

El Teatro de las Indias

Juan Monsalve

A dónde vas? -preguntó Isabel.
A las Indias -contestó Cristóbal.

Entre los indios de Sibundoy, al sur de Colombia, hay una máscara tallada en madera cuyo gesto es la lengua afuera.

Es una máscara utilizada en danzas, carnavales y fiestas, y su peculiar gesto representa el disgusto, el repudio, la cólera.

Es un arcano de los shamanes y simboliza la negación, la importancia de estar en desacuerdo y recuerda el tigre enfurecido que advierte el peligro de la muerte.

Esta máscara es común a varias culturas indígenas de nuestro continente; la Maya, la Inca y la Azteca la conservan. Lo mismo las culturas animistas de toda América.

El shamán azteca esculpido en piedra que reposa en el Museo de Antropología de la ciudad de México, está en idéntica posición, acullado a la manera propia de los asiáticos.

Ha sido de la conciencia animista, la búsqueda de la verdad en el camino de las sombras. Decir "No" significa descifrar el oráculo y emprender el camino para vencer el destino de exterminados.

Como guardián de la caverna de las sombras, el Tigre sella la memoria de ese otro lugar, ese otro tiempo.

Ese otro tiempo es Asia. En la India, la diosa Kali saca la lengua enfurecida por la cólera de Shiva, tomando la forma de Rudra, la ira, o Bibhatsa, el disgusto.

No es necesario dar pruebas de los orígenes asiáticos del hombre americano. Basta comparar los vestigios de nuestras culturas aborígenes con las vivas formas del arte y la cultura asiática, para comprender que ellas son raíces necesarias al hacer memoria de nuestro teatro.

El shamanismo animista, esa misteriosa manera de invocar los espíritus a través de las formas, proviene de Oriente y conserva una antigua memoria, un milenario conocimiento de los orígenes de las artes y es viva muestra de un sentido que Occidente ha perdido.

II

“La verdad es que no sabemos
cómo celebrar ya que no sabemos
qué celebrar”.

P. Brook

El progresivo decaimiento de Occidente en teatros burgueses ha hecho olvidar por completo su origen sagrado y sólo tenemos una vaga idea de lo que podría ser.

Los rituales precolombinos fueron exterminados y la memoria de los misterios griegos es apenas un dato bibliográfico.

El teatro religioso católico decayó, después de Calderón, en catecismos clericales y sirvió de instrumento colonial.

El oficio del actor se transmitió de Europa en declamaciones y clichés, en farándula y comercio.

Y así, los antiguos rituales fueron reemplazados por la vanidad del espectáculo.

El shamán perdió su cuerpo y su palabra.

III

“Estamos redescubriendo que
un teatro sagrado es lo que
necesitamos”.

P. Brook

Como apariciones de lo más profundo de las selvas de Kerala, los personajes del Kathakali danzan los dramas de las antiguas epopeyas: el Ramayana y el Mahabaratha.

Dioses, héroes y demonios, los personajes del Kathakali nos remontan a las maravillas de la India legendaria.

A “esa especie de física primitiva de la que el espíritu no se ha apartado jamás”, de la que habló Artaud.

Los “Nueve Sentimientos”: Sringara-Amor, Vira-Heroísmo, Karuna-Compasión, Adhbuta-Sorpresa, Bhayanaka-Miedo, Rudra-Cólera, Hasya-Desprecio, Bibhatsa-Disgusto y Shanta-Serenidad, toman forma en los personajes-máscaras del Kathakali.

Uno de los lenguajes más completos y profundos lo constituye el

lenguaje de las manos, los Mudras. El se remonta al origen de los tiempos. Está compuesto por veinticuatro signos básicos que sirven para crear un lenguaje de miles de palabras.

Los Mudras pueden ser de simple interpretación mimética o de alta elaboración simbólica. Ellos expresan conceptos, narraciones, actos, animales y objetos. Son virtualmente infinitas las posibilidades comunicativas de los Mudras del Kathakali.

“Donde va la mano, va la mirada
donde va la mirada, va el espíritu
donde va el espíritu, va el alma
donde va el alma, allá está la
/emoción.”

Dice una máxima del teatro indio.

Los ojos son la columna del alma, la médula del espíritu, con ellos el actor ve.

El cuerpo del actor es el templo donde se oficia el ritual sagrado del teatro.

El Kathakali tiene movimientos muy precisos, posiciones propias para cada parte del cuerpo. El actor debe entrenar separadamente cada músculo de su rostro, de sus manos y de sus ojos y de su cuerpo hasta lograr un pleno dominio. El entrenamiento comienza muy temprano, a los seis o siete años, y se prolonga durante otros siete básicos.

“El actor occidental está presa del arbitrio, mientras que el oriental paga su libertad con un alto grado de limitaciones, su guía es la incomodidad y su virtud la resitencia”, ha dicho E. Barba en sus investigaciones antropológicas del teatro asiático.

El teatro occidental, a causa de su falta de memoria, ha devenido en un arte especulativo, formal, donde el menor esfuerzo, la inercia que rige la ley de la gravedad, ha producido el teatro cotidiano, realista, psicológico y melodramático, reflejo de los actos y de la conciencia establecida.

Los teatros clásicos de Oriente, como el kabuki, el Noh, el Topeng, la Opera de Pekín y el Kootiyattam, entre otros, han creado, por el contrario, complejos lenguajes muy lejanos de las técnicas “naturales”.

Han creado cuerpos ficticios, mitológicos, donde los movimientos provienen de una memoria excepcional. Nacieron a través de los siglos y han sido conservados en sólidas tradiciones.

El actor occidental es demostrativo, el oriental es sugestivo, al uno le preocupa su expresión, al otro su presencia, el primero trabaja hacia afuera, el segundo hacia adentro, el uno dice, el otro omite, el actor occidental hace teatro con el cuerpo, el oriental lo hace en el cuerpo.

IV

El actor es un sol
que atrae e ilumina.

Stanivslasky merece ser estudiado de nuevo. Los vestigios de su verdadera obra se encuentran confundidos en el teatro de la sicología burguesa. Habría que reconsiderar su método desde la base de sus experiencias. El "Sí Mágico" abre las posibilidades del inconsciente:

"Si yo fuera la Montaña"

Cómo sería? Este "si" condicional, este principio mágico coloca al actor en una situación creadora, despertando su imaginación.

Brecht, por otra parte, interpretó de una manera muy particular la conciencia que el actor tiene de sí mismo en el teatro chino y asiático. A su "Distanciamiento" le otorgó un importante papel en la educación de la conciencia social e histórica, haciendo así una dramaturgia épica:

"Yo narro la Montaña"

El actor toma a distancia su personaje y lo narra. Brecht pretende eliminar todo elemento mágico del teatro, dándole a la razón social su sentido de ser.

Los orientales han comprendido este asunto de otra forma:

"Yo soy la Montaña"

El actor indio dice: "Yo veo la Montaña, Yo soy la Montaña". Esta visión difiere en la raíz del proceso del conocimiento, en la relación que los orientales hacen entre objeto y sujeto.

"Si quieres conocer la flor, tienes que ser ella", dice una tradición del budismo Zen.

V

"La integración de impulsos sicofísicos, la concentración y el control de la energía, la flexibilidad y la rápida acción refleja, la agilidad, el equilibrio del cuerpo y un sentido del ritmo y el movimiento, son virtudes tanto del guerrero como del actor-danzarín."

S. Awasthi

El Kathakali es un combate simbólico que narra las épicas del Ramayana y el Mahabaratha. Su "régimen militar" de entrenamiento proviene del Kalari, no solo en su sentido épico, sino por su intenso y largo aprendizaje, su rigor de hierro y su conocimiento y concepción del cuerpo, del cual heredó la práctica de los masajes para los actores.

El Kalari es un antiguo arte marcial de Kerala, cuya tradición se remonta en los tiempos. El constituye un sistema completo de cultura del cuerpo con ejercicios físicos inspirados en los movimientos de los animales.

La relación entre artes marciales, teatro y danza, se extiende en diversas tradiciones de la India. Así mismo el Kalari influenció otros teatros y danzas, como algunos rituales.

Dentro de las ciento ocho Karanas o posturas, contenidas en el Nattyashastra -la antiquísima poética india-, se hallan algunas posiciones marciales, que están presentes en las formas escénicas.

"Kalari Payattu" significa "arena de combate" y fue practicado por los guerreros Nair, casta que más tarde dió al Kathakali sus primeros bailarines y actores.

El Kathakali es, por excelencia, un teatro "marcial" donde se destacan las épicas guerreras y se exaltan los combates del bien contra el mal.

La estética india difiere del sentido trágico de Occidente. Para ellos la muerte no es el fatum sino la cadena que ata la vida en las reencarnaciones.

VI

"Los orientales no han perdido el sentido de ese 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,"

A. Artaud

El Trance es propio de la magia de los antiguos rituales sagrados de Asia. Hoy vive en formas conservadas a través de miles de años. Vive en formas "teatrales" con máscaras y atuendos elaborados con el más fino arte. El Barong de Bali, en Indonesia, es uno de los casos más representativos de las danzas de trance; los Dragones de la Luz y de la Oscuridad combaten produciendo tan profunda catarsis, que las comunidades celebran así el equilibrio de las fuerzas naturales.

Otro caso es el Teyyam, en la región de Cannanore en la India, sobre la costa de Malabar. Este es un ritual a los Dioses Madres que se celebra en las épocas de cosecha y que se prolonga por tres o cuatro días y noches enteras. Allí las diosas, los dioses, hacen presencia oracular, recitan antiguos textos en sánscrito y offician la liturgia de esa antigua religión natural.

El Trance es el puente que comunica los mundos y trae a los espíritus del más allá.

Los antiguos rituales dieron origen a las formas arcaicas del teatro. El Kootiyattam de la India es la forma más antigua de esta cultura, data de mil años. Ella conserva la forma arquetípica de la reiteración mántrica. Cada cosa, cada escena, se dice de tres maneras: con la danza, con las manos y la cara y con la voz y las palabras.

VII

“El teatro es como la cocina,
necesita sabor, Rasa,”

Natyashastra

Dentro de las discusiones bizantinas del origen escénico, hay una curiosa disputa entre indios y griegos acerca de la cortina usada en sus teatros.

Los griegos y occidentales afirman que fue Alejandro el Grande el que llevó el teatro a la India, mientras los indios dicen que fue al contrario. Algunas hipótesis incluso, hablan del origen oriental de Dionisios, de su identidad con Shiva, el dios de las artes de la India. Sea como fuere, parece ser que detrás de esa cortina se ocultan muchos misterios y se tejen muchas historias. La cortina simboliza la red de la ilusión de las formas, de las apariencias, tras la cual se teje la realidad teatral.

Es Maya, el lado femenino de Brahma, de donde brota un mar de leche. Es el pétalo del loto que Shiva saca del mar convirtiéndolo en la cortina detrás de la cual, como apariciones, llegan los personajes de otros mundos, de otros tiempos.

El teatro Indio es muy diferente al griego en muchos aspectos, desde sus fundamentos mitológicos hasta sus formas estéticas.

El Natyashastra es considerado como el Quinto Veda, libros sagrados del hinduismo, inspirados por el dios Brahma. El tiene la antigüedad de la estética de Aristóteles y es a diferencia de éste, un extenso tratado cuyas consideraciones no son filosóficas sino poéticas.

En la cultura india no existe el particular sentido trágico de los griegos, en ellos la vida está por encima de la muerte. Tampoco es conceptual su sentido artístico, sino que éste proviene de las Emociones, del Sabor, del Rasa, sin el cual es imposible la comunicación.

El Natyashastra contiene una profunda teoría de las Emociones (Babas) y un viejo conocimiento de la interioridad del actor que ni siquiera Stanivslasky llegó a imaginar.

El Rasa es el fundamento de todo su arte. Los Nueve Sentimientos sintetizan las múltiples emociones en finas combinaciones de los movimientos de la cara, de los ojos, de las manos y del cuerpo.

El teatro indio es único en el mundo y se le compara con el Kabuki y el Noh del Japón, con la Opera de Pekín de la China y el Topeng de Bali, ejemplos clásicos para el estudio del teatro universal.

Para nosotros los americanos, ahora resulta imprescindible mirar las culturas asiáticas, no sólo por ser raíz de las culturas precolombinas sino porque en Asia se encuentra el más antiguo y profundo conocimiento de las artes.

Es el encuentro del viejo y del nuevo mundo. Es el Teatro de las Indias que se hace necesario para el teatro del futuro.