

TEATRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

NICOLA SAVARESE

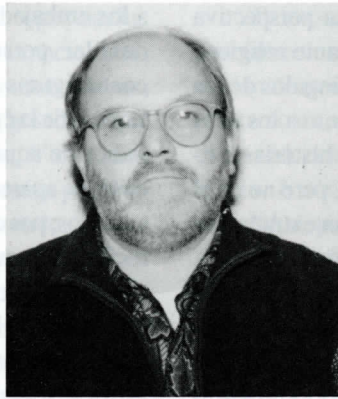
Investigador teatral

Italia

EL ORIGEN ORIENTAL DE LA TRAGEDIA

Cuando era joven, tuve el sueño de hacerle una pregunta a Borges: ¿qué es el Oriente para ti? ¿Por qué esta pregunta? Porque cuando empecé a estudiar el teatro oriental me di cuenta que la palabra más simple para mí como estudiante: *teatro*, era una palabra extraña en Asia. Todos los espectáculos y los géneros teatrales de Asia son tan diferentes del teatro occidental que en India, en China, en Japón, nuestro teatro occidental se llama *teatro hablado* y, por lo tanto, es un género importado, como las bicicletas, el automóvil, el telégrafo. Es decir, por primera vez comencé a entender la identidad del teatro europeo.

No es muy fácil dar en pocos momentos una definición del teatro asiático. Hay un gran continente que se llama Eurasia que tiene a la izquierda una pequeña serie de penínsulas que se llama Europa. Hay una diferencia tan grande de espacio entre este gran continente y esta pequeña serie de penínsulas que es difícil pensar cómo partió de Europa tanto colonialismo cultural. Al estudiar, me di cuenta de que esto no era verdad, que desde el punto de vista del teatro, Europa se había definido desde sus orígenes en relación con el



teatro de Asia. La primera tragedia que ha llegado completa hasta nosotros, **Los persas**, de Esquilo, es justamente una tragedia que se refiere a Asia. El pequeño pueblo de Atenas comienza a comprender que la democracia no era una cosa referida a todo el mundo, sino que había en Asia algo muy diferente, la tiranía de un emperador. Si bien la democracia de Atenas fue una democracia imperfecta: las muje-

res no votaban, los que votaban eran los más ricos, siempre era algo diferente de un emperador muy poderoso que dominaba a todos sus súbditos. Por ende, en esta tragedia los atenienses definen su propia identidad: todos los demás son bárbaros. Y bárbaro en sus inicios no significaba lo que significa hoy. Significaba simplemente *el que habla otro idioma*.

Entonces, desde el principio, la definición del teatro occidental y también la definición del alma ateniense se da en relación con otra gente. Esta simple constatación ha sido completamente descuidada por los historiadores, al punto que siempre hablaron de la tragedia griega como de un género teatral que había nacido de la religión, de los rituales. Los más importantes estudiosos del teatro griego comenzaron a trabajar a fines del siglo pasado. Personajes como Edipo fueron to-

mados por ejemplo por Freud para explicar nuestra psiquis, nuestra mente. Eran personajes populares en la metalidad europea, eran personajes de la mitología, eran por ende personajes que pertenecían al mundo de la religión.

Estudiando la palabra tragedia, dieron una etimología muy clara. Tragedia significa *el canto del chivo*. Porque este animal era sacrificado en el rito, todos dijeron que esto era verdad. Hubo un profesor italiano, Carlo del Grande, que empezó a estudiar otros idiomas aparte del griego y encontró que tragedia podía venir también de otra etimología. Ya no significa *canto del chivo*, sino *canto del mercado*. La palabra *trgo*, que aún se usa hoy en Rumania, significa *mercado*. La perspectiva cambia completamente. No es un canto religioso sino un canto que se realiza en los ángulos de los mercados, en las grandes plazas, junto a los templos para contar historias. También historias religiosas, las historias de la mitología, pero no en el sentido ritual. Esta perspectiva es tan extraña, tan contracorriente, que fue rechazada.

No hay un documento que diga cuál es la verdadera, *canto del chivo* o *canto del mercado*, ambas son hipótesis. Hay que elegir. ¿Por qué prefiero *canto del mercado*? Porque todo el teatro asiático nace del cuenta cuentos, es decir, nace en una situación de plaza donde alguien le cuenta historias a la gente simple. Estudiando en esta dirección, me di cuenta que, al interior de la tragedia, había personajes de cuentacuentos. Por ejemplo, cuando al final de la tragedia, el mensajero cuenta lo que ha sucedido, él relata una historia. Primero hubo personajes que dialogaban, pero al final, en la parte más importante, viene alguien y relata una historia. Edipo descubre que mató a su padre, se casó con su mujer, tuvo un hijo con ella y se quita la vista. Esto no lo vemos en escena, es un mensajero quien lo cuenta. Es muy interesante, porque acerca los orígenes del teatro occidental al teatro asiático. No solo porque hay orígenes comunes, sino también porque hay técnicas comunes. Está la religión en su contenido, pero sobre todo está la forma de relatar estos hechos.

IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN DEL OTRO

¿Qué significa Oriente y Occidente? Hoy en día estas palabras ya no tienen sentido. ¿Cuál es el mundo occidental? ¿Cuál es el mundo oriental? Hoy en día estas palabras ya no son palabras geográficas, son más bien definiciones históricas. Palabras que sirvieron en la historia de nuestro pasado para definir la propia identidad en relación con los demás.

Otro ejemplo formidable es el teatro del Renacimiento, cuando el teatro era una fiesta y los príncipes, antes de comenzar el espectáculo, hacían un desfile. En este desfile querían mostrarle a los embajadores extranjeros su poder y hacían desfilar personajes de todo el mundo, eran contrafiguras vestidas en forma exótica. Y para la Europa de la época, el mundo se dividía en dos: los indios de aquí y los indios de allá. Así, en estos desfiles aparecían los indios y estos indios eran extraños; por ejemplo, andaban a caballo sobre un elefante, como en la India de verdad, pero al mismo tiempo, tenían en los tocados de la cabeza las plumas de los indios de Norteamérica. Y siempre eran indios. El mundo se centraba en Europa o al menos Europa estaba convencida de que el mundo estaba centrado en ella. El sentido de la alteridad, de la propia identidad, estaba en el poder que tenía un emperador. *En mi imperio no se pone nunca el sol.*

Hay que referirse también a la obra de los jesuitas para comprender que no sólo existen los europeos: existen otras culturas, otros pueblos, que hablan otros idiomas y tienen otras costumbres. Y por casualidad, una obra de un viejo autor chino fue traducida por un jesuita, tomada por Voltaire y puesta en escena. Se llamaba **El huerfanito de China**. Pero tradujo el texto sin ninguna indicación de cómo se ponía en escena en China. Por ejemplo, decía *este texto es cantado*, pero no se conocía la música. Los jesuitas querían decir que se trataba de un teatro importante. El teatro importante en Europa era la tragedia. Entonces, **El huerfanito de China** se convierte en la

tragedia china. Voltaire amaba los grandes géneros literarios, amaba las tragedias y la tomó.

Pero, ¿cómo se ponía en escena en China esta obra? Los actores chinos son muy extraños, no sólo hablan en su teatro: hacen acrobacias, cantan, se mueven de una forma extrañísima, usan vestuarios sumamente pesados y son como escenografías ambulantes. No existe la escenografía, su propio traje es la escenografía. Pero a Europa sólo había llegado el teatro literario y para los europeos el teatro chino eran sólo palabras.

Llegamos finalmente a nuestros días, a nuestro siglo, en el período en que el colonialismo europeo estaba al máximo y para mostrar cuán fuerte y prepotente era, organizaba espectáculos que se llamaban Exposiciones Internacionales. De todo el mundo llegaban las diferentes culturas, se construía una ciudad vecina a las grandes capitales europeas, París, Roma, Bonn, Viena, una especie de Disneylandia y se construían pabellones donde las naciones de todo el mundo mostraban quiénes eran. Algunas naciones asiáticas, China, Japón, Java, mandaban sus espectáculos y así llegaban a Europa actores de todo el mundo. No se trataba del contexto original, no era el público original, los edificios tampoco eran los originales. Se podía ver sólo al actor y su fuerza, pero eran verdaderamente actores o más bien eran bailarinas. También cantaban, tocaban instrumentos. Eran actores muy extraños.

De este modo, los grandes directores europeos tuvieron por primera vez la impresión de que el teatro europeo tenía carencias y que el teatro asiático les podía dar muchas sugerencias. No hay ninguna obra de un director europeo en que no haya una o más páginas dedicadas al teatro asiático, en las que existe una especie de iluminación respecto de la fuerza y la presencia del actor en escena. En otras palabras, la identidad del teatro europeo comienza a manifestarse solamente después de haber conocido al teatro asiático.

En Asia ocurría lo mismo. Comenzaron a llegar a los países asiáticos las obras de los grandes dramaturgos europeos, todos juntos: Shakes-

peare, Ibsen, Víctor Hugo, Molière. Todas parecían llegar de una misma época. Y, por ejemplo, los japoneses estaban completamente fascinados con el personaje de Hamlet y lo pusieron inmediatamente en escena. Estoy hablando de una edición de **Hamlet** de 1905. Hamlet es un príncipe danés, pero Shakespeare es inglés, por ende, es más un personaje inglés que danés y para los japoneses, Dinamarca e Inglaterra eran lo mismo. También para nosotros los chinos y los japoneses tienen todos los ojos rasgados. Entonces, Hamlet es inglés, los ingleses son deportistas, aman el golf, pero sobre todo andan en bicicleta y Hamlet aparece en escena en bicicleta.

Estos malentendidos son tan numerosos que podríamos escribir una enciclopedia. Pero, ¿qué es el malentendido en el arte? El malentendido en el arte no es como el malentendido corriente, que es considerado como un error. En el arte es sugereencia. A través de un error se descubren otras cosas. Así, por ejemplo, el personaje de Nora de **Casa de muñecas**, de Ibsen, se vuelve un personaje completamente popular en Japón, porque es una mujer que se rebela contra la familia. Publican allí una revista que se llama Nora, que es la primera revista feminista japonesa.

EL CUENTA CUENTOS DEL MERCADO Y LA COMEDIA

Oriente y Occidente son dos conceptos no geográficos, pero con certeza, son dos conceptos relativos. No existe Oriente si no existe Occidente. ¿Por qué quería preguntarle a Borges qué es el Oriente para él? Borges es un escritor latinoamericano muy curioso, un ratón de biblioteca que escribió una novela fantástica sobre los europeos. En ésta, un filósofo árabe en el Medioevo encuentra el libro de **La poética**, de Aristóteles, o sea, el fundamento del teatro occidental. Cuando se dice *lo dijo Aristóteles*, aunque no fuera verdadero, era verdad. Abriendo el libro de Aristóteles, encuentra la palabra *comedia*, pero el filósofo era un pobre filósofo árabe y en su cultura no había teatro. Por motivos religiosos no hay representa-

ciones en el islamismo. Si van a una mezquita, no es como entrar en una iglesia, no hay todos esos crucifijos llenos de sangre, no hay todos los santos posibles, no hay figuras, hay dibujos geométricos y el *sancto sanctorum*. El lugar más importante de una mezquita es un nicho vacío. Entonces, no hay teatro en la cultura árabe y el pobre filósofo se rompe la cabeza tratando de saber qué es la comedia. Tal vez tomando una cerveza o un café en el bar, las ideas se aclaran. Y entonces se va a hablar con los amigos al café. *¿Qué cosa es una comedia? ¡Ah! Se dice que las personas representan personajes. Pero nunca he escuchado esto.* En el Medioevo, el teatro griego y el teatro romano ya no existían, eran cúmulos de piedra; no existía la arqueología. Entonces, descubren en el bar una nueva realidad. Tal vez la comedia son los cuentacuentos, cantahistorias, que es la única forma de representación que tiene la cultura árabe. Cuando se va a un mercado en Marruecos o Algeria o en Turquía, aún puede verse a alguien que cuenta historias, interpretando a todos los personajes, con un instrumento musical, y las personas le dan una propina.

Hice esta especie de vuelta extraña para mostrar que este encuentro entre Oriente y Occidente es una historia extraña, pero fértil, es decir, encontrar otras culturas no es sólo aumentar la propia riqueza, sino también es la forma de definir la propia identidad. Sugerencias, exotismos, pero también visiones nuevas. Esto ha sido y es aún en la cultura europea el teatro asiático.

Entonces, le repito la pregunta a Borges, es decir a ustedes, ¿qué es el teatro asiático?

DEBATE

¿Cómo el actor puede aprovechar o un trabajo de televisión para su aprendizaje?

La pregunta es muy interesante porque plantea un problema que nos toca a todos: el problema económico. En la manera de racionalizar del mundo occidental, existe el producto. Muy a menudo, para nosotros en occidente, el teatro es un produc-

to. Pero cuando decimos *el teatro es producto*, ¿qué cosa es producto? El espectáculo. Asia tiene otra respuesta: el producto no es el espectáculo, sino el actor. En Japón, el actor se llama *un tesoro del arte viviente*. Entonces hago una pregunta: ¿cuántos actores en Occidente pueden ostentar este título?

El fenómeno de la interculturalidad se ha reflatado con el tema de lo posmoderno. ¿Cómo está influyendo en la definición de nuevos lenguajes y técnicas para el actor de hoy?

¿Qué es el interculturalismo? Para algunos, es una especie de paseo por las culturas, como una visita al jardín botánico. Hay tantas especies, cada una tiene su propio cartelito al cuello y, ¿qué clase de ellas querría ver florecer sobre mi balcón? Algunos aman los bonsai, ¿qué es un bonsai? Es una cosa horrible. Para el hombre que cree que las plantas tienen alma, es una planta que ha sido torturada por alguien que le va cortando las raíces, las ramas, para obligarla a permanecer enana. Y eso es un homicidio. Ocurre que los japoneses, que aman los *tatamis*, esas esteras de las casas, los llaman *el prado asesinado*, porque los japoneses tienen una extraña relación con la naturaleza. Tienen volcanes, maremotos, piensan que en los bosques se encuentran los zorros que son animales malignos. Entonces, para dominar la naturaleza, la asesinan. Pero los bonsai son muy hermosos y cuando uno ve florecer en su balcón un manzano con una sola manzana, no piensa que va a hacer muchas tortas de manzana, para eso tendría que ir al mercado. El bonsai sirve para darle flores al balcón. Este es el camino entre las culturas. Es decir, hay algunas cosas que es necesario asesinar. Una vez alguien invitó a un amigo a tomar té a su casa porque ese amigo quería ver su jardín florido, las magnolias, y este dueño de casa, que era un dueño de casa japonés, cortó todas las flores y dejó una. Este es el camino artístico en la naturaleza: una síntesis, una opción. Pero para hacer esta opción, hay que atravesar muchos jardines, muchas flores. Algunas se pierden, algunas es nece-

sario matarlas y solamente queda una, pero ése es el fruto, no un fruto. Y este es el camino más difícil, porque requiere operaciones quirúrgicas.

¿Qué es el Oriente y el Occidente?

Ser de Oriente u Occidente depende de la propia experiencia. El otro día salí de mi hotel en Santiago y entré al Museo Colonial. Habían tantas figuras de santos, tantos Cristos en la cruz, que me pareció estar en mi ciudad, en Lecce, al Sur de Italia, que es una ciudad que fue dominada por los españoles y que tiene su barroco español. Pero en una esquina vi un Cristo diferente. Era un Cristo mapuche y la leyenda decía que era un Cristo pescador, por lo cual los brazos y el torso estaban muy desarrollados, porque el trabajo del pescador se hace con los brazos y con esa parte del cuerpo. Y las piernas eran muy, muy pequeñas, porque los pescadores no pueden caminar. ¿Quién era este pobre Cristo? Era Occidente y Oriente. Pienso que

cuando se dice *entre Oriente y Occidente*, la palabra más importante es *entre*. Es decir, una frontera que es fluida, como todas las fronteras culturales, donde los fenómenos se encuentran, donde se casan, donde nacen los mestizos, donde en el fondo hay encuentros fértiles, donde se mira hacia el futuro y no sólo hacia el pasado.

El pasado como tradición sigue siendo un aspecto importante. Cuando hablo de teatro asiático, lo importante es que realmente es otra cultura del teatro y es muy limitante para mí, que estudio teatro, no tener este conocimiento, limitarme a lo que es mi horizonte occidental. Cuando participo en los trabajos del ISTA con Eugenia Barba, y veo trabajar a los actores orientales muy cerca mío, después de un rato ya no veo los colores, no veo la superficie de su piel, —esto ocurría al principio, cuando tenía los ojos fascinados por estos colores. Después, vino un momento en que comencé a reflexionar y a ver lo que tenía en común

Eugenia Barba, en primer plano, habla durante el "Encuentro con el Odin Teatret".



con el teatro occidental. El hecho de que estos actores responden a nuestras mismas necesidades: estar frente a un público, no aburrirlo, por el contrario, atraerlo hacia algo. Para hacerlo, adoptan su propio sistema, sus tradiciones, que hacen que estos actores comiencen a trabajar a los cinco o seis años. Una maestra como la mía, en Japón, que tenía 26 años, en realidad era mucho más vieja que yo; tenía veinte años de experiencia y tenía una riqueza infinita respecto de la mía, más corta, sobre el teatro oriental. Esto hacía que yo estuviera allí como un niño, no sólo para aprender la danza, sino para comprender lo que para mí era importante comprender. Ella me decía: *Eres demasiado curioso. Aquí los alumnos jamás le hacen preguntas a los maestros. Los siguen durante años y años, y cuando le quieren hacer una pregunta, el maestro muere.* Pero por lo menos, mientras tanto, aprendió durante cuarenta años con el maestro. Esta otra cultura paralela me hizo comprender que hay que hacerse de maestros. Y dije *Bueno, ¿cuáles son los maestros en mi cultura?* Me obligó a optar, a definirme.

¿Cómo puede un investigador teatral participar activamente en la creación de un espectáculo?

No lo he hecho nunca. Cuando participo en una sesión, por ejemplo del ISTA, cuando me reúno con Eugenio Barba, cuando me reúno con los actores, cuando me reúno con mis colegas, hay temas sobre los cuales hablamos en conjunto, pero una enorme parte de la conversación resulta libre. Nosotros decimos siempre que es una especie de academia ambulante. Nos ponemos a pasear y

surge un discurso y un intercambio enorme. No son sólo informaciones; son libros que hemos leído, viajes que hemos realizado, espectáculos que hemos visto, la gente que hemos conocido. Es un mundo fundamental de información, pero también es de una gran formación, porque con esta información se modifica nuestra forma mental y se hace más ágil, comienza a caminar más rápido. Esto cambia también nuestra forma de trabajar, cambia nuestra manera de escribir los libros y cambia las formas de enfrentar al alumno. Pienso que esta gran formación es recíproca, si bien no tengo ninguna dificultad en admitir que Eugenio es un maestro para mí. Lo conocí hace 19 años en la Universidad de Roma. Yo era un ratón de biblioteca, no como Borges, pero trabajaba además en la biblioteca. El director de mi Instituto me dijo: *Viene un grupo extranjero. Tú eres el más joven, tienes que ayudarme a recibirlos.* La primera cosa que hizo este grupo extranjero, todos daneses, rubios, con el pelo largo, fue ver la sala donde iban a trabajar, donde se iba a hacer el espectáculo. Entraron, hablaron entre sí y el Sr. Barba me dijo: *El pavimento es demasiado oscuro para nuestro espectáculo.* Yo, como joven, respondí con una broma: *Podemos pintarlo todo de blanco.* Y Eugenio me dijo: *Sí, vamos a comprar la pintura.* Y cinco minutos después, estábamos todos en mi pequeño auto y fuimos a comprar la pintura. Me parecía muy extraño conocer a una persona que hacía teatro y partir con ella a comprar pintura. Después entendí que lo más importante en ese momento era transformar el piso de negro a blanco. Y empezó a ser el maestro .