PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2000

GAO XINGJIAN

EL HOMBRE Y SU SINGULARIDAD

Han sido 95 los elegidos para el Premio Nobel de Literatura a lo largo de un siglo; el undécimo francés galardonado es Gao Xingjian, escritor de origen chino, exiliado desde hace doce años en Francia y naturalizado francés en 1997.

Gao Xingjian nació en 1940 al sur de China en una familia culta e intelectual, lo que fue suficiente para hacerla sospechosa desde el momento en que se instaló el régimen comunista, que envió a los padres a un campo de reeducación; el propio Gao sufrirá esa experiencia, durante unos cuantos años, en tiempos de la Revolución cultural.

Novelista, poeta, pintor, autor dramático y director de escena, Gao Xingjian no es hombre de conformidades. Contempla el arte contemporáneo con una mirada crítica, sin concesiones, y en sus ensayos teóricos se interroga sobre las tendencias dominantes en nuestro tiempo. Esta actitud crítica obedece tanto a la necesidad de situarse frente a lo que se llama, de manera global, modernidad, como a la propia naturaleza de su andadura, de su búsqueda de la esencia de la existencia humana a través de la expresión artística. ¿Qué es la modernidad? ¿Para qué sirve hoy día? ¿A qué necesidad profunda responde más allá de todos sus usos políticos, ideológicos, sociales, más allá del más difícil todavía del modernismo?

Su búsqueda de una expresión personal al margen de los sistemas y las convenciones, que llevó a cabo en el propio corazón del imperio colectivista, desencadenó en la China de 1982, en la que se impuso como uno de los pioneros del teatro y de la literatura de vanguardia, una violenta polémica sobre el modernismo y el realismo. Su obra teatral *Señal de alarma* (1982) le supuso el comienzo de un teatro experimental. Su obra siguiente, *Parada de autobús* (1983), la prohibieron.

Gao Xingjian se convirtió en blanco de violentos ataques y hasta se vio obligado a destruir toda su obra; se exilió y llegó a Francia en 1988. Toda su obra sigue prohibida en China. Sus cuadros se exponen en todo el mundo, sus novelas no paran de reeditarse, sus obras teatrales, traducidas a unas diez lenguas, se publican y representan en toda Europa, en Estados Unidos, en África, en Australia, en Japón.

El estreno de su obra *Al borde de la vida* en 1993, en el Théâtre du Rond Point, en París, y en el Festival de Aviñón, le da a conocer al público francés, que ha podido ver a continuación *La huida* (1994), *El sonámbulo* (1999) y *Dialogar/Desconcertar* (1999), estrenadas por él mismo.

[Declaraciones recogidas por Irène Sadowska Guillón]
Versión española: S.M.B.

Gao Xingjian, durante el ensayo de *Dialoguer/Interloquer.*

I.S.G. En su novela *La montaña del alma* (1995), que es recuerdo vivo de China, y en su obra teatral *La huida,* que trata de la masacre de la plaza de Tiananmen, hace usted un arreglo de cuentas con su país. Al borde de la vida, escrita ya directamente en el idioma del exilio, abre una nueve etapa al restituir su escritura al contexto occidental. ¿Qué sentido cobra hoy el exilio para usted?

G.X. Al principio, viví el exilio, el elegir entre la libertad de expresión y el volver a someterme al control de un poder totalitario, como una ruptura; era una huida para salvarme. Hoy, representa para mí el desafío de un individuo contra un poder enorme, lo que me resulta reconfortante. Me ha aligerado del peso de la identidad colectiva. Pienso que el artista no es un portavoz, y que tiene que liberarse de las identificaciones culturales. Reivindico mi estatus multicultural. No me siento extranjero en Francia.

I.S.G. Adoptar un país es para un escritor, de manera especial, adoptar su idioma. ¿Qué le llevó a elegir el idioma francés?

G.X. El francés no es para mí un idioma de exilio. Lo aprendí ya en mi infancia. El impulso fue la literatura. Estudié en la sección de lengua francesa del Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín. Después trabajé de traductor. La literatura francesa era para mí una especie de refugio. Escribí ensayos sobre Eluard, sobre Aragon, sobre el teatro del absurdo y el *nouveau roman,* y traduje al chino a varios autores franceses, entre ellos Prévert y Ionesco. El tránsito al uso activo del francés, primero en mis poemas, después en el teatro, ha sido estimulante y renovador para mi escritura.

I.S.G. ¿Le ha cambiado el estilo?

G.X. La estructura del francés es muy distinta. Cada idioma posee una mentalidad, un carácter propio.

I.S.G. Usted descubrió la escritura muy pronto. Se convirtió para usted en el espacio de un exilio interior, pero le supuso una acumulación de catástrofes, y finalmente el exilio...

G.X. La costumbre de escribir se remonta a mi infancia. Mi padre me pidió que llevara un diario. Lo escribía como si fueran mis deberes, pero más adelante lo continué hasta mi edad adulta. Cuando empezó la revolución cultural ya había escrito varios cuadernos de ese diario, unas diez obras de teatro inéditas, una novela y algunos ensayos críticos sobre poesía, pero era demasiado peligroso guardarlos y me vi en la obligación de

quemar todo aquello sin que quedara ni rastro. Desde luego, continué escribiendo, pero con disimulo. Ese monólogo en la escritura se había convertido para mí en una necesidad. Necesitaba escribir; si no, ¿cómo saber que seguía vivo?

I.S.G. En todos los regímenes dictatoriales, totalitarios, el intelectual y el artista son enemigos a los que hay que eliminar. ¿Cómo es que son tan peligrosos?

G.X. ¿Será porque reflexionan y no siguen ciegamente? Tal vez porque siguen siendo individuos y no se confunden con la masa. Pero no son los únicos enemigos. Mao también terminó con sus adversarios de dentro del partido, comunistas algo más liberales.

I.S.G. Usted pasó unos años en un campo de reeducación. ¿Cuál era el objetivo del campo?

G.X. Era un lavado de cerebro mediante el trabajo, un trabajo duro, manual y completamente inútil y absurdo. Mandaban estudiantes e intelectuales al campo, pero también a lugares en que la tierra era estéril, imposible de cultivar. Se trataba de conducir a la gente a un estado de extenuación extrema para que ya no pudiera pensar.

I.S.G. ¿Se podía escapar a la intoxicación ideológica?

G.X. Estaba enormemente interiorizada en la gente por la educación del partido y por el terror. El menor contacto con cualquier sospechoso te colocaba en situación peligrosa, te reducía literalmente al terror. La denuncia era general, estaba en casi todas partes, entre marido y mujer, entre hijos y padres. No había fidelidad alguna entre la gente, en las familias, en las amistades. La soledad y la desconfianza eran regla de vida. Tan sólo había una fidelidad posible, y era dentro del partido. El único consuelo para el ser humano, que es débil, era no reflexionar, seguir a la masa.

Al escribir para mí mismo me liberé de todo tipo de imposiciones, incluidas la noción de novela o las convenciones de la narración.

I.S.G. Escribe usted en *El libro del hombre solo:* "El hombre ya no es un héroe, es incapaz de resistir a la violencia del poder, no le queda más que la huida"; y añade:"no te sacrificas por los demás y no le pides a nadie que se sacrifique por ti". ¿No cree usted en la resistencia, en un cierto heroísmo en lo cotidiano?

G.X. Al hablar de todo eso quería yo mostrar que los seres humanos son muy débiles. Yo no me tengo por un héroe. No creo en la filosofía de Nietzsche. Las catástrofes humanas del siglo XX no son sólo obra de los verdugos. Antes de convertirse en víctima, todo el mundo sirve a un régimen totalitario: estás obligado a ser cómplice, sigues ciegamente el auge del poderío nazi o comunista, o del terror rojo en China.

I.S.G. Escribe usted:"no tengo país natal, nunca regresaré", pero no reniega por completo de China. En *La montaña del alma,* por ejemplo, descubrimos una China que no es la oficial, la aplastada por el comunismo, sino la China profunda, la del sur, la de las creencias y los rituales, la de la gente sencilla y las tradiciones...

G.X. ¿Qué significa país natal? Si me siento chino es sobre todo por la cultura que llevo dentro de mí. No determino geográficamente mi patria, y sobre todo no en China, sumida bajo el poder totalitario. *En La montaña del alma* me aparto de esa China. Como si se tratara de un exilio en una China que yo quisiera preservar en la memoria, casi con mirada de etnólogo, esa China de los cuentos, del humor, de la sensualidad; en fin, la que conserva todavía lo que los comunistas llaman las cuatro antiguallas: la vieja cultura, el viejo pensamiento, los usos y costumbres del pasado.

I.S.G. Dice usted que consiguió salvarse mediante la huida; huyendo de China e intentando olvidarla. En *El libro de un hombre solo* recupera usted los recuerdos de aquella China del terror. Al conocer el escritor, en este caso usted mismo, a una joven judía alemana en Hong Kong, resucita ese pasado con el que ha roto...

G.X. Sí, esa mujer hace surgir en el escritor los sufrimientos de los que ha huido y que él creía haber olvidado. Su historia es la misma de las multitudes que aúllan consignas, las de las acusaciones de "derechismo", las de las autocríticas y denuncias cotidianas. Para escribir aquello tenía que encontrar un lenguaje diáfano, libre tanto del llanto como de la política, porque es lo que iba a darle al relato categoría de auto-observación.

I.S.G. ¿Cómo trabaja usted? ¿Planea una arquitectura antes de empezar a escribir?

G.X. Al empezar *La montaña del alma* en China pensé que era un libro sólo para mí; no pensaba publicarlo, y en cualquier caso lo censurarían o lo prohibirían. Pero al escribir para mí mismo me liberé de todo tipo de imposiciones, incluidas la noción de novela o las convenciones de la narración. En primer lugar, es una puesta en cuestión de mí mismo y una confrontación con las dudas que se me presentaban a medida que iba trabajando. No puedo trabajar sin un proyecto bien establecido. Lo mismo sucedió con *El libro de un hombre solo.* Tardé dos años en escribirlo, y lo reescribí tres veces. Hasta el tercer manuscrito seguía preguntándome si debía publicar aquello.

I.S.G. En su escritura novelística, que es eminentemente dramática, muy dialogada, hay una investigación de lo oral, del idioma...

G.X. Eso es porque escribo y hago teatro. Para mí, el idioma, la palabra, no es solamente la escritura, la semiología, sino también una materia vocal. Intento hacer comprender la intención, el sentimiento, las circunstancias, el contexto, las situaciones en las que se dicen las palabras. Además, cuando escribo, tengo que escuchar mi voz. Mi primer esbozo de escritura siempre es hablado, y lo grabo en el magnetófono.

I.S.G. ¿Cómo se expresan su percepción y su acerca-

miento a la realidad, al mundo en la pintura y en la escritura? ¿Hay puntos de convergencia en sus itinerarios de pintor, de escritor y de hombre de teatro?

G.X. Para mí, la pintura crea la visión, la imagen de las cosas, mientras que la escritura y la palabra sólo pueden recordarla. No me identifico ni con el arte conceptual de ideas ni con el realismo que describe las cosas, sino más bien con una tercera vía entre la abstracción y la figuración. No abandono la forma, pero no le doy concreción. Intento darle vida y hacerla visible a través de un juego de fluidez, de ritmos. En mi búsqueda de la luminosidad del espacio intento captar una luz que no es la de la naturaleza, que no es racional, sino que resulta producida por el objeto, por su transparencia. Intento tocar, tanto en mi pintura como en mi escritura, ese paisaje interior de la existencia humana. El arte no puede reproducir lo real, la vida. En el teatro, si de veras hemos tocado esa esencia de la existencia, lo real está en el texto, pero no en la interpretación. Todo lo que sucede en escena es una hipótesis de la realidad.

I.S.G. Contempla usted de manera extremadamente crítica algunas de las tendencias del arte contemporáneo, y se sitúa al margen de todos los ismos.

G.X. Huyo de todas las corrientes dominantes. No pretendo producir una estética general, para todo el mundo, ni para una nueva era. Reivindico la creatividad individual, personal, y defiendo esta postura, entre otras, en mis ensayos, *Otras estéticas, Sin ismos* y *En las cercanías de lo real.* En China el arte está sometido a la política, en Occidente sufre la presión del mercado, del dinero, de las ideologías. Me opongo en especial a la ideología que se basa en la modernidad. A comienzos del siglo XX hubo sin duda un impulso de modernidad en el arte, pero hoy la modernidad carece ya de sentido de desafío, ya no tiene fuerza en tanto que principio. Hoy se renueva por renovar. Se ha convertido en un cliché, una moda, un dogma ideológico de las grandes instituciones culturales que ahoga la creatividad de los artistas. También estoy en contra del teatro que lo sacrifica todo a las modas y a los clichés, contra el exceso del decorado y la demostración de poder de los directores de escena que fabrican imágenes y performances. Con ello el autor queda reducido a suministrar tan sólo materia prima para la puesta en escena. En cuanto a las nuevas tendencias en la escritura, no creo que el guión, el lenguaje del cine, sean salida para el teatro. Hay que innovar en el interior de la escritura, buscar nuevos lenguajes que sigan siendo literarios.

I.S.G. ¿Cuál es su actitud en relación con el compromiso del teatro frente a la actualidad política y social?

G.X. El teatro tiene que enfrentarse a los problemas de hoy, pero no puede remediarlos como arte. Se le instrumentaliza en la acción social y para que trate la actualidad inmediata. Y para referirse a esa actualidad hay medios de información y de acción más fáciles y más directos: la radio, la televisión, la prensa, el reportaje, los mítines, las manifestaciones en la calle. Para mí, el arte en su conjunto, y en este caso el teatro, es una expresión de la conciencia humana, de su existencia. Lo específico del teatro y su razón de ser es que puede tocar lo esencial de los problemas humanos, que es algo que los medios de masas, el cine o la televisión, no pueden hacer. Es un lugar privilegiado, no para un gran público, sino para determinado público que intenta conocerse.

I.S.G. ¿Cuáles son las apuestas de su escritura dramática?

G.X. Lo que me interesa en la escritura teatral es la búsqueda de sus potencialidades, de sus expresiones escénicas. Cuando escribo, imagino siempre el espacio, la puesta en escena, la interpretación de los actores. En cada obra intento imprimir una dramaturgia distinta que enfrente a los actores a otro tipo de esfuerzos, a la búsqueda de nuevas referencias interpretativas. Para mí, el teatro está en la interpretación de los actores y no en la puesta en escena. Funciona esencialmente en la concentración interior y en un trabajo de la energía.

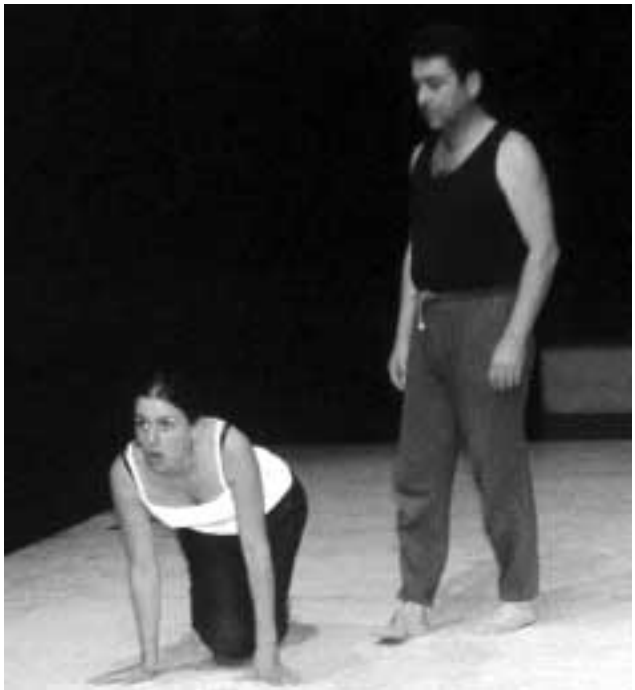
I.S.G. ¿Se puede calificar su teatro de intimista, de poético?

G.X. El teatro no puede ser verdaderamente intimista puesto que se trata de una confrontación con el público. Por mi parte, intento inventar esa intimidad ante el público y con él.

I.S.G. En *Al borde de la vida,* su primera obra teatral escrita en francés, sienta usted las bases de su "estrategia" dramatúrgica, cuyos principios son: referencia a la tradición oriental, ausencia de historia, abandono del relato dramático en provecho de la creación de una situación, no identificación del actor con el personaje, distanciamiento al borde del abismo, inclusión en la dramaturgia de otras expresiones escénicas, como, en esa misma obra, danza, payasos o mimo. Esta obra también plantea esa problemática que usted no deja de explorar. ¿Cuál es la evolución de ese enfoque entre *Al borde de la vida* y sus últimas obras, *Dialogar/Desconcertar* y *Cuatro cuartetos para un fin de semana?*

G.X. Mi escritura se pregunta siempre por la existencia, por su naturaleza, sobre cómo ser en el mundo, y tiende cada vez más a interiorizar esos temas. *Al borde de la vida* es un viaje por el universo íntimo de la mujer: la ruptura, la radical puesta en cuestión. Una confrontación en forma de investigación y de pesquisa (d'enquête et de quête), de búsqueda de identidad. La confrontación con las palabras que son apariencias. La mujer habla a la tercera persona como si quisiera librarse de las palabras y de los sentimientos. Pero el mundo exterior y sus obsesiones internas no dejan de invadirla. Es al mismo tiempo una persona, la actriz y el personaje. ¿Qué sabe ella de su "yo"? Casi nada, o en todo caso no lo suficiente para reconocerse. ¿Qué sabe ella de su "yo"...?

Lo específico del teatro y su razón de ser es que puede tocar lo esencial de los problemas humanos.



Escena de *Dialoguer/Interloquer* de Gao Xingjian.

Tan sólo unos cuantos personajes efímeros que inventa o que interpreta. *Dialogar/Desconcertar* plantea la cuestión del sujeto que habla a través de la dificultad de comunicación, por una parte en la relación amor-duelo entre un hombre y una mujer, y por otra en el plano del idioma, de la comunicación con el público. En *Cuatro cuartetos para un fin de semana,* en la que aparecen dos parejas que pasan un fin de semana en el campo, se entrelazan teatro, narración y poesía. La estructura de la obra entre el sueño, los fantasmas y la realidad no obedece ni a la lógica de los acontecimientos ni al orden temporal, sino que se parece sobre todo a una composición musical. Los protagonistas, como en un concierto, están siempre en escena. Interpretan lo mismo a dúo que en conjunto, cuatro cuartetos íntimos, cuatro puntos de vista narrativos que los enfrentan a su propia trayectoria, su propio pensamiento, su propio cuerpo.

I.S.G. Tanto en sus novelas como en su teatro, el discurso del personaje sufre una refracción entre las tres personajes del singular: yo, tú, él. ¿A qué corresponde este procedimiento en la escritura y en el juego escénico?

G.X. No se trata de un procedimiento simplemente formal. Intenta dar cuenta del estado de la conciencia cuando ésta pasa a través del lenguaje. La refracción del sujeto en el diálogo, sobre las tres personas del singular (yo, tú, él), en tres niveles del discurso, crea una distancia entre el personaje y el actor, y le da otra dimensión a su juego. Engendra una conciencia del juego del actor en tanto que persona y personaje. La dificultad de esto se da en ese paso, en ese vaivén, entre el actor, que en escena ha de ser consciente de su identidad de actor, y el personaje. En cierto modo es como en el teatro Nô. No se trata de entrar en la piel del personaje, de encarnarlo, sino más bien de mostrar el cometido ante el público, de citarlo ante el público. Ese estado neutro del actor que no está ni en su vida cotidiana ni en el cometido, reclama al mismo tiempo una gran flexibilidad del cuerpo y un espíritu muy concentrado. La puesta en escena se da simplemente para ayudar al actor a encontrar la actitud a adoptar en relación con el cometido.

I.S.G. La puesta en escena ya aparece dentro de la dramaturgia de sus textos. ¿Qué margen de libertad le deja usted a los directores de escena? ¿Cómo traduce usted sus propios textos en un escenario?

G.X. En cada texto hay una propuesta escénica, indicaciones muy precisas, pero no se trata de exigencias estrictas. Les dejo a los directores de escena la libertad de interpretar. En mi trabajo de puesta en escena me interesa siempre fijar bien la imagen, los ritmos, el movimiento; todo eso ha de ser muy visual. No le explico el texto a los actores, sino que buscamos cómo ha de interpretarse aquello. Cómo puede el cuerpo hacer que surjan y se vean las tensiones del texto. Y elimino en ese juego todo lo que pueda pertenecer al orden sicológico o naturalista. Me gusta mucho la manera de hacer de los actores italianos, heredado de la commedia dell'arte, con toda esa rapidez de ingenio que implica. Al no haber realismo en mis obras, le pido a los actores un juego que sea corporalmente muy expresivo, muy visual, una tensión que no caiga nunca en posición de reposo. Para mí, la esencia del teatro, lo dramático, es el movimiento, la vitalidad, la acción. En *Dialogar/Desconcertar* la circulación de energía, que puede darse en la palabra o en el movimiento, se produce como en el teatro Nô. El movimiento, las gradaciones de la energía, de la tensión, del duelo verbal, en constante evolución hasta la violencia del acto en que los dos personajes se matan, tiene como contrapunto el lenguaje puramente físico del bailarín. De igual modo, en *Al borde la vida,* la interpretación, la palabra del actor plantea un diálogo con los movimientos y la gestualidad de la bailarina y del *clown* mudo.

I.S.G. ¿De qué manera interviene su sensibilidad de pintor en la escenografía? ¿Cuál es la función del decorado, si la tiene, en esa dinámica escénica?

G.X. En mis obras no hay nunca un decorado realista que recuerda la vida de manera inmediata. No hace falta una verdadera habitación, unas sillas verdaderas, una verdadera mesa; todo transcurre en la interpretación de los actores. Pues si no hay nada en escena, es la interpretación de los actores lo que tiene que convencer al público de que estamos en una habitación o tal vez en un desierto. Prefiero que el escenario esté desnudo. Confío en los actores, en sus cuerpos, en sus voces. El texto, los actores y la luz, a la que concedo siempre gran importancia: con eso me basta. ■

Obras teatrales de Gao Xingjian en Editions Lansman: *La fuite* (1992), *Au bord de la vie* (1993), *Le somnambule* (1995), *Quatre quatuors pour un week-end* (1998).

En Edition MEET: *Dialoguer/Interloquer* (1994) aux Edition MEET.

Narrativa y ensayo en Editions de l'Aube: *La montagne de l'âme* (novela, 1995), *Le livre d'un homme seul* (novela, 2000), *Une canne à pêche pour mon grand-père* (relatos, 1997) *Au plus près du réel* (ensayo, 1997).