

LA PUESTA EN ESCENA Y LA METAFÍSICA

Hay en el Louvre una pintura de un primitivo, no sé si conocido o no, pero que nunca representará un período importante de la historia del arte. Ese primitivo se llama Lucas Van den Leiden, y después de él, en mi opinión; los cuatrocientos o quinientos años de pintura siguientes son insustanciales e inútiles. La tela de que hablo se llama *Las hijas de Lot*, asunto bíblico de moda en aquella época. Por cierto que en la Edad Media no entendían la Biblia como la entendemos ahora, y ese cuadro es un curioso ejemplo de las deducciones místicas que la Biblia puede inspirar. Su patetismo, en todo caso, es visible aun desde lejos; afecta al espíritu con una especie de armonía visual fulminante, es decir, con una intensidad total, que se organiza ante la primera mirada. Aún antes de alcanzar a ver de qué se trata, se presiente ya que ocurre allí algo tremendo, y podríamos decir que la tela conmueve el oído al mismo tiempo que el ojo. Parece que en ella se hubiese concentrado un drama de alta importancia intelectual, como una repentina concentración de nubes que el viento, o una fatalidad mucho más directa, ha reunido para que midan sus truenos.

Y en efecto, el cielo del cuadro es negro y cargado, pero aún antes de poder decir que el drama nació en el cielo, y ocurre en el cielo, la luz pecu-

liar de la tela, la confusión de las formas, la impresión general, todo revela una especie de drama de la naturaleza, y desafío a cualquier artista de las grandes épocas de la pintura a que nos dé uno equivalente.

Una tienda se levanta a orillas del mar; ante ella está sentado Lot, con una armadura y una hermosa barba roja, y mira evolucionar a sus hijas, como si asistiera a un festín de prostitutas.

Y en efecto, esas mujeres se pavonean, unas como madres de familia, otras, como Amazonas se peinan y practican armas, como si nunca hubieran tenido otra ocupación que la de encantar a su padre, servirle de juguete o de instrumento. Se nos enfrenta así con el carácter profundamente incestuoso del antiguo tema, que el pintor desarrolla aquí en imágenes apasionadas. Esa profunda sexualidad es prueba de que ha comprendido absolutamente el tema como un hombre moderno, es decir como podríamos comprenderlo nosotros mismos; es prueba de que no se le ha escapado tampoco su carácter de sexualidad profunda pero poética.

A la izquierda del cuadro, y un poco hacia el fondo, se alza a alturas prodigiosas una torre negra, apuntalada en su base por todo un sistema de rocas, de plantas, de caminos serpeantes señalados con mojones, punteados aquí y allá por casas. Y merced a un feliz efecto de perspectiva, uno de esos caminos se desprende en determinado momento del confuso laberinto en que se había internado, y recibe al fin un rayo de esa luz tormentosa que desborda de las nubes y salpica irregularmente la comarca. El mar en el fondo de la isla es extremadamente alto, y además extremadamente calmo, si se tiene en cuenta la madeja de llamas que hierve en un rincón del cielo.

Ocurre a veces que en el chisporroteo de un fuego de artilugio, a través de ese bombardeo nocturno de estrellas, cohetes y bombas solares, se nos revelan de pronto, en una luz alucinatoria, y en relieve contra el cielo de la noche, ciertos elementos del paisaje: árboles, torres, montañas, casas; y su claridad y aparición repentina quedan ligadas definitivamente en nuestro espíritu a la idea de ese sonoro desgarramiento de las sombras. No es posible expresar mejor esta sumisión de los distintos aspectos del paisaje a las llamas que se manifiestan en el cielo sino diciendo que aunque esos aspectos tengan su luz propia, son a pesar de todo como débiles ecos del fuego repentino y celeste, puntos vivos de referencia que han nacido del fuego y han sido colocados en sitios donde pueden ejercer toda su fuerza destructora.

Hay además algo de espantosamente enérgico y perturbador en la manera con que el pintor representa ese fuego, como un elemento aún activo y móvil en una expresión inmovilizada. Poco importa cómo ha alcanzado ese efecto, es real, y basta ver la tela para convencerse.

De cualquier modo ese fuego, del que se desprende innegablemente una impresión de inteligencia y maldad, sirve, por su misma violencia, de contrapeso en el espíritu a la pesada estabilidad material del resto del cuadro.

Entre el mar y el cielo, pero hacia la derecha, y en el mismo plano que la Torre Negra, se adelanta una estrecha lengua de tierra coronada por un monasterio en ruinas.

Esta lengua de tierra, aunque aparentemente muy próxima a la orilla en que se alza la tienda de Lot, limita un golfo inmenso donde parece haberse producido un desastre marítimo sin preceden-

tes. Barcos partidos en dos y que no acaban de hundirse se apoyan en el mar como sobre muletas, esparciendo a su alrededor mástiles y arboladuras arrancadas. Sería difícil explicar cómo es posible que uno o dos navíos despedazados den una impresión de desastre tan completa.

Parece como si el pintor hubiese conocido ciertos secretos de la armonía lineal, y los medios de hacer que esa armonía afecte directamente el cerebro, como un agente físico. En todo caso, esta impresión de inteligencia, presente en la naturaleza exterior, y sobre todo en la manera de representarla, es visible en otros detalles del cuadro: por ejemplo, ese puente que se alza sobre el mar, alto como una casa de ocho pisos, y por el que pasan unos personajes, en fila, como las Ideas por la caverna de Platón.

Sería falso pretender que las ideas que comunica este cuadro son claras. Tienen, en todo caso, una grandeza a la que nos ha desacostumbrado la pintura que es meramente pintura, es decir toda la pintura de varios siglos.

Además, Lot y sus hijas sugieren una idea acerca de la sexualidad y la reproducción, pues Lot parece estar allí para aprovecharse abusivamente de sus hijas, como un zángano.

Ésta es, prácticamente, la única idea social que hay en el cuadro.

Todas las otras ideas son metafísicas. Mucho lamento emplear esta palabra, pero ése es su nombre, y yo aun diría que tienen grandeza poética y eficacia material porque son metafísicas, y que su profundidad espiritual no puede separarse de la armonía formal y exterior del cuadro.

Hay en el cuadro, además, una idea del Devenir, que los distintos detalles del paisaje y la manera en que están pintados —planos que se anonadan o

corresponden- introducen en el espíritu exactamente como podría hacerlo una música.

Y hay otra idea, de Fatalidad, expresada no tanto por la aparición del fuego repentino como por la manera solemne en que todas las formas se organizan o desorganizan debajo de ese fuego, unas como encorvadas bajo un viento de pánico irresistible, otras inmóviles y casi irónicas, todas sometidas a una poderosa armonía intelectual, que parece la exteriorización del espíritu mismo de la naturaleza.

Y hay una idea de Caos, de Maravilla, de Equilibrio; y hasta una o dos acerca de la impotencia de la Palabra, cuya inutilidad parece demostrarnos esta pintura supremamente anárquica y material.

En fin, a mi juicio, esta pintura es lo que debería ser el teatro si supiese hablar su propio lenguaje.

Y planteo esta cuestión:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y *las exigencias* de esa sonorización?

¿Cómo es posible por otra parte que para el teatro occidental (digo occidental pues felizmente hay otros, como el teatro oriental, que han conservado intacta la idea de teatro, mientras que en Occidente esa idea -como todo lo demás- se ha *prostituido*), cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?

El diálogo crisis -cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de his-

toria literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.

Se me preguntará qué pensamientos son éstos que la palabra no puede expresar y que encontrarían su expresión ideal más que en la palabra en el lenguaje concreto y físico de la escena.

Responderé luego a esa pregunta.

Me parece más urgente determinar qué es ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferenciaría al teatro de la palabra.

¶ Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra. (Sé que también las palabras tienen posibilidades como sonido, modos distintos de ser proyectadas en el espacio, las llamadas *entonaciones*. Y mucho podría decirse asimismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie —con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido—, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías; pero esta manera

teatral de considerar el lenguaje es ya para el autor dramático un *aspecto* del lenguaje que, especialmente en la actualidad, él no toma en cuenta cuando prepara sus obras. De modo que prosigamos.

Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones. Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.

Para entener mejor lo que quiero decir convendría seguramente dar algunos ejemplos de esa poesía en el espacio, capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales. Más adelante se encontrarán esos ejemplos.

Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquéllos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena,* como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

Cada uno de estos medios tiene su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía irónica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión; y es fácil advertir las consecuencias de esas combinaciones, con sus reacciones y destrucciones mutuas.

* En la medida en que se revelan capaces de aprovechar las posibilidades físicas inmediatas que les ofrece la escena, y sustituir así las formas rígidas del arte por formas intimidantes y vivas, por las que darán nueva realidad en el teatro al sentido de la antigua magia ceremonial; en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la tentación física de la escena.

Un poco más adelante volveré a hablar de esa poesía que alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena; sólo cuando un sonido, como en el teatro balinés, equivale a un gesto, y en lugar de servir de decorado, de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza, lo dirige, lo destruye, lo altera definitivamente, etcétera.

Una forma de esta poesía en el espacio –además de las que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes– es la del lenguaje-signo. Y permítaseme hablar un instante de este otro aspecto del lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas.

Por pantomima auténtica entiendo la pantomima directa, donde los gestos en vez de representar palabras o frases –como en nuestra pantomima europea, que no tiene más de cincuenta años, y es sólo una deformación de las partes mudas de la comedia italiana– representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, y todo de un modo efectivo, concreto, es decir evocando constantemente objetos o detalles naturales, como ese lenguaje oriental que representa la noche por un árbol donde un pájaro que ya ha cerrado un ojo empieza a cerrar el otro. Y los innumerables símbolos de las Escrituras (como el ojo de la aguja por donde no puede pasar el camello) podrían representar cualquier idea abstracta o actitud del espíritu.

Es evidente que tales signos son verdaderos jerglíficos, donde el hombre, en tanto contribuye a formarlos, es sólo una forma como las otras, a la

que él da sin embargo, por su doble naturaleza, un prestigio singular.

Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual), nos ayuda a entender lo que podría ser para el teatro una poesía en el espacio independiente del lenguaje hablado.

Cualquiera sea la forma de este lenguaje y su poesía, he notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se los llama «oficio» negligentemente, y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o «realización», y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión «puesta en escena» no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces, y al decorado.

Y oponiéndome a este punto de vista, que me parece enteramente occidental, o mejor latino, es decir limitado, diré que en tanto ese lenguaje nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luche directamente con la escena sin pasar por las palabras (y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena), la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada. Se me pedirá sin duda que precise lo que hay de latino en ese punto de vista opuesto al mío. Latina es la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras, en

el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.

La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras.

En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de anti-poetas, y de positivistas, es decir occidental.

Sé muy bien, por otra parte, que el lenguaje de los gestos y actitudes, y la danza y la música son menos capaces que el lenguaje verbal de analizar un carácter, mostrar los pensamientos de un hombre, expresar estados de conciencia claros y precisos; pero, ¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?

Alguien diría que si se acepta nuestra visión del teatro, nada importaría en la vida sino saber si fornicaremos bien, si haremos la guerra o seremos bastante cobardes para preferir la paz, cómo nos acomodaremos a nuestras pequeñas angustias morales, y si haremos conscientes nuestros «complejos» (empleando el lenguaje de los expertos) o si en verdad esos complejos terminarán con nosotros. Es raro por otra parte que la discusión se eleve a un plano social, o que se cuestione nuestro sistema social y moral. Nuestro teatro no llega nunca a preguntarse si este sistema moral y social no será tal vez inicuo.

Pues bien, yo digo que el actual estado social es inicuo y debe ser destruido. Si este hecho atañe al teatro, también atañe mucho más a la metralla. Nuestro teatro no es ni siquiera capaz de plantear el problema con la eficacia y el ardor que serían necesarios, pero aunque se planteara ese problema estaría aún muy lejos de su meta, que es para mí más secreta y más alta.

Todas las preocupaciones arriba enumeradas hieden increíblemente a hombre, un hombre provisorio y material, hasta diría un *hombre-carroña*. A mí esas preocupaciones me disgustan, me repugnan sobremanera, como todo el teatro contemporáneo, tan humano como antipoético, y en el que me parece sentir, exceptuadas tres o cuatro piezas, el hedor de la decadencia y el pus.

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro.

Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa.

Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía.

Es necesario admitir que en la destinación de un objeto, en el significado o en el empleo de una forma natural, todo es convención.

Así como la naturaleza dio a un árbol la forma de un árbol, hubiera podido darle perfectamente la forma de un animal o de una colina, y ante el animal o la colina hubiéramos pensado *árbol*, invirtiéndose así todo un orden.

Se presume que una hermosa mujer tiene una voz armoniosa; si desde que el mundo es mundo

las mujeres hermosas nos hubieran llamado con trompetazos y nos hubieran saludado con bramidos, hubiésemos asociado para siempre la idea de bramido a la idea de mujer hermosa, y una parte de nuestra visión interna del mundo se hubiera transformado así radicalmente.

Se comprende entonces que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos.

No daré otros ejemplos. Podría multiplicarlos hasta el infinito, y no sólo con ejemplos humorísticos como los que acabo de utilizar.

Teatralmente, esas inversiones de formas, esos desplazamientos de significado podrían llegar a ser el elemento esencial de esta poesía humorística en el espacio que es dominio exclusivo de la puesta en escena.

En un film de los hermanos Marx un hombre cree que va a abrazar a una mujer, y abraza en cambio a una vaca, que lanza un mugido. Y por un concurso de circunstancias que sería muy largo enumerar, ese mugido, en ese momento, adquiere una dignidad intelectual semejante a la de cualquier grito de mujer.

Una situación parecida, posible en el cine, no es menos posible en el teatro (bastaría muy poco), por ejemplo, reemplazar a la vaca por un maniquí animado, una especie de monstruo parlante o de hombre disfrazado de animal, para redescubrir el secreto de una poesía objetiva basada en el humor que el teatro cedió al music-hall y que el cine adoptó más tarde.

Hablé hace un momento de peligro. El mejor modo, me parece, de mostrar en escena esta idea

de peligro es recurrir a lo imprevisto no en las situaciones sino en las cosas, la transición intempestiva, brusca, de una imagen pensada a una imagen verdadera; por ejemplo: un hombre blasfema y ve materializarse ante él la imagen de su blasfemia (a condición, sin embargo, agregaré, de que esa imagen no sea enteramente gratuita, que dé nacimiento a su vez a otras imágenes en la misma vena espiritual, etcétera).

Otro ejemplo: la aparición repentina de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado enteramente, que no correspondiese a nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo el teatro antiguo.

Los balineses con su dragón imaginario, y todos los orientales, no han perdido el sentido de este miedo misterioso, en el que reconocen uno de los elementos más conmovedores del teatro (y en verdad el elemento esencial) cuando se lo sitúa en su verdadero nivel.

La verdadera poesía es metafísica, quiéraselo o no, y yo aun diría que su valor depende de su alcance metafísico, de su grado de eficacia metafísica.

Por segunda o tercera vez invoco aquí a la metafísica. Hablaba hace un momento, a propósito de psicología, de ideas muertas, y entiendo que muchos querrían decirme que si hay en el mundo una idea inhumana, una idea ineficaz y muerta, inexpresiva, es precisamente la idea de metafísica.

Esto se debe, como dice René Guénon, «a nuestra manera puramente occidental, a nuestra manera antipoética y truncada de considerar los principios (independientemente del estado espiritual energético y masivo que les corresponde)».

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.

Retomaré pronto este punto. Volvamos por ahora al teatro conocido.

Hace pocos días asistí a una discusión sobre teatro. Vi a una especie de serpientes humanas, llamadas también autores dramáticos, que explicaban cómo meterle una pieza a un director, y se parecían a esos personajes históricos que echaban veneno en la oreja de sus rivales. Se trataba, creo, de determinar la orientación futura del teatro, y, en otros términos, de su destino.

Nadie determinó nada, y en ningún momento se discutió el verdadero destino del teatro, es decir, aquello que por definición y esencia el teatro está destinado a representar, ni los medios de que dispone para realizar ese destino. En cambio el teatro se me apareció como una especie de mundo helado, con artistas endurecidos en actitudes que nunca les servirían otra vez, con quebradizas entonaciones que ya caían en pedazos, con músicas reducidas a una especie de aritmética, de cifras cada vez más borrosas; como luminosas explosiones, también congeladas, y que eran unas vagas huellas de movimiento, y alrededor, un parpadeo extraordinario: hombres vestidos de negro que se disputan unos recibos en el umbral de una taquilla calentada al rojo. Como si el mecanismo teatral hubiese quedado reducido a todo su exte-

rior; y porque ha sido reducido a lo exterior, y porque el teatro ha sido reducido a cuanto no es teatro, la gente de gusto no soporta el hedor de su atmósfera.

Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento.

Ahora bien, deducir las consecuencias poéticas extremas de los medios de realización es hacer metafísica con ellos, y creo que nadie objetará esta manera de considerar la cuestión.

Y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento.

Dar ejemplos objetivos de esta poesía que sigue a las diversas maneras en que un gesto, una sonoridad, una entonación, se apoyan con mayor o menos insistencia en tal o cual segmento del espacio, en tal o cual momento, me parece tan difícil como comunicar con palabras el sentimiento de la cualidad particular de un sonido, o el grado y la cualidad de un dolor físico; depende de la realización y sólo puede determinarse en escena.

Tendría ahora que pasar revista a todos los medios de expresión del teatro, o la puesta en escena, que en el sistema que acabo de exponer se confunden con él. Esto me llevaría demasiado lejos, y sólo daré uno o dos ejemplos.

Ante todo, el lenguaje hablado.

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa

comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.

Todo, en esa manera poética y activa de considerar la expresión en escena, nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente.

Si, por otra parte, basta con pronunciar las palabras *religioso* y *místico* para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu de síntesis y de analogía.

Es probable que en el momento actual hayamos perdido todo contacto con el teatro verdadero, pues lo limitamos a ese dominio que está al alcance del pensamiento cotidiano, el dominio conocido o desconocido de la conciencia; y si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente es sólo para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia accesible y cotidiana.

Por otra parte se dice que la eficacia física con que el teatro oriental afecta al espíritu, y el poder con que las imágenes directas revelan la acción

en algunas obras del teatro balinés tienen su origen en tradiciones milenarias, que han preservado el secreto de usar los gestos, las entonaciones, la armonía, en relación con los sentidos y en todos los niveles posibles; esto no condena al teatro oriental, nos condena a nosotros, y con nosotros a este estado de cosas en que vivimos, y que es necesario destruir, destruir con aplicación y malicia, en todos los planos y en todos los puntos en que se opone al libre ejercicio del pensamiento.