

COLECCION CONTEMPORANEOS

NICOLAS EVREINOFF

EL TEATRO EN LA VIDA



EDICIONES ERCILLA

SANTIAGO DE CHILE

1936

EL TEATRO EN LA VIDA

Nicolás Evreinoff es un escritor de fama mundial. Ruso de nacionalidad, se adiestró en los escenarios de su país para dirigir compañías teatrales, presentación de obras, adaptación de argumentos, y, con tal fin, estudió profundamente historia literaria, psicología, historia política, premuniéndose de todas las armas indispensables a un escritor y a un director de escena contemporáneo.

Su curiosidad es tal que, con ocasión del tricentenario de Lope de Vega, en 1935, leyó una interesantísima conferencia sobre el gran dramaturgo español, en París.

Le tocó iniciar sus actividades escenográficas cuando era mayor la preocupación por este problema del teatro contemporáneo. Su cultura y erudición han sido cotejadas con las más profundas de nuestro tiempo, y así ha escrito las páginas de este magnífico "El teatro en la vida", verdadera hazaña psicológica y literaria, a través de la cual asistimos al espectáculo de la existencia diaria visto por un temperamento original y cultivadísimo.

"El Teatro en la vida" es una obra que llamará la atención entre los lectores de todos los países de habla española. Descorre una cortina que impedía ver a toda luz los problemas de la escena contemporánea. En suma un libro fundamental.

EDITORIAL ERCILLA

INV. 28003

ES PROPIEDAD.

Inscripción N.º 4859.

COPYRIGHT by
Editorial Ercilla - 1936



1.216

- 1 JUN. 1937

PRINTED IN CHILE

Prensas de la Editorial Ercilla

INTRODUCCION

Nicolás Evreinoff, cuya celebridad, en Francia, comenzó la noche del ensayo general de la **Comedia de la Felicidad** en el teatro del **Atelier**, el año 1927, nació en Moscú en 1879; es autor de unos cuarenta volúmenes de teorías y realizaciones dramáticas y ha ejercido una indiscutible influencia sobre toda una generación de autores y escenógrafos, dentro y fuera de su país. La América del Norte acaba de crear un gran éxito a un resumen de sus doctrinas publicado por Brentano en el que nos hemos ampliamente inspirado para la presentación de este volúmen. No nos asiste ya, en efecto, el derecho de ignorarlo todo, más o menos, de este autor original, del que no poseíamos, hasta aquí, en librería, más que una obra de teatro traducida: **La Muerte Alegre**, representada durante la temporada de 1921-1922, en el escenario del **Vieux Colombier**. La mayoría de los hallazgos del teatro contemporáneo en Rusia y en la Europa occidental, tienen sus bases ideológicas en los escritos de Evreinoff. Además, y en primer término, **Evreinoff opina que el teatro no es necesariamente la expresión de un sentimiento estético consciente, sino siempre la revelación del instinto de transfiguración que va evolucionando del animal — así como del vegetal — hasta el hombre. Considera que el teatro no**

se halla tan sólo en la escena, sino que se encuentra también en nosotros mismos, así como en todo lo que nos rodea. Y uno se da cuenta, inmediatamente, de lo que una tesis como la mencionada puede traer consigo de deducciones útiles, en el dominio de la "introspección" así como en el de la sociología.

*

* *

Por el lado de su madre, nacida Valentina de Grandmaison, Nicolás Evreinoff es latino y francés. Su padre, de inmejorable aristocracia rusa, fué un alto funcionario del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Valentina de Grandmaison, de temperamento artístico, música excelente, le enseñó, desde muy temprano, a su hijo, la importancia que es menester atribuirle a la vigilancia de sí mismo, la calidad profunda que tiene el ser que se revela exteriormente, siempre, por el gesto, la actitud y el lenguaje. A su lado, Nicolás Nicolaievitch conoció, inmediatamente, una intensa vida interior y confiesa, con la mejor voluntad, la autoridad esencial que esta influencia ejerció en el desarrollo ulterior de su pensamiento y de su arte. A los cinco años asiste a una representación de *Giroflé Giroflá* y la idea, el pensamiento del teatro será para él, en adelante, como un elemento orgánico de su existencia; con su hermano menor, Vladimir, de buen grado o por la fuerza, su principal compañero, representa por sí mismo, y sin cesar, sainetes que improvisa, que compone, que varía y que encadena los unos a los otros. A los diez años de edad lo confinan en un colegio, en Pskow, donde permanece hasta el día en que pasa por allí un maravilloso

circo ambulante. Logra evadirse y consigue hacerse afiliar en la miserable comparsa, ejecuta mil payasadas a las que el público tributa un éxito generoso; el niño comenzaba a manifestar cierto brillo en la arriesgada carrera de equilibrista cuando sus padres lo recuperan y resuelven tomar serias medidas en contra de ese demonio del cual está irremediamente poseído. Lo obligan a entrar a la Escuela Imperial de Derecho, en donde la disciplina ejercida es de lo más estricta, y no sale de allí — de ese sitio frecuentado por una juventud nobiliaria y numerosos "snobs" — sino en 1901, honorablemente, esto es, con una medalla de plata. Pero no está curado de sus tendencias. Ya, en esa ocasión, era autor de dos o tres obras teatrales y de unas diez composiciones musicales. Apoyado sobre ese bagaje se atreve a enrostrar la voluntad paternal y se produce la ruptura. Y se encuentra sin hogar y sin más dinero que el que le proporciona la medalla aludida. Para vivir se ve obligado a aceptar un empleo. Ingresas en el Ministerio de caminos, canales y puertos... pero concurre, al mismo tiempo, al conservatorio y toma parte en la clase de composición del célebre Rimsky-Korsakoff. Y su historia será, en adelante, principalmente, la de sus obras.

*

* *

Su estreno, como autor dramático, tiene lugar en 1905. Un teatro de vanguardia, en San Petersburgo, el Teatro de Javorsky, representa una pieza de él, en cinco actos, *Los fundamentos de la felicidad*. El Teatro Imperial de Alejandro pone en escena, a su vez, *Stephané y María*. Al año siguiente le toca el turno al Be-

llo **Déspota**, un acto presentado por el teatro literario y artístico de San Petersburgo. Entretanto, Nicolás Evreinoff publicaba artículos en diversas revistas sobre los problemas del teatro; con un talento de charlador y un encanto personal que ha hecho que, a veces, lo comparen a Oscar Wilde, frecuentaba, en todas partes, la alta sociedad rusa (en donde no han faltado hasta la víspera de la revolución, los aficionados y los mecenas), con el fin de propagar el ardor de sus convicciones. Así fué como ocurrió que en 1907 la fundación del **Teatro Antiguo** lo colocara, repentinamente, a la cabeza de los realizadores del **Teatro Nuevo**.

Desde sus primeros contactos con el público, Evreinoff se había dado cuenta de que la vulgaridad del teatro realista amenazaba con no "distraer", y que el ideal meticuloso de las disposiciones escénicas, fotográficas, después de haber asombrado un instante al vulgo, corría el riesgo de no conmover a nadie dentro de breve plazo. Importaba, pues, volver a hallar lo esencial del arte escénico, los verdaderos principios de la teatralidad. La literatura, a contar desde el siglo XVIII, tenía tendencia de predominio sobre el espectáculo. Era menester refluir a los orígenes del teatro europeo para descubrir de nuevo el secreto de una teatralidad apasionadora, íntimamente ligada a la vida social. Tal fué el programa del **Teatro Antiguo**.

Al teatro francés de la Edad Media le cupo el honor de la primera temporada. En torno de los tablados del Teatro-Templo, a fin de que fuera muy completa la demostración, Evreinoff evocó la "asistencia", escribiendo réplicas del público-actor, reconstituyendo los trajes, las actitudes, la atmósfera, y sus hallazgos son, aún en la actualidad, metódicamente explotados por varios. La se-

gunda temporada tuvo por tema el teatro español, Calderón, Cervantes, de Molina, etc.; después de la resurrección de la **Comedia dell'Arte**, se habría pasado a la del teatro shakesperiano, del teatro popular alemán, del teatro clásico de Francia. Pero esta empresa en que se ambicionaba recuperar, al mismo tiempo que la verdad histórica de los textos y de los trajes, la fisonomía viva de los movimientos populares de antaño, necesitaba estudios, viajes, todo género de esfuerzos, a los cuales "el nervio de la guerra", como siempre ocurre, faltó. Después de dos años, el **Teatro Antiguo** cerró sus puertas, dejando tras él — según escribió el crítico Kamensky — "una huella brillante en la historia del teatro ruso." El **Teatro Antiguo** no había sido un Museo del teatro, sino un museo de la "teatralidad"; y había durado lo suficiente para dejar en evidencia que la esencia de la teatralidad reside en la relación entre la escena y el espectador y entre éste y la escena.

*

* *

En 1908, aparece su **Apología de la teatralidad**. El teatro, declara valientemente, no ha cesado jamás de estar fundado sobre un convencionalismo, a despecho del ultra-naturalismo actualmente cultivado sobre los escenarios. El decorado sigue siendo artificial; el actor recurre siempre a diversos artificios a fin de hacerse pasar como encarnando realmente a un personaje imaginario; y el mismo espectador se compromete tácitamente, junto con tomar colocación en su asiento, a conservar una actitud definida ante la imagen estética evocada ante él: esto es, una tela pintada, pero una tela pintada que ta-

mará deliberadamente como "cielo"; aquél es un actor, pero un actor que tomará deliberadamente por un hombre que vive realmente su personaje ante mí. De modo que el teatro, en sí, es puro convencionalismo. Y he ahí su encanto esencial. Y es por este motivo que para todos y para cada uno, es una fuente de goce infinita. Un arte admirable, creador de valores nuevos; una estética que apasiona; que se niega a solicitar empréstitos de la naturaleza, que evoca su propio cielo, a veces más celeste a nuestra vista que el cielo verdadero.

*
* *

Peró no se contenta con descubrimientos teóricos. Escribe **Los tres Magos** (1907); **La Muerte dichosa** (1908), representado por el **teatro alegre para niños adultos**; **Una Mujer tal**, etc. El rigor de sus raciocinios sobre el arte, cuando crea, da paso a una espontaneidad refrescante; y divierte a la manera de Musset, incitando, al mismo tiempo, al espectador a reflexionar sobre los problemas más graves; este filósofo es un autor alegre. La acción lo solicita paralelamente; en el teatro de la célebre artista rusa, Vera Kommissarjevska, pone en escena la **Salomé** de Oscar Wilde, de manera de producir una sensación cuyo efecto en los destinos ulteriores del teatro de arte ruso, y en consecuencia del teatro europeo, no está, quizá, agotado todavía; a la poesía negativa del naturalismo estrecho, a las cansadoras impresiones del simbolismo, opone un método declarado, con justísima razón, ultra teatral, a base de libertad, donde todos los medios que llegan a determinar un máximo de teatralidad son buenos, es decir,

de facilidad emotiva, de sensibilidad en atención a las intenciones del dramaturgo; no acepta un predominio de los elementos plásticos sobre los valores ideales; se revela de antemano en contra de cierto snobismo que irá desinteresándose, cada vez más, del fondo teatral (texto, diálogo, belleza interior de la construcción del drama), a fin de reservar toda su fuerza de atención, de admiración, de aprobación, a los medios exteriores (disposición escénica, decorados, trajes, personalidad de actores), medios exteriores que tienen, por cierto, su importancia, pero una importancia detestable cuando la parte, sea cual sea, tiende a hipertrofiarse a expensas de la economía armónica "del todo".

Aparece en librería, en 1908, una primera colección de sus piezas. En 1909, la **Teoría del Monodrama**, junto con la creación artística de la que la **Teoría del Monodrama** no es sino el comentario: **La Representación del Amor**, monodrama en tres actos. Aquí, sobre la base del impresionismo subjetivo, se trata de una nueva concepción de arquitectónica dramática. Tiene hoy sus adeptos, que no se apresuran siempre a reconocer todo lo que le deben al iniciador. Evreinoff quiere, en el centro de su drama, la presencia de un solo personaje verdaderamente activo; y mostrar el mundo exterior tal como se lo representa ese personaje en cualquier instante de la acción escénica.

*
* *

En 1910, Nicolás Evreinoff abandona definitivamente la Cancillería del Ministerio. Es una de la figuras más destacadas entre los hombres de Teatro. La origi-

nalidad de sus concepciones y la osadía de sus realizaciones le crean imitadores, discípulos estorbantes de los cuales se ve obligado a defenderse porque no ven en el monodrama sino una receta que explotar y una oportunidad fructífera de pujar con la moda. El, entretanto, prosigue sus pesquisas. Hace aparecer "el desnudo en la escena, una monografía sobre **Rops** considerado como un "macho místico", y otra sobre **Beardsley** que le inspiran violentas e ingeniosas demostraciones sobre el tema del escándalo, considerado como factor de arte. Luego, llega a ser el animador del teatro del "Espejo deformador" (Du miroir déformant), del que se dice que había logrado resucitar, desarrollándolas, las mejores tradiciones del teatro de Aristófanes. Se representaron allí, principalmente, caricaturas y parodias; la disposición escénica y los textos, todo debía de ser allí, antes que nada, alegre, divertido, espiritual, y lleno de "efectos teatrales"; y se ha conservado, particularmente, como fuente de risa inextinguible, el recuerdo de una reconstitución, en el teatro del "Espejo deformador" de las diferentes maneras de poner en escena, en esa época, el primer acto del **Revisor** de Gogol: la manera naturalista de Stanislavsky, con detalles como el de una bacinilla en el velador y sus personajes articulando, sin darse prisa, explicando largamente cada uno de sus gestos estudiados, daba paso a las revelaciones simbólico-místicas de Gordon Craig en donde las figuras bien características de la provincia rusa habían sido cambiadas en esquemas abstractos, visiones del otro mundo entre biombos que subían hasta el cielo; venía, en seguida, Max Reinhardt y su concierto de voces roncas, su galería de fisonomías groseras, su colección de gestos enérgicos, de sutilezas militares... Ex-

poniendo valientemente su reputación, Evreinoff, fustigaba a los contemporáneos ridículos y llevaba un ardiente combate para el triunfo, en el teatro, de la sencilla y pura teatralidad; lo acusaban, en cambio, de no ser más que un dilettante que rebuscaba el escándalo, cultivando lo extraño y lo absurdo; este revolucionario profundo, pero que sabía reír, era tratado de clown, de prestidigitador y había la intención de abrumarlo de apodos y sobrenombres. ¡Qué éxito! Fué sobre la misma escena que dió a conocer **Los entrebastidores del alma** (Les coulisses de l'âme); el decorado representaba una caja torácica abierta; con un corazón palpitante, pulmones que respiraban, y el drama se desenvolvía entre tres "yos" de un mismo individuo — yo racional, yo emotivo y yo subconsciente — intercambiándose conceptos semejantes a los que se oyen en los entrebastidores de un teatro en tanto que en el proscenio se desarrollaba la acción principal.

* *

En 1911, aparece su libro sobre **los actores-siervos** (Les acteurs-serfs) estudio penetrante sobre el origen y el desarrollo del teatro en Rusia.

En 1912 y 1913, viaja por Europa y por Africa. Luego publica **El teatro como tal** (Le Théâtre comme tel) y una nueva colección de piezas. En 1915, 1916 y 1917, aparecen los tres volúmenes del **Teatro para sí mismo** (Le Théâtre pour soi) y estudios sobre los primeros tiempos del Teatro. De 1918 a 1920, reside en el sur de Rusia, donde dicta conferencias, y es allí donde escribe **La Comedia de la Felicidad** (La Co-

médie du Bonheur) o, más exactamente traducido. Lo **Esencial** (L'essentiel), que va a llegar a ser, a través de la Rusia, de América y de la Europa occidental, el centro de su irradiación. En 1924 escribe **La Comuna de los Justos** (La Commune des Justes), creada en Varsovia el año 1925. Viaja a través de Europa y América (1926). Helo aquí establecido en París, donde ha terminado el **Beso-radio** (Le radio baiser) y **El Teatro de la guerra eterna** (Le Théâtre de la Guerre éternelle).

El instinto de la teatralidad — he aquí su tesis — determinaba la conducta individual y social del hombre, miles y miles de años antes de los comienzos de lo que denominan el teatro, propiamente dicho, sobre la escena; pues el instinto de la teatralidad, idéntico al instinto de transfiguración, es vivaz en organismos vegetales y animales muy distantes de formar jamás un pensamiento que contenga alguna relación con la estética. Pero Evreinoff ha observado que, mientras más desprovistos se hallaban los animales de dones naturales en el orden del "mimetismo", más obligados habían estado, durante la lucha secular por la existencia y la perpetuación de la especie, de desarrollar sus medios de transfiguración y que, en fin de cuentas, el más alto grado de teatralidad consciente correspondía, en el reino animal, al más alto grado de inteligencia y, en el hombre y la sociedad, al más alto grado de civilización. Y he ahí, por fin, el alpha y omega del ideal de acción que ha hecho suyo y que propone a todos: **teatralizar el teatro a fin de teatralizar conscientemente e intensamente la vida.**

Nos avergonzamos de nuestra desnudez, de presentarnos en público tal como la naturaleza nos ha con-

cebido; en cambio, mientras más capaz es una industria de dar de nosotros una imagen artificial, más orgullo inspira al que la lleva y más respeto a los que la contemplan. La sociedad es la cortesía, los buenos modales, ha dicho un filósofo; y es muy cierto que los hombres, que han permanecido, en el fondo, sujetos a apetitos de primitivos, se dan mutuamente la comedia de los buenos modales y de todo género de distinciones; algunos ignoran que representan un rol y no se dan la pena de representarlo bien; otros, conscientes del papel que les corresponde, y que lo han elegido más o menos libremente, realizan, lo mejor posible, su **larga y pesada tarea**, sus roles de sabios, de artistas, de conquistadores, de ricos, de amotinados, etc., etc., y constituyen, en esa forma, los más altos valores de la humanidad, los factores esenciales de la civilización — de la civilización que puede ser considerada, ella misma, como una constante y noble protesta del ser humano en contra de su naturaleza y de la naturaleza. El hombre que sabe que la vida es "algo" de que se debe hacer "otra cosa", deja de ser esclavo y se transforma en maestro; gracias a la conciencia de la teatralidad, la vida ya no aparece como un tejido de acontecimientos fatales, incomprensibles, insólitos; se demuestra comprensible y cercana "a nosotros"; ya no compleja, sino ideológicamente sencilla; ya no es, a nuestros ojos, sino lo que convenga que sea: "un objeto de transfiguración".

Y la misión esencial del teatro, consiste, precisamente, en revelar esta conciencia que está siempre dentro de nosotros, pero, a veces, adormecida; en excitarla, en mostrarle y demostrarle la extensión de su fuerza y de su poder.

PRIMERA PARTE

TEORICA

CAPITULO PRIMERO

TEATRO Y "TEATRO"

Cuando decís "teatro", imagináis, inmediatamente, un edificio repleto por un público que ha venido a una cierta hora para ocupar sitios determinados ante cierta plataforma elevada llamada escena, y sobre la cual individuos, semejantes a vosotros mismos, son pagados para personificar a otros individuos, también semejantes a vosotros mismos... o diferentes, conforme al plan del autor dramático cuya obra se llama "pieza". Cada media hora, más o menos, cae el telón, el público silba o aplaude, se esparce a través de los corredores, acude al "buffet", fuma, encuentra amigos, bebe, flirtea, charla, perora, hasta el momento en que una señal convenida os vuelve a llamar al asiento que ocupábais; el telón se alza de nuevo, y todo se pasa como anteriormente hasta que, habiendo terminado la representación, los asistentes abandonan el establecimiento. Si os preguntaran por qué habéis acudido a ese teatro, muchos de entre vosotros responderíais aún con franqueza, y con un tono por demás des-

embarazado: "por placer". Otros dirían, con un aire de superioridad: "para instruirme". Otros más responderían, con un ademán pretencioso y de hastío: "para experimentar emociones de orden estético". Los que habrían advertido, antes que nada, los encantos físicos de las figurantas no contestarían sino, **in petto**: "Estas hermosas piernas valían la pena de ser vistas". Finalmente, los de un quinto grupo, confesarían valientemente: "sobre todo, para poder decir que hemos venido a este teatro a fin de ver una obra nueva, contar que el comediante o la actriz en boga representaba, de tal o cual manera, que el autor, muy aclamado, se presentó y saludó al público bajo una granizada de aplausos, y que la señora X. . . , en un palco-baignoire, llevaba el mismo vestido que lucía en la última gala.

Aún los intelectuales de entre vosotros no se encuentran todos de acuerdo en lo que se refiere a la manera de concebir el teatro. Los unos ven en él una tribuna para el desenvolvimiento de ideas traducidas en acción. Otros le consideran como un sitio de fusión estética de las artes en general. Otros más, como un medio de dar satisfacción a nuestra tendencia por los ritos y el paganismo. Un último grupo, por fin, piensa más o menos de la misma manera, salvo ciertas reservas y modificaciones.

Junto con la palabra "teatro" se conexas, en nuestro pensamiento, muchas otras cosas todavía: "el teatro de las operaciones militares, lugares de batallas entre pueblos agotados por argumentos diplomáticos; el estrado del prestidigitador —, el teatro mágico de Roberto Houdin, por ejemplo, el primero que Sarah Bernhardt conociera en su infancia; el célebre "Theatrum Poenarum" del criminalista Dopleur, esto es, la

plaza pública de los castigos físicos y de las torturas; el cinema y el teatro de sombras, etc., etc. La palabra teatro encierra, en realidad, una variedad muy grande de sentidos. Designa **el edificio** en que se representan las piezas. ¿No decís, acaso: "¿Vamos al teatro?" Pero se refiere también a la **parte del edificio** en donde los actores representan, tanto como el **Arte teatral**, a "los trábajadores del teatro; se interesa en el teatro y sirve la causa del teatro". La literatura dramática llámase, igualmente, teatro: "El teatro de Shakespeare, el teatro de Molière". Se da aún este nombre al "efecto dramático específico" fijado por esa literatura y por la disposición escénica. Se ensalza una pieza, diciendo de ella: "esto es teatro"; se condena a otra afirmando: "que no es teatro". Esta larga enumeración, por la que pido disculpas, me parece reunir todo, o más o menos todo, lo que se entiende, habitualmente — ideas y objetos — por la palabra "teatro".

Soy, desde hace treinta años, autor dramático, actor, director y ajustador escénico. Mis obras han sido representadas en Rusia, Alemania, Francia, Inglaterra, América, Polonia, España etc. Soy, en una palabra, hombre del oficio tanto como el que más lo es. Pues bien cuando digo "teatro" no pienso, por ningún concepto, en una institución, en donde se paga su asiento, que ha sido ostensiblemente creada para todo el mundo, que se encuentra fija en el tiempo y en el espacio, y cuyos espectáculos presentan un carácter inmutable.

Quando decís "Comer", no pensáis inmediatamente en el restaurante.

Quando decís "Amor", no pensáis forzosamente en los sitios que la moral reprueba y que la policía tolera. De la misma manera, cuando digo "Teatro", yo no

pienso en lo que no es más que una explotación comercial de mi tendencia instintiva por el teatro.

El teatro que provee a vuestra distracción, a vuestra instrucción, etc., está muy lejos de la idea que, personalmente, tengo del teatro. A mi modo de ver, el teatro es algo tan esencial, para el hombre, como respirar, como alimentarse o saciar sus necesidades sexuales. Es, por este motivo que, cuando llego a hablar sobre teatro, tomo ejemplo en el célebre Paracelso que, antes de dar comienzo a su curso en la Universidad de Basilea, quemó todos los libros de sus antecesores.

El teatro, tal como lo concibo, es inmensamente más vasto que la escena. Es mucho más necesario y precioso para la humanidad que todos los descubrimientos de la civilización moderna. Podemos pasarnos sin ellos, como lo hemos hecho durante millares de años, y como lo atestigua, por lo demás, la historia de nuestros antepasados primitivos. Pero jamás ha podido ningún hombre pasarse sin el teatro, tal como lo concibo.

CAPITULO II

EL TEATRO EN LOS ANIMALES

¿Ha tenido usted alguna vez la oportunidad de ver a un gato jugar con una laucha? Si no es así, ha perdido usted, sin duda alguna, mucho, pues constituye un espectáculo tan interesante como sugestivo.

Apenas suelta el gato a su pequeña víctima, ésta finge estar muerta de la manera más hábil y dramática. No se mueve ni respira y permanece inmóvil en la postura en que su verdugo la ha abandonado. Entretanto, el gato — él también — “representa su rol”. Manifiesta la mayor indiferencia hacia la laucha. Sentado a cierta distancia, se relame, se asea con unción, mira a uno y otro lado, hasta el momento en que la “pequeña comedianta” salta para huir; entonces el gato, echando abajo su máscara, la alcanza y la vuelve a atrapar. Y el espectáculo comienza de nuevo. Pues, sin duda, es un espectáculo. ¿No piensa usted así?

Es muy natural que nosotros creamos que el teatro es una cosa esencialmente creada por el hombre. El escenario, los bastidores, las baterías del proscenio, los juegos de luz eléctrica — todos ellos son elementos invariablemente asociados, en nuestro espíritu, con el tea-

tro, en cuanto a establecimiento público; son productos de nuestra cultura y de la historia. Sabemos que el teatro se ha formado lentamente, gradualmente desde los tiempos de los Corifeos Griegos, los más lejanos de nuestra época de electricidad, de radios, de aviones, y ha sufrido, a través del tiempo, una larga serie de transformaciones y de transfiguraciones. Cada época, cada período de desenvolvimiento de la cultura, ha reflejado en el teatro, como en un espejo, sus ideas, sus ideales, sus sueños; toda época y período se ha servido de la escena como de una tribuna desde la cual ha proclamado nuevas — o viejas — teorías sociales, religiosas o morales. ¿Qué Arte ha sido capaz, en realidad, o qué institución, de reflejar el alma humana con mayor exactitud y más profundidad que lo que lo ha hecho el teatro? Es en el teatro y en ninguna otra parte, en donde el hombre se reconoce a sí mismo, con justo orgullo, y donde reconoce también, con legítima satisfacción, la omnipotencia de su espíritu; por cuanto es allí donde no sólo imita al Creador, sino donde se transforma en creador él mismo. Concibe una nueva existencia, una nueva realidad y las ve personificadas. Ve vivir sus ideas encarnadas en seres humanos. Crea mundos nuevos. Si la naturaleza está dominada por sus propias leyes que responden a determinados fines — leyes a menudo enemigas del hombre, y que éste debe conocer y que estudia al precio de continuos esfuerzos — el teatro no está dominado sino por él mismo. En el límite de los muros de este establecimiento, es el maestro supremo.

Esta concepción del teatro, es la concepción corriente, aceptada sin reflexión ni dudas, como un axioma. Y es menester desarrollar un gran esfuerzo men-

tal, y una concentración del espíritu, para demostrar cuán superficial e inexacta es. Esta línea de demarcación que trazamos, muy neta, entre el teatro por un lado y la naturaleza por otro, ¿estará bien justificada? ¿Está bien limitada la naturaleza por lo que llamamos cortésmente "la realización de las funciones naturales"? ¿No se encontrará, acaso, "el Teatro" tan sólo allí donde vemos el edificio que le está consagrado y el rótulo luminoso que proclama su nombre?

¿Acaso no existe el teatro en la naturaleza?

Cada uno de nosotros conoce, por experiencia propia, lo que los naturalistas denominan el "mimetismo". Observa usted sobre el tronco de un árbol una pequeña mancha insignificante; pero apenas la toca usted con el dedo, esa mancha se separa del tronco y ve usted a un insecto de alas de colores irradiantes que emprende el vuelo, de colores que se encontraban encubiertos, antes, por otros, amoldados, tono sobre tono, a la corteza del árbol. Numerosos, o más bien dicho, innumerables son, en el reino vegetal tanto como en el reino animal, las manifestaciones de este instinto de transfiguración. La naturaleza apela a mucho arte y artificios para preservar a sus criaturas de los peligros que, de todos lados, las rodean.

Los que han viajado por los desiertos del Africa del Sur no olvidarán jamás su triste y taciturno aspecto, amarillento y gris. Ni un rastro, ni el menor vestigio de vegetación, ningún verdor. No creería usted jamás que pudieran existir plantas allí donde no se ve sino arena, rocas y piedras. Pero deténgase para examinar una de esas piedras y tendrá usted la sorpresa de constatar que no se trata de piedras sino de flores vivas. Estas "piedras" se encuentran, en efecto, recubiertas...

amarillas, en forma de pequeñas estrellas. Y si levanta usted una de esas piedras, descubrirá que esa apariencia mineral no existe sino en la superficie visible de la planta y que la parte inferior es, en absoluto, la de un vegetal, que simula la forma de un largo cono o de un rábano enorme. Lo que aumenta aún más la semejanza entre la flor y las rocas que la rodean, es la coloración de su parte exterior. Las mencionadas plantas-piedras están manchadas y veteadas exactamente como las piedras verdaderas. Los animales, raras veces sospechan la naturaleza auténtica de esas "piedras", y pasan junto a ellas sin advertirlas.

Si uno se esforzara para definir de una manera precisa este fenómeno de mimetismo no encontraría un concepto más apropiado que el de "teatro"... En el caso de las plantas que acabamos de describir vemos aparecer, netamente, una intención de mascarada en la naturaleza: el empleo de la máscara con el fin de defensa. He ahí una manera primitiva de representar un rol. Se trata de un "juego" absolutamente preciso que la planta, aparentemente sin defensa, representa en la mejor forma posible. Drama inmóvil. Prudente pantomima. El "artista" elige su lugar verdadero sobre el escenario arenoso y simula la piedra durante toda su vida. Del realismo excelente de su acción, depende algo más importante que el vano éxito de un juglar o titiritero: es la existencia misma del comediante la que está en juego.

Son frecuentes las pantomimas en la gran tragi-comedia de la naturaleza; cada jardín, cada pradera, cada bosque las representa ante nuestros ojos distraídos. Podrían encontrarse, por millares, ejemplos de instinto mimico en las plantas. Hay plantas que se disfrazan de

"otras plantas". Hay otras que se disfrazan de "insectos", que toman la apariencia de la turba, de trozos de madera, etc., etc. Otras más que son tomadas por aves, por ovejas blancas, por tortugas, etc. Las plantas comediantas aparentan estar muertas cuando están vivas, de ser estériles cuando son fecundas, de hallarse ausentes de la escena cuando están presentes. En infinitas procesiones se desarrolla, en torno nuestro, la mascarada, altamente artística y variada. ¿No es esto, acaso, teatro? Infimos y silenciosos, ¿no reglamentan, acaso, estos actores su conducta cotidiana conforme al puro principio teatral que consiste en el hecho de adoptar una apariencia distinta a la que se tiene en realidad?

A medida que yo medito sobre estos hechos, me voy dando cuenta con mayor claridad, que nuestro teatro humano, éste en donde se paga su asiento, ha surgido en la historia de la humanidad, menos para satisfacer nuestro instinto de actor — por cuanto, así como lo veremos más adelante, este instinto está ampliamente satisfecho, aún fuera del teatro — que para ayudarnos a descubrirlo. En otros términos, la misión del teatro es educativa, y no en el sentido vulgar de la palabra, sino en su concepto más amplio y más filosófico.

Quiero decir con esto, que el teatro está destinado a desempeñar el mismo rol, con atención a la comprensión de la vida y de la naturaleza, que el ámbar, por ejemplo, en atención al conocimiento científico. Sabemos que el ámbar no fué empleado, durante millares de años, más que para la confección de aros, de ornamentos para el cabello, de broches, de boquillas para cigarrillos y toda suerte de otros objetos menudos. No es considerado bajo su aspecto científico, sino a contar desde el descubrimiento de William Gilbert, en 1600.

Mucho antes de Gilbert, habíase notado que esa resina fósil, frotada sobre lana, atraía los cuerpos livianos. Gilbert fué el primero en calificar de "eléctrico" ese poder de atracción, tomado de la palabra griega "electrón" que designa el ámbar. **Vim illam electricam nobis placet appellare.** "Nos complace llamar eléctrica esta fuerza", escribió Gilbert en su libro. Merecería, sin duda alguna, haber dado su nombre a esta fuerza misteriosa; sin él, la humanidad ignoraría quizá todavía la propiedad fundamental de esta substancia que trastornó todas las teorías anteriores relativas a la estructura de la materia, y cuyas aplicaciones prácticas han revolucionado nuestra existencia.

La electricidad se llama así, en honor del ámbar (electrón), cuya estrella ha guiado los esfuerzos desplegados por la humanidad para penetrar los misterios de la naturaleza.

Y el "teatro" está seguramente destinado a desempeñar un rol idéntico al del ámbar, por la revelación de nuevos secretos.

Examinado bajo ese ángulo, el mimetismo no es tan sólo, como lo declaran los naturalistas, un fenómeno de convergencia, sino también una etapa del desenvolvimiento teatral. Y esta aserción está llena de numerosas deducciones, de la más alta importancia para los filósofos, puesto que ella implica la revisión del concepto mismo de lo "natural".

Pero volvamos al teatro en los animales. "El Teatro en los Animales". Estas palabras, en el concepto de muchas personas, pueden significar una extraña paradoja, o bien una afirmación insensata, y evocar sobre los labios de ellas, una sonrisa de escepticismo. Analogías nebulosas y complicadas, comparaciones aventuradas y

"poéticas", hipótesis, he ahí lo que el lector podría esperar de la continuación del presente capítulo. Los que, sin embargo, admiten, junto con Herbert Spencer, James y Groos, que los animales poseen las mismas facultades de imitación que nosotros; los que no han claudicado que Aristóteles veía en la imitación la base y la esencia de todo arte; los que, por último, han observado que el juego de los animales tiene un carácter dramático, éstos no hallarán nada que los sorprenda o les choque en la afirmación de que existe un "teatro de los animales".

Hay que anotar aquí que la atención de muchos zoólogos y psicólogos ha sido atraída por el "juego en el reino animal"... Centenares de trabajos científicos han sido consagrados a este objeto y es evidente que el estudio y el análisis de esa forma de la actividad de los animales es el camino más corto para llegar a comprender la psicología de ellos. Pero los sabios, por desgracia, poca cosa o nada dicen, sobre el aspecto "teatral" del "juego de los animales". A mi modo de ver, es, sin embargo, bajo este ángulo que debe de ser abordado este sujeto.

Leed, por ejemplo, el párrafo siguiente del **Naturalista en el Plata**, de W. H. Hudson:

"Existen danzas humanas en las que figura una sola persona activamente, y el resto de la compañía se concreta a contemplar sus evoluciones. Algunas clases de aves, de géneros diversos, ejecutan danzas de esta naturaleza. Un ejemplo impresionante es el del gallo de las rocas, en las regiones tropicales de la América del Sur. Un sitio musgoso, horizontal, rodeado de matorrales, es elegido como terreno de

“ danza, despejado, aseado, libre de piedrecillas y de
 “ briznas; las aves se hallan reunidos en torno de esa
 “ arena; un gallo, de radioso plumaje y de cresta de
 “ un color rojo-anaranjado, avanza, con las alas des-
 “ plegadas, y comienza una serie de movimientos com-
 “ parables a los de un minué. Al final de sus evolu-
 “ ciones, transportado por la excitación, salta y gira
 “ vertiginosamente de la manera más sorprendente
 “ hasta que, extenuado, se retira del escenario a fin de
 “ que otra ave lo reemplace”.

Aunque sea un minué pasado de moda, y no una danza moderna, debemos admitir que se trata, no obstante, de **una danza**, representada sobre un escenario rodeado de espectadores. ¿Quién podría negar la “teatralidad” de estos juegos de pájaros? Pero señalemos otros ejemplos. Un zoólogo estaría en condiciones de citar una lista entera de aves que adornan su terreno de danza por medio de plumas vistosas, de guijarros, de conchas, y otros **ornamentos** de diversas variedades. La corneja de los trópicos es, hasta tal punto, aficionada a estas cosas, que los indígenas de las regiones donde vive buscan siempre en el “dancing” de las cornejas, sus alhajas y adornos desaparecidos.

En realidad, los teatros de pájaros están muy distantes de ser primitivos y exentos de pretensión. Dan un ejemplo muy alto del cabotinaje en los animales. Las referidas danzas no consisten, tan sólo, en simples saltos y movimientos de ir y venir. Los pavos de las praderas, por ejemplo, ejecutan piruetas complicadas, exactamente como las que ejecutaban nuestros abuelos en los tiempos del rococó, avanzando de a dos o de a cuatro, con las alas desplegadas, retrocediendo y lue-

go avanzando de nuevo, girando en torno de ellos mismos y dando gritos de alegría.

Y ahora, pasemos de las aves a los animales de un tipo superior, cuya psicología nos es más fácilmente accesible y cuya vida está ligada a nuestra existencia cotidiana.

Considerad al perro, por ejemplo, que pasa horas enteras ocupado en mirar a través de la ventana, o bien que, sentado sobre los cojines de un automóvil, observa atentamente al mundo que se agita en torno de él. Esta manera de observar la parada humana resulta realmente sugestiva. No tiene otra significación, en relación con las escenas y casualidades de la calle, que la que tiene la actitud de un **espectador** — hacia una **representación**.

Tenía razón Arturo Schopenhauer al definir esta tendencia de observación en el perro como “el rasgo más humano del animal”.

Observad a un perro que juega con un hueso, que lo lanza al aire, que lo empuja a fin de ponerlo en movimiento, que asume, ante él, diversas actitudes, como si se tratara de un combate, y estaréis de acuerdo con Groos — uno de los más penetrantes psicólogos — para reconocer que se trata, incontestablemente, de un juego verdadero acompañado de un fenómeno de autoembuste consciente.

¿Y qué es un fenómeno de autoembuste o de autoimpostura, si no es un juego puramente teatral?

El perro se esfuerza y procura adquirir la convicción de que el hueso es, realmente, una presa viva y se conduce de acuerdo con ello. Con relación a este ejemplo, Groos escribe:

“Encontramos, pues, la fantasía y la ilusión artís-

“ tica anclada en su origen dentro del sólido terreno
 “ de la evolución orgánica. El juego es necesario al
 “ desarrollo de la inteligencia. Objetivo al principio,
 “ se vuelve, a veces, subjetivo; y sabedor que su acto
 “ obedece a una simulación, el animal lo repite, lo
 “ eleva hasta la esfera de la autoimpostura consciente,
 “ en donde la lucha imaginaria pasa a ser una fuente
 “ de placer. ¡Y he ahí que nos hallamos en el propio
 “ umbral de la creación artística!”

Puede afirmarse, además, sin la menor exageración, que los perros ponen, a veces, en escena dramas reales, conforme a temas absolutamente definidos. Tomemos, como ejemplo, el juego de caza al cual se libra el perro. ¿Y qué es aquello si no es una representación teatral de fuga y persecución, interpretada por dos o más comediantes en cuatro patas?

En un sentido restringido puede aún hablarse de partes determinadas de un “conjunto dramático”, en cuyo empleo el animal se acerca al hombre. Tal es, por ejemplo, el prólogo de la escena de caza, ejecutada por los perros y por iniciativa propia de ellos.

He ahí un joven fox-terrier, que contorna, brincando, el rincón de una casa, con el fin de ocultarse de otro perro que acude. Viene en seguida la invitación al juego, expresada en forma absolutamente característica: las patas están abiertas, separadas, en una posición que facilitará la proyección del cuerpo hacia adelante en caso de fuga. Listo para lanzarse, salta repetidas veces de izquierda a derecha, describiendo un semi-círculo, antes de que la carrera comience realmente.

Entretanto, el otro, sintetiza la imagen misma de la hipocresía: inspecciona las inmediaciones con indiferencia, y diríase que el asunto no le concierne en modo al-

guno. Pero he ahí que el juego comienza de veras; el perro que conduce la carrera toma su vuelo, pero no se lanza aún a toda velocidad, en tanto que su compañero se libra a una persecución entusiasta. Si llega a alcanzar su presa ficticia, procura cogerla por la nuca o por la pata trasera y todo se lleva a efecto con la misma exactitud con que se efectuaría una caza auténtica. Sin disminuir su carrera, el perro perseguido se da vuelta a fin de defenderse a mordisco. A menudo se suscita una batalla. Finalmente se detienen ambos exhaustos, sofocados, con la lengua colgante, hasta que uno de los dos da la señal para la iniciación de una nueva partida... y el juego se reanuda.

Sería injusto negar el hecho de que los animales poseen un “teatro”, que ese “teatro” es un equivalente al de los hombres, que la naturaleza los ha dotado de una predilección para la comedia y que saben hacer uso de ciertos elementos teatrales específicos, tal como la escena, la danza, el rol, el sujeto dramático, (prólogo, tema principal y acción.) Tenemos perfecto derecho de hablar, a pesar del escepticismo de los críticos, de un teatro de los animales, y de referirnos a él con la misma certidumbre con que nos referimos al teatro de los hombres. Que nos sea permitido agregar que, considerando a los animales desde el punto de vista teatral, descubrimos una nueva prueba tangible de nuestra descendencia de antepasados simiescos y de la semejanza que existe entre el hombre y su humilde pariente cuadrúpedo.

Y he ahí, para terminar, un ejemplo. Sabemos que el teatro humano, y muy particularmente el teatro griego, consiste en el desarrollo del coro antiguo, que presenta un conjunto simiesco.

de danzas. En aquel teatro, que es el más antiguo de los teatros europeos, el rol principal era asumido por los corifeos, precursores del actor. Mas, resulta verdaderamente notable que semejantes... (¿personajes? ¿actores? ¿en qué forma decirlo?) existen en las más conspicuas familias del reino animal: entre los Gibones. He ahí como Groos — que ya hemos citado — los describe en sus ejercicios dramáticos:

“En verano, cuando los primeros rayos del sol han disipado las brumas matinales, los monos mencionados abandonan los árboles frondosos bajo cuyo abrigo han pasado la noche. Una vez apaciguado el hambre con que despiertan, y antes de hallarse abatidos por el calor del día, disponen de alguna libertad, para entregarse a “los juegos de Sociedad”. Y ya que se trata de animales en extremo serios, esos juegos se hallan exentos de las incongruencias que caracterizan los de muchos de sus parientes cercanos. Se dirigen entonces hacia algún gigantesco soberano de la selva, cuyas frondosas ramas ofrecen facilidades para efectuar paseos; el jefe toma posesión de una de esas ramas a lo largo de la cual avanza con gravedad, con la cola en alto, en tanto que los otros se agrupan, de por sí, en torno de él. Lanza sonidos suaves y breves, como los del león cuando éste pone a prueba la capacidad de sus pulmones. Diríase que fueran producidos por la aspiración y expiración y van siendo, cada vez, más profundos y rápidos, a medida que la excitación del cantor aumenta. Por fin, cuando se ha alcanzado el punto culminante, aquello se transforma en un rugido continuado y, en ese instante, todos los demás — machos y hembras — se unen al primero para dar “voces” v. durante diez

“ segundos, el terrible coro atruena la selva silenciosa. “ El jefe reanuda entonces, solo, la serie de sonidos “ breves.”

Según Charles Darwin — que conoce estos espectáculos del género **Opera** — dado por los Gibones, sus voces son traspasadoras pero también absolutamente musicales. El gran sabio cree, además, que las notas ascendentes y descendentes pertenecen cada una a un tono más alto (o más bajo) que la precedente, y que la más alta se encuentra exactamente una octava más arriba con relación a la más baja. Sostiene que la modulación de los sonidos es muy musical y que el conjunto de la canción podría ser holgadamente reproducida por un violinista en su instrumento.

Causa sorpresa, en realidad, que los historiadores y filósofos del teatro — que buscan los orígenes de éste, literalmente, en todas partes — no hayan favorecido con su atención el canto, por demás asombroso, de los Gibones; aún menos han tratado de examinar los hechos relacionados con el teatro animal en general. ¿Qué puede haber de más sugestivo que esos monos, cuyo aspecto es tan semejante al del hombre, que imitan y aun preceden el Corifeo Helénico con sus coros? Por cierto, que la representación que acaba de ser descrita es dada por los Gibones después de una comilona. Mas, ¿no significa la palabra “escena” o “tablado”, en su origen, un “sitio abrigado” y aún, si debemos creer las opiniones de diversas autoridades, no implica, igualmente, la idea de un “festín”? Y, a propósito, el mito relacionado con el origen de la Tragedia Griega ¿no se encuentra, acaso, basado en el “festín” del sacrificio de Icaro y de sus aldeanos? ¿No son éstas coincidencias, analogías, y equivalencias llenas de significaciones misterio-

sas? Agregad a ello que los Gibones-cantores se reúnen "en torno" de su jefe y que los coros de los Griegos danzaban "en torno" del altar, formando círculo, y comprenderéis, hasta que punto, este paralelo resulta significativo. Es evidente que se penetra aquí en las profundidades de los sentimientos del hombre y del animal, descubriéndose en ellas el mismo teatro en germen.

Los hombres se han servido, durante siglos, de las palabras "naturaleza" y "realidad" por un lado, y de "Teatro" y "Teatralidad" por otro, como términos diametralmente opuestos y excluyéndose mutuamente. ¿Podemos, acaso, ahora — después de este breve examen del "teatro" en la "naturaleza" — considerarlas de esta manera? ¿Es, acaso, legítima tan estricta distinción? ¿La naturaleza es, acaso, hasta ese punto, "natural"?

¿Acaso nos damos realmente cuenta de lo que decimos cuando empleamos la palabra "natural" como antípoda del término "teatral"? Me parece que llegará el momento en que comprenderemos, por fin, que existe tanto "teatro" en la naturaleza como "naturaleza" dentro del teatro.

CAPITULO III

EL INSTINTO TEATRAL

¿Cuáles son las bases psicológicas de nuestro amor por el teatro? ¿Sobre qué sentimientos se fundan? Los historiadores y los que se dedican a la estética han contestado que el teatro ha nacido de las ceremonias religiosas y de los ritos y que fué en el comienzo, si así puedo expresarme, un derivado del sentimiento religioso. Se ha dicho también que los orígenes del teatro tienen alguna relación con las tendencias coreográficas del hombre primitivo, que se confunden con la aspiración general del alma humana hacia las formas estéticas, las imágenes, etc. . . No dejo por esto de mantener con firmeza que todas estas explicaciones deben de ser rechazadas y olvidadas.

El hombre posee un instinto relativo al cual, en despecho de su inagotable vitalidad, ni los historiadores, ni los psicólogos, ni los que se ocupan de la estética, han dicho jamás, hasta aquí, la menor palabra. Me refiero al instinto de transfiguración, al instinto de oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, al instinto de transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra co-

sa. . . , en una palabra, al instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamo la teatralidad.

Si junto con ser constantemente tributario de este instinto, el hombre ha ignorado durante mucho tiempo su existencia, ello no prueba nada en su contra, pues en la evolución del sér humano, el instante en que tomamos conciencia de un sentimiento, se encuentra necesariamente separado por siglos del momento en que este sentimiento ha nacido.

Es verdad que la mayoría de las manifestaciones de ese instinto no han escapado a la mirada vigilante de la ciencia, pero ésta, eternamente apresurada para clasificar los fenómenos, lo ha consignado, sin vacilaciones, dentro de la categoría estética.

El instinto de teatralización, que reivindico el honor de haber descubierto, puede hallar su mejor definición en el deseo de ser "distinto", de realizar algo "diferente", de crear un "ambiente" que se "opone" a la atmósfera de cada día. He ahí uno de los principales resortes de nuestra existencia y de lo que llamamos progreso, cambio, evolución, desarrollo, en todos los dominios de la vida. Hemos nacido todos con este sentimiento en el alma, somos todos seres esencialmente "teatrales". Desde ese punto de vista, un hombre cultivado poco se difiere de un salvaje, y un salvaje de un animal.

La teatralidad es pre-estética, es decir, más primitiva, y de un carácter más fundamental, que nuestro sentido estético. Sería ridículo referirse a la estética de un salvaje; no se concebiría, en efecto, a un salvaje gozando de "la belleza por la belleza". Pero, posée, ciertamente, el sentido de la teatralidad y, por consiguiente, el arte teatral es esencialmente diferente a todas las demás artes.

Cuando yo era aún muy niño sabía ya distinguir, intuitivamente el arte **poli-cefálico**, que es estético, del arte **mono-cefálico**, que es teatral. Tratábase de teatro cuando, después de haber revestido el capote de mi padre y ajustado un par de gafas negras, imitaba la voz ronca de un intruso con el fin de asustar a los sirvientes. Pero tratábase de arte cuando me dedicaba, con pasión, al dibujo o a la música.

En aquellos tiempos me habría causado la mayor sorpresa si me hubieran dicho que, lo uno y lo otro, era la misma cosa. ¿Y cómo poder sostenerlo? En el primer caso, que le corresponde al teatro, lo que procuro obtener es ser distinto a lo que soy en realidad. . . ; en el caso segundo, que pertenece al arte, y que es absolutamente opuesto al primero, lo que procuro obtener es descubrirme a mí mismo, a manifestar — en la forma más sincera de que soy capaz — mi sér interior. ¿Qué hay de común entre esto y aquéllo? ¿Es, acaso, la fuerza creadora? Generalizando, en esa forma, nos aventuramos a colocar en la misma categoría el nacimiento de un niño y la construcción de un ataúd. ¿Es, acaso, un goce estético? Pero en mis mascaradas infantiles se puede difícilmente sospechar la existencia de un deseo de goce estético.

El arte del teatro es **pre-estético** y no **estético**, por la sencilla razón de que la transformación que es, al fin y al cabo, la esencia de todo arte teatral, es más primitiva, más fácil de realizar que la formación, que es la esencia de las artes estéticas. Y creo que, en el comienzo de la historia de la cultura humana la teatralidad desempeñó el rol de una especie de pre-arte (en el sentido habitual de la palabra.) Es en el sentimiento de la teatralidad y no en el utilitarismo del hombre primitivo que

debe buscarse el origen de todas las artes. Un salvaje se perfora la nariz y pasa a través del agujero un hueso de ballena, no con la intención de aterrar a sus enemigos o de producir un mayor efecto en la guerra, sino por la sola alegría que le produce la auto-transfiguración. ¿No resulta emocionante el hecho de que los antropólogos no hallen en las cavernas de los hombres primitivos arados, ni utensilios de la vida doméstica o armas, sino pulseras, collares, restos de conchas u otros adornos pertenecientes a la mascarada prehistórica? ¿Y no resulta típico que las mujeres indígenas de la costa del Oeste del Africa vendan, alegremente y de corazón, su honor en cambio de un botón, porque el brillo de éste constituye un verdadero valor teatral, en tanto que ni se detendrán a mirar un buen pedazo de género que podría cubrir la desnudez de sus cuerpos?

Que el efecto teatral es de mayor importancia para el salvaje que su propio bienestar físico es un hecho que atestiguan, con evidencia, el incidente siguiente: a fin de vengar la muerte de Cook, en Hawái, algunos ingleses incendiaron un cierto número de aldeas indígenas. Los indígenas huyeron, pero apenas encontráronse lejos del peligro, se detuvieron en un puente y, subyugados por el imponente espectáculo de las llamas que devoraban sus viviendas, empezaron a lanzar gritos de admiración entusiasta: "¡Oh maravilla!" He ahí a individuos que podrían hallar una justificación, no sólo a favor del capitán Cook, sino también para el mismo Nerón que consideraba que Roma, en llamas, constituía un espectáculo más digno de interés que Roma preservando, con lasitudo, sus tesoros roídos por la acción de los siglos.

Es tanta la teatralidad existente en los salvajes que tan sólo la obcecación y los prejuicios impiden recono-

cerlo. Considerad los tatuajes, los agujeros en la piel, en los labios y en los dientes, a fin de introducir en ellos, plumas, anillos, trozos de cristal, de metal y de madera; procedimientos como el de desplazar los dientes incisivos, como el de arrancar el cabello y de deformar el cráneo y los pies, estas manifestaciones evidentes de la manía de transfiguración ¿no pertenecen, acaso, a una teatralidad de la más pura especie?

El instinto de la teatralidad es, sin duda, poderoso. Gobierna al salvaje, así como lo dirige, el hambre, el apetito sexual o el amor. El cínico proverbio "buscad a la mujer" puede ser perfectamente reemplazado por el de "buscad el teatro"; pues, la historia del género humano está enteramente saturada por este instinto. El salvaje se encuentra, a menudo, dispuesto a pagar con su vida el placer inefable de llegar a ser distinto de lo que es. A fin de "teatralizar" su cuerpo, el indígena de Borneo practica más de noventa incisiones profundas en su pellejo. Se encuentra enteramente inundado por su propia sangre y sus padecimientos, intensificados por el calor tropical y por los insectos que infectan sus llagas, son terribles. A fin de que sus cicatrices sean lo suficientemente prominentes y debidamente visibles, mantiene las heridas abiertas, por mucho tiempo, por medio de cortaduras suplementarias y otras medidas bárbaras, — la cruel operación, según Darwin, exige, a menudo, muchos años, para alcanzar su perfección; frecuentemente termina por un envenenamiento de la sangre seguido de una muerte horrible. Pero, así y todo, el indígena de Borneo anhela la llegada del momento en que la cruel operación haga de él "un hombre diferente". Desde este punto de vista, no se distingue si no escasamente del indio "Orénoque" que trabajará durante dos

con el fin de ganar el dinero necesario para adquirir los costosos pigmentos del tatuaje que transformarán su cuerpo en un objeto de admiración general.

Aunque bárbaros, estos cambios de la apariencia merecen nuestro más grande interés y nuestro respeto. Deben ser considerados como los primeros pasos del hombre primitivo, más allá de los límites de la naturaleza, hacia la civilización. Al pintar su cuerpo de rojo y de azul, al pasar un hueso a través de sus fosas nasales, etc., el hombre primitivo se imagina "distinto" de lo que es realmente. Elige, en cierta forma, para sí mismo, un "rol". Y comienza, en seguida, a representar ese "rol". ¿No se encuentra allí la curva psicológica de todo cambio social y de todo progreso? En el fondo de la imitación se encuentra el mismo instinto. Imitar, significa representar el rol de un personaje que, por una u otra razón, ha impresionado nuestro instinto teatral.

El nacimiento de un niño, la educación, la caza, el matrimonio, la guerra, los ritos funerarios — cada acontecimiento importante de la vida, proporciona al hombre primitivo (y no tan sólo al hombre primitivo) la oportunidad de un espectáculo puramente teatral. Su vida entera es una sucesión de espectáculos. Sin la sal de la teatralidad, la vida sería para él como una alimentación exenta de sabor, una lóbrega sucesión de sufrimientos y de privaciones sin un rayo de esperanza.

Pero, apenas empieza el hombre a teatralizar, la vida adquiere un sentido nuevo: se transforma en "su vida, en algo que "él" ha creado y hace de ella una existencia diferente de la que es el maestro y no el esclavo. ¿Quién ha dado al papagayo su plumaje? La naturaleza. Pero el hombre, esa altiva, vigorosa y hermosa criatura, no depende de la naturaleza. Puede —

si así lo quiere — disponer de su propio plumaje. ¿Quién dió a la pantera su pelaje manchado? La naturaleza. Pero el hombre se apoderó de la piel de la pantera, la colocó sobre sus espaldas, a las que ha dado brillo, perfume y ornamentos. El mismo se transforma en pantera o, más bien dicho, en una super-pantera, pues, en medio de sus danzas, puede enseñar la manera de como hace uso de sus garras y también de la forma en que se le sacrifica por esta ofensa.

Un interesante ejemplo del rol desempeñado por el instinto teatral, en el desenvolvimiento de la cultura humana, puede encontrarse en la indumentaria.

He ahí una mujer salvaje, desnuda. Ha ennegrecido sus párpados y sus cejas y teñido su cabello en la ilusoria, pero digna intención, de asemejarse a una flor. No se esfuerza en disimular su desnudez, sino de darle, sencillamente, otro aspecto. Sin embargo, a medida que progresa, los atributos a que recurre el salvaje para la ornamentación de su cuerpo se van haciendo cada vez más numerosos y complicados. Finalmente, al llegar a cierto grado de evolución teatral, una cierta cristalización de los mencionados atributos determina su indumentaria. Es evidente que si el hombre — y especialmente un habitante de las regiones del mediodía — no poseyera el instinto de la teatralidad, no llevaría tampoco vestiduras.

En el norte no las usaría sino durante la estación fría, pues, ¿de qué le servirían durante el verano? No es difícil probar que la castidad no puede desempeñar rol alguno en el desarrollo de la indumentaria, pues, por el contrario, las "vestiduras" del salvaje, a menudo, ponen en evidencia tales o cuales partes del cuerpo (masculino o femenino) que la castidad exigiría que se ocul-

tarán, (observación que puede aplicarse, al fin y al cabo, también a muchos de nosotros mismos, seres cultivados.) En cuanto al pudor es indudablemente un factor de la evolución de la indumentaria. Pero este sentimiento debe ser considerado aquí en el sentido de que el hombre primitivo se avergüenza, llegado cierto momento, de exhibirse en traje "natural" y no "artificial", en otros términos, tiene vergüenza de manifestar su ignorancia respecto de la etiqueta social que exige que el sentimiento teatral, ajeno y humano, sea respetado. Quizá agrégase a ese sentimiento el temor de aparecer como incapaz de ejercer su poder sobre la naturaleza. Es, en todo caso, el instinto teatral el responsable del uso de vestiduras, en las épocas primitivas de la civilización.

Que se nos permita, sin embargo, penetrar un poco más adentro de la naturaleza psicológica del instinto teatral. ¿De dónde procede? ¿Cuándo ha podido manifestarse, por vez primera, en el alma humana? No es difícil reconstituir esquemáticamente, por lo menos, el proceso de su despertar.

Imaginad a un salvaje ocupado en relatarle a sus hermanos que ha cazado con éxito, que ha hecho una buena cena, que ha atravesado, a nado, un ancho río, que un tigre, en seguida, lo atacó, que ha logrado escapar, pero que su mujer, en cambio, sucumbió, que huyendo del tigre, cayó de una muy alta montaña. Sus hermanos se niegan a dar crédito a lo que afirma; discute y se excita. Se le pide que indique donde se encuentra ese ancho río que dice haber atravesado — y la montaña tan alta de la que afirma haberse caído. Helo perplejo, confundido. En este instante su mujer aparece; se encuentra en perfecto estado de salud y su cuerpo no muestra ninguna señal de las garras del tigre. Esto causa

en el salvaje la mayor sorpresa. Entretanto, sus hermanos le explican que, en vez de haber ido a la caza, permaneció tendido y sin movimiento bajo un árbol, con los ojos cerrados, o sea que ha "dormido". Es entonces cuando empieza a comprender que, además de su "yo" ordinario, existe en él otro "yo" más y que ese segundo "yo" es, sin duda, una cosa maravillosa, pues, le es dable abandonar el mundo de las realidades y errar en otro mundo creado por el mismo. En otros términos, el salvaje comienza a comprender que, a más de su "yo" físico, posee también un "yo" espiritual, que el hombre tiene un cuerpo y un alma dotada del talento de poner en escena maravillosos espectáculos, mientras dormita y aún, hasta cierto grado, cuando está despierto. No pretendo afirmar, por cierto, que el salvaje procede tan clara y lógicamente como lo hago aquí, de deducción en deducción. Pero, por oscuros y brumosos que fueren sus pensamientos, ello no impide que ha descubierto su facultad de "imaginar" cosas, de imitar — si se prefiere el término — la realidad por la fuerza de la imaginación, de embellecer, por medio de su fantasía, su vida miserable, es decir, de "teatralizar".

Es tan sólo en función de su capacidad de teatralización de la vida que el hombre primitivo se inclinó, por vez primera, ante, Dios o ante los Dioses. Antes de creer en los Dioses, el hombre debió adquirir el talento de concebir "esos" Dioses, de personificación tal como un dramaturgo personifica ideas, sentires o pasiones. Sin ese dón de transfiguración, susceptible de crear cosas imaginarias y seres que no pueden ser vistos en esta tierra, el hombre no tendría religión. Esta afirmación encuentra, por otra parte, pruebas convincentes en el he-

cho de que los etnógrafos conocen a numerosas tribus cuyas vidas presentan elementos de teatro, primitivos, embrionarios, más, no obstante, innegables, pero en los cuales el concepto de Dios no ha aparecido todavía. En otros términos, se transforma, en primer lugar, en actor, en comediante; la religión viene en seguida; la "Comedia" ha precedido a la "Divina Comedia". Esta es la razón por la cual los mitos son esencialmente dramáticos y teatrales, —y esto se aplica a todos los pueblos en el alba de sus existencias.

El lector comprenderá ahora por qué afirmo que el teatro, en cuanto a institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad, y no de la religión, de la coreografía, de la estética o de otros sentimientos. Psicológicamente hablando, no hay más que un paso de la "mascarada" del hombre primitivo en su vida diaria, al teatro en el sentido estrecho y técnico de la palabra. En realidad, ¿no es, acaso, natural que el hombre que desvía la monotonía de su existencia incolora, organizando espectáculos so pretexto de boda, muerte, justicia, etc., los organice, igualmente, sin otro pretexto que el del placer que le proporciona el espectáculo mismo o la disposición escénica? De ahí dimana la institución de actores profesionales y de comediantes. Y el nacimiento de esta institución, en las primeras épocas de una Nación o de una raza, está probada con el hecho de que existe en el Africa salvaje una gran demanda de actores profesionales. En varias tribus salvajes del Niams-Niams se encuentra una clase entera de mimos errantes, de cantores, ataviados de trajes extravagantes de aspecto esencialmente teatral y que gozan del respeto y de la admiración general. Los "Bambaras" y "Mandingues" atribuyen tan gran importancia a sus trovadores que éstos

son considerados como sagrados, aún en tiempo de guerra. Pueden citarse, además, un cierto número de tribus en donde las funciones de actores son asumidas por los jefes de Clan, por "Reyes" y otros dignatarios.

A medida que seguimos los diversos grados de la civilización nos vamos convenciendo, cada vez más, de que los progresos de la humanidad se abren paso, con mucho mayor rapidez, en la cultura de su sentido teatral, que en el de sus otras cualidades espirituales. Recordemos a la Grecia en donde el teatro, en hora temprana llegó a ser una institución de Estado en la que el alto oficio de Embajador era confiado a un actor de talento, en donde la pasión por el teatro era tan general que las mujeres, a menudo, daban a luz en el anfiteatro. Los romanos definían, con ingenuidad, el sentido de la vida por la fórmula de "panem y circenses" y veían aparecer en la arena, al lado de animales adiestrados y de prostitutas, a personajes augustos, tal como Nerón y Heliogábalo.

En el Perú antiguo y en México, las más ricas recompensas del Reino eran otorgadas a los actores, entre los cuales había príncipes, oficiales superiores, todos ellos miembros de grandes familias reales. Es tan intenso en la China el interés existente por el teatro que no se ofrece ninguna comida oficial sin que participen en ellas actores; después de haber presentado un verdadero "menú" de cincuenta a sesenta comedias, se ponen a representar la que ha sido elegida por los asistentes, acompañada de una música ejecutada con la ayuda de pequeños palillos de marfil.

Y en tanto que en la China el pueblo pasa días enteros en el teatro, comiendo y durmiendo allí en medio de sus niños, en Pondichery — en la India —, en don-

de las representaciones duran de cuatro a siete soirées consecutivas, un auditorio de seis a siete mil personas, pasan la noche en el teatro, incapaces de substraerse a ese sitio de deliciosas tentaciones.

Y lo que tienen de verdaderamente característico estos teatros primitivos, es su esencial cualidad convencional. Son todos ellos, de un modo supremo, teatros no realistas. A nosotros, seres cultivados del siglo XX, acostumbrados al realismo en la escena, admiradores del teatro de arte de Stanislavsky en Moscú o del Teatro de Antoine en París, etc., nos parece evidentemente sorprendente ese irrealismo de los teatros Indotánicos o Chinos. Basta decir que el actor chino, que representa un rol de importancia en una pieza histórica, debe de dar a los espectadores la impresión neta de que parte a caballo, nada más que por medio de gestos, ni siquiera provisto de un bastón para simular la montura. Debe de acechar detrás de un árbol — pero no existe árbol en el tablado — y toda la escena debe ser aún sugerida por la mímica, los gestos, y los movimientos. Lleva, además, el actor chino una máscara puramente convencional. Representa con una barba que en nada se asemeja a una barba, con un traje que ha menester ser remendado y embellecido en diversos sitios por la imaginación de los espectadores a fin de obtener cierta analogía con las vestiduras del héroe que el comediante personifica. Todo, del comienzo al fin, es convencional en el teatro mencionado. Y, sin embargo, los asistentes a este espectáculo creado con tan gran penuria de accesorios, están firmemente persuadidos que el actor se encuentra "montado sobre un caballo", que acecha a un sér, "oculto tras de un árbol", que la más

cara que lleva es realmente un rostro, una cara, y que ese hombre es un héroe.

Es el divino instinto teatral el que vemos allí, nuevamente, a la obra: el público chino cree firmemente en todo aquello y se divierte con el espectáculo, porque su instinto teatral llena las brechas, coopera en unión con el actor, transforma las máscaras ridículas en rostros nobles y solemnes y transfigura la convención en nueva realidad: cuando el alma se subleva y no se somete a los hechos impuestos de afuera por la realidad, dicta sus propias leyes e impone sus propias formas.

Otorgad, tan sólo, un pretexto, una alusión al instinto teatral y él hará el resto: construirá magníficos palacios de cartón, transformará en océano una pieza de género y hará un Rey de un miserable comediante ataviado de una corona de cotillón.

CAPITULO IV

LA VOLUNTAD DEL TEATRO

Cuando éramos niños, nos divertíamos siempre con imaginarnos que nosotros mismos, así como las cosas que nos rodeaban, eran tal como anhelábamos que fueran.

No existe, literalmente, un solo sér humano que, en su infancia, no se haya entretenido de la manera indicada. Lo que más quiere el niño es el teatro, es decir, la transformación de la actualidad, proporcionada por el exterior en algo que el mismo crea.

C. A. Ellis y Stanley Hall, que han hecho un estudio especial sobre el juego de las muñecas, han constatado que los niños obtienen menos satisfacción de una muñeca-auténtica que se les compra, que de la que ellos mismos confeccionan. Quieren a esa muñeca, esto es, a ese trozo de madera o a ese pedazo de trapo que han transformado, con tanta intensidad, que para "alimentarlo", llegan a olvidar de comer ellos mismos. La observación de un niño entregado al juego, constituye la más sorprendente de las experiencias. El juego se apodera, en absoluto, del niño. Todo lo que existe en él de vital, de fuerte, de atento, de entusiasta, se lo da a esta vida irreal, pero presente. Se trata, en realidad, de un raro ejemplo de actividad creadora, y que no se desen-

vuelve dentro de los íntimos repliegues del espíritu, sino ante nuestros propios ojos.

El niño juega constantemente. La realidad no tiene el menor interés para él. Lo que considera importante es "hacer la guerra", personificar "un gran caballo", hacer de un perro un "audaz corcel", etc. Para él, los objetos que lo rodean son tan sólo medios de teatralizaciones atrevidas. "Y si usted lo interrumpe repentinamente — ha dicho Juan Udine — necesitará de algún tiempo para volver a la realidad. Por cuanto, en el mundo imaginario de su juego, el ritmo de su ser era, en absoluto, distinto al ritmo habitual al que usted le obliga volver". Esto explica, igualmente, la extraordinaria habilidad que tienen los niños para hacer gestos y muecas, especialmente cuando se saben observados. En todo esto no existe más que la manifestación del instinto teatral, irresistible en el niño.

Esta idea relativa a la potencia del instinto teatral se encuentra expresada en una forma implícita en las siguientes palabras de uno de los héroes de Ibsen: "Lo que es, no existe; lo que no es, existe". Esto es el "teatro" en el sentido más amplio de la palabra. El niño quiere, por encima de todo en el mundo, lo que tiene conexión con la manifestación de esta teatralidad, en otros términos, con lo que tenemos por costumbre de llamar "juego".

El niño quiere las brujerías que lleva su nodriza y las fruslerías con que le entretiene, más que a su propia nodriza. Quiere a los juguetes que le trae su madre, más que a su madre misma. Esta última paradoja no es aceptada de buen grado por las mamás; pero está confirmada por psicólogos que se basan para afirmarla sobre una simple experiencia: "Ha sido obser-

"vado que la pérdida de un juguete favorito causa-
"ba, a menudo, una real angustia en el niño, capaz
"de amenazar su salud; en tanto que la pérdida de
"la mamá no despertaba en él más que un interés pu-
"ramente teatral, con relación a los funerales".

El hecho de que el niño juegue sin que, por ningún motivo, se le obligue a ello, que juegue siempre, y por su propia voluntad, sin que nadie jamás le haya indicado cómo debe hacerlo, ni cómo debe de crear su teatro propio, prueba que la misma naturaleza ha puesto en el alma de los seres humanos una especie de "voluntad de teatro", y que el teatro es algo infinitamente más vasto de lo que imaginan los filósofos, y esencialmente distinto a lo que creen nuestros críticos dramáticos.

El mismo Mahoma fué incapaz de resistir a la tentación de jugar cuando Isch, su mujer de nueve años, trajo algunas muñecas en el harén del gran profeta; tomó asiento y empezó a entretenerse con la niña, a pesar de la ley que en el Islam interdice el uso de efigies humanas.

En tanto que esta "voluntad de teatro" se apoya, entre los musulmanes, en el "divino ejemplo" del gran profeta, en otras partes, en diversas naciones, son los propios dioses los que encarnan los personajes del drama. Es así cómo, según la tradición de la tribu de Itupa, en California, el juego fué inventado por Dios y su hermano; los indígenas de las islas de Hervey creen que los dioses Tane y Ronga han sido los inventores del volantín; los bakairi, del Brasil central, atribuyen el origen de los juegos a los hermanos divinos Keri y Kame. En la India, las deidades Apsaras y Gandarvas patrocinan ciertos juegos, y sus talentos deportivos son celebrados.

en odas y poemas. El dios Xolotl de los antiguos mejicanos, ha sido el dios del juego de pelota.

Existe, sin duda, algo de divino en esta "voluntad de teatro". "Cada niño nace con el deber que le impone la naturaleza, de crear su propia humanidad", escribe B. Malachie-Mirovich en su obra, tan profundamente instructiva, sobre el valor educativo del juguete. "Cada niño es capaz de crear una nueva realidad, que transforma los hechos de la vida. Esa capacidad no se halla desarrollada, para todos, en el mismo grado. Pero todos la poseen, y en un grado más alto que en el adulto". Esta creación independiente, individual, absolutamente arbitraria — de una nueva realidad cuyos elementos son proporcionados por el mundo exterior — es una forma de energía creadora a la que no se puede aplicar otro epíteto que el epíteto "teatral". Sea cual sea la opinión que se tenga sobre el teatro, se admitirá, en efecto, que la esencia del teatro importa la creación de una nueva realidad.

El niño crea algo, literalmente, con cualquiera cosa: la más vulgar de las materias, la más insignificante, le resulta suficiente para ello. Es un pequeño creador que puede, aún sin arcilla, producir maravillas. Una corona de papel, lo proclama "rey"; un mango de escoba le sirve de caballo; en tanto que el piso de la habitación se transforma en océano. En su "Imaginación Creadora", Ribot cita un ejemplo que despertará quizá, en algunos, reminiscencias de su propia infancia. Uno de los niños que le cupo observar tenía una predilección particular por la letra "W", que llamaba "Mi querida vieja W." Otro niño, de tres años de edad, cuando escribía la letra "L", le agregaba un pequeño adorno e, impresionado con el parecido que tenía con una figu-

ra humana, exclamaba súbitamente: "¡Oh, está sentada!" Al día siguiente, después de haber escrito la letra "F" al revés, se daba cuenta de su falta y, trazando otra letra junto a la primera, constataba que "hablaban entre ellas". Con el más exiguo fragmento del mundo infinito, el niño se esfuerza en volver a crear, no tan sólo una, sino varias representaciones posibles de la vida, con su propio sér como personaje principal. Es en forma enfática que busca la manera de anticipar, de vivir en medio de lo que le está personalmente sugerido por el esquema general de la creación.

En lo que personalmente me concierne, ha sido en muy temprana hora que yo sentí manifestarse, plenamente en mí, las potestades teatrales. Tenía tres y medio años. Recuerdo perfectamente el día en que mis padres consideraron que me hallaba lo suficientemente desarrollado para asistir a un espectáculo para niños que se daba en el villorrio de Pouchkino. Esta célebre aldea me es querida por varios motivos: es allí donde nació el Teatro de Arte de Moscú, donde Meyerhold estableció su primer estudio y donde se llevaron a efecto otras tentativas, por demás interesantes. Fué igualmente allí donde, algunos años después, escribí mi primer drama lírico — una bufonada titulada "La Fuerza de la Magia".

Fué a partir de esa fecha, después de haber asistido al mencionado espectáculo para niños, que mi pequeño cuarto se encontró definitivamente dividido por medio de una alfombra enrollada, en dos partes: la escena, y el espacio reservado al auditorio. Este último, hallábase generalmente vacío de espectadores (salvo la presencia de mi niñera, que dormía a medias) en tanto que en el escenario, durante el día y la tarde, yo re-

presentaba todo género de maravillas que tan sólo la más ardiente de las imaginaciones infantiles era capaz de inventar.

Es con la mayor de las satisfacciones que miro hacia atrás, allí donde vibró el teatro de mi infancia. Todos los niños sanos y normales aman el teatro, bajo una u otra forma: espectáculo de cinema o comedia musical, drama, novela heroica o fantástica, o bien juegos llenos de una imaginación atrevida. Además, la intensidad de la "voluntad teatral" que se manifiesta en los niños, su precoz, consciente y activa preocupación al respecto, constituye la más segura indicación en orden a su capacidad mental. Las biografías de Pouchkin, Goethe, Schiller, Goldoni, Griboyedov, Mickiewicz, Dickens, Gogol, Thackeray, Pisemsky, Flaubert, Wagner, R. Browning, Raphael, Ibsen, Tchekov, etc., etc., dan cuenta que el interés de todos estos grandes hombres, en su infancia, convergía hacia el teatro — el único dominio en el que estos futuros gigantes ejercieron sus fuerzas nacientes y se prepararon para sus ulteriores actividades en cuanto a autores, actores y administradores de ese teatro de títeres de la vida, que llamamos literatura.

Estos hechos biográficos son particularmente significativos con respecto a las observaciones hechas en los hospitales de niños y que dejan establecido la débil, o más bien dicho, nula atención que les merece el teatro a los cretinos, a los idiotas, a los seres de mentalidad rezagada, a los semiembrutecidos y a los incapaces. ¿No le parece a usted que, en resumidas cuentas, esta noción de "la voluntad de teatro" es de una naturaleza capaz de aportar a la ciencia un criterium psicológico de un valor considerable?

*¿Bastante alto... el teatro de
luego...
creación, que precede for...
ción y que se imita...
instrucción, que que se aprende
imitación*

CAPITULO V

atrás... es creación

EL TEATRO DE LOS CINCO DEDOS

¿Ha oído usted hablar del Teatro de Verotchka?
¿Sabe usted algo del pequeño Teatro de la pequeña Vera?

Si lo ignora usted todo al respecto, voy a contarle lo que consiste.

Verotchka no tiene más que cuatro años de edad, y su Teatro es, no obstante, ya viejo de dos años.

Es un teatro absolutamente convencional. Convencional hasta donde puede serlo un teatro.

Y a pesar de ello — ¿no resulta extraño? —, Verotchka no ha leído todavía un solo libro sobre el teatro llamado "moderno". ¡Qué originalidad! ¡Qué independencia de espíritu!

¡No parece ella interesarse, en absoluto, en nuestras nuevas teorías escénicas! Se conduce exactamente como si ellas fueran cosas viejas y aburridoras, conocidas, desde tiempo atrás, despreciables — por cuanto su teatro — el teatro de ella — es, en realidad, un teatro muy maravilloso.

He tratado de entablar, en cierta ocasión, con ella una conversación técnica sobre ciertos detalles relativos

a la disposición escénica, como ser la indumentaria, el decorado, y muchas otras cosas más. ¡Qué risa le dió, Dios mío! Hizo que yo repitiera, varias veces, cada una de las expresiones técnicas, y al oírlas estalló nuevamente en una explosión de hilaridad tan franca y tan contagiosa que sin lograr dominarme, me puse a reír también, siguiendo su ejemplo, hasta llorar de la risa.

Tan sólo los dioses, para quienes la sabiduría, la verdadera sabiduría, es un libro, saben reír de esta manera — y si no es así, de nada vale mi erudición en materia de mitología.

Me agrada mucho el pequeño teatro de Verotchka.

En primer lugar, es un teatro verdadero... No así "algo en el género de un teatro", sino un teatro absolutamente auténtico. Nada en él es materia propicia a la duda, nada hay en él que sea inverosímil. Todo es en él convincente, todo es allí, exactamente, como debe ser. La persuasión creadora alcanza aquí su grado más alto, y no deja nada que desear. Es verdad que el autor y el espectador son, en la ocurrencia, una sola y misma persona, mas, ¿no es, acaso, en esta clase de fusión en donde reside el secreto de la ilusión teatral?

En segundo término, el teatro de Verotchka está sometido a una sola voluntad creadora. Todo depende en él, de un solo denominador escénico, y la unidad de estilo es impecable.

Además, está lleno de imágenes escénicas palpitantes de vida, que no exigen ni recursos artificiales, ni artimañas, para vivir y moverse. No se trata por ningún motivo, señor, de un teatro de títeres; allí no encontrará usted ni bramantes ni cáñamos, por el sencillo motivo de que no los hay.

Cuarto. Cada espectáculo ofrecido por ese teatro,

es la representación de una pieza nueva. La imaginación del autor dramático, soberana en este caso, es inagotable.

Quinto. El teatro de Verotchka puede pasarse muy bien sin público. Aún, la presencia de éste no es, por ningún motivo, deseable.

Sexto. Me doy cuenta de que si me dejo llevar, no llegaré nunca al final. Años enteros de pacientes indagaciones y volúmenes de textos eruditos, serían necesarios para enumerar y describir las cualidades de ese teatro mágico. Por cuanto es, evidentemente, mágico, ante el hecho de que todo se realiza en él como por obra de un sortilegio. Ni siquiera se hace necesaria en él la varilla mágica. (Todos podrían, sin duda, obtener idénticos resultados con esa varilla; proporciónemela usted y se lo probaré).

He trabajado mucho en el teatro, como maestro y como obrero, así como en todas sus ramas. He leído, y también escrito, un cierto número de libros sobre el teatro. En una palabra, el teatro es un asunto que me es familiar. Pues bien, a pesar de ello, el teatro de Verotchka me emociona, me deslumbra, me encanta y fascina, y admiro, en silencio, la perfección misteriosa de sus realizaciones; ante él soy como un ignorante digno del canasto de papeles en donde se reúnen, revueltas, las insensateces escolásticas de los demás ignorantes. En cuanto a los teóricos del teatro, que ni siquiera quieren oír hablar del teatro de Verotchka, prefiero dominarme y no emitir mi juicio sobre ellos.

Se podría privar a Verotchka de su cuarto de niño, de sus muñecas, de sus juguetes; pero usted está incapacitado para desposeerla de su teatro. Usted va a ver, ahora, con qué ciencia representa, con los cinco dedos dimi-

nutos de su mano izquierda. Estoy absolutamente seguro de que ni Hoffmann, ni Paderewsky, ni Alfred Cortot, sabrían servirse de sus dedos de una manera más maravillosa.

Cada uno de los dedos frágiles de Verotchka lleva un nombre: el pulgar se llama "Vova" (el tío Vova); el índice, es la "tía Ana"; el tercero llámase "Fedia" (un colegial, un gran niño); el cuarto es la "Mamá" (es en aquel que se lleva el anillo de compromiso); el dedo pequeño se denomina "Petia" (es el propio hijo de Verotchka).

Esta compañía del Teatro de Verotchka representa muy entretenidas comedias.

"El tío Vova", por ejemplo, encuentra a "Mamá"; se abrazan y, ¿de qué comenzarían a hablar si no fuera del estúpido y perverso "Fedia"? Por cuanto, aunque ya es un niño grande, "Fedia" no pierde la oportunidad de molestar de mil maneras al pobre pequeño "Petia"; "Petia", precisamente, está con sueño (el dedo se repliega en la palma de la mano), pero "Fedia" se entretiene en pellizcarlo, en atropellarlo (el dedo tercero avanza agresivamente hacia el pequeño). "Petia" es chiquitín y débil, cada cual puede hacerle daño, y "Fedia" es un "Gran Bruto". Pero, he ahí que "Mamá" y el "Tío Vova" se preparan para propiciar al agresor la corrección que merece. Pero es en aquel instante cuando aparece, repentinamente, la "Tía Ana". Las tres grandes personas se ponen a charlar, de esto y de esto otro, de los juguetes, por ejemplo, cuya sorpresa reservar a los niños o bien aún, de los seres con quienes se han encontrado. "Mamá", sin embargo — como si no lo hubiera hecho de adrede — ha deslizado una palabra respecto de la forma cruel con que se porta "Fedia"

hacia "Petia". Y esto da tan buen resultado que, al presentarse el nombrado "Fedia", la tía "Ana" le propina una hermosa y formidable azotaina. Se pone a llorar, pero no logra con ello obtener la menor compasión, ni de parte de "Mamá", ni del "Tío Vova". ¿Por qué, se interrogan ellos, ha molestado al pobre "Petia", que deseaba dormir, que es tan débil, tan chiquitín, y a quien todos pueden hacer daño?

¡Oh, el maravilloso dramaturgo, director escénico que nadie ha sobrepasado! ¡Genio de invención! ¡En realidad, no hay milagro que no pueda realizar la todopoderosa voluntad del teatro!

*¿Además, que tiene que ver con
sapiencia con la tía que se
tiene el dedo?*

CAPITULO VI

EL ESPECTACULO SIN FIN

Al comienzo del siglo XVI, Erasmo de Rotterdam chocó a los espíritus medievales de sus contemporáneos al someter, atrevidamente, a la consideración de ellos una cuestión. “¿Qué cosa es, al fin y al cabo, la vida humana — pregunta en su inmortal obra maestra — sino una representación continua, en donde todo se pasa bajo máscaras diferentes, en donde cada cual desempeña el rol que le ha sido asignado hasta que llega el instante en que el Director lo retira de la escena?” “Sin duda, agrega el gran Erasmo, hay ciertas cosas, en la escena del teatro, que están colocadas con un exceso de vivacidad y que son demasiado acentuadas; pero, aquí y allá, en la escena y en la vida real, existen los mismos artificios, los mismos disfraces, las mismas mentiras permanentes”.

Aquello — lo repito — fué escrito al comienzo del siglo XVI, en tanto que en 1599, del otro lado de la Mancha, existía ya el célebre Teatro del Globo (Globe Theatre). El rótulo, que coronaba la entrada, representaba al Rey Atlas soportando al mundo sobre sus hombros, con la siguiente inscripción lacónica y convincente: **Totus Mundus Agit Histrionem**, es decir: “El

Mundo entero es un Teatro". Además, Shakespeare, en 1600, insertó, para las personas que no consideraban estas palabras como suficientemente claras, su célebre monólogo sobre la identidad de la vida y del teatro en "Como le agrade" (Us you like it):

"El mundo entero es una escena,
Y todos los hombres y las mujeres son tan sólo actores.
Tienen sus salidas y sus entradas;
Y un hombre, en su tiempo, representa muchos roles..."

Pero no fueron, evidentemente, Shakespeare y Erasmo los primeros en anunciar esta verdad. Nos será suficiente anotar que, alrededor de unos quince siglos anteriores, Marco Aurelio había comparado ya al hombre a un actor, "despedido de la escena por el mismo pretor que lo había invitado a aparecer en ella". Es indiscutible que nada nuevo hay bajo el sol. Mas, por antigua que sea esta verdad, la mayoría de entre nosotros, no se da cuenta aun de su significado completo. Tal como el héroe de Molière, que había pasado su vida hablando sin darse cuenta de que aquello era prosa, nosotros vivimos sin comprender que nuestra existencia, del principio al fin, encierra la representación de un rol y, aun más, de muchos roles. No somos ni salvajes, ni niños, y el juego al cual nos vemos entregados diariamente difiere, naturalmente, del que puede ser observado en las cavernas o en los cuartos infantiles. Pero la esencia sigue siendo la misma. No introducimos fragmentos de huesos en nuestras fosas nasales, pero no dejamos de pagar nuestro tributo al instinto teatral en todos los momentos de nuestra existencia.

Una ilustración excelente de esta verdad me fue

proporcionada, en una ocasión, por medio de un episodio que podría aparecer, en un principio, como trivial, exento de interés y de importancia. Esto ocurrió hace varios años; yo frecuentaba asiduamente la casa del gran artista ruso Iliá Répine, que vivía, a la sazón, en Finlandia, cerca de Petrograd. Hallábase ocupado, en esa época, en hacerme un retrato, lo que explica, por otra parte, la frecuencia de mis visitas. La esposa del señor Répine, la difunta señora N. Nordman-Sieverova, era una dama en extremo brillante, llena de talento, pero, a pesar de ello, con una marcada tendencia hacia lo extravagante: tenía un gusto muy pronunciado por lo estrambótico.

A despecho del hecho de pertenecer, por su nacimiento, a una familia de la aristocracia rusa, una de sus rarezas consistía en la manía de "democratizar" la vida social. A fin de dar un ejemplo de una "democratización", de esa índole, esta amable reformadora organizaba en su casa las célebres "comidas del día miércoles", en las que, entre los numerosos comensales, los criados, que llamaban por eufemismo "ayudantes" o bien "asistentes", eran invitados a la mesa de sus amos. Fiel a sus principios, la dueña de casa honraba con sus atenciones, con sus finos modales y su charla elegante, tanto a su doncella como a un cronista o a un pintor venido de Petrograd.

No olvidaré jamás el aspecto de estos infortunados "asistentes", colocados en estas condiciones insólitas. La fisonomía, particularmente, de tal jardinero o mozo que tomó parte en uno de estos "días miércoles", sentado frente a mí, expresaba tan hondos sufrimientos que, tan sólo mirarlo, fué para mí una tortura. Sostener el cuchillo y el tenedor de la manera correcta, comer

sin producir rumores con la nariz y la boca, determinar la cantidad de alimentos que le era dable servirse, sin sobrepasarse a las reglas de la etiqueta — todo aquello significaba tal trabajo para el pobre muchacho, que le vi enrojecer, transpirar, respirar con dificultad con un aspecto absolutamente desgraciado. Y, a continuación, ¡oh tragedia!, la señorita Nordman-Sieverova consideró oportuno dirigirle algunas preguntas banales, a las que era menester dar respuesta con soltura, prontitud y cortesía. El "asistente" miró en rededor suyo, en un estado de desesperación completa, sin acertar qué actitud asumir, apresurándose a tragar un trozo de alimento que, repentinamente, le ahogó, con lo que se consideró absolutamente perdido. Sus ojos, inyectados de sangre y las venas hinchadas de su frente, demostraban, con bastante claridad, que estas "comidas democráticas" constituían, para él, la peor de las penitencias imaginables. Y, sin embargo, ¿qué puede haber de más "sencillo", en apariencia de más "natural", para un hombre, que estar sentado en una mesa y cenar "sencillemente" y "sin ceremonias" en la compañía de otros hombres? Lo que un hombre bien educado llama lo "natural", es, en realidad, una ciencia completa que necesita de largos años de preparación metódica, de experiencia y de educación, en otros términos, un "rol" que llega a ser nuestro "segundo yo", pero que no puede aprenderse en un día.

No es sino después de haber sido testigo de los enérgicos esfuerzos desplegados por mí pobre y abochornado "vis-a-vis", durante la comida de la señora Nordman-Sieverova, que me fué dable comprender hasta qué punto el papel del "hombre bien educado" o "cultivado" es complicado, así como abundante en efec-

tos dramáticos y hasta qué grado resulta, en realidad, "artificial" lo que la sociedad llama "natural". En verdad, nada hay de exagerado en la aserción de Shakespeare:

"El mundo entero es una escena,
"Y todos los hombres y las mujeres son tan sólo actores..."

Nos hallamos constantemente "desempeñando" un rol, cuando nos encontramos en sociedad. Max Burkhardt tiene la más perfecta razón al hablar, en su obra **El Teatro**, de esa "tendencia natural de representar" que se manifiesta inconscientemente en cada hombre que se siente observado. Esta tendencia le incita a simular manifestaciones exteriores de procesos mentales, de sentimientos, de ideas, en forma tan convincente, que él mismo llega a creer en la sinceridad de esos signos exteriores". Toda nuestra educación no consiste más que en la manera de aprender a desempeñar el rol de un hombre lleno de "urbanidad", amable, sensible, el papel de un ser humano valiente y dueño de sí mismo, es decir, el rol del héroe favorito, del "personaje simpático", en el drama moderno de la vida. Observe usted a un joven que le dirige la palabra a una niña joven y seductora. Su discurso y sus ademanes, ¿no son, acaso, puro teatro? ¡Qué infinidad de rebuscamientos, de intenciones teatrales se encuentran en cada una de sus palabras, de sus sonrisas y de sus entonaciones!

¿Acaso no se esfuerza por aparecer vigoroso, audaz, galante, "macho auténtico", que sabe la forma cómo debe amar y agradar a una mujer?

que está herido en una mano. "¡Oh, qué terrible! ¿Cómo le ha ocurrido esto?, exclama. "Nada. No es nada... Un rasguño..." y sigue el relato de una hazaña deportiva, contada en un tono de perfecta indiferencia. Descifre usted lo que haya bajo esas palabras y en el fondo de ese tono, y encontrará usted la variedad de efectos empleados en ellos. Y en tanto que él se pavonea, ella, a su vez, representa su papel con más habilidad aun, con más inteligencia, esto es, con mayor sutileza todavía.

"Cada vez que el hombre se esfuerza, detenidamente y con persistencia, para tomar la apariencia de otro ser — dice Nietzsche en su "Menschliches, Allzumenschliches", termina por darse cuenta de la dificultad que hay en volver a ser él mismo; el que ha adoptado la máscara de la amabilidad, se verá obligado, finalmente, a adquirir el mencionado espíritu de benevolencia, que es el único que puede hacer posibles dichas manifestaciones de gentileza. Así ocurre que ese nuevo estado de espíritu ejerce sobre él su poder y le vuelve realmente benévolo". En efecto, es absolutamente evidente que, a menudo, las personas concluyen por ver realizadas en los actos de su vida las virtuosidades propias de las máscaras que adoptan. Y es precisamente allí donde reside el infinito valor educativo de nuestra "incesante teatralización de la vida". El Estado, la Sociedad, la Civilización, nos imponen cierta máscara de virtud, de afabilidad y de decencia. Y representamos nuestro papel con tanto fervor, que llegamos hasta el punto de confundir las mencionadas máscaras con nuestra propia alma. Sin el recurso de esta inapreciable "teatralidad", la vida sería una cosa muy terrible. "Algunos seres vi-

Nietzsche — dentro del constante temor

que les inspira su propio ideal, al cual desearían renunciar, pero al que, no obstante, obedecen. Le temen a ese "yo", más noble, que llega a ser un amo exigente desde el día en que le ha sido permitido expresarse.

Nos complacemos en observar las marcas de nuestra propia teatralización. Encontrará usted la prueba de ello en la forma en que usted se mira al espejo. ¿No le ha ocurrido mimar, ante él, una apariencia de grandeza, de atracción, de seriedad imponente, de decisión, etc.? Lo que le pedimos al espejo no es la verdad objetiva, sino el halago, el consuelo, el ánimo, el estimulante que alienta... Y, sin darnos cuenta, ayudamos, a menudo, al espejo, a consolarnos, adularnos y envalentonarnos... Le reprobamos siempre que no nos refleje un buen semblante. Y tenemos razón, junto con Nietzsche, en su aforismo: **He cometido aquello**, dice la memoria. "Yo no puedo haberlo hecho", declara la altivez, y permanece inflexible. La memoria, por fin, cede".

Examine usted, con mayor cuidado de lo que lo hace habitualmente, en su propia casa o en la de sus amigos, el álbum de fotografías. Estudie usted las posturas, las sonrisas, los grupos de familia. Examine usted a esos personajes reunidos "frente a la casa"; la juventud "montada a caballo", o bien "jugando tennis". Observe usted las mangas arremangadas y los cabellos flotando al viento. Mire usted a esas jóvenes muchachas revestidas de indumentarias que pretenden ser campesinas, esas damas gruesas que se abanicen en trajes de "soirée", con sonrisas indolentes y que muestran, de sus piernas, más de lo necesario. No existe, en realidad, diferencia alguna entre el soldado prusiano de Nietzsche, que luce su uniforme y empuña el sable, y nues-

políticos, por ejemplo, nuestros Embajadores, nuestros Presidentes, cuyos retratos conocemos: "en su mesa de trabajo", "en el hogar", "en la casa", y como cogidos de improviso. ¡Qué estupenda variedad de posturas! Vemos la postura "democrática", la postura "filosófica", etc., etc. En todos ellos: ¡qué fe maravillosa en el principio teatral!

Tenía plena razón Oscar Wilde al considerar el famoso "natural" como una fuerza tan cómica, ingenua y sugestiva como "el más difícil de los roles!"

Cada vez que tengo la oportunidad de mirar tales fotografías, me regocijo de la ocasión que me proporcionan para tratar de descubrir cuál de los momentos de su vida ha estimado el sujeto como ser el más acertado, cuál de esos instantes, según su inclinación, ha querido fijar para siempre, qué género de teatralidad le ha parecido, en general, más seductor y más noble. (Y este análisis le permitirá, a menudo, discernir la presencia de una cocinera en la persona que usted había tomado por una princesa).

Pero un hombre no desempeña un rol tan sólo cuando se sabe observado por el prójimo. Sigue desempeñándolo, continúa la "representación", aún cuando se encuentra solo y absolutamente entregado a sí mismo. Y aún, en tales momentos, no sólo sigue siendo actor, sino **autor y ajustador escénico**.

Apenas tenemos la ocasión de concentrarnos, comenzamos a pensar en nuestro porvenir o en nuestro pasado, por cuanto no hay, estrictamente hablando, presente. Suponga usted que pensáramos en el porvenir de nuestros negocios. Se presentan a nuestro espíritu las transacciones que deben efectuarse, las cosas importantes y menos importantes de las que conviene ponerse

en guardia. Nos representamos el éxito que podrá coronar nuestra empresa así como el error que podría arruinarnos: Si esto ocurre, ¿qué me dirá el señor Untal? ¿Cuál será la expresión de su rostro? ¿Qué muecas hará?" Vemos la mímica del señor Untal y saboreamos ya la inteligente y cáustica réplica con la que vamos a abatirle, oímos la franca risa de aprobación que lanzarán entonces los seres a quienes somos simpáticos y que, por consiguiente, detestan al señor Untal. ¿Y qué es todo esto, si no es la disposición escénica de una comedia completa, de nuestra exclusiva invención, y en la que desempeñamos el rol principal?

El mismo genio de teatralización se opera cuando recordamos un acontecimiento de nuestro pasado (el hecho de que dicho acontecimiento de ayer o de diez años atrás, no tiene importancia). Invitamos a estos acontecimientos a desarrollarse una vez más ante nuestra mirada interior. En otros términos, componemos una pieza histórica y de carácter mono-dramática. La ponemos en escena y aparecemos, nosotros mismos, en ella, en calidad de espectadores y de críticos... Se nos ocurre, a veces, buscar la manera de provocar una emoción agradable modificando el orden de los hechos o bien introduciendo papeles que no habían tenido parte en el acontecimiento real. Inventamos un desenlace nuevo. ("¿Qué habría ocurrido si hubiera contestado en tal o cual forma?", nos preguntamos; o bien, "supongamos que el señor Untal penetró al recinto, en estas circunstancias o que ella reparó en el desorden de mi indumentaria y en mi actitud embarazada", etc.) Gracias a estas "tergiversaciones de la verdad", nos ocurre, a veces, concebir imágenes absurdas, que nos complacen y que aborrecemos a un tiempo, que nos asustan y ante

las cuales enrojecemos. Pero el demonio de la teatralización, que habita los más oscuros repliegues de nuestro cerebro, nos estimula, excita nuestra imaginación, continúa desplegando ante nosotros la escena insensata, la extiende sin fin, hasta la aparición del sudor frío en nuestra frente.

Este demonio, o este ángel, cuando dormimos, por ningún motivo abandona su empresa. El ilustre Sigmund Freud, en su brillante "Psicología del Sueño", mantiene el concepto de que el sueño consiste, casi siempre, en imágenes visuales que dan en muy raras ocasiones "una exacta y justa reproducción de las circunstancias actuales". Es — dice — una realización, en imágenes, de los anhelos subconscientes que la persona que sueña acepta; por cuanto es bajo la forma de percepciones visuales, que éstos se ofrecen a ella (percepciones visuales, es decir, algo de teatralmente real y de muy particularmente convincente). "Soñar, asegura Freud, es necesariamente someter el material psíquico a un proceso de condensación, de fragmentación interna, de transposición y, finalmente, a una selección activa de los elementos más atrayentes y más propicios al desarrollo de la situación. Es imaginando los esfuerzos que son necesarios para substituir a un artículo de diario, o a un discurso del trono, una serie de imágenes equivalentes, que podemos llegar a formarnos una idea del trabajo que debe realizar el espíritu del que duerme, para producir un sueño. El más abstracto de los pensamientos es dramatizado en el sueño sin la menor participación de nuestro ser consciente. Además, si no existe conexión entre los elementos del deseo, o entre los deseos ocultos en el sueño, el fin del sueño resulta ser el de procurar los vínculos y las relaciones ne-

cesarios para la formación de un conjunto dramático unificado".

El célebre psicólogo ha dado aquí un penetrante y luminoso cuadro de la verdadera esencia de nuestro ser subconsciente, y ha probado que dicho ser es esencialmente dramático y teatral, dentro de su misteriosa actividad. Este extraño "creador" del "soñar", ¿no ha sido, acaso, magistralmente presentado por él como un verdadero "autor dramático" y "director escénico"?

El "sueño" es un drama de nuestra invención. Un teatro-mono-dramático, en donde uno ve su propio ser, dentro de una realidad imaginaria, como en un film inmenso. ¡Y qué escenas emotivas son las que, a veces, se desenvuelven en los estrados aéreos de ese teatro! No es en vano, por cierto, que Maeterlink en su obra "La Muerte" ha escrito este sabio aforismo: "Cada uno de nosotros, mientras sueña, es un verdadero Shakespeare".

Pero cojamos un ejemplo más sencillo. Suponga usted que se encuentra acostado en la hierba, que ha logrado ahuyentar todas las inquietudes de su espíritu y que su mirada vaga errabunda a través del cielo. Las nubes bogan en el espacio y las ve usted adoptar la forma de extraños edificios, de monjes, de muchachas, de montañas y de monstruos. No hay dificultad en comprender que todos estos aspectos son impuestos a las nubes por vuestro propio espíritu, el cual, constantemente, teatraliza, por cuanto, entre un monje y una nube, o una niña y un monstruo, el parecido no es impresionante. En otros términos, hace Ud. representar a las nubes, para sus ojos embelesados, un juego de misterio mágico con un comienzo desconocido de usted y una conclusión que usted jamás verá. **Totus Mundus Agit Histrionem** — el mundo

entero es un teatro. Palabras sugestivas, sin duda alguna. Pero los constructores del **Teatro del Globo** habrían servido en mejor forma la precisión si hubieran pensado en inscribir sobre la entrada: **El Mundo entero es un Teatro, por cuanto el espíritu humano desea que sea un Teatro.**

Es quizá la misma sed de teatralización la que hace del borracho un esclavo de la botella. Pues no es el alcohol, en sí, lo que aprecia, sino la nueva conciencia que le procura, con una nueva capacidad de ensueño, un nuevo impulso de la imaginación, un campo de dramaturgia nuevamente adquirido. El alcohol ensancha el repertorio escénico. Puede ahora representar papeles de los que no tenía la menor noción cuando se hallaba en ayunas. Obsérvelo usted mientras bebe: sus ojos brillan, su rostro resplandece, su lógica contorneada trabaja con la rapidez de un radio. Ya no es "él mismo", a pesar de que sigue siendo la misma persona. Es, en este momento, capaz de realizarlo todo: imagina ser un héroe y un hidalgo, un luchador y un boxeador, un hombre primitivo que se rapta a una mujer, y obra de acuerdo con estas ideas. Ha revisado todos los valores, todas las reglas de la vida cotidiana. Es un nuevo "él mismo", en un mundo nuevo, apasionador e irresistible.

¿Por qué tiende nuestro espíritu a teatralizar? ¿Por qué nos infunde placer hacerlo? Resultaría insensato hacer preguntas de esa índole por cuanto no se sabría qué respuestas darles. Como lo sabe el lector, la teatralidad es un instinto y ningún instinto resiste a ser explicado, esto es, a ser traducido en términos de lógica. ¿Por qué amamos? ¿Por qué nos sometemos al instinto de conservación? Los instintos son, esencialmente, "sin

pensamientos", "sin palabras", "silogísticos". Por lo tanto resulta imposible definirlos por medio de una serie de palabras, de pensamientos y de silogismos. Sin embargo, en la medida en que el instinto puede ser definido por la razón, el instinto teatral ha sido brillantemente ilustrado por un aforismo de Nietzsche:

"Rechazar lo práctico — dice —, obrar en forma de que lo que tenía un fin ya no lo tenga, cambiar lo necesario en arbitrario y esto de manera de no ocasionar daño alguno, entreteniéndose sencillamente con imaginar, es una fuente de placer y de goce, por cuanto llegamos así a libertarnos, por algunos instantes, de lo que tiene un fin y de lo que es necesario y práctico".

En efecto, nuestro sér que es esencialmente anárquico, se complace en trastornar el mundo — en ponerlo patas arriba — en invertir las leyes de la naturaleza, en imponer a la vida y a la historia un curso que no es normalmente el suyo, en teatralizar, en dramatizar la triste monotonía de lo cotidiano.

Hace algunos años, en Rusia, hice un viaje a Soudzha, la provincia de Koursk. Se trata de una menguada, de una ruin ciudad de provincia, con sus calles sin pavimentos, polvorientas, desfondadas, fangosas, de casuchas vacilantes, estrechadas las unas en contra de las otras. La vista más atrayente de Coudzha es la escuela normal de Nicolás. La parte más interesante de la mencionada escuela es el jardín, que se encuentra a su derecha. Y la cosa más interesante que se halla en el jardín, es el monumento de Michail Semionovitch Schiapkine, el gran actor ruso que comenzó su carrera en Soudzha. Y lo que tiene de mayor interés este monumento, es

la inscripción siguiente, escrita en letras de oro sobre el mármol negro:

"¡Para mí, vivir, significa representar en la escena, y representar en la escena, significa para mí vivir!"

El hecho de que el monumento dedicado al hombre que pronunció estas palabras esté situado en el jardín de una escuela no podría considerarse como un simple accidente ante los ojos de quien tiene la costumbre de percibir un sentido simbólico aún en las cosas más insignificantes.

"¡Para mí, vivir, significa representar en la escena, y representar en la escena, significa, para mí, vivir!"

Son estas palabras de oro el segundo sol de Soudzha y hace perdonar la miseria de la ciudad, su fealdad y su ausencia de confort. El actor no las pronunció tan sólo para sí mismo, sino para todos nosotros.

La vida se encuentra, en realidad, bajo el dominio del teatro.

¿Cómo explicar, si no es por la teatralidad, que las personas excesivamente modestas, que carecen de confianza en sí mismas, que siempre dudan de su capacidad, que no pueden y que, en apariencia, no quieren ser tomadas en cuenta, no triunfen jamás? Su propia manera de ser las empuja en una vía fatal, privados de fuerza y de apoyo. Siempre llenas de excusas, de reservas, de tartamudeos, resultan terriblemente cansadoras, en despecho de todas sus virtudes, por cuanto aún las virtudes necesitan también de un refuerzo escénico para ser consideradas atrayentes y la misma modestia necesita, para obtener su recompensa, la ayuda de hipérbolos teatrales.

Todo se encuentra bajo el signo del teatro.

En qué forma puede explicar Ud., si no es por medio

de la teatralidad, su obediencia de esclava a la moda que decreta, con infantil despotismo, ensanchar, alargar, abreviar, poner y quitar, transponer, reunir, anudar y cortar, inflar o dar vuelta las vestimentas y los objetos que cambian, se transforman y flotan continuamente.

Considere Ud. el deseo de aparecer más joven o más viejo, de no aparecer como atando a sus perros con salchichas o de aparentarlo, de disimular sus defectos o, por el contrario, de ostentarlos, de figurar, metafóricamente hablando, bajo algún atavío de mascarada. ¿No es, acaso, un signo de teatralidad, el que en todas partes se revela, en el fondo del estuche que contiene el rojo de una vieja matrona, tanto como en el frasco de perfumería de Su Excelencia; en el henné que transforma una barba gris en una barba negra, tanto como en cada trozo de cuero sujeto al tacón de un hombre de porte exiguo, en el filo de la navaja de afeitar como en el diente del peine?

Hay elementos de teatralidad en cada aspecto de nuestra vida, en cada rama de nuestra actividad. Considere Ud. cada función espiritual del hombre que, exteriormente, nada tiene que ver con la idea de teatro y descubrirá Ud., en él, embriones de "juego" y de "espectáculo". Tome Ud., como ejemplo, nuestro lenguaje...

En su novela **Gemulde**, Tieck pone en boca de su héroe — pedante típico — vehementes conceptos en contra del uso de expresiones teatrales en la conversación. Y el pedante se detiene en medio de su monólogo, habiéndose sorprendido, con hastío y vergüenza, que él mismo emplea, sin cesar, los mencionados términos teatrales. "Cada vez — declara — que un hombre compara una cosa a otra, miente. Considere Ud., por ejemplo, la frase

“el alba deshoja sus rosas”. ¿Puede, acaso, haber algo menos inteligente que esto? O bien esta otra: “El sol se hunde en el mar”. ¡Qué idiota insensatez! O aún: “La mañana despierta”. Si no hay mañana, cómo puede ocurrir que duerma. No es, por consiguiente, más que una frase relativa a la salida del “sol”. Pero, excúseme Ud., el sol tampoco se levanta. Todo aquéllo son insensateces y poesía. ¡Ah, si yo tuviera un completo poder sobre el lenguaje, con qué cuidado lo limpiaría de todas estas hojarascas! En este bajo mundo, en donde la regla consiste en mentir siempre, no se puede pronunciar una palabra sin decir una necedad.

Es, sin embargo, dudoso que el pedante pueda purificar el lenguaje de expresiones teatrales. (Y es ésta, precisamente, una de ellas, por cuanto, el lenguaje no es un candelabro ni la perilla de una puerta para ser “limpiado”). Apenas abrimos nuestras bocas, empiezan a surgir las “expresiones teatrales”. El hombre teatraliza, no tan sólo cuando le dice a su querido o a su “mujer” que “se muere” de deseos de abrazarla, sino aún cuando le aconseja a un odioso traficante o acreedor a irse “al diablo”... Nuestro idioma está lleno de comparaciones, de metáforas, de aproximaciones y de ambigüedades. No lo despojará usted de sus ornamentos, de sus vestiduras teatrales, pues son ellas naturales a este idioma. Existe la teatralidad hasta en las expresiones más corrientes, como son las de “Mi viejo” o “Viejo hermano” (Mon vieux frère), o bien, “a caballo sobre un muro, sobre una silla”, etc., sin referirnos a giros puramente poéticos como es, por ejemplo, el de “hijo de sus obras”. Si uno se propusiera darle las gracias a un amigo o a pedir un vaso de agua, sin recurrir a expresiones teatra-

les, sería menester consagrar algunos momentos para hallar las palabras apropiadas.

Nuestra literatura es, igualmente, teatral. Una novela es siempre un espectáculo inspirado por el teatro de los fantoches de la vida y escribir equivale siempre a poner en escena una pieza. Para insuflar vida a sus héroes, el escritor debe penetrar, como se dice, en el pellejo de cada uno de ellos. Debe representar mentalmente sus roles, llevar sus máscaras y llegar, a veces, hasta el olvido de sí mismo, tras de esos seres creados por su imaginación. Un amigo visitó, en cierta ocasión, a Balzac, con el fin de expresar al gran escritor — que acababa de perder a una hermana — las condolencias del caso. Balzac, súbitamente, le dijo: “Todo esto es muy triste, mi querido amigo, pero volvamos a la realidad y hablemos de “Eugenia Grandet”. Por cuanto la irreal “Eugenia Grandet” era, en ese momento, para él, más real que todo el resto del mundo. En la época en que Flaubert escribía “Madame Bovary”, dió cuenta en una de sus cartas del goce que sentía en crear, en no ser ya “el mismo”, en convertirse en éste o en aquélla que su pluma había hecho nacer. Se incorporaba al amante y a la querida, efectuaba, junto a sus héroes, un paseo a caballo bajo el follaje dorado por el otoño, se transformaba, sucesivamente, en caballo, en follaje, en brisa, en sol, y hasta en las palabras que había puesto en boca de ellos. Imaginarse diferente de lo que se es en realidad, ¿no es, acaso, la esencia misma de la teatralidad?

Además, para relatar la historia de una vida humana, o de varias vidas humanas, un escritor debe seleccionar los momentos sobresalientes y característicos y someter esos momentos y esas escenas a las reglas del desarrollo dramático, es decir, poner en escena una pieza entera.

Tan sólo una literatura en la que hay una "abundancia de teatro" es capaz de influir con fuerza en nuestro corazón y en nuestro espíritu. Las obras de Homero, del Dante, de Goethe, de Voltaire, etc, ¿no constituyen, acaso, un teatro verdadero, en el sentido de que los principales resortes de sus efectos consisten en su "pintoresco-dramático", en las cualidades fundamentalmente retóricas de su relato, en la cualidad "escénica" de su intención, en sus imágenes, sus colores, sus designios, sin mencionar a tantos otros elementos teatrales?

Y esto se aplica especialmente a la poesía. El ritmo y la rima — dice Schopenhauer — son disfraces que el poeta adopta para expresar lo que, de otra manera, no sería capaz de expresar. Y es precisamente ese disfraz lo que provoca en nosotros el placer. Si fuera dable penetrar en el misterioso laboratorio espiritual del poeta, se podría llegar a la conclusión de que, nueve veces en diez, el pensamiento se encuentra adaptado a la rima, y que, con mucha frecuencia, debe de sacrificarle ciertas concesiones, aún ideas banales adquieren importancia bajo las vestiduras del ritmo y de la rima, de la misma manera que jóvenes muchachas, de apariencia ordinaria, aparecen bellas cuando están vestidas con gusto y elegancia. Escribir, significa revestir de palabras el pensamiento; es decir, de indumentarias teatrales.

Examine Ud. cada rama de la actividad humana y llegará a conclusiones similares. Verá Ud. que los reyes, los hombres de Estado, los políticos, los guerreros, los banqueros, los hombres de negocios, los sacerdotes, los doctores, todos, pagan un tributo diario a la teatralidad, todos se someten a los principios dictatoriales de la escena.

El hecho importante consiste en comprender que

las tres cuartas partes de nuestra vida se pasa en un mundo imaginario.

Entonces comprenderemos también que la teatralidad todo lo domina, y que la población de nuestro planeta se encuentra gobernada, no por democracias, ni aristocracias o plutocracias, sino por una "teatocracia". Es el único régimen durable; está por encima de todos los regímenes políticos; ninguna revolución puede derribarlo y sobrevivirá a todas las fases de la evolución.

A fin de que se dé cuenta Ud. de que aquéllo no es una manera de hablar ni una exageración, intente suprimir de su existencia las horas en que asume actitudes y representa papeles, o bien, observe las actitudes y los "juegos" del prójimo. Suprima, si puede hacerlo, las horas en que por la fuerza del pensamiento, ve realizarse alguna esperanza que espera, o la reminiscencia vaga de alguna esperanza olvidada. Elimine Ud. los ensueños, esas pantomimas fantásticas y místicas, en las que el autor y el espectador se fusionan en nuestro "yo" subconsciente. Elimine el ceremonial teatral de la vida: las horas de juego de su infancia, el tiempo empleado en imitar a sus amigos o a simular sus particularidades, las soirées de teatro (que ha frecuentado Ud. desde tanto tiempo atrás), el recuerdo de tal o cual noche de fiesta. Elimine Ud. las horas que ha empleado en leer piezas y novelas que no son otra cosa sino dramas desarrollados ante Ud. en las páginas de un libro. No me detengo ante los horas transcurridas, durante las que, leyendo periódicos, revistas de teatro, de crítica dramática, o atraído por el teatro, ha llegado a ser Ud., mentalmente, actor, autor, crítico o director escénico. Aún más, elimine de su vida

las horas en que ha desempeñado el rol de hipócrita, es decir, los momentos en que Ud. obra en conformidad con las reglas convencionales de la sociedad educada, la larga sucesión de horas en las que Ud. representa "los buenos modales" o bien el rol de un "gentleman"; elimine todo aquello y comprenderá hasta qué punto es pequeña la porción no teatral de la vida.

Comprenderá que es Ud., realmente, un fiel sujeto de la teatocracia universal y admitirá que la vida es un espectáculo teatral continuado.

Lo esencial para nosotros consiste en que **no seamos nosotros mismos**. He ahí el imperativo teatral de nuestras almas. Cuando, después de una larga serie de transformaciones, el Peer Gynt de Ibsen vuelve a ser el mismo, no le queda, en realidad, otra cosa que hacer que **morirse**. ¡Y cuán doliente resuena entonces **la berceuse**— la canción mecedora — de Solveig.

—Todo aquello es perfectamente justo, — me dice una amiga actriz, después de una conversación sostenida sobre el tema del "espectáculo sin fin" . . . Sin duda alguna: todos representamos un papel en la vida, quizá mejor que en la escena, y aunque no seamos remunerados para ello.

—¿No remunerados para ello? — respondo. — Está Ud. inducida en error: Siempre nos pagan, y aún, a veces, con mucha generosidad. ¿No somos, acaso, recompensados cuando ganamos el respeto, el amor, la simpatía, por medio del rol que desempeñamos?, (pues, permita Ud. que admitamos que, dentro de nuestro egoísmo animal, somos incapaces de inspirar tales sentimientos para nosotros mismos. ¿Y a qué resultado conduce el provecho nacido de ese respeto, de ese amor y de esa simpatía? ¿No lleva, acaso, hacia verdaderas riquezas?

Y, dejando a un lado, los beneficios materiales, y quizá efímeros ¿no obtenemos, acaso, provechos espirituales, que son valores reales para nosotros?

—¿Qué entiende Ud., exactamente, con esto?

—Me refiero a la adquisición, por medio de nuestra auto-transformación, de sentimientos nuevos, de nuevas sensaciones, de nuevas concepciones dentro del mundo en que vivimos. En esta realidad transfigurada, seguimos siendo lo que éramos, junto con llegar a ser, no obstante, diferentes; nos vemos envueltos en una luz mejorada, más noble y más esplendorosa. Admitirá Ud. que es ésta una ganancia considerable. Un sentido nuevo de la vida, ¿no es, acaso, más precioso que un vestido nuevo, que una nueva pulsera y que un coche nuevo?

—¿Por qué se vuelve Ud. un filósofo completo, por no decir, fatigoso? No es esto lo que yo esperaba de Ud. Yo tan sólo hacía una alusión fortuita al hecho de obrar sin recompensa y Ud. ha sacado de ello ventajas demasiado grandes. Deseaba preguntarle otra cosa: ¿Está Ud. seguro que desempeñamos, realmente, un rol "todo el tiempo"?

—¡Por cierto!

—Pues bien. Tome Ud. por caso, como ejemplo, cuando lloramos, cuando sufrimos o cuando una madre da a luz a un niño, o bien, aún, en otras circunstancias de la vida que sería escabroso mencionar. ¿Cree Ud., realmente, que, aún en estos momentos, representamos un papel? ¿No es llevar las cosas un poco lejos? Comprendo, perfectamente, lo que piensan los sabios cuando comparan el mundo a un teatro y cuando afirman que la gente, en la vida, son actores que se mueven sobre un escenario, etc. No sólo los comprendo, sino que podría

citar, para probarlo, mil instantes de mi propia experiencia. A veces, cuando el director escénico me retiene en el ensayo un poco más del tiempo que yo esperaba y que tengo prisa de ir a ver a mi modista yo "empalidezco", dirijo miradas desfallecidas, oprimo mi pañuelo en contra de mis labios y... la comedia ha terminado: "Márchese Ud. y permanezca en su casa hasta la hora de la función, me dice el Director escénico". Esto concuerda, en absoluto, con lo que Ud. afirma. Es puro juego, pura representación. Pero deje que yo considere otro caso. Suponga Ud. que yo me encuentre en jira, con nuestra compañía, y que yo me detenga en un hotel de aspecto poco recomendable, en alguna pequeña ciudad de provincia. Suciedad y basuras, por todos lados. En una palabra, soy víctima de los insectos. Entonces, según Ud., aún cuando me defiendo de estos bichos horribles, con el más sincero y franco sentimiento de repugnancia y de horror, ¿toda esta batalla, no pasa a ser sino "teatro para sí mismo"?

—Es posible. Ud. bien sabe que nuestra imaginación se complace siempre en exagerar los peligros. Se dice, en nuestra tierra, que el miedo tiene ojos grandes, lo que significa que el miedo puede llegar a ser un estimulante de teatralidad por la "situación peligrosa" de la que él mismo es responsable por cuanto es él quien la ha creado. Agrego, que cuando no somos espectadores del drama de la vida que se desenvuelve en torno nuestro, somos inevitablemente de la "distribución". Apenas se encuentra Ud. en la situación de personaje activo, esto se transforma en una especie de rol de su imaginación y de su conducta, con todas las consecuencias que, por el hecho, se siguen. Pero esto, en el momento, escapa, generalmente, a su atención.

—De manera que, a su modo de ver, ¿yo "fingía" cuando luchaba con estos repugnantes animalillos? ¿Yo era, en ese instante, una heroína, una "víctima en el desempeño de su rol"?

—Es posible. Por cuanto espero que Ud. habrá conservado, en esa circunstancia, su presencia de espíritu y que no habrá perdido, en el instante aludido, todas sus cualidades humanas.

—A su parecer ¿las he perdido?

—Yo no creo que ha llegado Ud. hasta ese punto. Es Ud. demasiado artista y sabe vencerse demasiado bien. ¿Acaso ha huído Ud., dominada por el terror, ante sus "enemigos"?

—Supongamos que no haya sido así. ¿Qué significación podría tener?

—Ninguna, si no es ésta: que Ud. es la actriz-típica, y que Ud. sabe permanecer fiel, en toda circunstancia, a su propio ser.

—Pero si le afirmo — ¿debo jurárselo? — que me sentí dominado por la repugnancia y que, por poco, no sufrí un desmayo.

—Casi, —por poco—, pero no totalmente; la actriz sabe dominarse y en el límite de la exageración teatral propio de todas las mujeres, ha desempeñado valientemente su "rol". Si la repugnancia la hubiera realmente enloquecido, si se hubiera encontrado aterrada al punto de perder su presencia de espíritu, en una palabra, si hubiera perdido Ud., efectivamente, su conciencia, habría dejado de ser Ud. entonces una criatura humana con dominio sobre todos los instintos que son comunes a todos los seres humanos. Ud. sabe que la teatralidad es uno de estos instintos y un instinto excepcionalmente intenso puesto que es capaz de sobrepasar, a veces, hasta el ins-

tinto de conservación: en los indígenas de Borneo, por ejemplo, que operan el tatuaje en sus cuerpos, en despecho de las torturas que les inflige esta operación y del peligro de muerte que comporta. Digo, que si hubiera perdido Ud. su presencia de espíritu, no habría sido capaz de efectuar "teatro en sí". Y cuando digo que cada minuto de nuestra vida es "teatro", pienso en seres humanos y no en animales. La madre que se lamenta presa de los dolores del alumbramiento, a fin de coger el ejemplo invocado por Ud. misma, no pertenece a ese teatro, porque el animal, en ella, ha dominado al ser humano. Y una excepción, mi querida amiga, no hace más que confirmar la regla.

—Sin duda, y considero que mi caso le hace, el mismo, excepción a la regla.

—En lo que a mi concierne, no habiendo estado presente en ese instante, no podría pronunciarme sobre el particular...

—Es Ud. malévolo... Pero me agrada su insolencia. Vamos... Seriamente. ¿No ha encontrado Ud. jamás, excepciones? Vea modo de recordar la forma en que ha pasado Ud. el día de ayer. Desde el instante de su despertar, en la mañana, hasta la hora en que se acostó Ud., por la noche. Yo no dudo que Ud. habrá obrado ayer de la misma manera, y tan bien, como todos los demás días, pues lo sé muy buen actor. Pero me perdonará Ud. si yo le afirmo que yo no puedo creer que Ud. haya representado, ayer, "todo el tiempo", en otros términos, durante cada minuto del día. Es Ud. un hombre demasiado serio para esto.

—Temo aparecer ante sus ojos aún más frívolo de lo que Ud. piensa.

—No tenga Ud. temor por este motivo, y hábleme de su día de ayer. ¿Quiere Ud. hacerlo?

—Como guste...

—¡No, no! Hable Ud. en nombre de la verdad. Lo que Ud. predica, esto es, que cada instante de nuestra vida es "teatro" resulta demasiado absurdo. Cada instante, imagínelo Ud. Si no se trata de una simple forma de expresión, es aquello suficiente para enloquecernos. Vamos, bromas a un lado; le escucho.

—Me ha puesto Ud. en guardia...

—Es mejor así.

—Ayer, ¿dice Ud.?

—Sí.

—Deje que me acuerde...

—Vamos allá...

—Si mi memoria no me engaña, no me ha ocurrido nada de extraordinario ayer.

—Y bien... ¿Entonces?

—He empleado mi día tal como lo hago siempre durante la semana.

—¿Cómo así?

—Hasta donde me fué posible, he procurado hacer de mi día una fiesta. Apenas en pie, he hecho un poco de gimnasia. Mi doctor me ha ordenado ejecutar mis ejercicios, desnudo. Esto ha sido suficiente para que yo imaginara ser un gladiador de Esparta, o de Roma, o bien, sencillamente, un boxeador que se entrena.

—Tiene Ud. una imaginación muy viva.

—La vista de mis músculos extendidos, la sensación de frescor que se siente cuando se está desnudo, las posturas que es menester adoptar durante el ejercicio y el hecho mismo de hallarse desvestido, todas estas cosas me hacen pensar siempre que estoy desempeñando un

rol en una pieza del repertorio clásico. No sabría como explicarle aquello...

—Bien. ¿Y después?

—Después, me dí un baño, me vestí, me afeité, me peiné y consagré algunos instantes para admirarme. Como Ud. lo sabe, esta toilette constituye una de las principales exigencias de nuestro "teatro social".

—No sigo muy bien su idea. ¿Qué entiende Ud., exactamente, cuando dice "teatro"? ¿Acaso la higiene es también "teatro"?

—Sí, siempre que se trate de una higiene que transforma, es decir, que teatraliza nuestra apariencia. El cepillo para los dientes, el peine, la navaja de afeitar, el agua, el jabón, el estuche que contiene los utensilios para la manicura, sin mencionar los polvos de arroz, la brillantina, las tenacillas de rizar, etc., todas estas cosas cambian nuestro aspecto, conforme a las reglas que nos impone la vida civilizada. Ud. no me ve aparecer en público, cubierto de vellos, con las uñas largas, a la manera primitiva de los salvajes que tienen un aspecto semi-animal y semi-humano. Me teatralicé, pues, conforme al estilo exigido por la sociedad moderna el que es, lo admitirá Ud., absolutamente diferente al estilo salvaje.

—Perfectamente.

—Lo mismo puede decirse de los vestidos que, a veces, cambian los contornos del cuerpo, como un disfraz, que borra toda indicación de peso y de construcción, transformando, en una palabra, toda la apariencia del cuerpo.

—Es Ud. muy inteligente.

—Yo no creo que sea necesario insistir en el hecho de que las vestiduras cambian, no sólo nuestra apa-

riencia, sino, hasta cierto punto, nuestro cuerpo mismo. Todo el mundo ha oído hablar de pies deformados por el calzado así como de mujeres mutiladas por el corsé.

—Bien. Continúe Ud.

—El resto me parece aún más fácil de explicar.

—¿Qué quiere Ud. decir?

—Yo apuesto que no existe un solo hombre que, después de haber vestido su tenida de etiqueta y después de haber calzado sus escaarpines de charol, etc., no se sienta como investido de una nueva dignidad. Sus pantalones, recientemente aplanchados, le imprimen a sus piernas una línea diferente y le procuran, al mismo tiempo, una conciencia de su propio sér, también distinta. Por más extraño que parezca, la indumentaria determina el "rol", tanto como el "rol" determina la indumentaria. El uniforme militar, la toga del juez, el frac, todas estas prendas determinan una cierta tenida, la que significa "juego" o representación. Sobre este punto estará Ud., sin duda, absolutamente de acuerdo conmigo. Es quizá más difícil reconocer que el simple traje cotidiano —también él— impone un cierto "rol". Pero no por esto deja de ser menos efectivo. Déje Ud. que una mujer se ponga un sombrero amable, coquetón, y empieza, ipso facto, a desempeñar el papel de niña linda...

—¿No se aparta Ud. de su tema? Ud. ha prometido decirme la forma en que, "ha" pasado el día de ayer, día de actor, para quien "cada minuto" de la vida es "teatro".

—No olvido, de ningún modo, mi promesa. Pero me parece que se desprende de lo que acabo de manifestar, en forma suficientemente clara, que el día de ayer, así como todos los demás, ha sido un día de...

presentación constante. Si nuestra apariencia artificial, que estamos siempre recelosos de preservar y que es la obra de nuestra voluntad constante de "teatralización", nos obliga a desempeñar un "rol", el resto resulta entonces, claro como el día — como todos los días — y el día de ayer inclusive, por el que se ha interesado Ud., para honor de él, con tanta intensidad.

—¿Esto es todo?

—Aún hay más.

—Siga Ud. Convénczame Ud....

—Bien. Concentre Ud. durante un minuto, su espíritu en lo relativo a la esencia de la educación. Espero que Ud. admitirá, junto conmigo, que la educación que recibimos de nuestros padres, de nuestras institutrices, de nuestros maestros de escuela, no es otra cosa más que una preparación para desempeñar un "rol", para adaptarnos a ese "rol" que se transforma, consecutivamente, en nuestra segunda naturaleza. Si analizo lo que he dicho y hecho ayer, considero que no me he conducido como un salvaje, es decir, que me he conducido sin "naturalidad", como un europeo bien educado, educado en la atmósfera convencional de nuestra cultura. He desempeñado el rol de un "gentleman" refinado, esmerado, solícito, lleno de atenciones, sociable y encantador. De este modo y al fin de cuentas, ¿acaso no he representado? Cada instante de mi vida ha sido "teatro" y buen "teatro", me atrevo a creerlo.

—¿Qué ha hecho Ud. ayer?

—En la mañana he leído mis periódicos y me he interesado, en cuanto a director escénico, al drama político que se desarrollaba ante mí. Mi imaginación me ayudó a vivir todo lo que leí: me pareció asistir a las siniestras escenas de muerte, de robo y de escándalo,

como si estuviera presente. Me hallaba, en imaginación, con los corresponsales, en el teatro de las operaciones militares. Gozaba con el estreno teatral de la víspera, a través de la interpretación de nuestros críticos, tan inteligentes, preguntándome donde qué óptico se proveen de gemelos, antes de acudir al espectáculo, tan transformadores y de lentes hasta tal punto singulares. En seguida, escribí algunas cartas a diversos amigos, es decir, en otros términos, escribí monólogos. En seguida, me fuí a la oficina. Durante el trayecto estuve constantemente preocupado, como todo el mundo, de conservar la apariencia de un joven simpático, interesante, lleno de encantos, respetable, cortés; en la oficina involuntariamente, espontáneamente, y sin que yo le prestara, ni siquiera, atención, hube de desempeñar el rol oficial para el cual he sido designado; allí se sigue el "juego" en la mejor forma posible, aún se cansan de representar constantemente el mismo "rol". Después de las horas de oficina, he cenado con algunos amigos: ahí, por cierto, demostración continua de mis modales elegantes, de mi educación, de mi generosidad, (los he autorizado hasta para que me vendan un billete a favor de una obra de beneficencia). He procurado impresionar a la joven dueña de casa, bajo las apariencias de un joven en extremo mundano; nos engolfamos, los dos, en una conversación exenta de toda sinceridad, como ocurre ahora con Ud., y he pasado el resto de mi "soirée" en un concierto. He ahí todo mi día, a los pies de Ud.

—No acierto a determinar qué respuesta darle. Pero, ¿qué es lo que le obliga a pensar, en este momento, que estamos empeñados en una conversación que carece de sinceridad?

—Si hubiéramos hablado con toda franqueza, sin observar las formas de la "conversación social", entonces...

—¿Entonces qué? ¿Por qué no termina Ud. sus frases?

—Entonces, quizá, no le habría dirigido, ni siquiera, la palabra...

—¿Cómo dice Ud.?

—...o bien, si lo hubiera hecho, quizá no habría oído Ud. sino insultos.

—¡Estaría bueno! Esto se está poniendo, por demás, interesante. ¿Qué habría dicho Ud.?

—No me lo pregunte.

—¡Por cierto que se lo pregunto!

—Pues bien, que así sea. Habría dicho esto: Sois señora, una idiota infausta. Vuestro miserable cerebro es incapaz de concebir esta gran verdad: "Cada minuto de nuestra vida es "teatro".

—Ja... Ja... Esto pasa de raya. Creo que prefiero la hipocresía.

—Somos del mismo parecer.

—En ese caso, sí, prefiero, por mucho, que cada minuto de la vida sea "teatro".

—Yo también.

—Ah... Ah... De manera que es esta la forma con que Ud. se expresa cuando, por casualidad, es Ud. sincero.

—He querido darle un ejemplo.

—Muy bien. En vista de ello, cada uno se mantiene en su terreno.

—Sin duda alguna.

—En otros términos "encadenemos".

—Sí. Reanudemos, recobremos nuestros papeles.

—¿Cómo en las tablas?

—Sí.

—Y, ¿no hay otra alternativa?

—Sin duda que no.

—Tiene Ud., quizás, razón. Pero no hay que pensar en ello; porque...

—¿Por qué?

—Sería como predicar en el desierto, quiero decir, que perderíamos con ello, el espíritu...

—¿Qué clase de espíritu? Una clase bien estúpida...

—¿Cómo? ¿Qué ha dicho Ud.?

—Nada.

—Le afirmo que acaba Ud. de decir una cosa.

—A mi mismo, para mi mismo, un "aparte"...

—¿Aquello está también en su rol?

—No, pues yo me interpelaba a mi mismo. Le pido mil excusas.

—¿Qué hace Ud. con su ojo y por qué ha enrojecido Ud.?

—Me he sentido confundido y, para ocultarle mi confusión, he procurado disfrazarla frotándome el ojo...

—Por consiguiente, he levantado su careta...

—Sea Ud., en el futuro, más observadora y conseguirá Ud., "siempre" desenmascarar a todo el mundo. Sí, ciertamente. ¡a todo el mundo!

nos ha legado Lope de Vega, se encuentra cabalmente olvidado por una cantidad de gente.

¿Qué hay de más dulce y de más noble, en nuestra época exenta de gracia y desacreditado, que el destino de don Quijote? ¿Qué puede haber de mejor que ser un Robinson del teatro? En un tiempo en que el teatro público, así como el teatro de la vida, se encuentran en su ocaso, el único recurso que le queda a un verdadero aristócrata del teatro, es el de entregarse a representaciones organizadas por uno y para uno mismo. Si el teatro público, prisionero de sus "amarras", va muriendo, el teatro para sí mismo debe y quiere vivir.

CAPITULO IX

LA DISPOSICION ESCENICA EN LA VIDA

Para comenzar, quiero proceder por anáforas.

Cuando penetro a la pieza de un niño y veo allí las sillas transformadas en caballos, la frazada en tela de tienda de campaña, la mesa dada vuelta en fortaleza inconquistable y la cintura roja en capa de torreador;

cuando me encuentro en la plaza de la Opera y miro el desfile de centenares de coches y de millones de hombres afeitados, cubiertas sus cabezas de fieltro o de paja, uniformemente vestidos, obedientes, disciplinados, ante las órdenes, impartidas con gestos, de los agentes del servicio;

cuando estoy en mi oficina de negocios, llena del rumor que produce el rozamiento de papeles, del ruido de las máquinas de escribir y de calcular, en un zumbido continuado de voces humanas;

cuando me hallo en un "dancing" y observo la procesión infinita de las muchachas de cabellos cortos, de faldas cortas, que bailan familiares y bonitas, con sus camaradas, junto a los acentos traspasadores y lascivos de un jazz-band endiablado;

cuando, visitando una prisión, observo la precisión matemática, semejante a la de una máquina, que preside la distribución de las horas de trabajo, de las horas de reposo y de comidas, cuando veo largas filas de hombres abatidos, vestidos de una manera absolutamente idéntica, y cuando advierto la estricta medida de los bienes terrenales que les son acordados, desde el cubo de aire hasta el número de hilos que componen el tejido de las servilletas reglamentarias;

cuando visito un cementerio y veo, aún allí, imperar un orden perfecto en las líneas exteriores de los monumentos, el arreglo de las tumbas, y la posición de los muertos dentro de esas tumbas;

“no puedo menos de sentir que todo procede, en este mundo, desde la infancia hasta la muerte, de una estricta obediencia a la dictadura de un invisible “director escénico”, y tiene esta expresión, en el curso metódico de las comedias de nuestra vida, infinitamente mayor significación que la que nos es dable imaginar (lo que, por lo demás, es más bien natural de parte de comediantes llenos de suficiencia, preocupados de sus amadas personitas e inatentos, en consecuencia, a los méritos del director escénico, a quien le incumbe el control del conjunto).

“Disposición escénica” (“mise en scène”) significa, a nuestro sentido, reducción de todas las cosas vistas sobre la escena, a un común denominador, a una especie de “style-standard, de temperamento-standard, de ritmo-standard. El juego teatral, la intriga, los actores que participan en él, los decorados que lo ilustran, etc... son transformados por el director escénico que preside la armonía general. Este conjunto es la coronación de largos meses de análisis meticolosos por la

121
fuerza de una síntesis pacientemente considerada y que permite al caos escénico el cristalizarse en Logos.

La vida de esta ciudad, de cada país, de cada nación, está sometida a una disposición escénica de ese género. Paseándome por las calles, encontrándome sentado en el restaurante, visitando los bulevares, los almacenes de París, de Londres, de Nueva York, o de algún otro sitio del mundo, analizo siempre el gusto y las aptitudes de ese director escénico colectivo — el público — que modela la materia teatral que le es sometida según sus planes y sus proyectos escénicos. Decreta el uso de tal o cual indumentaria, prescribe el arreglo de objetos varios, determina el carácter general y el decorado de la escena en donde los juegos cotidianos son representados. Veo peatones, barrenderos, automovilistas, agentes de la seguridad, y observo la “máscara” colectiva de tal calle, de tal barrio de la ciudad. ¿Conoce el director escénico su oficio? ¿Están bien representadas las escenas de conjunto? Los intérpretes de tal escena, ¿están bien entrenados? ¿Qué puede decirse del artista que pintó los decorados? Y alabo o repruebo al director escénico, pronunciando mi veredicto tras una prudente investigación técnica.

Que tales disposiciones escénicas desempeñan un rol inmenso en nuestra vida, he ahí algo que puede ser fácilmente comprendido por todos aquellos que han estudiado la historia. Cada época posee sus características teatrales, sus propios almacenes de trajes, accesorios y decorados, sus “máscaras” particulares. Estudiar la historia sin apreciar la influencia de la disposición escénica que la atraviesa, de parte a parte, equivale a no ver el bosque a través de los árboles.

A fin de no dispersar nuestros esfuerzos, que nos

sea permitido tomar, como ejemplo, la España en el siglo XVII, en el punto culminante de su poder y de su gloria. Ofrece, en esa época, un alto ejemplo de disposición escénica histórica: los Tribunales de la Inquisición con sus jueces enmascarados, sus tablados de torturas infernales, los enormes autos de fe en que el verdugo y el mártir rivalizaban en la observancia estricta de sus roles respectivos, el brillo de las siniestras vestimentas — todo hallábase armonizado y estilizado. Existía el rito del duelo, el que permitía a los maestros de la espada glorificarse en el rol de galantes caballeros: aún cuando sucumbían a sus heridas, no dejaban nunca de pronunciar algún cumplido halagador en homenaje a sus amadas. La vulgar carnicería se vió transformada en un espectáculo refinado de Corrida de Toros, y al discurso afectado de Góngora, con su antinaturalismo seductor, suplantó el idioma natural de la nación.

Agregad a esto las procesiones infinitas de un carácter puramente de ópera: religiosas, realezas, militares, criminales ("paseando" a los matadores a través de las calles), la boda y el carnaval (Procesión de la Tarasca). La "farsa teatral" penetró tan adentro en cada parte del "pastel de la vida", cocinado por los eclesiásticos con aceite delgado y desabrido, que llegó a ser imposible distinguir la "farsa" de la "corteza" — y la forma religiosa de la ceremonia de las satisfacciones teatrales. Los mejores actores abandonaron la escena y entraron a los monasterios, en tanto que los monjes más ascéticos desamparaban sus celdas y se contrataban en las comparsas de comediantes. Los más grandes autores dramáticos del siglo XVII fueron los monjes Lope de Vega Carpio y Calderón; y la más santa de las religiosas (ante cuya muerte, dice la leyenda, las campa-

nas se pusieron a tocar de por sí), fué la actriz Baltazara. ¿Es posible que la renunciación al mundo sea dictada al monje por el instinto de transformación, que no es otra cosa más que la teatralización disfrazada? La historia de España, ultra teatral, proporciona una suficiente verosimilitud para tal suposición.

Pensar que la España dió el mejor ejemplo de "disposición escénica" en la vida que es dable imaginar sería, no obstante, una falta; por cuanto la Francia del siglo XVIII sobrepasó, con relación a ello, a la España del siglo XVII. Aquí la rivalidad entre la estilización teatral de la vida, por un lado, y de la escena, por el otro, ha sido tan franca, que no nos encontramos siempre capaces de afirmar cuál ha presentado el más alto grado de realidad. En la vida y en la escena, la palabra estudiada, en otros términos, la retórica, reinaba soberana. Un refinamiento supremo de maneras, de sonrisas, de ademanes, caracterizaba la una y la otra. Los trajes eran decorativos como lo eran las casas, los palacios y los jardines, construídos y arreglados para la "ostentación". Hubo un excesivo empleo de polvos, de rojo y de lunarcillos (moscas); el talante de todos y de cada uno, minuciosamente transformado en obra de arte, no autorizaba conservar sino muy poco de los rasgos naturales. Inverosímiles pelucas destruían en absoluto la proporción de la cabeza en relación con el cuerpo, y una "cortesía" (aún más inverosímil, disimulaba, por completo, la verdadera naturaleza del sér humano, bajo elegantes saludos, reverencias, genuflexiones y gracias de todo estilo.

No es en vano que la mayoría de los retratos de Fragonard hayan sido retratos de artistas y actores. "Fueron ellos" — escribe R. Mouter — "los ídolos de

una época en que la gente no vivía ni se conducía ya naturalmente sino que representaban y miraban representar a los demás.

Luego sobrevino una reacción o, más bien dicho, una apariencia de reacción. El alma de esa reacción fué, en la escena de la vida, Juan Jacobo Rousseau y, sobre el escenario teatral, Talma. Ambos habían sido vasallos en su juventud y ambos concibieron la idea de reincorporar al naturalismo la vida lujosa y artificial. Pero aquello, a pesar de todo, no afectó considerablemente la disposición escénica general. Las Filípicas de Rousseau en contra de la cultura del siglo XVIII, tanto como la personalidad clásica (hasta la desnudez) de Talma, no hicieron más que conferir un nuevo acento a los viejos estilos y armonías de la vida.

Una larga serie de revoluciones se hacía necesaria para hacer comprender a los hombres del "antiguo régimen" lo artificial de la jerarquía de la vida. La primera revolución cambió, sencillamente, la disposición escénica, distribuyendo nuevamente los papeles después de haberlos reducido a un común denominador — el célebre: "todos los hombres son iguales". Cuando la igualdad, puramente teatral, se encontró establecida, la primera cosa de que se ocuparon fué la de inventar una nueva indumentaria. El pintor David dibujó el traje del "ciudadano libre", y fué Talma quien presentó esta vestimenta sobre la escena por primera vez, y que el pueblo aprobó y adoptó. Las pelucas fueron quemadas, los cabellos cortados, breves, sobre la nuca y, a la manera de saludos, la gente canjeó rápidas y nerviosas inclinaciones de la cabeza, imitando las últimas convulsiones de los que morían en el cadalso.

La pasión teatral se manifestó hasta en el trato re-

servado a los cuerpos de las víctimas decapitadas, arregladas en posturas diversas y artísticas, simulando la conversación o el amor, en una forma patética o netamente obscena. El pueblo se divertía mucho con el aspecto absurdo de estos autores torpes que representaban, en forma tan desgraciada, sus papeles ridículos, burlándose de ellos, cantando y danzando en derredor. Asistir a las ejecuciones públicas alcanzó tan gran boga entre las mujeres (¡Grand' Guignol!) que llegaron hasta llevar pendientes de orejas en forma de pequeñas guillotinas de acero en las que rubíes representaban gotas de sangre.

En una palabra, la gran revolución no fué tan sólo política, sino también teatral, no significó únicamente un cambio repentino de Gobierno, sino también una renovación completa de la disposición escénica general de la vida. Las masas revolucionarias no obedecieron jamás sino a los que poseían un temperamento artístico y que podían enseñarles a desempeñar un rol. Actores incorregibles, descontentos en ausencia de un buen director de escena, hallaron uno en la persona de Napoleón, el más sorprendente "administrador" de todas las épocas y de todos los países.

He ahí, por cierto, un comediante de quien nuestros "genios" teatrales tendrían mucho que aprender; un actor que se atrevió a encarar el mundo como una vasta escena preparada para sus estrenos; que transformó el trono de los reyes en tablado para sus paradas; las llamas devoradoras de Moscú en trágicas antorchas para poner su rol en relieve; los cañones de todas las naciones en música solemne que acompañaban su sorprendente ascensión hacia las más altas cumbres del poder. Sin duda que conocía demasiado el efecto, en el

teatro de la Guerra, del *alea jacta est* de César, y del *Delenda Carthago* de Catón, etc. Sabía que aún el más importante de los acontecimientos podía ser olvidado por las masas, y que palabras como *Varus, Varus, devuélveme mis legiones*, insignificantes y vulgares en sí, serían universalmente memorables, por ser teatralmente inmortales. Valorizando, como un actor genial, los "mejores pasajes" de su rol, realizó milagros por medio de frases como: **del alto de estas pirámides, cuarenta siglos nos contemplan**. No fué en vano que la vieja guardia había aprendido a permanecer fiel a las instrucciones teatrales de su jefe: el célebre grito de guerra **¡La Guardia muere pero no se da por vencida!** (¡La Garde meurt mais ne se rend pas!) tuvo el poder de transformar un Waterloo ignominioso en una de las más gloriosas páginas de la historia del mundo.

El gran actor conocía el arte de transformar en postura impresionante una bagatela como era su manera, convencional y pasada de moda, de permanecer con un brazo replegado sobre su pecho y la mano introducida entre dos botones de su levita legendaria. He ahí a un hombre poseído de una verdadera manía de transfiguración y de efectos teatrales, a todo trance. Un director escénico capaz de imponer sus roles, no tan sólo a los simples mortales, sino también a los reyes y, más aún, a las naciones. El autor de una pieza de "estilo imperio" que enloqueció a jóvenes y viejos. Un creador que, en sus aventuras teatrales, sacrificó millones de existencias, pero que la humanidad absuelve en consideración a sus grandes y gloriosas "producciones", y a su "juego" inolvidable, jamás igualado sobre la escena del "Teatro Mundial". En realidad, su corona de Emperador ha sido,

al mismo tiempo, la del más grande comediante de su reinado.

Pero pertenecía a este mundo en que las cosas más bellas tienen el peor de los destinos. Después de su caída y de su muerte, los soplos del positivismo ahuyentaron los seductores efluvios de su época. Cuando, vosotros y yo vinimos al mundo, dandismo y locura eran considerados como sinónimos, el arte plástico de la *postura* era considerado ridículo y la cultura de la frase, como reprensible.

Vivimos en una época en que el arte de la disposición escénica ha caído muy abajo. El racionalismo, el utilitarismo, las ciencias, la industria, la satisfacción de las necesidades primitivas del hombre, he ahí las cuestiones que más nos interesan.

Hemos nacido en el crepúsculo.

Hemos venido al mundo, apesadumbrados por la zozobra del "pan de cada día", por la "justicia" y otras cosas útiles e inquietantes sin ningún pensamiento relativo a los *circenses* de la vida, que son tan importantes como ellos para el bienestar del hombre, por cuanto nuestras necesidades no se limitan tan sólo a unos cuantos pedazos de pan al día.

Nos esforzamos para ahuyentar la teatralidad, no sólo de nuestra vida, sino aún del mismo teatro. Y por este deseo absurdo somos severamente, pero también con justicia, castigados. La teatralidad es un instinto y, a pesar de todas las tentativas, no lograremos librarnos de él, por la sencilla razón de que no cultivamos ese instinto, nos hallamos envenenados por las formas más mediocres de una teatralidad de mal gusto: seguimos siendo actores, sin duda, pero actores fracasados; las piezas que creamos son fracasos; obedecemos las órdenes absurdas de direc-

tores en extremo aburridos. Desempeñamos el rol de los "realistas", de los "intelectuales", de los "finos manipuladores de negocios", de los "viejos verdes", de los "buenos deportistas" y qué sé yo que otros todavía. Vivimos en la atmósfera de una completa ausencia de estilo. El tipo de la tienda a diez centavos el artículo y de la disposición escénica en "chewing gum", se encuentra, literalmente, al pie de todo lo que nos rodea.

Un sillón de salón, una mesa ante ese sillón, una lámpara de pie y un álbum de fotografías. Penetran al recinto, dos hombres y sus mujeres. La dueña de casa toma asiento sobre el sofá y ofrece una silla, a su lado, a la invitada. El marido de la dueña de casa toma, a su vez, asiento en la silla que se encuentra a la derecha y el otro señor en la silla que se halla a la izquierda. Conversación insípida. La manera que tienen de canjear entre ellos sus "¿no es esto asombroso?" y sus "¿qué le parece a usted?"; la forma con que el visitante solicita autorización para fumar — la dueña de casa exclamará: "¡Oh, hágalo usted!" y el marido de la dueña de casa encenderá una cerilla y acercará un cenicero; la manera con que la doncella traerá el té y las galletas y el ademán con que la dama invitada rehusará la segunda taza; el gesto con que le será preguntado: "¿Lo toma usted con leche?"; el hecho de que el sofá está siempre acompañado de dos sillas, con la misma mesa, indefectiblemente, al frente y la inevitable lámpara de pie al lado — todo aquello inspira el mismo sentimiento melancólico que nos infunde la vista de una máquina fabricadora de velas de cebo cuyo propietario habría muerto sin tomar la precaución de detener su marcha. Tenemos la electricidad en todas partes, pero el cebo corre, corre, la máquina funciona sin interrupción, enmohecida, rech-

nadora, pesada y, en absoluto, inútil para todo el mundo.

Ciertas personas imbuídas de una teatralidad juiciosa, estiman que va siendo cada vez más imposible efectuar visitas en su casa a la gente de hoy día. No podemos ya soportar la aterrante similitud de todos esos "teatros en su casa". Antes que eso preferimos el Oriente sórdido; cualquier asunto...; ¡pero otra cosa!

"Prefiero llevar con laboriosidad,
un fardo de dolores, respirando aire vivo,
esclavo de algún miserable que gana su pan,
antes que reinar sobre el Dios de los muertos."

Así se expresa Aquiles dirigiéndose a Odysseus, mientras desciende al reino de Plutón. Y estoy, en absoluto, de acuerdo con él, porque no puedo concebir algo de más tristemente desagradable que la disposición escénica. Sea el sitio donde reine, no hay teatro, en el sentido real de la palabra, nada más que parodia, un "panopticon" que tan sólo Orfeo es capaz de hacer revivir cuando expresa su abrasadora pasión por Eurídice, su compañera que ha abandonado la escena.

Si nuestra vida es un teatro, ¿por qué no haríamos de ella un buen teatro? Nosotros mismos nos denominamos individualistas; pero, ¿dónde están nuestras disposiciones escénicas individualistas?

Durante el verano de 1914, encontrándome en Viena, visité el Prater, donde, con ocasión del centenario de la liberación de Austria del yugo de Napoleón, el "Viena antiguo" había sido reconstituído. Sobre un fondo de castaños y de tilos, se podía admirar verda-

deros castillos, viejos albergues, teatros, tiendas, bares, etc. Un verdadero "Hanswurst" hallábase representado sobre un estrado, a todo aire, en tanto que la calle estaba llena de cantores y de músicos ambulantes, de oficiales y soldados en uniforme de los primeros años del siglo XIX, de diversos otros tipos de esa época, hasta los casi legendarios estudiantes, los románticos "Burschen", dentro de su esplendor jamás sobrepasado y su vivo pintoresco. Los vi fumar sus pipas largas (Stinkops), beber vino y cantar alegremente con una voz rasgada por el alcohol: **Wir trinken nur, Wein und lieben nur Weib.** No he podido menos que recordar la célebre pieza "Vieil Heidelberg", así como las paradas de mayo de los estudiantes de Dorpart (Letonia), las que, en la época de mi más tierna juventud, conducido por una gobernante, he visto desarrollarse en el Domberg medieval de esta plaza. Y recordando todo aquello, me decía a mí mismo — de eso hace algunas décadas —, cuanto más interesante era la disposición escénica de la vida, cuanto más hermosa y más rica! ¡Qué juego de imaginación, a la vez original y sano, inspiraba sus producciones! Nuestra generación, ¿se halla, acaso, tan vieja, tan miserablemente desgastada e impotente? ¿No existe, en realidad, esperanza alguna de transfigurar nuestra vida por medio de una audaz disposición escénica? ¿Es, acaso, posible que seamos "realistas", a tal punto amansados y débiles, que aceptamos, sin protesta, este aburridor decorado de mal gusto y que es el nuestro? ¿Es, acaso, irrealizable, de ahora en adelante, una reforma radical del teatro de la vida?

CAPITULO X

EL CRIMEN, PRODUCTO INDIRECTO DEL TEATRO

Me doy perfectamente cuenta de que el estudio de los orígenes psicológicos del crimen encierra un sujeto demasiado serio e importante para ser tratado en una forma "paradójica" o "amena". La criminología ha excitado siempre mi atención, en forma seria, y al escribir el presente capítulo, mi intención será todo lo que se quiera, menos la de ser paradójico o ligero.

He considerado siempre nuestra concepción habitual del crimen como extrañamente superficial, por no decir más.

Debería comprenderse, desde un principio, que — si admitimos que todo depende, en este mundo, de la ley "de las causas y sus efectos" — nuestros actos están preordenados (es únicamente sobre esa base del determinismo filosófico que un pensador se siente a salvo) y que, en consecuencia, nuestra concepción misma del crimen se evapora y se esfuma. Tan sólo permanece la "terrible" palabra.

Que me sea permitido preguntar por qué se afirma que "el criminal es culpable ante la ley" y no así la

CAPITULO I

LA TEATRALIDAD EN EL TEATRO

Se trata aquí de un libro sobre "el Teatro en la vida", y no de un libro sobre el teatro en el teatro. Es este el motivo por el cual no tengo la intención de hablar de cosas "teatrales" en el sentido estrechamente técnico de la palabra. Las leyes variadas y complicadas de la escena, de la literatura teatral, las antiguas y nuevas teorías del teatro, el arte y los secretos de la disposición escénica y del decorado, del lenguaje teatral, del actor etc., todo aquello podría formar el objeto de un volumen especial.

Pero la teatralidad reinante en la vida sugiere algunas verdades que se aplican al teatro tomadas en el sentido técnico de la palabra, esto es, que tiene semejanza con ese sitio "en que se paga para entrar". De lo que se ha dicho en los capítulos precedentes, pueden extraerse conclusiones importantes para la escena. Mi objeto, en el presente capítulo, es el de resumir algunas de esas conclusiones.

¿Qué clase de teatro deberíamos tener? ¿En dónde reside la verdad teatral? Decorados realistas, copias na-

turalistas de la realidad, alusiones a los sitios en que se desenvuelve la acción, o bien, sencillamente, géneros que engalanan "significativamente" el escenario, pantallas que lo adornan a uno u otro lado — ¿cuál de esos estilos debería de ser adoptado para la disposición escénica de las piezas que vamos a presenciar? ¿Nuestro teatro debe, acaso, ser realista, naturalista o simbólico?

La diversidad anárquica de las respuestas que recibimos de nuestros más grandes directores escénicos es la mejor y la más elocuente prueba relativa al hecho de que los verdaderos fundamentos de nuestro teatro se hallan profundamente conmovidos. Nuestros jefes no saben donde conducirnos, por cuanto han extraviado el camino.

No creo que existan, en nuestros días, defensores del realismo bastantes porfiados como para militar, en nombre de la realidad en el arte, y del más completo realismo de las cosas vistas en la escena, en contra de la Opera, del ballet, de la opereta, de la comedia musical, etc., es decir, que sean capaces de luchar en contra de la palabra ritmada, rimada, y de exigir no tan sólo verdaderas puertas "**Meiningen**" en la escena, sino aún "el cuarto muro", rechazando, con desprecio, todo el teatro helénico con sus máscaras, sus coros y sus demás convenciones. Creo, firmemente, que ese último "clan" se encuentra ya bien enfermo, y que nadie se atreverá a llegar hasta negar el carácter legítimo de ciertas convenciones necesarias a la existencia del teatro.

A pesar de esto, el realismo vive todavía y se encuentra siempre lleno de vigor. Toma formas menos bárbaras pero está siempre allí. Fije Ud. su atención en el viejo **Teatro de Arte** de Stanislavsky de Moscú. No puede discutirse que ha representado y que, hasta cierto

punto, representa aún en Rusia y fuera de ella, el papel de legislador teatral de una especie de "Standard" teatral. ¿Y cuál es el principio esencial de ese teatro, sino el "naturalismo"? Tentar de trasplantar, en el dominio del arte, el naturalismo tal como lo comprendemos en la vida, he allí su carácter típico.

Recuerdo el acceso de hilaridad que me sacudió cuando presencié, por primera vez, la interpretación ultra-naturalista de las **Tres Hermanas** de Tchékoff, en la escena del "Théâtre d'Art". Yo me reía, por cuanto comprendía que el Director Escénico que creía, con toda seriedad, haber descubierto "nuevas vías", se deslizaba, por el contrario, en el sentido de la mínima resistencia y, por consiguiente, del menor esfuerzo. En tanto que yo asistía al referido espectáculo, la feliz idea de que yo podía desazonar a Stanislavsky, surgió en mi espíritu, afirmando que esta creación ultra-naturalista era, en realidad, muy demasiado convencional y teatral. Si Stanislavsky hubiera obrado con lógica habría puesto en escena "Las Tres Hermanas" en la forma que voy a indicar.

Una casita de dos pisos habría sido arrendada en algún sitio de los alrededores de Moscú — en Okta, por ejemplo. Las tres hermanas, con un padre, una criada y un amigo — médico, habrían alojado en ella. Ud. espectador, habría venido junto con los demás espectadores, con el pretexto de buscar un departamento. En la reja del patio habría Ud. adquirido un billete de entrada. Un guardián le habría acompañado y le habría dado, en voz baja, las explicaciones necesarias (esto es, el texto mismo del autor, pronunciado, hasta donde fuera posible en un tono tchekoviano). A fin de poder asistir, mirando a través del agujero de la cerradu-

ra o por medio de una puerta entreabierta, a todas las escenas de la pieza (pues, aun semejantes disposiciones escénicas no podrían fácilmente dispensarse de alguna convención), se habría visto Ud. obligado a visitar la casa varias veces al día — en la mañana, a mediodía, en la tarde y hasta en la noche con motivo del incendio, (por cuanto el fuego que debe estallar en el domicilio de las tres hermanas, habría de ser, necesariamente, un fuego verdadero).-

¿Qué podría haber de más realista que aquello? La historia entera de las tres hermanas se desarrollaría, a nuestra vista, en un ambiente lleno de verdades prosaicas y convincentes. Ninguna ausencia del "cuarto muro" chocaría su alma apasionada, a todo trance, de realismo. Sería Ud. aún capaz de palpar con sus propias manos, este "cuarto muro". Constaría Ud. que es verdadero y esto infiltraría, definitivamente, paz en su espíritu — "¡Ausencia de embustes teatrales!" ¡Ausencia de decorados! "El último acto tendría lugar en un jardín auténtico (y esto sería, además de persuasivo, muy fácil de organizar). Al pasearse Ud., tal como lo haría un curioso que busca la manera de darse cuenta de los estragos causados por el fuego en la pequeña propiedad, le sería lícito dirigir una mirada sobre cada objeto, observar, sin ser visto, todo cuanto pudo ocurrir en la familia de las tres hermanas. Entretanto, un regimiento desfilaría con acompañamiento de instrumentos de cobre, (pues, aun en esto se hallarían realizadas las exigencias de la pieza).

¿No es esto el ideal de la creación realista? En circunstancias en que yo sugería esta idea a una anciana e imponente dama, me contempló con asombro y me dijo: "Mi querido amigo, está Ud. loco!" Y, no obstante,

en el segundo examen, convino conmigo que la señora X. . . ., el Conde K. . . . y M. J. . . ., se hallarían muy complacidos al contemplar semejante espectáculo: "Adorante!" me dijo ella — todo lo que es original y brillante". Sin duda que, en nuestros días, toda insensatez es susceptible de pasar por ser una idea, y aun una idea "original y brillante".

Mientras el Teatro de Arte de Moscú copiaba la vida en todos sus detalles con un fervor digno de un mejor empleo, el comediante chino, pobre de espíritu, representaba sobre el escenario de una ciudad de Manchuria, los caballos de un rico mandarín, en la forma siguiente: nada, (ni siquiera caballos de cartón-piedra, nada sobre el tablado primitivo de su miserable teatro). A pesar de ello, a fuerza de gestos, de ademanes y movimientos, demostraba que paseaba en la compañía de ocho corceles. Además, atentos a su mímica magnífica, a sus sonrisas, a sus muecas, los espectadores advertían que "tal" caballo era de una belleza extraordinaria, que el otro no era malo pero que tenía la manía de morder y que el tercero era vicioso y chúcaro. Daba a comprender al auditorio que el cuarto caballo se hallaba enfermo, (no sabía, precisamente, lo que le aquejaba). Otros tres, eran aún animales muy nuevos, alegres y de mentalidad ardiente. El último caballo era, es cierto, muy viejo, pero lo quería más que a los otros. Se dispuso a ensillarlos, uno tras otro, y él mismo montó a su favorito, el último nombrado. Luego los ató a todos a la reja de la suntuosa casa de su amo y desapareció, un instante, con el fin de advertir a éste, y a sus invitados, que podían emprender el paseo. Yo quisiera que Ud. hubiera oído el unánime "haon" que sacudió, de entusiasmo, el teatro, cuando ocho comediantes hicieron su aparición en la es-

cena para montar a horcajadas sobre esos corceles imaginarios y partir, en seguida, al galope. ¡Yo no sé si el teatro de Arte de Moscú ha, ni siquiera, soñado con tan entusiastas manifestaciones de aprobación admirativa!

¿Este ejemplo, acaso no demuestra en una forma clara lo que desea el público cuando acude al teatro y lo que espera de él? El autor dramático, el actor, el artista decorador, el director escénico, pueden interesarse por diversas experiencias técnicas, por tentativas nuevas en vista de obtener determinados resultados, etc., pero el espectador, el simple espectador que ha pagado su asiento y que, sentado en su sillón o en su banqueta, tiene toda su atención dirigida hacia la escena, éste, no solicita ni desea otra cosa que "ilusión teatral"; tiene sed de obtener la alegría que proporciona la "transfiguración".

Es interesante anotar que las convenciones del teatro chino que sorprenden a los hombres del siglo XX, no habrían sorprendido, en absoluto, a los europeos del siglo XVI, a los ingleses, por ejemplo; por cuanto el teatro de Shakespeare era muy semejante a los tablados del comediante Mandchou. En efecto los **caballos chinos** se parecen a los caballos de Shakespeare. Lea Ud, a fin de que se convenza, el pasaje siguiente del prólogo de "Enrique V".

...Let us...

On your imaginary forces work,

Piece out our imperfections with your thoughts;

Into a thousand parts divide one man,

And make imaginary puissance;

Think, when we talk of horses, that you see them

Printin their proud hoofs i' the receiving carth.
For'tis your thoughts that now must, deck our kings.
Carry them here...

Y Shakespeare embroma, chistea, con una ironía y un buen humor encantador, sobre la pobreza de su escenario y de su equipo escénico:

...Can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air of Azincourt?

Pero nuestro sólido realista podría preguntar el motivo por que no pondríamos en escena una pieza cuya acción debe desenvolverse en "los vastos campos de Francia". En otros términos, ¿por qué no solicitaríamos los decorados a la vida real?

Tales tentativas han sido hechas más de una vez: el teatro "con la naturaleza como decorado" no constituye una cosa nueva, pero no ha resultado de ello sino errores y fracasos "excéntricos". Y no podía ser de otra manera, pues la única cosa que nos impresiona en el teatro es la "ilusión", sea cual sea su fuente, — el juego de un actor, el efecto de un decorado o de cualquiera otra cosa. ¿Y qué ilusión de transfiguración teatral puedo obtener de un ambiente en donde todo es materia real y sólida y del cual quiero, precisamente, liberarme? Una escena de esa clase está destinada a matar el juego del más grande de los genios dramáticos, sean cuales sean los esfuerzos gastados para inflamar mi imaginación, entrabada por lo natural.

Toda cosa en el teatro es, y debe ser, convencional. Existe, en el instante de la percepción teatral, una especie de acuerdo silencioso, una clase de "tacitus consensus" entre el espectador y el actor, en virtud de lo cual el primero acepta adoptar una cierta actitud, en atención al actor, el que se propone, a su vez, permanecer, hasta donde sea posible, fiel a esa actitud consentida. El espectador declara dentro de sí mismo: "Aquello es un trozo de tela, pero la consideraré como "cielo" ". Si no puedo obtenerlo, culpable de ello es el artista que pintó los decorados, o el actor que acusa con la apatía de su mirada, una actitud escéptica en atención a ese "cielo", o el mismo espectador, cuya imaginación es incapaz de tomar esa interpretación por un cielo real.

No le conozco, señor. Retírese Ud. Al verle a orillas del mar, en traje de baño, no podría creer que es Ud. un Rey, por altanero que sea el tono que adopte para dirigirse a mí. Es un loco, un ebrio, un impostor estúpido, diré. Pero si me recibe Ud. ataviado de una corona de cartón bien cortada, si se halla Ud. rodeado de "nobles" silenciosos, de respetuosos cortesanos, si observo, tras su persona, un trono de cartón-piedra, si lleva Ud. sobre sus espaldas un manto real, (el hecho de que sea de un tejido de esponja y no de armiño no me chocará en absoluto), experimentaré una clara y convincente concepción de majestad y de poder real. Quizá aún, temblaré, durante un instante, de temor, (tan solo para placer mío, sin duda). Y la misma cosa se aplica respecto de los decorados que son las "indumentarias" del sitio en donde se desliza la acción.

Otorgue Ud. un punto de partida a mi fantasía, póngala Ud. a trabajar, y ella me proporcionará, en la forma más afable, todo lo que yo desee ver. Si por el

contrario, me ofrece, me da Ud. en la escena "todo" lo que veo cada día, ¿qué hará mi pobre fantasía desamparada por la banalidad de estas cosas? Huirá de ese teatro, no teatral, como ha huído del teatro no teatral de la vida.

No es el naturalismo sino la "calidad convincente" de las cosas vistas en la escena que despiertan las ilusiones teatrales. No es, pues, el sujeto mismo el que debe ser puesto en escena, sino una "imagen" del sujeto, no la acción misma, sino "la representación de la acción".

"Sería sencillamente ridículo" — declara E. T. A. Hoffmann en sus "Cruels sufrimientos de un ajustador de la escena", si el espectador esperase el estar convencido de la realidad de los decorados sin ayudar, el mismo, con su propia imaginación a los creadores de la obra. Para "creer" que todos estos castillos, esos árboles, esas rocas dibujadas sobre la tela, y no naturales en sus proporciones, son reales, es menester querer verlos así". El teatro es convencional, desde la A. hasta la Z. Y es, precisamente, allí, donde reside la fuerza de la alegría divina que nos proporciona.

"Let us . . . on your imaginary forces work. . . For'tis your thoughts that now must deck our kings, carry them here and there..." your thoughts (vuestrós pensamientos), queridos espectadores! Si, hallándose en el teatro, está Ud. decidido a no creer en esos "trucos", en esta realidad irreal, pero que se basta a sí mismo, que nos presentan en la escena — entonces, aun los diamantes verdaderos le parecerán falsos, las voces tomarán entonaciones rechinadoras de fonógrafos y las flores frescas se transformarán en pacotillas de bazares de provincia. He sorprendido, un día, en el teatro, la crítica que hacía una dama anciana, de sonrisa eternamente escéptica, en los

labios. — “Excúseme pero aquello no es natural” — observaba ella — en un tono de indubitable competencia de experto. ¿Acaso ha oído Ud. jamás, en la vida real, a la gente gritar de esa manera? Sin embargo, después de la caída del telón, la actriz permanecía tendida, casi desmayada en la escena; su afeite hallábase literalmente borrado por las lágrimas; los mismos maquinistas que penetraron en el recinto, con el fin de cambiar el decorado, se sintieron con ello hondamente conmovidos. No: Si realmente le otorga Ud. tanta importancia al naturalismo, sería, por demás, preferible que permaneciera Ud. en la casa, que se ocupara Ud. en admirar su nueva sala de baño con sus instalaciones modernas, o bien que fuera a jugar golf, o al restaurante a fin de regalarse con una “real” y copiosa merienda.

Del comienzo al fin, el teatro es un embuste, una ilusión, una mentira premeditada, un hecho imaginativo arreglado de antemano. A pesar de ello, la mentira es tan encantadora y es tan prestigiosa la ilusión que, si esto no existiera, no merecería la pena que viviéramos en nuestro mundo.

Y — ¿no es, realmente, notable? —, mientras lo que vemos en la escena se aparta más del “natural”, más “emotivo” resulta, en el más noble sentido de la palabra. Los melodramas han dejado de estar a la moda (maldita sea nuestra época, estúpidamente “intelectual”), lo que no impide que, antaño, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, tomaban en ellos el mayor placer, con los ojos enrojecidos, vertiendo lágrimas o sonando sus narices a la vista del ademán “no natural” del heroísmo teatral, o “sobrecogidos”, dominados por el fragmento patético. Los espectadores hallábanse todos especialmente impresionados — y esto es también muy ca-

racterístico — en el momento en que, al finalizar el diálogo, la música empezaba a tocar. ¿Qué podía existir de más absurdo, desde el punto de vista naturalista, que esos “estribillos” melódicos, ejecutados por la orquesta, a una señal dada por el “maestro”, con motivo de una “escena desgarradora”?

Digan Uds., lo que quieran, al respecto, queridos antagonistas, pero no impedirá que era, precisamente, ese “no natural” lo que impresionaba tan vivamente a los aficionados del melodrama. Y esto se aplica, asimismo, a la opereta. Puede imaginarse, por ejemplo, algo más enternecedor y más sublime que la escena de *La Perichole* en que Piccolo lee la carta, en tanto que la voz de los violines se insinúa con graciosa ternura:

Debes comprender tú misma

Que esto no ha de durar — durar —

Y que es preferible — Dios mío — que te ame

Y que es preferible que nos separemos...

¡Cuando escucho aquello siento que me transformo en otro hombre!, como si mi alma se viera, súbitamente, libre de todo mal!

El teatro — ¡qué cosa maravillosa! — el teatro cambia, por completo, la lógica, la serie de nuestras emociones, trastorna la ley de las causas y de los efectos que rige, de ordinario, nuestros pensamientos. El teatro posee sus **propias verdades**, que nada tienen que ver con las verdades cotidianas de nuestra “realidad”.

Desde el punto de vista de la vida, todo, en el teatro, es absurdo: “falta el cuarto muro”, la luz emana

del entarimado, como si surgiera de la tierra: ausencia de sombras normales; los actores se expresan con una voz artificialmente fuerte, interrumpiéndose, cediéndose, los unos a los otros, la palabra conforme a una orden escrita; más aún, recitan, a menudo, largos monólogos, (¿Quién, qué insensato, se conduciría en esta forma en la vida real?), expectoran versos redundantes, rimas, metáforas ampulosas, en tanto que los castillos de tela se estremecen, que oscilan al contacto de las corrientes de aire y que árboles, exentos de espesor, surgen directamente del suelo ni siquiera disfrazados, (camouflés). A pesar de esto, creemos en esta realidad. Se encuentra uno embargado por esas "verdades" que concuerdan con la orquesta, con los sufrimientos fingidos o las falsas alegrías representadas en la escena.

Cuando se contemplan en el microscopio las células de nuestro cuerpo, los microbios, las bacterias y los infusorios, se duda, a menudo, de su realidad. Es decir, que el espíritu bien sabe que existen y que son reales, pero... el efecto de esa dura y fría realidad reside en el hecho de que no impresiona nuestros sentimientos. En cambio, en el teatro, donde todo es falso, desde el comienzo al fin, no puede uno dejar de creer; el espíritu sabe, perfectamente, que todas estas cosas vistas en la escena con irreales, pero el corazón late con mayor fuerza; se sufre, se muerde uno los labios para no verter lágrimas, o bien se ríe uno como un loco. Los sentimientos se hallan impresionados. Aquí, en el teatro, la "realidad" es más seductora, más afirmativa, y da prueba de mayor eficacia y de talento que en la realidad. Allí donde no hay talento no existe "teatro". Sin el talento no hay más que parodia sin gusto, con gestos y muecas insensatas.

Pero cuando hay talento, tan sólo un gramo de talento, el espectador cree en cada insensatez. Aún más, creerá en ella con tanta mayor voluntad cuanto que se negará a creer en un hecho del mundo de las realidades, de ese estúpido y terrible mundo en donde todo parece conspirar con el fin de engañarnos, de desesperarnos y de torturarnos, en donde todo es tan agresivamente triste y desprovisto de sentido que, al mirar el féretro de la bienamada, se estaría tentado de morder y de batirse antes que de llorar.

Yo creo, cuando me encuentro en el teatro, en la inmortalidad del alma humana, en tanto que, en la vida real, no hago más que procurar de creer en ella. **Boundless is the power of Theatrical illusion**, (Sin límites es la fuerza de la ilusión teatral,) —pues es ilimitada la fuerza de crear realidades imaginarias. No tienen más que colocarme sobre los rieles que les convenga que yo siga, mi expresa realidad-imaginación me conducirá a todas partes, a cualquier país, a Marte o a Venus, y hasta al infierno. Y cuando me encuentre allí, golpéeme Ud., vierta plomo en fusión en mi garganta, íceme Ud., sobre la rueda de las torturas, — le quedaré agradecido y pagaré con felicidad el costo de mi viaje. Creeré en todo; creeré que existe un infierno; que en él residen los demonios; que sufro, realmente, en una forma terrible y que mis verdugos son desapiadados e inhumanos. Sí, ¡desapiadados! Mas, no olvide Ud., por favor, el proyectil rojo (he ahí un punto muy importante), vele para que la indumentaria del diablo sea, hasta donde se pueda, aterradora, y tenga Ud. decorados de la mejor elección por cuanto las montañas, las escarpadas riberas del infierno, no lo olvide Ud., los fuegos de bengala, todos estos detalles, de Ud. dependen. Además, el actor que

me introducirá al infierno: —Helo ahí el bribón ¡Arrojadlo en la sartén de freír, para castigarlo de haber ambicionado ser bueno para con sus cofrades!— deberá pronunciar estas palabras de una sola vez, sin volver atrás y, sobre todo, sin estallar de la risa. Me permito insistir, en forma categórica, sobre este punto; tengo necesidad de ello para gozar plenamente de mi sufrimiento por la idea. Quiero, resueltamente, además, hacer figura de héroe.

La fuerza de la ilusión teatral no tiene límites. ¡Saborée Ud. tan sólo, esta palabra: "Te-a-tral! No hay necesidad, en el teatro, de ilusionarse de "vida real" pues el teatro no es un panorama. Apenas recibe el teatro los atributos de la vida, sin someterlos a una transformación debida, resulta de ello una falta deplorable. Todo en el teatro es convencional: diga Ud. **no hay un cuarto muro en la escena** y admitirá, por ese mismo hecho, que todo debe ser ostentado en él bajo un día particular, el de la **teatralidad**.

El verdadero problema de la escena reside quizá en ofrecer algo que se encuentre lo más distante posible de la antigua y tosca realidad; pero ese algo "no natural" debe ser persuasivo, lleno de verdad, lleno de una nueva verdad triunfante y que nada tenga que ver con lo que llamamos "verdad" tras de un mostrador de farmacia, en un banco o en un bufete de abogado.

El lector comprende, ahora, cual es la "escuela" teatral o tendencia que yo defiendo. Cuando oigo decir que el teatro debe ser un templo, una escuela, una tribuna, una cátedra o un espejo, yo contesto: "No" "El teatro no debe ser sino teatro". (Me excuso al verme obligado a cometer esta indispensable tautología). El teatro debe ser, antes que nada, **teatro**, esto es, un "to-

do" que se basta a sí mismo, sintetizando, en caso de necesidad todas las artes, obligándolas a servir sus propios fines y creando sus propios valores espirituales, valores que nos son preciosos, no por el hecho de que sirven tal o cual doctrina moral, sino porque son "teatrales". Existe la **belleza por la belleza**, el **arte por el arte**. Existe también el **teatro por el teatro**.

El **realismo puro** y el **puro simbolismo** son ambos inconciliables con la verdadera naturaleza del teatro: el primero porque pretende una "doble" inútil de la vida, (lo que no es servir al arte sino aniquilarlo); el segundo porque es esencialmente hostil al goce directo y franco de la percepción visual. Al ejercer, como lo hago, el principio de la teatralidad idealizada, predico el **realismo convencional** o el **realismo escénico**, esto es, la libre creación imaginativa de representación escénica que manda la creencia al espíritu receptivo del espectador.

Por sabido se calla que los buenos actores representan siempre, en la escena, de una manera convencional. Puede estar el espíritu de ellos envenenado por las "teorías", pueden tratar de persuadirse que representan sus papeles con la mayor naturalidad posible; a pesar de ello, el hecho de que, instintivamente, pagan su tributo a la saludable convención escénica, por la fuerza intuitiva del talento, permanece. Recuerdo, por ejemplo, la forma con que el **Teatro Imperial de Alejandro** creó, en 1906, mi pieza "Stiepiik y Manyurochka". Los papeles principales corrían a cargo de los excelentes comediantes de la vieja escuela realista, M.P.M. Medvyedev y de la señora V. V. Strel'skaya. ¿Qué cosa podría haber parecido más sencilla a dos viejos comediantes, (pues eran viejos en esa época), que personificar, en una forma naturalista, a un héroe y a una heroína que, en la

obra, eran también viejos, que pertenecían al mismo medio social que mis dos actores y que, como ellos, ocupaban en la vida situaciones similares? ¡A pesar de ello, qué variedad de convenciones fueron puestas en juego durante la representación! Con una "naturalidad" exquisitamente estudiada, evitaba de dar vueltas las espaldas al público, durante el diálogo; cuando se hallaban en el fondo de la escena sus voces resonaban con fuerza, poderosamente, en tanto que, al lado de las candilejas, sabían dar la verdadera medida de la dulzura y de la ternura; cada momento de silencio, encerró el valor de una pausa patética, cómica o trágica, según el caso, y cada explosión de sentimiento fué marcada por el lanzamiento rápido, pero claro, de una frase significativa. En una palabra, representaron en forma excelente, maravillosa, adorable —; ¡larga vida a los verdaderos talentos! —, pero declarar que el juego de ellos fué un ideal de "naturalidad", en el sentido cotidiano de la palabra estaría lejos de ser conforme a la verdad.

Si la teatralidad es instintivamente practicada por mucha gente, ha sido bien poco predicada, antes que yo lo hiciera, en cuanto a teoría desarrollada de una manera consistente y clara. Por el contrario, aun desde principios de nuestro siglo ha sido ridiculizada, criticada, maldiciada, como un mortal e imperdonable pecado — con gran perjuicio del teatro contemporáneo.

En Rusia, fué atacada sin cesar y de todas las maneras imaginables, por los ideólogos del "Teatro de Arte" de Moscú. M. Stanislavsky, en 1911, declaraba que la "teatralidad era un mal con el que no cabría reconciliarse". Un hecho mucho más característico aún, es el de que un reformador de la escena tan radical y audaz como Meyerhold no otorgó la menor atención a la tea-

tralidad y consideró, durante mucho tiempo, que "el teatro nuevo debe ser un resultado de la literatura". M. Meyerhold cambió, más tarde, de idea y se dispuso a exaltar la teatralidad pero únicamente después de la publicación de mi **Apología de la teatralidad**.

En la Europa occidental, más aún en Rusia, la teatralidad se hallaba en un caso que bien podía calificarse de desesperado. No sólo no querían los "viejos creyentes" del teatro europeo oír hablar de ella, sino que fué aún condenada por el gran Gordon Craig — y más de una vez — en sus relatos que anunciaron su ingenua creencia en los orígenes puramente "estéticos" del teatro. La situación teatral, en honor de la verdad, aparecía como un poco distinta en Alemania. Max Reinhardt, cuya gloria no ha cesado de ir en aumento, desde fines del siglo XIX, era, por lo menos teóricamente, partidario del principio de la teatralidad. Pero únicamente en la teoría. Su concepto de la teatralidad le fué inspirado por Georges Fuchs, el que no se ha preocupado jamás de explicar lo que conviene que se entienda por la palabra "teatral". Hasta donde es dable comprenderlo, Georges Fuchs entendía por ello, sencillamente, una perfección "estética" o "artística". De donde resultó el nombre de "Teatro de Arte", que llevó el teatro creado por su iniciativa en Múnich.

"Por demás sabido es que no hemos alcanzado aún el nivel de las incomparables producciones del "Teatro de Arte" de Moscú, declara Fuchs en el prefacio de la edición rusa de **Die Revolution der Theaters** cuya publicación apareció en 1920. Y aquello es, por cierto, característico, pues, no puede ser sino en forma chistosa que es dable hablar de la teatralidad del "Teatro de Arte" de Moscú."

No. Las ideas de Fuchs y de Reinhardt tienen apenas algo que ver con lo que llamo la teatralidad. Además, la publicación de mi **Apología de la teatralidad** precedió en algunos meses, 1908, la aparición de la obra mencionada de Fuchs: desde un punto de vista puramente formal, la prioridad y la propiedad de la idea, en cuanto a autor, me pertenecen.

¡**Tempora mutantur!** Sin duda, los principios que yo defendía hace quince años, obtienen hoy en la Europa occidental, como en Rusia, una indiscutible victoria.

Basta decir que el mismo "Teatro del Arte" de Moscú se inclina ante lo que maldecía anteriormente: su última disposición escénica del **Revisor** de Gogol ha sido basada sobre mi doctrina de la teatralidad. (Debería anotarse aquí, de paso, **El Espejo deformador** — "(Le Miroir déformant)" —. Un célebre teatro cómico de Petrograd, anterior a la revolución, representó durante tres años consecutivos mi parodia-bufa que se llamaba, también ella, **Revisor** y que ponía en ridículo la antigua disposición escénica ultra naturalista de la célebre pieza de Gogol sobre el escenario del "Teatro de Arte" de Moscú.

Por otro lado, los estudios del "Teatro de Arte" de Moscú, esto es, sus filiales autónomos, han ido adoptando, también ellos, gradualmente mi teoría. Los nuevos directores radicales del teatro ruso ulterior a la revolución me deben, decididamente, mucho. ¿De quién son las palabras que repite el célebre y talentoso A. Tairoff cuando predica, después que yo lo he hecho, la **teatralización del teatro?**

Sin duda, el feliz y luminoso principio de la teatralidad gana importantes victorias.

CAPITULO II

UNA LECCION A LOS PROFESIONALES

¡Qué sugestiva y expresiva es la figura de un profesional que ha venido a "honrar" con su presencia la representación dada por una Compañía de aficionados! Su sonrisa alentadora y condescendiente, su mirada melancólica y hastiada, todo, en él, parece decir: "¿Por qué los niños no se han de divertir también? Aquello es natural después de todo. ¿Quién es el bobo que rehusaría la satisfacción de hacerse admirar, aún sobre un escenario doméstico? Sin duda, el arte es una cosa sagrada, pero, se lo ruego a Ud., no se disculpe, no me estorba Ud., en nada. ¡Oh, absolutamente en nada! Soy bastante amplio de espíritu para absolverle de este pequeño sacrilegio. ¿Dice Ud. que quiere **ensayar sus fuerzas?** ¡Muy bien, muy bien! ¿Conoce Ud., el proverbio? "Aficionados". "Demoledores". (Amateurs. Saboteurs.) ¡Pobre gente, como tiembla! Que "trac" ¡Lo ve Ud., ahora, que ser actor, no es como ser agente de cambio o agente de seguro!, etc., etc.

Cuando, durante el entreacto, el actor se ve asaltado por esos "trompeadores" los que, con el corazón palpitante, solicitan su opinión crítica iluminada, se le

"Amo las nubes...
Las maravillosas nubes..."

Hasta la vista, querida amiga. Espero encontrarla pronto en "mi" teatro.

Quedo suyo, muy afectuosamente, (porque no puedo menos de ser afectuoso hacia una tan ardiente apasionada del teatro), su

Nicolás.

P. S. A propósito. ¿Qué le agrada más para el paseo? ¿Su carruaje particular o bien, el auto-car? Aguardo algunas palabras tuyas al respecto.

CAPITULO IV

MI TEATRO FAVORITO

Recuerdo que, después de haber logrado descansar apenas, en ese desaseado hotel marroquí, a pesar del largo y fatigoso viaje, vagabundeaba, en compañía de un guía, a través de los barrios indígenas de Tanger, excitado por esa misma curiosidad que se apodera de un habituado del teatro ansioso de no faltar al comienzo de una obra nueva.

Al término de una media hora, me hallaba en una pequeña posada, en la encrucijada de cinco callejuelas estrechas y tortuosas, en donde me tragaba algunos higos secos, un agrio pedazo de pan marroquí y un vaso de leche de cabra. En seguida, elegí un asiento confortable a fin de abandonarme al oleaje de mis impresiones.

Contemplaba una procesión no interrumpida de hombres y de animales, de mulas perezosas, de camellos altivos, de árabes, de cabilas, de bereberes, de beduinos y de judíos, con sus atavíos patriarcales del oriente, de mujeres con la faz velada y las piernas desnudas, de niños sórdidos, de vendedores de refrescos cuyo paso señalan por medio del agrio sonido de una campanilla, de mendigos que tienen, en lugar de ojos, horren-

das manchas rojas, de piernas y brazos mutilados, etc. Acá y acullá, un saltimbanqui que, con el recurso de "trucos" fantásticos e insensatos, reunía una multitud de curiosos a la que venía a mezclarse, a veces algún "noble" español. Turbantes, gorros turcos, pulseras en los brazos y pulseras en las piernas, indumentarias de todas clases, todos los colores de piel imaginables, desde el negro pérsico hasta el ámbar y la terracota, tapices, pñales, castañuelas de metal y, por encima de todos estos colores vivos, de esos objetos y de esos sonidos — el glorioso cielo azul en contraste con el blanco de los muros soleados y los elegantes y esbeltos alminares...

Y comprendí, una hora más tarde, que toda esa realidad no había sido, ante mis ojos, "vida", sino "teatro", como si el ajustador escénico, embelesado por la plenitud coloreada de un "escenario de conjunto" se hubiera dejado llevar por el deseo de prolongarlo demasiado.

Habríase dicho que, dentro de unos instantes, esta multitud abandonaría la escena y que el principal personaje — aún desconocido avanzaría en breve a fin de recitar un texto en armonía con el pintoresco decorado.

Aquello, por desgracia, no se produjo. Digo, por desgracia, porque un buen Director escénico debería de haberlo hecho aparecer. Esto determinó que yo recuperara mis sentidos y que la realidad volviera a ser realidad.

Fué una lástima... La escena de conjunto continuó, se repitió en todos sus detalles, volvióse monótona y perdió su interés. Un "dentista" en traje abigarrado de colores vivos, introducía, como anteriormente, una especie de clavo en la boca de su paciente sentado en medio de la plaza del mercado, una multitud de con-

sejeros gratuitos lo asistían con los mismos gestos, con los mismos apóstrofes proferidos con la misma voz estridente; un árabe de mala catadura importunaba a un respetable turista inglés con ofrecimientos e instigaciones, guiñando significativamente el ojo en dirección a una mujer joven que se hallaba cerca. El decorado no cambiaba en vista de que el ajustador escénico conservaba, entre bastidores, al protagonista. Tiempo era de regresar a la casa o bien de dirigirse hacia otro teatro.

Sin duda, era aquello "teatro", teatro auténtico, y yo mismo figuraba en él en cuanto a actor. Por primera vez en mi vida me deleitaba la alegría de asistir a la plena realización de mi sueño, habiéndose transformado la vida presente, ante mis ojos, en teatro. Y este había acontecido con la mayor naturalidad, por mi propio impulso, sin repeticiones, lejos de las tablas, sin consuetudine ni alquilador de trajes.

El único autor de ese espectáculo, de esa teatralidad encantadora, de esas soleadas metamorfosis, era yo, artista y autor libre, mago de la encrucijada de las cinco callejuelas estrechas, yo, el creador-rebelde que abomina las formas cotidianas de la vida y que les impone otras formas más sutiles y más nobles.

En realidad, yo cocino mi propio azar en mi propia olla, tal como lo hace un Zaratustra. Lo mismo organizo — y para mí mismo — un teatro; purifico libremente mi propio estilo escénico para la obra mía; transformo con una majestuosa facilidad a un transeúnte en comediante, a fin de entretenerme; lo admiro o bien lo compadezco o lo desprecio y, cuando me hallo fatigado, regreso a mi interior, sin deberle nada a nadie.

Lo creerá Ud. o no lo creerá; pero, desde ese día

memorable, el teatro público ha perdido para mi todo su encanto. Prefiero, ahora, decididamente, un teatro "irreal" y personal.

Anteriormente, por ejemplo, no gustaba de las obligaciones mundanas—comidas, té, recepciones, etc. Hoy día, constituyen para mi una inagotable fuente de placeres.

Penetra Ud. en un salón, pronuncia Ud. algunas palabras, lo necesario para ser correcto, y luego se instala Ud. en un rincón; escucha y contempla; se encuentra Ud. en el espectáculo. Procuran presentarse en la mejor forma posible y gastan mucho esfuerzo, puede estar Ud. seguro de ello, para serle agradable.

¡Los conozco muy bien a todos! Cuando no se hallan en la escena, esto es, cuando no se encuentran ante el público, se les ve tan tristes que con sólo mirarlos, "se caen las moscas de tedio y de aburrimiento". Son ruines, ridículos y estúpidos — aparecen desgredados — y no hacen más que "repetir" siempre las mismas "réplicas": las del hambre, del deseo sexual, del sentimiento religioso, del egoísmo. Se desgastan hasta perder el sentido común, o bien se emborrachan hasta alcanzar... un grado equivalente. Pero, viviendo en esa forma, un día tras otro, esperan alguna cosa...

Yo sé lo que aguardan. Aguardan la hora en que, limpios de sus zozobras e inquietudes, de sus banalidades, se colocarán la máscara de la indolencia, del "estetismo gracioso", del buen humor deslumbrante, del refinamiento aristocrático, de la galantería, de la reserva. Bajo esa apariencia nueva, se reunirán para divertirse, durante algunas horas, con un espectáculo de "medio-mundo", de "mundo real" o aún de "verdadero buen mundo".

Asumirán posturas. Representarán. ¡Serán "sencillos y tan encantadores", de "tan buen humor" y tan "graciosos" y tan "discretos"! Un poco don Juan, un poco vividores, serán Hamlets, Othelos, Damas de las Camelias — sus máscaras estarán lejos de engendrar la monotonía, se lo juro a Ud.

En cuanto a mí, me será en extremo difícil retenerme de "estallar en aplausos entusiastas", o a, veces también, de no silbar, pues, el más dotado de ellos puede, desgraciadamente, olvidar algunos pasajes de su rol y "dar" una réplica en forma tan falsa y grosera que me sentiré súbitamente transportado a la orquesta de un pequeño teatro, de tercer orden, en una pequeña ciudad de provincia.