

TEATRO ORIENTAL Y TEATRO OCCIDENTAL

El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado.

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto.

Supuesta esta subordinación del teatro a la palabra, cabe preguntarse si el teatro tendrá realmente un lenguaje propio, si no será enteramente quimérico considerarlo un arte independiente y autónomo como la música, la pintura, la danza, etcétera.

Reconoceremos en todo caso que este lenguaje, si existe, se confunde necesariamente con la puesta en escena considerada:

Primero: Como la materialización visual y plástica de la palabra.

Segundo: Como el lenguaje de todo cuanto puede decirse y expresarse en escena, independientemente de la palabra, de todo cuanto encuentra su expresión en el espacio, o puede ser afectado o desintegrado por él.

Hemos de descubrir entonces si este lenguaje de la puesta en escena, como lenguaje teatral puro, puede alcanzar los mismos fines interiores que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado. Cabe preguntarse, en otros términos, si es capaz no de precisar pensamientos, sino de *hacer pensar*, si puede tentar al espíritu a adoptar actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista.

En pocas palabras: plantear el problema de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que sólo utiliza formas, ruidos o gestos, es plantear el problema de la eficacia intelectual del arte.

Aunque hayamos llegado a no atribuir al arte más que un valor de entretenimiento y descanso, y lo hayamos reducido a un uso puramente formal de las formas dentro de una armonía de ciertas relaciones externas, no hemos suprimido por eso su profundo valor expresivo; y la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea sólo pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cor-

tar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto.

Se comprende entonces que el teatro, mientras se mantenga encerrado en su propio lenguaje o en correlación con él, deba romper con la actualidad. Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir.

Cumplir esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo.

Pero, se objetará, las palabras tienen poderes metafísicos; no es imposible concebir la palabra, como el gesto, en un plano universal, plano, por otra parte, donde es más eficaz la palabra, como fuerza disociativa de las apariencias materiales y todos los estados en que el espíritu se haya estabilizado y tienda al reposo. Es fácil replicar que este modo metafísico de entender la palabra no es del teatro occidental, donde no se emplea la palabra como una fuerza activa, que nace de la destrucción de las apariencias y se eleva hasta el espíritu, sino al contrario, como un estado acabado del pensamiento que se pierde en el momento mismo de exteriorizarse.

En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés

del drama será sólo social, el interés de ver cómo los conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres. Y en verdad será sólo un dominio donde los recursos del lenguaje hablado conservarán su ventaja. Pero por su misma naturaleza estos conflictos morales no necesitan en absoluto de la escena para resolverse. Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión:

Antes de dar un ejemplo de las relaciones del mundo físico con los estados profundos del pensamiento, permítaseme que me cite a mí mismo:

«Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es *disimularlo*. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poe-

sía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra.

»Por eso la verdadera belleza nunca nos hiere directamente. El sol poniente es hermoso por todo lo que nos hace perder».

Las pesadillas de la pintura flamenca nos sorprenden por la yuxtaposición del mundo verdadero con elementos que son sólo una caricatura de ese mundo; nos muestran esos espectros que se nos aparecen en sueños. Las fuentes de esa pintura son esos estados de semivela que producen gestos fallidos y lapsos verbales: junto a un niño olvidado ponen un pez lira en el aire, junto a un embrión humano que nada en cascadas subterráneas un ejército que avanza contra una temible fortaleza. Junto a la incertidumbre soñada la marcha de la certidumbre, y más allá de una subterránea luz amarilla el resplandor anaranjado de un gran sol otoñal a punto de ocultarse.

No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea sólo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro sólo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida.

Pero cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero exten-

so con la anarquía formal por una parte, y también, por otra, con el dominio de la creación formal y continua.

De este modo la identificación del objeto del teatro con todas las posibilidades de la manifestación formal y extensa, sugiere la idea de una cierta poesía en el espacio que llega a confundirse con la hechicería.

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un solo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez.

Y el teatro oriental, por esta misma multiplicidad de aspectos, puede así perturbar y encantar y excitar continuamente al espíritu. Porque no se ocupa del aspecto exterior de las cosas en un único plano, ni se contenta con la confrontación o el impacto de los aspectos de las cosas con los sentidos, y tiene en cuenta el grado de posibilidad mental de donde nacieron esos aspectos, el teatro oriental participa de la intensa poesía de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal.

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.