

ces, el teatro dejará de ser un campo privilegiado, ofrecerá a todos un espacio abierto, un órgano esencial de la vida nacional, la voz de la conciencia colectiva.

El pueblo mismo debe llegar a ser la fuerza central en lugar del aislado grupo presente de intelectuales. El espíritu creador pertenece no a una sola clase, ni es la expresión del monopolio de una simple sección.

Entonces, constituirá una poderosa palanca para las fuerzas del porvenir. Pues el teatro es una síntesis. Todas las artes se integran en él, de la literatura a la arquitectura, de la danza a la música, saca de todo ello un dinamismo excepcional. En la aceleración que nace de un verdadero empuje nacional (y de una verdadera necesidad nacional), se desarrolla tanto mejor cuanto amplía su base social y crea un lenguaje artístico más puro.

Si el movimiento teatral está hecho a la vez de un impulso, de una dirección que lo guía y de una respuesta que lo acoge, es menester que su substancia sea tan importante como su técnica. Es por eso que las obras modernas *deben* diferir de las obras clásicas (como sucede en Europa o en el Japón) puesto que emanan de un mundo que se desarrolla. Y es el pueblo mismo el que debe estar en el corazón de la creación, no solamente grupos aislados de intelectuales; pues es falso creer que la expresión artística sea de su exclusividad.

El teatro nunca debería estar separado de las fuentes de acción humana. Debería ser el tesoro de todos, una arena en donde todos sean libres de ejercer o ejercitar sus poderes dinámicos y sus impulsos creadores, donde las paredes que han confinado sus vidas dentro de estrechos, húmedos y oscuros cuartos, se desmoronan y ellos dejarán de ser autómatas endebles a merced de fuerzas superiores para convertirse en personalidades de significación e importancia en el cuadro de la historia contemporánea — manejadores del destino humano.



"obras y temas tradicionales"

Dicho teatro nacional no debe limitarse y de hecho no se conforma a un solo tipo, sino que debe asumir una variedad de formas como lo ha demostrado la experiencia en el caso de otros países.

La vida se expresa en infinitud de maneras y el teatro nacional deberá darle el más amplio espacio posible.

Es posible prever algunas de las posibilidades de La India; pero primero debemos tener en cuenta el nivel cultural por una parte y los recursos intelectuales y técnicos por la otra.

Un significativo esfuerzo colectivo en la vida del teatro fue la creación del "BHARATIYA NATYA SANGH" (Centro In-

dio del Teatro) en 1949, que tiene ahora cerca de docientos grupos de teatro repartidos en todo el país. Combina los recursos de todos para fines comunes y crea un sentimiento de afinidad entre los artistas de teatro. Al mismo tiempo permite la individualidad de cada grupo y patrocina y favorece la tradición y el estilo locales, para que el teatro indio llegue a ser conocido en toda la riqueza y diversidad de sus expresiones.

A través de sus relaciones con el Instituto Internacional del Teatro busca seguir el ritmo del teatro mundial contemporáneo, aportando a la vez la contribución de su propia herencia a este gran acopio de la experiencia.

LA ESTETICA DEL TEATRO CLASICO

Por V. RAGHAVAN

A L DISCUTIR la naturaleza de lo Real, los pensadores monistas lo estiman "indeterminable", en tal sentido que, fundado sobre el absoluto inmanente (el *Brahman*), el universo de la manifestación se les presenta como una experiencia puramente empírica. El teatro nos depara una comparación que ilustra este concepto del mundo: por una parte, el actor; por la otra, el personaje que aquél evoca a través del traje, la palabra y el juego. Ciertamente es el papel (*rôle*) el que nos conmueve; pero ¿qué sería sin el talento del artista y su poder creador? Tal es también la Creación, según el Védanta: un juego de Demiurgo. Y la imagen más corriente para definir a Dios lo representa como aquel que se mantiene entre los bastidores de este drama misterioso que es la vida.

La analogía entre el Juego divino (la *lila*) y el teatro, permite, además, comprender mejor el problema del mal y del sufrimiento. Ya que la tristeza es un ingrediente tan indispensable en la pieza, como la alegría: el espectador es capaz de saborear con toda serenidad, tanto la una como la otra. Así pues, si el hombre adquiere, con respecto a la vida, una actitud de espectador desinteresado, en adelante todas las cosas se presentarán a él como el Juego del Artista Supremo. O aun llegará a ver al Señor como al Danzante supremo (*Nataraja*), cuya danza cósmica rima el nacimiento y la muerte de los mundos.

Dios es concebido como la fuente de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello. Por esto todas las expresiones de la belleza —cosas bellas por naturaleza o por la industria humana— no reflejan sino débilmente la belleza plenaria de Dios. La búsqueda del arte es un verdadero método (*sâdhana*) de concentración, de contemplación y de unión con la esencia divina. De ella surgen el inefable gozo de la serenidad, el equilibrio de la paz, la iluminación. Es lo que en una palabra, el Védanta llama *Ananda* (beatitud espiritual), y el esteta, desde su peculiar plano, *Rasa* (gozo artístico). Las distracciones y preocupaciones asedian al hombre y oscurecen su luz interior. El arte rompe esta muralla y permite así al espíritu brillar con todo el esplendor de su propia naturaleza.

Según la estética india, el objeto del teatro no es pues aumentar la confusión del hombre suscitando nuevos problemas, sino por el contrario ayudarlo a dominar su turbación, a conquistar la quietud del espíritu. En consecuencia, el dramaturgo se propone, más que un estudio de carácter: la sugestión de un *Rasa*. *Rasa* es una de las palabras claves de la cultura india: del sabor sensible a la santa beatitud, encierra todo un mundo de significados. La noción de *Rasa* lleva en sí tres fases: concierne primero las emociones que la obra expresa; en seguida, el gozo estético del espectador que vibra al unísono; en fin, la total identificación de este gusto con el más íntimo núcleo del ser. Cualquiera que sea el sentimiento particular que anima una pieza o un personaje, —amor, cólera o dolor— cuando este sentimiento toca e invade el alma del espectador, un *sabor* nace de él, una delectación, una tranquilidad del corazón. En este sabor el sentimiento original pierde su calidad propia para no ser más que una fuente de alegría indiferenciada. El "gozador" (si se puede decir así) no "goza" aquí como lo haría con un placer ordinario: pues el sabor no está ligado al "mundo"; es de orden "sobrenatural" y de valor trascendente. Es pues bajo una



Muchacha con espejo (Siglo x)

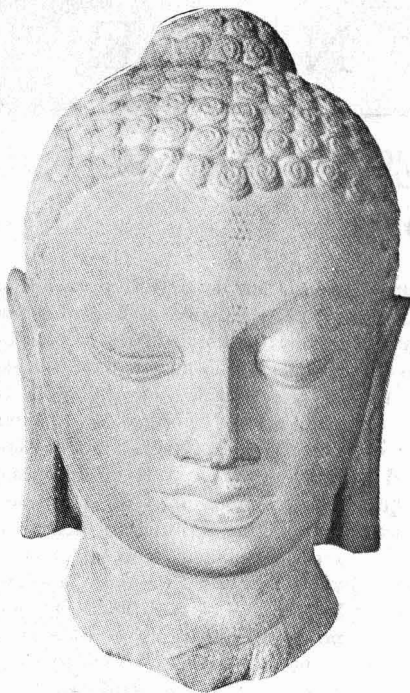
impresión de apasible armonía que el espectador deja al teatro, y no con el alma turbada. T. S. Eliot expresa exactamente el concepto indio cuando afirma que la última función del arte es "llevarnos a un estado de serenidad, de silencio y de reconciliación".

Buscando crear un clima de armoniosa emoción, el dramaturgo indio evita cuidadosamente toda vulgaridad y todo aquello que desentone en sus personajes. Se preocupa sin cesar por "desarrollar", por "alimentar" el *Rasa*. Personajes y peripecias le importan menos por ellos mismos que como vehículos del *Rasa*. Y asimismo se preocupa ante todo por "la unidad de emoción", las unidades de tiempo y de lugar le parecen de interés verdaderamente secundario y por otra parte inaplicables en esos vuelos de la tierra al cielo y de un período al otro en los que se complace la imaginación india.

Todo esto no impide que la intriga deba ser *construida*. Los teóricos del teatro sánscrito insisten en que la acción lleve en sí cinco elementos constitutivos, cinco etapas y cinco puntos culminantes. Toda esta técnica tiene como fin favorecer el nacimiento, la aparición del *Rasa*, se tiene por sabido que podrán ser omitidos todos los factores que podrían poner en peligro y alterar el desarrollo armonioso. La utilización de temas tradicionales y el respeto escrupuloso de las reglas no ha impedido, por otra parte, a un poeta como Kálidása, por ejemplo, sobrepasar a sus modelos gracias a su riqueza inventiva.

El ideal que tiende a hacer surgir del caos una armonía, y de la turbación la tranquilidad, este ideal hace a la tragedia impensable en el marco del teatro sánscrito. Ciertamente, el elemento trágico y su punzante expresión son parte integrante de ella. Pero lo que no se encuentra, es la tragedia en el sentido occidental de la palabra. El concepto indio no ve en la vida presente más que uno de los actos de una pieza que cuenta muchos y a través de los cuales el alma humana evoluciona hacia su perfección; la muerte no es ahí un término, ni un mal; la "realización" y la felicidad espirituales, tal es nuestro verdadero fin. Asimismo el teatro indio tiene como más alta mira la realización y la felicidad estética del *Rasa*. Lo cual no excluye —sino al contrario— la intención de despertar el sentido moral del espectador. Un proverbio declara que una pieza inspirada en el *Rámáyana*, por ejemplo, debe incitar a seguir los pasos de Râma, y no los del traidor Râvana. Nunca habría que ofrecer en espectáculo ni la virtud que zozobra, ni el triunfo del mal: pues entonces, el alma frustrada se vuelve insensible y se embota. Y el telón no debería nunca caer sobre un montón de cadáveres, para que el público no tenga la impresión de dejar un cementerio.

El tema que mejor sienta al antiguo teatro sánscrito es en verdad el de un héroe dominando el mal, de un personaje vencedor de los poderes de envilecimiento. Es cierto que este teatro conocía una gran variedad de piezas: come-



Cabeza de Buda (Siglo vi)



Bailarina Sarwati de Halebid (Siglo xiii)

dias de costumbres, monólogos, farsas, obras líricas. Pero la primacía se la llevaba sin disputa el drama de tipo heroico, el *Nâtaka*, en el que están pintados el héroe épico ejemplar y sus proezas de defensor del derecho contra las fuerzas demoníacas. En resumen, es en imitar la acción divina que se emplea la más eminente de las empresas dramáticas de la India. La teoría realza cuatro tipos de héroes: el sublime, el impetuoso, el valiente y el tranquilo. El primero nombrado es el que figura en *Nâtaka*, y es también el primero en dignidad pues representa al hombre ideal, al paradigma de todas las virtudes.

La acción debe concentrarse sobre los aspectos del tema que ofrecen posibilidades de emoción. Citaremos las mismas palabras de Bhârata, el autor del primer tratado de arte dramático, el dramaturgo se sujetará a aquello que es "delicioso, elevado y lleno de sentimiento". Y se abstendrá del elemento puramente espectacular —una batalla, una riña, un incendio— pues eso no interesa más que a los niños y a las mentes poco evolucionadas.

La escena india no tiende hacia un imposible realismo, sino explora prudentemente las virtudes del símbolo y de la convención. No necesita pues, ni efectos de escenario complicados, ni decoraciones construidas, ni una multitud de accesorios. Bhârata se atiene a la naturaleza real del teatro y es por eso que la técnica que él preconiza hace un llamado a todos los recursos de la alusión. Aquí como en otra parte, el indio prefiere lo implícito a lo explícito, pone el acento sobre el lado espiritual de las cosas, más que sobre sus apariencias. En cuanto a la decoración, las indicaciones del diálogo, los cantos y el juego mismo bastan para crearla... en la imaginación del espectador. Para sugerir una acción cualquiera, el intérprete recurre menos a los accesorios que a su instinto artístico, guiado, claro está, por un código detallado de las actitudes y de los ademanes. El actor entrenado según el método de Bhârata es capaz de montar a caballo sin caballo, de bajar una escalera sobre un escenario perfectamente plano, de cortar una flor donde no hay más que vacío. En una palabra, representa toda idea, todo acto por una mímica de la que no se puede comprender la perfección y los poderes más que si se ha asistido a una representación de auténtico teatro oriental (del Kerala Kathakali, por ejemplo, o de la Ópera de Pekín).

La música también desempeña su papel en este arte de sugestión. Primero, los compases preliminares hacen mucho para disponer al público y hacerlo receptivo (el talentoso exégeta Abhinavagupta lo ha observado muy juiciosamente). En seguida, a todo lo largo de la pieza una música de fondo vocal e instrumental hace resaltar el contenido emocional. Cantos y acompañamientos pueden en fin desempeñar un simple papel de indicación escénica: por ejemplo para subrayar una entrada, una salida, para señalar una transición o el principio de una nueva peripecia. En el drama sánscrito, la prosa y los versos alternan naturalmente, éstos últimos aparecen cada vez que el diálogo es de un carácter más apoyado, que el sentimiento se vuelve intenso, que el personaje puede abandonarse al lirismo.

Se ve que el teatro indio —como el del Extremo-Oriente y el Sur-Este asiático— estaba en las antipodas del realismo occidental, bajo el choque del cual los preciosos y antiguos estilos indígenas casi han desaparecido. Las formas que han sobrevivido por aquí y por allá nos permitirán, sin embargo, salvar los materiales necesarios para un resurgimiento de nuestras propias tradiciones.