



# ANTONIN ARTAUD

## un forzado de la sensibilidad

**E**SE hombre enjuto y negro que ingresa en el asilo psiquiátrico de Rodez en 1943 lleva en su rostro la marca de la más lúcida de todas las violencias, la del «auténtico enajenado», el «hombre que ha preferido volverse loco, en el sentido social que se da a esta frase, antes que traicionar cierta idea suprema del honor humano».

Fueron los surrealistas quienes clamaron ya en 1925: "Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social; en nombre de esta individualidad que es propia del hombre, exigimos que se ponga en libertad a esos forzados de la sensibilidad, puesto que, por otro lado, no se puede legalmente recluir a todos los hombres que piensan y actúan".

Pues bien, el forzado de Rodez, que fue actor con Abel Gance y Dreyer, que fundó el teatro Jarry y fue ayudante de Louis Jouvet, es también el autor de «El ombligo de los Limbos», y se llama Antonin Artaud.

### La expresión es revolución

¿Autor? ¿Puede calificarse de autor a alguien que decía: "Toda escritura es porquería" y "Hay que acabar con el espíritu como hay que acabar con la literatura"? "En adelante, el lenguaje sólo se utilizará como medio de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, de laberinto de sinrazones".

Para Antonin Artaud, la expresión o es revolución o no es nada. "El teatro de la crueldad se propone recurrir al espectáculo de masas; buscar en la agitación de masas ingentes, lanzadas unas contra otras, convulsas, algo de esa poesía que podemos encontrar en las

fiestas y en las muchedumbres; esos días, cada vez más raros, en que la gente se lanza a la calle". Suyas son estas palabras: "Me he dado cuenta de que ya no es posible reunir a la gente en un teatro aunque sea para decirles verdades, y que el único lenguaje válido para comunicarse con la sociedad y su público es el de las bombas, las ametralladoras, las barricadas y todo lo demás".

Y cuando André Breton le pidió que participase en cierta exposición, Artaud le contestó: "Cómo podría escribir yo un texto para una exposición que va a ir a ver ese mismo público maloliente, para una galería que, aunque sus fondos procedan de un Banco comunista, es una galería capitalista en la que se venden muy caros unos cuadros que han dejado de ser pintura para convertirse en valores mercantiles, valores, titulados VALORES, esa especie de papelones impresos en varias tintas y que representan en un simple papel (¡oh milagro!) el contenido de una mina, de un campo, de un pozo, de un sedimento, en el que el poseedor, el propietario, no ha dejado una sola gota de sudor, mientras que millones de obreros han dejado sus vidas sólo para que eso que llamamos espíritu pueda disfrutar tranquilamente del trabajo material del cuerpo".

### Zarandeado por un dios

En 1936, desengañado de los surrealistas, Artaud se traslada a Méjico, donde conocerá a los indios. "Si busqué el peyote no fue para entrar en un mundo nuevo, sino para escapar a un mundo falso". Dieciocho meses después de volver a Francia, Artaud es internado: delirio crónico. (Es verdad que si

hubiese que internar a todos los que muestran señales esquizoides, no quedaría ningún artista en libertad, ni habría psiquiatras: todo comenzaría otra vez entre paredes.)

Artaud se rebela: "Soy un fanático, pero no estoy loco. No quiero saber nada del orden moderno que nos lleva sólo al caos". Nueve años pasará el poeta internado, dividido entre el delirio de la persecución, sus angustias religiosas y la magia. El 25 de mayo de 1946, Artaud abandona Rodez y vuelve a París; le quedan menos de dos años de vida: sufre de un cáncer de recto.

Entonces empieza a escribir febrilmente; se droga con opio (mediante prescripción médica) para calmar sus dolores, sigue escribiendo ("Artaud le Momo", "Aquí Yace", la "Cultura India"), pronuncia una horrible conferencia titulada *Tête à tête* en el théâtre du Vieux-Colombier, el 13 de enero de 1947. A este propósito, André Gide escribiría: "Acabábamos de ver a un hombre miserable, atrocemente zarandeado por un dios, como en el umbral de una gruta profunda, antro secreto de la Sibila, donde nada que sea profano se tolera. Aquel hombre nos había obligado a un trágico juego de rebelión contra todo aquello que, admisible para nosotros, no lo era para él, mucho más puro". Después de un supremo ensayo destinado a la RTF («Para acabar con el juicio de Dios»), y que fue prohibido, muere el 4 de marzo de 1948; él, que había escrito: "Reintegrarte en esa entidad sin Dios que te asimila y te engendra como si fueres tú mismo el que te engendraras, y como en realidad constantemente tú te recreas en la Nada y contra El".

Como resulta inadmisibles en la cabecera de un hombre vivo como

Artaud cualquier «obsceno festín», nos hemos contentado con saludar aquí su importancia para nuestra época, que es realmente tremenda. "No somos capaces de conceder al destino de Antonin Artaud toda la atención que merece" (Maurice Blanchot). "Quiero que la conciencia de los últimos amigos que yo puedo tener aquí en la tierra y que quizá sean mis últimos lectores, se vea iluminada y comprenda que yo nunca estuve ni loco ni enfermo, y que mi internamiento no es sino resultado de un horroroso y oscuro complot..." («Cartas desde Rodez»). ■ FREDERICK TRISTAN.

- 1896, 4 de septiembre: Nace en Marsella Antonin Artaud.
- 1905. Meningitis.
- 1914. Dolores nerviosos y cerebrales. Pasa algún tiempo en una casa de salud cerca de Marsella.
- 1916. Movilizado, Artaud es declarado inútil.
- 1920. Encuentro con Charles Dullin y Lugné-Poe.
- 1922. Entra en el equipo del teatro del Atelier.
- 1924. Correspondencia con Jacques Rivière. Encuentro con los surrealistas.
- 1925. «L'Ombilic des Limbes», «Le Pèse-Nerf».
- 1926. Rueda con Abel Gance (*Napoléon*) y con Dreyer (*Juana de Arco*).
- 1929. «L'Art et la Mort».
- 1932. Ayudante de Jouvet.
- 1936. Viaja a Méjico.
- 1938. Es internado en Sainte-Anne, escribe «El teatro y su doble».
- 1943. Traslado al asilo de Rodez.
- 1945. «Viaje al país de los Tarahumaras».
- 1946. «Cartas desde Rodez». Regreso a París.
- 1948, 4 de marzo: Muerte de Artaud.

# EL MITO DEL HUMANISMO: LA PRUEBA DE LA PESTE

**I**

**N**O. Evidentemente, no puede decirse que «nunca pasa nada». Pero el problema consiste en saber a ciencia cierta qué pasa cuando «pasa» algo. Según como analicemos los efectos que produce en nuestras vidas el acontecimiento, podremos acaso esclarecer qué sea eso que llamamos «nuestras vidas». El acontecimiento —esa súbita irrupción de lo insólito o de lo imprevisto en la vida humana— servirá quizá de «experimentum crucis» de nuestro propósito: contribuir a dilucidar la difícilísima cuestión acerca de la naturaleza humana.

**II**

Imaginemos un grupo de un centenar de personas reunidas para tratar en asamblea cuestiones políticas, financieras o futbolísticas. Imaginemos que de pronto la reunión se ve amenazada por el acontecimiento: una fuerza externa hace su aparición y amenaza el grupo. Da igual, para nuestros fines analíticos, que esa fuerza sea de naturaleza sísmica o polidámica, fuerza volcánica o «fuerzas públicas». Algo ha sucedido de pronto y preguntamos: ¿cuál es el efecto de ese suceso en los que integran esa comunidad?

**III**

Prescindamos de la procedencia del «suceso»: lo importante es la reacción. Y puestos a purificar al máximo el suceso de causas conocidas, decretémoslo como «puro suceso». Imaginemos que de pronto, al llegar a la puerta de nuestra casa, tropezamos en el suelo con un pájaro muerto. O que al dejar una embarcación, una gaviota insinúe el insospechado gesto de atacarnos y hasta consiga rozar nuestra cabeza. O que de pronto una historia de amor convencional y sin trascendencia —un melodrama de corte absolutamente clásico— quede trastornado por la irrupción de un insólito mensajero del infierno: los pájaros.

¿Qué sucede cuando llegan de pronto en bandadas los pájaros y atacan el grupo humano, alteran la tranquilidad y parsimonia de la vida cotidiana de una aldea norteamericana? ¿Qué sucede cuando muere un acontecimiento insólito en la vida humana? ¿Cómo muere en ella el suceso puro, eso que los pájaros simbolizan del mejor modo?

¿Qué sucede cuando la tranquila vida de una ciudad risueña y apacible, frívola, bullanguera, en plena expansión y desarrollo se ve alterada —ella y las menudas historias y pequeñas anécdotas o melodramas que traban esa vida y a sus habitantes— por la súbita irrupción del terremoto?

¿Qué pasaría —se preguntaba Or-

tega y Gasset— si un buen día, al abrir la puerta, nos diéramos cuenta de que esa calle que damos por descontado que nos encontraremos bajo nuestros pies ha desaparecido?

Sólo el acontecimiento tiene el poder de disolver las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas —esas creencias que hacemos ingenuamente valer por pensamientos—; asimismo, sólo el acontecimiento puede ser corrosivo de una

estructura social rígida y reseca en la que los hombres ejecutan —lo quieren o no lo quieren— un cupo limitado de papeles sociales que esa misma estructura ensambla, anuda.

**IV**

¿Cuál es el efecto de esa disolución? ¿Qué es lo que esa irrupción de

lo imprevisto predispone? Todos estarán de acuerdo en exclamar con Nietzsche que esta «devenir inocente» saluda el comienzo de la tragedia (incipit tragoedia!).

Esa tragedia, ¿aclara la naturaleza de la vida humana? Evidentemente. Mas he aquí que en el momento de reseñar ese esclarecimiento nos encontramos con dos interpretaciones contrapuestas del fenómeno. Trataremos de reseñar ambas interpretaciones. Y a partir de ellas, entenderemos dos filosofías y dos éticas que hoy día se nos ofrecen y se nos proponen.

**V**

Para algunos, la dura prueba del acontecimiento es, de algún modo, una prueba de autenticación. Gracias a él es posible discriminar la propiedad o

## REBELION CONTRA LA POESIA

*Inédito de Antonin Artaud*

Siempre hemos escrito mediante la encarnación del alma. Pero ésta ya existía, independientemente de nosotros, cuando accedimos a la poesía.

Al escribir, el poeta se dirige al verbo, y el verbo tiene sus leyes. En el inconsciente del poeta está el creer automáticamente en estas leyes. Se cree libre, pero no lo es.

Hay algo a la altura de su nuca, algo rondando las antenas de su pensamiento. Algo está germinando dentro de su cráneo, algo que ya estaba allí cuando él empezó. El poeta tal vez sea hijo de sus obras, pero éstas no son realmente suyas, pues cuanto de él había en su poesía no lo había aportado él mismo, sino ese inconsciente engendrador de vida, que lo había señalado como su poeta, pero al que él no había podido señalar a su vez. Y que además nunca estuvo demasiado bien dispuesto hacia su persona.

Yo no quiero ser el poeta de mi poeta, de ese yo que ha querido señalarme como poeta, sino el poeta creador, en rebelión contra mí mismo y contra mi otro yo. Y me viene a la mente la antigua rebelión contra las formas que se abalanzaban sobre mí.

Rebelándome contra mí mismo y contra mi otro yo he conseguido liberarme de esas malignas encarnaciones del verbo que jamás fueron para el hombre sino un compromiso ilusorio y cobarde, algo así como una vil fornicación entre la cobardía y la ilusión. No quiero un verbo salido de no sé qué libido astral, libido que fue en todo momento consciente de las formaciones de mi deseo dentro de mí.

Hay en las formas del verbo humano no sé qué operación de rapaz, no sé qué autodevoramiento de rapaz, en el curso del cual el poeta, a fuerza de concentrarse en el objeto, termina siendo devorado por éste.

Un crimen pesa sobre el verbo hecho carne, pero el crimen no es otro que el de haberlo admitido. La libido es un pensamiento de animales, de animales que, un día, se transformaron en hombres.

El verbo engendrado por los hombres ha sido idea de un invertido sepultado por los reflejos animales de las cosas, que, por culpa del martirio del tiempo y de las cosas, llegó a olvidar que lo habían inventado.

El invertido devora a su otro yo y quiere que éste le alimente, busca en él a la madre, y quiere poseerla en su lugar. El crimen primitivo del incesto es enemigo de la poesía, y asesino de su poesía inmaculada.

Yo no quiero devorar mi poema, pero sí dar mi corazón a mi poema, y, ¿qué es dar mi corazón a mi poema?

Mi corazón no soy yo, sino el otro.

Dar su otro yo a su propio poema, es arriesgarse a ser violado por éste. Y si quiero entregarme virgen a mi poema, exijo que éste, a su vez, se me entregue virgen.

Soy ese poeta olvidado que un día se hundió en la materia, pero no permitiré que ésta me devore, ¡no!

Repudio esos reflejos caducos, consecuencia de un antiguo incesto que tuvo lugar por culpa de una ignorancia animal de la ley virgen de la vida.

El yo y el otro son estados del ser que han cobrado carácter catastrófico y en los que el viviente se deja aprehender por las formas que de aquél percibe. Amar a su propio yo es amar a un muerto, y la ley de lo virgen es el infinito. El engendrador inconsciente de nosotros mismos es también el de un viejo fornicario dedicado a las más bajas magias y que ha sabido convertir en magia esa infamia que representa el infinito acoplamiento de uno consigo mismo hasta conseguir que del cadáver salga un verbo. La libido es la definición de este deseo de cadáver, y el hombre es, en su caída, un criminal invertido.

Yo soy ese primitivo descontento del horror inexplicable de las cosas. No quiero reengendrarme en las cosas, pero quiero que las cosas se engendren a través de mí. No quiero en mi poema una idea del yo, no quiero encontrarme a mí mismo en mi poema.

Mi corazón es esa Rosa eterna engendrada por la fuerza mágica de la Cruz inicial.

El que a Sí Mismo y por Sí Mismo se ha crucificado, jamás ha tenido ocasión de arrepentirse.

Jamás, ya que a ese «Sí Mismo» él le ha dado también vida, él le ha obligado a encarnar, dentro de sí, el ser de su propia existencia.

Quiero ser sólo ese poeta eterno que se sacrificó, en la Cábala del yo, a la concepción inmaculada de las cosas. Rodez, 1943.

# ANTONIN ARTAUD

la impropiedad de las conductas; su «autenticidad» o su «mala fe». Y si bien quienes así valoran el asunto son suficientemente listos para saber que nunca una conducta típica en estado puro esa propiedad o impropiedad, si creen que el suceso propicia y favorece un esclarecimiento en este sentido.

De algún modo el suceso permitirá a los protagonistas del mismo profundizar en «sí-mismos», se aprehenderán como «sujeto» o como «yo» —sabrán finalmente a qué atenerse con respecto a «ellos mismos». El horizonte del suceso, la muerte que acecha como amenaza tras él, la disolución de estereotipos sociales o individuales, todo ello contribuirá a que cada sujeto dilucide su ser o su «existencia». Sabrá finalmente quién es.

## VI

Imaginemos una ciudad en la que «se aburre uno y se dedica a adquirir hábitos», donde «la vida no es muy apasionante» ni tampoco «se conoce el desorden». Imaginemos que de pronto sucede lo siguiente (según narra el cronista):

«La mañana del 16 de abril, el doctor Bernard Rieux, al salir de su habitación, tropezó con una rata muerta en medio del rellano de la escalera. En el primer momento no hizo más que apartar hacia un lado el animal y bajar sin preocuparse».

A medida que esta promoción se convierte en suceso —aparición de innumerables ratas muertas en toda la ciudad— esa despreocupación se trunca en inquietud. Como señala el cronista:

«Hasta ese momento nadie se había quejado más que como de un accidente un poco repugnante. Ahora ya se daban cuenta de que este fenómeno, cuya amplitud no se podía preclarar, cuyo origen no se podía descubrir, empezaba a ser amenazador».

## VII

La intención de Camus en «La peste» es manifiesta: se trata de investigar el efecto que ese acontecimiento insólito —la peste, precedida de las ratas como emisarios infernales— produce en una comunidad y en concreto en un grupo de protagonistas. Y es clara la conclusión que de ello extrae Camus: el acontecimiento permite que los individuos se «autentifiquen», discriminen acerca de su conducta propia e impropia, tomen distancias acerca de su «existencia cotidiana» o «de término medio», en la que habitualmente circulaban sus vidas. Gracias a la peste, unos individuos difuminados en el mundo de la «cotidianidad» y de la «opinión pública», unos individuos que ni vivían por cuenta propia ni hablaban con voz propia, sino que diluían su «propiedad» en el anonimato imperioso del «se» («se dice, se rumores, se ama»), recobran finalmente su timón, su propiedad, su ser. Saben que el sujeto de la frase no es un «se» anónimo, sino un «yo» que decide y elige y se compromete con el acontecimiento.

La intención de Camus, en una palabra, conjuga el conjunto de conceptos que traman una determinada versión —la más reciente y la más pun-

zante quizá— de lo que podríamos llamar, en términos generales, filosofía humanista. Me refiero a la versión existencialista del humanismo.

El problema que planteamos ahora es el siguiente: ¿Es inevitable interpretar en términos existencialistas el fenómeno que nos sirve de experimento: la prueba del acontecimiento, la peste? En seguida veremos que no es en absoluto inevitable.

## VIII

«Los archivos de la pequeña ciudad de Cagliari, en Cerdeña, guardan la relación de un hecho histórico y sorprendente». Tuvo lugar «una noche de fines de abril o principios de mayo de 1720», señala el cronista, e interpreta el efecto de la peste del modo siguiente:

«Bajo la acción del flagelo, las formas sociales se desintegran. El orden se derrumba».

Y añade:

«Por los arroyos sangrientos, espesos, nauseabundos (color de agonía y opio) que brotan de los cadáveres, pasan raros personajes vestidos de cera, con narices de una vara de largo y ojos de vidrio, subidos a una especie de zapatos japoneses de tabillitas doblemente dispuestas, unas horizontales, en forma de suela, otras verticales, que los aisla de los humores infectos, y salmodian absurdas letanías que no les impiden caer a su turno en el brasero. Estos médicos ignorantes sólo logran exhibir su temor y su puerilidad».

«La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharse. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho».

«Los sobrevivientes se exasperan, el hijo hasta entonces sumiso y virtuoso mata a su padre; el continente sodomita a sus allegados. El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja a puñados su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida. El elegante se adorna y va a pasearse por los osarios...» (El subrayado es mío.)

## IX

Para Artaud, la irrupción del acontecimiento —de la peste— implica el nacimiento del teatro: los hombres, hasta ese instante sólidamente instalados en papeles sociales fijos y resacados, comienzan a desempeñar, al igual que los actores en el teatro, papeles nuevos, inéditos. Se cubren con máscaras absolutamente imprevistas y hasta contradictorias con sus papeles previos. Es más: esas nuevas máscaras señalan a la vez el carácter también de «máscara» de aquellos papeles que parecían consustanciales a ellos mismos.

Detrás de esas máscaras, sin embargo, no subyace ningún rostro identificable: ningún yo, ninguna «identidad personal». Sólo subyacen máscaras resacadas, es decir, papeles sociales, roles —que en momentos de calma y «estabilidad social» pasan por constituir la trama misma de eso que

llamamos «yo» o «persona». Esta es, en último término, el simple efecto de un espejismo. O mejor dicho: de un proceso de resacamiento.

Nos hallamos, pues, a mil leguas de Camus y del humanismo en general (para el cual las nociones de «persona humana», «identidad personal» o «yo» constituyen algunas de sus principales premisas). A mil leguas también de la versión existencialista del humanismo, y ello por razón de que en el análisis de Artaud, en sus conceptos de teatro y máscara, difícilmente pueden integrarse nociones tales como «autenticidad» y «mala fe», «propiedad» e «impropiedad». Pues la autenticidad hace referencia al sujeto, a un yo que de algún modo «sabe a qué atenerse con respecto a sí mismo». Igualmente, la mala fe, que intenta colar ese yo fuera de combate (exclamando: «No soy ese que parezca ser, sino que soy otra cosa»). Pero sucede que a partir del análisis de Artaud lo que resulta problemática es esa misma noción y la realidad que designa: el yo. Es más: ese yo, así como el saber que tiene el yo acerca de sí mismo (la «autoconciencia») aparece ahora como ilusoria entidad que se coloca siempre «fuera de combate» sin que nunca podamos localizarla. Evidencia, pues, de este modo, una constitutiva «mala fe» —especialmente acentuada— así que presume «autenticidad».

Podemos, pues, decir, que la peste disuelve, para Artaud, la estructura social —y como efecto de esa disolución, queda a su vez disuelto el «yo», la «identidad personal» (mero epifenómeno o resultante o efecto de la rigidez de esa estructura). Ahora son las máscaras las que se instauran en sus cenizas. Máscaras que el acontecimiento (peste o «revolución») conjuga y multiplica —siempre y cuando el acontecimiento se perpetúe, se torne permanente; siempre y cuando no origine de nuevo otra estructura social rígida y otro reparto inflexible de papeles «establecidos»; siempre y cuando el devenir pueda aflorar, sin trabas, con toda su inocencia —es decir, extramuros de la moral.

## X

No. El humanismo en crisis no es síntoma de decadencia o degradación. O mejor, sí lo es de aquel sistema del cual es adecuada ideología. Pero esa crisis es también síntoma de una apreciación de la vida humana en términos que rebasan por completo la ética humanista. Esa apreciación piensa también en términos de «libertad» y «emancipación». Pero se niega a entender la libertad como «liberación de la conciencia» o como «emancipación del sujeto». Si el término «ensajenación», «alienación», implica «pérdida de conciencia», «depreciación de la conciencia» —entonces la emancipación no debe entenderse como «desalienación». Estos términos son inadecuados y viciosos si lo que se quiere mencionar es el juego de las máscaras, su profusión y su multiplicación como signos liberadores.

## XI

Se dice a veces que el humanismo es la única salvaguarda frente a una

ideología tecnocrática que se mueve por imperativos de una racionalidad tecnológica carente de fines —que o bien se yergue a sí misma en su propio fin o bien toma solapadamente de prestado fines y valores «establecidos». Se dice a veces que frente a esta ideología el humanismo es la única bandera. Y en la medida en que alguna corriente filosófica insinúa alguna crítica al humanismo, parece inevitable que caiga sobre ella esta solapada condena: ideología que refuerza y defiende los intereses de la sociedad industrial avanzada en su versión capitalista y/o socialista-soviética.

De hecho existe una alternativa que rompe este planteamiento en forma de dilema irresoluble, que enturbia nuestras fronteras, por supuesto (dentro de las nuestras todavía se debaten cuestiones que en otras partes fueron aclaradas poco después del neolítico). Me refiero al dilema entre el «humanismo» y el «estructuralismo». O entre aquellas filosofías que atribuyen al hombre la función de agente histórico en tanto que sujeto, y aquellas que entienden esa subjetividad humana como el mero efecto de una combinatoria de formas dadas e inmóviles. El humanismo yerra al no preguntarse si eso que considera incontestable —la subjetividad— constituye acaso un fetiche. El estructuralismo yerra al sofocar o marginar (así a veces Lévi-Strauss) la relevancia del acontecimiento y su capacidad disolvente. Pero entre tantas medias verdades, es posible insinuar una vía que rompa con ese dilema: una filosofía que piense a fondo el devenir en toda su inocencia y repare en el efecto que éste produce en las estructuras, y en esa «estructura compleja» o «conjunto de papeles» que llamamos, con lenguaje sustancialista, «persona» o «sujeto».

Esa filosofía propone, con Artaud, frente a la autenticidad como objetivo ético, el reconocimiento de la naturaleza «teatral» de la vida humana; reconocimiento que implícitamente hacen los sociólogos, quienes, con una lucidez imprevista (probablemente inconsciente), analizan la acción social en términos teatrales: «actor social», «papel social», etcétera.

Asimismo, propone un concepto sustitutivo de aquel que constituye la piedra angular del humanismo: frente al concepto de «persona» o «yo», el concepto de «máscara».

## XII

A veces, pues, pasan cosas. Y el cronista —en este caso el abajo firmante— puede corroborar la idea general de Artaud: cuando el acontecimiento incide de forma súbita e imprevista en la asamblea o comunidad, no se autentican las personas; más bien éstas se disuelven y es el teatro lo que nace. Viejas máscaras —resacadas, polvorizadas, aquejadas quizá de absolescencia— son sustituidas por nuevas, inéditas, imprevistas máscaras. ¿Deberemos lamentar como farsa o «antigua farsa» esta realidad que resañamos? Más lúcido me parece asumir una realidad que tiene bastante que ver con la naturaleza humana. ¿Por qué, pues, en lugar de lamentarla, no saludamos como liberación salvífica esa irrupción del teatro en nuestra vida? ■ EUGENIO TRIAS.