

La Conquête du Mexique : Sacrificio, espectáculo y «teatro de la crueldad»

Enrique Flores

Citer ce document / Cite this document :

Flores Enrique. *La Conquête du Mexique : Sacrificio, espectáculo y «teatro de la crueldad»*. In: Caravelle, n°82, 2004. pp. 89-124;

doi : 10.3406/carav.2004.1461

http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1461

Document généré le 01/06/2016

Résumé

Passage en revue des motifs qui conduisirent Artaud à se rendre au Mexique, puis analyse détaillée d'une pièce écrite par lui avant d'embarquer et qui constitua le premier projet d'un spectacle du Théâtre de la Cruauté : La Conquête du Mexique. Le projet mettait en scène, en termes de rituel et à partir d'une « vision » proche des chroniques indigènes, l'événement métaphysique de la chute de la fin de Tenochtitlan.

Resumen

Tras revisar los motivos que llevaron a Antonin Artaud a viajar a México, este trabajo analiza detenidamente una pieza escrita por él antes de embarcarse, y que constituyó el primer proyecto para un espectáculo de Teatro de la Crueldad: La. Conquête du Mexique. El proyecto ponía en escena, en los términos de un ritual, y a partir de una «visión» cercana a las crónicas indígenas, el acontecimiento metafísico de la caída y fin de Tenochtitlan.

Abstract

After reviewing the reasons that took Antonin Artaud in a voyage to Mexico, this paper analyzes in detail a play he wrote before his trip. This play, titled La Conquête du Mexique, was the first project for a spectacle of the «Theatre of Cruelty». Artaud's project presented the metaphysical event of the fall of Tenochtitlan staging it as a ritual and a «vision» of the Indian chronicles.

La Conquête du Mexique : *Sacrificio, espectáculo y «teatro de la crueldad»*¹

PAR

Enrique FLORES

IPEALT, Université de Toulouse Le Mirail
Universidad Nacional Autónoma de México

In memoriam *Georges Baudot*

*Construire une scène de planches pour
y danser les mythes qui nous martyrisent.*
Antonin Artaud²

En sendas cartas fechadas el 22 de enero de 1933 y dirigidas a Jean Paulhan y a André Rolland de Renéville, Antonin Artaud les hablaba de un texto que deseaba mostrarles: el guión de su «primer espectáculo» (*O.C.* v: 137 y 139), «en lo que concierne al teatro de la crueldad» (*O.C.* v: 139): *La Conquête du Mexique*.³ «Yo creo», le decía a Paulhan, «que ahí se ve, de manera concreta, lúcida y bien cernida por las palabras, exactamente lo que quiero hacer, y que mi concepción plástica, palpable

¹ El presente trabajo fue escrito gracias al apoyo de la Cátedra México, en l'IPEALT (Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l'Amérique Latine à Toulouse) de la Universidad de Toulouse-Le Mirail.

² Esta expresión de Artaud aparece en el título de un magnífico trabajo de Camille Dumoulié cuya lectura es esencial para la lectura mitocrítica del poeta marsellés: « Danser les mythes qui nous martyrisent » (Dumoulié: 71-86). Cf., asimismo, « D'Héliogabale à Artaud: vers une mythomanie authentique » (Dumoulié: 63-70).

³ *Oeuvres complètes. v. Autour du Théâtre et son double et des Cenci*. La traducción es mía. Otra traducción de estas cartas y de *La Conquête du Mexique* puede encontrarse en la presentación de Schneider (221-228). A lo largo de este trabajo, citaré la pieza de Artaud en traducción –otra vez– mía y bajo la clave: *Conquête*.

y espacial del teatro aparece ahí de manera perfecta» (*O.C.* v: 137). Y a Renéville: «Yo creo que se puede ver ahí, por primera vez y claramente, exactamente lo que quiero hacer; que mi concepción física del teatro aparece ahí de manera indudable» (*O.C.* v: 139). Artaud leyó su texto en casa de Lise Deharme, el 6 de enero de 1934, luego de una lectura del *Ricardo II*, de Shakespeare (*O.C.* v: 243). Nunca fue representado. Lo que no significa refrendar el dictamen de Luis Mario Schneider, único traductor del guión, y cuyo juicio no corresponde en absoluto a la naturaleza del proyecto:

Obra surrealista de haberse podido representar –irrepresentable en el ámbito del teatro francés por su ingenuidad histórica, por su violencia, por su costo, por su inefabilidad escénica– que en ciertos momentos hace pensar en los horrores perpetrados por Cecil B. de Mille. (Schneider: 14)

1. «Lo que vine a hacer a México»

Artaud llegó a México el 7 de febrero de 1936. El 26, el 27 y el 29 de ese mes pronunciaba tres conferencias en la Escuela Nacional Preparatoria, en las cuales esbozaba una pregunta que iba a reiterar en escritos ulteriores, y a la que aludía el título de un artículo publicado en julio del mismo año en el periódico *El Nacional*: «Lo que vine a hacer a México». ⁴ ¿A qué vino Artaud a México? La primera respuesta a esa pregunta surgía, todavía, del «misterio» del surrealismo –una «revuelta» que, según Artaud, se había sumergido en el inconsciente y había generado una «mística oculta», un «ocultismo de una nueva especie» (*Messages*: 11). Rechazo y violencia eran los dos polos significativos que definían un «estado orgánico», un «inconsciente físico» –una especie de «exudación» corporal, una «intoxicación del espíritu» (*Messages*: 13-14). Pero la «revolución» de Artaud no era la del surrealismo –que «se había convertido, él también, en un partido» (*Messages*: 17)–: la suya quería sondear la geografía interior, la «cultura profunda» donde brota la «inmaterialidad de la vida» (*Messages*: 21). Y, afirmaba Artaud, «hay lugares predestinados para hacer surgir las fuentes de la vida», como el Tíbet y México; aunque la «antigua cultura de México» no vale sólo para los «cadáveres»: los «sentidos interiores» rompen en ella su barrera (*Messages*: 21-22). «Hace resucitados»:

⁴ El texto original francés de estas conferencias fue enviado por Artaud a Jean Paulhan y se conserva, por lo tanto, en copias mecanografiadas. El 21 de mayo de 1936, Artaud le anunciaba a Paulhan la intención de un editor mexicano de publicar, en un volumen titulado *Mensajes revolucionarios*, todos sus textos relativos a «la cultura autóctona de México», aunque no fue sino hasta 1962 que el poeta Luis Cardoza y Aragón los publicó en un volumen titulado *México*. Cito y traduzco a partir de la edición francesa, bajo la clave: *Messages*.

Toda verdadera cultura se apoya en la raza y en la sangre. La sangre india de México guarda un antiguo secreto de raza, y antes de que la raza se pierda, pienso que hay que reclamarle la fuerza de ese antiguo secreto [...]. Vine a la tierra de México a buscar las bases de una cultura mágica que puede surgir todavía de las fuerzas del suelo indio. (*Messages*: 22)⁵

Hay cuatro palabras que reclaman la atención en esta cita: *raza*, *sangre*, *magia* y *secreto*. Todas ellas provienen de un universo de lecturas esotéricas o herméticas.⁶ Pero la palabra *sangre* tiene una connotación especial –violenta– que alude al sacrificio humano. Y Artaud viene a México a reclamarle precisamente la «fuerza» de ese «antiguo secreto» de *raza* y de *sangre*, depositado en las «fuerzas del suelo indio» que surgen con el *sacrificio*.

La segunda conferencia de Artaud ofrece –desde su título: «El hombre contra el destino»– múltiples puntos de contacto con *La Conquête du Mexique*.⁷ Contra la «idolatría» y la «mística» europeas, representadas por el materialismo histórico, y sus *alucinaciones* del espíritu (*Messages*: 25-26), Artaud apela a la supuesta idolatría de los paganos, que «creían en sus sueños», «en el valor de significación de sus sueños» –no «en las formas soñadas»:

Detrás de sus sueños y gradualmente, los antiguos presentían fuerzas y se sumergían en medio de esas fuerzas. Tenían un sentimiento fulgurante de la presencia de esas fuerzas, y buscaban en su organismo entero, si era preciso a través de un verdadero vértigo, el modo de permanecer en contacto con la fuga de esas fuerzas. (*Messages*: 29)

Sólo «la poesía de los poetas» –«esa fuerza mágica interna»– ofrece un camino a la vida y permite actuar sobre la vida, constituyendo una «poética del pensamiento» (32). Y es en el espacio teatral donde esas *fuerzas* a las que alude Artaud repetidamente encarnarán los acontecimientos: de ahí la aparición de expresiones que remiten a sus textos sobre el teatro y a *La conquête du Mexique*: «gritos», «vibración» y «armónica de las pasiones»; «grito de la enfermedad», «estertor», «epidemia», «grito del pestífero»; «ruidos», «temblores de tierra»,

⁵ Cf. « Surréalisme et révolution », primera conferencia de Artaud en México (*Messages*: 9-22). La traducción castellana original puede encontrarse en la edición de Schneider de las obras mexicanas de Artaud: *México y Viaje al país de los tarahumaras* (101-112). Una reseña de este texto apareció en *El Universal* el día 28 de febrero, con alusiones a «los gestos, las actitudes y la entonación del conferenciante» (*Messages*: 181-182).

⁶ Cf. mi análisis de la *antroposofía* esotérica y sacrificial que configura la «Atlántida tarahumara» de Artaud. Un estudio amplio y sistemático sobre el « retorno a los orígenes» y la «unidad de los esoterismos» en Antonin Artaud es el de Monique Borie. Cf. especialmente el capítulo « Mexique et culture synthétique » (174-188).

⁷ Cf. « L'Homme contre le destin » (*Messages*: 23-35). La traducción castellana original puede encontrarse de nuevo en la edición de Schneider (113-122). La conferencia fue reseñada en *El Universal* el 29 de febrero y reproducida en cuatro entregas en *El Nacional*, entre el 26 de abril y el 17 de mayo (*Messages*: 182).

«armonías de ruido» y «ruido del acontecimiento»; «ritmo de los estertores», «temblor de las epidemias», «ruido de plantas y enfermedades», «modulaciones del sollozo» (32-33). «Toda la tortura humana despedazada por el destino» se expresa a través de esas sonoridades que ayudan a «reencontrar el movimiento de la historia» y a «remontar el curso del destino»:

Los juegos antiguos se basaban en este conocimiento que por la acción doma al destino. El teatro antiguo en su totalidad era una guerra contra el destino. Pero, para domar al destino, hay que conocer la naturaleza completa, y en el hombre la consciencia completa, puesta al ritmo de los acontecimientos. (*Messages*: 33)

Así volvemos a la pregunta de Artaud acerca de su venida a México, que tiene que ver con la idea de una «cultura unitaria» en la que todas las manifestaciones de la naturaleza vibran al *ritmo* del pensamiento (34). Porque, según Artaud, es un ignorante el que pretende que hay varias culturas en México –maya, tolteca, azteca, chichimeca, zapoteca, totonaca, tarasca, otomí–, igual que el que diferencia entre el esoterismo musulmán y el brahmánico, el del *Génesis* oculto y el del *Zohar*, y aquí en México, al *Chilam Balam* del *Popol Vuh*:

¿Quién no ve que todos esos esoterismos son los mismos, y quieren en espíritu decir la misma cosa? Indican una misma idea geométrica, numeral, orgánica, armoniosa, oculta, que reconcilia al hombre con la naturaleza y con la vida. Los signos de esos esoterismos son idénticos. Poseen analogías profundas entre sus palabras, sus gestos y sus gritos. (*Messages*: 34)

Hay, sin embargo, una diferencia señalada por Artaud que no rompe realmente con ese esoterismo universal, pero sí ayuda a explicar su venida a México. Me refiero, más allá de la idea de una «cultura unitaria» que justifica teóricamente su viaje, a una práctica como la del teatro o los «juegos antiguos» –y que tiene por finalidad absoluta «domar al destino». Es la «acción» del *sacrificio*. Y es que, como escribe Artaud, «de todos los esoterismos que existen, el esoterismo mexicano es el último que se apoya en la *sangre*» (34; yo subrayo).

«El teatro y los dioses», última de las tres conferencias pronunciadas por Artaud, tiene una cercanía aún mayor con *La Conquête du Mexique*.⁸ Artaud reivindica, ahí, la idea de una «cultura orgánica», de «una cultura basada en el espíritu en relación con los órganos» (*Messages* 42). Y una idea tal de la cultura significa por fuerza hablar de una «cultura en el espacio»: la «cultura de un espíritu que no cesa de respirar y de sentirse

⁸ Cf. « Le Théâtre et les dieux » (*Messages*: 36-47). Una parte de esta conferencia apareció en *El Nacional* el 24 de mayo de 1936, en una traducción firmada por José Ferrel que aparece en la edición de Schneider (123-132). La nota que la acompaña comienza: «Llegó a México, viniendo no se sabe de dónde...» (*Messages*: 183).

vivo en el espacio, y que llama hacia él a los cuerpos del espacio como los objetos mismos de su pensamiento, pero que, en tanto que espíritu, se sitúa *en medio* del espacio, es decir, en su punto muerto» (*Messages*: 42; el subrayado es suyo). «La cultura es inseparable de la vida», añade Artaud, pero el «renacimiento de la vida» es inseparable de la destrucción, la muerte, el *sacrificio*.

La cultura es un movimiento del espíritu que va del vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío, en el vacío como en la muerte. Ser cultivado es quemar las formas, quemar las formas para ganar la vida. Es aprender a mantenerse erguido en el movimiento incesante de formas que se destruye sucesivamente. (*Messages*: 43)

«Los antiguos mexicanos», dice Artaud, «no conocían otra actitud que ese ir y venir de la muerte a la vida» (*Messages*: 43). Y el teatro es el lugar privilegiado de acción de esas fuerzas: el lugar del *sacrificio*. El teatro es «un arte del espacio», y «creciendo por los cuatro puntos del espacio, se arriesga a tocar la vida», «el latir de la vida» (*Messages*: 44). Es como la cruz de seis brazos, cuya «oculta geometría», según Artaud, viene de una «idea mágica» y se proyecta en los códices mexicanos como espacio ritual y teatral de *otra* escritura, o que niega la escritura y afirma una escritura alternativa, abierta a la «respiración» de las formas y al vacío —una escritura invisible y cruel que invoca siempre la ceremonia del *sacrificio*.

Para hacer la cruz, el antiguo mexicano se pone en el centro de una especie de vacío, y la cruz crece a su alrededor.

No es una cruz para cifrar el espacio, como piensan los sabios de hoy en día; es una cruz para revelar cómo entra la vida en el espacio, cómo reencontrar, desde afuera, en el espacio, el fondo de la vida.

Siempre el vacío, siempre el punto, en torno del cual se espesa la materia.

La cruz de México indica el renacimiento de la vida.

He mirado largamente a los dioses de México en los códices, y me pareció que esos dioses eran sobre todo dioses en el espacio y que la mitología de los códices ocultaba una ciencia del espacio con sus dioses como agujeros de sombras, y sus sombras donde retumba la vida. (*Messages*: 44-45)⁹

«Estos dioses», afirma Artaud, «están en la vida como en un teatro» (*Messages*: 45). Y son las expresiones del *teatro de la crueldad* y *La conquête du Mexique* las que aparecen en la última conferencia de Artaud, como cuando habla de «el espíritu indio que sabe hacer vibrar la fuerza de los dioses»; o cuando habla de «músicas de fuerzas», de una «distribución musical de fuerzas» que convoca la «potencia de los dioses»; o cuando habla de «el espacio vibrante de imágenes», o de «los dioses que salen hacia nosotros por un grito o un rostro», o del «grito», que hace pesar a

⁹ Sobre la cruz mexicana y el espacio, cf. «Symboles et médiations dans l'espace mexicain» (Borie: 189-206).

las imágenes «en el espacio en que madura la vida» (*Messages*: 45). Es como si estas conferencias ocultaran un sustrato invisible, que se había manifestado intensamente en las cartas de *La conquête du Mexique* y que parece haberse desvanecido, aunque sigue latiendo en la *visión* artaudiana de México y su «cultura orgánica» y oculta.

Pero hay algo más, algo que se manifiesta en *La Conquête du Mexique* y que, a la vez, la desborda. «Los dioses de México», afirma Artaud, «muestran cómo el hombre podría salir de sí»: «tienen líneas abiertas, indican todo lo que ha salido, pero ofrecen la manera, al mismo tiempo, de entrar en algo» (*Messages*: 47). A eso vino Artaud a México. Pues, como concluye: «la mitología de México es una mitología abierta» —«es el único lugar de la tierra que nos propone una vida oculta, y la propone en la superficie de la vida» (*Messages*: 47).

Entre los meses de mayo y agosto de 1936, Artaud publica una serie de artículos en el *El Nacional*, con la idea de obtener fondos para prolongar su estancia en el país.¹⁰ Uno de ellos, publicado el 19 de mayo, de carácter completamente distinto a los otros —al grado de presentarse como una auténtica declaración o manifiesto político—, es la «Carta abierta a los gobernadores de los estados».¹¹ Artaud comienza hablando de la «misión» que representa de parte de la «Secretaría de Educación Nacional de Francia» (*México*: 133). Estratégicamente, se trata de abrirse un camino hacia la Sierra Tarahumara, a través de los burocratismos y los cacicazgos de la política nacional, pero de manera *abierta*, desmantelando los discursos que reincorporan la cultura indígena y la hacen perder sentido. Si los ritos y las danzas sagradas de los indios son «la única forma teatral que, en realidad, puede justificarse», como propone Artaud, habría, por ejemplo, que olvidarse de los discursos de los arqueólogos, que «los han descrito como sabios, es decir, muy mal», o del discurso de los artistas que, contrariamente a lo que era de esperar, «los han descrito como artistas, es decir, peor aún» (*México*: 133). A Artaud le interesa *partir*: ir a la Sierra, provocar el *viaje iniciático*, «expulsar de los órganos el sueño» —«conservar los nervios en un estado de exaltación perpetua» (*México*: 134).¹²

¹⁰ Los artículos fueron recogidos por Luis Cardoza y Aragón en el volumen *México*, de 1962. Schneider los recoge en su edición. Los textos franceses originales no se conservan y se sabe que las traducciones se hacían a última hora, alrededor de una mesa de café, usando a veces una servilleta para escribir. De ahí que los traductores —José Ferrel, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Luis Cardoza y Aragón—, en algunos casos comprobables, se alejen por completo del sentido original (*Messages* 184-185).

¹¹ La carta apareció en *El Nacional* y fue reeditada en la *Revista de la Universidad*, en febrero de 1968. No se incluye, por lo tanto, en la edición de Cardoza y Aragón. Cito la edición de Schneider, bajo la clave: *México*.

¹² Artaud se sumerge en la burocracia para llegar a la Sierra Tarahumara: «He de agradecer aquí al gobierno de México el haberme permitido tomar contacto con la verdadera cultura de México; y he de agradecer de antemano a los ciudadanos

En otro texto, titulado «Primer contacto con la Revolución Mexicana» y destinado a pronunciarse en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Artaud fustiga a la revolución claudicante: «Lo que yo he venido a buscar a la tierra de México es, justamente, un eco o más bien una fuente, una fuente física verdadera de esta fuerza revolucionaria» –y agrega: «Yo pido a la juventud de México, pido a la Revolución Mexicana un esfuerzo que será grande, pero que ha de ser terriblemente eficaz» (*México*: 141-142).¹³ «Mexicanos, un esfuerzo más para ser revolucionarios, para ser indios» –dice Camille Dumoulié, aludiendo al grito de Artaud y a la famosa incitación de Sade durante la Revolución Francesa: «He ahí el sentido de sus *Mensajes revolucionarios*» (Dumoulié: 144).¹⁴ Así se va proyectando, o va revelándose, una respuesta a la pregunta de Artaud, pero también una «política» artaudiana:

Habéis de saber, quizás, que en este momento existe en Europa una inmensa fantasmagoría, una especie de alucinación colectiva con respecto a la Revolución de México. Poco falta para que se vea a los actuales mexicanos, revestidos con los trajes de sus ancestros, haciendo realmente sacrificios al sol sobre las escaleras de la pirámide de Teotihuacan [...]. En todo caso, se ha oído hablar de grandes reconstrucciones teatrales en esta misma pirámide [...]. Esta fantasía circula en los medios intelectuales más avanzados de París. En una palabra, se cree que la Revolución de México es una revolución del alma indígena, una revolución para reconquistar el *alma indígena* tal como existía antes de Cortés. (*México*: 142; subrayado en el original)

«Ahora bien», lanza su tirada Artaud, «no me parece que la juventud revolucionaria de México se cuide mucho del alma indígena» (*México*: 142-143). Su fantasmagoría apenas disfrazada se proyecta más allá de la decepción. Podemos imaginar la cara de los burócratas de la Revolución y la Cultura al escuchar las palabras de Artaud –palabras que, por cierto, resuenan hoy de manera muy distinta. Y podemos imaginar la ofensa que las exhortaciones de Artaud producirían en los oídos de nuestros liberales, que lo acusarían flagrantemente de «fundamentalista indígena».

gobernadores de los estados su ayuda, esperando que se servirán llevarme a todos los lugares en donde la tierra roja de México continúa hablando el mejor lenguaje» (*México*: 135). La edición francesa sustituye «hablando el mejor lenguaje» por «parler vraiment son langage» (*Messages*: 74).

¹³ El texto fue publicado en *El Nacional* el 3 de junio de 1936. En una carta a Jean Paulhan fechada el 26 de marzo, Artaud hablaba de la conferencia y le anunciaba que hablaría «en contra del marxismo y a favor de la Revolución India que todo el mundo olvida aquí» (*Messages*: 191). Sin embargo, según el testimonio de Luis Cardoza y Aragón, y a pesar de coincidir con el tema del artículo, la conferencia nunca llegó a realizarse.

¹⁴ «Mexicains, encore un effort pour être révolutionnaires, pour être Indiens... voilà le sens de ses *Messages révolutionnaires*». Cf. «L'expérience poétique du Sud», sobre la política de Artaud (Dumoulié: 130-146).

Puede decirse, en cierto modo, que Artaud vino a México *para ser sacrificado* –tema elaborado en textos como «La danza del peyote» o «El rito del peyote entre los tarahumaras», que analizaré en otro trabajo (*Tarahumaras*: 15-43, 53-66)¹⁵– y que el «esfuerzo» revolucionario que impulsaba iba por el lado de la vuelta al *sacrificio*, o por lo menos, de su «reconstrucción» teatral –la forma más primitiva y espontánea del *teatro de la crueldad*. Pero se encontró con un obstáculo: «Hay un movimiento antieuropeo en Europa», señala: «Me temo mucho que haya un movimiento antiindígena en México» (*México*: 143).

«Lo que vine a hacer a México» es otro artículo de Artaud que reitera la dimensión política y revolucionaria de su viaje.¹⁶ «He venido a México en busca de políticos», dice al comenzar, «no de artistas» (*México*: 173). Y su aspiración es absoluta: «Se trata nada menos que de romper con el espíritu de todo un mundo, y de reemplazar una civilización con otra» (*México*: 174). «México, que ha hecho dos o tres revoluciones en un siglo», asegura Artaud, «no tiene por qué temer una más», y su posibilidad radica en que «su estructura política sutil [...] no ha cambiado desde los tiempos de Moctezuma» (*México*: 174-175). La *clave* de esta revolución se encuentra en las «antiguas relaciones *ánimicas* del hombre y la naturaleza», o en las «fuerzas analógicas» que asocian al «organismo del hombre» con el «organismo de la naturaleza» –y estas correspondencias se descubren siempre en el *Popol Vuh* (*México*: 177-178). Pero aquí hablamos de un *Popol Vuh* esotérico, teñido de alquimia y pitagorismo, que afirma que el hombre es el «catalizador» del universo y que las fuerzas morales del hombre «vibran» de acuerdo con las fuerzas del universo (*México*: 178-179). Y al mismo tiempo, la imagen de la cruz en el espacio nos devuelve al *teatro de la crueldad*, a esa estructura ritual y poética que abre el espacio del sacrificio del toro en «El rito de los reyes de la Atlántida»:

La cruz de Palenque contiene justamente la imagen de esta doble acción. Hay allí inscrita en la piedra la representación jeroglífica de una energía única que va del hombre al animal y a las plantas, a través de la cruz del espacio, es decir, a través de los cuatro puntos cardinales. (*México*: 179)

«La cultura eterna de México», último artículo de Artaud al que es preciso referirse aquí, comienza como un poema escrito años más tarde: «He venido a México para entrar en contacto con la tierra roja» (*México*:

¹⁵ Cito, bajo la clave *Tarahumaras*, la edición francesa del *Viaje al país de los tarahumara*, de Artaud.

¹⁶ El texto fue publicado en *El Nacional* el 5 de julio de 1936 (*Messages*: 194). La pregunta de Artaud *ritma* sus artículos previos al viaje a la Sierra Tarahumara y les insufla la unidad profunda expresada en un título que –como afirma Camille Dumoulié– no tiene nada de casual ni de retórico: *Mensajes revolucionarios*.

179).¹⁷ En ese texto, Artaud comienza por afirmar que conoce casi todo lo que enseña la historia sobre las diversas «razas» de México, y confiesa, como poeta, que ha *soñado* lo que la historia no enseña: un «margen inmenso» separa a esos hechos de la *vida real*, y en ese margen es donde pueden actuar libremente la imaginación y la «adivinación» (*México*: 180).¹⁸ Para Artaud, «México se encuentra en el camino del sol», y había que perseguir, precisamente, «el secreto de aquella fuerza de luz que hacía girar las pirámides sobre su base, hasta situarlas en la línea de atracción magnética del sol» (*México* 180). Las figuras trazadas por Artaud tienen, obviamente, una raíz esotérica y neoplatónica, con los mitos y ritos solares como referentes simbólicos –más oníricos que experimentales, pero que nos exponen, interiormente, al ritual del *sacrificio* y a la experiencia *chamánica*:

El sol, para usar el antiguo lenguaje de los símbolos, aparece como el mantenedor de la vida. No es solamente el elemento fecundante, el soberano provocador de la germinación. Es todo eso, madura lo que existe, pero esta es, si se puede decir, la menor de sus facultades. Quema, consume, calcina, elimina, pero no destruye todo lo que suprime. Mantiene la eternidad de las fuerzas por medio de las cuales la vida se conserva bajo el amontonamiento de la destrucción y merced a la destrucción misma. (*México*: 184)

«La destrucción es transformadora», dice Artaud. Y habla de Shiva, «el destructor», cuyos adoradores «tienen por emblema el espíritu del fuego, la gran corriente devoradora de formas» –pero también del *secreto* de la «cultura eterna» de México, que postula que «el sol es un principio de muerte y no un principio de vida» (*México*: 184). La visión de Artaud no es ajena, a pesar de su formulación esotérica, a la economía del sacrificio humano entre los aztecas que sistematiza Christian Duverger en *La flor letal*. Pero Artaud no vino a México a estudiar el sacrificio, sino a adentrarse en sus signos y a someterse a su violencia. «El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte»:

Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar, hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez [...]. He venido a buscar en el México moderno la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección. (*México*: 184)

¹⁷ El artículo se publicó en *El Nacional* el 13 de julio de 1936 (*Messages*: 194). El poema se llama *La culture indienne* y comienza así: « Je suis venu au Mexique prendre contact avec la Terre Rouge » (*O.C.* XII: 71).

¹⁸ La « retranscripción » francesa de Marie Dézon y Philippe Sollers se muestra cauta ante la versión del traductor mexicano: en vez de «adivinación individual» propone « intuition personnelle » (*Messages*: 112).

2. *La Conquête du Mexique*

La conquête du Mexique, señala Artaud desde las primeras líneas del texto, no pondrá en escena «hombres», sino «acontecimientos», y éstos serán presentados «bajo sus múltiples y más reveladores aspectos». Se abre así, de entrada, en el texto de Artaud, a la vez el espacio del teatro y el espacio de la *revelación*, a condición de que el hombre, «con sus pasiones y su psicología personal», abandone el centro de la escena –para que luego ocupe su lugar, pero ya no como individuo, sino «como armonización de ciertas fuerzas», dice Artaud, sin especificar a cuáles se refiere. Aunque complementa: los hombres, pero «bajo el ángulo de los acontecimientos y la *fatalidad histórica* en que han desempeñado su papel». Las *fuerzas* a las que alude Artaud se manifiestan en los acontecimientos como una *fatalidad*, haciendo del espacio teatral un espacio *ritual* propicio al exorcismo y a la tragedia (*Conquête*. 18).

Antes de adentrarse en la «estructura del espectáculo», Artaud plantea una serie de interrogaciones sobre el valor ideológico del tema y las «líneas de fuerza» que lo atraviesan. El «tema» no carece de importancia en el *teatro de la crueldad*, y si la «peste», por ejemplo, constituye uno de sus arquetipos –notablemente la peste de Marsella del año de 1720, cuya crónica se encuentra en el origen de uno de los trabajos más célebres de Artaud: «El teatro y la peste» (*Le théâtre et son double*. 21-47)–, la conquista de México proyecta su fantasma y su violencia en el espacio mítico del teatro, encarnando la acción profunda de la *crueldad*.

De hecho, los temas ocupaban ya una sección en el primer manifiesto de «El teatro de la crueldad». ¹⁹ Allí, Artaud advertía: «No ejecutaremos piezas escritas, sino que, a partir de temas, hechos u obras conocidas, intentaremos ensayar una puesta en escena directa». La idea es eliminar el tema discursivo –«no se trata de asesinar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes»–: «es por la piel que introduciremos la metafísica en los espíritus». «No hay tema, por vasto que sea», dice Artaud, «que nos sea prohibido». Y ejemplifica con siete puestas en escena imaginarias, entre las cuales se encuentra *La Prise de Jérusalem*:

La toma de Jerusalén, según la Biblia y la historia [«sin tener en cuenta el texto»]; con el color rojo-sangre que escurre de ella, y ese sentimiento de abandono y pánico de los espíritus visible incluso bajo la luz; y por otra parte, las disputas metafísicas de los profetas, con la temible agitación intelectual que crean y cuya repercusión se transfiere físicamente al rey, al

¹⁹ El primer manifiesto de «El teatro de la crueldad» apareció en la *Nouvelle Revue Française* el 1º de octubre de 1932. (Cf. *Le théâtre et son double* 137-155 y 240 ss.; la traducción de los fragmentos citados es mía).

templo, al populacho y a los acontecimientos. (*Le théâtre et son double*: 154)²⁰

Los elementos que se ponen en juego en esa escenificación imaginaria coinciden, y no casualmente, con los de *La Conquête du Mexique*: la sangre y el pánico, los sacerdotes y sus disputas, la agitación, las repercusiones físicas, el papel del rey y el del «populacho», el énfasis en las fuerzas, las transferencias, los cuerpos, los acontecimientos. Artaud adivina el vínculo, fantasmal y mitológico, de las destrucciones paralelas de Jerusalén y Tenochtitlan. Y de hecho, una versión corregida de *La Conquête du Mexique* aparece al final del segundo manifiesto de «El teatro de la crueldad».²¹ De modo que, si el primer manifiesto anunciaba, entre diferentes espectáculos, pero de forma más intensa, la puesta en escena de *La Prise de Jérusalem*, el segundo incluía el guión, más elaborado, de un espectáculo que aborda, no el hecho histórico de la Conquista, sino su resonancia mitológica –*La Conquête du Mexique*.

Ambos acontecimientos –la destrucción de Jerusalén y la toma de Tenochtitlan– se encuentran, entonces, en el origen del *teatro de la crueldad*. Pero, en el segundo manifiesto, la línea de fuga mexicana se ha definido: hasta el punto de que, entre los «temas» apuntados en el proyecto, que debían corresponder a la «agitación» y a la «inquietud» características de nuestra época, Artaud acude a los «mitos» y a los «textos sagrados», y más específicamente, a «las viejas cosmogonías», entre las cuales surge, en primer lugar, la mexicana –inspirada, suponemos, por la traducción francesa del *Popol Vuh*. Todo ello, como en *La Conquête du Mexique*, en un movimiento de repudio al «hombre psicológico» y «social», y aplaudando a las fuerzas del «hombre total», no deformado por religiones ni preceptos, abriendo la expresión a «las grandes conmociones sociales», a «los conflictos de pueblo a pueblo y de raza a raza» –al «magnetismo de la fatalidad» y a los «dioses». *La Conquête du Mexique* representa, así, la tentativa extrema de condensar «una vida apasionada y convulsiva»: inconscientemente o no, el público busca alcanzar un «estado poético» y *La Conquête du Mexique* se lo ofrece a través de «el crimen [...], la guerra, la insurrección» (*Le théâtre et son double*: 189-191).

Ahora bien, la acción profunda o mítica de la *crueldad* no es ajena a la historia. Al contrario, para Artaud el tema se justifica, antes que nada, «a causa de su actualidad», y por todas las «alusiones» que permite a problemas de «interés vital» para Europa y el mundo. Lo cual significa que la primera motivación de Artaud es de índole ideológica y política y

²⁰ Sobre *La destrucción de Jerusalén* y su vínculo con la toma de Tenochtitlan, cf. mi trabajo (Flores, 2003).

²¹ El segundo manifiesto de «El teatro de la crueldad» fue publicado en 1933 en un pequeño folleto en que se anunciaba: «El primer espectáculo del teatro de la crueldad se titulará: *La Conquête du Mexique*», y se incluía el guión ligeramente modificado. (Cf. *Le théâtre et son double*: 189-198 y 243; las traducciones son mías).

que las posiciones expresadas en sus *Messages révolutionnaires* se han venido construyendo al mismo tiempo que el viaje a México y el proyecto de un *teatro de la crueldad*. Y en efecto: México juega un papel crucial en la acción revolucionaria de Artaud, y la Conquista está en el origen y marca el final de dos civilizaciones opuestas en su raíz. «Desde el punto de vista histórico», aduce Artaud, «*La Conquête du Mexique* plantea la cuestión de la colonización», la cuestión «terriblemente actual» del derecho que un continente cree tener para «esclavizar» a otro, alentado por su eterna «fatuidad». Pero la dimensión más profunda del problema que plantea *La Conquête du Mexique*, al enjuiciar la colonización, es la poética y la religiosa:

Opone el cristianismo a religiones mucho más viejas. Refuta las falsas concepciones que ha podido tener el Occidente acerca del paganismo y de ciertas religiones naturales, y subraya de manera patética, abrasadora, el esplendor y la poesía siempre actual del viejo fondo metafísico sobre el que esas religiones se levantan. (*Conquête*. 18)

De hecho, luego de subrayar el «interés de actualidad» del tema, Artaud reflexiona sobre su «fondo moral», vinculado según él con la cuestión de «la superioridad, real, ella sí, de ciertas razas sobre otras», y con la filiación que une «el genio de una raza» a formas muy precisas de civilización. Las connotaciones *racistas* de la metafísica artaudiana se relacionan con ciertas tradiciones esotéricas que hacían coincidir el auge de las distintas civilizaciones con el dominio de las «razas» —entre ellas, la *raza roja* de los indios— en la historia (Flores, 2000). Así, varios párrafos suprimidos en la versión agregada al segundo manifiesto de «El teatro de la crueldad» describen «dos concepciones de la vida y el mundo»: por un lado, «la concepción dinámica [...] de las razas que se dicen cristianas», y por el otro, «la concepción estática de las razas interiores [anteriores] de apariencia contemplativa y maravillosamente jerarquizadas».22 Pero la supresión más interesante, sin duda, es la de otro párrafo del guión leído por Artaud en casa de Lise Deharme en enero de 1933, donde, tras denegar la práctica arraigada del sacrificio humano entre los aztecas, Artaud reivindica su sentido purificador:

Y esto a pesar de los sacrificios humanos, que no son en el peor de los casos más que una infracción a un principio, y que, si estuvieran en la línea verdadera de la civilización azteca, deberían ser considerados por

22 La edición francesa de las obras completas de Artaud anota que, «como era su costumbre, Artaud dictó directamente el texto a la copista, como lo prueban dos faltas auditivas evidentes: *Dieux râlanis* por *d'yeux râlanis*, *fruits à queues* por *fruits aqueux*» (O.C. v: 243). Me pregunto si un error de audición semejante pudo haber convertido a las «*raças antérieures*» al dominio del cristianismo en unas extrañas «*raças intérieures*».

una vez en lo que tienen de moral y de profundamente purificador. (*Conquête*. 19)²³

La visión *maniquea* de Artaud, quitándole a ese adjetivo el valor de descalificación que lo acompaña siempre, opone, de este modo, «la tiránica anarquía de los colonizadores a la profunda armonía moral de los futuros colonizados». Y si aludo al maniqueísmo, lo hago pensando en una obra de Artaud escrita poco antes de su viaje a México: *Héliogabale*, cuyo subtítulo hace resonar en la «tiránica anarquía» de los conquistadores españoles la «anarquía coronada» del emperador romano, representante, como el Moctezuma azteca, de la *cultura solar*. Así pues, el lado oscuro lo ocupa el «desorden» de la monarquía europea, fundada en «los principios materiales más injustos y más groseros», y el luminoso, la monarquía azteca, con su «jerarquía orgánica» y sus «principios espirituales», pero que, desde el punto de vista social, «sabe dar de comer a todo mundo» –y que, desde los orígenes, había realizado ya «la Revolución».²⁴ Y es de la violenta confrontación de ambos principios –fuente *alquímica* de la verdadera poesía, negada, como la vida misma– que brotan las imágenes y el espectáculo teatral como encarnación de lo *real*. No la Conquista como mero acontecimiento histórico o dato empírico, documental, sino como mito fundacional, con sus dos proyecciones: *sombra, luz*. Visión maniquea que desemboca siempre en la *revuelta* y la *subversión*, que retrocede a menudo hacia las sueños y que se contempla como espectáculo y *teatro de la crueldad*.

En ese choque del desorden moral y de la anarquía católica con el orden pagano, [*La Conquête du Mexique*] puede hacer brotar conflagraciones inauditas de fuerzas y de imágenes, sembradas aquí y allá de diálogos brutales. Y esto a través de luchas de hombre a hombre que llevan en ellos como estigmas las ideas más contradictorias. (*Conquête*. 19)

A partir de este planteamiento ideológico, Artaud pasa a exponer, precisamente, el «valor espectacular» de los conflictos que la *Conquête* pone en escena. En el centro de esos conflictos, más allá del acontecimiento histórico y de las fuerzas que lo encarnan, están «las luchas interiores de Montezuma», concebido por el poeta –igual que los cronistas indígenas y franciscanos antiguos– como «rey astrólogo», y sobre cuyos móviles, testimonia Artaud, «la historia se ha mostrado incapaz de iluminarnos». Así, el drama de la Conquista se convierte en el

²³ La traducción de Schneider altera completamente el sentido del párrafo suprimido por Artaud, al decir que los sacrificios humanos aztecas «no son en última instancia una derogación de un principio» (*México*: 222).

²⁴ Hay que tomar en cuenta que, cuando habla de «la Revolución», Artaud no sólo se refiere a las polémicas sobre el marxismo y el comunismo, sino también a la «Revolución mexicana» de 1910, que a juicio de Artaud tendría que haber ido más lejos en sus reivindicaciones indias. En cuanto a la alusión al hambre en el texto de *La Conquête*, tiene un eco en el prefacio de *Le théâtre et son double*, titulado « Le théâtre et la culture » (11).

desgarramiento de un «mago» de raigambre mítica y su significado en un misterio que la historia no puede descifrar –como en la escena de las crónicas indígenas en las que el rey astrólogo no acierta a interpretar los signos que le muestran los dioses (Baudot: xx).²⁵ Otros dos pasajes suprimidos en el segundo manifiesto hablan de los «dos personajes» que pueden extraerse de él: por una parte, «aquel que obedece, casi santamente, las órdenes del destino, aquel «que cumple pasivamente y armado de toda su conciencia la fatalidad que lo liga con los astros»; y por otra, «el hombre desgarrado que, habiendo realizado los signos exteriores de un rito, habiendo cumplido el rito de la sumisión, se pregunta, en el plano interior, si por azar no se ha equivocado: se rebela en una especie de confrontación superior, donde vuelan los fantasmas del ser».²⁶ Toda la discusión artaudiana sobre «El hombre contra el destino» o «El teatro y los dioses» reaparece, o se anticipa, en esta confrontación; la magia renacentista resurge en ella como revuelta contra el destino y los astros (Yeats, 19xx); el concepto de un *teatro alquímico* reaparece, por último, al aludir a los «mitos visuales» de la astrología, muy semejantes a «la serie completa de símbolos a través de los cuales se realiza espiritualmente la Gran Obra» –«símbolos materiales» que los alquimistas asimilan obsesivamente a la idea de un «teatro», como observa certeramente Artaud en «Le théâtre alchimique» (*Le théâtre et son double*: 74). En síntesis, sólo esos «jeroglíficos» –esa escritura visual, sonora y gestual, esa *puesta en escena*– pueden mostrar, «pictóricamente, objetivamente», las luchas del «rey astrólogo» y su discusión simbólica. Y sólo ellos revelan el fondo de *crueldad* que subyace en las «danzas» y «pantomimas» rituales que objetivarán la Conquista (*Conquête*: 19-20).

Pero eso no es todo: el *desgarramiento* interior de Moctezuma va a sufrir, a su vez, una suerte de desdoblamiento «fuera de Montezuma», como «una revuelta del pueblo contra el destino, representado por Montezuma» –con la aparición del «espíritu de las multitudes». Las voces de los tenochcas se entrecruzan y la sociedad entra en escena, aunque en lugar de inducir una representación histórica, en el sentido tradicional del término, con sus causas y sus efectos sociales, genere una tragedia –un *coro* de voces, gritos, ecos y lamentaciones:

En fin, fuera de Montezuma, está la multitud, los ecos varios de la sociedad, la revuelta del pueblo contra el destino, representado por Montezuma, los clamores de los incrédulos, las argucias de los filósofos y los sacerdotes, las lamentaciones de los poetas, la reacción de los

²⁵ Cf., más adelante, la cita del sexto presagio del *Libro XII* del Códice florentino, de Sahagún (Baudot: 50).

²⁶ La traducción de Schneider vuelve a alterar radicalmente el sentido del texto de Artaud al referirse a: «el hombre desgarrado que [...] se pregunta internamente si por azar no se ha equivocado revelándose [*sic*] en una especie de enfrentamiento superior en las regiones donde planean los fantasmas del ser» (*México*: 223). El rey astrólogo no se *revela*, sino que se *rebela*. Y no se equivoca al *revelarse*: se *rebela* al ver que se equivoca.

comerciantes y los burgueses, la duplicidad y la debilidad sexual de las mujeres. (*Conquête*. 20)²⁷

Es importante insistir en la variedad de registros que hace cruzarse Artaud: «ecos», «clamores», «argucias», «lamentaciones», junto al *silencio* del «rey astrólogo» (la «reacción» de comerciantes y burgueses carece de traducción sonora, no así la «debilidad sexual» de las mujeres). El tratamiento del material ideológico se hace puramente sonoro: es el registro el que cuenta –el tono, el timbre, el orden, la modulación, el aspecto físico de las palabras– y no el contenido conceptual. Artaud señala a continuación cómo ese *desgarramiento* social es la expresión de *fuerzas*. de «ciertas líneas de fuerza» que compara con «ondas materiales» desplazándose sobre el espectáculo, y que plantean el problema teatral de cómo «armonizar esas líneas de fuerza», cómo concentrarlas y extraer de ellas «sugestivas melodías». Pero el elemento ideológico no deja por ello de existir, y si en el coro preponderaban «los clamores de los incrédulos», en el flujo de esas ondas que expresan «el soplo de los acontecimientos», «el espíritu de las multitudes», «en esas ondas y sobre esas ondas, la conciencia disminuida, rebelde o desesperada de algunos [*desesperados*, como el propio Artaud] sobrenadará como un cáñamo». Así, la discusión metafísica, la conciencia desesperada del fin de los dioses, va a expresarse a través de un tratamiento *sonoro* –más que musical– del material ideológico:

Esas imágenes, ese movimiento, esas danzas, esos ritos, esas músicas, esas melodías truncadas, esos diálogos mutilados, serán cuidadosamente anotados y descritos tanto como sea posible con palabras, y principalmente en las partes no dialogadas del espectáculo. Teniendo por principio el conseguir anotar o cifrar, como sobre un pentagrama, lo que no se describe con palabras. (*Conquête*. 20)

De hecho, muy lejos de «los horrores perpetrados por Cecil B. de Mille» en los que pensaba Schneider, *La Conquête du Mexique* sirvió de base a una ópera o drama musical de Wolfgang Rihm, en 1992.²⁸ A Michael Klügl, comentarista de la obra, le sorprende que «el esbozo dramático» de Artaud «no haya encontrado compositor»: recuerda que Edgar Varèse fue quizá, en vida de Artaud, el único que pudo trabajar con él, aunque el proyecto fracasó, y que Rihm había compuesto ya, en 1982, un «poema danzado» –*Tutuguri*– inspirado en el poema escrito por

²⁷ Artaud habla de «la duplicité et la veulerie sexuelle des femmes», con la misma expresión que utiliza al hablar de la madre de Heliogábalo: «Dans les amours, dans la facilité et, on peut dire, la *veulerie sexuelle* de Julia Soemia, dans ce mélange varié de semences, il y a une volonté et de l'ordre» (yo subrayo). Y concluye: «Il y a même de l'unité, une sorte de mystérieuse logique qui ne va pas sans cruauté» (*Héliogabale*. 73).

²⁸ La ópera de Rihm se presentó en la ciudad de México el 14 de octubre de 2003. Le agradezco a Fabienne Bradu el haberme proporcionado una copia del disco, así como las fotocopias de las notas que lo acompañan.

Artaud en Rodez, invocando el rito del peyote en la Sierra Tarahumara.²⁹ Como señala Klügl, el esbozo de Artaud ofrece por sí mismo un material musical variado, y casi podría hablarse ya de un borrador para una ópera: «El texto suena, por así decirlo: vibra [...]. El lenguaje de Artaud es como la música, aunque no exprese una música real, sino una música que se despliega en la cabeza y en las venas, en una especie de notación virtual». En ocasiones, la partitura de Rihm sigue al pie de la letra las indicaciones musicales de Artaud. Pero lo determinante es la interpretación de un *esbozo* como ese –su incitación a capturar la «*ratio* anárquica», a hacer volar en pedazos los límites de la «caja craneana» (Klügl). Por lo que se refiere a Wolfgang Rihm, confiesa haber comenzado por recobrar los cuatro bloques temporales o «espacios imaginarios» del proyecto de Artaud, para proceder inmediatamente a encontrar su «sonoridad de base», una «sonoridad fundamental». «Para ello», señala Rihm, trasladando el lenguaje sonoro al lenguaje plástico como hace Artaud, «tuve que elaborar la escultura de la sonoridad que buscaba, escultura a partir de la cual tenía que articularse, por sí misma, la sonoridad». Para Rihm, como para Artaud, «la disposición de los instrumentos, la posición que ocupan en la sala», no obedece a un trazo aproximativo: es la fase que exige más tiempo en el proceso de composición. Las voces engendran la escultura –«escuchamos sonoridades vocales que escapan de la sala por todos lados: coros cantados, coros hablados, voces aisladas», con un mundo mexicano dominado por voces femeninas y otro español por voces masculinas. Sólo al final, en la Noche Triste, cuando españoles y aztecas se masacran despiadadamente, oímos a un coro compuesto de voces masculinas y femeninas pronunciar, juntas, un texto de los *Cantares mexicanos*. La interpretación histórico-ideológica que le da a su obra Rihm difiere profundamente de la visión artaudiana de la Conquista. No sucede lo mismo, sin embargo, con la concepción del espacio, el escenario, las sonoridades, el cuerpo y la voz. En este terreno, el trabajo del compositor continúa el trabajo de Artaud, sobre todo en lo que se refiere a la puesta en escena, al *desdoblamiento* físico y sonoro, a la ejecución:

La orquesta se distribuye en tres partes: una más grave, en el foso; otra más alta, elevada sobre el foso, ondulante, pero con mezclas más sombrías; una tercera dispersa por la sala –islas sonoras, nidos. Esos lugares marcan la sonoridad, la convierten en personaje que actúa, escultura: lo que pasa en el plano sonoro coincide con lo que pasa en

²⁹ Cf. «Tutuguri» (*Les tarahumaras*: 71-78). En sus notas a *Tutuguri*, Rihm señala que no parte solamente del poema, sino también de la concepción artaudiana del *teatro ritual*. Dice: «Si la música de *Tutuguri* se ejecuta sin escena, ni imagen, ni movimiento, será posible tener: la imaginación libre de todo vínculo; la tonalidad sin ningún filtro; el texto escrito en música (el texto en poema), bajo la forma de espacio y de símbolo tonal; los sonidos en notación visible [...]. Una plástica musical ante nosotros» (Rihm: 19-20; la traducción es mía).

escena. Los comentarios son raros; el acompañamiento no existe. Todo, incluida la percusión más mínima, es canto.

Pero adentrémonos, por fin, en lo que Artaud llama la «estructura del espectáculo», comenzando por el acto primero: «Los presagios». Si Wolfgang Rihm introducía uno de los *Cantares mexicanos* en su puesta en escena y en sonido de la *Conquête du Mexique*, Artaud ya había partido de un texto azteca para estructurar ese «primer espectáculo del Teatro de la Crueldad» (*Le théâtre et son double*. 195). Me refiero al *Libro Doce* del Códice Florentino, una crónica tlotelolca de la Conquista que elaboró, auxiliado por sus intérpretes indios, el franciscano fray Bernardino de Sahagún. La obra –escrita en nahuatl a mediados del XVI y traducida al castellano por el propio Sahagún, en una versión muy distante del original– fue incrustada al final de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, cuya traducción francesa, publicada en 1880 por Rémi Siméon, leyó posiblemente Artaud antes de redactar el proyecto de su espectáculo.³⁰ Lo más interesante del caso es observar cómo Artaud apela a una *escritura ritual* complementaria del teatro ritual que admiraba profundamente –como lo muestran sus apuntes «Sur le théâtre balinais» (*Le théâtre et son double*. 81-113). En este caso, el texto en el que se basa tiene un origen claramente oral y ritual, y difícilmente puede equipararse a las nociones occidentales modernas de historia y de historiografía. A pesar de sus múltiples reajustes y reescrituras –los testimonios orales de los guerreros tlotelolcas, los *Primeros memoriales*, el Códice Matritense, el Códice Florentino, la *Historia* de Sahagún–, todavía es posible experimentar la fuerza poética y vital de esos relatos rituales y míticos, la intensidad de esas voces que se entrecruzan, de esas fórmulas, de esos ritmos repetitivos, de esas invocaciones. Todo en el *Libro Doce* es danza, todo es canto. Si lo leemos en voz alta, podemos escuchar los tambores que ritman su enunciación y su memoria. Su textualidad no se reduce a la escritura alfabética: un ritmo la marca, una *visión* la estructura –una suerte de *alucinación* colectiva. Así, la «estructura del espectáculo» de Artaud se funda en la del texto tlotelolca, arraigando su imaginería en los ritmos y símbolos de una civilización desgarrada; situando al comienzo los *presagios* –los «signos precursores»–, como lo hicieron los frailes franciscanos, pero en el contexto alucinante de un *crepúsculo* nietszcheano de los ídolos.³¹

La Conquête du Mexique se abre, pues, bajo el signo de los *presagios* –con lo que ello involucra de angustia y de vínculo con el *destino*. Las

³⁰ Cf. la *Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne, par le révérend père fray Bernardino de Sahagún, traduite et annotée par D. Jourdanet [...] et par Rémi Siméon [...]*. Paris: G. Masson, 1880.

³¹ «Signes avant-coureurs» es el título del primer acto de la *Conquête du Mexique*. Schneider traduce: «Signos de predicción» (*México*: 224). Un estudio crítico de mucho interés sobre los *presagios* de la conquista y su formulación indígena y franciscana –incluida la resonancia Tenochtitlan / Jerusalén– es el de Guy Rozat.

primeras líneas evocan una serie de imágenes cinematográficas, de carácter expresionista: «Un cuadro de México a la espera, con sus ciudades, sus campos, sus cavernas de trogloditas, sus ruinas mayas». ³² No hay que equivocarse; lo que vemos son alucinaciones, acentuadas por artificios de feria que no teme introducir Artaud: «Objetos que evocan, en grande, ciertos exvotos españoles y los extraños paisajes que encierran dentro de botellas o bajo marcos de vidrio abombado». Pero el efecto alucinatorio depende, sobre todo, de la iluminación de la sala –y no sólo del escenario, tal y como lo propone el proyecto de un *teatro de la crueldad*. Las formas y las «asperidades» de esas imágenes obedecen a «una melodía secreta, invisible al espectador», correspondiente a «la inspiración de una poesía sobrecargada de soplos y de sugerencias» (*Conquête*. 20-21).

Ahora bien, de los ocho *presagios* de la Conquista que aparecen en el *Libro Doce*, los cuatro primeros se refieren a signos luminosos: una lengua de fuego parecida al alba, un incendio surgido por sí mismo, un relámpago sin lluvias y sin trueno, un cometa. La ciudad entera se ofrece como teatro ritual, sacrificial, plagada de miedos y amenazas del destino. Y es que las líneas ritmadas del relato, el ritmo del poema, los golpes del tambor que ritman el relato de la Conquista, establecen un ámbito físico, una concreción del poema comparable a la puesta en escena deseada por Artaud –puesta en escena del fin de mundo, anunciadora:

Diez años antes de venir los españoles, primeramente se mostró un funesto presagio en el cielo. Una como espiga de fuego, una como llama de fuego, una como aurora: se mostraba como si estuviera goteando, como si estuviera punzando el cielo. Ancha de asiento, angosta de vértice. Bien al medio del cielo, bien al centro del cielo llegaba, bien al cielo estaba alcanzando.

Y de este modo se veía: allá *en el oriente* se mostraba: de este modo se llegaba a la medianoche. Se manifestaba: *amanecía; en el amanecer*: hasta entonces la hacía desaparecer el sol (Sahagún: 81; el subrayado es mío). ³³

Un segundo presagio muestra cómo «se quema ella misma», «se enciende sin que le prendan fuego, sola, ella misma se incendia, la casa del *diablo* Huitzilopochtli» (Baudot: 49). ³⁴ Un tercero presenta un templo golpeado por el «relámpago», por el «rayo», sin que lo acompañen ni el «aguacero» ni el «trueno» (Baudot: 49). El cuarto es un cometa

³² Corrijo la errata de Schneider, que traduce «sus reinas mayas» en lugar de «sus ruinas mayas» (224). A partir de este punto, omito toda referencia a las erratas –o errores– de la traducción que presenta Schneider.

³³ Transcribo la traducción hecha por el padre Ángel María Garibay del original nahuatl del *Libro Doce* –traducido al francés por Georges Baudot–, diferente a la versión castellana de fray Bernardino de Sahagún.

³⁴ La traducción es mía. La versión francesa de Baudot es ésta: « Seule, d'elle même brûla, elle s'enflamma sans qu'on y mît le feu, seule, d'elle même il se mit en feu, la maison du diable Uitzilopochtli » (Baudot: 49).

dividido en tres partes; «iba derecho viendo a donde sale el sol, como si fuera brasa», dice el texto: «iba cayendo en lluvia de chispas. Larga se tendió su cauda: lejos llegó su cola» (Sahagún: 82).

Y frente a esto, las imágenes de la *Conquête*. «todo eso tiembla, gime»; «un paisaje que siente venir la tempestad». Objetos, músicas, telas, ropas perdidas, sombras de caballos salvajes que atraviesan el aire en imágenes reveladoras: «como meteoros lejanos», «como el rayo sobre un horizonte lleno de presagios», «como el viento, vehemente, se inclina a ras de suelo en un resplandor que presagia lluvias o seres». Luego, la luz misma «entra en danza», y las voces confusas de la *Conquête* hacen resonar las voces del *Libro Doce* de Sahagún:

A las conversaciones chillonas, a las disputas de todos los ecos de la población, responden las confrontaciones mudas, absortas, deprimidas, de Montezuma con sus sacerdotes reunidos en colegio, con los signos del zodiaco, las formas severas del firmamento. (*Conquête*. 21)

Así, tras el primer presagio del libro nahuatl, «las gentes gritaban, se golpeaban los labios, se azoraban» (Baudot: 49), «hacían interminables comentarios» (Sahagún: 81), y tras el segundo «hubo vocerío estruendoso» —«dicen; ¡Mexicanos, venid de prisa [...]! ¡Vuestros cántaros...!» Tras el tercero, decían: «No más fue golpe del sol» (Sahagún: 82), y cuando la gente atestiguó el cuarto presagio funesto, «hubo gran alboroto, como si estuvieran tocando cascabeles» (Sahagún: 82), «como si un tintinear de conchas se hubiera extendido» (Baudot: 50). El sexto presagio funesto era, en sí mismo, una exclamación —el grito de Cihuacóatl:

Muchas veces se oía: una mujer lloraba; iba gritando por la noche; andaba dando grandes gritos: «¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!» Y a veces decía: «Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?». (Sahagún: 82)

En cuanto a la mudez de Moctezuma y a su silencio absorto y deprimido —aliados, según el *Libro Doce* al desciframiento del misterio en la Casa de lo Negro (Sahagún: 82), o al «Colegio de lo Negro» consagrado a Cihuacóatl y los «estudios mágicos» en la versión de Baudot (50, n.8)—, tienen un significado astrológico y melancólico reivindicado por Artaud, un significado que se integra a su noción del teatro como espacio de lucha contra el destino: como *rebelión*. Pero tienen también un significado escénico, ritual, antagónico frente a esas voces en que estalla el terror de la población. La fascinación que experimentaba Artaud por el ocultismo, la magia y la astrología en ese periodo de su vida encontraría en el *Libro Doce* una aplicación admirable: el cielo y las

estrellas en la mollera del pájaro; «el Mastelejo» o la «constelación de los Gemelos» –símbolo de gran poder, según la versión de Baudot (50).³⁵

Pero lo más alucinante de este «séptimo presagio funesto» de la crónica indígena de la conquista de México –y lo que constituye, sin duda, el núcleo metafísico del proyecto de la *Conquête*– es la incompreensión, el silencio de los dioses, el fracaso de magos y adivinos, la incomunicabilidad de las imágenes (su vacío), la imposible interpretación de los signos:

Muchas veces se atrapaba, se cogía algo en redes. Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro. Ceniciento, como si fuera grulla. Luego lo llevaron a mostrar a Mochtecuizoma, en la Casa de lo Negro [...].

Había llegado el sol a su apogeo: era el mediodía. Como un espejo estaba en su mollera: redondo como rodaja de huso, en espiral y en rejuego: era como si estuviera perforado en su medianía. Allí se veía el cielo: las estrellas, el Mastelejo. Y Mochtecuizoma lo tuvo a muy mal presagio, cuando vio las estrellas y el Mastelejo. Pero cuando vio por segunda vez la mollera del pájaro, nuevamente vio allá, en lontananza; como si algunas personas vinieran de prisa; bien estiradas; dando empujones. Se hacían la guerra unos a otros, y los traían a cuevas unos como venados.

Al momento llamó a sus magos, a sus sabios. Les dijo: «¿No sabéis: qué es lo que he visto? ¡Unas como personas que están en pie y agitándose...!»

Pero ellos, queriendo dar la respuesta, se pusieron a ver: desapareció (todo): nada vieron (Sahagún: 82-83; paréntesis en el original).³⁶

La visión de Moctezuma mostraba a los españoles en agitación, haciendo la guerra, montados en sus caballos. Pero el primer acto de la *Conquête* («Los presagios») termina con una visión de «mares y carabelas» que no surge de ninguno de esos «signos precursores»: su poder de invocación, sin embargo, trae a la memoria unas líneas de la crónica indígena más antigua –tlatelolca, como el *Libro Doce*– de la conquista de México: los *Anales históricos de Tlatelolco*, redactados en nahuatl hacia 1528. Se trata de un documento radical, emanado de la nobleza indígena que presenció y participó en la resistencia contra los conquistadores, y participó después en la transmisión –y reescritura– de su herencia cultural en los colegios franciscanos. Es improbable que Artaud haya accedido al relato de este «rabioso tlatelolco», como llamaba Georges Baudot al anónimo «autor» (probablemente colectivo) de la crónica, pero

³⁵ «*Mamalhuaztli*: la constelación de los Gemelos; en sentido figurado, la potencia, el poder» (393; n.129).

³⁶ El último presagio es como un eco de la misma imposibilidad: «Muchas veces se mostraban a la gente hombres deformes, personas monstruosas. De dos cabezas, pero un solo cuerpo. Las llevaban a la Casa de lo Negro; se las mostraban a Mochtecuizoma. Cuando las había visto, luego desaparecían» (Sahagún: 83).

su rebeldía y su poesía se corresponden absolutamente con el espíritu de la *Conquête*.

Una puesta en escena de mares y carabelas agitadas y diminutas, y Cortez y sus hombres más grandes que ellas y firmes como rocas. (*Conquête*. 21)

Año 13 Conejo. Se vio a los españoles sobre el agua. Fue también cuando los mexicanos murieron sobre el agua divina, sobre el mar. (Baudot: 153)

Si el primer acto de la *Conquête* se inspira escrituralmente en los relatos indígenas de la destrucción de Tenochtitlan, el segundo —«Confesión»— convoca al modelo subjetivo, cristiano, inquisitorial, y al mismo tiempo escatológico, de las *Confesiones* de San Agustín, con el carácter de escritura privada, conquistadora, falsificadora y seductora que comparten con las *Cartas de relación* de Hernán Cortés.³⁷ Y si las crónicas indias remiten a un aspecto pictográfico, las *Cartas* de Cortés tienen también una dimensión visual, alfabética, impresa, pero sobre todo cartográfica. Lo que se traza en ellas es el mapa de la ciudad destruida ante las hordas cristianas, los arcabuces y los cañones, los perros asesinos, los cosmógrafos y los aventureros, los marinos y los soldados, los escribanos, la arquitectura, la religión y la ley.

Es posible que Artaud haya leído las *Lettres de Fernand Cortès sur la Découverte et la Conquête du Mexique*, traducidas por Désiré Charnay en 1896.³⁸ Y que, a partir de esa traducción, construyera el proyecto escénico de la *Conquête*. Pero las *Cartas de relación* se mezclan no solamente con sus contrapartes plebeyas, como la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, sino también con la tradición confesional cristiana, y con una crónica en particular, la de Gómara, precisamente la que incita a Bernal Díaz a escribir una historia marginal, hecha de experiencias, y de memorias corporales y orales, contrapuestas a la historiografía oficial. Y Gómara es precisamente el *confesor* de Cortés: el artífice de una represión simbólica, de una censura que crea, con su violencia, imágenes fantásticas. Confesiones y alucinaciones.

El «México visto por Cortés» es la ciudad vislumbrada por los conquistadores a su llegada al Anáhuac, desde muy cerca del volcán Popocatepetl, sobre el que Artaud escribió un poema años más tarde.³⁹ Y, aunque el texto de Artaud no sigue el cauce de otras lecturas que

³⁷ Artaud escribe «Cortez» y «Montézuma», pero prefiero transcribir ambas grafías como *Cortés* y *Moctezuma*.

³⁸ Cf. la única edición asequible de las *Cartas de relación* en francés: *Lettres de Fernand Cortès à Charles Quint sur la Découverte et la Conquête du Mexique*, traduites par Désiré Charnay. Paris: Hachette, 1896.

³⁹ Cf. Schneider. «Historia del Popocatepetl» (90-91). Uno de los poemas más escatológicos de Artaud.

idealizan la mirada de los conquistadores, poniendo el énfasis en las cosas soñadas y de «encantamiento» evocadas por Bernal Díaz en la alucinada *visión* de Tenochtitlan, hay en él una resonancia de esa imagen utópica, silenciosa, suspendida, que con una rara sensibilidad poética captura la pluma del soldado español. Pero, más allá de esa mágica apariencia, hay otras «luchas secretas», un rumor amenazante que surge de la multitud, rompe el silencio:

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

Y luego, de golpe, en un solo tono agudo y directo, cabezas coronan las murallas. (*Conquête*. 21)

Es la aparición de Moctezuma frente a Cortés, en esa imagen fulgurante de la turba que corona las murallas como una réplica, o doble, del monarca –a través de una especie de remolino sonoro que abre agujeros en la multitud y hace visible el silencio de Moctezuma:

Luego un rugido sordo lleno de amenazas, una impresión de terrible solemnidad, de agujeros en la multitud como pozos de calma en el aire abrasado por la tempestad: aparición de Moctezuma que avanza solo frente a Cortés. (*Conquête*. 21-22)

La escena evoca el pasaje de la segunda carta de Cortés que narra su encuentro con el monarca. Su callada sacralización en el espectáculo de Artaud tiene su origen en el relato del conquistador extremeño, creador de una imagen mítica de Moctezuma que va a influir a artistas y anticuarios durante el Renacimiento y el Barroco, y cuya estructura imaginaria fue retomada y reinventada por cronistas como Bernal Díaz y por compositores como Vivaldi:

Pasada esta puente, nos salió a rescebir aquel señor Muteeçuma con fasta ducientos señores, todos descalzos y vestidos de otra librea o manera de ropa ansimismo bien rica a su uso y más que la de los otros. Y venían en dos procesiones muy arrimados a las paredes de la calle, que es muy ancha y muy fermosa y derecha, que de un cabo se parece el otro y tiene dos tercios de legua y de la una parte y de la otra muy buenas y grandes casas ansí de aposentamientos como de mesquitas [...]. Y aquellos dos señores que con él iban me detuvieron con las manos para que no le tocase. (Cortés: 208-209)

La presencia de la multitud en el relato de Cortés permanece latente, y el elemento subjetivo, interior, se acrecienta. El monarca conduce al conquistador hasta su palacio, para desnudarse ante él –en el sentido literal de la palabra, pero también de manera simbólica. A Moctezuma nadie podía mirarlo a la cara, y nunca se vestía con las mismas ropas. Más aún, según Cortés: «Ninguno de los soldanes ni otro ningúnd señor infiel

de los que hasta ahora se tienen noticia no creo que tantas ni tales ceremonias en su servicio tengan» (247-248):

«Os han dicho que tenía las casas con las paredes de oro y que las esteras de mis estrados y otras cosas de mi servicio eran ansimismo de oro y que yo era me hacía Dios y otras muchas cosas. Las casas ya las veis que son de piedra y cal y tierra». Entonces alzó las vestiduras y me mostró el cuerpo diciendo: «A mí veisme aquí que so de carne y hueso como vos y cada uno, y que soy mortal y palpable», asiéndose él con sus manos de los brazos y del cuerpo. [Y el monarca imaginario concluye:] «Ved cómo os han mentido». (Cortés: 211)

La escena es, en efecto, imaginaria –mítica, fantástica, apócrifa. Sin embargo, esa introspección hará posible una verdadera inmersión en el alma del monarca, convirtiendo el escenario en una especie de teatro psíquico o metafísico en el que encarnarán los temas que Artaud había propuesto en sus conferencias mexicanas: «El hombre contra el destino», «El teatro y los dioses». Nos adentramos, de ese modo, en el tercer acto del proyecto de Artaud: «Las convulsiones». Y ello en el extremo de acontecimientos históricos que los cronistas se proponen registrar, y aquí terminan siendo devorados por el desgarramiento y la *revuelta*:

En todos los planos del país, revuelta.

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

Paisaje de batalla en el espíritu de Moctezuma que discute con el destino.

Magia, puesta en escena mágica de evocación de los dioses. (*Conquête*, 22)

Revuelta. Y en medio de la revuelta, el gesto supremo de Moctezuma que parte el espacio y lo abre a lo *invisible*. Como «un sexo de mujer», anota Artaud. Y en efecto, lo que ese gesto sacrificial va a introducir –único *acto* en medio de la revuelta– es un nacimiento. La escena hace resonar en la memoria algunas líneas de los *Mensajes revolucionarios* que aluden al *teatro* y la *crueldad* –el espacio, la cruz, el oído, la visión, la escritura sagrada:

Para hacer la cruz, el antiguo mexicano se pone en el centro de una especie de vacío, y la cruz crece a su alrededor.

No es una cruz para cifrar el espacio, como piensan los sabios de hoy en día; es una cruz para revelar cómo entra la vida en el espacio, cómo reencontrar, desde afuera, en el espacio, el fondo de la vida.

Siempre el vacío, siempre el punto, en torno del cual se espesa la materia.

La cruz de México indica el renacimiento de la vida.

He mirado largamente a los dioses de México en los códices, y me pareció que esos dioses eran sobre todo dioses en el espacio y que la mitología de los códices ocultaba una ciencia del espacio con sus dioses como agujeros de sombras, y sus sombras donde retumba la vida. (*Messages*: 44-45)

La escritura es ese *corte* violento. Y, como decíamos en la primera parte, ese corte desborda a la *Conquête*. muestra «cómo el hombre debe salir de sí» –cómo los dioses de los mexicanos «tienen líneas abiertas, indican todo lo que ha salido, pero ofrecen la manera, al mismo tiempo, de entrar en algo» (*Messages*: 47). Una metáfora del nacimiento, pero sobre todo una afirmación de la vida. «La mitología de México es una mitología abierta» –«es el único lugar de la tierra que nos propone una vida oculta, y la propone en la superficie de la vida» (*Messages*: 47). «Estos dioses», como nos lo afirma Artaud, «están en la vida como en un teatro» (*Messages*: 47). Y si Artaud vino a México a ser sacrificado, si fue víctima de un asesinato ritual –como lo deseaba–, entonces las palabras que describen ese asesinato ritual coinciden con las que reescribió en Rodez, en el «El rito del peyote entre los tarahumaras»:

Fue un domingo en la mañana cuando el viejo jefe indio me abrió la conciencia de una puñalada entre el estómago y el corazón. «Tenga confianza», me dijo, «no tenga miedo, no voy a hacerle nada malo», y retrocedió rápidamente tres o cuatro pasos, y luego de hacer que su puñal describiera un círculo en el aire por la empuñadura y hacia atrás, se precipitó sobre mí, hacia el frente y con todas sus fuerzas, como si quisiera exterminarme. Pero la punta del puñal apenas si me tocó la piel e hizo brotar una pequeña gota de sangre. No sentí ningún dolor, pero tuve en efecto la impresión de despertar a algo a lo que hasta entonces yo había nacido mal y me había orientado del lado equivocado, y me sentí lleno de una luz que nunca había poseído. (*Tarahumaras*: 16-17)⁴⁰

Pero volvamos a «Las convulsiones», y a Moctezuma y la multitud. La palabra que escoge Artaud designa un acontecimiento físico y, al mismo tiempo, social y revolucionario. El «inconsciente físico» (*Messages*: 13) se manifiesta aquí de una manera concreta: a través de la fragmentación y la mutilación de los cuerpos, formas del chamanismo y del sacrificio. El cuerpo despedazado se asocia al *teatro de la crueldad* y prefigura al *cuerpo sin órganos*. Cabezas decapitadas se acumulan horizontalmente –como en los *tzompantli* de los aztecas, especies de empalizadas sangrientas destinadas a exhibir las cabezas de los sacrificados.⁴¹

⁴⁰ La traducción es mía. Artaud escribió este texto poco después de llegar al asilo, a fines de 1943: « C'est un dimanche matin que le vieux chef indien m'ouvrit la conscience d'un coup de glaive entre la rate et le coeur : 'Ayez confiance, me dit-il, n'ayez crainte, je ne vous ferai aucun mal', et il se recula très vite de trois ou quatre pas, et après avoir fait décrire à son glaive un cercle dans l'air par le pommeau et en arrière il se précipita sur moi, en avant, et de toute sa force, comme s'il voulait m'exterminer. Mais c'est à peine si la pointe du glaive me toucha la peau et fit jaillir une toute petite goutte de sang. – Je n'en éprouvai aucune douleur mais j'eus en effet l'impression de me réveiller à quelque chose à quoi jusqu'ici j'étais mal né et orienté du mauvais côté, et je me sentis rempli d'une lumière que je n'avais jamais possédée » (*Tarahumaras*: 16-17 y 159-160).

⁴¹ La imagen de un *tzompantli* aparece en *Récits aztèques de la Conquête* (Baudot: 129, lám. 35). Y en el capítulo correspondiente del *Libro Doce*, se lee: « Et, lorsqu'ils ont été immolés, alors ils ont enfilé sur des baguettes les têtes des Espagnols ; ils y ont piqué aussi

Moctezuma encarna literalmente las tesis de *El teatro y su doble*, al desdoblarse en el escenario como en un teatro de lo oculto. Y las imágenes de esa fragmentación musical y luminosa del cuerpo son las de los códices «largamente» miradas por Artaud, que le revelan a los dioses, sacrificados «en el espacio», como «agujeros de sombras» (*Messages* 44-45):

La muralla de la escena se inunda desordenadamente de cabezas, de gargantas; melodías fisuradas, extrañamente mutiladas, respuestas a esas melodías aparecen como muñones. Moctezuma mismo parece cortado en dos, se desdobra; con jirones de sí mismo iluminados a medias y otros enceguecedores de luz; con múltiples manos que surgen de sus vestiduras; con miradas pintadas en su cuerpo como una múltiple toma de conciencia. Pero del interior de la conciencia de Moctezuma todas las preguntas planteadas pasan a la muchedumbre. (*Conquête*. 22)

El Zodíaco mismo —emblema de lo oculto, de la magia y del destino— se despliega en ese espacio ritual y encarna en la turba, donde *ruge* «con todas sus bestias», como en «la cabeza de Moctezuma». Hijas de la posesión demoníaca o de un delirio colectivo, de masas, las «bestias» zodiacales se convierten en una turba de sabios que brillan por sus argucias, de oradores oficiales a los que, a pesar de las circunstancias, la multitud no deja de escarnecer. Es la «revuelta del pueblo contra el destino» que se anunciaba ya en la introducción: son los «clamores de los incrédulos» y las «argucias de los filósofos y los sacerdotes», la «reacción» indeterminada de comerciantes y burgueses, y en fin, «las lamentaciones de los poetas» y la «duplicidad» y «abulia sexual» de los mujeres, los elementos que expresan de un modo más contundente la violencia de ese rechazo (*Conquête* 20). Pero ahora la violencia se proyecta en esos «guerreros verdaderos» que hacen *bramar* sus sables, afilándolos sobre las azoteas. «Naves voladoras» atraviesan, dice Artaud, «un Pacífico de índigo violáceo», sobrecargadas con los tesoros de los fugitivos, pero también con «armas de contrabando» (*Conquête*. 22).

Una imagen arquetípica sintetiza el *pathos* del sitio de Tenochtitlan: un *demacrado* que —como los pobres europeos— traga su sopa a toda velocidad, hartándose ante el hambre inminente. Pero luego vuelve la *revuelta*: una revuelta, como dice Artaud, contra el destino, pero también contra la *sumisión*. Y aparece, de nuevo, ese «hombre desgarrado» (*Conquête*. 20) que se pregunta —como el monarca ante los adivinos, encarnado ahora por la multitud—, si no se ha equivocado al rendirse. Porque la multitud es un cuerpo, la *revuelta* hace de la multitud un

les têtes des chevaux. En bas ils les ont placées, et les têtes des Espagnols ils les ont mises plus haut. Ils les ont enfilées de telle sorte qu'elles faisaient face au soleil » (Baudot: 130). El *tzompantli* sería, literalmente, una «hilera de cabellos», y en sentido figurado, la estacada de cráneos en que se colocaban ritualmente las cabezas de los prisioneros sacrificados (Baudot: 395, n. 27).

cuerpo único, compacto, roto inmediatamente en pedazos, fragmentado, pegado, reconstruido como un mosaico, mezcla de indios y de conquistadores, de soldados, mujeres y caballos, como aparece en otro de los grabados del *Libro Doce* del Códice Florentino.⁴²

Tenemos, así, una visión de la *revuelta* y no de la derrota, derivada de Nietzsche y que encuentra su expresión en el *teatro de la crueldad* –un «mosaico de gritos» y «unidades pegadas» del cuerpo que hay que remitir al teatro expresionista o al montaje eisensteiniano:

Y cuando estalla la revuelta, el espacio escénico se convierte en una especie de mosaico de gritos en el que hombres o tropas compactas, en unidades pegadas miembro a miembro, chocan frenéticamente. El espacio se cubre, en toda su altura, de gestos cambiantes, rostros horribles, ojos rabiosos, puños cerrados, crines, corazas, y de todos los niveles del escenario caen miembros, corazas, cabezas, vientres, como un granizo cuyo bombardeo toca la tierra con explosiones sobrenaturales. (*Conquête. 23*)

Y luego de la revuelta, la *abdicación*: «La abdicación», título de la última parte del espectáculo de Artaud. O lo que es lo mismo: luego de la revolución, la *anarquía*. Ninguna otra visión de la conquista se ha expresado de una manera tan radical y subversiva. Aquí es posible descubrir una asociación evidente entre *La Conquête du Mexique* y *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. ¿Moctezuma como Heliogábalo, como otro *anarquista coronado*? Y el *teatro de la crueldad* se revela, entonces, no como un espectáculo de violencia y horror, sino como una revuelta metafísica –como un acto *real* de insurrección contra el destino. La abdicación de Moctezuma aparece como una operación mágica, «maléfica», de hechicería:

Pero la abdicación de Moctezuma produce, como reacción, una pérdida extraña y como maléfica de seguridad de parte de Cortés y de sus guerreros. Una turbulencia concreta surge de los tesoros descubiertos, que aparecen como ilusiones en los rincones de la escena. (Esto se conseguirá gracias a múltiples juegos de espejos). (*Conquête. 23*)

Sin adentrarnos, todavía, en esos espejos turbulentos, deformantes, que producen, no obstante, una suerte de límpida turbulencia, vale la pena recordar que las imágenes de la *abdicación* aparecen lo mismo en el *Libro Doce* que en la segunda *Carta* de Cortés, donde el monarca pronuncia un extenso discurso destinado a legitimar la «usurpación» cortesiana, si es que es posible llamar así al regicidio del monarca

⁴² Cf. la imagen que aparece en la portada del libro de Baudot, construida como escena o ritual sacrificial.

azteca.⁴³ Un discurso, por cierto, no tan distinto al recogido en las llamadas «crónicas indígenas» por los franciscanos. Dice así:

«Hermanos y amigos míos, ya sabéis que de mucho tiempo acá vosotros y vuestros padres abuelos habéis sido y sois súbditos de mis antecesores y míos [...]. Y también creo que de vuestros antecesores ternéis memoria cómo nosotros no somos naturales desta tierra, y que vinieron a ella de muy lejos tierra y los trajo un señor que en ella los dejó cuyos vasallos todos eran [...]. Y bien sabéis que siempre lo hemos esperado, y según las cosas que el capitán nos ha dicho [...], tengo por cierto, y ansí lo debéis vosotros tener, que aquéste es el señor que esperábamos [...]. Y mucho os ruego [...] que, así como hasta aquí a mí me habéis tenido y obedescido por señor vuestro, de aquí adelante tengáis y obedezcáis a este grand rey, pues él es vuestro natural señor, y en su lugar tengáis a este su capitán». (Cortés: 227-228)

En el *Libro Doce* del Códice Florentino, vuelve a aparecer la «abdicación». Se trata, sin embargo, de una presencia muy distinta a la construcción jurídica y retórica del discurso apócrifo, ficticio, de Moctezuma. Lo que surge ahí es la *revuelta*, la confusión, la *anarquía*:

Y cuando el sol iba a ocultarse, cuando apenas había un poco de sol, vino a dar pregón Itzcuautzin, desde la azotea gritó y dijo: «Mexicanos, tenochcas, tlatilolcas: os habla el rey vuestro, el señor, Motecuhzoma: os manda decir: que lo oigan los mexicanos: 'Pues no somos competentes para igualarlos, que no luchen los mexicanos. Que se deje en paz el escudo y la flecha'. Los que sufren son los viejos, las viejas dignas de lástima. Y el pueblo de clase humilde. Y los que no tienen discreción aún: los que apenas intentan ponerse en pie, los que andan a gatas. Los que están en la cuna y en su camita de palo. Por esta razón dice vuestro rey: 'Pues no somos competentes para hacerles frente, que se deje de luchar'. A él lo han cargado de hierros, le han puesto grillos a los pies».

El discurso diferido de Moctezuma se introduce con una referencia al ocultamiento del sol, a la desaparición progresiva de su luz. Las «luchas interiores» del monarca terminan en el gesto trágico de la abdicación, que marca la vuelta del *caos* –la guerra, la *revolución*:

Cuando hubo acabado de hablar Itzcoatl le hicieron una gran grita, le dijeron oprobios. Se enojaron en extremo los mexicanos, rabiosos se llenaron de cólera y le dijeron: «¿Qué es lo que dice ese ruin de Moctezuma? ¡Ya no somos sus vasallos!» [«¿Qué dice el puto de Mochtezuma, y tú, bellaco, con él? No cesaremos de [hacer] la guerra», en la traducción de Sahagún.] Luego se alzó el estruendo de guerra, fue creciendo rápidamente el clamor guerrero. Y también inmediatamente cayeron flechas en la azotea. Al momento los españoles cubrieron con sus

⁴³ Es la lectura que ofrece Octavio Paz en «Crítica de la pirámide», ese ensayo o *visión* incluido en *Posdata*: «Al convertirse en los sucesores del poder azteca, los españoles perpetuaron la usurpación» (Paz: 143).

escudos a Motecuhzomatzin y a Itzcoatzin, no fuera a ser que dieran contra ellos las flechas de los mexicanos. (Sahagún: 118-119)⁴⁴

Un espectáculo grotesco se abre en el escenario a la hora de la abdicación –luces y sonidos, como «frutos acuosos», aplastados contra el suelo. La anarquía, duplicada, aparece entre los españoles: «Varios Hernán Cortés entran al mismo tiempo, señal de que ya no hay jefe». Aquí y allá, «los indios masacran españoles», mientras Cortés, balanceando los brazos ante una estatua cuya cabeza se convierte en música, «parece soñar». «Las traiciones quedan impunes» (*Conquête*. 23). Estas imágenes alucinantes de la guerra y la masacre, que marcan el fin de la Conquista en el texto de Artaud, corresponden al desenlace de la segunda *Carta de relación* de Cortés –es decir, a la huida de México-Tenochtitlan posterior a la derrota y a la llamada Noche Triste.⁴⁵ Por eso, en el proyecto de Artaud, la Conquista no termina con la toma de Tenochtitlan ni con la victoria de los españoles: las imágenes alucinantes del fin, precisando lo dicho antes, tienen probablemente su origen en los pasajes que relatan «cómo empezó la guerra» de los indios y los españoles, y «cómo huyeron de México por la noche», como se lee en los títulos de los capítulos XXI y XXIV del *Libro Doce* (118 y 125). La noche de la derrota señala, más que la escena melodramática cantada en un romance castellano, un momento absoluto, más allá del tiempo: el del *fin* y la *desaparición del fin* de la Conquista.

He aquí una imagen del comienzo de esa guerra –y de esa rebelión– contra Cortés y Moctezuma. O en los términos de Artaud, de esa «guerra contra el destino» (*Messages*. 33):

El [...] mensajero volvió dende a media hora todo descalabrado y herido dando voces que todos los indios de la cibdad venían de guerra y que tenían todas las puentes alzadas, y junto tras él da sobre nosotros tanta multitud de gente por todas partes que ni las calles ni azoteas se parecían con gente, la cual venía con los mayores allaridos y grita más espantable que en el mundo se puede pensar. Y eran tantas las piedras que nos echaban con hondas dentro en la fortaleza que no parecía sino que el cielo las llovía, y las flechas y tiraderas eran tantas que todas las paredes y patios estaban llenos y casi no podíamos andar con ellas.

⁴⁴ La versión de Cortés contrasta con la del *Libro Doce*. «Y el dicho Muteeçuma [...] dijo que le sacasen a las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y les haría que cesasen la guerra. Y yo lo hice sacar, y en llegando a un petril que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía le dieron una pedrada los suyos en la cabeza tan grande que dende a tres días murió» (Cortés: 272).

⁴⁵ La segunda *Carta de relación*, por cierto, incluye un apéndice que dice: «Después desta, en el mes de marzo primero que pasó vinieron nuevas de la dicha Nueva España cómo los españoles habían tomado por fuerza la grande ciudad de Temixtitán, en la cual murieron más indios que en Jerusalén judíos en la destrucción que hizo Vespasiano, y en ella asimesmo había más número de gente que en la dicha cibdad santa» (Cortés: 309).

Cito las *Cartas de relación* (Cortés: 270), donde otra imagen desmesurada resurge a través de las pláticas que, con los intérpretes, establecen Cortés y los jefes de la resistencia:

Y luego torné a aquella azotea y hablé a los capitanes que antes habían hablado conmigo, que estaban algo desmayados por lo que habían visto. Los cuales luego llegaron, y les dije que no se podían amparar y que les hacíamos cada día mucho daño y que murían muchos dellos y quemábamos y destruíamos su cibdad, y que no había de parar fasta no dejar della ni dellos cosa alguna. Los cuales me respondieron que bien vían que recibían de nos mucho daño y que murían muchos dellos, pero que ellos estaban ya determinados de morir todos por nos acabar; y que mirase yo por todas aquellas calles y plazas y azoteas cuán llenas de gente estaban, y que tenían hecha cuenta que a morir veinticinco mill dellos y uno de los nuestros nos acabaríamos nosotros primero, porque éramos pocos y ellos muchos; y [...] que no podíamos durar mucho que de hambre no nos muriésemos aunque ellos no nos matasen. (Cortés: 275-276)

Sorprende que el propio Cortés deje asomar los aspectos más terribles de la «toma» de Tenochtitlan. Porque, a pesar de las muertes de los españoles, es evidente la masacre que estaba teniendo lugar entre los indios; al grado de que el propio capitán español les ofrece a los enemigos suspender el *exterminio* sistemático —a cambio, por supuesto, de su rendición. Lo curioso es que los indios no se rinden, sino que, por lo contrario, articulan una amenaza desesperada que termina por hallar refugio en el suicidio y la autodestrucción. La *confesión* cortesiana da cuenta del valor de los conquistadores. Pero también evidencia su voluntad de civilizada destrucción: «Y que no había de parar fasta no dejar della ni dellos cosa alguna».

La versión indígena del hecho ofrece una visión igualmente intensa, aunque también más sintética y metafórica de la realidad. La mortandad española se vuelve, allí, metafísica:

Fue como si se derrumbaran, como si desde un cerro se despeñaran. Todos allí se arrojaron, se dejaron ir al precipicio [...]. Pronto con ellos el canal quedó lleno, con ellos cegado quedó. Y aquellos que iban siguiendo, sobre los hombres, sobre los cuerpos pasaron y salieron a la otra orilla. (Sahagún: 126)

Pero el espectáculo grotesco que se abre al fin de la Conquista inicia otra guerra no menos metafísica: la *guerra de los principios* —que Wolfgang Rihm incorpora a su libreto y que aparece en la segunda parte de *Heliogábalo*—, la guerra de lo masculino y lo femenino, esos dos principios de los que, más allá de los conflictos y del «desorden de los principios» que preside la *anarquía* humana, está suspendida la «vida cósmica» (*Héliogabale*. 64 y 65). Y esa *guerra de los principios* se expresa en el nacimiento de *Heliogábalo*, pero también en el ambiente mórbido,

sexual, pasional, femenino, que emerge de la matanza, con el *fin* de la Conquista –pues, como dice Artaud, «esa fusión, esa instalación de las esencias [...], no se obtiene más que con la *sangre*» (*Héliogabale*. 65). Muerte y nacimiento (*Héliogábalo*: 11):

Si hay en torno del cadáver de Heliogábalo, muerto sin sepultura y degollado por la policía en las letrinas de su palacio, una intensa circulación de sangre y excrementos, en torno a su cuna hay una intensa circulación de esperma.

Muerte y nacimiento que «estallan» en «floraciones sordas», en «flores venenosas»:

Parejas extrañas aparecen, el español encima de la india, horriblemente hinchados, inflamados y negros, balanceándose como carretas que mostraran sus vientres [...].

Y en esa caída, esa mengua de la fuerza brutal que se agota, sin tener ya nada más qué devorar, se dibujará el primer indicio de una novela pasional.

Caídas las armas, aparecen los sentimientos de lujo. No las pasiones dramáticas de tantas batallas, sino sentimientos calculados, un drama sabiamente urdido, donde se manifestará, por primera vez en el espectáculo, la cabeza de una mujer.

Y como consecuencia de todo esto, este es también el tiempo de los miasmas, de las enfermedades.

En todos los planos de la expresión, aparecen como floraciones sordas, sonidos, palabras, flores venenosas que estallan a ras de tierra. (*Conquête*. 23)

Y es ese terreno de «floraciones sordas» y de «flores venenosas» el que va a abonar el cadáver de Moctezuma a la hora de sus funerales. Como señala Georges Baudot, llama la atención el hecho de que el *Libro Doce* no refiera la muerte del monarca azteca y aluda sólo a la secuencia de su arrojamiento «a la orilla del agua», y a la incineración de los despojos:

A los cuatro días de haber sido arrojados del templo, vinieron los españoles a echar los cuerpos de Motecuhzoma y de Itzcuahtzin, ya habían muerto, a la orilla del agua [...]. Y cuando fueron vistos, cuando fueron reconocidos que uno es Motecuhzomatzin y el otro Itzcuahtzin, luego a Motecuhzomatzin lo llevaron en brazos, lo transportaron a un lugar llamado Copulco.

Allí lo colocaron sobre una pira de madera, luego le pusieron fuego, le prendieron fuego. Comenzó a restallar el fuego, crepitaba como chisporroteando. Cual lenguas se alzaban las llamas, era un haz de espigas de fuego, se levantaban las lenguas de fuego. Y el cuerpo de Motecuhzoma olía como carne chamuscada, hedía muy mal al arder. (Sahagún: 123)⁴⁶

⁴⁶ « On remarquera que ce texte ne propose aucune version concernant la mort elle-même de Motecuhzoma et n'offre aucune explication à un décès qui devait soulever plus

La imagen del cuerpo de Moctezuma arrojado por los españoles a las aguas es una de las más expresivas en la serie de estampas que ilustran el *Libro Doce* (Sahagún: 98). No es imposible encontrar en ella un simbolismo de la fertilidad y del *sacrificio* –con el cuerpo del monarca desdoblado y arrojado, como una semilla, en la parte superior del grabado, y el cadáver sumergiéndose en las aguas en la parte inferior. Y el significado de la revuelta es el mismo: como en los antiguos ritos de la vegetación, lo que se celebra es –como en *La rama dorada*, de Frazer– la muerte ritual del rey y el renacimiento de la vida. Ese es el sentido de la revuelta contra el monarca, el destino y los dioses que va a consumarse en el *Libro Doce*.

Y el cuerpo de Motecuhzoma olía como carne chamuscada, hedía muy mal al arder. En tanto que ardía el cuerpo de Motecuhzoma, con ira y sin afecto, algunos decían zahiriéndolo: «Ese infeliz en todo el mundo infundía miedo, en todo el mundo causaba espanto, en todo el mundo era venerado hasta el exceso, le acataban todos estremecidos. Ese es el que al que en lo más pequeño lo había ofendido, lo aniquilaba inmediatamente» [...]. Y muchos otros lo reprochaban y hablaban contra él entre dientes, lanzaban gritos de rabia, movían ante él la cabeza. (Sahagún: 123-124)⁴⁷

tard de très vives controverses. Le fait est d'autant plus curieux que pratiquement tous les récits indiens de la conquête accusent les Espagnols d'avoir assassiné l'empereur aztèque, soit en le poignardant, soit en lui portant un coup d'épée au bas-ventre, et cela sur ordre de Cortés » (Baudot: 390, n. 77). Baudot llama la atención, también, sobre las honras fúnebres rendidas a Itzquauhtzin y las «turbulentas ceremonias» que presiden la incineración de Moctezuma (Baudot: 390, n. 78).

⁴⁷ El escarnio de Moctezuma durante sus funerales tiene su paralelo en la muerte de Heliogábalo –«muerto sin sepultura», asesinado « en las letrinas de su palacio» (*Héliogabale*. 11): « Dans un coin reculé, derrière une épaisse rangée des buis odorants et d'yeuses, les latrines des hommes d'armes s'étaient en plein vent avec leurs tranchées, tel des sillons qui labourent le sol. Le Tibre est trop loin. Les soldats trop près. Héliogabale, fou de peur, se jette d'un trait dans les latrines, il plonge dans les excréments. C'est la fin [...]. C'est ici une scène d'étal, une boucherie répugnante, un tableau d'abattoir ». Los gritos de escarnio son los prolegómenos de los «funerales»: « Une foule immense marche vers les quais, sur le Tibre, à la suite de ces masses lamentables de chairs déjà exsangues, mais barbouillées. 'A l'égout !', hurle maintenant la populace [...]. 'A l'égout, les deux cadavres, le cadavre d'Héliogabale, à l'égout !' ». Y aquí surge una escena arquetípica del *teatro de la crueldad*: « S'étant bien repue de sang et de la vue obscène de ces deux corps dénudés, ravagés, et qui montrent tous leurs organes, jusqu'aux plus secrets, la troupe essaie de faire passer le corps d'Héliogabale dans la première bouche d'égout rencontrée. Mais si mince qu'il soit, il est encore trop large. Il faut aviser ». A Heliogábalo se le había dado el nombre de *Varius* por haber sido formado de «espermas múltiples» y haber nacido de una prostituta, « on lui a donné par la suite les noms de Tiberian et de Traîné, parce que traîné et jeté dans le Tibre après qu'on a essayé de le faire entrer dans l'égout ; mais arrivé devant l'égout, et parce qu'il a les épaules trop larges, on a essayer de le limer. Ainsi, on a fait partir la peau en mettant à vif le squelette que l'on tient à laisser intact; et l'on aurait pu alors lui ajouter les deux noms de Limé et de Raboté ». Y así como «vinieron los españoles a echar los cuerpos de Motecuhzoma y de Itzcuahtzin [...] a la orilla del agua»,

El relato de la rebelión, en el *Libro Doce*, es un relato mítico del renacimiento –un relato *solar*. La abdicación y la revuelta descritas por Cortés en su segunda carta poseían un sentido ritual y mitológico vinculados a la vuelta de Quetzalcóatl, pero en el *Libro Doce* los símbolos del renacimiento vegetal y solar reaparecen bajo la forma de imágenes poéticas:

Por cuatro días duró el combate. Y a los siete días quedaron sitiados en su casa los españoles. Pasados los siete días, hicieron una salida, fueron a reconocer, fueron a hacer exploración. Llegaron hasta Mazatzintamalco. Fueron a coger cañas que empezaban a jilotear. (Sahagún: 124)

La traducción de Baudot aclara el simbolismo vegetal del pasaje –de *renacimiento*:

Ils ont pris des tiges de maïs encore tendre, il venait de commencer à se former, le maïs; tout simplement le maïs noir a été pris en tige verte encore tendre (99).

La guerra se asocia a la fertilidad; las acciones guerreras a la circunvolución solar:

Armados para la guerra, fueron a cortar las cañas; fueron con la mayor prisa. Apenas habían llegado, cuando ya dieron la vuelta para meterse. Salieron al estar el sol en su apogeo, y estaban dentro de vuelta, cuando el sol se va metiendo [«Et, quand ils sont sortis, le soleil était au plus haut, lorsqu'ils sont revenus, le soleil se couchait»]. (Sahagún: 124; Baudot: 99)

En *La Conquête du Mexique*, imágenes desastrosas introducen las honras fúnebres. Pero sucede como si hoces inmensas decapitaran los cuerpos reverentes, las costas marinas, los acantilados.

Y al mismo tiempo, un soplo religioso curva las cabezas, horribles ruidos de chillidos suenan, cortados de golpe como las caprichosas florituras del mar en una vasta extensión de arena, de un farallón despedazado en peñascos. (24)

Y después vienen las «floraciones sordas», las *miasmas* –lo hediondo, lo mutilado:

Son los funerales de Moctezuma. Ruido de pasos, murmullos. La multitud de indígenas cuyos pasos suenan como mandíbulas de escorpión. Y luego, agitación ante las miasmas, cabezas enormes con las narices hinchadas por los olores –y nada más que españoles inmensos, pero con muletas. (24)

como se dice en el *Libro Doce* (Sahagún: 123), así arrojan los soldados romanos los cuerpos de Heliogábalo y su madre a las aguas del Tíber: « Mais une fois limé, il est encore trop large sans doute, et on balance son corps dans le Tibre qui l'entraîne jusqu'à la mer, suivi, à quelques remous de distance, du cadavre de Julia Soemnia » (*Héliogabale*: 125-127).

Y el cadáver del monarca, la multitud, la rebelión, la *crueledad* –la imagen poética:

Y como la marea que sube, como el estallido repentino de una tormenta, como el azote de la lluvia sobre el mar, la revuelta que atrae a la multitud a montones, balanceándose sobre las cabezas como un navío. (*Conquête*. 24)

La *crueledad*, la sangre, el sacrificio, la matanza ritual. La conquista como asesinato ritual y como guerra cósmica, encarnada en Moctezuma y fuente de la resurrección *vegetal*:

Y los espasmos bruscos de la batalla, la espuma de las cabezas de los españoles acorralados que se proyectan como sangre sobre las murallas verdecidas. (24)

El sacrificio, la cultura solar que exaltaba Artaud en «La cultura eterna de México»:

El sol, para usar el antiguo lenguaje de los símbolos, aparece como el mantenedor de la vida. No es solamente el elemento fecundante, el soberano provocador de la germinación [...]. Quema, consume, calcina, elimina, pero no destruye todo lo que suprime. Mantiene la eternidad de las fuerzas por medio de las cuales la vida se conserva bajo el amontonamiento de la destrucción *y merced a la destrucción misma*. (*México*. 184; el subrayado es mío)

La anarquía de *Heliogábalo* era esa apertura a la «poesía de lo real» y al *teatro de la crueledad*. Y Moctezuma, como Heliogábalo, posee «el sentido de la anarquía» –que emerge de su abdicación y que inyecta la destrucción a través de «la sangre, la crueledad y la guerra» (*Héliogabale*. 45). Porque la fusión de lo masculino y lo femenino, el final de la «guerra de los principios», la guerra metafísica, «no se logra más que con la sangre» (*Héliogabale*. 65). La muerte de Moctezuma, como la vida de Heliogábalo, son «la anarquía en acto» –término de las contradicciones, supresión de la guerra y la anarquía a través de la guerra misma. Son la «realización de la anarquía». «Y la anarquía», explica Artaud, «es la poesía realizada»: un estado de «crueledad aplicada» (*Héliogabale*. 97). Una representación mitológica fundada en un ritual multitudinario,⁴⁸ una especie de exorcismo colectivo: eso es lo que acontece en *La Conquête du Mexique* –un caso de «anarquía peligrosa», una expresión poética y teatral que alcanza, en las crónicas de la Conquista, «el plano de la realidad más verídica». Pues, como afirma Artaud en su invención de Heliogábalo

⁴⁸ La visión de *Posdata* se asemeja a la de *La Conquête du Mexique*. «Si para los españoles la Conquista fue una *hazaña*, para los indios fue un *rita*, la representación humana de una catástrofe cósmica» (Paz: 114).

—«anarquista coronado», monarca solar—, «la poesía, cuando es real, necesita sangre, justifica que se derrame sangre» (*Héliogabale*. 107).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARTAUD, ANTONIN. « *La Conquête du Mexique* ». *Oeuvres complètes. V. Autour du Théâtre de la Cruauté et des Cenci*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 1979. 18-24.

———. *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Paris: Gallimard, 1979.

———. *Messages révolutionnaires*. Paris: Gallimard, 1971.

———. *México*. Ed. y pról. Luis Cardoza y Aragón. México: UNAM, 1962.

———. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Ed. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

———. *Oeuvres complètes. V. Autour du Théâtre de la Cruauté et des Cenci*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 1979.

———. *Oeuvres complètes. XII. Artaud le Môme. Ci-git précédé par La culture indienne*. Paris: Gallimard, 1989.

———. *Les Tarahumaras*. Préf. Paule Thévenin. Paris: Gallimard, 1971.

———. *Le théâtre et son double*. Préf. Paule Thévenin. Paris: Gallimard, 1964.

BAUDOT, GEORGES (ed). *Récits aztèques de la Conquête*. Intr. Georges Baudot. Trad. Georges Baudot y Pierre Cordoba. Epíl. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1983.

BORIE, MONIQUE. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*. Paris: Gallimard, 1989.

CORTÉS, HERNÁN. *Cartas de relación*. Ed., intr. y notas Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.

DUMOULIÉ, CAMILLE. *Artaud, la vie*. Paris: Desjonquères, 2003.

DUVERGER, CHRISTIAN. *La fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*. Paris: Seuil, 1979.

FLORES, ENRIQUE. «Artaud o el rito de los reyes de la Atlántida». *Literatura Mexicana* X-1/2 (2000). 187-224.

———. «*La destrucción de Jerusalén: fantasma, violencia y conquista en un pliego de cordel del siglo XVI*». *Revista de Literaturas Populares* III-1 (enero-junio 2003). 67-86.

FRAZER, JAMES EDWARD. *La rama dorada. Magia y religión*. 3ª ed. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: FCE, 1956.

KLÜGL, MICHAEL. « Notes sur l'oeuvre *La Conquête du Mexique* ». En WOLFGANG RIHM. *Die Eroberung von Mexico*. Disco compacto (cuaderno). Fotocopias: 2003. s / p.

PAZ, OCTAVIO. «Crítica de la pirámide». En *Posdata*. 24ª ed. México: Siglo XXI, 1994. 103-155.

RIHM, WOLFGANG. « Mexico. Notes sur la *Conquête* ». En WOLFGANG RIHM. *Die Eroberung von Mexico*. Disco compacto (cuaderno). Fotocopias: 2003. s / p.

———. « Remarques sur la musique *Tutuguri* ». En WOLFGANG RIHM. *Tutuguri. Poème dansé*. Disco compacto (cuaderno). Horzgerlingen: Hansler Classic, 2001. 19-20.

ROZAT, GUY. *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. México: Tava, 1992.

SCHNEIDER, LUIS MARIO. «Artaud y México». En *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 7-97.

SAHAGÚN, BERNARDINO DE. «Libro Doce». En *Historia general de las cosas de la Nueva España*. v. 4. Trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 1956. 1-165.

YATES, FRANCES. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

RESUMEN- Tras revisar los motivos que llevaron a Antonin Artaud a viajar a México, este trabajo analiza detenidamente una pieza escrita por él antes de embarcarse, y que constituyó el primer proyecto para un espectáculo de Teatro de la Crueldad: *La Conquête du Mexique*. El proyecto ponía en escena, en los términos de un ritual, y a partir de una «visión» cercana a las crónicas indígenas, el acontecimiento metafísico de la caída y fin de Tenochtitlan.

RÉSUMÉ- Passage en revue des motifs qui conduisirent Artaud à se rendre au Mexique, puis analyse détaillée d'une pièce écrite par lui avant d'embarquer et qui constitua le premier projet d'un spectacle du Théâtre de la Cruauté : *La Conquête du Mexique*. Le projet mettait en scène, en termes de rituel et à partir d'une « vision » proche des chroniques indigènes, l'événement métaphysique de la chute de la fin de Tenochtitlan.

ABSTRACT- After reviewing the reasons that took Antonin Artaud in a voyage to Mexico, this paper analyzes in detail a play he wrote before his trip. This play, titled *La Conquête du Mexique*, was the first project for a spectacle of the «Theatre of Cruelty». Artaud's project presented the metaphysical event of the fall of Tenochtitlan staging it as a ritual and a «vision» of the Indian chronicles.

PALABRAS CLAVE: Artaud, Conquista, Teatro, Crueldad, Tenochtitlan.