EL TEATRO FUGITIVO DE GAO XINGJIAN

Lidio Sánchez Caro

Sabemos muy poco del teatro chino contemporáneo. Una razón puede ser el prejuicio de que la verdadera creación artística es impensable bajo el peso abrumador del Estado, por lo que las traducciones de obras dramáticas son escasas y no se prodigan los estudios sobre el tema. Esta situación ha dificultado el conocimiento de notables autores y directores del país asiático. Gao Xingjian fue en su momento un ejemplo de ello.

Novelista, poeta, dramaturgo, pintor y director de escena, su nombre saltó a la palestra con la adjudicación del *Nobel* de Literatura en 2000 por «una obra de alcance universal, marcada por una toma de conciencia amarga e ingeniosidad lingüística que abrió nuevos caminos al arte de la novela y del teatro». La decisión no estuvo exenta de polémica, ya que, si bien era la primera vez que la Academia sueca concedía el galardón a un escritor en lengua china, el elegido era un artista exiliado por motivos políticos que acababa de obtener la nacionalidad francesa. Pekín consideró el premio una afrenta y la prensa oficial silenció el suceso.

Las traducciones al español no se hicieron esperar: en 2001 aparece su novela *La montaña del alma,* a la que seguirían *El libro de un hombre solo* y algunas reflexiones en torno a la pintura y la creación literaria. Su teatro se dio a conocer de una forma más modesta, con ediciones puntuales de textos recientes: *La huida, Al borde de la vida, El sonámbulo* y *Cuatro cuartetos para fin de semana.* Con más de 18 obras dramáticas escritas hasta la fecha, es todavía una de las asignaturas pendientes de los escenarios españoles.

Sus primeras obras fueron estrenadas por el prestigioso Teatro de Arte Popular de Pekín, donde ocupaba el cargo de dramaturgo.

Un artista marcado por la Historia

Su biografía está cercada por la convulsa realidad china del siglo XX. Nacido en Ganzhou en 1940, se crió en medio de las guerras de su país. Vivió la educación preuniversitaria durante el entusiasmo comunista. A los 17 años se dirigió a Pekín para cursar estudios en la universidad, donde se especializó en Francés por el Departamento de Lenguas Extranjeras en 1962. Fue espectador del movimiento de las «cien flores» (1956) que alentó a la libre expresión artística y que culminó con una dura reacción del PCCh. Cuando cumplió 18 años, el país se sumergió en la euforia del Gran salto adelante, aventura para acelerar la industrialización que se saldó con la muerte de entre 20 y 30 millones de personas por hambruna. Tenía 25 cuando estalló la Revolución Cultural (1966-1976), movimiento promovido por Mao para recuperar el poder, y que condujo a la juventud a rebelarse contra la cultura establecida. Gao, que participó en los inicios del movimiento, tenía ya diez obras de teatro inéditas, una novela y algunos ensayos sobre poesía, pero era demasiado peligroso guardarlos en aquel delirio ideológico y tuvo que destruirlos. Por esas fechas su esposa lo denunció alegando razones políticas y el matrimonio terminó en divorcio. Antes de cumplir los treinta fue enviado a un campo de reeducación del suroeste chino, donde permaneció varios años. Era 1969 y poseía ya una sólida cultura, lo que permitió, en efecto, su reeducación. No como el partido hubiera querido, pero sí en las tradiciones orales de su país y en la certeza de que la escritura constituía un refugio para salvaguardar su pensamiento e individualidad frente a la irracionalidad de las políticas colectivas.

La madurez del autor coincide con la apertura al exterior y con la liberalización económica. Tras el arribo al poder de Deng Xiaoping en 1978, China entra en una nueva etapa en la que el radicalismo utópico pasa a segundo plano. El Partido Comunista se reorganiza y traza un nuevo programa nacional, el crecimiento económico basado en la idea de las cuatro modernizaciones: ciencia y tecnología, agricultura, industria y defensa.

Fueron años de efervescencia. Los dirigentes políticos prometieron mayor libertad de expresión e innumerables artistas que habían sufrido persecución volvieron a Pekín, donde floreció una creación más audaz y menos sujeta a las normas del realismo socialista. La riqueza de la creación escénica en ese periodo resulta sorprendente. Vuelve a los escenarios la ópera china tradicional incorporando innovaciones para adecuarla a los tiempos que corren y se rehabilita el *huaju*, o teatro hablado al estilo occidental, para tratar asuntos más cercanos a la realidad cotidiana.

Gao Xingjian regresaba en esos años a la capital de su exilio en el sur, y gracias a su dominio del francés y los viajes que hizo a Europa entre 1978 y 1980, pronto conoció la creación literaria actual. En 1981 publica su *Estudio preliminar sobre el arte de la ficción moderna*, donde defiende que utilizar técnicas distintas a las tradicionales no le hacía perder a la literatura china su carácter nacional. Su postura generó un debate entre «modernismo y tradición» que le acarreó una ola de críticas reprochándole sus referencias extranjerizantes.

Visita nuestra web

www.aat.es

Puesta en escena de *La huida*, de Gao Xingjian, dirigida por Lidio Sánchez en la Sala Lagrada.

A raíz de los sucesos de Tiannamen, en 1989 renuncia al Partido Comunista y escribe *La huida*.

Principal renovador del teatro chino moderno

En los años ochenta surge una generación de dramaturgos que abre nuevas vías para la escena. A muchos de ellos Occidente les proporciona modelos que estimulan su creatividad. Wang Peigong sorprende al público con dramas de crítica social. Otros, como Wei Minglun, renuevan las formas tradicionales de la ópera investigando sobre técnicas inéditas. Sin embargo, es Gao Xingjian quien aparece como el auténtico renovador, situándose en la línea del teatro europeo de vanguardia. Sus primeras obras fueron estrenadas por el prestigioso Teatro de Arte Popular de Pekín, donde ocupaba el cargo de dramaturgo. *Señal de alarma* (1982), su debut, obtuvo un sonado éxito. Abordó problemas de la juventud como el subempleo y la delincuencia, y los espectadores la vieron sentados sobre el suelo, en un pequeño auditorio con el espacio casi vacío. Su estreno inaugura la fórmula del «Pequeño teatro» en la era post-Mao —producciones de bajo costo para pequeñas audiencias—, todavía vigente en reconocidos creadores entre los que destaca Mou Sen. En aquella ocasión era la primera vez que alguien se atrevía a romper los patrones textuales y formales del teatro institucional.

La parada de autobús (1983), su segunda obra, narra la historia de varios personajes que esperan durante años la llegada de un autobús sin que ninguno de los que pasan se detenga. En esta pieza de la espera y la resignación pasiva es reconocible la influencia de Samuel Beckett, al que Gao tradujo al chino por aquellos años. Al dramaturgo se le crítico su «falta de confianza en el socialismo» y el espectáculo fue suspendido después de diez funciones.

La década de los ochenta terminó siendo difícil para los artistas. La apertura que permitió introducir la literatura y el arte occidental inquietó a las autoridades, que volvieron a dictar normas de pensamiento «correcto» para la creación. Gao no pasó inadvertido a los altos mandos, atentos como estaban a las críticas sociales que podían colarse entre la parafernalia de innovaciones del teatro de vanguardia.

En ese momento de enrarecimiento político fue diagnosticado erróneamente de cáncer de pulmón. En medio de su enfrentamiento con la muerte y los rumores de que sería detenido, partió voluntariamente a la provincia de Sichuan. Desde allí hizo un viaje de varios meses en el que recorrió unos 15.000 kilómetros hasta la costa oriental. Fue un periodo de reencuentro

Una buena obra, en su opinión, no solo se escribe con palabras, sino interviniendo en el resto de los elementos que compondrán la escenificación.

con la China profunda, despedida y recolección exhaustiva del equipaje que llevaría a su exilio dos años más tarde. Antes de emprenderlo, volvería a Pekín para ver el estreno de sus obras *El hombre salvaje* (1985), donde antiguos mitos chinos conviven con situaciones contemporáneas como el fracaso matrimonial y la devastación del medio ambiente; y *La otra orilla* (1986), que fue censurada y únicamente se le permitió representarla sin diálogos. Esta es una pieza formalmente más audaz que las anteriores. En ausencia de una línea argumental previamente estructurada, el desarrollo descansa en un intenso trabajo de los actores con su relación entre sí, con su imaginación y con objetos de la escenografía.

En 1987 una nueva campaña contra el «liberalismo burgués» supuso a varios intelectuales perder la membresía del Partido Comunista. Ese mismo año Gao fue invitado a Alemania, en donde permaneció varios meses, y finalmente partió a Francia, lugar en el que actualmente reside.

A la busca de un «teatro puro»

Ha continuado su trabajo en el exilio con renovado impulso. A raíz de los sucesos de Tiananmen, en 1989 renuncia al Partido Comunista y escribe *La huida*, que tiene de fondo la agresión militar, si bien su interés está enfocado a una visión intimista del individuo. La obra no fue del gusto de la disidencia ni del PCCh, que declaró al autor persona *non grata* y prohibió en China la representación de todas sus obras.

En los últimos años escribe también en francés y ha desarrollado las líneas de una dramaturgia original y vigorosa. Sus principios pueden resumirse en una vuelta a la tradición oriental, la ausencia de argumento, la no identificación del actor con el personaje, así como la inclusión de otras expresiones como la danza, la acrobacia, la prestidigitación y el mimo. Este énfasis en la teatralidad es compensado con una temática orientada a la verdad interior, con temas como la soledad, la fuga del individuo de la política y la sociedad cuando se convierten en mecanismos que inhiben su libertad, el azar, el paso del tiempo, el erotismo, la situación de la mujer en nuestros días. Los recursos que utiliza son notablemente ricos y complejos; así, la transformación de la actividad mental —sueños, recuerdos y pensamientos— en acción escénica; su interés por las situaciones, convencido como está de que los procesos y las transformaciones generan una fuerza dramática superior a los conflictos individuales de los personajes; el uso de las distintas personas del singular para desvelar la propia conciencia y los pensamientos ocultos; la construcción del sujeto dramático en función de categorías como cambio y contraste (el primero ocurre en el interior de un mismo cuerpo, mientras que el contraste aparece en la relación de dos cuerpos o más).

Al borde de la vida, uno de sus primeros textos escritos en Francia, es un viaje por el universo íntimo de una mujer, la búsqueda de su identidad a partir de la liberación de las palabras, a las que sufre como simulacros y apariencias. El estreno tuvo lugar en 1993 en París y más tarde en Aviñón, lo que le dio conocer al público francés, que pudo ver a continuación *La huida* (1994), *El sonámbulo* (1999) y *Dialogar/Desconcertar* (1999), dirigidos por él mismo. *El sonámbulo* es una pesadilla urbana en la que un personaje acorralado termina por entregarse a la degradación. *Dialogar/Desconcertar* plantea la dificultad de la comunicación a través de la desaparición de las formas personales; un juego escénico que se presenta como un duelo entre un hombre y una mujer. En *Cuatro cuartetos para un fin de semana*, donde entrelaza teatro, narración y poesía, propone una estructura dramática sin una lógica temporal o de acción, organizándose más bien como una composición musical.

Entiende la labor del dramaturgo más allá de la clásica acepción de escritor de textos, subrayando que estos solo cobran pleno sentido en las tablas frente a los espectadores. Una buena obra, en su opinión, no solo se escribe con palabras, sino interviniendo en el resto de los elementos que compondrán la escenificación; y, en efecto, las sugerentes indicaciones de sus piezas demuestran que es también un brillante poeta escénico.

Fiel al espacio desnudo de sus inicios, se decanta por un «teatro puro» cuya esen-

cia es la relación entre el público y el actor, idea cercana a los planteamientos de Jerzy Grotowsky, a quien considera el principal reformador del teatro occidental. De otro creador polaco, Tadeusz Kantor, le interesa el vínculo que fragua entre intérpretes y objetos. En *El sonámbulo* Gao indica que los objetos cobran vida y se convierten en personajes de la historia.

Ha indagado en formas interpretativas que se adapten a sus textos. Algunas de sus obras han partido de cuestiones relacionadas con la actuación. Su preferencia por una teatralidad no naturalista le lleva a requerir un tipo de actor cuyo trabajo se acerque al de la ópera china, combinando diálogos y canciones, potenciando su expresividad mediante el maquillaje y haciendo uso de manifestaciones del teatro popular. Los actores deben ser precisos en su interpretación, subrayando que sus habilidades son recursos artísticos y evitando la empatía del público. La proximidad con Bertolt Brecht, quien a su vez se inspiró en el teatro oriental, resulta evidente. Su obra *La huida,* con una estructura y tratamiento realista, constituye hasta cierto punto una excepción.

Con el concepto de «actor neutro» sienta las bases de una nueva metodología de interpretación impulsada por la búsqueda de la exactitud en el gesto y la palabra. Su punto de partida teórico es la distinción entre la actuación «vivencial» y la que promueve la distancia entre el comediante y su papel. Gao introduce una tercera posibilidad fijando su atención en el momento previo a la presentación del actor ante el público; una fase en que deja de lado su vida cotidiana, se relaja y concentra para conseguir la disposición o neutralidad que le permitirá desarrollar con las mejores garantías su personaje. La diferenciación de los tres niveles: actor, actor neutro y personaje le lleva a considerar que el arte del comediante consiste en su capacidad para relacionar estas identidades, aun dentro la misma representación. El actor neutral adquiere la función de un «tercer ojo», conciencia mediadora entre el personaje y los espectadores que le permite controlar y ajustar eficazmente sus recursos expresivos. La clave de su método interpretativo, que se alimenta de hallazgos y ejercicios del teatro oriental, consiste precisamente en alcanzar y potenciar ese estado neutral.

A lo largo del siglo XX numerosos creadores teatrales europeos dirigieron su vista al otro lado del mundo para encontrar inspiración. Durante las últimas décadas, el proceso se ha revertido. En los dos casos el resultado ha sido el enriquecimiento de las posibilidades expresivas del arte escénico. A día de hoy, el teatro oriental se ha convertido de nuevo en un continente por descubrir. La producción teatral Gao Xingjian es un diálogo entre ambas tradiciones, una aportación decisiva a la situación actual, en que la globalización únicamente parece tener sentido para el flujo de capitales. Es también una referencia para los espíritus autónomos que se mueven entre las rendijas de los estados policiales. A las agresiones de un aparato estatal que se distrae aplacando manifestaciones y asegurando su pervivencia con elevadísimas cifras macroeconómicas, Gao responde desde su experiencia y el resultado es una reacción rabiosamente individual que sitúa a la creación artística en un estado permanente de alerta ante la alienación de las entelequias colectivas. ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada… **Puedes y debes hacerlo**

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. http://www.aat.es