozos*).— Ha habido en este mundo salvaje cosas horribles, extraordinarias uniones, extrañas confusiones del bien y del mal. Pero jamás una mente ha soñado...

(Un silencio)

Cuando era chica, tenía un sueño que se repetía todas las noches. Yo estoy desnuda en un gran cuarto, y un animal como sólo existen en los sueños no cesa de jadear.

Me doy cuenta que mi cuerpo brilla. Quiero huir, pero tengo que disimular mi deslumbrante desnudez.

Entonces se abre una puerta.

Tengo hambre y sed y, de repente, descubro que no estoy sola. ¡No!

Junto con el animal que jadea a mi lado, parece que otras cosas respiran; y entonces, veo hervir a mis pies un mundo de cosas asquerosas. Y ese mundo está también hambriento.

Empiezo una carrera obstinada para tratar de volver a encontrar la luz. ¡Porque siento que sólo la luz me va a permitir saciarme! Pero, la bestia que se pega a mí, me persigue de cueva en cueva. Y sintiéndola sobre mí comprendo que mi hambre no es sólo un capricho. Y es que cada vez, cuando siento que mis fuerzas están a punto de abandonarme, despierto de golpe.

Lucrecia, tú que has sido como mi madre, dime que me comprendes, porque, hoy te puedo decir que mi sueño curiosamente se ha esfumado.

LUCRECIA.— No era necesario tu sueño para hacerme ver que uno no escapa a su destino.

BEATRIZ.— No poder creer que haya soñado.

Que mi sueño de niña se repita

Y que una puerta donde alguien va a golpear

Al abrirse me dirá otra vez

Que es el momento de despertarme

(Alguien golpea suavemente la puerta que se abre casi inmediatamente, dejando entrar a Orsino con Giacomo, que se esconde detrás de él)

Orsino, ¿es entonces una ley de familia que los padres por poseer a sus hijas, deban deshacerse de sus hijos?

ORSINO.— ¿Qué es lo que quiere decir?

BEATRIZ.— Quiero decir que Cenci, mi padre, ha llegado al colmo de sus aberraciones.

ORSINO.— Es previsible... pero no lo es.

BEATRIZ.— Que sea o que no sea, absténgase de preguntárselo. Esto es. Esto ha sido. Y ahora aconséjeme de manera que esto, en adelante, no vuelva a suceder otra vez.

LUCRECIA.— Orsino, si puedes hacer algo, te suplico que intervengas, tengo miedo.

ORSINO.— Hay jueces. Redacte una denuncia. Entregue a su padre a los brazos seculares.

BEATRIZ.— ¿Dónde está el juez que podrá devolverme el alma? Hay en mis venas, Orsino, una sangre que no debería estar allí. No puedo creer ahora más que en la justicia que yo misma elegiré.

ORSINO.— ¿Cuál?

BEATRIZ.— No lo sé... pero algo hay que hacer. Un hecho enorme que borre hasta la sombra de este crimen.

He soñado en morir, pero temo que mi muerte sea un refugio contra un crimen que todavía no ha sido expiado.

ORSINO.— ¿Morir? No se deje influir por las apariencias, su justicia es para los insensatos.

BEATRIZ.— Y bueno, proponga alguna cosa. ¡Diga algo! Por más atroz que sea, no hay modo al que yo no pueda asociarme. Pero lo más importante es actuar sin demora.

ORSINO.— Estoy a favor de una justicia eficiente que resuelva lo que se ha propuesto. No descarto la violencia, ciertamente, pero quiero que se aproveche bien la violencia. Detesto los hechos deslumbrantes y que hay que repetir sin cesar.

¿Usted quiere vengarse, me imagino?... ¿Quiere sobre todo impedir a Cenci volver a empezar?

BEATRIZ.— ¡Sí!

ORSINO.— ¡Y bueno! No alborote la opinión pública. Actúe. Pero actúe en silencio. Es el momento de los asesinos ocultos.

BEATRIZ.— Ocultos. ¿Por qué? Iré a las plazas públicas a decir que mi padre me ha deshonrado.

(Aquí Orsino descubre a Giacomo que se adelanta)

ORSINO.— Aquí le traigo un nuevo oprimido. Aconséjele que vaya a gritar por la ciudad, que Cenci, su padre, lo ha esquilmado. Mi justicia es prudente y sabe elegir los recursos que le evitan fracasar.

(Los lleva a todos a un rincón)

Tomen a Giácomo con ustedes... Júntense. Incluyan a Bernardo en el secreto. Hagan frente contra una autoridad descarriada. Reconstruyan una familia. Es alrededor de la sangre de las familias que se concentran los mejores conspiradores. Con Bernardo suman cuatro. Que queden

cuatro en el secreto del hecho. Para el acto en sí tengo dos mudos...

BEATRIZ.— ¡¡¡!!!

LUCRECIA.— ¡¡¡!!!

ORSINO.— Sí. Dos desalmados idiotas y obstinados que a la vida de un hombre le dan la importancia de un papel roto. Hoy día gente de esa calaña se encuentra fácilmente, pero éstos tienen sobre los asesinos comunes la ventaja de no hablar.

BEATRIZ.— La prudencia no excluye la urgencia; Orsino, mañana será demasiado tarde.

LUCRECIA.— ¿Conoces esa horrible y salvaje prisión que se conoce por el castillo de Petrella?

Es allá que él quiere encerrarnos.

BEATRIZ.— No tiene que llegar a eso.

ORSINO.— ¿Será de día todavía cuando ustedes lleguen allí?

LUCRECIA.— Recién se habrá puesto el sol.

BEATRIZ.— Pero yo recuerdo que a dos millas antes de llegar al castillo el camino cruza una especie de precipicio, abajo un torrente tenebroso hierve constantemente dentro de las cuevas, y sobre el abismo han tendido un puente.

(En ese momento se escuchan unos pasos)

LUCRECIA.— ¡Dios mío! Es Cenci que vuelve imprevistamente.

BEATRIZ.— Los pasos que llegan no deben jamás pasar por el puente que acabo de mencionar.

(Todos se van)

GIACOMO (*desapareciendo*).— La familia, el oro, la justicia, todo lo pongo en la misma bolsa.

TELÓN

ESCENA II

En tinieblas. La escena recomienza sin interrupción. Una tormenta espantosa se desencadena. Algunos truenos estallan en cortos intervalos. Inmediatamente se ve entrar a Orsino, seguido por sus dos asesinos. Luchan contra un viento furioso. Orsino ubica a sus asesinos.

ORSINO.— Han entendido. Somos nosotros la tempestad, por eso mismo no teman gritar.

GIACOMO.— ¿Crees que podrán hacerlo? Pídeles que maten a su hombre, no les pidas concertar sus mentes con la tempestad desencadenada.

(Se oyen tres fuertes truenos. Aparecen varios hombres con armaduras, se mueven con excesiva lentitud, como los péndulos del gran reloj de la Catedral de Estrasburgo. Truena sin cesar)

ORSINO.— Quédate tranquilo. Todo está bien. Cada uno sabe el rol que tiene que cumplir.

GIACOMO.— Tengo miedo que por haberlo ensayado tanto, no sepan hacerlo de verdad.

Los pasos entrecortados se oyen nuevamente. Lucrecia, Bernardo y Beatriz aparecen marchando al mismo paso de estatuas, y muy lejos atrás, cerrando la marcha, avanza el Conde Cenci. La tormenta arrecia más y más. Y mezcladas con el viento se oyen voces que pronuncian el nombre de Cenci, primero con un tono prolongado y agudo, y después como el compás del péndulo de un reloj. Cenci, Cenci, Cenci, Cenci.

Por momentos todas las voces se juntan en un punto del cielo como miles de pájaros que se unen en vuelo. Después, las voces exageradas se oyen como en un vuelo muy cercano)

CENCI (*enfrentando a las voces, grita en la tormenta*).— ¡Y bueno, qué!

(En el mismo instante se ven las siluetas de los asesinos que brotan como trompos y se cruzan bajo un relámpago. Al mismo tiempo se oyen dos fuertes disparos de pistola. Todo se oscurece. Cesan los relámpagos y todo desaparece)

GIACOMO.— ¿Entonces falló?

ORSINO.— ¡Falló!

TELÓN

ACTO IV

ESCENA I

CENCI. — LUCRECIA.

Cenci entra empujando a Lucrecia.

CENCI.— ¿Dónde se esconde ella? ¿Dónde se esconde? Deseo, furor, amor, no sé qué, pero me estoy quemando. Tengo hambre de ella. Ve a buscármela.

LUCRECIA.— ¡Basta!... ¡Basta!... ¡Basta! Aire. Un descanso. Quiero vivir. No hemos nacido para ser martirizadas.

CENCI.— ¿Y yo, puedes decirme por qué he nacido?

LUCRECIA.— No sé por qué has nacido, pero sé que todos tus crímenes hacen que tu vida sea una cosa precaria, Cenci, bien precaria, y muy expuesta.

CENCI.— Mientras tanto ve a traérmela.

(Lucrecia sale. De pronto Cenci duda y se pasa la mano por la frente)

CENCI (con una especie de risa).— ¿¡Que me arrepienta!?! ¿Por qué? El arrepentimiento está en manos de Dios. Es él quien debe lamentar mi acto. ¿Por qué me ha hecho padre de un ser que todo me incita a desear? Que quienes acusen mi crimen, culpen primero a la fatalidad. ¿Libre? Cuando el cielo está a punto de caernos sobre la cabeza, ¿quién puede, todavía, atreverse a hablarnos de libertad?

(Se aleja)

Es por eso que ahora abro las compuertas para no ahogarme. Hay en mí como un demonio destinado a vengar las ofensas de un mundo. En adelante, no hay destino que me impida ejecutar lo que he soñado.

(Cenci desaparece. Entra Beatriz con los asesinos. Pasa un tiempo bastante largo. Parece escucharse el ruido de pasos.

Beatriz empuja a los dos asesinos a un rincón. Lucrecia aparece)

BEATRIZ.— ¿Crees que estará dormido?

LUCRECIA.— He puesto un narcótico en su bebida. Sin embargo, hace un momento todavía lo escuchaba gritar.

(Beatriz hace avanzar a los asesinos a primer plano)

BEATRIZ.— Espero que esta vez sean más hábiles que anoche.

(Los dos asesinos ríen. Beatriz les saca las manos de debajo de sus abrigos y ellos cierran sus puños. Sus brazos se endurecen. Beatriz gira alrededor de ellos, envolviéndolos con el faldón de los abrigos, como si fuesen momias con los puños afuera)

¡Ya está!

(Les pasa la mano por la cara para borrar sus gestos burlones. Después de una última mirada sobre los asesinos)

¡Ah, las armas!

(Se acerca a Lucrecia que le muestra dos puñales y los pone en las manos de los asesinos. Volviéndose a los asesinos)

¡Vayan!

(Los acompaña y retorna hacia Lucrecia. Cae sobre la escena un silencio de muerte. Beatriz apoya sus manos sobre el corazón.

Se diría que va a desmayarse. Lucrecia la sostiene, otra vez hay una pausa)

¡Dios mío! ¡Dios mío! Rápido, no sé si podré soportarlo...

(Se oye un gemido como de una voz que hablara entre sueños)

LUCRECIA.— Pareciera que habla.

(Beatriz mueve la cabeza. Se oye una carrera enloquecida. Los dos asesinos aparecen, uno arrastrando al otro que trata de resistirse. A los dos les tiembla todo el cuerpo)

BEATRIZ.— ¿Y? ...

(Uno de los dos asesinos hace ademán de que le ha faltado coraje y el otro que intentó hacerlo de todos modos, pero que se dejó acobardar)

¡Cobardes! ¡Qué cobardes! ¡No se animaron a dar el golpe!

(Ella corre hacia el fondo de la escena y vuelve)

¿Dónde están sus armas?

(Beatriz desaparece corriendo. Una pausa. Uno de los dos asesinos toca el brazo del otro señalando a Lucrecia. Lucrecia se vuelve hacia ellos y los fulmina con la mirada. Al mismo tiempo reaparece Beatriz)

BEATRIZ.— No encontré las armas, y la ventana estaba abierta de par en par.

(A los asesinos)

Ustedes pretenden matar y tienen miedo de un viejo que sueña y lucha con sus culpas. ¡Vayan! ¡Suban! Y pártanle la cabeza o lo mato yo con lo que encuentre y los acuso a ustedes de su muerte.

(Los asesinos, sometidos, salen otra vez. El tiempo pasa. Se oye un alarido. Los asesinos vuelven esta vez cubiertos de sangre. Beatriz desaparece corriendo y regresa con una bolsa y una especie de casulla resplandeciente de oro que les tira desordenadamente)

¡Vayan! ¡Lo tienen merecido!

(Los asesinos salen empujándose. Se ve en la parte alta del decorado a Cenci que aparece tambaleando, el puño cerrado sobre su ojo derecho como si se sostuviera alguna cosa. Al mismo tiempo estallan aterradoras fanfarrias cuyo sonido va en aumento)

TELÓN

ESCENA II

Sobre el decorado cae un fondo de cielo que pronto es iluminado. Vuelve a oírse la fanfarria extraordinariamente cerca y amenazante.

BEATRIZ (*tapándose las orejas*).— ¡Basta! ¡Basta! El ruido de esa trompeta me impide respirar.

LUCRECIA.— Suena como si fuese la última.

BEATRIZ.— Será ya... Pero no, no es posible. Todo duerme. Todo duerme. Es casi como si a mí misma me costase darme cuenta de lo que acaba de pasar. Es demasiado pronto. Nada pudo haber trascendido.

BERNARDO.— Soldados, por todas partes, Beatriz. Tengo miedo por ti, escóndete rápido.

(Él llora)

BEATRIZ.— Es demasiado pronto para tener miedo, Bernardo, pero muy tarde para llorar sobre lo que ya está hecho.

(Beatriz y Bernardo se alejan. Lucrecia que entraba del mismo lado por donde se oía la fanfarria, retrocede azorada ante una luz enceguedora y terrible que inunda poco a poco el decorado. El telón de fondo se levanta sin interrupción. Beatriz, Lucrecia y Bernardo entran al decorado en el mismo momento en que Camilo, seguido por guardias y precedido por el resplandor de un bosque de antorchas entra por el lado opuesto)

LUCRECIA.— ¡Camilo!

CAMILO (*hace con la mano izquierda un gesto tajante*).— No, nada de Camilo, soy el Delegado de Su Santidad. Tengo que hablar sin demoras con el conde Cenci. ¿Duerme?

LUCRECIA.— ¡Creo que duerme!

BEATRIZ.— ¡Tendría que estar durmiendo!

CAMILO.— Lamento mucho preocuparlas, pero el conde Cenci tiene que responder a acusaciones de gran importancia, y enseguida: es mi misión.

LUCRECIA.— Aquí no hay nadie que pueda hacerse cargo y responsabilizarse por tratar de despertarlo.

BEATRIZ.— Realmente nadie.

CAMILO.— Entonces tendré que despertarlo yo mismo. Vamos, rápido, tengo los minutos contados.

(Bernardo vuelve sigilosamente y se esconde detrás de Beatriz)

LUCRECIA.— Bernardo, acompaña al Delegado al dormitorio de tu padre.

(Camilo, Bernardo y dos guardias salen. Los demás se colocan en semicírculo, como si quisieran cercar a las dos mujeres. Lucrecia como una sonámbula se coloca en el centro del círculo. Beatriz se pone a su lado con actitud desafiante)

LUCRECIA.— ¡Dios mío! Un minuto antes y Cenci todavía estaría respirando. Si el tiempo pudiera retroceder.

BEATRIZ.— Yo no tengo nada porqué llorar. He hecho lo que debía hacer. Lo que va a suceder me es ajeno.

LUCRECIA (*tratando desesperadamente de oír*).— Ya está. Están moviendo el cuerpo. Ya sospechan algo.

(De repente un alboroto estalla: ¡Socorro! ¡Socorro! ¡Un crimen! ¡Asesinos... A los asesinos!)

LUCRECIA.— Todo está perdido. Todo se ha consumado.

(El alboroto cesa bruscamente. Silencio)

Nada más. Siento que se dan cuenta. Empiezan a trazar el círculo donde nos van a encerrar.

(Una pausa. Camilo vuelve con los guardias)

CAMILO.— Revisen todo el castillo. Vigilen las puertas. Desde este momento todos ustedes son prisioneros.

BEATRIZ (*corriendo hacia él*).— ¿Qué ha pasado?

BERNARDO.— Beatriz, tengo miedo... No sé qué decir. Cenci, nuestro padre, ha sido asesinado.

BEATRIZ.— ¿Cómo? Si lo he visto hace apenas una hora. Dormía. El peso de sus crímenes no parecía perturbarlo.

BERNARDO.— No, Beatriz, no, asesinado. Con un clavo hundido en la cabeza.

(Beatriz mueve la cabeza)

LUCRECIA.— ¡Asesinado! Pero si yo tengo las llaves de su cuarto. Nadie más que nosotros ha entrado ahí.

(Se tapa la boca dándose cuenta de que ha hablado demasiado)

CAMILO.— ¡Ah! ¿Es así?

(Se acerca a Bernardo y lo toca en el hombro)

Tú, contesta. Si sabes algo, ¡habla! ¿De quién debo sospechar?

BERNARDO.— No sé.

BEATRIZ (*interviniendo*).— Yo y mi madre Lucrecia estamos cansadas, le pedimos permiso para retirarnos.

(Avanzan hacia la puerta. Camilo, dirigiéndose a ellas les hace una seña para que se detengan)

CAMILO.— Un momento. Todo esto es muy raro. Ustedes no se irán antes de decirme... Es cierto que vuestro padre los ha hecho sufrir semejantes ultrajes...

BEATRIZ.— Monseñor, no le permito a nadie el derecho de meterse en el secreto de mis pensamientos.

CAMILO.— Pero, es indudable Beatriz, que hace mucho que Usted deseaba esta muerte...

BEATRIZ.— Monseñor, le ruego, tenga cuidado en confundirse apresuradamente.

(Muestra sus manos blancas. Una pausa. Señala con la cabeza hacia atrás el lugar donde Cenci se desplomó)

La sangre de mi padre todavía está caliente...

CAMILO.— Hay aquí un secreto que debo penetrar.

(Hace una seña a los guardias que rodean a las dos mujeres. Bernardo se mete dentro del círculo y se estrecha contra Beatriz. Camilo se mete en medio de los soldados y tomando a Bernardo por la cabeza lo saca suavemente para afuera. El círculo de soldados vuelve a cerrarse)

BEATRIZ (*estirando los brazos*).— ¡Por piedad! No me lleven.

BERNARDO (*en un verdadero ataque de nervios*).— ¡No, No, No! Adonde ella vaya, yo la seguiré.

(Se abalanza violentamente sobre los soldados y los golpea)

LUCRECIA.— ¡Dios mío! Si es igual a Cenci. Cállate, Cenci.

BERNARDO.— Dios mío, mátenme. Pero devuélvanme mi alma.

(Los soldados lo empujan)

Es mi alma la que están sacrificando. Es mi alma la que están sacrificando. Es mi alma la que están sacrificando...

(Aúlla desesperadamente mientras cae el telón)

TELÓN

ESCENA III

BEATRIZ. — BERNARDO.

En el techo del escenario una rueda gira como sobre un eje que atraviesa su diámetro. Beatriz colgada por el pelo y empujada por un guardia que le tira los brazos para atrás, camina arrastrada por el eje de la rueda. Cada dos o tres pasos que ella da, un grito se oye sobre un ruido de torno, de

rueda que gira o de vigas astilladas, que vienen de un rincón diferente del escenario.

La prisión exhala un ruido de usina en movimiento.

BERNARDO.— Los oyes... No hay un solo rincón de esta maldita prisión donde dejen de torturar.

BEATRIZ.— Lo sorprendente es que ustedes hayan podido esperar de esta prisión que se llama vivir, otra cosa que no sean tormentos.

(Bernardo como ebrio de admiración se acerca a Beatriz. Él también tiene las manos atadas, pero sus pies libres. Se adelanta y gira alrededor de ella y describe sin dejar de hablar, un círculo completo)

BERNARDO.— Beatriz, ignoro cuál es el destino que nos está reservado a nosotros dos. Pero desde que te veo vivir, puedo decirte que de un alma como la tuya, jamás mi alma podrá olvidarse.

(Una pausa... Beatriz sigue girando)

BEATRIZ.— Adiós, llora pero no te desesperes. Por el amor que te debes a ti mismo, yo te suplico, se fiel al amor que me has dedicado.

(La rueda gira. La prisión grita)

Te dejo como un antiguo legado las palabras de una música que curan el mal de existir.

(Una música muy suave y muy inquietante se oye)

*Como un soñador que se tambalea perdido
En las tinieblas de un sueño más horrible
Que la misma muerte,
Duda si abrir los ojos
Porque sabe que aceptar vivir
Es renunciar a despertarse.
Es así que con el alma
Marcada por las penas que me ha deparado la vida
Rechazo al Dios que me ha hecho
Esta alma como un incendio
Que lo libere de crear.*

(El soldado se detiene y llora. Se oye un gran barullo en los sótanos de la prisión)

BERNARDO.— Ya vienen.

*Déjame besar tus labios tibios,
Antes que el fuego, que todo destruye
No destruya sus pétalos suaves.
Que todo eso que fue Beatriz
No termine
Como una ráfaga de viento.*

(Beatriz lo abraza. Luego lo mira y lo besa derribándolo.
Entra Camilo, con Lucrecia, Giacomo y los guardias)

CAMILO (*secándose la cara*).— Es hora de que esta historia termine. Estoy enfermo de horror.

(A Beatriz)

Vamos, confiesa. Tus mudos han confesado su culpabilidad.

LUCRECIA.— Beatriz, cuando el pecado está hecho, es el momento de pensar en el castigo, y no dejarse desgarrar el cuerpo por una inútil obstinación.

GIACOMO.— Beatriz, el cerebro del complot se ha fugado: Orsino ha escapado del Pincio, disfrazado de carbonero. Además, basta de torturas. Los culpables no tienen más que pagar.

BEATRIZ.— ¿Pagar qué? Acepto el crimen pero niego la culpabilidad.

CAMILO.— He aquí la sentencia y la orden de ejecución. Firma. Pero no esperes ni un poco de perdón.

BEATRIZ.— La crueldad del Papa se junta con la del viejo Cenci. Sin embargo, déjame decirte que no está bien que los padres se unan contra las familias que ellos mismos han creado. No he presentado mi defensa ante el padre de la Cristiandad.

CAMILO.— ¿Y a tu padre le has dado la oportunidad de presentar la suya, cuando viniste a degollarlo?

BERNARDO.— Ella lo ha matado para defenderse.

LUCRECIA.— ¿Hay entonces una ley que ordene a los padres devorar aquello que han creado y a los hijos dejarse devorar?

CAMILO.— No estoy aquí para discutir una ley natural pero sí para llevarle al Papa la confesión firmada de Beatriz, cuyo crimen ya está juzgado.

BERNARDO.— ¿Por quién?

CAMILO.— Por el Papa. Sin embargo, los abogados no le faltaron. Pero pierda cuidado, aunque la opinión pública esté de su lado, usted no podrá doblegar la autoridad.

BEATRIZ.— Ellos han confesado su culpabilidad. ¿Pero qué juez celestial ha podido asegurar la mía, sin avergonzarse de lo que él hacía?

BERNARDO.— Hay momentos en que la más poderosa autoridad sabe comprender que es necesario volver atrás.

LUCRECIA.— Cálmate. La sentencia de los jueces es temible para quien está privado de la libertad.

CAMILO.— No es la autoridad la que te aplasta, pero sí un poder con el que los jueces anudan extrañas complicidades.

(Hace firmar la sentencia a Beatriz)

Desátenla. Denles un respiro a todos. Que bajen a prepararse para lo que les espera.

(A Beatriz)

Beatriz, que la muerte te sea dulce. Es todo lo que me está permitido desearte. Espero que el juez de allá arriba sea para

ti menos inexorable de lo que el Papa ha sido aquí en la tierra.

BEATRIZ.— Aléjate de mí, Camilo, Que nadie me hable nunca más de Dios.

BERNARDO.— Rápido. Rápido. Den vuelta la hoja, que se pueda creer que todo esto no ha existido jamás.

(Todo el grupo se ordena como una especie de marcha al suplicio que estalla con un ritmo inca en siete tiempos)

BEATRIZ.— Me muero, pero no temo decir que este mundo ha vivido siempre bajo el signo de la injusticia. Es la vida que muere en mí.

(Los soldados cabizbajos toman la delantera del cortejo)

CAMILO (*a Bernardo*).— A ti te perdonamos la vida, eres joven, trata de olvidar.

BERNARDO.— Vivir, cuando la llama que me ha hecho vivir está a punto de consumirse.

BEATRIZ.— Todo muere, porque el mundo arde, dudando entre el bien y el mal.

(Una pausa)

Ni Dios ni el hombre, ni ninguno de los poderes que dominan eso que llamamos nuestro destino, han elegido entre el bien y el mal.

(Pausa)

Me muero y no he elegido.

(La música se oye más fuerte. Una especie de voz humana desesperada se une a su ritmo obsesivo)

*Tan joven y ya debo irme
Caer en la fúnebre tierra
Donde gritan detrás sin cesar
El mundo que se me escapa no me sobrevivirá.*

LUCRECIA.— No se mata el trigo cuando está en flor. No se incendia la ciudad recién construida.

BEATRIZ.— Si muero, es que han condenado la juventud.

LUCRECIA.— La juventud que ellos han destruido los arrastra en la muerte.

BEATRIZ.— Bella y no he disfrutado de mi belleza.

LUCRECIA.— Rica, no he aprovechado de los bienes que una vida engañosa parecía haber puesto a mi disposición. No sé qué hacer con la abundancia que insulta a la pobreza.

BEATRIZ.— Mi corazón, que nada ha contentado, se detiene antes de haber podido latir.

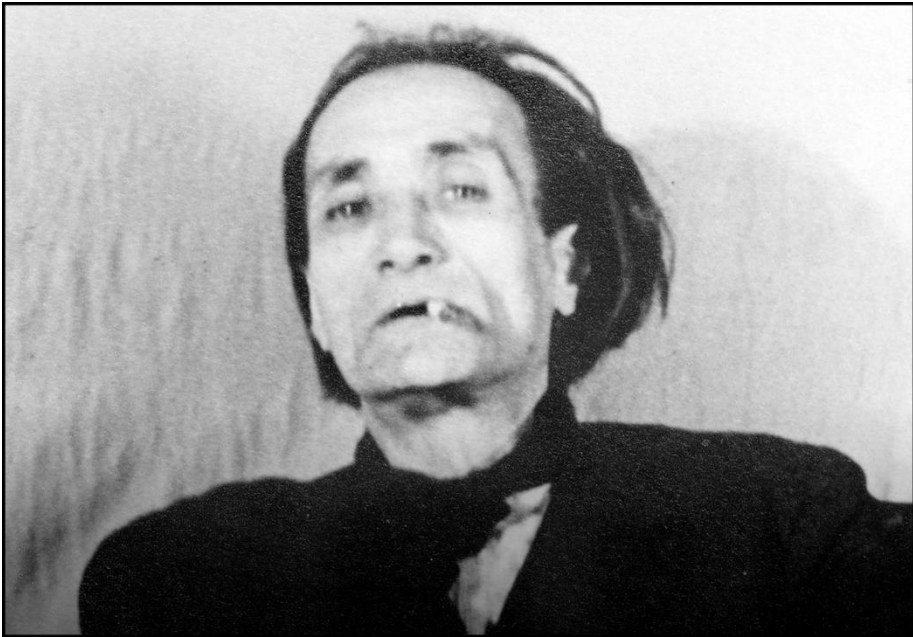
LUCRECIA.— ¿Es entonces, para esta tragedia precoz que la vida ha sido creada? Conozco la injusticia de vivir pero no me atrevo a llamar así, ¡ay de mí!, a la justicia de morir.

BEATRIZ.— Ojos míos, sobre qué horrible espectáculo muriendo os abriréis. Quién es el que podrá asegurarme, que allá, no volveré a encontrarme con mi padre. Este pensamiento hace que mi muerte sea más amarga. Porque tengo miedo que la muerte me enseñe que he terminado por parecerme a él.

(Todo el cortejo desaparece al ritmo de la música mientras el telón cae lentamente)

TELÓN

FIN



Antonin Artaud

EXTRACTOS DE *EL TEATRO Y SU DOBLE*

EL TEATRO Y LA CULTURA

Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura, y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza.

Antes de seguir hablando de cultura señalo que el mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura; y que sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.

Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece

tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre.

Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva.

Quiero decir que si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre.

Si la confusión es el signo de dos tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.

No faltan ciertamente sistemas de pensamiento; su número y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa, pero, ¿dónde se advierte que la vida, nuestra vida, haya sido alguna vez afectada por tales sistemas?

No diré que los sistemas filosóficos deban ser de aplicación directa o inmediata; pero una de dos:

O esos sistemas están en nosotros y nos impregnan de tal modo que vivimos de ellos (¿y qué importan entonces los libros?), o no nos impregnan y entonces no son

capaces de hacernos vivir (¿y en ese caso qué importa que desaparezcan?).

Hay que insistir en esta idea de la cultura en acción y que llega a ser en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento; y la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles, es espíritu presente en las cosas, y sólo artificialmente podemos separar la civilización de la cultura y emplear dos palabras para designar una única e idéntica acción.

Juzgamos a un civilizado por su conducta, y por lo que él piensa de su propia conducta; pero ya en la palabra civilizado hay confusión; un civilizado culto es para todos un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones.

Es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos.

Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen.

Y esta facultad es exclusivamente humana. Hasta diré que esta infección de lo humano contamina ideas que debían

haber subsistido como ideas divinas; pues lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino.

Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nada adhiere ya a la vida, Y de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida.

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor,

Pero por mucho que necesitemos de la magia, en el fondo tememos a una vida que pudiera desarrollarse por entero bajo el signo de la verdadera magia.

Así, nuestra arraigada falta de cultura se asombra de ciertas grandiosas anomalías, por ejemplo, que en una isla sin ningún contacto con la civilización actual el simple paso de un navío que sólo lleva gente sana provoque la aparición de enfermedades desconocidas en ella, y que son especialidad

de nuestros países: influenza, gripe, reumatismo, sinusitis, polineuritis, etc.

Y asimismo, si creemos que los negros huelen mal, ignoramos que para todo cuanto no sea Europa somos nosotros, los blancos, quienes olemos mal, Y hasta diré que tenemos un olor blanco, así como puede hablarse de un «mal blanco».

Cabe afirmar qué, como el hierro enrojecido al blanco, todo lo excesivo es blanco; y para un asiático el color blanco ha llegado a ser la señal de la más extrema descomposición.

Dicho esto, podemos esbozar una idea de la cultura, una idea que es ante todo una protesta.

Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de la cultura, al reducirla a una especie de inconcebible panteón; lo que motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón.

Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida.

Pueden quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y fuera de los papiros hay fuerzas; nos quitarán por algún tiempo la facultad de encontrar otra vez esas fuerzas, pero no suprimirán su energía. Y conviene que las facilidades

demasiado grandes desaparezcan y que las formas caigan en el olvido; la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerá con energía acrecentada. Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida. El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar.

Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte y el provecho que de ella obtenemos. ¡Arte y cultura no pueden ir de acuerdo, contrariamente al uso que de ellos se hace universalmente!

La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa, inútil, y que engendra la muerte a breve plazo. Las múltiples vueltas de la Serpiente de Quetzalcoatl son armoniosas porque expresan el equilibrio y

las fluctuaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas sólo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador.

Los dioses que duermen en los museos; el dios del Fuego con su incensario que se parece a un trípode de la inquisición; Tlaloc, uno de los múltiples dioses de las Aguas, en la muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas, la Diosa Madre de las Flores; la expresión inmutable y sonora de la Diosa con ropas de jade verde, bajo la cobertura de varias capas de agua; la expresión enajenada y bienaventurada, el rostro crepitante de aromas, con átomos solares que giran alrededor, de la Diosa Madre de las Flores; esa especie de servidumbre obligada de un mundo donde la piedra se anima porque ha sido golpeada de modo adecuado, el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo, ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses, sin mirar hacia atrás y sin volverse, pues podría transformarse, como nosotros, en estériles estatuas de sal.

En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación.

A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no

se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos tótems para apresurar la comunicación.

Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro.

Así se abre paso la extraña idea de una acción desinteresada, y más violenta aún porque bordea la tentación del reposo.

Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla; y el arte decae a partir del momento en que el escultor cree liberar una especie de sombra, cuya existencia destruirá su propio reposo.

Al igual que toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones. Y desde el principio pudo decirse que esas sombras no toleraban ninguna limitación.

Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa

a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa.

El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje.

Y la fijación del teatro en un lenguaje: palabras escritas, música, luces, ruidos, indica su ruina a breve plazo, pues la elección de un lenguaje revela cierto gusto por los efectos especiales de ese lenguaje; y el desecamiento del lenguaje acompaña a su desecación.

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida.

Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria.

Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad.

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.

Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

NO MÁS OBRAS MAESTRAS

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio –y que todos compartimos, aun los más revolucionarios– es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo.

Debe terminarse con esta idea de las obras maestras reservadas a un círculo que se llama a sí mismo selecto y que la multitud no entiende; no hay para el espíritu barrios reservados como para las relaciones sexuales clandestinas.

Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros. Tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos.

Es una tontería reprochar a la multitud que carece del sentido de lo sublime si confundimos lo sublime con algunas de sus manifestaciones formales, que por otra parte son siempre manifestaciones muertas. Y si la multitud actual no comprende ya *Edipo rey*, por ejemplo, me atreveré a decir que la culpa la tiene Edipo rey, y no la multitud.

El tema de Edipo rey es el incesto, y alienta en la obra la idea de que la naturaleza se burla de la moral, y de que en alguna parte andan fuerzas ocultas de las que debiéramos guardarnos, ya se las llame destino o de cualquier otro modo.

Hay también en Edipo rey una epidemia de peste, encarnación física de esas fuerzas. Pero todo está presentado de un modo y con un lenguaje que no tiene ningún punto de contacto con el ritmo epiléptico y rudo de estos tiempos. Sófocles habla quizá en voz alta, pero en un estilo fuera de época. Su lenguaje es hoy demasiado refinado, y aun parece que hablara con rodeos.

Sin embargo, una multitud que se extrema ante las catástrofes, la peste, la revolución, la guerra, una multitud sensible a las angustias desordenadas del amor puede ser conmovida sin duda por esas elevadas nociones, y sólo necesita cobrar conciencia de ellas, pero a condición de que se le hable en un mismo lenguaje, y que esas nociones no se envuelvan en ropajes y palabras adulterados propios de épocas muertas que no volverán.

Hoy como ayer la multitud está ávida de misterio; sólo necesita tener conciencia de las leyes que rigen las manifestaciones del destino, y adivinar quizá el secreto de sus apariciones.

Dejemos a los profesores la crítica de los textos, a los estetas la crítica de las formas, y reconozcamos que si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo.

Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en formas que ya no responden a las necesidades de la época.

No acusemos a la multitud y al público sino a la pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud, y a esta nueva forma de idolatría, esta idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués.

Todo conformismo nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de snobs, de preciosistas y de estetas que el público no entiende.

No tendrá sentido culpar al mal gusto del público, que se deleita con insensateces, mientras no se muestre a ese público un espectáculo válido –válido en el sentido supremo del teatro– desde los últimos grandes melodramas románticos, es decir desde hace un siglo.

El público, que toma la mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad, y reacciona siempre positivamente cuando la verdad se le manifiesta. Sin embargo, no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo.

Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión; porque durante cuatrocientos años, es decir desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas; porque se las ingenieron para hacer vivir en escena seres plausibles pero apartados –el espectáculo por un lado y el público por otro y no se mostró a la multitud sino su propia imagen.

El propio Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable.

Cuando en Shakespeare el hombre se preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esa preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología.

Creo por otra parte que todos estamos de acuerdo en este punto y no es necesario descender hasta el repugnante teatro moderno francés para condenar al teatro psicológico.

Esas historias de dinero, de avaricia de dinero, de arribismo social, de penas de amor donde nunca interviene un sentido altruista, de sexualidad espolvoreada con un erotismo sin misterio no son teatro, aunque sí psicología. Esas angustias, esos estupro, esos personajes en celo ante los que no somos más que deleitados voyeurs terminarán un día en la podredumbre y en la revolución; debemos advertirlo.

Pero no es esto lo más grave.

Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos nos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo no os invito a reaccionar.

Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía-encantamiento que sólo existe para encantar ocios, es una

idea decadente, y muestra de sobra nuestra capacidad de castración.

Nuestra admiración literaria por Rimbaud, Jarry, Lautréamont y algunos más, que impulsó a los hombres al suicidio, y que para nosotros se reduce a charlas de café, participa de esa idea de la poesía literaria, del arte desligado, de la actividad espiritual neutra, que nada hace y nada produce; y cuando la poesía individual, que sólo compromete a quien la hace y sólo en el momento que la hace, causaba verdaderos estragos, el teatro fue más despreciado que nunca por los poetas, que jamás tuvieron el sentido de la acción directa y concertada ni de la eficacia, ni del peligro.

Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía escrita. La poesía escrita vale una vez, y hay que destruirla luego. Que los poetas muertos dejen lugar a los otros. Podríamos ver entonces que la veneración que nos inspira lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica, nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes, ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, monstruos lunares o de cualquier otro modo. Bajo la poesía de los textos está la poesía, simplemente, sin forma y sin texto. Y así como la eficacia de las máscaras que ciertas tribus emplean para sus operaciones mágicas se agota alguna vez —y esas máscaras sólo sirven en adelante para los museos— también se agota la eficacia poética de un texto; sin embargo, la poesía y la eficacia del teatro se agotan menos rápidamente, pues

admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente.

El problema es saber qué queremos. Si estamos dispuestos a soportar la guerra, la peste, el hambre y la matanza, ni siquiera tenemos necesidad de decirlo, basta continuar como hasta ahora, comportándonos como snobs, acudiendo en masa a oír a tal o cual cantante, a tal o cual admirable espectáculo que nunca supera el dominio del arte (y ni siquiera los ballets rusos en sus momentos de mayor esplendor superaron el dominio del arte), a tal o cual exposición de pintura donde formas excitantes estallan aquí y allá, pero al azar y sin verdadera conciencia de las fuerzas que podrían despertar.

Este empirismo, este azar, este individualismo y este desorden deben concluir.

Basta de poemas individuales que benefician mucho más a quienes los hacen que a quienes los leen.

Basta, de una vez por todas, de esas manifestaciones de arte cerrado, egoísta y personal.

Nuestra anarquía y nuestro desorden espiritual están en función de la anarquía del resto; o más bien el resto está en función de esa anarquía.

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el

teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana.

Por eso propongo un teatro de la crueldad. Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije «crueldad» el mundo entero entendió «sangre». Pero teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel, ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.

O nos mostramos capaces de retornar por medios modernos y actuales a esa idea superior de la poesía, y de la poesía por el teatro que alienta en los mitos de los grandes trágicos antiguos, capaces de revivir una idea religiosa del teatro (sin meditación, contemplación inútil, y vagos sueños), de cobrar conciencia y dominio de ciertas fuerzas

dominantes, ciertas ideas que todo lo dirigen; y (pues las ideas cuando son eficaces llevan su energía consigo) de recobrar en nosotros esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida; o sólo nos resta abandonarnos a nosotros mismos sin protestas e inmediatamente, reconociendo que sólo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

O retrotraemos todas las artes a una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un movimiento de la pintura o el teatro y un movimiento de la lava en la explosión de un volcán, o debemos dejar de pintar, de gritar, de escribir o de hacer cualquier otra cosa.

Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar.

Propongo renunciar a ese empirismo de imágenes que el inconsciente proporciona casualmente, y que distribuimos también casualmente, llamándolas imágenes poéticas, y herméticas por lo tanto, como si la especie de trance que provoca la poesía no resonara en la sensibilidad entera, en todos los nervios, y como si la poesía fuese una fuerza vaga de movimientos invariables.

Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como

la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.

Quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro, pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto.

Hacer arte es quitarle al gesto su poder de resonancia en el organismo; resonancia que (si el gesto se hace en las condiciones y con la fuerza requeridas) incita al organismo, y por medio de él a la individualidad entera a adoptar actitudes en armonía con ese gesto.

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles.

La música afecta a las serpientes no porque les proporcione nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas y se enroscan largamente en la tierra, porque tocan la tierra con casi todos los puntos del cuerpo, y porque las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y muy largo; y bien, propongo tratar a los espectadores como trata el

encantador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles.

Primero por medios groseros, que se refinarán gradualmente. Esos medios groseros inmediatos retendrán al principio la atención del espectador.

Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor.

En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan.

Entre esos medios que se refinan gradualmente interviene en su momento la luz. La luz que no sólo colorea o ilumina, pues también tiene fuerza, influencia, sugestión. Y la luz de una caverna verde no comunica al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día ventoso.

Tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras. Y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama «fuerzas» a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente, y crímenes gratuitos en la superficie.

Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente

sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador.

Cualesquiera sean los conflictos que obsesionen la mentalidad de una época, desafío al espectador que haya conocido la sangre de esas escenas violentas, que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya visto a la luz de esos hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento —la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento—, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines, y de asesinatos casuales.

Así expresada esta idea parece atrevida y pueril. Se pretenderá que el ejemplo crea ejemplos, que si la actitud de la curación induce a la curación la actitud del crimen induce al crimen. Todo depende de la manera y la pureza con que se hagan las cosas. Hay un riesgo. Pero no se olvide de que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, que una vez restaurado produce la sublimación.

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo

extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros.

Hay aquí un riesgo, pero en las presentes circunstancias me parece que vale la pena aventurarse. No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo.

EL TEATRO Y LA CRUELDAD

Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en *voyeur* (mirón), no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones.

Las intrigas del teatro psicológico que nació con Racine nos han desacostumbrado a esa acción inmediata y violenta que debe tener el teatro. A su vez el cine, que nos asesina con imágenes de segunda mano filtradas por una máquina, y que no pueden alcanzar ya nuestra sensibilidad, nos mantiene desde hace diez años en un embotamiento estéril, donde parecen zozobrar todas nuestras facultades.

En el período angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época.

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.

Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles.

El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad.

El amor cotidiano, la ambición personal, las agitaciones diarias, sólo tienen valor en relación con esa especie de espantoso lirismo de los Mitos que han aceptado algunas grandes colectividades.

Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos.

En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen.

Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror.

De ahí este recurso a la crueldad y al terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades.

Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez

de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.

Además, abandonando el dominio de las pasiones analizables, intentamos que el lirismo del actor manifieste fuerzas exteriores, e introducir por ese medio en el teatro restaurado la naturaleza entera.

Por amplio que sea este panorama no sobrepasa al teatro mismo, que para nosotros, en suma, se identifica con las fuerzas de la antigua magia.

Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento.

Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone

signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad.

De acuerdo con ese principio proyectamos un espectáculo donde esos medios de acción directa sean utilizados en su totalidad; un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias, y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse.

Las imágenes de ciertas pinturas de Grünewald o de Hieronimus Bosch revelan suficientemente lo que puede ser un espectáculo donde, como en la mente de un santo cualquiera, los objetos de la naturaleza exterior aparecerán como tentaciones.

En ese espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera.

Hemos mostrado ya en otra parte un programa donde los medios de la pura puesta en escena, descubiertos en el mismo escenario, puedan organizarse en torno a temas históricos o cósmicos, por todos conocidos.

E insistimos en el hecho de que el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad mostrará preocupaciones de masas, mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo.

Se trata ahora de saber si en París, antes que los cataclismos anunciados caigan sobre nosotros, se encontrarán medios suficientes de producción, financieros u otros semejantes, que permitan el mantenimiento de ese teatro (aunque subsistirá de todas maneras, pues es el futuro), o se necesitaría en seguida un poco de sangre verdadera para manifestar esta crueldad.

Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda



ACERCA DEL AUTOR

ANTONIN ARTAUD, (Marsella, 1896–Ivry-sur-Seine, 1948)
Poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del teatro de la crueldad. En 1910 publicó sus primeros versos bajo el seudónimo de Louis des Attides. Terminó sus estudios en 1914 y al año siguiente ingresó en una clínica

mental en la Rouguière, cerca de Marsella, por padecer fuertes dolores de cabeza crónicos originados a partir de una grave meningitis que sufrió a la edad de cinco años.

En 1920 sus padres lo llevaron a París y conoció al psiquiatra Edouard Toulouse, fundador de la revista científico-literaria *Demain*, para la cual escribió y trabajó como secretario de redacción. Posteriormente estudió actuación en el Théâtre de l'Oeuvre bajo la dirección de Lugné-Poe, y luego se vinculó con Charles Dullin, que acababa de fundar el Théâtre de l'Atelier, en el que participó como actor y realizador.

En 1923 entró en contacto con Robert Desnos y André Breton, y se adhirió de inmediato a los principios del grupo surrealista, convirtiéndose en uno de sus principales miembros. Dirigió la "Central de Investigaciones surrealistas" y participó activamente en la revista *La Révolution Surréaliste* hasta su ruptura con Breton en 1926, época en que fue expulsado del movimiento junto a Philippe Soupault, acusados de "desviacionismo literario".

Con Roger Vitrac y Robert Aron, Antonin Artaud fundó el Teatro Alfred Jarry, que entre 1926 y 1930 realizó producciones experimentales como su obra *Ventre quemado o la madre loca* (1927); y participó, como actor cinematográfico, en las películas *Napoleón* (1927), de Abel Gance, y *La pasión de Juana de Arco* (1928), de Carl T. Dreyer.

En 1932 escribió el *Manifiesto Teatro de la crueldad*, publicado por la *Nouvelle Revue Française* en su número 229, donde presentó las bases de lo que posteriormente sería su principal obra crítica, *El teatro y su doble* (1938), la cual, junto a *Ubú rey* de Alfred Jarry, representa la síntesis del drama vanguardista del siglo XX. En su teoría, Antonin Artaud asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana y las condiciones en que vive: "el drama de crueldad".

Entretanto había publicado una colección de ensayos, una novela (*Le Moine*, 1931) y *Heliogábalo o El anarquista coronado* (1934). El estreno de su tragedia *Los Cenci* (1935), inspirada en Stendhal y en Shelley, constituyó un rotundo fracaso y determinó en el autor el abandono definitivo del teatro.

En 1936 se embarcó a México, donde dio una serie de conferencias para luego convivir durante meses con los indios tarahumaras, de cuya experiencia data un conjunto de artículos y notas que dio origen a *Viaje al país de los tarahumaras*. Volvió a Francia y en 1937, ya con la salud muy quebrantada, hizo un viaje a Irlanda; su extremada pobreza le obligó a abandonar Dublín al poco tiempo. Durante el viaje de regreso sufrió un acceso de locura y, desembarcado en Le Havre, fue internado en el asilo de esta ciudad (1937).

De ahí arranca el penoso calvario del autor: sucesivamente trasladado a varios asilos, fue a parar por fin a Rodez (Aveyron), donde permaneció hasta 1946. Tras diez años de internamiento, volvió de nuevo en París, y allí pudo darse cuenta de que no era un desconocido. En efecto, en 1938 había visto la luz una colección de sus ensayos sobre teatro bajo el título de *El teatro y su doble*, obra cuyo éxito perduraba todavía. La aparición de sus *Lettres de Rodez* (1946) aumentó aún su prestigio.

Alentado por la viva simpatía de que era objeto, Antonin Artaud dio a las prensas un excelente estudio sobre el pintor holandés Vincent van Gogh, titulado *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947). A continuación, vieron la luz diversos textos, en su mayoría publicados después de la muerte del autor: *Artaud le Momo*, *Ci-Git*, *Vie et Mort de Satan le Feu* y *Para acabar de una vez con el juicio de Dios* (1948). Poeta maldito en toda la acepción de la palabra, Antonin Artaud ganó en cierta manera la inmortalidad con su resistencia al mundo exterior. Visionario cuyos textos queman como el vitriolo, su humanidad está por encima de su obra, que produce la impresión de estar constituida por los fragmentos de una tragedia perdida.

Tomás Fernández y Elena Tamaro.