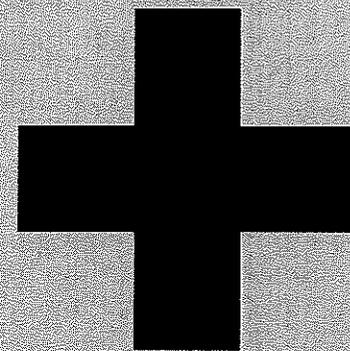


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA
● RESAD ●

■ Ministerio de Educación y Ciencia ■

TEORIA



2

LA TEORIA TEATRAL DE WITKACY

RESAD

Janusz Degler

Edición
DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
DE LA RESAD DE MADRID

Diseño
JUAN ANTONIO VIZCAINO

REAL ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMÁTICO
Requena, 1
28013 Madrid
I.S.B.N.: 84-88338-03-1
Depósito Legal: M-32169-1992
Impreso por: EDILASER, S. L.

La teoría teatral de Witkacy

JANUSZ

DEGLER

«En cuanto los hombres comprendan que el teatro es un lugar al que acuden para gozar una experiencia artística y no para que se les represente una imitación u opinión de la vida, creo que dejarán de considerar mi teoría como letal para el teatro; y entonces empezará a contribuir a la creación teatral en su forma más relevante.»

S. I. Witkiewicz

La teoría teatral de Stanislaw Ignacy Witkiewicz fue expuesta en dos disertaciones publicadas entre 1920 y 1921 en *Skamander* y tituladas *Wstep do teorii Czystej Formy w teatrze* (Introducción a la Teoría de la Forma Pura en Teatro) y *Blizsze wyjasnienia w kwestii Czystej Formy na scenie* (Algunas explicaciones más detalladas sobre la Forma Pura en teatro), así como en una docena de polémicos estudios y artículos contenidos en el libro *Teatr* (Teatro, Krakow, 1923).

Este último provocó de inmediato una borrascosa disputa que llevó a su autor a mantener interminables polémicas con la crítica, y que, con el tiempo, se ha transformado en uno de los puntales en la discusión del arte polaco contemporáneo. Este libro aún es objeto de interés por parte de la crítica actual, los investigadores, y, en general, cualquier persona relacionada con el teatro, y eso se debe, obviamente, a la recuperación de la figura de Witkiewicz, acaecida en los años sesenta, y al hecho de que, por fin, sus obras han sido incorporadas con todo derecho al repertorio teatral, otorgándole a su autor la fama póstuma en el mundo entero.

La teoría de la Forma Pura en Teatro elaborada por Witkiewicz es, sin ningún género de duda, la concepción dramática más original jamás creada en Polonia. Hasta la aparición de Jerzy Grotowsky,

esta teoría era la única contribución significativa de Polonia al mundo teatral. Su valor se ha visto confirmado con el tiempo, al demostrar que era la única capaz de sobrevivir. Más que eso: aún es capaz de sorprendernos con su audacia y con el carácter novedoso de sus soluciones, tanto en la esfera de la escritura como de la representación teatral; y ha demostrado ser precursora de las actuales tendencias dramáticas.

Los principios y características esenciales de esta teoría, aquéllos que son la base de su originalidad e innovación con respecto al pensamiento teatral europeo, pueden formularse en unos pocos puntos:

1. LA BELLEZA METAFÍSICA

En opinión de Witkacy, es un hecho que el artista experimenta un sentimiento metafísico que constituye una condición obligatoria para cualquier trabajo creativo. Este sentimiento que, como una ola, penetra en todas las esferas de la *psyche* del artista, se transforma en un impulso productor del acto creador y, finalmente, encuentra su expresión física en la estructura de una obra de arte concreta. Podríamos, pues, decir que «la contradicción yace en lo más profundo de la creatividad artística», y que esto es paralelo a lo que sucede en todo el *Ser*. El artista, gracias a su sentimiento metafísico, llega a comprender la noción de la *Unidad en lo Múltiple* que le gobierna y, «gracias a su conciencia de la unidad de su personalidad», intenta registrar y transmitir esta unidad a través de la obra artística: «El sentimiento metafísico experimentado inicialmente, o, lo que es lo mismo, la com-

preensión directa del concepto de la *Unidad en lo Múltiple*, se polariza e individualiza en la totalidad de su *psyche* para transformarse, seguidamente, en una construcción independiente y objetiva, única en sus características, en la que las huellas del mismísimo proceso de individualización quedan registradas, y, sin la cual, no existiría la genuina obra de arte». Para decirlo de un modo más simple: la individualidad del ego del artista se refleja en la individualidad de la construcción formal de la obra artística, es decir, en su Forma Pura.

Es en la Forma Pura donde habita la esencia de la obra de arte, ya que es precisamente ella quien determina las relaciones internas entre sus elementos simples o complejos particulares (por ejemplo: el color y el sonido de las palabras, respectivamente), y por este hecho simboliza el Misterio de la Vida, tal y como lo experimenta el autor en la *Unidad en lo Múltiple* de sus diversos estados psíquicos. «Por tanto, podemos concluir», dice Witkacy, «que la forma de la obra de arte es su verdadero contenido; forma y contenido no existen por separado, sino que constituyen una absoluta unidad».

—Pero el valor del arte no se limita exclusivamente al hecho de que se le supone la manifestación externa de los sentimientos metafísicos experimentados por el autor. El arte debe evocar experiencias similares en los espectadores. Y lo que posibilita el acto de la percepción —en el que se evoca el sentimiento metafísico— es la Forma Pura, la expresión directa de ese mismo sentimiento en el autor. Por tanto, el proceso de la percepción es tan complejo como el de la crea-

ción y tiene la misma función terapéutica: al hacer posible la conexión con el Misterio de la Vida, disminuye la ansiedad metafísica. Lo que el espectador debe hacer en el acto de la percepción es combinar los elementos constitutivos de la obra de arte en un Todo. Después, este Todo perfectamente construido, este *símbolo directo* de la estructura del *Ser*, ha de evocar en él los sentimientos que le conducirán a «una nueva dimensión de la experiencia» y que le permitirán alcanzar la unidad de su propia personalidad. Como resultado, podrá «percibirse a sí mismo y al mundo que le rodea de un modo completamente diferente». De lo arriba expuesto, podemos obtener la conclusión de que «lo que lleva al momento de máxima satisfacción es el acto de integrar una multiplicidad concreta en una unidad concreta... y en esto es en lo que consiste la comprensión de la obra artística».

Por eso la *belleza como valor* es, en opinión de Witkacy, «por un lado, una categoría cualitativa, y, por otro, una categoría *metafísica*, ya que está directamente conectada con la *experiencia metafísica*, pues constituye tanto su causa como su efecto». Por qué Witkacy formula su Estética sobre la base de su propia filosofía es algo que queda mucho más claro ante esta concepción de la obra de arte. No es extraño, por tanto, que su teoría estética, al igual que su filosofía, fuera un intento de reconciliar ciertas contradicciones. Witkacy planteaba el origen y propósitos del arte en términos metafísicos, concibiéndolos como manifestaciones de la personalidad del artista y haciendo hincapié en sus funciones expresivas. En cambio, la auténtica

estructura de la obra artística la discutía en términos radicalmente formales, definiéndola como la configuración lógica de «elementos simples y complejos» consciente e intencionadamente seleccionados. Esta dualidad de la naturaleza artística era, en su opinión, un reflejo del carácter dual del *Ser*, y la Forma Pura representaba, por tanto, la «única cosa que, por un corto lapso de tiempo, es capaz de eliminar la contradicción de la obra de arte».

Con esta concepción entronca una regla capital (seguramente originada de la fenomenología) llamada «la regla del efecto artístico directo». Consiste en la convicción de que la obra de arte impacta de una forma *directa* —es decir, no en el curso del proceso del conocimiento intelectual— simple y llanamente gracias a su construcción formal. La franqueza y la irracionalidad, tanto del acto creativo como del perceptivo, son decisivas en la concepción de Witkacy, según la cual «lo que el intelecto puede hacer—, ya sea en el curso del proceso creativo o en el de la percepción de la obra artística, es sólo una función auxiliar. El intelecto solamente es capaz de controlar las nociones que han sido creadas espontáneamente, o, en algún caso concreto, de cooperar de modo general en el proceso de comprender el fondo del asunto». Así, la Forma Pura se refiere exclusivamente a aquellas construcciones que tienen el poder de producir efectos directos, y no a las que pueden ser conocidas intelectualmente en procesos de mayor consideración. Por eso Witkacy no incluyó la novela en el ámbito de la Forma Pura y sí consideró, en cambio, que la música, la pintura y el teatro configuraban la cumbre en la jerarquía de las artes.

2. NEGACION DEL NATURALISMO

La teoría teatral de Witkacy se origina en la negación del teatro del siglo XIX. A este respecto, es similar a todos los demás programas y manifiestos teatrales del siglo XX. Es radicalmente anti-naturalista, anti-psicologista y anti-simbolista. Se apoya en las experiencias de la pintura moderna —lo cual le diferencia— y se basa en la idea de que la transformación de los objetos, típica de la pintura desde el impresionismo, tiene su equivalente teatral en la deformación, la eliminación de la *vida real*, el sentido existencial de las manifestaciones de sus personajes, los motivos de sus acciones y sus comportamientos. Lo que Witkacy deseaba, era alcanzar —en sus propias palabras— «la posibilidad de deformar libremente tanto la vida real como el mundo de la fantasía, para crear un Todo cuyo sentido quedaría definido exclusivamente en términos de construcción interna, únicamente por la forma del espectáculo, y no porque requiera consistencia psicológica o actancial según modelos captados de la vida real».

Esto nos da la oportunidad de producir una forma teatral creadora de su propio mundo autónomo, un mundo totalmente independiente respecto de la demanda de mimesis obligada de la realidad. El principio del efecto artístico directo nos conduce a ello. En una representación teatral, este principio quedaría demostrado por el hecho de que, en cualquier momento de la función, sus componentes pueden intercambiarse de tal modo que «forman un conjunto inseparable, independientemente de lo que estaba sucediendo antes y de lo que va a suceder después».

A la luz de este principio, el tema de la obra artística deja de tener importancia. Los conceptos de cronología, de construcción lógica del argumento, de continuidad narrativa o del plausible desarrollo psicológico de los personajes, así como de la continuidad de sus personalidades y la consistencia de su comportamiento y reacciones, pierden su validez.

Como resultado, el espectador —cuando abandona el teatro— tendrá la impresión de que acaba de despertar tras «alguna extraña fantasía onírica en la que hasta las cosas más comunes tienen ese encanto peculiar, insondable, tan característico de los sueños, que no puede compararse con nada».

Para crear este teatro, se debe, obviamente, partir de la negación de todas las convenciones naturalistas. Esta negación es la principal directiva del programa de Witkacy para revivir al teatro; de ella dependen tanto la naturaleza como el alcance de los cambios que deben ser introducidos. Sin embargo, Witkacy se abstiene de postular cualquier novedad excepcional en lo que concierne a escenografía y decorados, como tampoco sugiere modificación alguna en el tipo de escenario. Se concentra en el texto dramático, según la idea de que la reestructuración de éste ha de ser el primer paso para alcanzar la reforma teatral. En este punto, el pensamiento de Witkacy difiere tanto del de los teóricos de las Vanguardias Históricas, como del de aquéllos que las pusieron en práctica, ya que, a menudo, éstos trataron el texto como un estorbo y a veces incluso como un elemento completamente inútil. La teoría de la Forma Pura, por otra parte, es, esencialmente, una teoría del texto dramático.

Las innovaciones estrictamente teatrales, según su idea, deberían producirse después de que se hubiera alcanzado una nueva forma dramática.

La primera condición necesaria para permitir la introducción del postulado de la Forma Pura en el Teatro es liberar la obra dramática de las demandas de la convención naturalista. Ante todo, hay que desechar el argumento, así como la construcción clásica causa-efecto; después, debemos sustituirlos por una configuración de eventos apenas relacionados entre sí, gobernados exclusivamente por el principio de su propia «lógica formal interna» y lograr la impresión de que «están en proceso de adquirir algún sentido en el curso del tiempo».

La destrucción del argumento debería provocar la aniquilación de todos los elementos *significadores* y de los problemas originados de la narración de los hechos. Y es exactamente esa aniquilación la que liberará al teatro de sus funciones sociales, didácticas, políticas o de cualquier otro tipo, liberándolo, al tiempo, del pecado de mentir. Pues en el teatro «concebido como imitación de la vida o como medio de evocar determinada atmósfera emocional, o incluso como mecanismo para solventar tal o cual problema existencial, nacional o político, el elemento *mentira* está contenido implícitamente». En el teatro de la Forma Pura, en cambio, no existe, ya que en él nada se imita ni se finge: es sólo un medio de expresar *la verdad artística*.

Aquí permítasenos citar de nuevo a Witkacy: «La cuestión es que una representación teatral no debe ser la imitación de ningún *enredo sentimental* ni de ninguna

endemoniada *casa de mala fama* como tales; hay que impedir que al público se le vincule emocionalmente con situaciones de las que están hartos en la vida diaria, hay que evitar que aprenda cualquier cosa o que solucione problemas planteados por el autor. Lo importante es conseguir que los espectadores, mientras perciben el confuso devenir de objetos y personajes, de imágenes e impresiones musicales —construidos por el autor— se encuentren a sí mismos en el universo de la Belleza Formal, la belleza dotada de su propio significado, de una lógica propia, de una VERDAD propia. Y esta verdad no es la típica de una pintura realista como oposición al auténtico paisaje, ni la de una comedieta sentimental cuando se la compara con un *affaire* de la vida real, no; es una verdad ABSOLUTA».

Lo que corresponde al argumento liberado de las demandas de la lógica práctica existencial, es la construcción de personajes dotados de una psicología *fantástica*. Dicha construcción implica, no sólo el rechazo de los medios tradicionales de caracterizar al personaje, tales como la individualización de sus *psyches* o de su lenguaje, sino, sobre todo, su liberación de las leyes de la psicología, e incluso de la física o la biología. (Por ejemplo: la noción de la muerte —como las de tiempo y espacio— adquiere un carácter relativo, ya que los muertos de una escena pueden resucitar en la siguiente). También implica el rechazo de las probabilidades psicológicas en el ámbito del comportamiento y motivaciones de los personajes; el desechar el principio según el cual cualquier desviación de lo que se considera normal en sus actividades ha de ser explicado y justificado por factores excepcionales (como, por ejemplo, las

enfermedades mentales o la interferencia de poderes sobrenaturales.) «Lo que busco », declara Witkiewicz, «es crear sobre el escenario un estado tal de las cosas que sería posible para un hombre, o para cualquier otra criatura, suicidarse porque ha volcado y roto un vaso de agua. Y sería la misma criatura que cinco minutos antes danzaba de alegría por la muerte de su queridísima madre. Ansío una situación que permitiera a una niña de cinco años dar una conferencia sobre las curvas de Gauss ante un público de monstruos simiescos que tocarían sendos gongs al tiempo que insisten en refunfuñar una palabra sin sentido: *Kalafar*».

Witkacy hace hincapié en que tanto la psicología fantástica como las acciones de los personajes, opuestas a las normas de comportamiento aceptadas, son la causa del «estado de confusión en el sentido existencial», pero que, en ningún momento invalidan «el orden formal esencial para cualquier obra de arte». Lo que hay que distinguir es entre «el disparate existencial» y el «sentido formal», ya que «acumular elementos absurdos uno tras otro e inventar estructuras formalmente disparatadas no es lo mismo que crear construcciones formales». Debemos condenar el absurdo formal con la mayor severidad.

3. LA VERDAD DE LA FORMA

Witkacy formuló su concepción del teatro poniéndose a sí mismo en oposición explícitamente manifiesta a las teorías teatrales corrientes de su época, derivadas de las Vanguardias Históricas. Algunas tendencias literarias del momento (por ejemplo, el simbolismo o el expresionismo) le

inspiraban reserva; incluso llegó a ridiculizar sus métodos. Se opuso especialmente a aquellas tendencias en las que la reforma teatral se reducía exclusivamente a la de su aspecto espectacular, al cambio de convenciones y trucos, a los experimentos escenográficos. Criticó severamente la llamada «teatralización del teatro» concebida como la degradación del papel del texto dramático y la supremacía de los elementos musicales y de aquellos originados en las Bellas Artes. «Ahí están los *directores teatrales*», escribe con ironía, «que consideran a los efectos de sonido, los decorados y la gestualidad lo más importante de la representación. Algunos, habiendo ya intensificado dichos elementos hasta el extremo, pretenden ahora sintetizarlos al máximo, y reducen al público a la total estupefacción: en medio de sonidos infernales y de efectos diabólicos, los espectadores olvidan lo que está pasando. A veces cogen una frase al vuelo, pero su significado se pierde en el maremágnum y, como resultado, se ven expuestos a un caos de elementos contradictorios que no han sido previamente unidos entre sí por una *idea formal interna* sobreimpuesta por el autor. Y todo porque, los que apoyan este tipo de arte, opinan que lo único que necesita una obra para ser representada con realismo y comprendida por los espectadores, es la mera intensificación de sus elementos».

Witkacy consideraba también completamente inútil el empleo de trucos tales como la estilización de las obras a partir de convenciones antiguas o *modernizadoras*. (Por ejemplo: montar *Hamlet* «según la convención del naturalismo stanslavskiano, o *El Cid* en un escenario consistente en cinco gradas, es tan monstruoso como un ternero de dos cabezas, o cualquier otra rareza... Ni

su vida puede prolongarse mucho, ni nadie estaría dispuesto a soportarlo.»).

Los experimentos en los cuales «una mesa, una sábana y el empleo del mismo tono de voz, indiscriminadamente, para todas las frases», se usaban como recursos artísticos, fueron objeto de su burla. Y aunque más de una vez se declaró a favor de la teoría de un *status* autónomo para el arte teatral —aunque insistía en que «el talento teatral es único, como el del músico o el pintor, y en general, tiene poco en común con la llamada literatura—, y en que, tanto el director como los actores «son los auténticos creadores de la obra de arte dramática», aunque afirmaba que «el papel del autor se reduce a suministrar un libreto básico a partir del cual se construye luego, en escena, la obra». A pesar de todo esto, jamás postuló la limitación de la importancia del texto, y mantuvo, insistentemente, que «la palabra hablada es lo más importante en una representación teatral y los demás elementos deben subordinarse».

Es cierto que remarcó la posibilidad de distinguir diferentes variedades del teatro formista: «Aquella en la que dominan las impresiones visuales, puede diferenciarse de otras en las que el acento está puesto en sonidos, valores conceptuales o acciones». Pero, al mismo tiempo, agregó que «en teatro, cuando las palabras dejan de existir, empieza un tipo de arte distinto». En uno de sus artículos, *Teatr przyszlosci* (El Teatro del futuro) hace hincapié en la declaración: «Aún no ha llegado el momento en que al autor se le considere innecesario. Los actores por sí solos son todavía incapaces de crear un teatro improvisado del cual se eliminaría completamente al autor».

En su oposición a las otras corrientes innovadoras del momento, en su rechazo de la visión teórica de las Vanguardias Históricas, en su «tradicionalismo», se manifiesta la intención oculta de Witkacy, el *Caballo de Troya* que había logrado introducir en el teatro tradicional: el nuevo drama, basado en la regla de la construcción fantástica, tanto de la psicología, como de las acciones de sus personajes, y que requería de los actores una nueva técnica interpretativa. De este modo, su intención fue *romper* el teatro realista *desde dentro*. Por eso dedicó su mayor atención a estos dos elementos: el texto dramático y la interpretación actoral, absteniéndose de discutir la escenografía o la dirección escénica con mucho detalle.

Lo que solicita del director de escena es la comprensión del «contenido puramente formal de la obra de arte dramática» y la elaboración de un «todo unificado en lo que concierne a la construcción del espectáculo» mediante —y éste parece ser su principal postulado— la subordinación de cada uno de los elementos del espectáculo a la «todopoderosa idea formal previamente concebida» y al «tono formal» de la producción. «En mi opinión», dice Witkacy, «el director de escena debería ignorar completamente la vida real y sus consecuencias. Lo que ha de tener en mente, exclusivamente, es la hilación de acciones e ideas que él mismo —basándose en unas pocas notas del autor— ha unido en una construcción según su concepto de la belleza formal realizada en el tiempo, y permitir a los actores —cuya actitud ha de ser igualmente ignorante de la vida— que introduzcan tantas de sus propias ideas como sea posible».

Añadió, sin embargo, que el *tono formal* del espectáculo como totalidad debería estar de acuerdo con la intención del autor, intención que el director ha de *sentir o comprender*.

Witkacy es más concreto en sus consejos a los directores que pretendan dirigir sus obras. Les pide respeto a sus «notas sobre la disposición de los personajes en el escenario» y a las descripciones del decorado. Su deseo era «que no intentaran construir algo más extraño de lo que el propio texto sugiere mediante la combinación de sentimentalismos decorativo —patéticos que conducen a impresionar al público» y que evitaran, en la medida de lo posible, «cortar cualquier cosa del texto original».

El actor, en el Teatro de la Forma Pura, no tiene ya que interpretar mediante la experimentación previa de su papel, ni ha de ser un *simulador*, pues su fin no es «sugerir un sentimiento dado como tal». Todo ello excluye, obviamente, el empleo del sistema stanislavkiano (el único punto de éste compartido por Witkacy es la noción de la actuación colectiva, en la que «ningún primer actor será expuesto en primer plano a costa de otros que, de ese modo, se verían reducidos a meros comparsas».) Cuando empieza a preparar su papel, el actor debe aprender, en primer lugar, cuál es la idea formal primaria sobre la que se estructura el espectáculo. Esto le permitirá entender que él, cuando lleva a cabo sus acciones y parlamentos, es sólo un elemento de «un todo constituido por la construcción en estado de crecimiento», y que, por eso, no está obligado a transmitir ninguna verdad existencial fiel a la *vida real*, sino a mostrar la verdad de la forma.

Este principio, empero, no obliga al actor a usar exclusivamente un tipo concreto de interpretación, como sucede en el teatro realista. Por el contrario, una de las ventajas del teatro de la Forma Pura es que concede al actor la oportunidad de elaborar su papel en diferentes registros. Y es exactamente esta libertad, dada al actor, y necesitada de una enorme inventiva, imaginación y capacidad de improvisación, lo que, según Witkacy, determina que éste sea creativo. Gracias a ello, el actor deja de ser un simple *simulador* cuya interpretación queda totalmente determinada por las situaciones dramáticas imitadoras de la vida real, y por el principio de probabilidad en lo que a estados emocionales y experienciales del héroe se refiere. En vez de eso, se transforma en un auténtico artista que construye su papel según «su propia intuición creadora».

Sin embargo, la libertad de elegir los propios medios de expresión y de exploración individual en lo que se refiere a los resortes interpretativos más adecuados para la idea formal de la obra, deja de existir en el mismo momento en que el actor sale a escena. Su obligación, en el curso de la representación, es, en primer lugar, comprender con «precisión matemática», la concepción del papel que está interpretando —previamente establecida y trabajada durante los ensayos—. Tanto la improvisación como cualquier otra desviación sería de esta concepción, quedan ahora fuera de lugar, ya que resultarían contrarias a la idea formal del espectáculo e incluso llegarían a arruinarlo. El Teatro de la Forma Pura no es la *commedia dell' arte*, y «el actor que sale a escena debe parecerse a un pintor que ha pensado ya su cuadro, detalle a detalle, y cuya mano es lo suficientemen-

te hábil como para igualar el acto *artístico* de pintar con la acción *mecánica* de cubrir el lienzo con retazos de color».

Este método interpretativo, sugerido por el propio Witkacy, fue bautizado por él como «la interpretación de significados» y, en un artículo titulado *O artystycznej grze aktora* (Sobre la interpretación artística del actor), define sus principios básicos. Para empezar, el modo de decir el texto no puede verse condicionado por el estado emocional de los personajes. «Para alcanzar la *interpretación de significados*, el actor debe ignorar que posee un cuerpo». Por otro lado, ha de tener «la seguridad de poseer una cabeza (una mente) y de que sólo los órganos de la dicción serán empleados para expresar sus pensamientos artísticos, exentos de cualquier conexión con el aspecto somático de los sentimientos». Por tanto, su discurso puede ser fonéticamente perfecto, pero falto de la más mínima entonación emocional, insistiendo sólo en «cómo suenan las palabras cuando únicamente se piensa en su significado artístico». Otra posibilidad es usar la técnica de la disonancia, es decir, «hablar tristemente de lo que es alegre, o reír cuando se cuenta algo trágico».

Los gestos, la mímica y los movimientos corporales no deben emplearse para expresar sentimientos. «Todos esos *tremolando*, lloros, espasmos del diafragma y de otros órganos, que fluyen del corazón o de las vísceras, deben excluirse». Al mismo tiempo, el actor no puede olvidar en ningún momento que funciona como un elemento de la construcción formal, que es «como un retazo de color en la composición pictórica». Y por eso debe ajustar su movimiento en el escenario a los requeri-

mientos de dicha composición. Es por esto que la disposición de los actores en escena cobra tanta importancia: «La propia distribución de los personajes no puede ser accidental, como sucede en la vida diaria, sino que debe estar en relación con la escenografía, de tal modo que el conjunto así construido se muestre en todo momento conforme con las reglas de la composición pictórica. Cada actor, una vez acabada su intervención, puede —como en el teatro japonés— detenerse o asumir una pose concreta sin necesidad de moverse constantemente».

Lo que se deriva de este método interpretativo es una nueva responsabilidad escenográfica. El escenógrafo no puede ya contentarse con diseñar «una caja privada de cualquier peculiaridad individual (como, por otra parte, sucede a menudo en la *vida real*), repleta de pícaros humanos (demasiado humanos, o hecho) encargados de provocar sentimentalismos, lloriqueos, risas y otras convulsiones más o menos sutiles en los espectadores». Por el contrario, debe elaborar su visión artística en «completa relación funcional con la visión del director escénico y con las aportaciones adicionales introducidas individualmente por cada actor». Ha de ajustarse «a sus requerimientos. Por eso la escenografía debe diseñarse durante los ensayos». El «punto de partida del decorador artístico, por tanto, es comprender la idea base de la representación concreta y entender los principios en los que se basan los personajes que interpretan los actores». Ha de prestar atención especial a sus movimientos dentro del escenario, así como a la disposición de las escenas de grupo, pues «un conjunto determinado dispuesto a la izquierda ofrece una impresión específica

de esa misma esquina del escenario, así como un par de frases dichas a la derecha deben aparecer frente a un fondo particular». Sin embargo, Witkacy previno contra el uso excesivo de elementos pictóricos y contra «la muerte del actor y de las palabras que pronuncia en escena». Y añade: «El empleo exhaustivo de escenografía y vestuario, e incluso de movimientos, a costa de las palabras, es nocivo para el teatro, ya que conduce a la pantomima y a los *tableaux vivants*. Lo mismo concierne al abuso de la música; en ese caso, la representación adquiriría un vago aire de ballet teatral. El teatro deja así de ser teatro».

Todo lo arriba expuesto contradice la opinión, ampliamente extendida, de la Teoría de la Forma Pura entendida como un intento de hallar la *teatralidad pura* en las nuevas tendencias de la pantomima. También contradice la opinión de que la concepción de Witkacy es cercana a la de Tairov, ya que, tanto en su visión de la palabra en escena, como en la de la función del actor, Witkacy difiere absolutamente del director ruso.

4. RECUPERACION DEL MISTERO

La aversión de Witkacy hacia las prácticas y tendencias de la dirección escénica en su época surge de la convicción de que los cambios introducidos por las Vanguardias Históricas —aunque tendientes a debilitar las convenciones naturalistas— son incapaces de devolver al teatro su función religiosa-ritual, aquella que, en otros tiempos, permitió a los espectadores introducirse en la esfera de la experiencia metafísica. Antes de intentar ninguna reforma importante, debemos formularnos

la siguiente pregunta: «¿Es posible crear —aunque sólo sea por un instante— una forma teatral gracias a la cual el hombre moderno —que reniega de los mitos y creencias ya extintas— sea capaz de experimentar sensaciones metafísicas equivalentes a las que experimentaban los hombres de la antigüedad merced a esos mismos mitos y creencias?» Diez años después, Antonin Artaud buscará la respuesta a una pregunta similar, llegando a conclusiones sorprendentemente cercanas a las de Witkacy. El origen y significado de esta pregunta pueden comprenderse mejor si se recuerda que fue en el arte de los periodos primitivos donde Witkacy buscó la motivación de su concepción estética. Esto se debe a que, en aquellos tiempos, la ansiedad metafísica era experimentada por todos los hombres, y el arte, gracias a ello, podía desempeñar fácilmente su función mística; se convertía en constituyente integral del culto, un complemento del mismo. El hecho de que el arte estuviera subordinado a las materias relacionadas con *lo decisivo*, con los valores más elevados, hacía que la división entre forma y contenido jamás llegara a ocurrir en él, y por eso, en aquellos tiempos, «no había diferencia entre la Forma Pura y el contenido esencial». La «unidad del sujeto-materia y de la forma» era el principio básico del arte entre los antiguos; en dicho arte, el contenido se transmitía, frecuentemente, de modo simbólico, y las configuraciones y relaciones de elementos formales resultantes de la lógica interna eran los que cobraban la verdadera importancia. «En tiempos de la Antigua Grecia, lo importante era el contenido. Todos lo sabían, simplemente, porque todos conocían sus mitos. Era el mismo proceso de ser y suceder en escena lo que, al igual que ocurre con la música,

dotaba a la experiencia del espectador de una nueva dimensión. Este proceso tiene el poder de transportar al público a otro mundo, el mundo de la experiencia metafísica, lejos de cualquier realidad cotidiana». Alcanzar semejante poder era posible gracias al hecho de que, todo cuanto sucedía en escena, era «desde su mismísima forma, una intensificación del elemento metafísico». Esta situación, sin embargo, no duró mucho, ya que los cambios operados en religión y filosofía —debidos a las transformaciones civilizadoras y sociales— influyeron en el desarrollo del arte. La religión fue perdiendo gradualmente sus poderes vitales; su significado dentro de la vida social menguó hasta llegar, en nuestros días, a la total decadencia, convirtiéndose en «una serie de ritos automatizados que poco tienen que ver con el auténtico momento metafísico». La filosofía se hundió en una crisis semejante, al renunciar a la auténtica metafísica y a lo que debería ser su propósito esencial. Renunció también a la tarea de elaborar un sistema final, uno que pudiera contener la totalidad de la vida. En vez de eso, se confinó a sí misma en la búsqueda de soluciones particulares para problemas individuales. Y el arte ha compartido el destino de ambas.

Ya en tiempos de la Grecia clásica, el hecho de imaginar a los dioses como criaturas «semejantes al hombre», y la trivialización de la religión, causaron la desacralización del arte, que puede comprobarse, posteriormente, con mayor claridad, en la separación entre el teatro y los *misterios*. Pero fue después, durante el Renacimiento, cuando llegó la catástrofe al arte por medio de la doctrina estética, corriente en aquellos días, según la cual la tarea principal del arte era la imitación de la «vida real».

Esto provocó la destrucción del —anteriormente— íntimo idilio entre contenido y forma. La aniquilación de la unidad constructiva de la obra de arte, derivada de esta doctrina, privó al arte de su valor más importante, la habilidad para evocar sentimientos metafísicos.

De todas las artes, fue el teatro la más perjudicada, la que cayó en una decadencia absoluta. Habiendo sido amputadas sus conexiones con el culto, dejó de ejercer sus funciones metafísicas, sustituyéndolas por la rutinaria imitación de la vida y de las situaciones y relaciones comunes. Destruyó así la frontera que previamente le había permitido separar el arte de la mera existencia, y, lentamente, vino a igualarse con la «propia vida». El rechazo del principio de mimesis y la búsqueda de una fórmula estética que fuera capaz de restaurar las funciones primigenias del teatro, es decir, las metafísicas, constituye pues el único camino válido para contribuir al renacimiento del arte teatral.

La principal intención de Witkiewicz, al formular su teoría, era exactamente la de devolverle su valor principal, aquel que, para los espectadores modernos, se correspondería con la *katharsis* clásica. Tal visión de la función artística está íntimamente ligada con la filosofía histórica de Witkacy, y dicha conexión constituye la característica más significativa de su reflexión estética, la que se ha visto claramente reflejada en el teatro experimental de los años sesenta. En opinión de Witkiewicz, llevar a cabo la Teoría de la Forma Pura en el Teatro es una necesidad histórica condicionada en su desarrollo histórico. El Hombre está en vías de crear una sociedad bien organizada, *mecanizada*. Tal sociedad,

sin embargo, no se diferencia mucho de una colmena o de un hormiguero, de los que cualquier manifestación de individualidad queda excluida, y en las que el sentimiento de soledad metafísica —tan característico de la Edad Primitiva— se ve sustituido por «el sentimiento, igualmente poderoso, de afiliación a una maquinaria social cada vez más monstruosa». Todo ello conduce a la extinción de las necesidades metafísicas, y, por ende, a la del factor constitutivo de la existencia humana, siendo éste la habilidad de experimentar sentimientos superiores que hacen posible el contacto directo con el *Misterio de la Vida*. «La gente del futuro no necesitará ni verdad ni belleza; serán felices. ¿No es esto suficiente?».

El arte es la única oportunidad de rescatar a la Humanidad, un arte que puede ser «escape, el más noble narcótico, capaz de transferirnos a otros mundos», y que nos liberará de «los senderos trillados, los lugares comunes, que nos atacan desde todas direcciones y que probablemente acaben engulléndonos en muy poco tiempo». Ante una situación semejante, llevar a cabo la Teoría de la Forma Pura es un «acto desesperado, un acto dirigido contra esa vida que cada vez se vuelve más gris», y que permitirá la creación de un tipo de

arte que logre contactar con el *Misterio de la Vida*.

En el teatro libre de las normas naturalistas y de la carga de cualquier función social o didáctica, organizado en torno a una idea formal, en un teatro como éste, el espectador estaría en condiciones de experimentar lo que, en nuestro tiempo —el tiempo de la colectivización y la decadencia de la individualidad— podría constituir su máximo valor. Y este teatro —este «templo de los sentimientos metafísicos»— existiría «más allá de la risa y del llanto, más allá de lo existencial, de las tragedias y comedias cotidianas. Sería teatro puro, libre de toda falsedad y extraño como un sueño en el que, a través del flujo de los acontecimientos —injustificados, según las reglas de la vida real, divertidos, sublimes, acaso monstruosos— brillaría de nuevo la luz suave y perenne del eterno *Misterio de la Vida*, radiante desde el infinito».

A pesar de que, durante toda su vida, Witkacy permaneció incomprendido, logró acariciar incólume la creencia de que sus obras y su teoría de la Forma Pura ofrecían la posibilidad de crear un teatro así...; y de que el tiempo se encargaría de demostrarlo.