



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

**LA INFLUENCIA DEL TEATRO DE LA
CRUELDAD EN *AL BORDE DE LA VIDA*
DE GAO XINGJIAN**

T E S I S

Para obtener el título de:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

CLAUDIA MARÍN INCLÁN

ASESOR: LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

SINODALES: DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI

DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS

LIC. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS



México, D.F., Agosto 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Los hombres están destinados a no
poder conocer nunca la verdad de los demás.*

Gao Xingjian.

Agradezco profundamente a los que estuvieron cerca, aún en la distancia, pues el corazón sabe
medir con justicia espacio y tiempo.

Claudia Marín Inclán.

Agradecimientos

Antes que nada, quiero decir que los agradecimientos suelen ser fallidos porque alguien se olvida en el camino, aunque no se olvide. La memoria momentáneamente lo encapsula como secreto de bondad, tal vez cósmicamente esa persona que se olvida sea medular y el olvido la corone como humilde asceta en pro del desarrollo de los demás. Ahora mismo, si olvido a alguien, quiero que sepa que mi corazón lo tiene vivo ¡Pero mis distracciones típicas! Bien conocidas por la gente que me rodea; sabrá que no ha sido mala fe, sino una mala pata.

Primero de doctos y académicos:

... a Martha Toriz, Flora Botton Beja, Daniel Huicochea, Alejandro Ortiz, Emilio Méndez, Oscar Martínez Ajís, sus palabras y conocimiento dieron forma y cause a mis divagaciones.

... a ¡Silvita!!!! Y al Colegio de Teatro.

... a Guillermo Quintero, Juan José Juárez, Karla Verón Rosas por ayudarme en edición, corrección y sobre todo por compartir conmigo este tránsito tan importante.

A mis maestros de la facultad, a mis compañeros, a la gente de las bibliotecas.

Al Colegio José Salvador y a mis alumnos que me han hecho feliz.

Segundo del corazón que no olvida:

... a mis padres: Pedro y Paula, de quiénes *el doble*, me fue claro desde la infancia.

... a mi hermano, a Lupita, a los amigos. A Julieta y Jessi Go, ELLAS me acompañaron en la aventura de *Al borde de la vida* cuando Alejandro y Paulo nos abandonaron en *Telefonemas*. Ustedes fueron importantísimas para que el milagro del teatro y de la amistad fuera posible, nunca lo olvidare. También les agradezco a Alejandro y Paulo: el que el proyecto de *Telefonemas* no funcionara, me permitió enamorarme de Gao Xingjian.

A Edgar por ayudarme con su sensibilidad, el tao, el tarot, en guiar la tesis desde los lugares más extraños.

Gracias Febo, los accidentes, la causalidad de los asaltos y a los chicos que están en los tutelares.

Al sueño y Morfeo.

Kevin de quién aprendí *el silencio, el grito y el desmembramiento*.

Al I' ching.

Finalmente agradezco a mi *doble, ego*, por disfrutar este trabajo, que habla de mi amor por el teatro, por el otro, por los que no están y que no sé si se encuentran en la otra orilla. También hablo de mi silencio y de esa estúpida llave que no se dónde olvide. Gracias al lector casual que llegará hasta aquí y haga una mueca de desconcierto y piense que soy exagerada (eso es sólo una faceta de mí). Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO UNO: DEL PASADO DE CHINA Y DE LA HISTORIA DE GAO	8
1.1 Panorama del teatro chino.....	8
1.1.1 Breve historia de la tradición teatral china.....	8
1.1.2 El teatro chino en el siglo XX.....	14
1.1.3 Movimiento del 4 de mayo	18
1.1.4 Teatro de diálogo durante la guerra contra Japón (1935-1945)	26
1.1.5 El Teatro de 1949 a 1979	28
1.1.6 Teatro después de 1979.....	34
1.2 Camino de Gao Xingjian.....	37
CAPÍTULO DOS EL DOBLE VS UNO Y EL OTRO	49
2.1 Occidente: de ida y vuelta.....	49
2.2 La presencia del doble en el uno y no-nosotros	62
CAPÍTULO TRES: LA CRUELDAD DEL BORDE DE LA VIDA	81
3.1 La crueldad de <i>Al borde de la vida</i>	81
3.2 El silencio y el grito	84
3.3 El desmembramiento.....	87
3.4 La poesía de la imagen.....	88
3.5 El pasado familiar	89
3.6 Promiscuidad y castidad.....	92
3.7 La sacerdotisa bodhisattva: redención y purificación.	93
3.8 El ojo que vigila y la persecución de la alucinación.	95
3.9 Emancipación de la poesía.....	96
3.10 Regreso: YO-TÚ-ÉL/ELLA (lo otro) ¡Ah! Y no-nosotros.	96
Conclusiones	98
Bibliografía	102
ANEXO UNO: Una Cronología de Gao Xingjian.....	108
ANEXO DOS: <i>Al borde de la vida</i> de Gao Xingjian.....	130
Agradecimientos	149

INTRODUCCIÓN

La presente tesis de licenciatura tiene como objetivo localizar los elementos escénicos del teatro de la crueldad como influencia del teatro total¹ de Gao Xingjian. Utilizaré únicamente el texto *Al borde de la vida* para hacer un diálogo comparativo entre la teoría de Antonin Artaud (1896-1948), creador del teatro de la crueldad y Gao.

Gao Xingjian nace el 4 de enero de 1940 en Ganzhou, provincia de Jiangxi, China. Estudió letras francesas en el Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín², trabajó como traductor hasta la llegada de la Revolución Cultural (1964), cuando es enviado a granjas de reeducación. Realizó trabajos forzados en el campo y posteriormente dio clases en una pequeña provincia.³ Los cambios políticos y la opresión han generado en su literatura un camino de huida hacia sí mismo. En el año 2000 se le otorga el Premio Nobel de Literatura y es traducido a varias lenguas alrededor del mundo. Las editoriales españolas, El cobre y El bronce, han sido las encargadas de transmitir a latinoamericana su literatura. En México, la editorial El milagro editó *La huida*, libro que contiene cuatro obras post exilio, incluida *Al borde de la vida* con una traducción de Luis Zapata.

Las influencias teatrales e ideológicas de Gao provienen principalmente del teatro tradicional chino. Lo podemos observar en la utilización del narrador al estilo de la vieja escuela de cuentacuentos. Sin embargo, acerca del uso del narrador, se piensa que puede formar parte del esquema del rompimiento brechtiano⁴ influyendo al autor. Entre

¹ Teatro total, nombre con el cual Gao Xingjian identifica su teatro, pues contiene los elementos de palabra, canto, danza, acrobacia y prestidigitación.

² En el presente trabajo utilizaré *Pekín* al referirme a la capital China en lugar del uso de *Beijing* únicamente por una selección fonética del castellano.

³ Consultar anexo uno (cronología), para mayor información biográfica.

⁴ Brechtiano, nombre que se le dio a la teoría teatral diseñada por el autor-director-actor alemán Bertolt Brecht (1898-1956).

otras tendencias podemos observar el existencialismo⁵, el teatro del absurdo⁶, además de una propuesta escénica de teatro experimental, donde plantea un lenguaje escénico innovador verbal y visualmente, considerando de manera primordial un espectáculo total.

La dramaturgia de Gao provocó un cambio profundo en el teatro chino moderno, por el juego de la estructura y la temática. Las obras de mayor importancia escénica fueron escritas y representadas en China. En el año de 1989 tras la matanza de Tiananmen, Gao escribió *La huida*, obra en la cual criticó severamente los actos violentos contra los estudiantes. En consecuencia el gobierno chino censura su literatura hasta el día de hoy, razón por la cual se exilia y posteriormente solicita refugio político a Francia, donde radica actualmente.

El teatro de la crueldad intenta trasgredir al espectador valiéndose de la agresividad, el desmembramiento (cuerpo-mente) y el impacto de imágenes significantes. El teatro crea un lenguaje capaz de ser entendido por medio de los sentidos sin importar la identidad cultural de cada espectador. Este lenguaje se desarrolla en el texto, en los elementos escenográficos y el trabajo del actor. El trabajo del actor como pilar fundamental de la representación, proponiendo una movilidad física y emocional; deconstrucción del lenguaje y ruptura de las formas convencionales. Además de concebir la escena sin escenografía, pero incluyendo objetos significantes.

El trabajo escénico de Gao Xingjian es por mucho sutil a las propuestas artaudianas, en las cuales se manifiesta una violencia latente. Sin embargo prevalece la fragmentación

⁵ Corriente del pensamiento filosófico que surge en el siglo XX, heredando argumentos de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Unamuno.

⁶ Estilo teatral desarrollado por diferentes dramaturgos norteamericanos y europeos tuvo auge en la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Beckett (1909-1989) y Ionesco (1909-1994), fueron los exponentes que influyeron principalmente en la obra de Gao Xingjian.

del cuerpo, acudiendo al mundo interior denominado por Artaud *el doble* ¿quién es el otro que también soy yo? Es decir, aquello que vive dentro de mí, me conforma pero desconozco, al menos racionalmente. Artaud basa la construcción del teatro de la crueldad en las técnicas del Teatro Nô, Danza de Bali y la Ópera de Pekín, lo cual nos permitirá observar el devenir de la influencia europea. Gao denomina a la conciencia dividida como *ego*, esta conciencia no tiene dos niveles de percepción como lo plantea Artaud, sino tres.

“La intertextualidad es la percepción por el lector de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido.”⁷ Dicha relación provoca una comparación libre entre las temáticas y formas, donde se considera la presencia de una red de textos⁸ o visión globalizada y la memoria-asociación que el lector-analista realiza. No descarta el poder del creador-autor, pero la intertextualidad otorga la posibilidad de creatividad y movilidad intelectual como receptor, quien siempre había teniendo una posición pasiva y subyugada al pensamiento de los autores.

Esto genera nuevas posibilidades de discusión y nuevas posibilidades de percepción; es así, que el fenómeno literario de la intertextualidad es de suma importancia para este trabajo, debido a que el análisis y la interpretación son guiados por mis intuiciones como lectora. El interés por traducir *Al borde de la vida* a mis referentes culturales ha encontrado camino en la teoría de la crueldad hacia el teatro total. Quiero que se tome en cuenta que la comparación que hacemos está centrada en las teorías teatrales más que en los autores, pues es obvio que sus contextos y trayectorias son distantes.

⁷ M. Riffaterre (1991) en Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector: El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, p. 28.

⁸ Camareno Jesús, *Intertextualidad, redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008, p. 89.

El lenguaje teatral ha perseguido un carácter de universal. La búsqueda de comunicar discursos y sensaciones que difuminen fronteras es incansable. Cada dramaturgia se mantiene impregnada de su origen cultural. Pero el teatro ha desarrollado un lenguaje propio que el espectador tiene la posibilidad de comprender. Las construcciones dramáticas, junto con sus influencias, se encuentran vulnerables a la interpretación y reinterpretación de cada uno en su realidad.

Al borde de la vida, fue escrita en 1989 terminada y publicada en 1990. La primera obra escrita en otro idioma (francés) y fuera de China, por encargo de la Secretaría de Cultura en Francia. Gao muestra un teatro separado de China aunque, secretamente deja observar su añoranza por una China, la suya, la que vive en sus recuerdos y tal vez en su imaginación.

CAPÍTULO UNO:

DEL PASADO DE CHINA Y LA HISTORIA DE GAO

1.1 Panorama del teatro chino

En el siguiente capítulo explicaré brevemente la tradición teatral china y su tránsito hacia el teatro chino moderno y cómo ambas visiones contribuyeron al desarrollo de Gao Xingjian.

1.1.1 Breve historia de la tradición teatral china

Los registros de teatralidad china más antiguos datan del siglo XVIII a.C., se hallaron rastros de los elementos básicos que posteriormente incluiría la ópera de Pekín, dichos descubrimientos se atribuyen a la dinastía Shang (1766-1122 a.C.):

1. La música y la danza representacional de origen chamánico. Utilizaban el gesto, posturas corporales y el arte de la mímica.
2. Las representaciones de los *youren* (cómicos o bufones ambulantes) mostraban sus números desde el periodo de los festivales de la primavera y el otoño. Estos artistas, mantenidos por los ducados en los palacios, entretenían a los aristócratas con chistes, narraciones y piezas cómicas.
3. El tercer origen lo constituyó el arte de narrar y cantar, desarrollado en las dinastías Tang y Zaju. Los monjes predicaban mediante narraciones y cantos.⁹

Los primeros registros de representaciones semejantes a la ópera china vienen del reinado del emperador Chen Tsung (998- 1023) cuando comenzaron a presentarse historias con intermedios de música u otras diversiones. Estas representaciones se llamaron al principio *tsa chu* o representaciones mixtas. Durante la dinastía meridional

⁹ Feng Lingyu y Shi Weimin, *Perfiles de la cultura china*, tr. Chen Gensheng, China Intercontinental Press, 2001, p. 126.

Sung (1127- 1280), la idea de contar una historia por medio del baile combinado con música se fue haciendo más popular, la cual se llamó *nan ch'ü* o “drama meridional”.

A partir de la dinastía Sung Zaju y Jin Yuaben (1127- 1279) ya se contaba con el uso de marionetas, teatro de sombras, rutinas acrobáticas, declamaciones y música en ceremonias religiosas o fiestas privadas. Dichas representaciones abordaban problemas morales, sociales y religiosos; a su vez incluían diferentes niveles de realidad (terreno, psicológico y trascendental), por ello los espíritus y ancestros gozaban de un espacio de representación en cada festividad. No es de extrañar que a la llegada del budismo (s. IV y V) se diera cabida a un género de personajes bondadosos y sin ambición.¹⁰

La tendencia en la estructura del espectáculo era la siguiente:

1. Preludio musical y danza.
2. Breve escena de acrobacia.
3. Una obra de tipo dramático espectáculo principal.
4. Después de la pieza una escena cómica o alguna coreografía dancística.
5. Un espectáculo musical de cierre, que pudiera ser una danza o sólo la orquesta.¹¹

La presencia de los cuentacuentos trajo como resultado la transformación de estos relatos en innumerables piezas teatrales que se multiplicaron en casi todas las ciudades y pueblos durante el periodo del reinado de los mongoles. Donde se contaban las leyendas de los defensores de China, de guerreros mongoles y posteriormente historias basadas en la vida de Buda. Así, el arte de los narradores se convirtió en el *pei ch'u* o

¹⁰ Feng Lingyu y Shi Weimin, *op.cit.*, p. 28.

¹¹ Mackerras, Collin, *Chinese theatre from its origins to the present day*, University of Hawaii Press, Honolulu, Hawaii, 1983, p. 89.

“drama septentrional”. Fue así como la escena china quedó dividida en estas dos escuelas: el *nan ch'u* y el *pei ch'u*.¹²

El desarrollo de las representaciones dio como resultado obras de diversos temas y hubo la necesidad de crear una clasificación de los más recurrentes entre los creadores chinos. En la primera clasificación de obras de teatro se distinguen doce temas fundamentales:

1. Dioses, inmortales y transformaciones.
2. Eremitas taoístas (bosques, fuentes, colinas, valles).
3. Emperador y ministros.
4. Consejeros leales y héroes que sacrifican su vida.
5. Piedad filial, rectitud, honradez e integridad.
6. Traidores y calumniadores.
7. Ministros perseguidores y huérfanos.
8. Címbalos, cuchillos, alabardas y bastones.
9. Viento, flores, nieve y luna (relaciones amorosas).
10. Tristezas, alegrías, separaciones y reencuentros.
11. Actrices, maquillaje de blanco y negro.
12. Cabezas de espíritus y rostros de fantasmas.¹³

La clasificación muestra los grados de importancia dando un evidente valor a los intereses del Estado. También era común la presencia de una protagonista femenina que era utilizada para expresar las contradicciones que existen en los valores tradicionales

¹² Huang-Hunh, Josephine, *Teatro de ópera chino “Los niños del jardín de los perales”*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963, p. 16.

¹³ Realizada por Zhu Quan (1437-1448) en *Taihe Zhengyin bu* cita en Guan Hanqing, *Tres dramas chinos*, Editorial Gredos, Madrid, 2002, p. 18-19.

impuestos por el pensamiento confuciano¹⁴. No había un incitamiento a la rebeldía, los personajes femeninos sólo eran utilizados como un símbolo de valores puros e ideales.

El siglo XII vio nacer una corriente de arte interpretativo de tipo integral denominada Ópera de Pekín (Xiqu¹⁵), la cual contenía amalgamados los elementos que en una época temprana se presentaron de forma independiente: canto, habla, movimiento (danza) y combate. La escena china se valía de toda clase de recursos escénicos como el maquillaje, la máscara, acrobacia, marionetas, la comedia y la prestidigitación (magia, juegos de manos) para poner en escena la vida del pueblo y sus historias. La combinación de diferentes habilidades y artes tenía el propósito único de entretener.

La división entre el estilo teatral del sur y norte se hizo evidente en el contenido y en la forma. El teatro del sur surge con los dramas *yuan* (1521 al 1593), ejecutado únicamente por mujeres, era de tipo melancólico, con profundos sentimientos de amor y fidelidad, hacían uso de contraposición de valores (chino-extranjero; militar-civil; noble-inferior; joven-viejo; rico-pobre; dios-demonio, etcétera). El teatro del norte era característico por su ejecución masculina, dinámica, violenta y predilección por los temas de venganza, intrigas y confrontación política.

La ópera de la capital debe su propagación al emperador Ch'ien Lung (1736-1795), quien durante su reinado fomentó el amparo de grupos teatrales en todo el país. Los llamaba para la celebración de su cumpleaños, después los grupos se quedaban en el centro de la ciudad que era el lugar más importante para el movimiento artístico.

¹⁴ Pensamiento orientado hacia la crítica y la moral, fundado en las enseñanzas de Confucio, quien no escribió ningún libro, sin embargo sus seguidores se encargaron de preservar sus lecciones morales.

¹⁵ Xiqu es el nombre genérico del teatro chino tradicional. El nombre de ópera de Pekín surge por la similitud de algunos de sus elementos con la ópera occidental, visto desde la óptica occidental misma.

Claro está que hay muchos estilos de ópera regional, muy vitales como el de Cantón, el de Shaohsing, el de Teochiu, el de Taiwan, el de Hokkien y otros muchos; pero la ópera de la capital es reconocida como la reina en todos los aspectos: arte teatral, aprendizaje de los actores, acrobacia, vestidos, cantantes, música y arte en sí.¹⁶

El espectáculo descansaba en el trabajo de la interpretación del ejecutante en contraste con la libertad de la escena, ya que no utilizaban telón, el espectador podía ver la acción desde tres puntos diferentes: los laterales y la parte frontal, únicamente a espaldas de los actores se imposibilitaba la presencia del público, pues los actores necesitan un espacio de preparación. Apenas había en escena elementos decorativos, que se compensaba con la utilización del espacio y el tiempo de forma dramática. Por ejemplo, “dar una vuelta al escenario alude a pasar muchas montañas y ríos, un grupo de hombres simboliza un ejército, y unos cuantos minutos transcurridos significan una noche entera hasta el amanecer”.¹⁷

En la ópera de Pekín la codificación de los movimientos es especialmente estricta en pro de la coherencia: si para entrar por una puerta se han abierto dos hojas, para cerrarla habrá que hacerlo también con las dos; si se ascienden o descienden unas escaleras, el número de escalones debe ser el mismo en un sentido que en otro.¹⁸

Sin embargo, el vestuario era vital, pues en él se contenía toda la información necesaria sobre la representación, si el personaje era bondadoso o despiadado, si el drama era ligero o profundo, con grandes sentimientos, para saberlo sólo era necesario observar con atención el atuendo, los colores y en algunos casos los usos de máscara, según cada personaje.

La ópera china pone en igual plano la técnica y el arte, por ello los artistas deben estar especializados. La interpretación actoral es uno de los puntos medulares de la representación, sumado a la belleza y musicalidad del texto, por ello es muy exigente.

¹⁶ Huang-Hunh, Josephine, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Feng Lingyu y Shi Weimin, *op.cit.*, p. 128.

¹⁸ Guan Hanqing, *op.cit.*, p. 30-31.

Los niños comienzan su preparación a los diez u once años en los aspectos: corporal, vocal y escénicamente. Los entrenamientos exhaustivos parten desde muy temprano hasta el atardecer. No tenían una metodología precisa el maestro podía decidir cualquier camino para conseguir el aprendizaje. Castigos violentos y golpes no eran sorpresa para un joven ejecutante, quien estaba a manos del maestro más como servidumbre que como un becario distinguido.

Cada niño va practicando un rol (personaje) que perfeccionará durante años hasta su edad adulta, a veces los roles son heredados por algún pariente que lo haya ejecutado, en otras ocasiones el rol es determinado por las habilidades y características tanto físicas como psicológicas del niño-intérprete¹⁹. Algunos virtuosos tendrán su primera presentación a los veintiún años, si su maestro ha otorgado tal permiso.

La tradición teatral permaneció intacta entre los siglos XIII al XVIII, aunque las temáticas y los textos han variado según las tendencias políticas o religiosas. Recordemos que China estuvo dividida y gobernada por diferentes dinastías, cada dinastía tenía su opinión acerca del arte, por ello a veces aparecían en la historia periodos muy fructíferos y al cambio de dinastía se paralizaban casi por completo las actividades culturales. El desarrollo del teatro chino fue intermitente, en lugar de crear nuevas formas teatrales, se dedicaron a retomar y enriquecer la técnica tradicional. El teatro chino no vio la necesidad de diferenciar los tipos de dramas, ya que su estructura mantenía una variedad de estilos en el mismo espectáculo²⁰. Sería con la llegada de las influencias europeas en el siglo XX que China viera la diferencia entre tragedia y

¹⁹ Riley, Jo, *Chinese theatre and the actor in performance*, Cambridge University Press, 1997, p. 30.

²⁰ Por la estructura del teatro chino no existió un género dedicado a la tragedia o a la comedia, debido a que la representación estaba dividida. Cada espectáculo tenía su propia función: los cómicos, divertir en los cambios de escena; las batallas, emocionar al público; las protagonistas femeninas con sus cantos, conmovier con su histrionismo; etc.

comedia; así como las innovaciones teatrales causadas a raíz de la primera guerra mundial.

Es importante agregar que en el pensamiento chino coexisten diferentes filosofías, un chino puede creer en Buda²¹ y al mismo tiempo seguir las lecciones morales de Confucio²². No sería de extrañar los elementos similares, pero tampoco las grandes oposiciones entre una región u otra. Con la llegada de las corrientes europeas de vanguardia, los intelectuales chinos, deslumbrados, buscaron seguir los modelos de escribir y hacer teatro; pero para el pueblo, acostumbrado a una arraigada tradición, los nuevos montajes resultaban incomprensibles y caían en el aburrimiento.

1.1.2 El teatro chino en el siglo XX

El fin de la Guerra del Opio (1840-1842) propició la entrada de mercaderes extranjeros quienes trajeron consigo las filosofías y la literatura europea. El primer grupo europeo registrado en China data de 1866, cuando unos ingleses ya establecidos crean un grupo

²¹ Buda no es un nombre, sino un título que significa “el que está despierto”; es decir, despierto a la realidad superior. A lo largo de la historia budista han existido muchos iluminados, pero el término “Buda” se usa especialmente para recordar al fundador de la religión budista y el primer iluminado: Siddhartha Gautama. Siddhartha vivió en el siglo VI a. C., en el mismo tiempo que otros sabios del mundo antiguo, como Confucio, Lao Tse, Heráclito y Pitágoras. Se cree que nació alrededor del año 563 a. C., cerca de la ciudad de Kapilavatsu, al pie del Himalaya, donde actualmente se encuentra la frontera entre Nepal y la India. Cuenta la leyenda que fue concebido cuando su madre recibió en sueños la visita de un elefante blanco, sagrado, el cual le tocó el costado izquierdo con un loto blanco que llevaba en la trompa. Poco después, Siddhartha nació del costado derecho de su madre cuando ésta se encontraba en el jardín. El niño dio siete pasos en cada una de las cuatro direcciones y después anunció: “Éste es mi último nacimiento; en lo futuro, no habrá más nacimientos para mí”. Y en las diminutas huellas de sus pies brotaron flores de loto. Fernando Solana Olivares, *Buda y budismo la guía máxima para comprender el universo budista*, Grijalbo, México, 2004, p. 19-23.

En el siglo I de nuestra era, el budismo se desplazó de la India a China por la ruta de seda, pero al principio se le considero tan sólo como una de las ciencias ocultas relacionadas con los inmortales. Feng Lingyu y Shi Weimin, *op.cit.*, p. 139.

²² Maestro por excelencia del pensamiento chino es Kong Qiu, más conocido por occidente como Confucio. Kong Qiu nació en el año 551 a.C., en el estado de Lu. Años después ocupó el puesto de prefecto de policía del estado, debido a intrigas, hubo dimitir de su cargo. De los años 497 al 484 a.C., viajó por las provincias de Wei, Song, Chen y Cai. Ya era maestro famoso acompañado de sus discípulos. El estado de los Song intentó matarlo, luego se dedicó a dar consejos militares al poblado Chen, hasta que finalmente regresó a Lu, donde completo las ideas de su filosofía. Si pensamiento filosófico era una serie de reglas morales, donde la cortesía y el Estado tenían mayor importancia, se sabe que sus discípulos fueron los que escribían las enseñanzas que él enunciaba. Mosterín, Jesús, *China: Historia del pensamiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 53-56.

de teatro amateur en Shanghái conocidos como el Club Amateur de Drama de Shanghái. Realizaban sus representaciones por diversión, construyeron un teatro al estilo occidental y mostraban unas tres o cuatro obras al año.²³ Con un estilo completamente diferente a la ópera china, pues no cantaban, no bailaban, ni estilizaban sus movimientos. El estilo occidental era un estilo más bien dialogado para los espectadores chinos, acostumbrados al espectáculo con diferentes tipos de representación, lo que posteriormente sería llamado “teatro de diálogo”.²⁴

En China se suscitó un despertar que conmocionó la cultura, desde lo más profundo de sus raíces y tradiciones. La introducción del teatro de diálogo tuvo seguidores de la élite culta y la clase media, ya que el teatro de diálogo exponía las necesidades del pueblo y reformas sociales en un foro público. Fue considerado el lugar de los intelectuales, por ello era popular en las áreas urbanas y sobre todo por su utilidad más que por virtuosismo artístico, ya que servía para educar y adoctrinar. Varios misioneros lo utilizaron en diferentes regiones.

Los jóvenes que fueron adoctrinados por parte de misioneros cristianos o católicos comenzaron a estudiar la Biblia, la literatura y lenguas extranjeras. Algunos estudiantes creativos hicieron sus propias adaptaciones con un estilo occidental indagando sobre los intereses propios de la actualidad china. El teatro de diálogo tenía la ventaja que para actuar no se necesitaban años de profesionalización en el canto, la danza y la acrobacia. Esta nueva forma representó la vida contemporánea mejor que el teatro tradicional, ya que fomentaba la interacción entre el público y el espectáculo.

²³ Zou Jiping, *Gao Xingjian and chinese experimental theatre* (Thesis Doctoral), University Microfilms International Press, University of Illinois at Urbana- Champaign, 1994, p.8.

²⁴ Huaju (teatro de diálogo) es el término chino utilizado para categorizar el estilo moderno occidental de teatro que fue importado a principios del siglo XX.

Liang Qichao (1873- 1929), autor líder del movimiento de 1886, fue un implacable defensor del teatro de diálogo al verlo como un poderoso instrumento para enseñar nuevas ideas. Kang Youwei, también activista del movimiento de 1886, estaba interesado en este estilo, ya que veía en esto una efectiva herramienta de difusión política-social; Chen Duxiu, profesor en la Universidad de Beijing, observó las necesidades del pueblo que podría aprender por medio del teatro, “hasta un ciego podía escuchar los textos y un sordo ver las imágenes”.²⁵ Y Wang Xiaonong, adaptó acontecimientos históricos, pero utilizando situaciones cotidianas. Wang mostró la importancia del diálogo y cultivó el aumento de los seguidores, pero dichas reformas verían su triunfo hasta el Movimiento del 4 de mayo en 1919.

La apertura del gobierno al avance intelectual generó becas de intercambio al extranjero. En 1903 viajaron 31 alumnos de la Universidad de Pekín a Japón y 16 a países occidentales. Para 1906 ya eran alrededor de 15 000 estudiantes de China en diferentes partes del mundo. Todos ellos recomendaron dejar atrás el viejo pensamiento confuciano y seguir la búsqueda de la revolución.

Incluso Japón, a pesar de ser del bloque asiático, estaba más occidentalizado que China. Los chinos lograron romper su arcaico sistema feudal gracias a la reforma japonesa que facilitó el derrocamiento de la dinastía Qing y ayudar a fundar la República China en 1911, el Dr. Sun Yat-Sen²⁶ como líder, exitoso reformador social autoexiliado a Japón, Hong Kong y Honolulu, donde aprendió de literatura, cultura y en donde gestó sus ideas

²⁵ Zou Jiping, *op.cit.*, p.10.

²⁶ Sun Yat-Sen (1866- 1925), fundador del Kuomintang y con frecuencia llamado “padre de la Revolución China”. Por estar implicado en la preparación de una revolución en Cantón (1895), Sun se vio obligado a huir y durante muchos años vivió exiliado en Hawái, Estados Unidos, Inglaterra y Japón. Su programa se basaba en tres principios: nacionalismo, democracia y subsistencia para el pueblo. Logró en control de la mayor parte de China 1926- 1927. Líder del Partido Nacionalista (KMT Kuomintang. Término formado por las palabras chinas (Pekín) KUO: nacionalista; MIN del pueblo; TANG: Partido). En North, Robert, *El comunismo chino*, Tr. Luis Cuervo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965, p. 24.

sobre la revolución burguesa occidental y política democrata. Él representó los intereses y esperanzas de la intelectualidad. Sin embargo, estaba más interesado en satisfacer sus ambiciones personales, que en el desarrollo de los objetivos de la guerra civil, con ello se hunde la ilusión de un cambio social.

La tradición teatral seguía controlando las representaciones y los nuevos montajes no eran comprensibles para los espectadores, que escucharon horas de diálogo tras diálogo, sin música ni movimiento. El primer grupo teatral que se consideró hacedor del “teatro de diálogo” en China fue Spring Willow Society, formado en Tokio con intérpretes y directores japoneses, su objetivo era experimentar sobre el modelo europeo. Llegaron con la intención de enseñar a otros jóvenes y al mismo tiempo desarrollar su trabajo escénico. Usaron los textos *La dama de las camelias*, adaptaciones de la *Cabaña del tío Tom* y la *Tosca* de Victorien Sardou.²⁷

En 1917 los actores tradicionalistas incursionaron en las improvisaciones al aire libre al estilo Comedia del Arte. El discurso nacionalista comenzaba a ser cliché y perder su poder escénico. Los espectadores comenzaron a ver la desaparición del personaje, sin comprender del todo las nuevas técnicas, sobre todo cuando las teorías de Stanislavski comenzaron a cobrar importancia. La narración tradicional decayó a causa de la occidentalización. La reforma artística, como lo había hecho la reforma política, se desvanecería entre la innovación y el hartazgo.

²⁷ Zou Jiping, *op.cit.*, p.14.

1.1.3 Movimiento del 4 de mayo

El Movimiento del 4 de mayo²⁸ fue crucial para los cambios artísticos e intelectuales chinos, éste comenzó a principios de 1915, pero obtuvo su nombre hasta 1919, cuando cientos de estudiantes protestaron en Pekín a causa de la actitud sumisa del gobierno ante la presión extranjera, en respuesta lograron que se realizara la Conferencia de la Paz en Versalles en 1919. En ese movimiento los miembros utilizaron el teatro de diálogo como medio para liberar la individualidad china y crear, a pesar de la opresión de las instituciones. Las puestas en escena abandonaron el lenguaje solemne y correcto del Wen Yan y usaron como herramienta el estilo coloquial que ofrece el Bai Hua.

En septiembre de 1915 fue fundado el grupo denominado Nueva Juventud, por el profesor Chen Duxiu de la Universidad de Pekín, quien vio una analogía entre la decadencia del sistema feudal basado en la filosofía confuciana (característica por ser de una moral severa y castrante) y la represión de la individualidad dando como resultado obras áridas y sin creatividad; emprendieron la lucha para que la dramaturgia fuera considerada literatura y realizaron acciones a favor de las editoriales, la investigación y crítica teatral.

El profesor Chen Dixiu²⁹ nombró a Tolstoi, Zolá e Ibsen como autores fundamentales para su lectura e inspiración. Otros buscaron imitar a Antón Chejov, Bernard Shaw y

²⁸ En 1919 estalló el Movimiento del 4 de mayo. Decididos a derrocar el régimen autocrático de los caudillos militares, los estudiantes llevaron a cabo al mismo tiempo una campaña patriótica y un movimiento en contra de la civilización feudal. A su juicio, la milenaria influencia de la filosofía moral y política de Confucio se había convertido en un yugo que lastraba el progreso de China. La única esperanza de la nación residía en la ruptura total con la tradición.

²⁹ Chen Duxiu (1880-1942) intelectual considerado, junto con Li Dazhao, fundador del Partido Comunista Chino del que fue su primer presidente y secretario general. Se convirtió en uno de los mayores líderes del movimiento del 4 de mayo. En Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 145.

O'Neil. El grupo hizo traducciones de la novela de Ivan Turgenev *Torrentes de primavera* y la obra de Oscar Wilde *Un marido ideal*.

Sin lugar a dudas, de los autores europeos, fue Henrik Ibsen quien con sus obras causó una profunda influencia que generó una tendencia denominada posteriormente *ibsenismo*. Se hicieron traducciones de obras como: *Casa de muñecas*, *El enemigo del pueblo*, y *El niño Eyolf*. En 1914 se representa *Espectros* por Hu Shi quien vio en la dramaturgia de Ibsen “La verdad sobre lo que pasa en nuestras familias y nuestra sociedad que han sido corrompidas”.³⁰

El *individualismo*³¹ comenzó a significar una posibilidad de cambio social, de crecimiento personal, búsqueda de libertad y la capacidad de no seguir a los demás. El personaje de Nora en *Casa de muñecas* provocó que los creadores chinos ejecutaran cientos de adaptaciones contextualizadas a su realidad.

En contraste con el teatro de diálogo, que buscaba representar la realidad, las representaciones tradicionales parecían mentiras, ya que no reflejaban elementos importantes de la sociedad china y todas ellas terminaban con un final feliz. Por ello, los autores mencionados prefieren relegar el teatro tradicional y crear una dramaturgia y crítica literaria en función de educar a un público que con el paso del tiempo fuera capaz de entender las nuevas corrientes de vanguardia.

³⁰ Hu Shi, “Yibushen zhuyi”, *Xin gingnian* 4.6 (1918): 309 en Zou Jiping, *op.cit.*, p. 20.

³¹ El término individualismo ha sido utilizado para caracterizar tanto las doctrinas del contrato social que surgen en el siglo XVII como a sus sucesoras que, aún cuando no emplean la noción de contrato, heredan la visión de la sociedad como construida por individuos, por sujetos que tienen metas, proyectos y fines específicamente individuales. Taylor, Charles, *Philosophy and the human sciences*, Cambridge University Press, 1985, p. 25.

El autor Guo Moruo³² pionero de la dramaturgia femenina, influido por la tendencia europea de Nora en *Casa de muñecas*, escribió la historia de una mujer que en contra de sus sentimientos y necesidades sigue las decisiones políticas hechas por los hombres hasta que la situación es insoportable y comete suicidio. El personaje femenino se consideraba menos importante que el orden social, pero el autor trata de resaltar la inutilidad de seguir al sistema dominante. Las obras de Guo Moruo tienen las siguientes características: siguen los estamentos teóricos sobre la calidad dramática europea; son apasionadas confesiones en forma de diálogos; contienen frases están trabajadas laboriosa y artificialmente; evidencian expresiones, conceptos, reflexiones, cuestionamientos del autor con respecto al entorno social y la individualidad representados por la figura femenina.

La importancia del teatro femenino de 1920 pudo darse gracias al síndrome de Nora combinado con la tradición del personaje femenino chino. La fuerza sutil y contemplativa de la mujer combatiendo la convención dentro de la familia y la sociedad.³³ Por su parte el dramaturgo Tian Han expresó su rechazo a la tradición y a la restricción de la libertad usando elementos del romanticismo como el sentimentalismo, la rebelión, el escapismo, el vagabundeo y la ensoñación.

En 1921 Chen Dabai (1887-1944), tuvo la idea de realizar con nuevas obras un teatro amateur alejado del teatro comercial y al servicio de la investigación de nuevos métodos y técnicas para la escena. En mayo del mismo año, un grupo de 30 influyentes escritores

³² Guo Moruo (1892-1978) prolífico escritor chino contemporáneo, indagando en la poesía, la dramaturgia, la novela y también escribió números ensayos sobre historia, arqueología y cultura china. Traductor de escritores occidentales como Goethe y Walt Whitman. Desde su juventud, se identificó con las ideas revolucionarias del Partido Comunista Chino. Tras la proclamación de la República Popular China en 1949, fue reconocido por el régimen comunista como uno de los principales autores de China. Fue presidente de la Academia China de las Ciencias.

³³ Ebern Bernd Editor, *A selective guide to chinese literature 1900-1949* VOL. IV THE DRAMA, E.J. BRILL, Leiden Netherlands, 1990, p. 21.

en Shanghái formó la Sociedad de Gente de Teatro³⁴ (*Minzhong xiju she*) que se ocupó de propagar el teatro como una institución educacional en lugar de sólo un medio de entretenimiento y ocio.

La Sociedad de Gente de Teatro tenía como objetivo la producción, escritura y difusión del teatro de diálogo. Divididos en dos secciones: una de investigación (estudio y publicaciones) y otra ejecutiva (producción escénica y experimentación). Fueron los primeros en montar textos completamente occidentales sin adaptar. Su primera representación fue la obra *La profesión de la señorita Warren* de G. Bernard Shaw; sin embargo, ésta fue aburrida y confusa para el público chino³⁵, al no estar acostumbrados a ver a los actores sin maquillaje y la escena saturada de diálogos sin movimientos ni dancísticos ni acrobáticos. La audiencia se retiró a la mitad del segundo acto, siendo este evento un ejemplo claro de la confrontación directa a la cultura china. Dicha reacción era normal tomando en cuenta las bases del teatro chino y su larga tradición, pues estaban acostumbrados a la narrativa pero empleada desde otra perspectiva.

Chinese Theatre, however, evolved from the performance of story tellers and had rigorously maintained a narrative nature. The story teller is neither the author nor the characters but the actor himself who relates a story by describing the character, by transforming himself into the character by commenting on his part as an actor, and by presenting the story within a story as a character. In rehearsal, the actor designs his narrative strategy using all his faculties; on stage, his objective is to execute clearly and explicitly the pre-designed narrative by means of dialogue, lyrics, hand gestures, miming, and body gestures as well as symbolic props. In short, Western theatre is multi-perspective and therefore invites an audience's own interpretation, whereas Chinese opera theatre is linear, sequential, mono-perspective, and narrative.³⁶

³⁴ Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 146.

³⁵ Hong Shen, "Xiandai xiju daolun", 44-46. En Zou Jiping, *op.cit.*, p. 23.

³⁶ El teatro chino, sin embargo, evolucionó de la ejecución de cuentacuentos y había mantenido rigurosamente una narrativa natural. El cuentacuentos no es el autor ni los personajes, pero es el actor mismo quien relata una historia al describir el personaje, transformándose a sí mismo en el personaje, comentando sobre su parte como actor y presentando la historia dentro de la historia como personaje. En ensayos, el actor diseña su estrategia narrativa usando todas sus facultades; en escena, su objetivo es ejecutar clara y explícitamente la pre-diseñada narrativa por medio del diálogo, las letras musicales, los gestos de manos, la mímica, y la corporalidad así como también fundamentar lo simbólico. En resumen,

El infructuoso experimento causó cuestionamientos sobre la escena china, se planteó seriamente regresar al sistema tradicional de teatro, creadores como Wang Zhongxian y Song Chunfang, recomendaron retroceder y desistir en los intentos de crear a la forma occidental; aunque ellos eran grandes seguidores del movimiento pro-Ibsen y del teatro de diálogo, el presente fracaso con el público los llevó a reconsiderar sus intentos.

Los discursos desanimaron a muchos intérpretes, escritores y directores. Sin embargo, el dramaturgo Hong Shen no retrocedió. Él había estudiado con George Pierce Barker³⁷ en la Universidad de Harvard antes de regresar a Shanghái en 1922. En 1924 escenificó *El abanico de la señorita Young*, adaptación de la obra *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde, por la Asociación de Teatro en Shanghái; trasplantó el drama al interior de la situación china con personajes hablando y actuando de acuerdo con las costumbres y los hábitos chinos. Hong finalmente convenció al público de que el teatro de diálogo podría sobrevivir, desarrollarse y crecer en China, lo más importante es que fue alcanzado por un grupo amateur, eso motivó la formación de muchos grupos alrededor de la década de los veinte.

Los miembros de los partidos Comunista y Nacionalista también realizaron sus montajes de propaganda ideológica. En mayo de 1926, treinta o cuarenta miembros del Partido Comunista representaron *Sangre de febrero siete* obra basada en la masacre del

el teatro occidental tiene múltiples perspectivas y por lo tanto invita a la audiencia a crear su propia interpretación, mientras que el teatro de ópera china es lineal, secuencial, de una sólo perspectiva y narrativa. Zou Jiping, *op.cit.*, p.23. Versión propia.

³⁷ George Pierce Baker (1866-1935) maestro norteamericano en el campo dramático. Graduado de la universidad de Harvard en 1887. Enseña inglés en el Departamento de Inglés de Harvard desde 1888 hasta 1924. En 1905 comenzó su clase de dramaturgia " Taller 47". Jugó un papel decisivo en la creación del Teatro de Harvard en la Biblioteca de la Universidad de Harvard. En 1908 comenzó el Club Dramático de Harvard, donde él actúa como su patrocinador. En 1912 fundó Taller 47 para proporcionar un foro para la ejecución de las obras desarrolladas dentro de su clase. No se puede persuadir a Harvard para ofrecer un título en dramaturgia, se trasladó a la Universidad de Yale en 1925, donde ayudó a fundar la Yale School of Drama. Allí permaneció hasta su jubilación en 1933. Banham, Martin, *George Pierce Barker, The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1998, p. 72-73.

7 de febrero de 1923, cuando las tropas Nacionalistas los atacaron en el camino Pekin-Hankou.³⁸

Tian Han³⁹, dramaturgo que había experimentado desde los inicios con el teatro de diálogo, a su regreso de Japón fundó junto con Lu Xun la Sociedad de Artistas del Estado Sur. Ambos trabajaron en aras de la modernidad cultural. Entre finales de la década de los veinte y principios de los treinta la Sociedad del Estado del Sur se convirtieron en el grupo independiente más popular entre los jóvenes en el sur de China.⁴⁰

En los escritos dramáticos de Han predomina un fuerte narcisismo y los protagonistas de sus obras semejaban envolverse completamente en un fluir sentimental y emocional. Por dichas características se le considero como precursor de romanticismo chino⁴¹. Aunque cabe resaltar, que el romanticismo nunca se gestó sólidamente en China, algunos autores sobre todo de la década de los veinte gustaron experimentar con el sentimiento y la sensibilidad, pero lo cambios políticos no permitieron evolucionar y profundizar la corriente; sólo de ese modo se toma a Tian Han como el pionero representativo del romanticismo.

Yu Shangyuan (1897-1970) dramaturgo y director de escena, afirmaba que el teatro era un impulso de expresión de sentimientos irracionales; para él los grandes dramas deberían siempre negociar con las fuerzas universales, en vez de ocuparse de un orden

³⁸ Mackerras Collin, *op.cit.*, p. 147.

³⁹ Tian Han (12 de marzo de 1898-10 de diciembre de 1968), escritor chino del período moderno. Fue de los principales promotores del teatro de diálogo en China. Autor del himno nacional chino: "La marcha de los voluntarios". Escribe la obra *Una noche en un café*, la cual es un ataque al sistema tradicional del matrimonio y la familia en China. Muestra la búsqueda del individualismo y al anhelo de encontrar a una pareja ideal. Ver en *Ibid.*, p.146.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147

⁴¹ Zou Jiping, *op.cit.*, p. 25.

meramente social y enfocado a la lucha contra el estado. Prefería un teatro simbólico a un teatro de problemáticas sociales. Entre Tian Han y Yu Shangyuan existió una profunda rivalidad.⁴²

Occidentals often consider Chinese traditional staging too sketchy, contrasting and crude, because they do not see the aesthetic difference between Occidental and Oriental arts. Our stage decoration is sketchy because it has to conform to the sketchy style of the stage presentation. The color of our stage is sharply contrasting because our stage is not well illuminated. Besides, we have a theoretic ground that the center of the theatre performance is the actors. Actors have to dress themselves colorfully in order to attract audiences' attention.⁴³

En la década de los años treinta los sucesos políticos y artísticos tomaron nuevos rumbos, diferentes tendencias a las manifestadas en el movimiento del 4 de mayo. La popularidad se mostraba en los pensamientos marxistas y comunistas. Los autores cambiaron sus sentimientos profundos y la visión individual hacia el orden social, las masas, el compañerismo y la camaradería. Ejemplo de ello fue el dramaturgo Tian Han, quien cambió su dramaturgia emotiva e individual por la importancia de la colectividad. Incluso realizó para la Sociedad de Artistas del Estado Sur seis puntos fundamentales para la nueva creación entre ellos destacaban en términos generales:

1. Estar profundamente mezclados entre las masas en las ciudades, que el drama fuera conocido por el proletariado.
2. Liberar al teatro de la burguesía y enviar a los estudiantes burgueses a apoyar a las masas en la provincia.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ Los occidentales a menudo consideran que la escena tradicional china es imprecisa, contrastante y cruda, porque ellos no ven la diferencia entre la estética del arte oriental y el occidental. En nuestro escenario la decoración es imprecisa porque ella tiene que conformar un estilo impreciso de la presentación del escenario. El color de nuestro escenario es sumamente contrastante porque nuestro escenario no está bien iluminado. Además, nosotros tenemos una teoría que centra la representación teatral en los actores. Los actores tienen que vestirse de forma colorida para atraer la atención del público. Shangyuan, *Guoju yundong*, citado en *Idem*. Versión propia.

⁴⁴ Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 148.

Al morir Sun Yat- Sen en 1925, Chiang Kai- Shek⁴⁵ asumió el mando del Kuomintang⁴⁶ y lanzó la llamada «revolución nacional» en unión con los comunistas: desde sus bases en el sur de China fueron derrotando a los jefes militares semiindependientes que dominaban el centro y norte, hasta lograr la conveniente unificación del país en 1927 y 1928. Entonces, el 12 de abril de 1927, rompió su alianza con los comunistas, a cuyos simpatizantes persiguió de forma sangrienta (matanzas de Shanghái y Cantón, 1927), y formó un gobierno monocolor nacionalista con capital en Nankín. Los comunistas operaron alrededor de las áreas urbanas y formaron un gobierno soviético en las áreas rurales más remotas. Esta política de polarización provocó que un grupo de numerosos artistas apoyaran las acciones comunistas.

En el año de 1931 el grupo comunista realizó una asamblea para conformar una nueva organización, en la cual llegaron a los siguientes acuerdos: usar la literatura para pelear contra el imperialismo, feudalismo y el Partido Nacionalista; escribir sobre los trabajadores, campesinos y obreros; y denunciar la literatura anarquista individualista y someterse literariamente a una escritura proletaria revolucionaria en crecimiento.⁴⁷

En 1934 Cao Yu con su obra *Tempestad*⁴⁸ mostró una dramaturgia temprana de lucha literaria contra la inminente presencia de japonesa. Intentó de unificar la identidad

⁴⁵Su nombre real fue Jiang Jieshi, militar y político chino, primer presidente de la República Nacionalista China (Fonghien, 1887 - Taipei, Taiwan, 1975). Formado como militar en el Japón (1907-11), se unió al movimiento nacionalista *Kuomintang* de Sun Yat-Sen; éste le envió a la Unión Soviética a estudiar los métodos organizativos de los bolcheviques; y luego le encargó la dirección de la nueva academia militar de Whampao (1924), bajo la supervisión política del comunista Chu En-Lai. Cuando sube al poder prácticamente ejerció una dictadura personal de ideología conservadora, pues intentaba recuperar la armonía social tradicional que predicaba Confucio; el poder fue repartido entre cuatro grandes familias, todas ellas ligadas al dictador: los Chang, los Sung, los Kung y los Chen. El contenido nacionalista del movimiento quedó resaltado al obtener de los occidentales la devolución de algunas concesiones coloniales; en cambio, abandonó objetivos sociales como la reforma agraria, que había defendido durante el periodo de alianza con los comunistas. En North, Robert, *op.cit.*, p. 140-148.

⁴⁶ Koumintang: Partido Nacional Chino.

⁴⁷ Zou Jiping, *op.cit.*, p.27.

⁴⁸ Mackerras, Collin, *op.cit.*, p.149.

China. Aunque, la armada roja se estableció en teatros y escuelas, siendo para ellos más importante difundir el comunismo, el resto de escritores también vieron como una prioridad escribir obras de resistencia a la invasión de Japón.

1.1.4 Teatro de diálogo durante la guerra contra Japón (1935-1945)

La guerra China-Japón estalló el 7 de julio de 1937. Los sentimientos en contra de los japoneses tuvieron auge después de la invasión a cinco provincias en mayo de 1935. El 9 de diciembre de 1935 estudiantes en Pekín realizaron un acto de protesta masiva contra Japón. Por esa razón en 1936, Chiang Kai-Shek suspendió su política anti comunista y acordó unir fuerzas con todos los partidos políticos, incluyendo a Mao Zedong para pelear en contra de Japón.⁴⁹

Los grupos de escritores también eliminaron sus diferencias y concentraron sus energías en crear un campo artístico que hablara de sus necesidades. Si bien las innovaciones europeas habían dado posibilidades de desarrollar el teatro y separarlo de la tradición, no habían conseguido consolidar una identidad como nación, ni expresar los problemas medulares del país.⁵⁰ Li Tianyi, hizo una invitación a todos los artistas para centrarse en recuperar el sentido de nación en todos los campos y el campo artístico, gracias a su fructífera difusión, sería un aliciente para China.

En respuesta al cambio de la política literaria, nació la campaña “Defensa del Drama Nacional”. La mayoría de los dramaturgos chinos comenzaron a escribir con ese objetivo, tales como Xia Yan con su texto *Sai jinhua* publicada en junio 1936; Tian Han con *Madre de Etiopia*; Yang Hansheng con *Sobre la Eva*; You Jin, *La taza de*

⁴⁹ North, Robert, *op.cit.*, p. 149.

⁵⁰ Mackerras, Collin, *op.cit.*, p.145.

Flúor (Yeguang bei); y He Ling, *Infierno oscuro* (Hei diyu), por nombrar unos cuantos.⁵¹

Las tropas japonesas ocuparon Shanghái el 15 de agosto de 1937, posteriormente se genera el teatro de calle (jietou ju) en China se convirtió extremadamente popular en los años de la guerra. Las representaciones que comenzaron a ejecutarse fueron similares a las representaciones paganas medievales o al performance moderno del teatro europeo. Muchos estudiantes e intelectuales participaron voluntariamente en varios performances. Los temas eran sobre soldados japoneses y chinos traidores.

Durante el periodo de guerra restante los centros teatrales del sur y suroeste fueron evacuados, algunos actores, directores, dramaturgos y críticos conocidos escaparon a ciudades como Chongqing o Guilin. Otros fueron a unirse a los teatros comunistas en las áreas rurales del área de Yanan. Actores, directores y escritores reconocidos como Mei Lanfang, Zhou Xinfang, Ouyang y Tian Han asistían a provincias como Nanjing.⁵²

La situación para el teatro de calle fue muy cruda para los ejecutantes no tenían ni alimento ni techo seguro. Bajo estas inestables circunstancias las técnicas de actuación y teorías europeas se verían suspendidas por no ser una prioridad vital. Sin embargo la empatía con Rusia convocó seguir las tendencias teóricas de Stanislavski y los textos de Chejov. Se tradujeron textos como *Mi vida en el arte*, *Un actor se prepara*, alrededor de 1942 en Chongqing.⁵³

Existen tres tendencias del teatro de diálogo chino. La primera fase es desde el movimiento del 4 de mayo en 1919 a 1931, cuando Japón invade Manchuria. La

⁵¹ Zou Jiping, *op.cit.*, p. 28.

⁵² Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 151.

⁵³ Zou Jiping, p. 29- 30.

segunda fase de 1931 a 1937, cuando la guerra finalmente estalla a gran escala. La tercera fase de 1937 a 1947, que son los diez años de resistencia contra Japón. Para el pueblo chino las inundaciones y el hambre eran dos fenómenos frecuentes y habituales, así que la revolución, la invasión japonesa, y la subsiguiente guerra entre nacionalistas y comunistas no fueron para ellos más que otras incidencias de su mísera vida.⁵⁴

La popularidad del teatro de diálogo, después de luchar contra las barreras culturales, fue larga y merecida por su inmediato enfrentamiento social, pero su popularidad no fue siempre mano a mano con el las demandas políticas de los dramaturgos, actores, y de la audiencia, pero es claro que para la década de los cuarenta las publicaciones habían aumentado de un modo sorprendente. Después de 1949 cuando el comunismo se convirtió en el partido gobernante; el teatro de diálogo fue transformado como un vehículo emblemático para promover el socialismo y la dimensión de su antagonismo social desapareció.

1.1.5 El Teatro de 1949 a 1979

Al término de la guerra de resistencia contra Japón en 1945, la guerra civil entre los partidos comunista y nacionalista se reanudó. El tipo de teatro que se realizó en esos años de posguerra Sino-Japonesa fue:

- 1) Teatro nacionalista, controlaba la actividad en Chongqing, la provincia Sichuan, las llamadas “áreas de control”.
- 2) Teatro comercial popular en las áreas metropolitanas como Shanghái, sólo buscaba el entretenimiento.

⁵⁴ North, Robert, *op.cit.*, p. 155.

3) Teatro pro comunista. Los “teatros rojos” eran centros alrededor de áreas rurales como el pueblo de Yanan conocidas como “áreas de liberación”.

Cuando el Partido Comunista tomó oficialmente la ciudad de Pekín, los artistas pro-comunistas de Yanan y Chongqing dieron a conocer el 2 de Marzo de 1949, un discurso que dirigiría las nuevas políticas para la creación de arte y literatura en la China. El 2 de julio de ese mismo año, se realizó la Conferencia de la Unidad Nacional de Escritores y Artistas, asistieron alrededor de 650 artistas seleccionados, fueron retenidos en Pekín. La mayoría de los miembros de la conferencia formaban parte de la Alianza de Ala Izquierda de Escritores o del mismo Partido Comunista.

El Partido Comunista había tomado el control total del arte y la literatura, el teatro sufrió las mismas modificaciones y tal vez más severas, pues tenía gran influencia en el público. La idea era “limpiar” la ideología de los creadores pues sus discursos tenían como objetivo cubrir las necesidades políticas del Partido, que eran promover los estamentos socialistas, mantener el orden y evitar cualquier tipo de rebelión.

Mao Zedong en su discurso famoso sobre *Pláticas en Yanan (Yanan) Foro de Arte y literatura* (1942). Habló sobre la importancia del arte en la cultura, la identidad y el fortalecimiento del Partido, así como también exhorto el apoyo incondicional en las decisiones de la armada roja. Para ello estableció los siguientes puntos de discusión:

1. ¿Para quién es dirigida la literatura?
2. ¿Cómo debería la literatura servir al partido?
3. ¿Deberían los artistas regresar en búsqueda de las raíces?
4. ¿Debería la literatura ser intelectual o inculta?

5. ¿Cuáles debería ser los criterios de la crítica literaria?⁵⁵

También dio los puntos con los cuáles el pueblo apoyaría al Partido comunista:

- 1) si contribuyen a unir, y no dividir, a los pueblos de las distintas nacionalidades.
- 2) Si benefician, y no perjudican, la transformación socialista y la edificación socialista.
- 3) Si ayudan a consolidar, y no minar o debilitan, la dictadura democrática popular.
- 4) Si ayudan a consolidar y no minan o debilitan el centralismo democrático.
- 5) Si contribuyen a consolidar, y no suprimen ni debilitan, la dirección del Partido Comunista;
- 6) Si no benefician y no perjudican, la solidaridad socialista internacional y la solidaridad internacional de los pueblos de todo el mundo amantes de la paz.⁵⁶

Mientras el teatro de diálogo había sido reprimido por la política y sometido a las necesidades de la China del este, en el sur volvió a ser fuente de entretenimiento. Regresaron las viejas representaciones, las viejas historias, el teatro tradicional fue capaz de ser la clave de salvación, de distracción, de evasión de la realidad política y además de disfrutar cierta libertad.⁵⁷ Comparado con las secas propagandas políticas, el teatro tradicional fue un pasatiempo de gran diversión.

Los comentarios más importantes que hizo Mao sobre el teatro tradicional se realizaron el 9 de enero de 1944, después de ver el montaje de la ópera china tradicional *Maniobrar para revelarse* (Bishang Liangshan) en Yanan. La obra se basó en la novela clásica *Marginal agua* (Chuihu zhuan). Mao deseó que esta producción estableciera un ejemplo para la reformación de la tradición teatral china, ya que habla de la lucha de las clases obreras ante el sistema opresor. En el mismo año el ministro de cultura aumentó la censura a las obras tradicionales y se prohibieron obras que consideraron profanas, inmorales o a favor del feudalismo. La mayoría de las obras tradicionales fueron reescritas o compuestas para satisfacer lo dictado por el Partido.

⁵⁵ Fan, K. H., *La revolución Cultural China*, tr. Félix Blanco, Documentos seleccionados, Ediciones Era, México, 1970, p. 25-27.

⁵⁶ Fan, K. H., *op.cit.*, p. 39.

⁵⁷ Zou Jiping, *op.cit.*, p.34.

El aumento de grupos de tipo Amateur fue impresionante después de las exhortaciones de Mao Zedong. Al principio eran alrededor de 3,000 personas entre ejecutantes y campesinos. Pero después hubo grupos por todas regiones siendo un número aproximado de 39, 000 personas en los grupos junto con los seguidores.⁵⁸ Al mismo tiempo, la reinterpretación de la historia también demostró poder ser un riesgo terrible a la seguridad de los creadores. En mayo de 1954 Hu Feng escribió un reporte de las restricciones completas que el Partido imponía a los artistas.⁵⁹

Las restricciones del estado no sólo afectaron el ánimo de los artistas y del pueblo que comenzó a sentir una sequía de ideas sofocante e invariable por la cantidad de discursos que coartaban la libertad de expresión. Consecuencia de ello, en la década de los cincuenta se presentaron problemas en el ámbito de las relaciones extranjeras, se suscitaron pérdidas económicas; como consecuencia el Partido trató de desarrollar una buena relación con los intelectuales.

En abril de 1957, la mayoría de los periódicos comenzaron a distribuir artículos que promocionaban una mayor tolerancia política: “Letting a hundred flowers blossom and a hundred schools of thought contend”.⁶⁰ Los comentarios recordaban el movimiento de “Las Cien Flores” que se generó en el siglo VII con la dinastía Tang, donde cien escuelas del pensamiento convivían (la escuela confuciana, taoísta, budista, etcétera), dicho movimiento fue trascendente para los intelectuales chinos de esa época y se creyó podía limar las asperezas tanto ideológicas como económicas actuales que mantenían a China fuera del intercambio comercial europeo.

⁵⁸ Mackerras, Collin, p. 160.

⁵⁹ Zou Jiping, p.34- 36.

⁶⁰ *Ibid.*, p.36.

El ministro de cultura convocó a los escritores para restaurar el repertorio del teatro tradicional chino, resultaron 26 obras seleccionadas. Al mismo tiempo, se exhortó a todos aquellos que lo desearan a realizar críticas y sugerencias al Partido. Sin embargo conforme la campaña avanzaba tuvo un giro inesperado y todos aquellos que habían expresado su opinión fueron censurados, los escritores fueron investigados, muchos de ellos privados de su autonomía y sancionados.⁶¹

Mao no soportó las críticas que se desencadenaron y llamó a todos los miembros del Partido a pelear contra los “frenéticos ataques”. Cientos de intelectuales fueron clasificados como derechistas (conservadores), más tarde sus derechos para escribir y publicar, fueron suspendidos.

Otra controversia concerniente al teatro de diálogo, tuvo lugar antes de estallar la Revolución Cultural (1966-1976) trató sobre los “nuevos dramas históricos”, género promovido por Guo Moruo y apoyado por Mao Zedong. Estos dramas reinterpretaban figuras y eventos históricos bajo la ideología socialista.

Guo Morou y Tian Han, quienes en sus inicios escribieron al estilo romántico, intentaron conjuntar nuevamente la poesía y el teatro. Ambos conformaron una radical escuela de literatura que exaltaba el individualismo y el liberalismo, pero abandonaron dichas prácticas para evitar confrontaciones con el Estado, por ello retomaron los temas históricos.⁶² Tian Han, con la obra *Guan Hanqing*, y Guo Moruo con *Cai Wenji* sintetizaron este nuevo género dramático.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p.37.

Los temas históricos a pesar de estar aceptados por las críticas del Partido Rojo no estaban completamente exentos de problemas, al contrario las historias fueron modificadas varias veces para encuadrar completamente con las demandas del Partido.⁶³

La historia de Hai Rui (1514-1587), un oficial de la Dinastía Ming, famoso por su rectitud y honestidad, fue un tema recurrente en los dramas históricos debido a que Hai Rui representó la lealtad al Estado. En 1566 Hai Rui, le escribió al Emperador criticando la negligencia de los funcionarios, el emperador desconfiado encarceló a Rui. Sin embargo Rui mantiene su fidelidad a la corte, cuando el emperador muere Rui renueva su heroísmo y combate a los traidores.

Esta obra fue aprobada por Mao en diversas ocasiones, pidiendo al pueblo la misma lealtad hacia el Partido, hasta que Marshal Peng mencionó el mal funcionamiento de las Guardias Rojas, y se comparó así mismo con Hai Rui, pidiéndole a Mao la comprensión que el emperador no logró dar en su momento a Rui para evitar el sufrimiento del pueblo chino. Mao, ante las peticiones para tratar de modificar la política roja el 10 de noviembre de 1965, mandó publicar una crítica severa en contra de las adaptaciones a la obra *Hai Rui* dando fin al heroísmo del aludido personaje histórico.

On April 18, 1966, the content of the Compendium was described the public in an editorial entitled, "Hold up the Red Flag of Mao Zedong Thought, Actively Participate in the Great socialist Cultural Revolution" which appeared in the army news paper Liberation Army News (Jefangjun bao). From May on, the Cultural Revolution was launched on vast scale. All theatres closed except eight model theatres of opera, ballets, and symphony.⁶⁴

⁶³ Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 170.

⁶⁴ El 18 de abril de 1966, el contenido del Compendio fue descrito al público en un artículo editorial titulado "Levanta la bandera roja del pensamiento de Mao Zedong, Participa Activamente en la Gran Revolución Socialista de la Cultura", el cual apareció en el periódico del ejército Ejército de Liberación Noticias (Jefangjun bao). A partir de mayo, la Revolución Cultural fue lanzada a gran escala. Todos los

El radicalismo alcanzó tal cota que durante casi diez años en un país con una población de más de mil millones de habitantes las únicas distracciones fueron ocho obras teatrales modélicas y dos novelas.⁶⁵ Entre 1966 y 1976 el teatro de diálogo fue prohibido. En 1979 recobró una importancia comparable a la que tuvo durante la guerra anti-Japón, pero ahora los dramaturgos buscaron sanar las heridas que la Revolución Cultural dejó a la nación.

1.1.6 Teatro después de 1979

El regreso del teatro de diálogo se dio alrededor de 1978 tras la muerte de Mao Zedong, el 9 de septiembre de 1978, dicha muerte anticipó la caída del Partido, oficialmente registrada el 6 de octubre del mismo año. La esposa de Mao y sus seguidores más cercanos fueron incapaces de criticar o modificar las políticas del Partido Comunista.

El sucesor elegido cuidadosamente por el mismo Mao fue Hua Guofeng, quien seguía apoyando la política pro-Mao. Deng Xiaoping, del otro lado respaldado por muchos veteranos del Partido, restableció una fuerte oposición militar a las políticas de Hua a favor de Mao.

La “Banda de los cuatro”⁶⁶, de la cual quedó a cargo Jiang Qing (esposa de Mao), había manipulado la política cultural con el fin de mantener la vigencia del comunismo en china. Jiang se apoyó en el teatro de diálogo para escribir discursos y obras. Pero con la muerte de Mao Zedong la “Banda de los cuatro” perdía poder y control sobre la nación.

teatros cerrados, excepto ocho teatros modelo de ópera, ballet y sinfónica. Zou Jiping., p.39. Versión propia.

⁶⁵ Li Xia, “Cien años de diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre China y Occidente”, *Revista China Today*, 2001. [Referencia disponible en <http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2k1/2001-1/century.htm>]

⁶⁶ Mackerras, Collin, *op.cit.*, 168.

Sobre todo, porque Den Xiaoping al haber pertenecido al Partido Comunista y conocer perfectamente los movimientos internos, se convertía un fuerte adversario político e ideológico.

En 1976 se presentaron las obras *Cuando todos los sonidos son silenciados* (Yu Wushed chu) del dramaturgo Zong Fuxian, procedente de Shanghai. La obra muestra a una familia que participa en las protestas de Tiananmen y son perseguidos como criminales. La siguiente obra medular fue *Corazones leales* (Danxin pu) por el dramaturgo Su Shuyang de Beijing, hablaba de un intelectual juzgado injustamente por el gobierno. Fueron dos modelos del drama trágico chino. Dichas obras se volvieron muy populares al grado de ser filmadas y transmitidas en la televisión por la CCTV Televisión Central China.⁶⁷

En 1977 se premió a las representaciones de *Cuando el arce se va tornar rojo* (Fengye hongle de shihou) y *Amanecer* (Shuguang).⁶⁸ Los temas recurrentes en el teatro fueron la rehabilitación, la reminiscencia, el recuerdo y la sátira.

Los elementos que convirtieron a estas obras en las más sobresalientes fueron la utilización de un tema sensible, personajes de destino trágico que ganaron la simpatía del público, ya que para muchos chinos era impensable que una obra desafiara abiertamente la situación política sin recibir sanción.

Las obras que reflejaron los problemas sociales más importantes de los años ochenta fueron:

- *El primer florecer de primavera* (Baochun hua) de Cui Dezhi
- *La llamada del futuro* (Weilai zai zhaohuan) de Zhao Xingxong,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁸ Zou Jiping, *op.cit.*, p.40.

- *El poder y la ley* (Quan yu fa) de Xing Yixun
- *Proteger la* (Jiujiu ta) de Zhou Guoqing⁶⁹

Los problemas sociales comenzaron a aburrir y se buscó la traducción e introducción de materiales extranjeros en contra de la monotonía de la literatura china de 1978 a 1987 se publicaron 4,000 volúmenes de obras literarias extranjeras.

En 1980, la escritura tomaba modelos europeos, ejemplo de esto fue *Mayor Chen Yi* escrita por Sha Yiexin, influido por el teatro brechtiano. En un momento de la obra el discurso del personaje del Mayor apelaba directamente al público logrando así el famoso rompimiento. En 1982 Huan Zuolin, publicó el ensayo *Hablar sobre credo en el drama*, donde busca conjuntar las técnicas de Mei Lang Fang, Brecht y Stanislavski, para reformar los métodos de actuación.⁷⁰

A principios de la década de los ochenta, la mayoría de dramaturgos chinos acuñaron la creencia de que el teatro debía estar separado de la música y la danza, esa distinción limitó a críticos, directores, y dramaturgos quienes habían percibido nuevas posibilidades teatrales. Además, en China, el teatro de diálogo había sido mucho tiempo el vehículo de la propaganda política comunista, lo cual dificultó a los dramaturgos escribir utilizando esta herramienta sin emanar una sensación de prohibición en sus obras.

Gao Xigjian tampoco disfrutó de escribir al estilo del teatro de diálogo, por el contrario, buscó en las influencias extranjeras y en la tradición china nuevos caminos de creación escénica, resultado de dicha indagación fue el texto *Señal de alarma* (1982) aclamado

⁶⁹ *Ibid.*, p.42.

⁷⁰ *Ibid.*, p.45.

por la crítica occidental; fue el primer autor de vanguardia en China que jugó no sólo con elementos de la tradición oriental, sino también con el individualismo, el existencialismo, el absurdo, provenientes de occidente. Sin embargo la crítica china se mantuvo ciega⁷¹ ante el pionero del teatro moderno chino.

1.2 Camino de Gao Xingjian

Los cambios ideológicos y las expresiones artísticas en China se desarrollaron de la mano con los cambios políticos que el país presentó, es difícil desligar el progreso artístico de la actividad política. La política comunista logró que el arte estuviera al servicio de los intereses del Estado. Si bien es cierto que dicha relación no es inusual, en China ocurrió un completo sometimiento en términos de creación. No había posibilidad de salir de los estamentos establecidos por el Partido, sobre todo en los años de la Revolución Cultural (1966-1976), pero la postura hermética del régimen no mejoró del todo en los años posteriores.

Gao Xingjian creció con la motivación hacia el arte dramático debido a que su madre, una actriz amateur, quien practicaba su histrionismo en una iglesia a cargo de misioneros americanos, siempre lo exhortó a participar en obras desde muy pequeño. También lo inició en la escritura obsequiándole un diario donde expresaba sus percepciones cotidianas e incluso, ya que le interesó la expresión pictórica, ilustraba sus propias historias. La figura materna fue de suma importancia para la carrera de Gao, no sólo como motivación sino que inspiraría algunos pasajes posteriores en su literatura.

⁷¹ *Ibid.*, p.46.

At home, she was the director of family performances, teaching Gao and his younger brother to act out simple scenes for his father, the faithful audience.⁷²

Por otra parte, el padre de Gao trabajaba como oficinista en un banco, lo que propiciaba que la familia Gao estuviera abierta a nuevas ideas y enterada de los sucesos europeos debido al contacto constante con extranjeros en las operaciones bancarias. Después de la derrota del Partido Nacionalista a manos del Partido Comunista en 1949, Gao y su familia regresaron a Nanjing, la antigua capital del régimen nacionalista.

Al terminar sus estudios medios, realizó una audición para ingresar al Instituto de Teatro, pero fue rechazado por ser considerado muy bajo de estatura para ser actor. También se encontraba indeciso acerca de estudiar pintura o letras, pero finalmente opta por el estudio de Letras Francesas en la Universidad de Pekín, donde tiene la oportunidad de estudiar a escritores de vanguardia y clásicos de la lengua francesa. Poco tiempo después de haber ingresado al Instituto, se unió a un grupo de teatro que nombró Gaviota del Mar. El Instituto se localizaba a las afueras de Pekín, cada semana su grupo y él tomaban un autobús hacia el centro para ver diferentes espectáculos que les daban inspiración. En esa época leía los textos de Stanislavski, pero posteriormente dedicaría su atención a las teorías de Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov y Brecht, además de montar obras de Anton Chejov, Mayakovsky, Moliere y Brecht.⁷³

Después de su graduación del Instituto de Lenguas Extranjeras (1962) comenzó a trabajar como traductor para diferentes publicaciones. Por su trabajo, fue natural que tuviera acceso a diferentes obras literarias en su idioma original, sobre todo de teorías literarias, dramáticas y lingüísticas francesas. Desafortunadamente dicho trabajo sólo lo

⁷² En casa, ella era el director de las representaciones familiares, enseñando a Gao y a su hermano menor a actuar en escenas simples para su padre, quien era la fiel audiencia. Zou Jiping, *op.cit.*, p.54. Versión propia.

⁷³ Gao Xingjian, *The other Shore*, The Chinese University Press, Hong Kong, 199, p. xi.

desempeñó durante cuatro años a causa del inicio de la Revolución Cultural y, aunque los intereses de Gao estaban más encaminados a la creación de sus propias ideas, el desarrollo de sus proyectos personales se vio completamente mermado, generaciones completas estarían censuradas en el manejo de la información y la cultura. El pueblo tuvo acceso únicamente a los libros de filosofía y medicina antiguos.

Se prohibió el consumo de literatura, música y productos ajenos al país. La nueva literatura (consignas, discursos y cualquier tipo de normatividad) era escrita por Mao Zedong y sus seguidores. Utilizaron el teatro de diálogo para educar al pueblo, pues notaron su poder sobre las personas. Los disidentes al movimiento dictado por el “camarada⁷⁴” Mao, eran merecedores de asistir a Granjas de Reeducación que tenían el objetivo de limpiar las ideas burguesas de los diferentes grupos sociales, sometiendo a los acusados a trabajos forzados en el campo o la privación de la vida, si las faltas eran muy graves. Cualquier sueño de una expresión libre e individual muere con las políticas comunistas.

Gao Xingjian fue enviado a la provincia de Jiangxi a una granja de reeducación, aunque Gao había seguido las reglas comunistas, su familia pertenecía a la burguesía. Por ello, su conducta era sospechosa y necesitaba ser reeducado. En esos años no tuvo la posibilidad de escribir, sólo preocuparse por sobrevivir, ya que los trabajos de campo eran duros y extenuantes. Determinado a escapar de esa situación, hizo una petición

⁷⁴ La palabra “camarada” fue usual del Partido Comunista como líder Mao Zedong era, por tanto, el “camarada de todos”. La obediencia y del sometimiento psicológico que se engendró en la Revolución Cultural estaba sostenido en las palabras, las cuales colocaban a las personas con un sentimiento de poder. La palabra “camarada” reflejaba el sentido de hermandad, fraternidad, lealtad, fidelidad e incondicionalidad. Las guardias rojas que usaban el color rojo, símbolo de fuerza y honor, se convirtió inconscientemente para las tropas en inspirador de violencia, agresividad y transgresión. Por otra parte, a las mujeres se les incluyó en la lucha con el argumento de la igualdad. Ellas, ahora, poderosas emprendieron la lucha roja con el mismo furor que los hombres. Fue así como la Revolución Cultural golpeó la psique de toda la nación China y los hizo luchar hasta las últimas consecuencias. Wan Chuang, *Chinese Literature*, 1951, p. 114.

para ser transferido a alguna granja del sur de la provincia de Anhui, desde que realizó la solicitud fue trasladado de una granja a otra, hasta que se le permitió permanecer en una pequeña villa de Anhui, donde dio clases en la escuela de la comunidad. La docencia le permitió volver a escribir. Terminó la primera parte de una novela, pero con la seguridad de que esta nunca sería publicada, en ese momento no intentó escribir ninguna otra obra.⁷⁵

A pesar de la rigidez del sistema comunista fueron filtrados “libros prohibidos” a China, sobre todo literatura europea moderna, gracias a esto Gao obtuvo algunos tomos de los libros vedados por el Estado, con los que cargaba cada vez que tenía que huir de un centro de reeducación a otro, aún así en una ocasión tuvo que quemar todos sus manuscritos y libros para evitar la inspección de los guardias rojos.

El pueblo chino poseía una identidad cultural basada en sus costumbres, pero no una estabilidad nacional. Ya que si bien, las tradiciones eran poderosas, llenas de folclor y sabiduría, con la entrada del nuevo siglo y los problemas bélicos se perdió estabilidad. La guerra Sino-Japonesa provocó un sentimiento de unión entre los diferentes partidos chinos; la intervención constante de Rusia introdujo nuevas formas ideológicas del pensamiento; la formación del Partido Nacionalista Chino, la subsecuente formación del Partido Comunista Chino. Todo ello sumado, a las prohibiciones de contacto con naciones europeas, tenían sumida a la nación en un silencio incomodo y obligado.

Debido a la censura, desarrolló una aguda observación y un diálogo interior, como se describe en la novela *El libro de un hombre solo*, incluso, era imposible cantar siquiera en voz baja sin temer meterse en un problema grave. Gao no comprende cómo es que

⁷⁵ Novela autobiográfica que describe las vivencias de Gao durante el periodo comunista en: Gao Xingjian, *El libro de un hombre solo*, Ediciones El Bronce, Barcelona, España, 2003, p. 376.

pudo ver en China cosas que creyó sólo podían suceder en la literatura: crueldad, miedo, violencia y terror que se sembró durante años en el país.

Su madre, musa de la carrera artística de Xingjian, murió poco después de haber comenzado la Revolución Cultural; al parecer accidentalmente ahogada en un río. Su padre intentó suicidarse años más tarde, cuando tuvo problemas serios con los miembros del Partido a causa de la posesión de un arma no registrada, mucho menos autorizada, pero no lo consiguió.

Después de la visita de Richard Nixon⁷⁶ a China en 1972, las autoridades comunistas quisieron cambiar su política extranjera. Cautelosamente China comenzó a abrir sus puertas al mundo occidental. Algunos países europeos reanudaron una normal relación con China, por ello el país necesitaba fortalecer sus departamentos y los ministerios. El Partido llamó a todos los graduados del Instituto de Lenguas Extranjeras, para ocupar puestos en el ministerio extranjero. Por esta razón en 1975, Gao decide regresar a Pekín donde encuentra un trabajo como director de la División Francesa de *Reconstrucción china*, una publicación oficial hecha para los lectores extranjeros. Casualmente un editor francés, que fue invitado para estar a cargo de la editorial de traducciones extranjeras, tenía un sustancial conocimiento de literatura dramática y teatro, le sugirió lecturas y

⁷⁶ Richard Nixon (9 de enero de 1913- 22 de abril 1994). Único presidente norteamericano que se ha visto forzado a dimitir en la historia del país. Tras retirarse unos años de la política, venció como candidato republicano en las elecciones presidenciales de 1968. Hizo su campaña prometiendo una "paz con honor" en Vietnam, buscando una mayor distensión con la URSS y China a la vez que reforzaba el ejército sur-vietnamita. En junio de 1969, anunció en la isla de Guam su intención de reducir el compromiso militar norteamericano. Pese a tomar la errónea decisión de bombardear Camboya (1970) y Laos (1971), inició la retirada del cuerpo expedicionario norteamericano en Vietnam. Su primer mandato concluyó con dos importantes acciones en la línea de la distensión: la histórica visita a Pekín que ponía normalizaba las relaciones de Washington con la China Popular, y la firma de los Acuerdos SALT I en Moscú en mayo de 1972. Reelegido en las elecciones de ese año, en enero de 1973 se firmó el cese el fuego de la guerra del Vietnam en París. Mientras continuó una política de distensión con Moscú, basada en el reconocimiento de la paridad nuclear con la URSS. El estallido del escándalo Watergate y la amenaza de *impeachment* del Congreso precipitaron su dimisión el 8 de agosto de 1974. A fines de los años setenta hizo diversos viajes a la URSS, China y Europa como mediador y experto en cuestiones internacionales pero sin desempeñar ningún cargo oficial.

recomendó algunos libros a Gao, quien ansiosamente absorbió cada cosa escrita por o sobre los escritores del modernismo francés. Este trabajo le reveló una nueva forma de expresión.⁷⁷

En 1979, tres años después del final de la Revolución Cultural, visitó Francia en un programa de intercambio cultural. Sirvió como un intérprete para el renombrado escritor Ba Jin. Éste fue el primer viaje de Gao al extranjero, fue afortunado al ser de los primeros chinos en visitar Europa después de la Revolución Cultural. Aprovechó esta oportunidad para acudir a representaciones en teatros franceses, visitar museos y relacionarse con artistas. Se sorprendió al ver como los escritores y los artistas chinos perdieron contacto con la realidad del hemisferio occidental. Regresó a China e inmediatamente comenzó a traducir y escribir sobre la literatura moderna occidental y sus teorías.

Antes y durante la Revolución Cultural, escribió aproximadamente diez obras teatrales, así como también novelas y poemas, pero ninguna fue publicada. Los editores pensaban que el joven amateur no poseía la estructura de los dramaturgos profesionales y que su trabajo no era lo suficiente claro para leerse como drama. Pasados algunos años, cuando se convirtió en un importante traductor y editor, consiguió desaparecer esas barreras, en 1980, publicó su primera novela, *Constelación en una noche fría* y el ensayo teórico *Una exploración preliminar de las técnicas en la ficción moderna*.

En 1981 se convirtió en dramaturgo residente del Teatro del Pueblo de Artes de Pekín, la más antigua y prestigiosa escuela estilo teatro de diálogo en China. En junio, Yu Shizhi, un entrenador de actores de teatro y su director artístico, le pidieron que

⁷⁷Zou Jiping, *op.cit.*, p.56.

escribiera una obra. Después de escuchar la breve descripción de tres escenarios dramáticos, Yu prefirió la situación de lo que se convertiría en *Parada de autobús* por sus implicaciones universales y el tratamiento del humor acerca de la cotidianidad en la realidad social. Yu consideró que este argumento tendría menos problemas para filtrarse ante el censor que los dos anteriores. Sin embargo, durante el mes de julio cuando Gao fue a la costa de la ciudad de Beidaihe a bosquejar la obra, en Beijing comenzó una campaña contra la liberación cultural. Mientras Gao finalizaba el texto, el señor Yu intuyó un cambio en el ambiente político y sugirió que Gao eligiera otro tema con un estilo más realista que el estilo teatro del absurdo planteado en la obra.

Xingjian abandonó temporalmente *Parada de autobús* y comenzó a investigar sobre un robo de ferrocarril. A las pocas semanas, regresa con una obra más realista, *Señal de alarma*, con la cual Gao y el joven director Lin Zhaohua, emprendieron su primera aventura en el teatro comunista. Mientras que la obra mostraba ser de temática realista, Gao y Lin hicieron un acuerdo tácito de experimentar con un estilo no realista en escena. Su objetivo fue liberar el estilo dialogado como monopolización de la escena china. Ellos nunca informaron su auténtica intención a los actores o a los diseñadores hasta que la producción llegó a su final, pero los intérpretes dieron el suficiente apoyo a ambos creadores durante los ensayos.

Antes del primer ensayo con vestuario de *Señal de alarma*, Gao experimentó un duro enfrenamiento con la política. Una casa editorial en Guangzhou había publicado la segunda edición del folleto *Una exploración preliminar de las técnicas en la ficción moderna*. Wang Meng⁷⁸, quien había leído el folleto, advirtió sarcásticamente a Gao que

⁷⁸ Wang Meng nace en 1934, pasó su adolescencia e infancia en Pekín. Escritor y poeta chino enviado a una granja de reeducación en 1957 por la controversia que generó su cuento *Un joven recién llegado*. En

“su libro causaría un disturbio en el Ministerio de Cultura”. Wang, al haber experimentado la censura y haber tenido que renunciar a sus derechos como escritor en la década de los cincuenta, tenía la experiencia para prever el riesgo potencial del folleto, sin embargo apoyó a Gao.

En junio de 1982, Wang publicó una carta dirigida a Gao en la cual daba una positiva revisión del folleto y lo animaba a escribir la secuela literaria. Posterior a la publicación de esta carta, la Secretaría de la Asociación de Escritores Chinos del Partido Comunista hizo un discurso en el que recomendaba tener cuidado de elogiar dicho folleto, el cual buscaba socavar la tradición realista del socialismo, “descaminar” o perder a los nuevos dramaturgos.

A pesar de las críticas al trabajo de Gao, *Señal de alarma* tenía todo listo para su premier. Normalmente los líderes de sectores artísticos asistían a los ensayos generales para ver los espectáculos y apoyar las nuevas obras. En el caso de *Señal de alarma* pocos líderes del medio artístico presenciaron el ensayo general, los asistentes prefirieron no hacer comentarios. Lo que podía significar que no habían entendido la obra o la clara abstención a opinar. Contra todo Yu Shizi, rescató a Gao, sugiriendo asistir al montaje. La premier fue sorpresivamente un éxito, la representación fue recibida cálidamente por el público general. El teatro tenía asientos para 500 personas, pero se sobrepasó su capacidad. Se convirtió en uno de los eventos más importantes para la audiencia china en Pekín. El periódico francés *Le Monde*, publicó sobre la producción: “nace el teatro de vanguardia en china”. Los administradores culturales no

1977 después de veinte años volvió a ser nombrado y regresó a Pekín, donde finalmente se le permitió residir a partir de 1979. En el año de 1985 se convierte secretario de la Asociación de Escritores de China, posteriormente vicepresidente de la misma asociación, miembro del consejo de la revista *Literatura Popular*. Ha publicado constantemente su novela *Viva la juventud* que aparece completa por fin y participado activamente en reuniones y congresos. Wang Meng, *Cuentos*, Colegio de México, p. 7-14.

realizaron ningún comentario negativo, la representación continuó exhibiéndose 100 noches más. A los alrededores de Pekín más de 10 grupos locales representaron la obra.

En 1983 surgió un debate sobre modernismo en China, Gao y Lin Zhaohua planeaban arrancar el proyecto *Parada de autobús*. Ambos hablaron con Cao Yu presidente del teatro quien los había apoyado en *Señal de alarma*, y el proyecto le pareció aceptable. La obra estuvo lista para julio. Cao Yu⁷⁹ inauguró el ensayo general y disfrutó la obra. Cuando la Secretaría de Asociación de Escritores del Partido asistió a la función sospecharon que el manejo de los personajes y el lenguaje de la obra tuviera alusiones políticas negativas; sin embargo como Gao no realizó una dramaturgia explícita, los integrantes de la Asociación no pudieron proceder.

He Jingzhi, líder de la Asociación de Escritores calificó *Parada de autobús* como la obra más viciosa que había sido escrita bajo el régimen comunista. La obra fue prohibida, se solicitó una revisión de ambas obras que de no aprobar el censor⁸⁰, Gao sería severamente castigado, lo cual podía ser la cárcel o la muerte en un caso extremo. Él, sin saber el resultado de la investigación, pidió un pago por adelantado de *La montaña del alma*, todavía no había comenzado siquiera a escribirla, pero la editorial accedió a pagar el adelanto y salió precipitadamente de Pekín para evitar el conflicto. Ese mismo año le diagnosticaron cáncer de pulmón en dos hospitales diferentes.

Mientras en Pekín sus textos son suspendidos, él se dedica a deambular por siete provincias, cubriendo una distancia de 15,000 kilómetros a lo largo del Río Yang Tze, hasta llegar a la desembocadura. Durante el viaje, particularmente atractivo, conoció

⁷⁹Cao Yu nació en 1910, indudablemente uno de los mejores dramaturgos de la década de los años treinta. Sus obras reflejaban interés por el cambio social. Él pertenecía a los escritores de izquierda. Entre sus obras más importantes destacan: *Tempestad*, *Amanecer* y *Salvajismo*. Mackerras, Collin, *op.cit.*, p. 149.

⁸⁰ El censor eran guardias rojas dedicadas a supervisar las publicaciones, textos, representaciones para evitar disturbios o contaminación ideológica.

culturas primitivas y ceremonias religiosas de las áreas rurales. Identificó algunas raíces étnicas del teatro asiático. Observó artistas folklóricos, cuentacuentos, cantantes de baladas, sacerdotes y representaciones tradicionales. Experimentó un sentimiento trascendental⁸¹ en las montañas y bosques recordando sus enseñanzas budistas y taoístas, las cuales exploró intensivamente en ese tiempo. La agitación acerca de *Parada de autobús* finalmente se detuvo, ya que el departamento nunca realizó una investigación oficial. Gao estaba listo para regresar al teatro. El cáncer también desapareció, al parecer fue un diagnóstico erróneo.

En 1984 su trabajo como dramaturgo obtuvo reconocimiento internacional lo que incomodó a sus oponentes, sumado a que el departamento de cultura detuvo su ataque a los intelectuales. Regresó a Pekín para trabajar nuevamente en el Teatro del Pueblo de Artes de Pekín. Experimentó con el teatro de Ópera Tradicional, escribió cuatro piezas: *Imitador*, *Escondiéndose de la lluvia*, *Camino duro* y *El paso en el monte Habala*. En estas cuatro piezas muestra el proceso de la transformación entre la identidad actor-personaje, teatro dentro del teatro, personaje dentro del personaje.

En diez días terminó de escribir *El hombre salvaje*, una obra basada enteramente en las experiencias vividas en los bosques y montañas a lo largo del río Yang Tze. En este montaje nació el concepto de teatro total. Los ensayos comenzaron en abril de 1985.

Twenty modern dancers functioned as mobile scenery, representing floods, animating trees, and performing other abstract concepts.⁸²

El hombre salvaje causó gran controversia, más que ninguna de sus primeras obras, la crítica dirigió más su atención a la forma bizarra que al contenido de la obra. Les

⁸¹ Sentimiento de encuentro consigo mismo reflejado en su novela *La montaña del alma*.

⁸² Veinte bailarines de danza moderna funcionaron como escenario móvil, que representaban las inundaciones, árboles animados y otros conceptos abstractos. Kwok-Kan Tam, *Soul of chaos*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2002, p. 90. Versión propia.

gustara o no, la audiencia jamás había visto algo así, algunos sentían dificultad para describir lo que habían visto. Algunos espectadores estuvieron molestos por los cuadros enigmáticos, la yuxtaposición de imágenes visuales y pedazos de diálogos. Gao escribió al respecto:

[...] stage dialogue will not be the only device appealing to audiences... singing, chanting, miming, and stage combat, that feature traditional opera theatre, are all to be incorporated.⁸³

Con esta obra Gao se estableció como pionero de la vanguardia china y su teatro obtuvo atención internacional. Después de *El hombre salvaje* recibió invitaciones a varios países europeos. Realizó lecturas dramatizadas y asistió a festivales de teatro en Alemania, Francia, Viena, Londres y Dinamarca.

En 1986 terminó la obra *La otra orilla*, un drama poético, con tintes absurdos, surrealistas, tono sarcástico y oscuro. A pesar de haber inaugurado un laboratorio teatral con el director Lin, no se terminó el montaje, ya que el laboratorio fue clausurado un mes después de haber sido abierto. *La otra orilla* se convirtió en la primera obra publicada sin haber sido escenificada previamente.

En 1987, viajó a Alemania y posteriormente se trasladó a París, donde actualmente reside. Durante los siguientes años continuó su exploración literaria y teoría escrita, al par de dedicar mucho de su tiempo a pintar y exhibir su trabajo. No manejó una postura evidente contra la política comunista hasta 1989, año en que se suscitó un violento ataque contra los estudiantes en la Plaza de Tiananmen por parte de los guardias rojos; fue cuando decidió escribir una obra donde condenó abiertamente la matanza.

⁸³ [...] el diálogo en escena no será el único mecanismo atractivo para el público... canto, declamación, mímica y combate escénico, elementos con los que cuenta el teatro ópera tradicional, todos están incorporados. Gao Xingjian en Zou Jiping, *op.cit.*, p.69. Versión propia.

La plaza de Tiananmen ha sido famosa por protagonizar diferentes tipos de movimientos y protestas, incluso algunas dirigidas por el Ejército Rojo en la época en que el comunismo florecía; pero en el año de 1989 fue testigo de una matanza impactante de un grupo universitario. El pueblo pedía a la armada alejarse de los estudiantes, al mismo tiempo advertían a los universitarios de la presencia de tanques que no retrocedían, tristemente ningún bando dio marcha atrás. *La huida* es el texto que escribió Gao inspirado en ese atroz acontecimiento, como respuesta todos sus textos fueron vetados de forma permanente en China y fue considerado “persona non grata”, estribillo que se publicó en los periódicos y otros medios de comunicación. Esta ruptura es definitiva en la vida y la carrera del autor, ya que da pie a una nueva etapa de experimentación creativa. Esta obra originalmente se escribió para ser representada en los Estados Unidos, puesto que contaba con una invitación por parte de unos amigos que residían en el país. Gao escribió la obra en pocas semanas y la terminó en el verano del mismo año. A la compañía americana no le gustó la percepción e insistieron en revisar el libreto y modificarlo antes de su estreno. Gao rechazó cualquier tipo de revisión argumentando que si los censores en China no consiguieron hacerle revisiones de sus textos, los teatros americanos tampoco podrían hacerlo. El libreto fue enviado al Teatro Nacional de Suecia, donde tuvo lugar la premier el 20 de marzo de 1992.

En 1990 terminó *Al borde de la vida* publicada en *China Today* en 1991, que era manejada por chinos disidentes que vivían en el extranjero. La obra fue escrita para el Ministerio Cultural Francés, la premier realizada en París en el teatro Renaud Barrault, fue en enero de 1993. Posteriormente en Italia, septiembre de 1993, también se presentó en el Festival de Aviñón, julio de 1993. Fue una de las obras favoritas para ser

representada alrededor del mundo, escrita en francés posee un lenguaje propio y muestra un juego enriquecido por los diferentes elementos teatrales.

En 1990 se publicó *La montaña del alma*, novela con la cual resultó nominado y ganador del premio Nobel de Literatura en el año 2000. Posteriormente continuó su labor de traductor, escritor y pintor, algunos de sus textos recientes han sido publicados, como *La caña de pescar para el abuelo*, *El templo de la bondad perfecta*, *El accidente*, *Instante*, *En el parque*, entre otros cuentos y ensayos que han sido traducidos a varios idiomas.

CAPÍTULO DOS

EL DOBLE VS UNO Y EL OTRO

2.1 Occidente: de ida y vuelta.

Los elementos occidentales estaban inmersos en la escena china con el llamado teatro de diálogo que llegó a ser la principal forma de expresión teatral en China durante el periodo de la Revolución Cultural, sumado a algunos dramas históricos y tradicionales que prevalecieron a pesar de los ataques continuos hacia los escritores por parte de los censores de vigilancia. Por ello, la escena china fue imprescindible para el Partido Comunista, ya que necesitaba una promoción y encontró en el teatro este medio de difusión, además se convirtió en un ejemplo claro del sincretismo de occidente y China. El pueblo rechazó la tradición cultural pensando que ésta había ocasionado el atraso a la modernidad, y aunque muchos (autores) quisieron abrirse a las innovaciones, había limitaciones inconciliables que desembocaron en un nacionalismo hueco, fanático y sin sentido.

representada alrededor del mundo, escrita en francés posee un lenguaje propio y muestra un juego enriquecido por los diferentes elementos teatrales.

En 1990 se publicó *La montaña del alma*, novela con la cual resultó nominado y ganador del premio Nobel de Literatura en el año 2000. Posteriormente continuó su labor de traductor, escritor y pintor, algunos de sus textos recientes han sido publicados, como *La caña de pescar para el abuelo*, *El templo de la bondad perfecta*, *El accidente*, *Instante*, *En el parque*, entre otros cuentos y ensayos que han sido traducidos a varios idiomas.

CAPÍTULO DOS

EL DOBLE VS UNO Y EL OTRO

2.1 Occidente: de ida y vuelta.

Los elementos occidentales estaban inmersos en la escena china con el llamado teatro de diálogo que llegó a ser la principal forma de expresión teatral en China durante el periodo de la Revolución Cultural, sumado a algunos dramas históricos y tradicionales que prevalecieron a pesar de los ataques continuos hacia los escritores por parte de los censores de vigilancia. Por ello, la escena china fue imprescindible para el Partido Comunista, ya que necesitaba una promoción y encontró en el teatro este medio de difusión, además se convirtió en un ejemplo claro del sincretismo de occidente y China. El pueblo rechazó la tradición cultural pensando que ésta había ocasionado el atraso a la modernidad, y aunque muchos (autores) quisieron abrirse a las innovaciones, había limitaciones inconciliables que desembocaron en un nacionalismo hueco, fanático y sin sentido.

Es evidente que el teatro de diálogo no era la única forma escénica desarrollándose en Europa, sin embargo otras experimentaciones culturales fueron bloqueadas; lo que no impidió la filtración de información y de textos, a los cuales Gao tuvo acceso gracias al estudio de la lengua francesa, su deseo de conocimiento y su trabajo de traductor reanudado al término de la Revolución Cultural.

Gao se vio motivado por discrepar con el uso que daba el comunismo al teatro sumada a la búsqueda incansable de la teatralidad. En la experimentación de Gao se puede observar el existencialismo, individualismo, el absurdo por parte de autores como Sartre, Brecht, Ionesco, Beckett y el teatro de la crueldad de Artaud. Expresiones teatrales que discrepan con el teatro de diálogo debido a que el conocido *teatro de diálogo* basa el desarrollo de la representación en la narrativa de los actores y su interacción por medio del diálogo. Las expresiones teatrales experimentales por otro lado buscan romper con la lógica secuencial de la palabra, hacen de ella juego e integran movimiento, imágenes, uso del espacio, entre otros.

El término teatralidad ha sido discutido por el sentido que tiene en los diferentes discursos escénicos. Algunos parten de que la teatralidad implica una exageración, extralimitación o una sobreactuación, percibiendo dicho concepto con una connotación negativa⁸⁴. Pero con el desarrollo práctico del concepto mismo, se ha visto que la “teatralidad permite el tránsito de una realidad establecida a una de ficción”.⁸⁵

La teatralidad es el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual productores y receptores actualizan una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su representación

⁸⁴ Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 1997, p. 26.

⁸⁵ Adame, Domingo, *Elogio del Oxímoron, Introducción a las teorías del teatralidad*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005, p. 52.

y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Ese es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.⁸⁶

Las ideas anteriores de teatralidad no se contraponen a la idea que Gao busca de la teatralidad y de su teatro pues para él:

De todos los géneros literarios, no hay ninguno que dé más importancia a la forma que el teatro, quizás porque el teatro no sólo recurre a la lengua, sino además debe ayudarse de toda una retahíla de técnica, en especial la actuación de los actores, sin la cual no se puede llevar a escena y producir la obra.⁸⁷

La función de la teatralidad es responsabilidad de los creadores, en un principio del dramaturgo, ya que “un buen guión debe contener las directrices referentes a su representación para el director”.⁸⁸ Por ejemplo, Genet prohibió que durante diez años su obra se representara en Francia porque no confiaba en que ningún director fuera a llevarla a escena de forma correcta; o Brecht, su teatro es el resultado de su indagación como actor-director-dramaturgo y sus indicaciones piden que se considere esa visión en conjunto.

El teatro es comunicación viva. Y la gente lo siente así. Pero claro, por eso, hay que contarle al público desde el escenario cosas esenciales, no copiar sin más las pequeñas miserias de nuestras vidas. No merece la pena.⁸⁹

Gao Xingjian es un creador que busca la expresión de su mundo interior, el teatro se vuelve la posibilidad de materializar sus intenciones, por ello las influencias que se manifiestan en su trabajo escénico son idóneas para enriquecer la comunicación y fomentar el juego interpretativo y plástico.

He experimented with the techniques of different theoretical orientations that include the Brechtian theatre, the Theatre of the Absurd, Theatre of Cruelty and Poor Theatre.⁹⁰

⁸⁶ Adame, Domingo, *op.cit.*, p. 42-43.

⁸⁷ Gao Xingjian, “La forma teatral y el actor neutral” en *Contra los ismos*, El Cobre, Barcelona, 2007, p.111.

⁸⁸ Gao Xingjian, *op.cit.*, p.111.

⁸⁹ Gao Xingjian, “Frente a la locura del mundo la soledad nos alivia y nos salva”, entrevista de Borja Hermoso en el Diario *El País*, 24 de Marzo de 2001. [Referencia: Portal *El País* disponible en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Frente/locura/mundo/soledad/nos/alivia/nos/salva/elpepicul/20080224elpepicul_1/Tes]

De modo alguno es un pastiche con zancos y música para atraer y entretener al espectador, no busca ser complaciente sino generar una forma motivada por la comunicación. Es pertinente, aclarar que Gao no soñó jamás ser publicado, sus escritos respondían a una necesidad propia de eludir la locura de los tiempos y detener la propia.

Si se pretende pensar y actuar con total independencia, la soledad es necesaria [...] Frente a la locura del mundo, la soledad nos salva.⁹¹

En sus textos una de las influencias más importantes después de la ópera de Pekín, es la brechtiana⁹², porque en Brecht encontró un narrador que se interrelacionaba con el público haciéndolo consciente de estar en una representación y distanciándolo del acto representacional, de ese modo el público toma conciencia de que observa una ficción y puede ser capaz de aprender y poner en tela de juicio su propio pensamiento y sus hábitos. En la escena china el distanciamiento no es un elemento nuevo, en la ópera de Pekín solía usarse este recurso cuando un actor entraba a escena, dicho actor se presenta, habla de su origen, de sus circunstancias y suele dar un adelanto de lo que pasaría en escena. Este recurso es considerado similar al coro griego que contextualizaba a los espectadores, en caso de que acabasen de llegar a la función.

Entre las obras que evidencian la utilización del distanciamiento se encuentran *Señal de alarma*, *La huida*, *La otra orilla*, *Al borde de la vida*, *Diálogo y réplica* y *El sonámbulo*.⁹³

⁹⁰ Él experimentó con las técnicas de diferentes orientaciones teóricas, incluidas el teatro brechtiano, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad y el Teatro Pobre. Kwok-Kan Tam, *Soul of the...*, p.8. Versión propia.

⁹¹ Gao Xingjian, "Frente a la locura del mundo..."

⁹² Teoría acuñada por Bertolt Brecht, quién pone como principal función confrontar y enseñar en el teatro por medio de un distanciamiento del actor hacia el espectador.

⁹³ Desglosaré brevemente las obras que considero con mayor reflejo de la influencia de brechtiana, pues sólo quiero dar un contexto de la retroalimentación oriente-occidente, debido a que mi interés está encaminado en el diálogo Artaud-Gao.

Los textos escritos por Gao en China durante el periodo posterior al término de la Revolución Cultural son: *Señal de alarma*, *Parada de autobús*, *El hombre salvaje* y *La otra orilla*. En *Señal de alarma* describe las frustraciones de un joven chino en plena transformación social; *Parada de autobús* retrata la ansiedad colectiva sobre los movimientos sociales; *El hombre salvaje* es una paradoja conflicto entre la tradición y la modernización; *La otra orilla*, muestra al teatro como medio didáctico y el juego filosófico y vanguardista de la escena.

La obra *Señal de alarma* es la historia de Heizi, un joven desempleado, que busca hacer negocios en medio de un ambiente abrasivo, por un lado aprendiz de ferrocarrilero, oficio donde aprende la posibilidad de tener una vida honesta por medio de un trabajo duro y con un salario muy bajo; contrapuesto con la vida fácil de los robos. Él al ser aprendiz y estar en la estación de trenes tiene conocimientos necesarios para ayudar a un grupo de asaltantes a efectuar el robo. Heizi se ve motivado pues necesita dinero rápidamente ya que quiere casarse con su joven novia. La situación se complica porque el día en que va a efectuarse el motín, la novia de Heizi toma el tren. El protagonista se encuentra en el conflicto de seguir el motín con el riesgo de descubrirse como un delincuente ante su novia o enfrentarse al grupo de asaltantes. La anécdota nos recuerda a Gali Gay, protagonista de algunos textos de Brecht, donde un hombre va modificando sus decisiones según los medios en los que se desarrolla y el personaje con el fin de no defraudar las expectativas exteriores o sociales se transforma, con esto Brecht deja entender que el hombre es una herramienta prescindible. De la misma forma Heizi, se convierte según el grupo social en el que se encuentre. Por otro lado, Gao experimenta tres tiempos verbales a la vez, para dar el efecto de distanciamiento, aunque con un estilo diferente.

El teatro épico de Brecht convierte a la tercera persona en narrador para introducirte en la obra sin usar el diálogo en ningún momento. En la ópera de Pekín, en los apartes o las intervenciones habladas en medio de canciones se puede usar la tercera persona, pero sin emplear tampoco los diálogos entre los personajes.⁹⁴

En *La otra orilla*, *Al borde de la vida*, *Diálogo y réplica*, *El sonámbulo* como el resto de su producción dramática y literaria Gao hace uso del distanciamiento basándose en el juego de los pronombres personales y los diferentes tiempos verbales. Este elemento lo desarrolla como parte sustancial de su teoría teatral apoyado en la gramática china, que tiene una estructura básica muy flexible en comparación con la de algunos idiomas occidentales.

El sustantivo en chino está formado por caracteres individuales y, a diferencia de los idiomas occidentales, carece de género, número y caso. El sustantivo, el verbo, el adverbio y el adjetivo son, en lo que a su función gramatical concierne, intercambiables. El verbo carece de conjugación y no distingue tiempo ni modo; no existen cambios morfológicos que diferencien pasado, presente, futuro o indicativo, condicional o subjuntivo. El sujeto, el predicado y el objeto se mueven con libertad y no siguen el orden de la frase. El sujeto se omite con frecuencia, y no es fácil distinguir la frase carente de sujeto de la frase carente de pronombre personal. No existe diferencia entre la voz pasiva, el participio pasado y presente o lo real y lo posible. La oración subordinada atributiva puede prescindir de las partículas correlativas; la oración compuesta no está limitada por el tiempo y el modo; la relación entre las palabras y frases no depende de las partículas gramaticales y, con frecuencia, se oculta el significado latente del carácter, la frase o el tono, y así sucesivamente: todo ello viene a corroborar que las principales formas gramaticales de los idiomas no tienen correspondencia en chino. Estos rasgos peculiares del chino lo dotan de enorme versatilidad; pero, claro, siempre es posible ahorrar esfuerzos recurriendo, en la escritura, al chino occidentalizado basado en la gramática de las lenguas occidentales.⁹⁵

Los pronombres personales le permiten indagar diferentes niveles de comunicación y percepción. A continuación muestro la forma en la que explica a detalle su percepción acerca de los pronombres YO, TÚ, ÉL y su función en el diálogo consigo mismo. En el capítulo 52 de *La montaña del alma*:

Tú sabes que no hago nada más que hablarme a mí mismo para distraer mi soledad. Sabes que mi soledad es irremediable, nadie puede consolarme, no puedo recurrir a otro que a mí como interlocutor de mis discusiones.

⁹⁴ Gao Xingjian, “La forma teatral y el actor...”, p.127.

⁹⁵ Gao Xingjian, “El chino moderno” en *En torno a la literatura*, El Cobre Ediciones, Barcelona, España, 2003, p. 66.

En este largo monólogo, “tú” es el objeto de mi relato, en realidad es un yo que me escucha atentamente, “tú” no es más que mi propia sombra.

Mientras escuchaba atentamente a mi propio “tú”, te he hecho crear a “ella”, porque tú eres como yo, no puedes soportar la soledad, debes encontrar también alguien con quien hablar.

Has recurrido, pues, a “ella” de la misma manera que yo he recurrido a “tú”.

Ella deriva de “tú” y, de rebote, viene a confirmar mi yo. “Tú”, el interlocutor de mis diálogos, has convertido mi experiencia y mi imaginación en relaciones entre “tú” y “ella”.

No sé si has reparado en ello. Cuando hablo de “Yo”, de “tú”, de “ella”, de “él”, e incluso de “ellos”, no hablo más que de mí, de ti, de ella, de él e incluso de ellas y de ellos; no hablo nunca de “nosotros”. Pienso que este “nosotros”, extraño e hipócrita, es en verdad superfluo. [...] Si digo “nosotros” me entran dudas al instante, pues ¿cuántos yo es incluye? O bien, ¿cuántos reflejos opuestos a “yo” hay, siluetas de “tú” y de “yo”, de “ella”, a los que “él”, “tú” y “yo” dan origen bajo forma de fantasmas, así como de “ellos” y “ellas”, que son todas las figuras animadas de “él”? Nada más engañoso que este “nosotros”.

Sin embargo, puedo decir “vosotros”. Cuando estoy frente a varias personas, ya sea para agradecer, censurar, montar en cólera, amar, despreciar, estoy en una posición de fuerza, me siento más fuerte que en cualquier otro momento. Mientras que “nosotros”, ¿qué sentido puede tener? Salvo una especie de afectación que resulta irremediable. Es por ello por lo que siempre evito este “nosotros”, afectado e hipócrita, que no cesa de infatuarse. Si un día llegara a ocuparlo sería indicio de una cobardía y de una esterilidad inconmensurables.⁹⁶

La distinción entre yo, tú y él es el punto de partida de la conciencia humana.⁹⁷

Para Gao la utilización de los diferentes pronombres personales, es resultado de la exploración del lenguaje decodificando una partitura escénica donde el actor interpreta los diferentes pronombres como diferentes niveles de conciencia y de comunicación. Por ejemplo en la obra *Diálogo y réplica* el personaje de “hombre” utiliza el pronombre TÚ, ya que de esa forma trata de confrontarse con sus barreras psicológicas; en esa misma obra la “mujer” utiliza el pronombre ELLA, tercera persona para borrar su sufrimiento. Las obras que desarrolla post exilio como son: *Al borde de la vida*, *El sonámbulo*, *Diálogo y réplica*, y *Cuarteto para un fin de semana* tienen una profunda

⁹⁶ Gao Xingjian, *La montaña del alma*, Ediciones el Bronce, Barcelona, España, 2002, p. 405- 407.

⁹⁷ Gao Xingjian, “La forma teatral y el actor...”, p.170.

experimentación de las sensaciones y cambios de los niveles, ya sea niveles de sueño y vigilia; del pasado al presente; de la realidad a la ficción, etcétera.

El proceso psicológico del acto interpretativo precisamente se realiza tomando el *yo*, el ego, pasando por el *tú*, es decir, el cuerpo del actor, para representar el personaje de *él*. El hecho de que el *yo*, el *tú* y el *él* coincidan en el cuerpo del actor en la práctica del proceso de actuación, a menudo hace aún más compleja la relación entre ellos. El *tú* dentro del *yo*, *él* dentro de *ti*, y *yo*, de vez en cuando, dentro *él*. Especialmente cuando lanza la mirada al público, suele ser difícil distinguir el *yo*, el *tú* y el *él*. Sin embargo cuando los actores entran en el papel, esta distinción les es altamente útil, ya que esta conciencia introspectiva justamente les permite establecer en el otro mundo algún tipo de coordenada que les facilita introducirse lo antes posible en dicho papel.⁹⁸

La experimentación con la lengua china tiene una penetrante relación con su realidad, ese *nosotros* tan cuestionado por Gao fue el pronombre más usado por Mao y el Partido Comunista en sus diferentes discursos y denotaba la muerte de la individualidad y evidencia la imposición engañosa del poder. Los caminos lingüísticos de Gao responden a la necesidad de preservar su identidad, libertad, autonomía. *Nosotros* mata el “yo”, esa muerte la provoca “lo otro”. La sociedad descarta la posibilidad de lo diferente y ensalza las etiquetas, las vías comunes, esa suerte de espejismo en la cual tenemos la ilusión de pertenecer, de formar parte, pero una libertad colectiva deja de ser libertad puede ser muchas otras cosas, pero ser *uno*⁹⁹ libre es el camino de un hombre solo. Sería preferible decir *un* en vez de *uno* porque el género femenino o masculino no es importante sino la capacidad de las cosas de ser individualmente, Gao utiliza el *uno* para un entendimiento lingüístico, pero lo que desea enfatizar es la capacidad individual de ser unidad.

El teatro del absurdo es otra influencia resonante en los montajes de Gao. *Parada de autobús*, escrita antes que *Señal de alarma*, pero montada posteriormente debido a

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Concepto de *uno* acuñado por Gao se refiere al individuo, sin considerar determinante sexo, edad o clase social.

algunas dificultades con los censores comunistas es la primera obra en traer elementos del teatro del absurdo a la escena china. Habla de un grupo de personas que están esperando un autobús rumbo a la ciudad. El autobús tarda mucho tiempo y cuando llega a pasar no hace parada en esa estación, provocando una sensación de espera y ansiedad. Tiene una estructura dramática similar a *Esperando a Godot*. En *Parada de autobús* el carácter de los personajes está más desarrollado que el de la obra de Beckett, además que las discusiones que se presentan en *Parada de autobús*, están encaminadas a una inconformidad con el orden político más que con un orden universal. Aunque para Gao Xingjian la obra no es un experimento del absurdo sino:

The act of waiting in *The bus stop* is only a metaphor of life in China. There is nothing absurdist or Existentialist in the act of waiting itself, but once the act of waiting is turned into a metaphor of life and the question of the meaning of life asked, then the act of waiting is no longer simply a matter of waiting for the bus, for it has become life itself, in which there is hope which is never realized but always promised.¹⁰⁰

La visión de Gao se sustenta en la realidad china que en ocasiones fue para él absurda en sí misma, más allá de la influencia europea. Aunque para Claire Conceison la estructura de la obra es muy similar a *Esperando a Godot*.

In *Bus Stop*, years go by as a group of citizens waits endlessly in boredom at a bus stop without ever catching a bus to the city. Representing a cross-section of Chinese society in the early 1980s and including a variety of ages and roles (with titles such as Old Man, Girl, Hothead, and Supervisor), there is more character and plot development in *Bus Stop* than *Godot*, but the basic structure is not terribly dissimilar.¹⁰¹

¹⁰⁰ El acto de esperar en *Parada de autobús* es sólo una metáfora de la vida en China. No hay nada de absurdo o existencialista en el acto de esperar en sí mismo, pero una vez que el acto de esperar se convierte en una metáfora de la vida y se pregunta el significado de la vida, entonces el acto de la espera ya no es simplemente una cuestión de esperar a el autobús, ya que se ha convertido en la vida misma, donde existe una esperanza no realizada pero siempre prometida. Gao Xingjian en Kwok-Kan Tam, *Soul of the...*, p. 53. Versión propia.

¹⁰¹ En *Parada de autobús*, pasan los años mientras un grupo de ciudadanos espera infinitamente en el aburrimiento en una parada de autobús sin poder tomar un autobús rumbo a la ciudad. Representando de una muestra representativa de la sociedad china a principios de la década de los ochenta e incluyendo una variedad de edades y roles (con títulos como Hombre Viejo, Chica, Cabeza Caliente, y el Supervisor), hay más desarrollo de personajes y de la trama en *Parada de autobús* que en *Godot*, pero la estructura básica no es muy disímil. Conceison, Claire, *Fleshing out the Dramaturgy of Gao Xingjian*, Publicado por MCLC Resource Center, copyright, 2002 [Referencia disponible en <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/conceison.htm>] Versión propia.

Gao Xingjian comparte la idea de que el teatro del absurdo representa las situaciones inverosímiles y absurdas de la realidad misma.

Beckett pasó de la reflexión y el discernimiento al absurdo, pero yo compruebo una y otra vez que en la vida cotidiana el absurdo tiene una dimensión real, y no veo oposición o quiebra alguna entre lo real y lo absurdo. Beckett revistió el absurdo con tintes de tragedia, y yo prefiero devolverlo a la comedia. El teatro de vanguardia occidental descarta el realismo, pero mi teatro experimental se nutre muchas veces de la vida real. El teatro de vanguardia occidental proclama el antiteatro, pero yo prefiero volver a las fuentes de teatro tradicional chino, retornar a la dramatización y a la teatralización pérdidas con tanta frecuencia en el teatro contemporáneo, esforzarme, en el momento de la composición y en el de la representación, por descubrir y llevar a la práctica nuevas posibilidades dramáticas y escénicas.¹⁰²

La diferencia es que en *Parada de autobús* el conflicto de la obra es saber qué habrá delante de ellos y la resignación de pensar que su estado actual es mejor a caminar hacia adelante. Los personajes llegan a la conclusión de que ellos deberían empezar su jornada caminando, después de una serie de discusiones entre los personajes principales que representan arquetipos de la sociedad china: una joven estudiante, una mujer de edad media, una mujer anciana, hombre adulto, vigilante de la estación, hombre silencioso.

Some critics have assailed the Silent Man as an “individualist who has abandoned the masses” and “has refrained from promoting the people’s constructive and positive spirits.”¹⁰³

Los personajes, a medida que el tiempo pasa, se sienten más confusos con respecto del paso del tiempo y no saben exactamente cuánto tiempo han estado esperando. Muestra el tormento del paso del tiempo, su valor y la pérdida del mismo. La espera es la imposibilidad del cambio y concluyen emprender su camino rumbo a la ciudad a pie.

La otra orilla es un texto donde la exploración de Gao se muestra viva y toma elementos de la ópera de Pekín, donde la interpretación y las intervenciones musicales

¹⁰² Xingjian, Gao, *En torno a la literatura...*, p. 48.

¹⁰³ Algunos críticos han criticado fuertemente al hombre silencioso como un individualista "que ha abandonado a las masas" y "se ha abstenido de promover el espíritu constructivo y positivo de las personas". Jin Da en Kwok-Kan Tam, *Soul of the...*, p. 69. Versión libre.

tienen un peso fuerte como en la representación tradicional, pero descompone el lenguaje. *La otra orilla* tiene un conflicto filosófico: ¿qué hay después? Refiriéndose a la vida o a la muerte según se entienda, la historia no tiene una organización cronológica y las escenas ordenadas de forma peculiar, parecen no tener una relación entre sí. Cuando los actores cruzan *la otra orilla*, su lenguaje y su corporalidad se descomponen de la forma cotidiana. Uso de elementos dramáticos como las cuerdas, que nos indican los cambios de tiempo y realidad, estar aquí o en *la otra orilla*, provocan que los actores posean un alto entrenamiento y entrega.

Los textos que pertenecen a la etapa en que Gao aún vivía en China, tienen cambios importantes entre uno y otro la primera etapa tiene un mayor manejo de la teoría del absurdo y la tendencia al teatro político de Brecht en la segunda etapa la teoría de Gao sobre los pronombres personales, el trabajo actoral, son más lúcidos. Podemos identificar en *Señal de alarma* y *Parada de autobús*, un diálogo de experimentación con los elementos europeos (brechtianos, el absurdo) y la realidad de China. Los cuales no he leído debido a no encontrarlos en la lengua hispana¹⁰⁴, gracias al trabajo con la doctora Botton Beja, sé que el texto *Parada de autobús* cuenta con una traducción, inédita, realizada por el argentino Jorge Svarzman, dotada de un rico lenguaje típico

¹⁰⁴ La dramaturgia de Gao Xingjian, en las editoriales españolas y mexicanas, es una rareza. Día a día gracias a que investigadores y traductores como Luis Zapata, Sergio Pitol, Flora Botton Beja (en México) han generado un interés mayor por Gao Xingjian. Las obras escritas en China no son publicadas con facilidad debido a la presión constante de la política china; quien mantiene un silencio incómodo acerca de su propia Revolución Cultural. Por ello los reportes y artículos que salen a la luz son de montajes que su evidencia es el espectador y pocas fotografías, pero no la permanencia de un libro. Las reflexiones acerca de sus influencias se discuten en sectores que se encuentran protegidos de las severas críticas, como la Universidad de Hong Kong, Universidad de Illinois, Universidad de Cambridge, entre otras pocas. Por ello mi investigación, tristemente para mí, en un sentido es superficial y basada en artículos alrededor del tema. Las obras posteriores al exilio tienen mayor vigencia, auge y difusión, aunque también como rarezas en México, no así en Francia, donde se encuentra su mayor producción. A continuación escribo las obras que tengo lectura de primera mano: *La huida*, *Al borde de la vida*, *El sonámbulo*, *Un cuarteto para fin de semana*, *The other shore* (La otra orilla), *Dialogue and Rebuttal* (Diálogo y réplica). Por esa razón he basado mi último análisis en la obra *Al borde de la vida*, en donde se conjunta la edición en español, inglés, francés; así como diversos montajes, artículos y publicaciones sobre ella.

argentino que busca recordar al chino coloquial utilizado por Gao Xigjian en la versión original. Entre los textos mencionados, *El hombre salvaje* y *La otra orilla* tenemos el período en que Gao ha viajado a la orilla del río Yang Tze¹⁰⁵, en estos textos es evidente un sentido ritual, un diálogo entre la naturaleza y el hombre, es por ello que esa teatralidad tradicional y ancestral se hace presente con una influencia similar a la descrita en el teatro de la crueldad artaudiano por ello continuaremos su estudio en el siguiente apartado.¹⁰⁶

En *La huida* se utilizan los elementos brechtianos del distanciamiento, rompimientos, los personajes se dividen en estados de conciencia y esta disertación y división de si mismos es aclaratoria al público no sólo de que está en una representación como la hace Brecht sino también de la profundidad de los personajes mismos y las temáticas existencialistas al estilo de Sartre, donde la soledad y *huir* es lo único que puede preservarnos.

Gao Xingjian crea en su dramaturgia un espacio libre y al mismo tiempo privado, en las que identifico como principales temas:

1. La soledad como la única posibilidad de libertad.
2. La libertad, tema que va unido a la soledad. Para Gao no existe una verdadera libertad si no se renuncia a los valores colectivos, y por tanto eso lleva a la

¹⁰⁵ En 1984 Gao escribe obras *El imitador*, *Escondiéndose de la lluvia*, *Camino duro*, *El paso del Monte Habala* y en 1985 *Monólogo*, donde continúa la exploración del lenguaje meta-teatral (teatro dentro del teatro). Siendo poco relevante a los intereses del presente trabajo, porque es un elemento no explorado por el teatro de la crueldad en ese sentido estrictamente. Sino más bien, Artaud se enfoca en un estado de conciencia en el actor, de lo cual profundizaremos más adelante.

¹⁰⁶ En 1987, escribe *Ciudad infernal*, y en 1989, *La historia del libro clásico de "Montañas y mares"*. Textos en los cuales Gao se mantiene al margen de los eventos políticos que se suscitan en China, hasta la matanza de Tiananmen en 1989.

soledad, pero no vista como un castigo, al contrario, como la paz que puede proporcionar saberse uno mismo.

3. La lucha de lo individual contra los valores sociales, los dos temas anteriores y éste, completan una parte de la ideología de Gao, en los cuales funda también la técnica de utilización de pronombres personales: YO (cuando habla de una acción presente), TÚ (cuando habla de sí mismo reflexionando acciones presentes, o también utilizado en forma de confrontación), ÉL o ELLA (cuando habla del otro, representando a la sociedad a lo externo o ÉL, cuando habla de sí mismo, pero no involucrando sentimientos). El pronombre personal *nosotros* no debe existir según la teoría de Xingjian ya que es engañoso y tramposo pues sólo busca satisfacer los intereses personales haciendo creer que es por un bien común. Esto por una parte hace crítica de las relaciones de pareja, de la familia, de los grupos sociales, pero claramente hace un fuerte ataque al tipo de manejo ideológico y en las formas de expresión de los miembros del Partido Comunista y sobre todo de Mao Zedong.
4. La casualidad y el caos. Otro elemento importante es la presencia de la casualidad, en su obra muestra cómo a veces suceden cosas sin que hayan sido planeadas o previstas, el golpe que atesta en la cabeza el destino sin que se haya previsto. En *El sonámbulo* refleja el juego del azar, donde el protagonista por estar en un lugar y hora determinados terminar en situaciones inesperadas, caóticas y absurdas.

¿Quién sabe? Un accidente, o un malentendido, una casualidad, una tontería, una estupidez; sin hablar de la mala pata, del golpe que le cae a uno en la cabeza sin que nadie lo haya asestado. En este mundo, todo es posible.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Gao Xingjian, *El sonámbulo* en *La huida*, Ediciones El Milagro, México, 2001, p.123.

Las grandes tradiciones filosóficas del budismo¹⁰⁸ y el taoísmo¹⁰⁹ han significativamente influenciado la formación europea, particularmente la filosofía alemana como pasó en el trabajo de Nietzsche y su afinidad con el taoísmo. La dramaturgia de Gao Xingjian mantiene la visión zen ante el humano y en la actuación. En muchas ocasiones se comparó su trabajo al nihilismo de Nietzsche, pero Gao no cree en una inacción pesimista y derruida, sino en una contemplación en comunicación con la naturaleza.

En la dramaturgia de Gao vemos la confluencia de diferentes corrientes pero mantiene un estilo único, vaivén entre oriente-occidente y la continua experimentación del lenguaje teatral.

2.2 La presencia del doble en el uno y no-nosotros

El teatro de Gao Xingjian ha sido controvertido como consecuencia de su nominación y obtención del Premio Nobel. A pesar de que sus textos tuvieron resonancia una década y media antes del galardón, sus estudios se intensificaron a raíz de dicho suceso. Hubo cuestionamientos acerca de las razones por las cuales fue merecedor del premio. Algunos escritores chinos exiliados igual que el mismo Gao, celebraron la premiación viéndolo como símbolo de triunfo de la literatura disidente; a su vez los críticos europeos catalogaron con una doble intención la preseña, ellos argumentaron que la Academia premió a un escritor con modelo occidental en sus creaciones asumiendo la imposición del discurso hegemónico dominante sobre oriente. Otros opinaban que se

¹⁰⁸ Budismo es una corriente filosófica proveniente de la India, busca la liberación y el desarrollo personal por medio de la meditación y la benevolencia.

¹⁰⁹ Tao es una corriente filosófica orientada a la liberación individual, tiene como premisa principal la paciencia y la no-acción.

premiaba la tradición china junto con los valores universales reflejados en su obra, y algunos pocos simplemente se inclinaron a pensar que era la forma en que Europa desaprobó la guerra china y su comunismo.

China, por su parte, dio la espalda e ignoró tal premio argumentando que la tradición no puede estar sostenida por los escritos de Gao, tomando en cuenta que hay otros dramaturgos con calidad poética, subversivos y radicales como Cao Yu, Tian Han y Lao She de la década de los ochenta¹¹⁰, algunos creían que sería el gran poeta Ba Jin quién recibiría el Premio Nobel. El texto con el cual la Academia se inclinó para premiar a Gao Xingjian fue la novela *La montaña del alma* tomando en cuenta, obviamente, el resto de su literatura. Elegida sobre todo por su calidad poética, juego del lenguaje y los símbolos culturales tradicionales chinos sumados a la nostalgia del mundo contemporáneo.

Jo Riley defendió la originalidad del autor, ahora franco-chino, quien negó que Gao se basara en los modelos europeos y remarcó que su influencia y experimentación obviamente descansaban en la tradición cultural china.

In conclusion, the myth that Gao has simply followed patterns of drama set by Western dramatists such as Ibsen, Beckett, Artaud, Kantor or Grotowski has proved as fruitless as the idea that Brecht may have founded his theories of Alienation entirely on having seen some performance of *Jingji* in Moscow. In both cases, a companion dramatist or dramatic theory shadows original work. Gao's work is possibly so Chinese that we simply cannot understand it in the West properly. Yet, we have seen that the seeds of Gao's concepts of drama are deeply bound to certain potentials inherent in the Chinese language, which he fully exploits. For, the Chinese language can surpass all physical boundaries of time and space- according to Gao, "time and space are language".¹¹¹

¹¹⁰ Kwok-Kan Tam, *Soul of...*, p.111-112.

¹¹¹ En conclusión, el mito de que Gao se ha limitado a seguir las pautas establecidas por el drama de los dramaturgos occidentales como Ibsen, Beckett, Artaud, Grotowski o Kantor ha resultado tan inútil como la idea de que Brecht ha fundamentado toda su teoría de la alienación en el haber visto una actuación de *Jingji* en Moscú. En ambos casos, un compañero dramaturgo o una teoría dramática ensombrecen el trabajo original. El trabajo de Gao es posiblemente tan chino que no podemos entenderlo correctamente en Occidente. Sin embargo, hemos visto que las semillas de los conceptos de Gao sobre el drama están

La comparación que hace Jo Riley para negar la influencia europea en Gao, desde mi punto de vista es muy subjetiva y de débil sustento debido a que en primer lugar Brecht, sí utiliza el modelo de la ópera de Pekín para su teoría teatral y por otro lado deja de lado el momento histórico en el cual Gao gesta su dramaturgia, ya que la tradición china había sido eclipsada por el Partido Comunista. De ningún modo estoy diciendo que Gao no use o no reconfigure el lenguaje chino, pero la indagación es al mismo tiempo abierta, ignorando las etiquetas, él deja su pluma y su mente libre en la expresión de sus emociones y a veces toca lugares profundos del folklor chino, como en otras ocasiones se manifiesta en formas universales del lenguaje tocando así la cultura occidental a partir de lo humano.

Acerca de la discusión de las formas en su dramaturgia, Gao no tuvo interés de aclarar las polémicas, no obstante escribió ponencias y ensayos donde manifiesta su visión teatral, evidenciando su postura de no etiquetar, denominar o clasificar su obra, dejarla libre, ya que un artista tiene la necesidad de expresar sin colocar límites a su discurso, que es la materialización del mundo interior de cada creador. Gao no se nombra “revolucionario”, rechaza pelear, sólo habita en las palabras de su corazón una especie de individualismo subjetivo.

Me inclino a creer más en la integración y retroalimentación de teorías teatrales que en el tradicionalismo del autor; pues es vital su formación en literatura francesa en el Instituto de Lenguas Extranjeras, por ello toma muchas ideas de la escuela estructuralista (francesa); la censura de textos tradicionales en los años más radicales de

profundamente vinculados a ciertos potenciales inherentes a la lengua china, que ella explota por completo. En efecto, el idioma chino puede superar todos los límites físicos de espacio-tiempo de acuerdo con Gao, "el tiempo y el espacio son el lenguaje." Jo Riley and Michel Gissenwehrer, "The myth of Gao Xingjian" en *Ibid.*, p.130. Versión propia.

la Revolución Cultural; el bombardeo del teatro dialogado, el cual Gao rechaza; y que en la dramaturgia tradicional no hay una deformación del lenguaje ni estructural ni ideológico como se da en los años de vanguardia europea, representado por el surrealismo, dadaísmo, cubismo, el teatro de Alfred Harry y el teatro de la crueldad.

Gao está en contra de denominar su obra dentro de algún *ismo*, pues él usa los caminos formales y estructurales que necesite para expresar sus intenciones interiores, eliminando la gratuidad y la moda de las mismas corrientes vanguardistas, por ello no se encadena en una escuela sino busca en las diferentes escuelas posibilidades del lenguaje escénico y literario. Cuando él re-descubre la ópera de Pekín sería al mismo tiempo que vuelve a leer literatura europea. El reencuentro con la tradición china surge poderoso del viaje que realizó a las orillas del río Yang Tze, es definitivo para el rechazo completo al teatro dialogado, paradójicamente europeizante, mismo teatro del que Artaud se quejó años antes, incluso, del nacimiento de Gao.

¿Cómo es posible que el teatro, al menos como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena y las exigencias de esa sonorización? [...] ¿Cómo es posible por otra parte que para el teatro occidental (digo occidental pues felizmente hay otros, como el teatro oriental, que han conservado intacta la idea de teatro, mientras que en Occidente esa idea –como todo lo demás– se ha *prostituido*), cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo? [...]

En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de dramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental.¹¹²

En lo particular hablaré de aquellos elementos que tienen un punto de encuentro entre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro total de Gao Xingjian, pues en Gao se configura no sólo la percepción de una interpretación con diferentes niveles de

¹¹² Artaud, Antonin, *El teatro y su doble...*, p. 39 y 44.

conciencia, como lo puso de manifiesto Artaud, sino también el juego de la riqueza del lenguaje escénico y sus diferentes posibilidades.

Artaud, el teórico francés del teatro que decidió pasar del lenguaje verbal al movimiento, fue más allá al sugerir que el teatro era un proceso, lo cual ciertamente no se desvía de las raíces del teatro y, a la vez, incluye el concepto de creatividad[...] Personalmente me inspiré en eso pero fui más allá. El teatro tanto puede ser una transformación como descubrimiento. Puesto que ni la transformación ni el descubrimiento pueden desvincularse del movimiento, tanto pueden ser un proceso en cámara lenta como un instante.¹¹³

Gao reconoce la exploración de la dualidad en la interpretación por parte de los dramaturgos occidentales como Diderot en la *Paradoja del comediante* y más tarde en Stanislavski y Artaud quienes, partiendo desde perspectivas diferentes, indagaron la relación entre ambos niveles de conciencia; “a pesar de esto, desde mi punto de vista, en la interpretación dramática existen tres niveles de relación”.¹¹⁴

¿Qué puede influir más una carrera en Lengua y Literatura Francesa o un viaje desesperado a las orillas del Yang Tze? ¿O años de opresión de teatro de diálogo? ¿O los consejos de una joven madre amante de las artes? La mente humana tiene tantas posibilidades que una afirmación al respecto me parece inadecuada, pero mi intención con el presente diálogo entre el teatro de la crueldad y el teatro total, es evidenciar la dialéctica y la universalidad del teatro mismo.

En el capítulo uno hago una remembranza del teatro tradicional para que el lector mismo pueda comparar las temáticas y la forma de utilizar los recursos teatrales, que son muy diferente a los textos que escribe Gao, a veces su teatro nos recuerda más a occidente y sus vanguardias, sin demeritar de modo alguno, los hallazgos propios de la originalidad del autor franco-chino.

¹¹³ Gao Xingjian, *La forma teatral y el actor...*, p.114-115.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.145.

El intercambio cultural no es exclusivo de Europa hacia China, ni sólo de China hacia Europa, existen varias posibilidades. Hago la observación, ya que la rivalidad entre los pensadores de occidente y oriente se ha discutido en otras ocasiones, pues es evidente que algunos pensadores occidentales han tomado sus influencias de las filosofías orientales pero disfrazando los supuestos plagios en la postura dominante. Como el caso de Nietzsche, quién se presume basa la creación de su teoría nihilista en el taoísmo. Aunque se acepta tácitamente el devenir de las diferentes influencias, China se ha mostrado reticente de aceptar la influencia europea. Por ello, la visión objetiva de autores como Xiaomei Chen y Wang Xining ayuda a balancear los argumentos a favor de la influencia de Europa en China.

Both of earlier plays have been immediately recognized as being strogly “influenced” by the Western modern theatre – by such people as “the formidable French dramatist” Antonin Artaud, and host of writers and theorist and of the Theatre of the Absurd.”¹¹⁵

La siguiente cita refuerza, por parte de Wang, la importancia para Gao de crear un espejo, en el cual la creación personal es poderosa, pero sustentada en la teatralidad de diferentes teorías y tendencias integradas conscientemente a favor del teatro.

The critics could not help themselves from bringing Artaud back into their critical repertoire, it is perhaps undeniable that Gao is influenced by the French avant-garde dramatist Antonin Artaud’s theory of “Total Theatre” in which all theatrical elements – sound, music, costume, gesture and lights- all play a significant role.¹¹⁶

En el viaje a la orilla del río Yang Tze, tiene la oportunidad de observar cuentacuentos, músicos ambulantes, cantantes, representaciones tradicionales de la ópera de Pekín, dicha experiencia abre un umbral de posibilidades creativas. Después de realizar

¹¹⁵ Las dos primeras obras han sido inmediatamente reconocidas como fuertemente "influenciadas" por el teatro moderno occidental -por gente como "el formidable dramaturgo francés" Antonin Artaud, y el anfitrión de los escritores y teóricos y del Teatro del Absurdo. Xiaomei Chen, *Wild Man between two cultures* en Kwok-Kan Tam, *Soul of the...*, p.89. Versión propia.

¹¹⁶ Los críticos no podrían evitar traer de vuelta Artaud al repertorio de su crítica, tal vez sea innegable que Gao está influida por la teoría de los franceses de vanguardia como el dramaturgo Antonin Artaud en el "Teatro Total" del que todos los elementos teatrales -sonido, música, vestuario, los gestos y las luces- juegan un papel importante. Wang Xining(1985) en *Ibid*, p.122. Versión propia.

intentos con los recursos del teatro tradicional chino escribe *El hombre salvaje*, que es el pináculo del teatro experimental entre el retorno del modelo tradicional teatral y la vanguardia.

En este texto muestra la confrontación entre la modernidad y las raíces culturales, se hace presente la combinación de la tradición, utilizando a un personaje que representa los viejos maestros de canciones populares y al mismo tiempo la necesidad de un teatro moderno. El lenguaje corporal es parte fundamental de la representación y con ello existe un juego entre los elementos del teatro de la crueldad.

Artaud's advocacy of performance style based more on the body than on language is not just meant as a new theatrical form, but also theoretically founded on the conception of body as subjecthood, which at the same time becomes contradictorily the object of gaze.¹¹⁷

En el teatro de la crueldad el cuerpo del actor es medio de comunicación, el cual muestra el resultado al espectador, pero al mismo tiempo es el objeto de estudio, donde proceso (entrenamiento y ensayos) y resultado (estreno y funciones) son de igual importancia. Además que las funciones siguen en un proceso de cambio y movimientos, por ello no es de sorprender que el montaje en sí mismo se modifique paulatinamente. La crueldad nos inspira al cambio sin importar la exigencia física. El concepto de crueldad tiene una connotación algo diferente a la que misma palabra nos induce.

Teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mi mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las

¹¹⁷ El apoyo público al estilo de actuación de Artaud que está basado más en el cuerpo que en el lenguaje no sólo pretende ser una nueva forma de teatro, sino también como fundamentado teóricamente en la concepción del cuerpo como el sujeto, el cual al mismo tiempo se convierte contradictoriamente en el objeto de observación. Kwok-Kan Tam, *Soul of the...*, p 8-9. Versión propia.

cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.¹¹⁸

La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia.¹¹⁹

El teatro de la crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad del teatro.¹²⁰

Es el esfuerzo dirigido entre el cuerpo y la mente un equilibrio constante, indagación del dentro y fuera; individual y colectivo; sexualidad y castidad; la unidad y la otredad. La obra de un *El hombre salvaje* contrapone los valores de lo ritual con el escepticismo, el conflicto de la domesticación del ser humano y su bestialidad, lucha de la supervivencia. En esta obra se refleja el sentido ritual y la comunicación del hombre con lo divino, dicha confrontación nos lleva a la violencia, a la agresividad y al caos.

Todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y de la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado.¹²¹

Antonin Artaud configura el concepto de la alquimia en el teatro, pues lo ve como la magia donde “el oro alquímico” es una representación que contiene una comunicación trasgresora y penetrante para el espectador. Dicha magia es hilo conductor tácito entre los hombres, lo ritual y lo sagrado, relación que se percibe en *El hombre salvaje* al cuestionar las creencias, los convencionalismos y dar cabida a un mundo “alquímico” por medio del lenguaje teatral, juego de tiempo-espacio-niveles de conciencia.

I search for new modes of expression simply because I feel restricted by the conventions of language and I cannot express my true feelings. [...]

In Chinese, reality, recollection and imagination all manifest themselves as an eternal present transcending grammatical concepts of time. Thinking and feeling, the conscious and the subconscious, narrative and dialogue, as well as soliloquy, and even the alienation of self-consciousness, can all be subjected to examination in the method of

¹¹⁸ Artaud, Antonin, *op.cit.*, p. 89.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹²¹ *Ibid.*, p. 57.

Zen Buddhist contemplation. Instead of adopting the method of psychical and semantic analysis that can be found in Western fiction, I bring them together in the linear stream of language.¹²²

En la búsqueda de Artaud hacia oriente se reconoce el juego del lenguaje, el cual es nuestra partitura de la libertad escénica, que desde luego Gao Xingjian conoce e indaga profundamente.

En el teatro oriental de tendencias metafísica, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.¹²³

El argumento de la obra se sustenta en la teoría de que existe “un hombre mono” que es una liga en la cadena evolutiva, los personajes comprenden la idea de armonización con la naturaleza. Gao invoca los espíritus de la naturaleza para hacerlos presentes. La conciencia de los personajes, como es característico de Gao, se ve dividida por niveles de conciencia, por ejemplo, el actor que representa el papel del ecologista asume tres diferentes roles: persona, narrador y personaje.

Muestra de la armonía del canto, la palabra, la actuación, la acrobacia, la obra sostiene su importancia en la voz y el movimiento, también se pide que el color de la escena proporcione la percepción ámbar-amarilla de la orilla del río amarillo Yang Tze. También es notoria la visión armónica del Tao con respecto a la cultura y la naturaleza. La idea de caos y orden representado en escena por el cuerpo; unión respecto del ying

¹²² Busco nuevos modos de expresión simplemente porque me siento limitado por las convenciones del lenguaje y no puedo expresar mis verdaderos sentimientos [...] En chino, la realidad, el recuerdo y la imaginación se manifiestan todos como un presente eterno que trasciende los conceptos gramaticales de tiempo. Pensamiento y sentimiento, el consciente y el subconsciente, la narrativa y el diálogo, así como soliloquio, e incluso la enajenación de la conciencia de sí mismo, todo puede ser sometido a un examen en el método de la contemplación del budismo zen. En lugar de adoptar el método de un análisis semántico y psíquico que se pueden encontrar en la ficción occidental, yo los reúno en el flujo lineal del lenguaje. Gao Xingjian(1996) en Kwok-Kan Tam, *Soul of...*, p.11. Versión propia.

¹²³ Artaud, Antonin, *op.cit.*, p. 48.

yang. Los elementos de carnaval se hacen presentes para completar el cuadro de la relación entre la identidad ritual y el folclor cultural, debido a que las fiestas son actos simbólicos de diálogo con el universo; es la conexión humana con el cosmos, como parte de un suceso social o comunitario, además que, el entretenimiento chino se basaba en los carnavales parte principal de la cultura agrícola-china, que se celebraban cada estación.

Cuando no llueve, rezamos para que llueva. Y cuando deliberamos sobre asuntos importantes, recurrimos a la adivinación antes de tomar decisiones. No hacemos estas cosas porque pensemos que mediante ellas obtendremos lo que queremos. Se trata simplemente de gestos de buena educación. El hombre superior los considera como un asunto de buena educación, mientras que el pueblo vulgar les atribuye fuerza sobre natural.¹²⁴

En *La otra orilla* (1986) se muestra una experimentación con el lenguaje en todo sentido: el cuerpo, la palabra, tiempo, espacio; es una compleja obra, hecha a base de unidades narrativas que aparentemente están separadas y no necesariamente conectadas unas con otras. La estructura parece poco organizada porque tiene cuadros sin cronología típica, sin embargo no pierde la coherencia. Cada unidad puede contener un significado por sí misma. Se relaciona el pensamiento budista de la *paramita*, que es la iluminación budista donde uno es capaz de cruzar el río de la vida, por medio de la perfección, una acción trascendental (generosidad, moralidad, paciencia, vigor, concentración-meditación, sabiduría) que se efectúa con el esfuerzo de librarse de la mentalidad egocéntrica. La obra revela la tragedia fundamental de la vida humana, después de cruzar el río de la vida hacia la muerte, saber si es que acaso existe *la otra orilla*; el camino hacia la iluminación es inaccesible, no existe la felicidad completa, toda esperanza muere, entonces viene la desilusión, el sufrimiento de la cotidianidad, hastío del cual no hay escape. En la obra se usa el elemento de cuerdas o sogas; al

¹²⁴ Xunzi citado en Mosterín, Jesús, *op.cit.*, p. 105.

principio el juego de cuerdas ilustra la estabilidad, las relaciones interpersonales y la necesidad de la vida comunal, posteriormente las cuerdas son sujeto de manipulación y control de las relaciones, se convierte en un manejo desigual totalitario.

Hacer una metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente es el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.¹²⁵

La forma en que Gao representa *la otra orilla*, es con trabajo corporal y vocal, cuando los actores cruzan hacia la otra orilla experimentan una pérdida del lenguaje, y no tienen forma de comunicarse hasta que aprenden una nueva manera, en el momento en que se distinguen entre sí mismos y los otros, los personajes entran a un estado de ansiedad y de violencia, retornan a una especie de bestialidad, donde su conciencia parece ser limitada y al mismo tiempo exaltada, buscan culpar a otros del estado de confusión e incertidumbre en el que se encuentran. Se plantea la idea de una salvación colectiva y la salvación individual. Buscan un guía, un líder, vuelven a caer en la manipulación. El uso del lenguaje y la palabra es muy importante pues se genera la descomposición de la misma, donde los cuerpos como consecuencia tienen deformaciones y cambios, que reflejan estados de ánimo internos en el exterior, es una comunicación dialéctica entre las emociones y el cuerpo; y las sensaciones externas y los pensamientos, dentro y fuera conviven coexisten y se afectan continuamente.

Man: What if I don't want to look?

Crowd: You don't want to look, sure, okay, we can't force you to if you don't want to, if you don't want to look, it doesn't mean nobody should look, and if everybody looks then you can't be not looking, nobody looks you don't look no more, everybody wants

¹²⁵ Artaud, Antonin, *op.cit.*, p. 50.

to look and you don't look, everybody looks for everybody, you don't look for everybody, you don't look [...]¹²⁶

La comunicación parece ser imposible, pero no todo es vano, oscuro, o cruel, ya que la búsqueda del conocimiento y perseguir el equilibrio entre sí mismo y el mundo exterior. Dan un toque esperanzador o de total auto-responsabilidad. La dramaturgia es también el equilibrio de una forma tradicional teatral y nuevos caminos de expresión, donde la violencia y la agresividad son minas ocultas para el espectador, la crueldad es el camino en el cual el actor fundamenta su ejecución. El actor se convierte en el punto central de comunicación con la audiencia. Denota la exigencia del actor neutral. Jugando con el rol de observador-observado (contenido en uno mismo) la obra exhorta la auto-examinación.

La escena en que la “crueldad” se hace presente es cuando cruzan a la otra orilla, pues regresan a un estado de bestialidad, donde la expresividad se ve exaltada y dispuesta, por ello incurren en la violencia, para poder trasgredir los límites externos y propios. Mantiene la idea de Artaud de que el proceso del montaje es parte importante de la representación y tiene más interés que el resultado. Por ello la sugerencia de la utilización de las cuerdas da a los actores la posibilidad de experimentar con cuerpo, voz, mirada entre los personajes y sus relaciones.

Gao desarrolla su idea de que los individuos nunca seremos capaces de conocer la última verdad: ¿cómo es dios o la otra orilla? Si es que acaso alguno de los dos existe.

¹²⁶ Hombre: ¿Qué pasa si no quiero ver?

Multitud: Tú no quieres ver, seguro, esta bien, nosotros no podemos forzarte si tu no quieres, si tú no quieres ver, eso no significa que nadie debería ver, y si cada uno quiere entonces tú no puedes no estar observando, nadie ve tu no miras más, todos quieren ver y tu no ves, todos buscan a todos, tu no buscas a todos, tu no buscas... Gao Xingjian, *The other shore*..., p. 35. Versión propia.

En *La montaña del alma* también vemos una conciencia dividida en el protagonista, estructura dual de un viaje espiritual y físico. La novela tampoco tiene una composición lineal, es un fluir de ideas y emociones que tienen una conexión por la experiencia y la percepción. La novela muestra el viaje del protagonista hacia el interior de las montañas, donde el protagonista trata de encontrarse a través del encuentro con la naturaleza ir al entendimiento de sus propias verdades y la última trascendencia de ellos. Gao Xingjian ha repetido enfáticamente la importancia de escaparse de la revelación de una sola verdad, con el objetivo de disolverse de la cultura, política historia y sociedad. La experiencia que se recorre en la novela de Gao, nos recuerda al tránsito que vive Artaud en la sierra tarahumara donde coexisten el mundo chamánico, el arte y la cotidianidad. Artaud nos habla de la forma en que el tarahumara se relaciona con la realidad, la capacidad que tienen para distinguir sistemáticamente entre lo que es de él y lo que es del otro en todo lo que piensa, siente y produce, donde el ser humano puede tener un desdoblamiento.

Dejas de sentir el cuerpo, al que acabas de abandonar y que te daba seguridad con sus límites; en cambio te sientes mucho más feliz de pertenecer a lo ilimitado que a ti mismo procede de la cabeza de ese algo ilimitado, el infinito y que vas a verlo.¹²⁷

No tengo la más mínima idea sobre lo que puede ser el YO. ¿La conciencia?¹²⁸

Ambos autores buscan una integración profunda entre cuerpo y mente, interior y exterior, investigación de las posibilidades humanas, actorales, pues en el quehacer del actor descansa la teatralidad más importante, sin actor no hay teatro. Artaud apoya su técnica actoral sobre el término “el doble”, visión objetiva de sí mismo, un yo se separa de sí y lo observa, es el doble que habita en mí, doble que contiene todas las posibilidades humanas la castidad para un promiscuo, la bestialidad de un santo. Pero

¹²⁷ Artaud, Antonin, *Los tarahumaras*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 14.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 92.

Gao clasifica esta capacidad de auto-observación con tres puntos de conciencia que guía el “Ego” YO (ligado a la experiencia), TU (confrontación), ÉL (la vista de mí mismo pero de forma objetiva) forma de trascenderse, donde surge la verdadera conciencia fría¹²⁹ y profunda. El concepto frío radica en un estado *zen* de contemplación de la realidad, de una realidad como intérprete-actor que se sabe actor, que se observa y disfruta su ejecución. Separa lo racional de una inteligencia sensitiva. Los temas de ambos están relacionados con el hombre y su relación con el cosmos.

[...](he gets and his words roll out turbulently) You are you. You are an actor. You use your conscience, your personality and your knowledge, and exchange what you know about the character with the audience.¹³⁰

La mente, el espíritu, el alma son lugares abstractos del interior del ser humano, difíciles de identificar y analizar. Debido a ello, no conocemos sus poderes curativos y ni de destrucción. Vivimos sobreviviendo a nuestras propias intenciones, capacidades y deseos de forma epidérmica. No tocamos *nuestro doble*, no conocemos nuestro *ego*, no sabemos quién somos, nos miramos al espejo y nos arreglamos el peinado, pero con dificultad nos detenemos un momento para mirar a los ojos a nuestro reflejo, sabernos YO, sabernos libres.

El proyecto de revolución artaudiana defiende un territorio alegórico y no puede comprometerse más allá de su política interior. La política interior se resuelve como radical otredad, como una existencia.¹³¹

La existencia del mundo mágico nos abre la posibilidad del caos, el destino y la causalidad, adivinar los secretos y las apariciones que se presentan en el camino. Gao,

¹²⁹ El concepto de literatura “fría” es creado por Gao como un camino de sobrevivencia, una literatura que no se deja asfixiar por la sociedad porque busca la propia salvación espiritual. Unida al concepto zenbudista de la conciencia.

¹³⁰ (...él obtiene y sus palabras se despliegan turbulentamente) Tú eres tú. Tú eres un actor. Tú utilizas tu conciencia, tu personalidad y tus conocimientos, e intercambias lo que sabes sobre el personaje con el público. Gao Xigjian, Monólogo, 1995 citado por Amy T. Y. Lai “Gao Xigjian’s Monologue as Metadrama” en Kwok-Kan Tam, *Soul of chaos...*, p.137. Versión propia.

¹³¹ Weisz, Gabriel, *Cuerpos y espectros*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005, p. 48.

por su parte, habla a profundidad de la fuerza de la casualidad en su obra *El sonámbulo*, en la cual no sólo hace juego con el lenguaje y la forma, la concentración y los niveles de ensoñación sino también hace gala de la suerte del destino y la casualidad.

La idea de la dramaturgia dividida también tiene su correspondencia con la técnica actoral, la existencia del ser humano, el actor y el personaje. Gao sabe que esta visión actoral no puede ser aplicable a todo tipo de teatro. Pero la interpretación que busca Gao consiste en saber manejar una relación entre las identidades ego, actor neutral y personaje. Enfoque actoral no sólo vive en los actores orientales, sino también en algunos occidentales, se trata de un estado de purificación del ego. Cuando Gao habla del ego se refiere al YO, a la capacidad que tiene cada ser humano de disfrutar su trabajo por el simple hecho de hacerlo. Aunque la idea del ego, que se muestra y disfruta, ha sido rechazada por algunos actores orientales, pues argumentan que el ego no tiene nada que hacer sobre un escenario. Gao propone que la primera persona (YO) no tiene posibilidad de desligarse del disfrute de verse a sí mismo haciendo algo que le gusta y por lo que ha trabajado. Es una especie de ego purificado que comunica y observa la reacción del cuerpo y configura al actor neutral.

Estando en el escenario el actor está bajo la supervisión de ese ojo neutral y del ego, estableciendo un diálogo con su personaje y con su público [...] Bajo la mirada fría del tercer ojo de ese ego purificado, el actor siente que no se introduce en el personaje a ciegas, dejándose llevar por la actuación o el estado de ánimo del personaje, que sino tiene control sobre su papel y lo disfruta.¹³²

La acción en el espectáculo es fundamental, no se trata de suprimir la palabra, sino darle una importancia que tenga dimensión en un mundo propio de la escena. La música para ambos es parte del discurso escénico, sin embargo ambos notan que se ha tomado como atrezzo o ilustración, no se diseña el peso dramático, el contrapunto o el conflicto de un

¹³² Gao Xingjian, *La forma teatral y el actor neutral* en *Contra los ismos*, El cobre, Barcelona, 2007, p.121.

elemento de juego, ya que la música es capaz de matizar, oscurecer, iluminar o transformar totalmente la escena. El espacio para ambos es vital y puede nacer del vacío, de la nada, donde el intérprete es el primer espacio a teatralizar.

Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucrimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.¹³³

Aunque cabe resaltar que para Gao Xingjian el concepto de público es poco importante, él no se somete a la colectividad del público tomando en cuenta que existen muchos espectadores, y que cada individuo tiene un gusto y una opinión particular.

El actor se sirve del vestuario para comunicar, según Artaud debiera volver a trajes ancestrales y tradicionales que nos acerquen a la ritualidad, pero Gao en ese sentido, opta por lo esencial, la neutralidad y el uso de elementos significativos que informen. En ambas visiones hay una gran similitud sin embargo Gao pone prioridad a lo esencial del signo y Artaud a una conexión simbólica con la ritualidad.

Las máscaras. Los accesorios. Maniqués, mascarar enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión.¹³⁴

No habrá decorado. Cumplirán esa función personajes jeroglíficos, vestimentas rituales, maniqués de diez metros de altura que representaran la barba del Rey Lear en la tempestad, instrumentos musicales grandes como hombres y objetos de forma y fines desconocidos.¹³⁵

La interpretación está ligada a la teatralidad, un narrador tiene la necesidad de interpretar, sino no es teatro, el texto tiene un carácter de teatralidad desde su creación, por tanto no cualquier texto puede ser teatro, de ahí el fracaso de muchas adaptaciones,

¹³³ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble...*, p. 107.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 109.

debido a que el teatro tiene un lenguaje y la poesía otro, no es gratuita el uso de la poesía en el teatro “no proviene de la expresión de las emociones, sino justamente de lo contrario, proviene del ridículo y del humor”.¹³⁶

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa.¹³⁷

La técnica actoral, que exige Gao Xingjian, requiere de un entrenamiento especial con ejercicios que permitan la relación y la exploración de la conciencia. En ese sentido exhorta utilizar las disciplinas del taijiquan y qigong¹³⁸, al mismo tiempo que Artaud recomienda ejercicios de respiración profunda. Los actores, a través de los ejercicios, tienen la posibilidad de realizar un proceso de liberación de sus patrones de movimiento y comportamiento.

El actor que tiene la posibilidad de superarse a sí mismo, tener la conciencia en su personaje, ser espontáneo en sus reacciones y disfrutar su ejecución es denominado por Gao como *el actor neutral*. La transformación crea un efecto psicológico de sorpresa en el espectador. El *ego* ayuda a vigilar los procesos de transformación, creación y disfrute.

Lo que llamamos el ego no es más que un caos. La forma cognitiva de observación serena del ego por parte de los orientales tiende asimismo hacia la espiritualidad.¹³⁹

El actor es un atleta del corazón.¹⁴⁰[...]La división de la persona total en tres mundos vale también para él; y solo a él le pertenece la esfera afectiva.¹⁴¹

Es decir que en el teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen y que tienen un sentido material¹⁴²

¹³⁶ Gao Xingjian, *La forma teatral y el actor...*, p.135.

¹³⁷ Artaud, Antonin, *El teatro y su...*, p. 45.

¹³⁸ Tai chi y Qi gun.

¹³⁹ Gao Xingjian, “La forma teatral y el acto...”, p.169.

¹⁴⁰ Artaud, Antonin, *El teatro y su...*, p. 143.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴² *Ibid.*, p. 145.

El concepto de teatralidad aplicado a la escena Gao lo denomina *suposicionalidad*¹⁴³, la escena tiene flexibilidad en su espacio, los actores son capaces de crear psicológicamente un campo a representar, con variedad y versatilidad, posibilidades entre las relaciones de los personajes nuevas y significativas. La idea de *suposicionalidad* sugiere¹⁴⁴ que cada elemento en el teatro sea presentado subjetivamente, y por ello irreal. Él busca reflejar en este concepto su interés por la estática de la escena alejada del naturalismo y más cercana a la fantasía del *xiqu* chino. La representación en el teatro no es una reflexión de lo real sino una creación de la experiencia teatral. Esta idea se convirtió en una búsqueda esencial en la década de los ochenta, tomando en cuenta que el teatro había cambiado de líder, primero fue el actor, luego el autor y se entró en la etapa del dominio del director, aunque la escena sigue siendo “dirigida” Gao da vital importancia a la interpretación.

Gao revela la más profunda verdad que necesita ser curada no es alguna clase de enfermedad física pero los vicios humanos naturales destruyen por sí mismos, aunque para Artaud el cuerpo no está enfermo sino *es* la enfermedad, ambos relacionados con una visión budista del desapego del cuerpo. “El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación”.¹⁴⁵

Los estados de conciencia humanos pueden ser explorados con el doble, o con un tercer ojo que vigila dentro y fuera, pero es necesario aclarar que de ninguna forma podemos dar existencia o cabida a la idea de *nosotros*, el nosotros no existe, es un engaño, es una trampa. Así que estos dos autores tienen un punto de encuentro en lo humano, en su

¹⁴³ Gao Xingjian, “Las claves de mi teatro” en *Contra los...*, p. 139-173.

¹⁴⁴ Gao sugiere como dramaturgo nunca impone su verdad a la verdad de otros, por ello la idea de *suposicionalidad* tiene riqueza y complejidad, invita a la movilidad y creatividad constantes.

¹⁴⁵ Artaud, Antonin, *El teatro y su...*, p. 34.

visión teatral, probablemente ese devenir de la cultura los une más en oriente que en occidente. Es cierto que Artaud estuvo más interesado en buscar en las culturas tradicionales la respuesta de una teatralidad personal y ese diálogo trastocado que Artaud construye/de-construye en forma y fondo de su teatro, puede establecer un diálogo con lo divino y lo ritual; ahí mismo donde Gao destruye la idea de la otra orilla rescatando la frialdad de la contemplación apasionada de una vida en solitario.

En *Al borde de la vida*, logró identificar el manejo de la conciencia dividida, el observador dentro del ser observado, reflejo de la expansión de la conciencia. Identifico también el constante juego con los elementos teatrales: actor-texto-espacio (en orden de importancia para ambos autores). Si sus teatros se parecen o divergen ya es decisión de cada lector, pues yo sólo he dado pistas que unen a estos creadores en la indagación, en la búsqueda constante de las posibilidades actorales, teatrales y humanas.

CAPÍTULO TRES

LA CRUELDAD DEL BORDE DE LA VIDA

3.1 La crueldad de *Al borde de la vida*

Al borde de la vida (1989) la primera obra de Gao Xingjian escrita en francés, en la cual se olvida completamente de China, sus censores y su público, busca un lenguaje universal e indaga en el arquetipo de la mujer (la mujer universal). Se muestra una dramaturgia con elementos innovadores sugeridos por el lenguaje, partitura escénica del todo. También percibo en el texto la nostalgia de la tradición y los valores familiares contrapuesto con la modernidad, el distanciamiento social y las rivalidades humanas.

La obra es de gran importancia, debido a su manejo de la escena provoca la sensación de distanciamiento de la actriz hacia su personaje y hacia sí misma. Ya que es un monólogo donde la protagonista habla de sí en tercera persona, recurso que no había sido utilizado antes ni en la dramaturgia oriental ni en la occidental. Las emociones y las reacciones se sienten pero al mismo tiempo se observan creando una percepción de distanciamiento; lo que provoca que el actor tenga mayor posibilidad de matiz en su interpretación trabajando con lucidez y habilidad en los diferentes modos de proyección de su rol escénico.

La mujer realiza una inspección profunda, una suerte de autoconocimiento que la conduce a la locura, a la iluminación, a la oscuridad; su conciencia a veces parece dividida, fragmentada y otras expandida, contemplativa y liberada. A lo largo del análisis de la obra voy a resaltar también el pensamiento taoísta y budista donde el autor juega con la conciencia y el autoconocimiento del personaje femenino. La mujer ELLA,

la protagonista, tiene un desarrollo no lineal, los sucesos de la obra, exploran diferentes niveles espacio-tiempo.

Tomar como referencia básica el teatro de la crueldad para un análisis comparativo puede parecer un campo minado, debido a que la crueldad se ha considerado por Marco De Marinis¹⁴⁶ como una teoría fallida de la teatralidad. Sin embargo quiero enfocarme en la visión de Artaud como actor-dramaturgo pues su experimentación ve como pilares fundamentales el lenguaje y la interpretación. Por lo anterior trazo los elementos fundamentales que concuerdan en estas dos teorías.

1. El lenguaje explora: formas de percepción, de interrelación de espacio y tiempo; unido a la temática de lo individual, la libertad, la soledad y la inevitable relación entre un microcosmos y un macrocosmos.
2. La teatralidad descansa en el trabajo del actor, por ello el actor requiere un entrenamiento que le permita la relación con su realidad concreta, imaginativa y al mismo tiempo explorar diferentes niveles de conciencia y auto-observación. Donde el actor tiene la posibilidad de desarrollarse y superarse en pro de su expresión actoral. El vestuario, siendo parte del actor, implica una comunicación y decodificación de signos, tienen relación con el universo del montaje y con la interpretación, por ello, se elimina la gratuidad de adornos.
3. El espacio se prefiere vacío, sólo con la ayuda de elementos significantes que contribuyan a la comunicación del mundo interior del autor. Gao Xingjian creó, como dije antes, el término de la *suposicionalidad*, donde se invita a crear una poesía del espacio, las figuras escénicas tienen una correlación con el tiempo y

¹⁴⁶ Dubatti, Jorge, “Antonin Artaud, el actor hierático y el primer teatro de la crueldad” en *Revista colombiana de artes escénicas*, Vol. 2 N. 1, enero-junio de 2008, p. 71.

el espacio que de ningún modo son reales (pasado, dentro, imaginación, sueño, pesadilla, hoy). La imaginación y la creatividad son el camino a explorar.

Ahora bien, los elementos identifico (texto dramático, técnica actoral y elementos escenográficos o visuales¹⁴⁷), tienen también una relación profunda con la filosofía de la obra. Ambos autores proponen que el intérprete tenga una evolución, un desarrollo y que el público también viva una transformación, una afectación. El teatro de la crueldad propone la incomodidad física-mental-espiritual, donde los sentidos caminan hacia el límite de sus capacidades. Gao Xingjian por su parte explora la capacidad perceptual, donde el actor en primer lugar como ser humano explora las capacidades de su mente, esta concepción sustentada en las prácticas meditativas del budismo y la filosofía tao. El cuerpo, en el budismo y en el tao, es la primera relación-contacto con la realidad concreta, pero existen otros niveles de conciencia donde el dolor o el placer físicos pasan a tener poca importancia. El teatro total de Gao no considera la presencia del público, porque el público es un concepto abstracto, lo real es que hay muchos espectadores individuales con intereses y gustos diferentes.

La ruptura es en todo sentido y plano de percepción: el cuerpo, sus sentidos; la razón, sus formas; las convenciones (texto, actor, escena). Los temas hablan de lo ritual y lo

¹⁴⁷ En la definición de elementos de teatralidad concuerdo con Tadeuz Kowzan en la idea de la pluralidad signica y al mismo tiempo *un solo signo*. Integró el concepto de Charles Peirce que considera al teatro como una totalidad. También me apoye en el esquema de Fernando del Toro, aunque no fielmente, pues sólo considero tres ejes medulares:

1. Elementos narrativos: las narraciones y canciones rompen el sintagma dramático y ofrecen información suplementaria o comentan algún acontecimiento.
2. Elementos literantes: los carteles y proyecciones sitúan los acontecimientos en la historia y confrontan la realidad interna de la obra con la externa, títulos de los cuadrados que presentan lo nuclear de la situación o ubican el lugar de la acción ; y
3. Elementos de ficcionalización, el desenlace expresado rompe la ilusión del suspenso, el teatro en el teatro introduce una representación dentro de otra y la ficción – teatro donde todos los elementos contribuyen a enfatizar lo artificial de lo representado. Adame, Domingo, *op.cit.*,p. 148-159.

humano, así como del hombre su relación con su interior y su relación con lo social (lo posible e imposible).

En *Al borde de la vida* existe la intención de llegar a los límites de la conciencia. Incluso, Zou Jiping consideró que es Gao quien logra materializar los sueños de la crueldad artaudianos, parece ser verdad, no porque Gao quisiera seguir fielmente los postulados de la crueldad, sino porque las necesidades de su teatro total tienen principios y objetivos parecidos.

La división que realizo para explicar los puntos de encuentro entre ambos teatros, corresponde al orden de los sucesos escénicos. Sin embargo al mismo tiempo es subjetiva debido a que la obra no tiene marcado el cambio de “escena” o “cuadro”, pero sigo la intuición del ritmo y lógica del lenguaje teatral; para efectos prácticos llamaré “cuadros”. No comentaré todas las escenas, sino sólo en las que florece la crueldad en relación a la dramaturgia de Gao.

3.2 El silencio y el grito

En el primer cuadro inicia con una mujer y un hombre, ellos se encuentran en silencio, apenas se miran, generan una atmósfera de incomodidad, su imagen físicamente acartonada y fría nos coloca en un realismo patético, que contrasta con el trabajo vocal de ELLA, quien tiene la palabra en toda la escena; ELLA reclama a ÉL una vida en común pero al mismo tiempo expresa la soledad de la compañía y el hartazgo de la cotidianidad.

La falta de comunicación es el elemento predominante de este cuadro, ya que la actriz habla sin escucharlo, pues aunque ÉL intenta hablar en un momento de la obra ELLA

sigue hablando sin parar; nos recuerda a los textos del absurdo, donde los personajes (en muchas ocasiones parejas que contrastan sus cualidades o vicios) tienen una relación basada en la rutina y donde su dinámica no cambia. El contraste exceso de palabra y el silencio del hombre detonan el juego del lenguaje, el discurso de ÉL radica en su corporalidad marcado con acotaciones. ELLA tiene la indicación de trabajar con su voz de forma poco convencional:

Una mujer, con el rostro pálido, que lleva un vestido largo y una capa negra. Al lado, un hombre con el rostro más gris y más frío. Lleva también un traje completamente negro. Los dos permanecen de pie, durante mucho tiempo, sin moverse. La mujer intenta decir algo, pero se detiene. Finalmente, no puede contenerse y explota. Con una voz glacial.¹⁴⁸

La voz de ELLA se convierte en un grito incisivo y constante llevado al extremo de la desesperación, la incompreensión. La actuación de ELLA no es naturalista, maneja tres estados de conciencia se encuentra dentro-fuera de su rol, ya que realiza sus reclamos con un sentimiento disociado entra y sale del papel como un juego de máscaras, esto es la teoría del *ego* de Gao la precepción de tres niveles, donde la actriz está al cuidado de la emoción de su rol-carácter, de la actuación y de su relación con el público. También es importante observar la contraposición de fuerzas entre cuerpo y voz, en este cuadro la actriz tiene una poderosa actividad vocal e interpretativa pero su cuerpo maneja neutralidad e incluso inmovilidad atada a la convención física de la realidad concreta.

Ejemplificaré los cambios de conciencia que aparecen en el primer cuadro.

Ella en comunicación con el público:

ELLA no sabe porque habla de todo eso, pero lanzar esas frases la alivia. ¿no hay que decir todo eso para terminar con todo? ¡ya está!¹⁴⁹

Ella en diálogo con su ÉL tomando en cuenta su rol:

¹⁴⁸ Gao Xingjian, *Al borde de la vida* en *La huida...*, p. 75.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

¿Por qué no dices nada? ¡Si tienes algo que explicar, dílo! Lo que es terrible, es que no tienes nada que decir, que no dejas de hacerte tonto. Vivimos juntos, para bien o para mal... ¿No tienes nada que compartir aparte del sexo?¹⁵⁰

Ella consciente de la actuación pero separada de la emoción:

ELLA dice que las palabras no son más que apariencias; ELLA no va a dejarlo. Nunca ha pensado abandonarlo... Por el contrario en cierto sentido, espera excitarlo despertándolo a su ternura. Él no puede ignorar que ella, una mujer, necesita que le asegure su fidelidad, disimulada bajo los signos de su afecto de hombre: regalos, atenciones... Con frecuencia, algunas palabras bastan para disipar sus sospechas sin fundamento. ¿Cómo, de repente, volverse estúpido hasta el grado de no comprender ya a las mujeres? ¿Habrá que explicar todo de nuevo?

Si realmente el quiere partir, que se vaya: ELLA no puede retenerlo ni por la fuerza, ni por la súplica, ni por la sumisión. ¿Qué otra cosa quiere él? Lo que ELLA puede decir, ya está dicho.¹⁵¹

ÉL no emite palabra su comunicación es por medio de la corporalidad. Lo sabemos gracias a las indicaciones que tiene el actor a lo largo del texto:

- *El hombre abre la boca, se esfuerza por hablar.*
- *Sin saber cómo reaccionar, él hombre cierra la boca.*
- *Con los labios apretados, el hombre mueve la cabeza.*
- *El hombre alza la mano derecha como si quisiera dar una explicación.*
- *El hombre vuelve la cabeza; un poco conmovido, saca un pañuelo de seda azul oscuro y deja ahí una lágrima, con esfuerzo.¹⁵²*

La serie de movimientos tienen una relación con el diálogo de la actriz, muestran una postura ante la confrontación pero la falta de escucha del rol femenino es más poderosa, al término de este cuadro no podemos distinguir si ÉL se ha ido o nunca estuvo, si sólo forma parte de los recuerdos que ELLA evoca. La mujer experimenta una sensación de soledad, abandono, falta de identidad, no se siente amada y eso le provoca sufrimiento.

Su relación en pareja ha sido un fracaso.

El juego vocal tendrá movilidad en el desarrollo de la obra, pues la voz es melodía, ritmo y musicalidad.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵² *Ibid.*, p. 75-80.

3.3 El desmembramiento

El cuerpo para Artaud tiene la posibilidad de ser diseccionado con el objeto de que el espectador vea en la agresividad su propia incongruencia. En este acto, Gao utiliza la separación física como una representación de la división cuerpo-mente-espíritu.

En *Al borde de la vida* la actriz al encontrarse sola, hace una inspección de su cuerpo que es su medio para tener contacto con la realidad, pero ahora trastocada por el sentimiento de abandono e inutilidad se deforma ante sí misma (deformación de la realidad y al mismo tiempo de su cuerpo), se fragmenta, se divide y se encierra; su cuerpo es prisión-prisionero, es verdugo y víctima.

(Estrecha más la capa, con la mirada y la cabeza bajas. Un pie desollado sale de debajo de su vestido. Sorprendida retrocede).

ELLA no puede creerlo. ¡No es cierto! *(inclinándose para examinarlo)* ¡No es el suyo! Necesita saber si es la realidad... o sólo una pesadilla.

El pie se extiende, sale finalmente de abajo del vestido y cae por tierra. ELLA retrocede un paso más, con el aliento entrecortado.

ELLA no sabe ya, en este momento, si está viva o está muerta, si aún respira, si es una simple ilusión. Este cuerpo de carne, ¿no es más que una apariencia o una fantasía?¹⁵³

En el chorro de sangre el cuerpo también se deforma según los estados viciosos de los personajes.

UNA VOZ GIGANTESCA. –¡Perra, mira tu cuerpo! *(El cuerpo de la prostituta aparece absolutamente desnudo y horrendo, bajo el corpiño y la enagua que se vuelven como de vidrio).*¹⁵⁴

Hay en este cuadro una relación entre el mundo frívolo mercantil de las relaciones humanas y la búsqueda de ELLA por un sentimiento profunda plenitud y pertenencia. El cuerpo de la actriz y su nivel de percepción tiene relación con el estado de ánimo y con

¹⁵³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁴ Artaud, Antonin, *El chorro de sangre*, p. 15.[Referencia: Portal Librodot disponible en <http://bilboquet.es/documentos/Artaud,Limbos.pdf>]

su realidad, al verse separada es la evidencia de su alejamiento del mundo concreto. El estado de ansiedad y soledad se reflejan en una alucinación autodestructiva, ELLA se detesta, su cuerpo carece de belleza como de felicidad o paz.

3.4 La poesía de la imagen

Artaud habló de imágenes perturbadoras que conmovieran y llenaran al espectador de nuevas posibilidades de comunicación, Gao por su parte busca indagar un lenguaje rico en posibilidades sin encadenarse al espacio o al tiempo. En *Al borde de la vida* presentan estas imágenes perturbadoras ricas en lenguaje. Las acotaciones, a veces sugerencias de sueños, de flash backs, de pesadillas o recuerdos, nos proponen cuadros llenos de color y símbolos que significan y comunican.

La mujer se siente un ser inferior, por ello en escena se sugiere que aparezca un pequeño ratón atado a una cuerda, llevado por un payaso (rol que juega ÉL), adivinamos que ambos actores juegan con las posibilidades de sus propias sensaciones dentro-fuera de la convención teatral. Proporcionando imágenes sutiles de su proceso interior.

ELLA percibe a otras ellas, pero no sabe si es recuerdo de lo que fue ELLA misma o es el deseo de ser una ELLA diferente a la que ahora es. Las imágenes nos hablan del pasado, del sueño, del recuerdo y del estado nervioso ocasionado por la soledad y la ansiedad. El personaje mira a una mujer con un paraguas bajo la lluvia, esa imagen le hace sentir nostalgia.

En este instante, ELLA no sabe la hora. ¿Tal vez aún es de noche? ¿Tal vez el alba? Le parece que afuera, llueve... Pero no se atreve a levantar la cortina.

Se ilumina la silueta de una mujer. Bajo un paraguas, marca el paso.

ELLA no sabe cuándo percibió a esta mujer, sola en la esquina, bajo la lluvia. Una mujer que espera desde hace mucho tiempo; espera a alguien que tal vez no vendrá, pero sigue esperando. ELLA quisiera convencerla de la fatalidad de su destino, de la inutilidad de obstinarse en soñar.

La silueta se vuelve, con el rostro siempre oculto bajo el paraguas, y continúa marcando el paso.

ELLA quisiera saber quién es esta mujer que se agita, acosada, obsesionada, asediada, angustiada... esta mujer cuyo rostro tan bien oculto impide que se la reconozca.¹⁵⁵

Como consecuencia ELLA tiene sueños que parece hablan de ELLA, pero no sabe como interpretarlos. Los sueños son sugerencias de interpretación, pero es importante ver que dichas indicaciones también tienen una consecuencia en la iluminación.

*Al fondo del escenario se ilumina un gran muro, pero ningún ataúd aparece. La mujer tropieza contra el muro.*¹⁵⁶

La teatralidad tiene una relación creativa entre el actor y su espacio de ejecución. Los elementos de iluminación y escenográficos significan y provocan una experiencia sensible, éstos representan los niveles percepción o realidad, las acotaciones son sugerencias de una teatralidad rica para los sentidos. No son una imposición.

3.5 El pasado familiar

Un bello cuadro se inicia cuando ELLA comienza a buscar el origen de su inconformidad y frustración. ELLA habla de su pasado.

Este cuadro también es un buen ejemplo de la poesía escénica (poesía escénica es un término que utiliza Artaud para hablar de imágenes ricas estética y significativamente).

La actriz por medio de elementos (una casita de madera) nos narra la historia de su infancia. La narradora mantiene un encanto infantil como si toda ELLA se transportara al pasado. Dicha actitud contrasta con lo que dice, un suceso triste tras otro suceso triste:

¹⁵⁵ Gao Xingjian, *op.cit.*, p. 83.

¹⁵⁶ *Idem.*

la figura de su abuelo un viejo fumador de opio que la espía continuamente hasta su muerte, una madre vanidosa que nunca demuestra su amor, el padre abandona el hogar sin ser una figura fuerte para ELLA, un hermano indiferente y ELLA inventándose en medio de la pérdida de raíces. Aunque en este pasaje el poder de la narración y la actitud de la narradora son conmovedores; tampoco se busca una continuidad de tiempo de la narración sino son las piezas que configuran la percepción de la realidad y de la personalidad de ELLA en antagonismo con la forma en que ELLA ahora afronta los problemas. El cuadro contiene la presencia de la casualidad y la falta de control del pasado, al mismo tiempo que la ausencia de control de todos los sucesos que le rodean. Provocan en ELLA inseguridad.

Toda esta historia parece fabricada. ELLA no sabe por que inventa recuerdos tan terribles. Preferiría otras historias, bellas o tristes...

ELLA dice que vino al mundo por puro azar: ¿No es la vida una sucesión de mal entendidos?¹⁵⁷

ELLA solloza, pero ¿por qué llora? ¿Es por la muerte de su madre o por la pérdida de sí misma? Entre su madre y ella siempre se alzó una barrera invisible. Sólo en el momento de su agonía, su madre le murmuró al oído que, no habiendo tenido nada que darle en vida, no le dejaba al morir más que ese collar como recuerdo, y le suplicaba que ya nunca se quejara... ELLA sabía que ese dije se lo había regalado su amante. Cuando ella era chiquilla, había querido tenerlo. Una vez se lo puso a escondidas, pero su madre la regañó tanto que ELLA no pudo evitar sollozar.¹⁵⁸

La familia trae consigo los prejuicios del orden social donde un ser humano no puede ser único y ELLA vive la opresión de la familia, así como los paradigmas que han sometido a generaciones enteras.

Su madre decía con frecuencia que era difícil ser mujer, que las mujeres estaban desde siempre en lo más bajo de la escala y que no entendía por qué estaban condenadas a tantos sufrimientos. ELLA sabía que ese discurso no era de su madre, sino que provenía de una vieja dama, y que ella lo repetía como lo repetían y repetían muchas otras mujeres.¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁹ *Idem.*

ELLA comprende que cada uno tiene la responsabilidad de sí mismo, de sus criterios y vicios, por ello lo que dicen otras mujeres no tiene validez. También enmarca el pensamiento chino acerca de la mujer.

La siguiente escena representa la búsqueda de la liberación y el auto-reconocimiento por medio del dolor físico. ELLA toma unas tijeras, se pincha y mira como la sangre corre con libertad, su madre al ver que intenta lastimarse la golpea. La teatralidad de este fragmento la proporcionan la interpretación de la triple conciencia más el elemento de la agresividad, donde el cuerpo del actor y el cuerpo de rol-personaje son sometidos a cambios emocionales por medio de la violencia y la simpleza del poder de la narración.

Pero en esa época, ELLA quería llamar la atención hacia sí misma, hacia su justa indignación. ELLA tomó las tijeras, se picó el dedo medio ¡y enterró la punta en él! ELLA sabía que ese dolor en la punta de los dedos irradiaba hasta su corazón. ELLA vio brotar la sangre, la hizo correr a lo largo del dedo hasta el hueco de la mano, luego lo dejó fluir entre las hendiduras de los dedos. ELLA habría podido detenerla, pero se empeñaba en apretar el puño. ELLA dejaba que la sangre recorriera, luego el brazo. ¡Deseaba verse ahogada en un pantano sangriento!

Su cabeza volteó y, aturdida, escuchó a su madre gritar: “El hervidor silbó, ¿no oíste?” Luego, entró en la recámara y le preguntó por qué se hacía la que no oía. Al ver su mano cubierta de sangre, le arrebató las tijeras y la abofeteó.

[...]

ELLA tuvo un sueño extraño: su madre la sujetaba mientras un hombre la violaba. Éste parecía ser uno de los amantes de su madre. ELLA sabía que no era cierto, pero a pesar de todo quería gritar, con la voz anudada en el fondo de la garganta. Y las lágrimas subían... Lloraba sin ruido.¹⁶⁰

A veces el dolor conecta con el dolor del alma, pero como el alma no puede tocarse con facilidad, es más práctico hacerse daño destruir el cuerpo y su sufrimiento interminable.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

3.6 Promiscuidad y castidad.

Al ser un monólogo femenino, que experimenta las diferentes relaciones humanas, siendo el inicio la relación de pareja, luego la relación con el círculo familiar, aparece también la relación con otras mujeres. La lucha de poder, la envidia, los celos y la sexualidad son parte fundamental de los cuestionamientos de ELLA.

La obra es un fluir de imágenes expresadas verbalmente por la actriz como un juego donde ella misma transita diferentes niveles de su realidad. El problema radica en que estas relaciones terminan por perderla, provocando la inconsciencia de su libertad y su deseo. ELLA tiene diferentes enfrentamientos con otras mujeres sin saber como actuar y terminando por comportarse igual que los demás, del mismo modo que le indica la sociedad. Una visión generalizada de que las mujeres deben pelear entre sí, competir y hacerse daño (psicológico sobre todo).

En Gao es importante esta lucha de lo colectivo y lo individual, porque es una pregunta que investiga desde lo actoral y evidenciándola en su temática, ¿hasta dónde las reglas o vicios de otros perturban mi esencia?, combinado con la idea de la castidad artaudiana –donde la sexualidad se vuelve enfermedad y vicio, peste y podredumbre del cuerpo–, y de sus posibilidades de comunicación con lo sagrado y lo ritual.

Ella supo, desde la primera vez que hizo el amor, cuando el esperma corría a lo largo de sus muslos y se apoderó de ella la náusea, que sería tan sucia como ELLA. Este mundo es inmundo como ELLA.

Cuando era muy joven, fresca y pura, no podía comer carne sin vomitar; quería incluso retirarse a un templo para aspirar a la perfección.

ELLA esperaba tener fe, creer en Buda o en Dios. Cuando oía los coros al pasar por casualidad ante las iglesias, se sentía conmovida.¹⁶¹

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 90.

La visión de Gao está apegada al pensamiento budista y del tao, por un lado retrata el conflicto que surge de los valores arcaicos, de la imposición de las etiquetas y los arquetipos sociales, y cuestiona a ELLA sus propias necesidades. Es decir, ¿en qué momento se volvió vital para una mujer tener hijos, porque es su biología original?, ¿o se vuelve en esquema social medio de manipulación del cuerpo, que lleva al sufrimiento? Como dice Artaud en uno de sus textos, hablando de Van Gogh:

El pobre Van Gogh era casto, casto como no pueden serlo ni un serafín ni una virgen, porque ellos son exactamente quienes han fomentado y nutrido en el origen la gran máquina del pecado.¹⁶²

Por ello la castidad se transforma en culpa. La idea de sublimación sólo puede ser un camino inspirado por lo individual.

3.7 La sacerdotisa bodhisattva: redención y purificación.

El teatro agrade.

El teatro violenta.

El teatro enferma.

El teatro... ¡ah! peste.

El teatro cura.

El teatro purifica y libera.¹⁶³

ELLA ha perdido el sentido de lo real, la mente de ELLA (actriz-personaje-ego) ha abandonado la realidad concreta, su cuerpo que pasó de ser materia mutilada a inmóvil espectador del recuerdo, ahora mira hacia lo divino para reconfigurar el vacío, pero la debilidad se apodera de ella. La piedad y la ilusión filial del camino recto se rompen y de-construyen su conocimiento.

¹⁶² Artaud, Antonin, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Factoria Editores, México, 1999, p. 9.

¹⁶³ Juego de palabras por parte de la tesista alrededor de los conceptos artaudianos y de Gao Xingjian.

En el siguiente cuadro Gao evoca figuras de divinidad budista como son la Diosa de la Misericordia¹⁶⁴ y una sacerdotisa bodhisattva; no para reconfortar o tranquilizar el camino de la protagonista, por el contrario, las hace llamar para dar un sentido dudoso a la liberación, pues ésta parte de una purificación que exige el vacío y el abandono del cuerpo, relación básica con la realidad, y pasar a otro nivel de la propia conciencia y su sublimación.

Pero ¿qué hace? ¿Y qué es lo que quiere? ¿Se está haciendo la disección sola!

La bonza extirpa las vísceras de su cuerpo y las coloca en un plato ante sí. Luego, las amasa. Ella permanece inmóvil un momento; después, respira profundamente.

¿Qué caso tiene? ¿Y para qué sufrir tanto? Ella dice que lava sus entrañas, que las vacía de su sangre. Pero ¿cómo puede extraer de esas vísceras sangrantes su naturaleza misma?

Se acerca un poco, aguzando el oído.

Se acerca más a la bonza, que sostiene sus intestinos entre sus finos dedos y los limpia, parte por parte, con habilidad.

¿Para qué tomarse la molestia si es en vano? ¿Seguirá ella así? ¿Y cuándo terminará todo esto?

La bonza toma el plato y le arroja las vísceras en plena cara. Ella oculta su rostro con las manos.

Ella dice que se lava, e incluso si no es evidente que esas cosas se lavan, ella las lava de cualquier manera.¹⁶⁵

Gao demuestra al mismo tiempo un pesimismo hacia la auto-transformación. La sangre y el dolor de la sacerdotisa no son de tanta importancia como el hecho de la purificación encrucijada de la peste y la cura.

En sus primeras obras *Señal de alarma*, *Parada de autobús* y *El hombre salvaje*, Gao muestra más optimismo por el camino individual en la etapa post exilio, se muestra más reticente al futuro, vive la idea de una existencia absurda sin principio ni fin.

¹⁶⁴ Avalo-Kitésvara, diosa de la misericordia del budismo, es quien regala hijos a los creyentes.

¹⁶⁵ Gao Xingjian, *op.cit.*, p. 92.

3.8 El ojo que vigila y la persecución de la alucinación.

Cuando la mente de ELLA está a punto de desprenderse de lo concreto y desfigurar el propio conocimiento es el OTRO, que vive fuera dentro de ELLA¹⁶⁶, quien la persigue. Aunque no se encuentre alguien físicamente en ese momento, ELLA evoca sus alucinaciones. Regresan los miedos que adoptó como suyos de los cuales no sabe alejarse.

En esta escena se refuerza la idea del macrocosmos sometiendo el microcosmos y la realidad se vuelve un pretexto para transitar el lado desconocido de la mente de la protagonista, quien viaja de lo real a lo imposible, saludando de cerca los espectros de sus pesadillas. Aparece un ojo vigilante, un hombre en zancos, que representa la sociedad y ELLA huye; luego aparece la figura de su madre, o de ella misma.

ELLA dice “no”, dice “bueno”, dice... ELLA que no quiere eso, dice ¡ah! ELLA dice que, cuando decía “no”, creían que decía “bueno”. En realidad, decía “¡ah!”, lo que no significa ni bueno ni no: sólo era una simple exclamación que puede unirse o mezclarse; sólo una palabra que no significa nada. O sólo –tal vez- que le duele soportar esa mirada constante y apremiante, fuera de ELLA.¹⁶⁷

En este cuadro aparecen máscaras, zancos, y figuras espectrales vestidas de formas simbólicas. Los colores en el escenario se tornan más vivos; entre más se aleja de la realidad concreta la escena, el escenario toma más color, más formas y los recursos son más versátiles. Para este punto del montaje, la escena ha perdido el estatismo completamente. Si la comparamos con la primera escena –que es rígida y la voz (en forma de reclamos) molesta y confronta–, ahora vemos un juego del cuerpo, de las

¹⁶⁶ Quiero dar a entender que los valores de juicio aprendidos de una persona hacia sí misma pueden causar la sensación de ser observado.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 93.

formas circenses y de la plasticidad de la escena. Aunque ahora Gao coloca la escena en un plano de ficción-ficción, donde la locura ha desdibujado la realidad concreta y la libertad corporal se ve en regocijo, pero los diálogos de ELLA denotan que las ataduras no han sido destruidas por completo.

3.9 Emancipación de la poesía

ELLA cesa su pensamiento, destruye las ataduras que la vigilaban y su lenguaje también se libera. En escena aparece la música, juegos de entonación, una concepción de la simpleza de estar, sin saber qué lugar se ocupa. La intérprete crea una canción, ahora su contemplación es fría pero llena de expresividad.

(La sombra de un arbolito deshojado en el muro del fondo; al iluminarse poco a poco, se vuelve cada vez más claro. Ella se sienta sobre los talones y canturrea).

Este universo es pequeño... este universo es demasiado grande...

(La sombra del arbolito se alarga suavemente en el muro).

Este universo limitado... este universo indeterminado...¹⁶⁸

Las escenas son difíciles de describir, porque la imagen y la interpretación han tomado el dominio de un lenguaje poético en libertad y rebeldía.

3.10 Regreso: YO-TÚ-ÉL/ELLA (lo otro) ¡Ah! Y no-nosotros.

En este último cuadro aparece el actor con un vestuario de hombre viejo, el cual habla directamente al público y aunque mantiene un personaje tipo “el anciano” que puede recordarnos a un sabio, un cuentacuentos o una figura de respeto, él irrumpe completamente en la escena, el humor y la ironía han estado presentes. Nos saca de la

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

ensoñación de la deformación del lenguaje, de la musicalidad, del canto final de la actriz y nos coloca nuevamente en la realidad-concreta “estamos en un teatro, esto fue una obra y ha terminado”.

El cuestionamiento retórico pone en tela de juicio el montaje y evidencia el pensamiento de Gao, quien defiende la idea del “uno” y expone los estados de conciencia que se pueden generar desde las diferentes individualidades (YO-TÚ-ÉL). Por otro lado, los términos en colectivo o un *nosotros* sólo son traídos a la escena para ser desaprobados.

No hay final, no hay una conclusión, ¿qué queda?¹⁶⁹

Queda la teatralidad que busca dejar una puerta abierta hacia la imaginación, a la decisión del creador y del espectador para configurar un discurso propio. Pero ante todo se apoya en la forma y la técnica. En lo anterior, hablé de su visión de la actuación, la dramaturgia y el espacio en diálogo con la teoría del teatro de la crueldad. Para mí esta última escena forma parte del desapego al juicio. Por ello la pregunta ¿qué queda? Se vuelve una invitación al silencio, pues para cada espectador ese silencio significa algo diferente porque somos *uno* y no *nosotros*.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.97.

Conclusiones

Gao se rebela en primera instancia al teatro de diálogo impuesto por la China comunista, por ello al termino de la Revolución Cultural busca nuevos medios de expresión (cuerpo-movimiento, palabra-voz, escena-imágenes) en los diferentes tipos de teatralidad desde la tradicional china hasta las europeas (representadas principalmente por Brecht, Beckett, Artaud).

El teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro total de Gao Xingjian tienen tres preocupaciones principales:

1. El actor.
2. La dramaturgia y el juego del lenguaje.
3. El espacio y el juego de la imagen.

El actor

La interpretación para Artaud proviene de una percepción dividida denominada “el doble”, surge cuando el actor puede verse emotivamente-racionalmente al mismo tiempo que ejecutar en la escena. Esta dualidad radica, también, en la esencia misma del ejecutante revelando su miedo, fiereza, su oscuridad y su luminosidad; es decir, si una persona tiende a la castidad, su doble es la búsqueda de su promiscuidad.

En Gao la actuación la guía el EGO, que es una parte contemplativa de la conciencia, una parte fría, racional e imaginativa que observa al observador, al actor y al personaje y disfruta su creación. Al igual que Artaud, considera la conciencia en niveles, pero diferenciando una trinidad (YO experiencia presente – TU confrontación – ÉL lo externo o la visión fría y separada de mí mismo).

Ambos autores ligados a la respiración, el ejercicio y romper barreras físicas y psicológicas.

La dramaturgia y el lenguaje

Ambos exploran el lenguaje, la deformación de la palabra y la construcción de nuevos paradigmas; ellos juegan con el tiempo, el espacio y los estados del sueño y realidad.

Artaud, más sostenido por la violencia, la sorpresa y la agresividad. Por su parte, Gao explorando la sutileza de los estados de percepción por medio de los pronombres personales (yo, tú, él), donde el YO, representa mi relación con el presente y mis experiencia, el TÚ es un diálogo que confronta a mí mismo, y ÉL es cuando habla de lo que está fuera de mí EL OTRO, o si hablo de mí mismo pero de forma objetiva y desapegada de la emoción; como resultado el ego. El ego es el ojo que vigila dentro-fuera del mí mismo.

El espacio y el juego de la imagen

En el escenario de Artaud y Gao se construye la partitura de la escena; el texto, por medio de las acotaciones, utiliza los recursos de la teatralidad más ancestrales: máscara, maquillaje, vestuario, elementos significantes. El cuerpo representa y crea: independiente, apoyado y rebelándose a la palabra.

Ambos autores prefieren espacios austeros donde los elementos llenen de color por medio de la agresión logran una comunicación con el otro.

La pregunta es ¿Esta correspondencia entre ambos teatros existe porque Gao tiene influencia de Artaud?

La respuesta es sí y no.

Sí, porque Xingjian se encuentra en contacto constante con los autores europeos, los ve como una posibilidad de desarraigar su propia literatura del impuesto teatro de diálogo. La relación que tiene con Artaud puede ser contradictoria¹⁷⁰, pero los conceptos manejados anteriormente como el desmembramiento (cuerpo-mente-espíritu) los mantienen íntimamente ligados a una expresión escénica innovadora cada uno en su tiempo y espacio.

No, porque Gao tiene un compromiso con el teatro, no con alguna corriente o tendencia. El camino es reivindicar el teatro y sus posibilidades de expresión de la realidad temporal, jugando con la atemporalidad del lenguaje. La dramaturgia de Xingjian no está haciendo homenaje al teatro de la crueldad, pero se sirve de algunos de sus conceptos.

En resumen, Gao busca elementos de teatralidad y busca enriquecerse de todas las expresiones ya sean europeas o de la tradición china.

Europa motiva su creatividad, pero al regresar a las formas tradicionales después de la Revolución Cultural, es cuando logra consolidar su teatralidad. Con respecto Artaud, es evidente que la idea de la crueldad sí cambia su percepción y sus composiciones dramáticas, aunque no como imitador de Artaud sino una inspiración que tiene movilidad e inventiva.

La violencia y la animalidad son un concepto que perturban a Gao y en sus primeras obras trabaja más con la exploración de la relación bestialidad-domesticación,

¹⁷⁰ Utilizo la palabra contradictoria, porque Artaud enfoca su atención en oriente al momento de cimentar su propia teoría. Así pues, autores como Jo Riley podrían menospreciar la influencia de Artaud en Gao, pero es Artaud hace de los conceptos orientales una reinterpretación e investigación para evolucionarlos.

tradicional-modernidad, pero con la maduración de su dramaturgia acuña la idea de la separación, el desapego y la contemplación una propuesta legendaria del budismo y el tao. Finalmente, puedo decir que Gao logra trascender ambas influencias: las tradicionales chinas y las europeas, creando un camino interpretativo lleno de posibilidades y exigiendo al intérprete compromiso y evolución constante.

Apuntes sobre la modernidad y la posmodernidad

En lo que he hablado, doy peso al tránsito de la modernidad¹⁷¹ en China, pues en ese periodo histórico transcurre el camino de Gao Xingjian. El pueblo chino ve en el realismo (teatro de diálogo) la posibilidad de reconfigurar su identidad. Xingjian ve en el realismo la merma de su identidad y busca una separación con todo ello. Desde mi punto de vista, Gao renuncia al realismo porque le impide comunicar sus ideas, sentimientos y deseos. ¿Esto lo convierte en posmoderno¹⁷²? Gao busca hablar libre de etiquetas.

Utilicé el teatro de la crueldad como vehículo porque también busca liberar. Su nombre “crueldad” sólo es el inicio de una exploración escénica, que puede ser, generosa y compleja.

¹⁷¹ Modernidad entendida como el período en que China busca un progreso en el país para poder competir económicamente y culturalmente con otras naciones.

¹⁷² Hablar desde la Posmodernidad es haber sufrido la enfermedad de lo moderno y no encontrar anestesia alguna. Se necesita estar muy sedado de lo real para dejarse seducir por la tranquilidad que implica el fundamento. Por otro lado la Modernidad es íntima de la esperanza. Existe una presuposición de la conciencia que asume la mejoría de lo social por vías de un uso correcto de la razón. El dialogo modernidad-postmodernidad genera una enemistad. Un moderno le dirá a un postmoderno: 'Defíneme, de donde sacaste tal o cual concepto, dame una referencia clara, te estas contradiciendo. No asumes ninguna postura política, careces de compromiso social, eres un cínico'. Luego llega alguien supuestamente postmoderno el cual por mera lógica aristotélica asume la postura de la no postura negando lo anterior. Karla Villapudúa, “Dialogo sobre modernidad y posmodernidad”, 28 de agosto de 2007. [Referencia disponible en: http://www.homines.com/palabras/dialogo_modernidad_postmodernidad/index.htm]

ANEXO UNO

Una Cronología de Gao Xingjian¹⁷³**1940**

Nació el 4 de enero de 1940 en Ganzhou, provincia de Jiangxi, China. Su padre trabajaba en la Banca Nacional y su madre fue actriz antes de casarse. Ella cultivó en Xingjian el interés por el teatro y la escritura.

1948

Comienza a pintar y alentado por su madre inicia un diario.

1949

Cuando el Partido Comunista venció a Chiang Kai- Shek líder del Partido Nacionalista, Gao y su familia regresan a Nanjing, la antigua capital del régimen nacionalista.

1950

Escribió su primera historia, ilustrada por él mismo.

1952

Estudió en Nanjing Escuela N.10 (Escuela Secundaria perteneciente a la Universidad Ginling).

Aprendió alfarería, comienza a hacer bocetos y a pintar en tinta y óleo.

1957

Se graduó de la preparatoria y, animado por un maestro, comienza sus estudios de pintura en el Instituto Central de Bellas Artes de Pekín; pero pronto dejó esta carrera e ingresó al Instituto de Lenguas Extranjeras en el departamento de francés. Ahí creó un grupo de teatro en el que fue director y actor de sus propias obras.

1962

Se graduó con especialidad en francés del Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín y trabajó como traductor para la Editorial de Lenguas Extranjeras hasta 1980.

1966-67

Comenzó la Revolución Cultural en China y Xingjian quema todos sus escritos para evitar una posible persecución. Es enviado a dar cátedra especial a escuelas de re-educación.

¹⁷³ Tam Kwok- Kan, *Soul of the chaos*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2002, p. 311-339., tr. Claudia Marín Inclán, edición: Karla Verón Rosas.

1970

De 1970 hasta 1975 laboró en varias regiones del país. Durante este tiempo practicó la fotografía y secretamente continuó escribiendo textos literarios.

1975

Regresó a Pekín y retoma su trabajo de traductor en la Editorial de Lenguas Extranjeras en una publicación oficial hecha para los lectores extranjeros.

Retomó la pintura y siguió interesado en la fotografía y el revelado fotográfico.

1977

Fue asignado para trabajar de traductor en la unidad de asuntos extranjeros de la Asociación China de Escritores.

1978

Comenzó a experimentar con la novela.

1979

Viajó a Francia e Italia. Comparó su obra pictórica con la de grandes pintores y decidió dejar la técnica al óleo y regresar a la técnica china de entintado.

Novela corta: *Hanye de xingchen* (Constelación en una noche fría). Publicada en Guangzhou, N.3.

Ensayo “*Guanyu Ba Jin de chuanshuo*” (Rumores sobre Ba Jin). Publicado en Guangzhou, N.6.

1980

Novela corta: *Pengyou* (Amigo). Terminada en marzo de 1980 en Pekín y publicada en Zengzhou, N. 2 en 1981.

Ensayo: “*Xiandai xiaoshuo jiquiao chutan*” (Una exploración preliminar de las técnicas en la ficción moderna). Publicada en Guangzhou, N. 1. Esta fue la primera de una serie de publicaciones de teoría literaria sobre sus estudios de ficción.

Ensayo: “*Falanxi xiandai wenxue de tongku*” (La agonía de la literatura moderna francesa), [Estudios de Literatura Francesa]. Publicado en Wuhan, N. 1.

Ensayo: “*Faguo xiandaipai renmin shiren*” (El poeta modernista francés Jacques Prévert y sus Palabras). Publicado en Guangzhou N. 5.

Ensayo: “*Menghai*” (Sueño del mar). Publicado en Guangzhou N.6.

Ensayo: “*Ba Jin zai Bali*” (Ba Jin en París). Publicado en Pekín, N. 1.

Viajó a Francia como traductor de una delegación de escritores chinos a cargo de Ba Jin. Fue asignado para trabajar como escritor en el Teatro Popular de las Artes de Pekín.

1981

Fue publicada como un libro formal su primera colección de ensayos sobre técnicas literarias: “*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*” (Exploración preliminar de las técnicas en la ficción moderna). Este libro provocó violentas controversias sobre “Modernidad”.

Novela corta: “*You zhi gezi jiao hongchun'er*” (Una paloma llamada pico rojo) publicada en *Shouhuo*, Pekín N.1.

Novela corta: “*Pengyou*” (Amigo) publicada en Zhengzhou, N. 2.

Ensayo “*Yidali suixiangqu*” (Capricho de Italia) publicado en Guangzhou N.3.

Fue transferido a la División de Dramaturgia del Teatro Popular de las Artes de Pekín y se convierte en dramaturgo de tiempo completo.

1982

Obra Teatral: *Juedui sinhao* (Señal de alarma). Ésta fue su primera obra, publicada y representada en Pekín en 1982 por el Teatro Popular de las Artes de Pekín. Fue dirigida por Lin Zhaohua.

Novela corta: *Yu, xue ji qita*, (Lluvia, nieve y otros). Terminada en febrero de 1982 y publicada en *Chou xiaoya*, Pekín N. 7.

Novela corta: *Lushang* (Sobre las vías). Publicada en *Renwin wenxue*, Pekín, N. 9.

Novela corta: *Ershiwu nian hou* (Después de veinticinco años). Terminada en junio y publicada en *Wenhui yuekan*, Shanghai, N 11.

Novela corta: *Hadou* (Capullos). Terminada en Pekín, en el mes de julio.

Reimpresión del libro: *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* (Una exploración preliminar de las técnicas de la ficción moderna).

Ensayo: “*Tong yiwei guanzhong tan xi*” (Una conversación de teatro con el público) impreso en *Suibi*, Guangzhou, N.6.

Ensayo: “Sobre ficción y técnicas en escritura de ficción” fue publicado en *Zhongshan*, Nanjing, N.6.

En el verano de este año comenzó a escribir en Pekín su novela: *Lingshan* (La montaña del alma). Esta obra la terminó en París en 1989.

Puesta en escena: *Señal de alarma* se representa en el Teatro popular de las Artes de Pekín. Fue dirigida por Lin Zhaohua y seleccionada ganadora entre otras diez obras de todo el país.

Videograbación: *Señal de alarma* con la compañía del Teatro Popular de las Artes de Pekín.

1983

Obra teatral: *Chezhan Parada de autobús* se publicó en *Shiyue*, Pekín, N. 3, 1983. La compañía del teatro de Pekín montó esta obra como “teatro experimental”. Es dirigida por Lin Zhaohua. Durante este periodo se llevaba a cabo en China la “Campaña contra la contaminación intelectual” así que pronto la obra se prohíbe y su autor es duramente criticado aunque en China siempre se reconoció a Gao Xingjian como precursor del teatro experimental.

Se enteró de que el gobierno intentó reclutarlo por la reforma política. Para evitar el arresto realizó un viaje durante cinco meses, de julio a noviembre, por los bosques y las regiones montañosas de las provincias de Sichuan. Caminó siguiendo el curso del río Yangtzé de principio a fin y cubre en total una distancia de 15, 000 kilómetros.

Señal de alarma se prohibió y Xingjian se convierte en el blanco de la crítica en medio del debate sobre modernismo y realismo.

Novela corta: *Haishang* (En el mar). Terminada en marzo de 1983 y publicada en *Chou xiaoya*, Pekín, N. 9.

Novela corta: *Huahuan* (Guirnalda). Publicada en *Wenhui yuekan*, Shanghái, N.5.

Novela corta: *Yuan' en si* (El templo Yuan'en). Publicada en *Haiyan*, Dalian, N.8.

Novela corta: *Muqin*, (Madre). Publicada en *Shiyue*, Pekín, N.4.

Novela corta: *He nabian* (Al otro lado del río). Publicada en *Zhongshan*, Nanjing, N.6.

Novela corta: *Xiejiang he ta de nü'er* (El zapatero y su hija). Publicada en *Qingnian zuojia*, Chengdu, N.3.

Ensayo: “Lun xijuguan” (En torno a la dramaturgia) publicado en *Xijujie*, Shanghai, N.1.

Ensayo: “*Tan xiandai xiaoshuo yu duzhe de guanxi*” (La ficción moderna y el lector) publicado en *Qingnian zuojia*, Chengdu, N.3.

Ensayo: “*Tan leng shuqing yu fan shuqing*” (El frío lirismo y anti-lirismo). Publicado en *Wenxue zhishi*, Zhengzhou, N.3.

Ensayo: “Zhipu yu chunjing” (Simplicidad y pureza). Publicado en *Wenxuebao*, Shanghai, mayo 19.

Ensayo: “Tan duoshengbu xiju shiyan” (Experimentos con la multi-vocalidad en el drama). Publicado en *Xiju dianying bao*, Pekín, N. 25.

Serie de ensayos sobre drama. Publicados en *Suibi*, Guangzhou:

“*Tan juchanxing*” (Tácticas del drama moderno), N. 1.

“*Tan juchanxing*” (Teatralidad), N.2;

“*Tan xijuxing*” (Lo Dramático), N.3;

“*Dongzuo he guocheng*” (Acción y proceso), N.4;

“*Shijian yu kongjian*” (Tiempo y espacio), N. 5; y

“*Tan jiadingxing*” (Suposicionalidad); N. 6.

Comenzó a dedicar más tiempo a la pintura en tinta.

Se le diagnosticó erróneamente cáncer de pulmón.

1984

Obras teatrales: *Xiandai zhezixi, Obras cumbre de la ópera china moderna*. Publicado en *Zhongshan*, Nanjing N. 4. Incluía las obras:

Mofang zhe *El imitador*

Duo yu *Escondiéndose de la lluvia*

Xinglu nan *Camino duro*

Habala shankou *El paso en el monte Habala*

Guión Cinematográfico: *Huadou*, (Capullos) publicado en *Renmin wenxue*, Pekín, N. 9, 1984.

Ensayo: “Wo de xijuguan” (Mi visión sobre el drama) publicada en *Xiju luncong*, Pekín, N. 4, 1984.

Obra teatral: *Parada de autobús* se representó en Yugoslavia en Octubre.

Radio Transmisión: *Parada de autobús* se transmite por radio en la Estación de Radiodifusión Nacional de Hungría.

Traducción: Geremie Barmé tradujo al inglés algunos fragmentos de *Parada de autobús* y el texto se publica en *Renditions*, Nos. 19 y 20.

Traducción: Traducción al inglés de un capítulo de “Exploración Preliminar de técnicas de la ficción moderna”: “Contemporary Technique and National Carácter in Fiction” *Renditions*, Nos. 19 & 20 (1983). Fecha real de publicación: 1984.

1985

Obra teatral: *Dubai*, (Monólogo) se publica en *Xin juben*, Pekín, N.1.

Obra teatral: *Yaren* (Hombre Salvaje) se publica en *Shiyue*, Pekín, N.2, 1985. Esta obra provocó una fuerte polémica.

Colección de obras: *Gao Xingjian xiju ji* (Colección de obras de Gao Xingjian) se publica en Qunzhong chubanshe en Pekín. La colección incluye:

Señal de alarma.

El hombre salvaje.

Monólogo

Obras cumbre de la ópera china moderna

Colección de novelas cortas: *You zhi gezi jiao hongchun'er* (Una paloma llamada Pico Rojo) publicada en Pekín, Shiyue, wenyi, chubanshe.

Novela corta: *Wuru*, (Insulto). Publicada en *Qingnian zuojia*, Chengdu N. 7.

Novela corta: *Gongyuan li* (En el parque). Publicada en *Nanfang wenxue*, Guangzhoe, N. 4.

Novela corta: *Chehuo* (Accidente de auto). Publicada en *Fujian Wenxue*, Fuzhou n. 5, 1985.

Novela corta: *Wuti* (Sin título). Publicada en *Xiaoshuo zhoubao*, Tianjin, N. 1, 1985.

Guión Cinematográfico: “Capullos”. Publicado en *Chou xiaoyak*, Pekín, Nos. 1 y 2, 1985.

Ensayo: “Tan ge xiju liupai de tedian he chuanzuo fangfa” (En torno a las características y técnicas de varios tipos de drama). Publicado en *Zhongguo jushi xinchaoliu*, N. 2, 1985.

Ensayo: “Yeren he wo” (El hombre salvaje y yo). Publicado en *Xiju dianying bao*, Pekín, N. 19, 1985.

Ensayo: “Wo yu Bulaixite” (Brecht y yo). Publicado en el número especial de *Qingyi*, Pekín.

Crítica: *Señal de alarma: Una indagación artística*. Editada por Juedui Xinnhao Drama Group en el Teatro Popular de las Artes de Pekín y publicado por Zhongguo xiju chubanshe, Pekín.

Puesta en escena: *El hombre salvaje* se representó con la compañía del Teatro Popular de las Artes de Pekín en mayo de 1985. La obra fue dirigida por Lin Zhaohua. Esta obra desató intensos debates en el país pero es la que da fama internacional al autor.

Videograbación: *El hombre salvaje* con la compañía del Teatro Popular de las Artes de Pekín.

Exposición: Primera exposición de pintura y alfarería en el Teatro Popular de las Artes de Pekín. Los entintados de Gao Xingjian son muy apreciados por escritores como: Ai Qing, Cao Yu y Wu Zuguang.

Fue invitado por la DAAD¹⁷⁴ a dar conferencias para estudiantes universitarios alemanes de Bonn, Berlín y Heidelberg.

Viajó a Francia para asistir a un seminario sobre drama en el Teatro Nacional de Chaillot y presenta una ponencia titulada “La clase de drama que necesitamos hacer” la cual fue incluida en una colección de ensayos sobre Literatura y Arte titulada: *Sin ismos* publicada en Hong Kong por *Tiandi tushu youxian gongsi*.

Viajó a Dinamarca y Australia para exponer sus entintados.

Exposición: *Berliner Künstlerhaus Bethanien*, Berlín, Alemania.

Exposición: *Alte Schmied* en Viena, Austria.

1986

Regresó a Pekín y comenzó su carrera como pintor.

Obra teatral: *La otra orilla*. Publicada en *Shiyue* en Pekín, N. 5. Durante un ensayo de esta obra llegó la orden de su prohibición y desde entonces ninguna de las obras de Gao Xingjian se volvió a representar en China. No fue sino hasta 1990 que la obra pudo estrenarse en Taiwán y se incluye en: *Seis volúmenes de obras de Gao Xingjian*, Volumen 1, publicado en Tapei por *Dijiao chubanse* en 1995.

Novela corta: *Gei wolaoye mai yugan* (Una caña de pescar para el abuelo). Publicada en *Renmin wenxue*, Pekín N. 9, 1986.

Ensayo: “Yong ziji ganzhi shijie de fangshi lai chuanguo” (Creo con mis sentidos). Publicado en *Xin juben*, N. 3.

¹⁷⁴ Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Servicio Alemán de Intercambio Académico).

Ensayo: “Yao shenme yang de juzo” (Qué clase de drama necesitamos hacer). Publicado en *Wenyi yanjiu*, Pekín, n.4. También apareció en *Lianhe wenxue* N.41 en 1988 y más tarde se incluye en: *Sin ismos* publicado en Hong Kong por *Tiandi tushu youxian gogsi*.

Ensayo: “Cong minzu xiju chuantong zhong jiqu yingyang” (Nutrido por la tradición del drama nacional) publicada en *Xin juben* N. 5.

Ensayo: “Ping Geluootuofusiji de Mai xiang zhipu xiju” (Crítica a *Por un teatro pobre* de Grotowsky) publicado en *Xiju bao*, Pekín, N. 7, 1986.

Ensayo: “Tan xiqu yao gaige yu bu yao gaige” (Sobre teatro musical: Reforma o no reforma) publicado en *Xiqu yanjiu*, Pekín, N. 21, 1986.

Puesta en escena: *Parada de autobús* se representa con la compañía Horizonte en el Centro de Arte de Hong Kong y Club Franja en Hong Kong en marzo. La obra es dirigida por Gu Tiannong.

Exposición: En el Departamento de cultura en Lille, Francia.

Traducción: La revista francesa *L'Imaginaire* publicó el ensayo “Qué clase de teatro necesitamos hacer”.

Traducción: Paul Poncet tradujo al francés la novela corta *En el parque*, la cual se publicó en *Le Monde* en mayo.

Traducción: Peter Plonyi traduce *Parada de autobús*, que se publicó en el periódico *Foreign Literature* en Hungría.

1987

Visitó Hong Kong para presentar la ponencia “El modernismo tardío y la literatura china hoy” en el coloquio “Modernismo y literatura contemporánea en China” organizado junto con el Departamento de Inglés en la Universidad China de Hong Kong. Su conferencia fue publicada en *Wenxue pinglun*, Pekín, N. 3.

El *Morat Institut für Kunst und Kunstwissenschaft* lo invitó a visitar Alemania pero no pudo obtener la visa porque no era miembro de la Asociación de Artistas de China y por lo tanto no era considerado un artista profesional. Con ayuda de Wang Meng, un Ministro de Cultura en ese entonces, pudo obtener la visa. De Alemania viajó después a Francia.

Obra teatral: *Mingcheng* (Ciudad infernal). Fue escrita en Pekín en 1987. La versión final la realizó en París en 1991. Más tarde se incluyó en *Seis volúmenes de obras de Gao Xingjian*, Volumen 2, publicado en *Taipei* por *Dijiao chubanshe*.

Ensayo: “*Jinghua yetan*” (Plática nocturna en la capital) Se publicó en *Zhongshan*, Nanjing.

Puesta en escena: *Escondiéndose de la lluvia*, tradujo Göran Malmqvist y dirigió Peter Wahlqvist. Se representó en el teatro *Kungliga* en Suecia.

Puesta en escena: *Parada de autobús* se representó con el taller de teatro Litz en Inglaterra.

Puesta en escena: *Obras cumbre de la ópera china moderna* se representó con la compañía Horizonte en Hong kong.

El imitador se presenta con *Qiao Baozhong*.

Escondiéndose de la lluvia es dirigida por Qiao Baozhong.

El paso del monte Habala es dirigida por Gu Zuwei.

Puesta en escena: Escribió *Variaciones sobre la melodía: Shengsshe*. La obra se estrenó en el Guggenheim Museum Theatre en Nueva York, USA, y es dirigida por Jiang Qing.

Puesta en escena: *Ciudad infernal* adaptada para danza-teatro se representó en Hong Kong, dirigió Jiang Qing.

Traducción: *Parada de autobús* se publicó en Alemania en *Drama Today*.

Traducción: Paul Poncet tradujo al francés la novela corta *Madre*, publicada en el diario de ficción contemporánea, *Bréves*, N. 23.

1988

Gao solicitó y obtuvo su residencia en París, trabajó como pintor y escritor profesional.

Segunda colección de ensayos sobre teatro y puesta en escena de *En busca de una forma del drama moderno*, publicado por *Zhongguo xiju chubanshe* en Pekín.

Colección de novelas cortas: *Una caña de pescar para el abuelo*. Publicada por *Lianhe wenxue chubanshe* en Taipei.

Obra: *La otra orilla*. Publicada en *Lianhe wenxue* N. 41, 1988.

Ensayo: “La prohibición del modernismo y la literatura china hoy”. Publicado en *Wenxue pinlun*, Pekín, N. 3.

Puesta en escena: *Parada de autobús*. Representada en Inglaterra.

Puesta en escena: *El hombre salvaje*, fue representada en *Thalia Theatre* en Hamburgo Alemania. Dirigió Lin Zhaohua.

Puesta en escena: *El hombre salvaje* fue ensayada en Royal Lyceum Theatre in Edinburgh, UK.

Lectura dramatizada: *El hombre salvaje*, en Theatre National de Marseilles, Francia.

Exposición: Exposición individual de pintura organizada por *L'Office Municipal des Beaux Arts et de la Culture* en Waterloo, Francia.

Traducción: Wolfgang Kubin y Chang Hsien-chen traducen al alemán *Parada de autobús* que se publica en Brockmeyer.

Traducción: Mónica Bastingy tradujo *El hombre salvaje* al alemán y la obra se publicó en el libro: *Yeren: Tradición y vanguardia en teatro de Gao Xingjian* en Brockmeyer, Bochum.

Traducción: Göran Malmqvist's tradujo *Una caña de pescar para el abuelo* al sueco. Publicado por el Forum en Suecia.

Traducción: Danièle Crisa tradujo al italiano *Parada de autobús* que se publicó en el periódico: *In Forma Di Parole*.

Gao Xingjian fue invitado a realizar lecturas dramatizadas en el Drama Camp de Singapur en 1988.

1989

Obra: Terminó de escribir *Taowang, La huida*, en París en el mes de octubre. La obra se publicó en *Jintian* (Estocolmo) en 1990. Esta obra fue prohibida por las autoridades en China y desde entonces las obras de Gao no pueden ser representadas en su país de origen. Después fue incluida en *Seis volúmenes de las obras de Gao Xingjian*, Volumen 4, publicado en Taipei por Dijiao chubanshe en 1995.

Revocó su membresía del Partido Comunista Chino como una protesta en contra de los hechos ocurridos en la Plaza de Tiananmen el 4 de junio.

Gao Xingjian fue declarado como *persona non grata* por el gobierno de Pekín y todo su trabajo es vetado en China.

Novela: *Lingshan* (La montaña del alma). La inició en Pekín en 1982, y concluyó en París.

Colección de Historias cortas: *Una caña de pescar para el abuelo* se publica en Taipéi por Lianhe wenxue chubanshe.

Obra: *Mingcheng* (Ciudad infernal) se publica en Taipéi en febrero.

Obra: En París terminó de escribir su obra: *Shanghaijing zhuan* (La historia del libro Clásico de “Montañas y mares”). Más tarde es incluida en *Seis Volúmenes de las obras de Gao Xingjian*, Volumen 3, publicado en Taipéi por *Dijiao chubanshe*.

Fue invitado por la Fundación Asia a visitar los Estados Unidos.

Puesta en escena: *Ciudad infernal* fue adaptada como danza teatro en 1987 y representada por La Compañía de Danza de Hong Kong en este país. Dirigida por Jian Qing. El texto se revisó en 1990 y su versión final apareció en 1991.

Puesta en escena: *Shengshengman bianzou* (Variaciones sobre la melodía: Shengshengman). Se representó como danza teatro en Guggenheim Museum en Nueva York, 1989. Dirigida por Jiang Qing.

Exposición (con Huang Chunli): En el *Krapperus Konsthall* en Malmö, Suecia, 1989.

Exposición (con Huang Chunli): Museo de Estocolmo Suecia.

Exposición colectiva: en el *Grand Paláis, Figuration Critique* en París, 1989.

Entrevistas: Gao aceptó entrevistas por el periódico de Italia *La Stampa* por la Radio Five de Francia y por la revista *Le sud*.

Traducción: Almut Richter tradujo al alemán *Accidente de auto*. Publicada en la revista *Die Antenne*.

1990

Novela: *La montaña del alma* se publicó en Taipéi por *Lianjing chuban shiye gongsi*.

Extractos de la novela: *La montaña del alma* aparecieron en *Lianhe bao*, Taipei, en el mes de noviembre.

Obra teatral: *Variaciones sobre la melodía: Shengshengman* se publica en Taipei, N. 9.

Obra teatral: *La huida* se publicó en Jintian, Estocolmo, N.1, 1990.

Ensayo: “*Qué clase de drama necesitamos hacer*”, se publica en *Guangchang* (Princeton), N. 2, 1990.

Ensayo: “*Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue*” (*Por una literatura fría*) se publicó en “*Shidai wenxue*” en el suplemento de *Zhongshi wanbao*, Taipéi, Agosto 12.

Ensayo: “*Taowang yu wenxue*” (Exilio y literatura) se publicó en “*Shidai wenxue*” suplemento de *Zhongshi wanbao*, Taipéi, Octubre, 21.

Puesta en escena: *La otra orilla* fue premiada mundialmente por el Instituto de las Artes en Taipéi. Fue dirigida por Chen Ling Ling y actuada por el elenco de estudiantes del Instituto.

Puesta en escena: *Parada de autobús* fue representada en *Wiener Unterhaltungs Theater* en Viena, Austria. Dirigida por Anselm Lippens. Traducida por Wolfgang Kubin.

Puesta en escena: El hombre salvaje fue representada por la Compañía *Seals Theater Company* en Hong Kong en 1990. Dirigida por Luo Ka.

Exposición: Centro Cultural de *Lumière* de China en Marsella en Francia.

Exposición colectiva: *Grand Paláís, Figuration Critique*, en París.

Exposición colectiva: Galería Trejiaikov, *Figuration Critique*, Moscú Rusia.

Traducción: Bruno Roubicek tradujo al inglés *El hombre salvaje*.

Traducción: “Qué clase de drama necesitamos hacer” fue traducido al inglés e incluido en el Simposium del Nobel.

1991

La huida fue prohibida en China continental. Gao fue criticado por el gobierno y expulsado del Partido Comunista Chino en 1991. El gobierno dio de baja su residencia en Pekín.

Novela corta: *Un instante* se publica en “*Shidai wenxue*” en un suplemento literario de *Zhongshi wanbao*, Taipei, N. 74, septiembre, después fue incluida en *Chao lai de shihou* y publicada en *Taiwán wenhua shenghuo xinzhi chubanshe* en 1992.

Obra: *Al borde de la vida* fue terminada en 1991, apareció primero en Francia, después en China. Fue publicada en *Jintian*, Estocolmo N. 2. 1991.

Asistió al Seminario sobre *La montaña del alma* en la Universidad de Estocolmo en el cual leyó su ponencia “Literatura y metafísica en *La montaña del alma*”.

Ensayo: “Sobre *La huida*” apareció en *Lianhe bao* suplemento (Taipei), Junio 17. Este ensayo se basa en los principios de la Royal Dramatic Theater de Estocolmo.

Ensayo: “*Bali suibi*”, “Notas sobre París” apareció en *Guangchang* (Princeton) N. 4. en febrero.

Ensayo: “Wo de xiju he wo de yaoshi” (Mi teatro y mi llave) se presentó en un ciclo de conferencias sobre Literatura asiática contemporánea y teatro en la Universidad de París-VII.

Lectura Dramatizada: La compañía sueca del Teatro Kugliga Dramatiska organizó una sesión de lectura y un seminario de *La huida* y *Monólogo*.

Gao Xingjian declaró que no regresará a China mientras el país esté bajo el régimen totalitario.

Lectura Dramatizada: Xingjian fue invitado por DAAD a participar en el Sino-German *Shengsijie, Al borde de la vida* que se presentó como muestra de un intercambio cultural entre China y Alemania.

Puesta en escena: En marzo la compañía de teatro, Horizonte, presentó *Señal de alarma*, dirigida por Lao Shuangsi y Ling Guosheng en *Sai Wan Ho*, Centro Cultural de Hong Kong.

Exposición: *Espace d'Arte Contemporain "Confluence en Rambouillet"*, Francia 1991.

Exposición colectiva: Grand Paláis, *Figuration Critique* en París, Francia.

Exposición colectiva: Galería de la Asociación de Artistas, *Figuration Critique* en St. Petersburg, Rusia, 1991.

Traducción: *Un instante* se tradujo al japonés y se publica en JICC.¹⁷⁵

1992

Es condecorado como *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la France* por el gobierno francés.

Obra: *Duihua yu fanjie* (Diálogo y réplica) fue escrita por una invitación de la *Maison des Auteurs de Theatre Extrangers*, Saint-Herblain. Esta obra se incluyó en *Seis volúmenes de Gao Xingjian*, volumen 6, publicado en *Taipei por Dijiao chubanshe* en 1995.

Ensayo: "Geri huanghua" (Crisantemos podridos) Publicado en *Minzhu Zhongguo*, (Princeton) N.8. Febrero.

Ensayo: "Zhongguo liuwang wenxue de kunjing" (Los predicamentos de la literatura china de exilio), se publicaron en *Mingbao yuekan* (Ming Pao monthly) Hong kong, diciembre de 1992.

Ensayo: "Wenxue yu xuanxue" (Literatura y metafísica: *La montaña del alma*) apareció en *Jintian* en Estocolmo, N. 3, 1992. Este ensayo se basa en un discurso que dio el autor en la Universidad de Estocolmo en 1991.

¹⁷⁵Japan Information and Cultural Center es el centro cultural y público de la sección de negociaciones de la Embajada de Japón en Washington, D.C.

Ensayo: “Xiju changzuo xu kuansong” (La escritura creativa de drama necesita condiciones flexibles). Se publicó en *Mingbao yuekan*, Hong Kong, diciembre.

Ensayo: “Wo de xiju” (Mi drama) fue leído en Leds University en Inglaterra.

Ensayo: “Haiwai Zhongguo wenxue mianlin de kunjng” (Los apuros de la literatura china en el extranjero). Este discurso fue presentado en la Universidad Lund de Suecia.

Ensayo: “Hanyu de weiji” (La crisis de la lengua china) fue presentada en la conferencia de Literatura China Contemporánea en la Universidad de Heidelberg en Alemania.

Lectura dramatizada: Fue invitado por el Instituto Contemporáneo de Arte en Londres para presentar *La huida*.

Lectura dramatizada: *La huida* se presentó en el Festival Internacional: *Des Francophonies* en Limoges.

Puesta en escena: El Kungliga Dramatiska Teatern presenta *La huida*, dirigida por Björn Granath.

Puesta en escena: *Señal de alarma* se presentó en el Godot Theater en Taipéi, Taiwán.

Puesta en escena: *La huida* fue dirigida por Johannes Klett Nürnberg Theater en Nürnberg, Alemania.

Puesta en escena: *Diálogo y réplica* fue dirigida por Gao Xingjian se presentó en el Theater des Augenblicks de Viena, Austria.

Transmisión radiofónica: *La huida*. Fue transmitida por British Broadcasting Corporation en Londres, UK.

Transmisión radiofónica: *Al borde de la vida*. Fue transmitida en la Radio France Cultural en París, Francia.

Exposición: *Espace d'arte contemporain Le Cercle Blue* en Metz Francia.

Exposición: Centro Cultural de l'Asie en Marsella, Francia.

Traducción: Göran Malmqvist tradujo al sueco *La montaña del alma*.

Traducción: Michele Guyot y Emile Lansman traducen *Los fugitivos* al francés. La obra fue publicada por Lansman en Bélgica. En francés el título fue *La fuite* (La huida).

Traducción: Helmut Foster-Latsch y Marie- Luise Latsch traducen al alemán *La huida* que se publicó en Brockmeyer.

Traducción: Göran Malmqvist tradujo al sueco *La huida*.

Traducción: René Mark tradujo *Al borde de la vida* que se publicó en el Periódico alemán *Hefte für Ostasiatische Literatur*, N. 13.

1993

Obra: *La historia del libro clásico de “Montañas y mares”* se publicó en Hong Kong en *Tiandi tushu youxian gongsi*. El título fue incluido posteriormente en *Seis volúmenes de Gao Xingjian*, volumen 3, 1995.

Obra: En París en el mes de noviembre terminó de escribir *El sonámbulo* y se publicó en Francia, y en China. Más tarde se publica en Carnières- Morlanwelz, Bélgica: Ediciones Lansman en 1995. La versión china fue posteriormente incluida en *Seis volúmenes de Gao Xingjian*, Volumen 5, publicado en *Taipéi por Dijiao chubanshe* en 1995.

Obra: *Diálogo y réplica* se publicó en *Jintian*, Estocolmo, N. 2. Posteriormente la obra se publicó en *Seis volúmenes de las obras de Gao Xingjian*, volumen 6, publicado en *Taipéi por Dijiao chubanshe*, en 1995.

Obra: *Diálogo y réplica*, edición bilingüe frances-chino se publicó en Francia en *Waiguo zuojian chubanshe*.

Obra: *Cuarteto de fin de semana* apareció en Francia con el título *Quatre quatuors pour un week-end*. Fue publicada por Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman. La versión China fue publicada en Hong Kong por *Xinshiji chubanshe* en 1996.

Ensayo: “Sin ismos” se escribió en noviembre y se presentó en la conferencia sobre “Literatura china los últimos 40 años” en Taiwán.

Ensayo: “La voz de lo individual” se presentó en una conferencia sobre “Nación, sociedad y lo individual” en la Universidad de Estocolmo.

Ensayo: “Mito de la nación y locura de lo individual” se publicó en *Mingbao yuekan* (Ming Pao Monthly) Hong Kong, en agosto.

Ensayo: “Sobre mi pintura” fue publicado en *Ming Pao Monthly*, Hong Kong, en noviembre.

Puesta en escena: Dirigió Gao Xingjian y tradujo Jo Riley se presentó: *Al borde de la vida* en el Center Performance en la Universidad de Sydney en Australia.

Puesta en escena: *Al borde de la vida*, dirigió por Alain Timárd se presentó en el Teatro *Renaud le Rond-Point* de París.

Puesta en escena: Dirigida por Alan Timárd, *Al borde de la vida* se presentó en el Festival de Teatro d’Avignon en Francia.

Radio transmisión: *Al borde de la vida* se transmitió en la Radio France Cultural en Francia.

Exposición: *Maison de la Culture de Bourges* organizado con Pinturas de Gao Xingjian en Bourges, Francia.

Exposición: *Galerie d'Arte de la Tour des Cardinaux* en L'isle-sur-la sorgue en Francia.

Exposición: Galería Hexagon en Aachen, Alemania.

Traducción: *Al borde de la vida* se tradujo al francés como *Au bord de la vie* y Lansman la publicó en Bélgica.

Traducción: Gregory B. Lee tradujo *La huida* al inglés. La obra se incluyó en *Chinese writing and exile* publicado por el Centro para Estudios de Asia del Este de La Universidad de Chicago.

Traducción: Noel Dutrait tradujo al francés extractos de la novela *La montaña del alma* que se publican en *Saprihage* en julio.

Traducción: Annie Curien tradujo “Mi drama y mi llave” que publicó Philippe Piquier en una colección de ensayos: *Literature d'Extreme- Oriente au XX Siécle*.

Traducción: Anja Gleboff tradujo al alemán *Parada de autobús* que se incluyó en una antología de Drama Chino Contemporáneo publicada por Henschel Theater Press.

Traducción: Mieke Bourges tradujo al flamenco: *En el océano, Una caña de pescar para el abuelo* y *Después de veinticinco años*, que se publicaron en el periódico belga *Kreatief*, N. 3 / 4 , 1993.

Visitó Hong Kong en octubre por una invitación del Instituto de Estudios Chinos de la Universidad de Hong Kong para inaugurar la primera conferencia *Sin Wai Kin* sobre cultura china contemporánea.

Regresó a Hong Kong en diciembre para asistir al Simposium Internacional sobre dramaturgia contemporánea en lengua china organizado por el departamento *Sir Run Run Shaw* de la Universidad China de Hong Kong.

1994

Gao Xingjian fue premiado con el *Prix Communauté Française de Belgique* por *Yeyoushen*, Sonámbulo.

Obra: *La historia del libro clásico de “Montañas y mares”* se publicó en Hong Kong por *Tiandi tushu youxian gongsi*.

Ensayo: “Zhongguo xiju zai xifang: Lilun yu shijian”, “El drama chino en Occidente: teoría y práctica”, se publicó en *Ershiyi*, en Hong Kong, N. 20, enero.

Ensayo: “Xiju: Rouhe xifang yu Zhongguo de changshi” (Drama: Un intento de mezclar el Occidente y China) publicado en *Ershiyi shiji*, Hong Kong, N. 21, febrero.

Ensayo: “Dangdai xifang yishu wang hechu qu?” (¿Hacia dónde apunta el arte contemporáneo occidental?). Publicado en *Ershiyi shiji*, Hong Kong, N. 22, en abril.

Ensayo: “Wo shuo ciwei” (Platicando con el erizo) publicado en *Xiandai shi* (Poesía moderna), Taiwan, primavera.

Puesta en escena: *Shengsijie, Al borde de la vida*, dirigió Gao Xingjian, se presenta en el *Dyonysia Festival Modial de Theatre Contemporain* en Veroli, Italia.

Puesta en escena: *La huida*, dirigió Madelaine Gautiche se presentó con la compañía *RA Theatre* de Francia.

Lectura dramatizada de la novela: *La montaña del alma* en la Universidad de Angers en Francia.

Lectura dramatizada de la Novela: *La montaña del alma* en Frankfurt.

Lectura dramatizada: *Diálogo y réplica* en la Casa de dramaturgos extranjeros in Saint-Anbroct.

Lectura dramatizada: *Al borde de la vida* en el Musenturm en Frankfurt, Alemania.

Puesta en escena: Dirigida por Edward Wojtaszek, *La huida* se presentó en el *Teatr Polski* de Poznam, Polonia en el mes de noviembre.

Exposición: *Espace d'art contemporain Le Cercle Blue* en Metz, Francia.

Traducción: Xingjian escribió *Dialogue and Rebuttal* en francés: *Dialoguer/ Interloquer*. Annie Curien editó una versión bilingüe chino-francés y publicada en París en MEET¹⁷⁶.

Traducción: Alexandra Hartmann tradujo *Diálogo y réplica* al alemán y se publicó en Brockmeyer.

Traducción: Göran Malmqvist tradujo *Monólogo* al sueco y la obra se publicó en Dramatens Forlang.

Traducción: Göran Malmqvist tradujo *La otra orilla*, que se publicó en Kungliga Dramatiska Teatern.

¹⁷⁶ Maison des Écrivains Extragers et Traducteurs de Saint-Nazaire (Meet).

Traducción: Göran Malqmvist publicó en Suecia una colección de diez obras de Xingjian.

1995

Ensayo: “*Sin ismos*” se publicó en chino en *Wenyibao banyuekan*, N. 1.

Obra: *Le Somnambule* se publicó en Carnieres-Morlanwelz, Bélgica: Lansman Ediciones.

Colección de obras: *Seis volúmenes de las obras de Gao Xingjian*, se publicaron en *Dijiao chubanshe* en Taipei en 1995. Las obras incluidas son:

Volumen 1: *Bi'an, La otra orilla; y Shengshengman bianzou, Variaciones sobre la melodía: Shengsheman.*

Volumen 2: *Mingcheng, Ciudad infernal.*

Volumen 3: *Shanhaijing zhuan, La historia del libro clásico de “Montañas y mares”*

Volumen 4: *Taowang, La huida.*

Volumen 5: *Shengsijie, Al borde de la vida y Yeyoushen, Sonámbulo.*

Volumen 6: *Duihua yu fanjie, Dialogo y réplica.*

Exposición: *Ink Paintings by Gao Xingjian* (entintados) expuestos en el *Taipéi Fine Arts Museum*.

Puesta en escena: Dirigida por Gao Xingjian *La otra orilla* se presentó en la *Hong Kong Academy for Performing Arts*.

Puesta en escena: Dirigida por Gao Xingjian, *Dialogo y réplica* se presentó en el *Theatre Molière* en París.

Traducción: Lena Aspfors y Tornjörn Lodén traducen al inglés el ensayo “La voz individual” que apareció en *The Stockholm Journal of East Asian studies*, N. 6, 1995.

Traducción: Winnie Lau, Deborah Sauviat y Martin Williams tradujeron al inglés el ensayo “*Sin ismos*” que se publicó en *Journal of Oriental Society of Australia* (Sydney), Nos. 27-28, 1995-96.

Traducción: Noël y Liliane Dutrait’s hicieron la traducción al francés de *La montaña del alma* titulada: *La montagne de l’âme*, que se publicó en 1995 y es muy bien recibida por la crítica de Francia.

1996

Colección de ensayos sobre literatura y arte: *Meiyou zhuyi* “Sin ismos” se publicó en Hong Kong en *Tiandi Tushu youxian gongsi*. Los siguientes ensayos son parte de esta obra:

“Meiyou zhuyi” (Sin ismos).

“Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” (Por una literatura fría).

“Bali suibi” (Anotaciones sobre París).

“Lun wenxue xiezuo” (Sobre la creación literaria).

“Geren de shengyin” (La voz individual).

“Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” (Modernismo tardío y la literatura china de hoy).

“Zhongguo liuwang wenxue de kunjing” (Los apuros de la literatura china sobre el exilio).

“Liuwang shi women huode shenme?” (¿Qué se necesita para ser exiliado?).

“Geri huanghua” (Los crisantemos podridos).

“Wenxue yu xuanxue: Guanyu Lingshan” (Literatura y metafísica en La montaña del alma).

“Guanyu Taowang” (Sobre La huida).

“Ling yizhong xiju” (Otra clase de drama).

“Duihua yu fanjie dao biao yan tan” (Conversación entre el director y un actor de Diálogo y réplica).

“Shengsijie yanchu shouji” (Notas sobre la producción de Al borde de la vida).

“Bi’an daoyan houji” (Posdata para el director de La otra orilla).

“Yao shenme yang de juzuo” (Qué clase de drama necesitamos hacer).

“Wo de xiju he wo de yaoshi” (Mi teatro y mi llave).

“Jüzuo fa yu zhongxing yanyuan” (El arte del dramaturgo y el actor neutral).

“Wu sheng de jiaoxiang- Ping Zhao Wuji de hua” (Silencio en una sinfonía: Sobre las pinturas de Zhao Wuji).

“Ping Faguo guanyu dangdai yishu de lunzhan” (Debate sobre Arte Contemporáneo en Francia).

“Tan wo de hua” (Sobre mis pinturas).

“Dui huihua de sikao” (Mis reflexiones sobre la pintura).

Colección de obras: *Zhoumo sichongzou* (Cuarteto de fin de semana) se publicó en Hong Kong por *Xinshiji chubanshe*. Incluye las obras:

Zhoumo sichongzou, (Cuarteto de fin de semana).

Shunjian (Un instante)

Shengshengman bianzou (Variaciones sobre la melodía: *Shengshengman*)

Wo shuo ciwei (Platicando con el erizo).

Ensayo: *Gout de l'encre* se publicó en París en Editions por Richard Meir.

Puesta en escena: *Shengsijie, Al borde de la vida* se presentó en el Teatro Miejski Gdynia de Polonia.

Puesta en escena: Dirigida por Gao Xingjian, *Shengsijie, Al borde de la vida* se presentó en los EUA.

1997

Gao Xingjian fue premiado con el *Prix du Nouvel* en *Chinois* por la novela *Lingshan, La montaña del alma*.

Ensayo: “Weishenme xiezu” (Por qué escribo) apareció en Wanzhi’s editado por *Goutong: Miandui shijie de Zhongguo wenxue, Comunicación: Literatura china ante el mundo* que se publicó en Estocolmo por Olof Palme International Center.

Texto inédito: *Bayue xue* (Nieve en agosto) es un drama Zen escrito al estilo de la ópera de Pekín.

Puesta en escena: *Ryunokai Gekidan* presentó *La huida* en Osaka, Kobe y Tokio en Japón.

Puesta en escena: Dirigida por Gao Xingjian se representó *Al borde de la vida* en el Theater of New York City en Nueva York.

Exposición: Aceptó una invitación para montar una exposición de sus pinturas en Hong Kong.

Exposición: Aceptó una exposición de pintura en Nueva York.

Radiotransmisión: Su obra *Al borde de la vida* se transmitió en Radio Free Asia en EUA.

Radiotransmisión: *Diálogo y réplica* se transmitió en Radio France Culture, en París, Francia.

Radiotransmisión: *La huida* se transmitió en Radio France Culture, en París.

Publicación: *Au plus pres du reel: Dialogues sur l'écriture*: Grabación de conversaciones entre Gao Xingjian y Denis Bourgeois sobre literatura (1994-1997) con Denis Bourgeois como co-autora. El libro se publicó en París en Ediciones de l'Aube.

Traducción: Jo Riley tradujo al inglés la obra: *La otra orilla: Un drama contemporáneo sin actos*, que se incluyó en Martha P. Y Cheung y Jane C.C. Lai, eds. *An Oxford anthology of contemporary chinese drama* publicado en Hong Kong por la Universidad de Oxford.

Traducción; Noël Dutrait tradujo al francés *Una caña de pescar para el abuelo* con el título *Une canne á pêche pour mon grand-père*. La edición francesa se publicó en Éditions de l'Aube.

1998

Segunda Novela: *Yige ren de shengjing, One man's bible*, titulada en español como *El libro de un hombre solo*. Xingjian escribió esta obra en París, 1996. Posteriormente fue publicada, ya traducida al chino en *Taipei* en 1999 y en Hong Kong en el año 2000.

Ensayo: “*Xiandai hanyu yu wenxue xiezu*”, “El idioma chino moderno y la escritura literaria” se publicó en *Xianggang xiju xuekan*, Hong Kong en octubre.

Colección de ensayos: *L'Encre et la lumière* se publicó en París en Editions por Richard Meir .

Puesta en escena: *Chezhan* (Parada de autobús) se presentó en el Theater of Cluj in Rumania.

Puesta en escena: *La huida* se presentó en Atelier Nomande, Benin y Ivory Coast.

Puesta en escena: *Haiyuza Gekidan* presenta *La huida* en Tokio, Japón.

Traducción: Kimberley Besio tradujo al inglés la obra *Parada de autobús*, titulada como *Bus Stop: A Lyrical Comedy on Life in One Act*. Esta obra se incluyó en Haiping Yan, ed. *Theatre and Society: An anthology of contemporary chinese drama*. Armonk, Nueva York y Londres: M. E. Sharpe.

1999

Novela: *Yige ren de shengjing* (El libro de un hombre solo) se publicó en Taipéi en *Lianjing chuban shiye gongs*.

Puesta en escena: *Yeyoushen* (Sonámbulo), se presentó en el *Theatre des Halles* en Avignon en Francia.

Traducción: Gilbert C.F Fong tradujo al inglés las siguientes obras, que fueron publicadas en el libro: *La otra orilla: obras de Gao Xingjian* en la editorial de la Universidad China:

<i>Bi'an</i>	(La otra orilla)
<i>Shengsijie</i>	(Al borde de la vida)
<i>Duihua yu fanjie</i>	(Dialogo y réplica)
<i>Yeyoushen</i>	(El sonámbulo)
<i>Zhoumo sichongzou</i>	(Cuarteto de fin de semana)

Traducción: *Yige ren de shengjing* apareció en francés con el título *Le livre d'un homme seul* [El libro de un hombre solo] y se publicó en Editions de l'Aube.

2000

Novela: *El libro de un hombre solo* se publicó en Hong Kong en *Tiandi tushu youxian gongsi*.

Obra: *Ba yue xue* (Nieve en agosto) se publicó en Taipéi por *Lianjing chuban shiye gongsi*.

Colección de ensayos: *Une autre estheque* se publicó en París en Editions Cercle d'Arte.

Traducción: Mabel Lee traduce *La montaña del alma* al inglés y se publicó la obra en Harper Collins en Sydney en el mes de junio.

El 12 de octubre la Academia Sueca dio a conocer que Gao Xinjian era el ganador del premio Nobel de Literatura.

El 7 de diciembre Gao Xinjian dio en chino su discurso de agradecimiento titulado "Wenxue de liyou" (El caso por la literatura).

ANEXO DOS

Al borde de la vida de Gao Xingjian

Traducción: Luis Zapata.

Una luz sobre el escenario desnudo. Una mujer, con el rostro pálido, que lleva un vestido largo y una capa negra. Al lado, un hombre con el rostro más gris y más frío. Lleva también un traje completamente negro. Los dos permanecen de pie, durante mucho tiempo, sin moverse. La mujer intenta decir algo, pero se detiene. Finalmente, no puede contenerse y explota. Con una voz glacial.

ELLA dice que está harta; dice que ya no puede soportarlo, que no puede soportarlo en absoluto.¹⁷⁷

El hombre hace un gesto con la mano.

ELLA dice que no entiende lo que ha podido atarla a él, retenerla. Sus lazos son tan rudos, tan distantes, tan irritables, tan tensos, tan ásperos, que ELLA quiere que por fin todo se desate. Su espíritu estuvo a punto de romperse, sí, su espíritu o más bien su energía... El espíritu o la energía, ¿no es lo mismo? ¡No hay que jugar con las palabras! Él debe escucharla.

El alza los hombros.

ELLA dice que la incompreensión no es únicamente de él, pero sólo ELLA se interroga sobre su recorrido, esa caída vertiginosa que los ha llevado ahí, en medio de historias de tonterías, de injurias. Él lo sabe en el fondo de sí mismo; pero sólo ELLA se perturba y se atormenta, confusa, ansiosa, sin saber si lo que ELLA dice o lo que ha dicho es claro.

El hombre hace una mueca que la irrita.

Ahí está siempre con sus bromas. Y no adivina lo que ELLA no puede ya soportar: la ligereza, ¡su ligereza! ¿No pudo él terminar con ese juego? ¿Permanecer un instante serio? ¿Hablar tranquilamente? ¡ELLA se lo ruega y se lo suplica! Pero esa desenvoltura irritante viene y vuelve a venir, la saca de sus casillas, destruyendo toda razón... y su vida en común con él.

El hombre hace un gesto de disgusto.

¹⁷⁷ Gao Xingjian, *La huida*, Ediciones El Milagro, México, 2001, p.75- 97.

ELLA dice que previó su reacción, ¡tanta cobardía, tanta hipocresía, –y con tanta frecuencia– había encontrado en él! Aunque sea el hombre... ¿Cómo les será posible, de ahora en adelante, vivir bajo el mismo techo, comer en la misma mesa, dormir en la misma cama unidos uno al otro, ir y venir juntos, indefinidamente, sin cambiar una palabra?

El hombre sigue mudo.

ELLA dice que, desde hace mucho tiempo, sabe que él no tiene nada que decirle... y que todo lo que él podía decirle, ya se lo ha dicho. Sus bellas frases, sus halagos, podría dirigirlos a cualquier otra mujer. Pero ante ELLA invariablemente, permanece idiota y mudo.

El hombre abre la boca, se esfuerza por hablar.

ELLA dice que prefiere el silencio. Dice que conoce todas sus palabras: siempre las mismas frases, las mismas historias. Y ELLA no tiene ya paciencia para oír las. Ni su voz forzada, ni sus risas instintivas y glaciales, incapaces de disimular su mala fe. Y su gentileza, su amabilidad, sus pequeñas atenciones que exudan falsedad; todo es fingido y soso. ELLA dice que conoce su vieja costumbre de la actuación... pero que ahora el espectáculo se terminó, exactamente como él lo había concebido y considerado. Él sabía el final aún antes de que la cortina se levantara.

Sin saber cómo reaccionar, él hombre cierra la boca.

ELLA lo conoce tan bien que, incluso si no dice una sola palabra, nada de lo que piensa y nada de lo que tiene oculto en su espíritu puede escapársele. Aun la simpatía y la inteligencia, que iluminan su mirada, se apagan en cuanto se quita los anteojos. Sus ojos, miopes y apagados, sólo devuelven indiferencia y cansancio, reflejo de su egoísmo sin piedad. ELLA sabe que no es para él más que un objeto del que uno se apodera, del que uno goza. La tomó y la utilizó. Ahora ELLA está expuesta a la ruptura. Y si él espera ahí, sólo es para gozar mejor esta espera, para verla estallar cuando ELLA caiga en su trampa.

Con los labios apretados, el hombre mueve la cabeza.

ELLA dice que es en vano que él mueva la cabeza. ¿Sería tan fácil hacer vacilar su voluntad? Y sus heridas cinceladas, incrustadas para siempre en su cuerpo... ¿podría él hacérselas olvidar? Ni su negación ni sus promesas tienen ya algún valor, algún sentido. Y su fidelidad es inexistente. ¿Para qué sirve todo esto?

El hombre alza la mano derecha, como si quisiera dar una explicación.

ELLA no escucha, ELLA no escucha sus engaños repetidos tantas veces. Que se vaya a engatusar a las jovencitas, pero no a una mujer como ELLA. ELLA dice que ya no cree en el amor manchado en este mundo de los hombres, verdadero o falso.

El hombre alza el brazo izquierdo y baja la mano derecha, en un gesto extraño.

Y si ella decide unirse de nuevo a un hombre, lo amará con el cuerpo y el alma. Ya no puede ni quiere dudar. Si no, más vale no tener nada. ELLA explica que lo que desea no es poseer al hombre que ama, sino más bien asir los pensamientos que él tiene de sí, todas esas sensaciones que deambulan entre ELLA y ÉL, y alrededor de ellos, entre las tinieblas invadidas de movimientos y ruidos. Pero ELLA confiesa que nunca lo conquistó, a él que, con otras mujeres, podía compartir las mismas tinieblas, los mismos cuchicheos, los mismos gritos sofocados, los mismos sufrimientos y gozos. ELLA ya no es única, y se retira para que esto termine.

El hombre hace el gesto contrario, la mano derecha alzada, la mano izquierda extendida hacia abajo. Ella murmura.

ELLA dice que no comprende los lazos entre las personas, entre el hombre y la mujer, esas cadenas tan vanas, tan hirientes y tan frías. Desconsolada, desesperada agobiada, ELLA dice que ahora rechaza las citas y las visitas, las cenas y las veladas, el cine, el teatro y las estrellas, la moda en boga y la moda que no pasa de moda, el coche y los viajes, el consumo a crédito y las herencias... y el progreso técnico, el proceso verbal, las facturas, la lectura de revistas femeninas y sus vanidades, los discos compactos de música popular, las pantimedias y los hombres conquistadores, los regalos y las joyas-pequeñas o preciosas- y los cócteles, las ventas por televisión y por teléfono, la contracepción... y todas esas obligaciones del buen sentido, que no tienen sentido. ELLA sólo desea por el momento una cosa: llorar, abandonarse como un niño.

El hombre vuelve la cabeza; un poco conmovido, saca un pañuelo de seda azul oscuro y deja ahí una lágrima, con esfuerzo. Ella parece perdida.

ELLA dice que sus lágrimas se han secado. Quiere encerrarse en su soledad absoluta, ya no ver a nadie ni temer el timbre del teléfono. Si sonara de pronto, la asustaría. ELLA lo desconecta y permanece inmóvil. Pero, desde la ventana, el ruido de los coches, abajo en la calle, que pasan, frenan y arrancan... la angustia más aún. Y la luz también la molesta. No sólo el color de la lámpara, sino también esa sábana rojo oscuro, esas dos almohadas violeta, ese par de pantuflas de cuero brillante sobre la almohada de algodón de tejido rústico. Y al lado de la lámpara en forma de tulipán, adosada a la pared, esa

mujer desnuda en el baño, en un marco dorado e iluminado... ¡Todo eso es tan vulgar! ELLA los aparta y arroja el marco de la foto colocado en la mesita incrustada de nácar donde resplandecía su imagen insoportable.

El hombre baja la cabeza. La mujer, un poco harta, se quita la capa y la deja caer a sus pies.

ELLA no sabe porque habla de todo eso, pero lanzar esas frases la alivia. ¿No hay que decir todo eso para terminar con todo? ¡Ya está!

Vuelve la cabeza, echa una mirada al hombre y se vuelve de nuevo.

¿Por qué no dices nada? ¡Si tienes algo que explicar, dilo! Lo que es terrible, es que no tienes nada que decir, que no dejas de hacerte tonto.

Vivimos juntos, para bien o para mal... ¿No tienes nada que compartir aparte del sexo?

El hombre oscila ligeramente y desaparece poco a poco.

¡Explícalo, si puedes! ¿Se trata de un malentendido? ¿O de una aventura?... ELLA dice que lo que ya no puede soportar es su inercia. Y ELLA escupe, ahora, sin razón, sus rencores, amarrada por esta soledad que ya no quiere aguantar. Entonces, peor para él, la separación sería preferible. Alejados uno del otro, la tranquilidad volverá.

La silueta del hombre aparece por el otro lado, de espaldas. Ella se dirige a la silueta.

ELLA dice que las palabras no son más que apariencias; ELLA no va a dejarlo. Nunca ha pensado abandonarlo... Por el contrario, en cierto sentido, espera excitarlo despertándolo a su ternura. Él no puede ignorar que ELLA, una mujer, necesita que le asegure su fidelidad, disimulada bajo los signos de su afecto de hombre: regalos, atenciones... Con frecuencia, algunas palabras bastan para disipar sus sospechas sin fundamento. ¿Cómo, de repente, volverse estúpido hasta el grado de no comprender ya a las mujeres? ¿Habrán que explicar todo de nuevo?

Si realmente el quiere partir, que se vaya: ELLA no puede retenerlo ni por la fuerza, ni por la súplica, ni por la sumisión. ¿Qué otra cosa quiere él? Lo que ELLA puede decir, ya está dicho.

Se acerca a él.

Ella le suplica que no se vaya así, que no la abandone, que regrese, que le eche una mirada, la misma que, antes cuando se amaban, la traspasaba... Esa mirada tan tierna, tan triste, que la conmovía profundamente, la perdía, la arrebatava.

Si él se diera la vuelta y la mirara así, fijamente, ELLA se arrojaría de nuevo a sus brazos, recibiría sus caricias, y todos los malentendidos se disiparían. (*Más cerca de él*) ELLA sabe que el hombre tiene su amor propio, su orgullo y su resentimiento, sus preocupaciones, sus tedios, sus manías y su humor, sus problemas con su jefe. ELLA no es necesariamente responsable, pero podría ayudarlo, consolarlo, perdonarle sus negligencias hacia ELLA. No obstante, ELLA está nerviosa por su culpa.

Y de su amor exigente nacen, con cada alejamiento, sospechas, cuyo rastro sólo él puede disolver.

Tal vez no es nada de eso. Aparte de Dios, ¿quién lo sabe? ELLA dice que nunca le prohibió ver a otras mujeres, a condición de que sus relaciones fueran honestas y amigables, justo en el límite de la normalidad. ELLA dice también que, abierta y amable, podría, sin reproches, aceptar una aventura si fuera efímera, si sólo fuera un juego del que él saliera rápidamente, sin ataduras.

Pero ELLA quiere saber la verdad. Dice que nunca pensó en poseerlo. Él debe saber que ELLA lo ama y lo amará siempre, esperando obtener su amor verdadero. ELLA ha hablado de eso, ha hablado tanto. ¿No tendrá ninguna respuesta?

Con esfuerzos, lo toma del hombro y le hace dar la vuelta.

¡Ah!

Ella retira sus manos vivamente; se da cuenta de que no hay ahí, de hecho, más que un traje de hombre, colgado de una percha. Descubre, de pronto, a un payaso sentado en medio loto –con los pies descalzos, los cabellos cortados, anteojos de miope muy gruesos, vestido con una camisa blanca sin cuello y un pantalón ancho–, que ve sin mirar nada pero con una concentración extrema. Sigue con la vista una gota de lluvia que cae finalmente sobre su pie descalzo. Luego, él desaparece en la oscuridad. La mujer permanece de rodillas frente al traje bien doblado, al lado del cual percibe un par de zapatos, un sombrero y un joyero de cuero.

ELLA dice que nunca pensó que esto terminaría así, que nunca imaginó que ELLA mataría a su hombre, su preferido, su amor, su mal, ese cabrón, esa basura, su poseído...

Se quita los anillos, el brazalete, los aretes y los deja en el joyero.

Sólo fue una pesadilla. ELLA dice que actualmente está despierta, y que tiene frío. (*Envolviéndose en su capa*) Afuera, siguen la lluvia y el viento... ¿Cuándo terminará esto? (*aguzando el oído*) Ahora ya no habrá llamadas telefónicas por la noche, sin parar, ni vacilaciones para descolgar. Ya no habrá dulzura en su voz, ni murmullos entrecortados por pausas turbadas en el auricular.

Los muros de su recámara la cercan, la apartan del mundo, ELLA no tiene ya valor para salir, bajar a la calle, encontrar un bar, ahogar sus penas, conocer a alguien, despertarse por la mañana, acostada junto a un hombre velludo y desnudo, de quien se ha olvidado el nombre, recoger su ropa interior y su vestido esparcidos en el piso, ponérselos de prisa y huir. Está abrumada, harta, agotada y vacía, y este cuerpo desde ahora tan insensible... Y este collar, que su madre le dejó antes de morir... le parecen tan fútiles.

Se quita el collar y lo arroja al joyero.

Todos estos adornos, este maquillaje y este peinado... ¿para quién? ¿Para qué? ELLA detesta todo y siente asco de sí misma. Odia esta vida de mujer nerviosa y posesiva, y los celos, los fastidios, la queja y el lamento, en vano... y los gemidos interminables, para ELLA sola.

Inútil verse al espejo: conoce ya su rostro descompuesto. Su piel seca, sus senos flácidos ya no suscitan ninguna pasión. Su felicidad y su vida de mujer han terminado, se han consumido, perdido. ¿Qué puede esperar aún? Su cuerpo abandonado ya no tiene el menor deseo.

Estrecha más la capa, con la mirada y la cabeza bajas. Un pie desollado sale de debajo de su vestido. Sorprendida retrocede.

ELLA no puede creerlo. ¡No es cierto! (*Inclinándose para examinarlo*) ¡No es el suyo! Necesita saber si es la realidad... o sólo una pesadilla.

El pie se extiende, sale finalmente de abajo del vestido y cae por tierra. ELLA retrocede un paso más, con el aliento entrecortado.

ELLA no sabe ya, en este momento, si está viva o está muerta, si aún respira, si es una simple ilusión. Este cuerpo de carne, ¿no es más que una apariencia o una fantasía?

Se pellizca el brazo. Una mano pálida, con dedos finos y uñas pintadas, sale de la capa.

¡Qué horror! (*Estupefacta y jadeante*) ELLA quiere saber si su estupor es real o si sólo creyó que se asustó. De cualquier manera, sabe que al menos por una vez debe de enfrentar a la muerte, vivir ese sufrimiento, experimentar ese dolor. Sólo entonces le será posible anclarse en la carne de la existencia, aprehender la vida y escoger su contrario. ELLA sufre por ese escudriñamiento en lo más íntimo de sí misma, expuesta a

su propia búsqueda, tratando de encontrar desesperadamente una confirmación como mujer... o sólo de este cuerpo de carne; pero nada se revela más allá de la apariencia ilusoria de esta piel desencajada.

Un brazo entero se separa. Aparte de la mano, el resto está pintado como el pie. Ella huye.

¡No! No puede seguir desmembrándose, mutilándose. Hay que huir inmediatamente de esta recámara terrible... Pero ELLA se encerró. ¿Cómo pudo ser tan estúpida?

Busca la llave entre las ropas del hombre, luego en su joyero, rodeando con pavor el pie y el brazo caídos.

¿Dónde está la llave? ¿Dónde la dejó ELLA? No obstante, fue ELLA quien cerró la puerta, quien se llevó la llave... pero ¿dónde puso esa maldita llave? Ya no lo recuerda.

Se detiene, pasmada, ante los miembros separados.

ELLA no comprende ya. ¿Qué pasa? ¿Cómo es que su recámara, su hogar, su capullo —que era tan cómodo, tan agradable, ordenado y limpio, acogedor y cálido— se transformó, en una sola noche, en un verdadero infierno? Tiene que irse. *(Gritando)* ¡Irse! *(Escuchando)* Ningún vecino se preocupa. Es ELLA quien se aprisionó en su propia recámara... ¿Quién puede ayudarla?

Se arrodilla, no sabe qué hacer. El payaso entra caminando de espaldas, mirando el suelo, hasta la mitad del cuarto. Un pequeño ratón lo sigue y se acerca vacilante. Cuando el ratón llega cerca del payaso, se percibe el hilo, muy fino, en su mano. Él toma al ratón, lo mete en su bolsillo y se va. Se deja oír el tic tac de un reloj. La mujer murmura.

En este instante, ELLA no sabe la hora. ¿Tal vez aún es de noche? ¿Tal vez el alba? Le parece que afuera, llueve... Pero no se atreve a levantar la cortina.

Se ilumina la silueta de una mujer. Bajo un paraguas, marca el paso.

ELLA no sabe cuándo percibió a esta mujer, sola en la esquina, bajo la lluvia. Una mujer que espera desde hace mucho tiempo; espera a alguien que tal vez no vendrá, pero sigue esperando. ELLA quisiera convencerla de la fatalidad de su destino, de la inutilidad de obstinarse en soñar.

La silueta se vuelve, con el rostro siempre oculto bajo el paraguas, y continúa marcando el paso.

ELLA quisiera saber quién es esta mujer que se agita, acosada, obsesionada, asediada, angustiada... esta mujer cuyo rostro tan bien oculto impide que se la reconozca.

Deprimida, esconde el rostro en sus manos. La silueta desaparece inmediatamente. Extraviada, ELLA vuelve a alzar la cabeza.

ELLA se da cuenta entonces de que, en este mundo inmenso, el único ser solitario es ella misma; y no esa mujer que, por lo menos, espera a alguien... que sabe aparentemente a dónde ir... Mientras que ELLA no espera a nadie, no sabe a dónde ir, ni qué hacer. Se esfuerza en hurgar en su memoria: ¿de dónde viene?, ¿cómo llegó aquí? Quizás en sueños... a menos que ese sueño esté simplemente en ELLA. (*Cerrando los ojos*) Qué sueño tan extraño. Hace poco, por un instante, vio un muro que chorreaba y se desmoronaba. Un ataúd gigante estaba empotrado en él.

Al fondo del escenario se ilumina un gran muro, pero ningún ataúd aparece. La mujer tropieza contra el muro.

ELLA no sabe qué significa ese sueño; está extraviada y enajenada. Pero aún puede razonar... Sólo encontrará un pequeño hilo para tirar de él y descoser su pasado, todo se volvería claro y ordenado. (*ELLA se apoya en el muro.*) ¡Pero ningún recuerdo de infancia surge en su memoria! ¿Tal vez nunca ha vivido? ¿Quizá sólo es la sombra de alguien más? ¿Su existencia sería también una ilusión? Claro que no; ELLA recuerda; tuvo una infancia como todo el mundo. Cada quien tiene la suya: ¡ELLA también!

Se aparta violentamente del muro, que desaparece.

ELLA dice –o quisiera decir– que antaño tenía, como en los cuentos, una casita tan vieja como su abuelo. Toda la familia vivía ahí; las ratas corrían por todas partes, del granero al sótano. Había un gato viejo, tan viejo y tan perezoso que ya no atrapaba ninguna rata. Siempre estaba acostado en el mismo rincón sombrío de la cocina, hundido en un profundo sueño. Era una vieja casa de madera podrida; cuando el viento rugía, resonaban ruidos extraños. Y el viejo gato, despierto, acurrucado en la chimenea apagada, con los ojos brillando en la oscuridad, la espiaba. Un día, ELLA descubrió su propio cuerpo en el espejo y, detrás de ELLA, el reflejo de ese maldito gato.

Una casa en miniatura aparece.

Sí, eso es... su recámara se encontraba en el primer piso, justo detrás de esta ventana.

Ríe, mira la maqueta con ternura y se pone a contar.

En la planta baja, su abuelo, con el pelo completamente cano, descansaba en una mecedora. Pero, en esta casa sombría, no había ninguna puerta. ¡Toda la casa – qué extraño– vivía encerrada! Su padre fue el primero que huyó; en seguida, su madre. Nunca regresaron.

Vacila un instante, parece de pronto más interesada, incluso conmovida.

ELLA se acuerda de su padre. Huyó una noche. Encontraron la huella de sus pasos bajo una ventana, al día siguiente, en la tierra lodosa después de la lluvia. En seguida, fue el turno de su madre, tal vez por un hombre que silbaba con frecuencia bajo sus ventanas. ELLA lo había oído la noche en que su madre desapareció. Su hermano, a su vez, dejó la casa, brutal y ruidoso, después de romper un viejo jarrón: una antigüedad transmitida de generación en generación, al menos según decía el abuelo.

En seguida, vino su propia historia, lo recuerda muy bien. Poco importa si esa casa existe aún o vacila en su memoria... ELLA dice que podría ser un cuento para niños, o una fábula. Y ELLA cuenta cualquier cosa: lo que realmente pasó, sus recuerdos personales... y el fruto de su imaginación.

Cuando era una niña, curiosa y ansiosa, tenía ganas de salir de esa casa aislada, al pie de una colina en las afueras de un pequeño poblado.

Incluso a pleno día, ELLA no podía ver más allá de los muros del patio, cuyos rincones conocía tan bien: el duraznero, la perrera, la huerta... Cuando los tomates, demasiado maduros, caían por tierra, ni se ocupaba de ellos.

ELLA no recuerda exactamente de qué manera murió su abuelo. Se cuenta que había ingerido opio... Todas las articulaciones le dolían. Actualmente los médicos piensan que tal vez se trataba de un cáncer... Cuando sentía dolor, por la noche, gritaba que iba a encender fuego para quemar todo... ELLA tenía tanto miedo que, aun con la cabeza bajo las cobijas seguía temblando, convencida de que él iba a quemar la casa. Sin embargo, ELLA sabía que no podía levantarse solo y que, incluso para cambiar de posición en su cama, debía llamar a alguien. ELLA no cree que se haya suicidado... sobre todo no tragando opio.

Toda esta historia parece fabricada. ELLA no sabe por qué inventa recuerdos tan terribles. Preferiría otras historias, bellas o tristes...

ELLA dice que vino al mundo por puro azar: ¿No es la vida una sucesión de malentendidos? Recuerda, de pronto, a un muchacho que permanecía de pie, en la

nieve, bajo su ventana, esperando que saliera. ELLA, abrigada detrás de la cortina, lo encontraba chistoso y agradable. Un recuerdo conmovedor, pero al mismo tiempo un poco amargo: cierto tiempo después, una amiga del liceo le confió que había recibido de ese muchacho una carta de amor. Sin dudarle, ELLA rompió todos los lazos con ambos.

ELLA hubiera querido, en esa época, vivir una novela rosa, una bella historia de amor con grandes sentimientos. Junto a las historias calenturientas de los hombres y las mujeres, debe existir un toque de poesía... incluso si, inevitablemente, el tiempo hace su trabajo y conduce a la hipocresía.

ELLA recuerda que su madre tuvo sucesivamente dos amantes. Cada vez que su padre partía en viaje de negocios, ella se embellecía más de lo común. Gastaba su dinero en productos de belleza, en adornos, en vestidos. Nunca se preocupaba por la ropa de sus hijos, y la amenaza de su cólera se cernía en todo momento.

Un día, una estudiante vino a pedir consejos a su padre y, como ella se había quedado hasta la hora de la cena, él la invitó. ELLA escuchó entonces, en la cocina, ruidos de vajilla. Apenas se fue la estudiante, sus padres empezaron a pelearse. Su madre gritaba que su padre había besado a la muchacha; su padre replicaba que ella se imaginaba cualquier cosa. Pero su madre insistió, diciendo que había visto todo... ¡por una rendija de la puerta!

ELLA no podía aguantar a su madre, siempre con los nervios crispados, y al borde de una crisis a cada instante. ¡Zas!

Una de sus vecinas, divorciada, era tan nerviosa como ella. Ella amaestraba un perro que había llamado “Cabrón”. ¡Cabrón, ven aquí! ¡Cabrón, ve allá! Lo provocaba todo el tiempo, y el perro, excitado, ladraba con furia. Entonces, ella lo tomaba en sus brazos y lo acariciaba como un amante para tranquilizarlo.

Su madre sólo se calmó cuando estaba agonizando. Con la columna vertebral deshecha, murió a consecuencia de un accidente automovilístico. Aún joven, con la piel de los brazos más suave que la suya actualmente, tenía la cabeza vendada, los labios pálidos e hinchados. Era la primera vez que ELLA veía la muerte de cerca. ELLA acompañó a su madre en sus últimos momentos...

ELLA no lloró; sólo lamentó que su madre hubiera muerto demasiado pronto. En la noche, saliendo del hospital, al quedarse sola, se sintió profundamente perdida.

Oculto su rostro con las manos. Aparece una mujer, con la cabeza y el cuerpo vendados por completo, excepto la nariz y la boca. Lleva un collar con un pequeño reloj como dije.

ELLA solloza, pero ¿por qué llora? ¿Es por la muerte de su madre o por la pérdida de sí misma? Entre su madre y ella siempre se alzó una barrera invisible. Sólo en el momento de su agonía, su madre le murmuró al oído que, no habiendo tenido nada que darle en

vida, no le dejaba al morir más que ese collar como recuerdo, y le suplicaba que ya nunca se quejara... ELLA sabía que ese dije se lo había regalado su amante. Cuando ella era chiquilla, había querido tenerlo. Una vez se lo puso a escondidas, pero su madre la regañó tanto que ELLA no pudo evitar sollozar.

Su madre decía con frecuencia que era difícil ser mujer, que las mujeres estaban desde siempre en lo más bajo de la escala y que no entendía por qué estaban condenadas a tantos sufrimientos. ELLA sabía que ese discurso no era de su madre, sino que provenía de una vieja dama, y que ella lo repetía, como lo repetían y repetían muchas otras mujeres.

De sus vicios, su madre sola era responsable. Cada vez que la visitaba su amante – el mismo que le había regalado el collar- , la tensión aumentaba en la casa. Su madre se aseaba, se peinaba, se maquillaba y buscaba todo tipo de pretextos para alejar a sus hijos. Eso la enfurecía. Claro, ahora la entiende, y la perdonaría si aún fuera posible.

Alza la cara. La mujer vendada se vuelve también.

Pero en esa época, ELLA quería llamar la atención hacia sí misma, hacia su justa indignación. ELLA tomó las tijeras, se picó el dedo medio ¡y enterró la punta en él! ELLA sabía que ese dolor en la punta de los dedos irradiaba hasta su corazón. ELLA vio brotar la sangre, la hizo correr a lo largo del dedo hasta el hueso de la mano, luego lo dejó fluir entre las hendiduras de los dedos. ELLA habría podido detenerla; pero se empeñaba en observar la sangre que brotaba cada vez con más fuerza al apretar el puño. ELLA dejaba que la sangre recorriera, luego el brazo. ¡Deseaba verse ahogada en un pantano sangriento!

Su cabeza volteó y, aturdida, escuchó a su madre gritar: “El hervidor silbó, ¿no oíste?” Luego, entró en la recámara y le preguntó por qué se hacía la que no oía. Al ver su mano cubierta de sangre, le arrebató las tijeras, y la abofeteó.

Alza la cabeza y observa a la mujer vendada, que se aleja.

ELLA no sabe ya si sueña o si es realidad...

Sólo queda una sombra imprecisa de la mujer vendada.

¿Soñar o creer que una es soñada?

La mujer vendada ha desaparecido.

ELLA tuvo un sueño extraño: su madre la sujetaba mientras un hombre la violaba. Éste parecía ser uno de los amantes de su madre. Ella sabía que no era cierto, pero a pesar de

todo quería gritar, con la voz anudada en el fondo de la garganta. Y las lágrimas subían... Lloraba sin ruido.

Si ahora pudiera llorar como en su sueño, su corazón se aliviaría. Pero está lejos el tiempo en que, después de una noche de viento y lluvia, mirar las gotas de agua caer en las ramas del duraznero la hacía llorar. No era debido a las flores marchitas del duraznero. ¿Por qué? No podría precisarlo. De adolescente no comprendía nada de la vida, pero ya sufría por ello – desdichada–, perpetuamente en busca de sí misma, hasta el grado de angustiar a los demás.

Cuando ELLA habla de sí misma, no es sólo de sí misma... Las muchachas son casi todas iguales: siempre llevan consigo sus dichosas penas de amor para sacarlas en los momentos de aburrimiento. Un día, una muchacha burlona le aconsejó que ya no caminara con los pies hacia afuera, sino hacia adentro... y también que alzara las manos y las mantuviera visibles para llamar la atención de los muchachos. Eso le causó dolores durante un tiempo...

Risa de muchacha.

Las mujeres, esos seres delicados y complicados, cuyas relaciones mutuas son más difíciles que las de los hombres... ¡y tan escabrosas! ELLA nunca entendió bien... ELLA conoció a una doctora que tenía amantes y un marido. Esta mujer decía que, al verla, volvía a ver su imagen de joven, pura y seductora. Ella se creía de pronto su hermana mayor, de pronto su madre, pues, más que todo, deseaba tener una hija que se le pareciera. Pero decía también que quizás un día, cansada de los hombres, viviría con ELLA.

Ella le aconsejaba que disfrutara de la vida, esta vida única otorgada a cada uno, y la interrogaba sobre su soledad. Cuando ella la veía con su mirada embrujadora, cuya pupila parecía traspasarla, se asemejaba a una hechicera. Y cuando se desvanecía ante ella, soltando una risa demente, aparecía la diosa.

Ella confesó que no podía privarse de los hombres, y no soportaba compartirlos con otras mujeres. Pero ¿por qué la llevaba con ella a las cenas de sus amantes? Al principio, ELLA no lo entendía. Con frecuencia ella la invitaba, durante largos fines de semana, a compartir su intimidad. ELLA tampoco sabía si era intencional que la dejara sola, de vez en cuando, con su marido. ELLA no tenía nada que decirle a este hombre, ni interesante, ni inteligente, que llevaba siempre una corbata, incluso en la casa.

Una vez –era de noche, justo antes de la cena–, el teléfono sonó. Ella contestó y dijo que tenía que ir a ver a un paciente, e insistió en que ELLA se quedara hasta su regreso. ELLA escuchó que el coche se alejaba, después la voz del hombre: “Tienes bonitas manos.” ELLA contestó: “Son muchos los que me lo han dicho”. ELLA lo recuerda

bien... El hombre continuó: “Si hablo de las manos de una mujer, es porque frecuentemente reflejan su belleza y su perfume.” ELLA replicó: “¿Qué puede importar que sean bellas?” Y el hombre respondió: “No se trata sólo de las manos, sino del cuerpo entero al que pertenecen”...

Baja la mirada.

ELLA no recuerda ahora cómo empezó todo... y se terminó de prisa. Se sentía oprimida y deprimida cuando escuchó, de nuevo, el ruido del coche.

Una risa loca de mujer estalla.

La mujer reía con su marido, y él, a su vez, reía con ella. Y las risas se encadenaban sin parar. ¿Tenía también que reírse ELLA? No pudo evitar reír estúpidamente con ellos.

Ríe nerviosamente y se detiene de golpe.

La mujer jugaba con ELLA, y consigo misma. ELLA había caído en el juego de ambos. ¿Por qué no habría de vengarse? ELLA telefoneó al amante de la doctora, le pidió que se vieran, y se lo dejó entender. ELLA jugaba a su vez con fuego y resbalaba poco a poco, profundamente, en ese sórdido pantano, incapaz de salir de él.

Mientras más luchaba, más se hundía y se manchaba. ELLA ve que se acerca, la encara y, con los labios apretados, despreciativa y triunfante, la mira de arriba abajo. ELLA, con la misma mirada, le responde, (*deja caer su bufanda*) la ignora y sigue de largo. (*Arrastra su bufanda dando pasos ligeros.*)

Ella supo, desde la primera vez que hizo el amor, cuando el esperma corría a lo largo de sus muslos y se apoderó de ella la náusea, que sería tan sucia como ELLA. Este mundo es inmundo como ELLA.

ELLA quería una vida propia y sana. Si alguna vez, un día...

ELLA desconfía de todo; ¿por qué de repente se toma en serio? Todos los hombres son unos perros... pero están muy lejos de alcanzar su fidelidad. En cuanto a las mujeres, son aún peores que los gatos. Los gatos dan vueltas alrededor de la comida y ronronean en los lugares calientitos. Mientras que las mujeres, felinas, vanidosas y celosas, nunca llegan a sentirse satisfechas.

Se toma la cabeza entre las manos.

ELLA dice que nunca ha obtenido nada, que una infinidad de vicios la han vuelto pesada, que no tiene perdón... en fin, que ELLA se detesta.

ELLA dice...

Cuando era muy joven, fresca y pura, no podía comer carne sin vomitar; quería incluso retirarse a un templo para aspirar a la perfección.

ELLA esperaba tener fe, creer en Buda o en Dios. Cuando oía los coros al pasar por casualidad ante las iglesias, se sentía conmovida.

Ahora, ELLA tiene ganas de criar un perro... (*Ríe dulcemente*) o de tener un hijo, poco importa con quién. Si un día se embaraza, dará a luz al niño. Se ocupará de él de la mejor manera y le dedicará su vida.

Sacude la cabeza.

Pero ELLA dice que no es digna de tener hijos, que no sería una buena madre. Y además, ¿por quién podría sacrificarse? ¿Existe un hombre que la merezca? ELLA sabe que no es más que una pobre mujer, que tampoco merece tener una familia feliz. Se ve destinada a un fin funesto. (*Desamparada*) Tiene miedo de manejar por la noche... obsesionada como está, en todo momento, por los accidentes.

Un hombre vestido con un largo ropaje negro, con el rostro cubierto, sale de la oscuridad.

Vio a un hombre frente a ELLA, en medio de la carretera. Le hizo una señal con los faros.

Dos flashazos de luz. El hombre alza el brazo derecho, que sostiene un banderín rojo. Ruido de frenos.

ELLA, envuelta en la niebla, ya no ve nada.

En la oscuridad, el hombre se vuelve, bloquea la carretera justo ante ELLA, alza el brazo izquierdo, deja caer una ancha manga roja.

ELLA comprende que él le muestra su horror por la sangre, su fin inevitable y fatal.

Trata de evitarlo. El hombre, con la cabeza envuelta, se vuelve también, dándole la espalda, con la manga roja elevada justo ante Ella. Ella no logra escapar de él y cierra los ojos.

ELLA le suplica. Puesto que es su destino, ELLA sólo tiene una esperanza: morir sin achaques, sin dolor, sin el sufrimiento de la agonía. De una vez por todas, terminar con esta vida.

El hombre ha desaparecido.

ELLA parece resbalar sobre un río congelado. ELLA, ciega, ya no se detiene. Corre el riesgo, en todo momento, de caer en las grietas y desaparecer inmediatamente, como un copo de nieve rozando el agua. Sin valor, sin encantos, será en seguida abandonada, olvidada, borrada de este mundo inmenso. ELLA conoce ese vasto crisol de la ilusión, ese espacio en el que se conjuga la nada. Buda, ¿no reconoces tus palabras? Pero la vanidad humana la ata despiadadamente. Entonces, ELLA murmura plegarias para implorar la compasión y la piedad de Buda, le suplica que la aparte a la vez de la benevolencia y del odio. Y ELLA se ve, arrastrándose por la carretera, manchada de lodo bajo el sol, entregada a la mirada de los transeúntes, con la voz enronquecida, el cuerpo cubierto de erisipela, pisoteada por todos, ahogada por la humillación viscosa, habiendo bebido toda vergüenza.

Una bonza de rostro lívido, el cráneo rasurado, la mirada baja, las manos colocadas una sobre otra, vestida con un kasaya gris – largo y amplio vestido cruzado– hace su aparición, sentada en medio loto sobre una esterilla de junco.

ELLA ve ahora a la Diosa de la Misericordia, con las manos juntas, sentada sobre flores de loto.

Se acerca con precaución.

Pero los lotos, más de cerca... son juncos. Y la diosa... una bonza, con los ojos cerrados, meditando.

La observa minuciosamente.

Tiene las cejas ligeramente juntas. En sus manos... ¡unas tijeras!

La bonza alza lentamente las tijeras, se las encaja de un golpe en el vientre.

¡AH!

Se arrastra por el suelo. La bonza se dobla primero en dos, luego, con los labios apretados, se levanta, voltea la cabeza boca arriba.

¿Para qué todo esto? ¡Para nada claro!

Boca arriba hacia atrás, la bonza deja las tijeras sobre la esterilla. Ella retrocede.

Pero ¿qué hace? ¿Y qué es lo que quiere? ¡Se está haciendo la disección sola!

La bonza extirpa las vísceras de su cuerpo y las coloca en un plato ante sí. Luego, las amasa. Ella permanece inmóvil un momento; después, respira profundamente.

¿Qué caso tiene? ¿Y para qué sufrir tanto? Ella dice que lava sus entrañas, que las vacía de su sangre. Pero ¿cómo puede extraer de esas vísceras sangrantes su naturaleza misma?

Se acerca un poco, aguzando el oído.

Ella dice que se lava, e incluso si no es evidente que esas cosas se lavan, ella las lava de cualquier manera.

Se acerca más a la bonza, que sostiene sus intestinos entre sus finos dedos y los limpia, parte por parte, con habilidad.

¿Para qué tomarse la molestia si es en vano? ¿Seguirá ella así? ¿Y cuándo terminará todo esto?

La bonza toma el plato y le arroja las vísceras en plena cara. Ella oculta su rostro con las manos.

ELLA ve innumerables cabezas que hormiguean en este mar amargo, que salen apenas del agua, suben, flotan, de nuevo se sumergen, luego vuelven a subir, una tras otra, con grandes esfuerzos. Pero ¿quién alcanzará esa otra orilla que nadie ve? ¿Es una ilusión o una revelación? ¿Tal vez la Benevolente Diosa tendrá piedad de ELLA y la librárá de sufrimiento? Perdida, ensimismada, ELLA deambula, sin ruta, sin objetivo, y parece caer en un abismo... De pronto, descubre un ojo gigante que, detrás de un seto, acecha el menor de sus gestos...

Deja caer los brazos, con la boca abierta. Un gran hombre subido a unos zancos, vestido con una cogulla blanca con capuchón, aparece detrás de Ella. Él le tiende un brazo muy largo y le muestra un ojo gigante en su palma.

Aterrorizada, sudando, con el cuerpo temblando y el corazón latiéndole aceleradamente, paralizada, estupefacta, a la vez excitada y torturada, ELLA tiene la brusca revelación del origen de su mal: todo viene de ese ojo, que ha visto su timidez, su culpabilidad, su torpeza, sus caprichos... su carga sadomasoquista que la ha implicado en estos sufrimientos desde su adolescencia, ¡y que guía finalmente toda su existencia!

Se vuelve y se esfuerza por librarse de él. El ojo, que permanece en la palma del hombre, la vigila desde lo alto, no la deja. Ella grita.

¡No!

Escapa corriendo. El hombre no la sigue; hace que la mire fijamente el ojo que está en la palma de su larga mano. Cuando Ella se detiene, el ojo se encuentra de nuevo detrás de Ella, arriba de su cabeza.

¡No!

Se arrodilla, se tapa la cara con las manos y se echa en el suelo. El hombre le coloca la mano en su cabeza recostada. Ella murmura.

Ella dice “no”, dice “bueno”, dice... ELLA que no quiere eso, dice ¡ah! ELLA dice que, cuando decía “no”, creían que decía “bueno”. En realidad, decía ”¡ah!”, lo que no significa ni bueno ni no: sólo era una simple exclamación. Nada en su abnegación supone su aceptación; nada en su negación puede unirse o mezclarse; sólo una palabra que no significa nada. O sólo –tal vez– que le duele soportar esa mirada constante y apremiante, fuera de ELLA.

El hombre se quita el capuchón, dejando ver un rostro horrible; saca su lengua roja y ríe con un ruido semejante al crujido del papel rasgado al viento. Ella cae de espaldas.

ELLA dice que no sabe lo que dijo o lo que quería decir, y si realmente dijo algo. ¡Si por lo menos tuviera algo que decir! ¿De qué debería hablar... y de qué ha hablado? Si lo que ha dicho no vale nada, entonces mejor el silencio...

Cuando el hombre desaparece, una tela gris se eleva revoloteando; un cuerpo de mujer decapitado aparece poco a poco.

ELLA está harta, abrumada por el cansancio, agotada, agarrada por el sueño...

El cuerpo decapitado se acerca a ELLA y tiende una mano ante sus ojos. Ella manifiesta su sorpresa.

¡Esta vez, ELLA ve aparecer ante sus ojos un ojo de mujer!

Retrocediendo, el cuerpo decapitado retira la mano. Ella se levanta, reflexionando tristemente.

ELLA no sabe si ve salir de ELLA su propia alma... (el cuerpo tiende la mano ante sus ojos)... o si, por ese ojo que está fuera de ELLA, ELLA se ve a sí misma...

El cuerpo retira la mano. Ella se vuelve, con la cabeza baja.

ELLA ve que ahora, acostada en las tinieblas, ondula ligeramente y se desliza sin peso; ve su propio cuerpo, desnudo, a punto de sumergirse, apenas conducido por la cresta de las olas negras, pero invisibles, luego hundirse profundamente. Cuando una nueva ola creciente la levanta, ELLA se entrega inmediatamente a la caída siguiente, aún más profunda, y más negra...

El cuerpo decapitado tiende por última vez la mano.

Esa mirada tan fría, ¡la acecha perpetuamente! (*gritando*) ¿Quién eres? ¿Un espectro o una imagen de pesadilla?

Se esfuerza por librarse de ese cuerpo de pronto visible, de pronto ausente, que muestra un brazo y una pierna, y que la atrae y la hace girar alrededor de él. Ella se enoja.

¡Vete, mirón impúdico! (*Agarrando el cuerpo sin cabeza*) Ahí estás. ¡Que ELLA te agarre! (*separando por la fuerza sus dedos*) ¡Que ELLA te arranque! (*Ahuecando su palma*) ¡Que ELLA te aplaste!

El cuerpo huye, se vuelve una tira de tela blanca que revolotea y luego desaparece por completo. Ella emite una risa histérica, que contiene muy pronto.

Ya está, acabado. Pero ¿quién está acabado? ¿Y con qué acabar?

Con voz neutra, en un estado de entorpecimiento.

Las reflexiones analizadas hasta el agotamiento, las conjunciones que unen los actos a las consecuencias que ellas tendrán en esta existencia o tal vez en otra, los pensamientos que se encadenan unos a otros, que se devanan indefinidamente o se enrollan sobre sí mismos, y todos esos razonamientos diferentes fundados en hipótesis cambiantes... las posibilidades que se derivan de todo eso o las conclusiones poco convincentes la encierran y la atormentan.

ELLA, ahora, ya no tiene pensamientos. Ya no tiene palabras que consuenen en múltiples gamas, que vocalicen en tonos sutiles, que respiren en todo tipo de pausas, que restallen con elocuencia y que evoquen los ecos variados y las finas resonancias que repercutan con las significaciones, y que sólo son de hecho sonidos murmurados en ELLA.

Sentido es tal vez sinsentido. La abandonan las sensaciones, no tiene calor ni frío, ya no distingue forma ni color, se hunde en un caos. En su corazón, sólo queda una chispa. ELLA imagina que si se dejara ir, todo se apagaría inmediatamente...

Largo silencio. Un golpe contra un jarro de barro, seco y breve, luego un segundo y un tercero. Ella se arrodilla.

Parece que se oye, de lejos, muy cerca, un ruido impreciso, como el agua que murmura, o un arroyo en cascada en su corazón...

La sombra de un arbolito deshojado en el muro del fondo; al iluminarse poco a poco, se vuelve cada vez más claro. Ella se sienta sobre los talones y canturrea.

Este universo es pequeño... este universo es demasiado grande...

La sombra del arbolito se alarga suavemente en el muro.

Este universo limitado... este universo indeterminado...

La sombra del arbolito se vuelve oscura y vaga.

Está lleno de movimientos imperceptibles; como el viento, no tiene forma... Se parece al sueño, turbulento y fulgurante...

Un viejo que lleva un abrigo gris pálido, una bufanda y un sombrero de fieltro, camina vacilante a lo largo del muro, con un bastón.

¿Es una historia? ¿Una novela de amor o bien una fábula? ¿Una comedia o una lección de moral? ¿Una prosa poética o una prosa prosaica? ¡En todo caso, no es una canción! ¿O es una adivinanza en la que todas las respuestas son correctas y falsas? ¿O una imagen de pesadilla? ¿O simplemente una ilusión sin razón?

El viejo se dirige con pasos pequeños hacia el centro del escenario donde se encuentra una gran piedra. Con precaución, busca algo a tientas alrededor de la piedra.

¿De quién se habló en todo lo que se ha dicho? Tal vez de ti, tal vez de mí, o de ELLA, de la protagonista. Pero cuando ELLA dice “ella”, así como la que ven en mí, tampoco es realmente yo. Y este yo no es yo, ni tú, ni él, ni ELLA. Entonces ¿no debería decirse “uno”?

¿O bien es un “uno” en ustedes, aquí, ahora, que me mira o que es mirado por ese “uno” del que no se sabe quién es? ¿Qué más decir?

El viejo se detiene ante la piedra, apoyándose en el bastón, como para sentarse, pero duda, viendo revolotear un copo de nieve, en realidad invisible que cae finalmente justo ante sus pies. Se quita el sombrero, hace como si le estuviera cayendo nieve.

¿Qué es ese supuesto “uno”? Y de todas estas palabras, ¿qué queda?

El viejo vuelve a ponerse el sombrero, vacila ante la piedra y se va. ELLA abre la boca, respira profundamente, finge cantar. Se recoge suavemente bajando la mirada y la cabeza. Se repliega sobre sí misma y se acuesta en el suelo. La sombra de la piedra se mueve imperceptiblemente, los ruidos sordos de la circulación de los coches se vuelven perceptibles. Inmóvil, ELLA se ha estirado en la penumbra. Ya no sabe si se trata de una persona o de un bulto de ropa.

Bibliografía

1. Adame, Domingo, *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías del teatralidad*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005, 525 p.
2. Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura, Hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana Departamento de Letras, México, 2002, 184 p.
3. Artaud, Antonin, *Cartas desde Rodez*, Fundamentos, Madrid, 1976, 333 p.
4. Artaud, Antonin, *El arte y la muerte y otros escritos*, Caja negra editora, Buenos Aires, Argentina, 2005, 130 p.
5. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 159 p.
6. Artaud, Antonin, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Editorial Argonauta, Barcelona, Buenos Aires, 1967, 125 p.
7. Artaud, Antonin, *Le Mömo aquí yace precedido por la cultura India*, Editorial fundamentos, Madrid, 1979, 345 p.
8. Artaud, Antonin, *Los tarahumaras*, Barral Editores, Barcelona, 1972, 156 p.
9. Artaud, Antonin, *Para acabar con el juicio de Dios*, Editorial Arsenal, México, 2004, 62 p.
10. Artaud, Antonin, *Textos*, Plaza & Janés editores, Barcelona, 2000, 90 p.
11. Artaud, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Factoria Editores, México, 1999, 95 p.
12. Bernardo, Joao, *La lucha de clases en China*, Editorial Zero, Madrid, 1977. Colección Lee y discute. Serie V. Núm. 71, 80 p.
13. Bettelheim, Charles, *China después de Mao*, Editorial El viejo Topo, Barcelona, 1978, 196 p.
14. Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM Instituto de Investigaciones filológicas, 1996, 69 p.

15. Botton Beja, Flora y Romer Alejandro Cornejo, *Gao Xingjian un escritor chino en el exilio*, en Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, 2001.
16. Camareno, Jesús, *Intertextualidad: Redes de textos y literatura transversales en dinámica intercultural*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008, 174 p.
17. Calderón Rivera, Mario, *China o la Revolución del pragmatismo. La ruta sorprendente de Deng Xiaoping*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, Colombia, 1988, 67 p.
18. Dumoulié, Camillé, *Nietzsche y Artaud por una estética de la crueldad*, Siglo Veintiuno, México, 1996, 275 p.
19. Ebern Bernd Editor, *A selective guide to chinese literature 1900-1949* Vol. IV The drama, E.J. Brill, Leiden Netherlands, 1990, 165 p.
20. Fan, K. H., *La revolución cultural china*, tr. Félix Blaco, Documentos seleccionados, Ediciones Era, México, 1971, 284 p.
21. Feng Lingyu y Shi Weimin, *Perfiles de la cultura china*, tr. Chen Gensheng, China Intercontinental Press, 2001, 199 p.
22. Gao Xigjian, *Contra los ismos*, tr. Sara Rovina Esteva, El cobre, Barcelona, 2007, 173 p.
23. Gao Xingjian, *El libro de un hombre solo*, tr. Xin Fei y José Luis Sánchez, El Bronce, Barcelona, 2003, 540 p.
24. Gao Xingjian, *En torno a la literatura*, tr. Laureano Ramírez Bellerín, El cobre, Barcelona, 2003, 119.
25. Gao Xingjian, *La huida*, tr. Gerardo Deniz, Boris Shoemann, Luis Zapata, Claudia Belair López y Laura Morales, Ediciones El Milagro, México, 2001, 216 p.
26. Gao Xingjian, *La montaña del alma*, tr. Liaoi Yanping y José Ramón Monreal, El Bronce, Barcelona, 2002, 651 p.

27. Gao Xingjian, *Por otra estética, seguido de reflexiones sobre la pintura*, tr. Cristina Carrillo de Albornoz Fisac, El Cobre, Barcelona, 2004, 89 p.
28. Gao Xingjian, *The other shore*, The Chinese University Press, Hong Kong, 199, 269 p.
29. Godoy, Zoé de, *Literatura China*, Salvat Editores, Barcelona, 1952, 141 p.
30. Guan Hanqing, *Tres dramas chinos*, Editorial Gredos, Madrid, 2002, 414 p.
31. Guillaime, Robert, *China después de la Revolución Cultural*, Era, México, 1971, Serie Popular, 87 p.
32. Huang- Hunh, Josephine, *Teatro de ópera chino "Los niños del jardín de los Perales"*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, 175 p.
33. Juanes, Jorge, *Artaud-Dalí los suicidados del surrealismo*, Editorial Itaca, México, 2006, 117 p.
34. Kordon, Bernardo, *El teatro tradicional chino*, Siglo Veinte Ediciones, Buenos Aires, 1959, 73 p
35. Kwok-Kan Tam, *Soul of the chaos*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2001, 345 p.
36. Lin Piao, *La Revolución Cultural China*, Editorial Grijalbo, México, 1975, 149p.
37. Mackerras, Collin, *Chinese theatre from its origins to the present day*, University of Hawaii Press, Honolulu, Hawaii, 1983, 220 p.
38. Maeth Ch., Russel, *Chinese theater from its origins to the present day*, University of Hawaii Press, 1983, viii, 220p.
39. Mao Tse Tung, *La guerra revolucionaria*, Editorial Grijalbo, México, 1970, 158 p.
40. Mao Tse-Tung, *Poemas*, Ediciones Lenguas Extranjeras, Pekín, 1959, 36 p.

41. Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector. El encuentro de las aportaciones del textos con las del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, 261 p.
42. Mosterín, Jesús, *China: Historia del pensamiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, 282 p.
43. North, Robert Carver, *El comunismo chino*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965, 254 p.
44. Peng Cheng, *Una gran revolución en el frente de la cultura*, Ediciones en Lenguas extranjeras de Pekín, República Popular China, 1965, p.
45. Reyes Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Colección Escenología, UNAM, México, 1991, 196 p.
46. Riley, Jo, *Chinese theatre and the actor in performance*, Cambridge University Press, 1997, 348 p.
47. Roy, Claude, *L'Opéra de Pékin*, Ediciones Cercle d' Art, París, 1955, 99 p.
48. Latourette, Kenneth Scott, *Los chinos: su historia y su cultura*, tr. Miguel Hernani, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949, 975 p.
49. Martínez Maldonado, José Luis, *Práctica escénica sobre un texto de Antonin Artaud: Samurai o drama del sentimiento* (Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1981, 89 p.
50. Savarese, Nicola, *Teatro más allá del mar*, Estudios Occidentales sobre Teatro Oriental, Editorial Gaceta, S.A, Colección Escenología, Edgar Ceballos, Fideicomiso Fondo de la Amistad México- Japón, México, 1992, 405 p.
51. Schikel, Joachimin, *China: Revolución en la literatura*, Barral Editores, Barcelona, 1971, 150 p.
52. Spence, Jonathan, *Mao*, tr. Cristóbal Pera, Editorial Mondadori, Barcelona, 2000, 221 p.

53. Siao, Eva, *Ópera de Pekín*, Editorial Nuevo Mundo, República Popular China, 1957, 99 p.
54. Sieber, Patricia, *Theaters of desire: Authors, readers and reproduction of early Chinese song-drama 1300-2000*, Palgrave Mc Millan, Nueva York, 2003, 268 p.
55. Solana Olivares, Fernando, *Buda y budismo. La guía máxima para comprender el universo budista*, Grijalbo, México, 2004, 197 p.
56. Taylor, Charles, *Philosophy and the human sciences*, Cambridge University Press, 1985, 340 p.
57. Tregear Mary, *El arte chino*, tr. Antoni Vicens, Ediciones Destino Thames and Hudson, Yugoslavia, 1991, 215 p.
58. Trotsky, León, *La Revolución China*, tr. Jorge Marfá Puig, Editorial Grijalbo, México, D. F., 1970, 157 p.
59. Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral*, Editado por la Universidad de Murcia, Madrid, 1989, 207 p.
60. Villegas, Juan, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones de Gestos, Irvine, California, EUA, 229p.
61. Wan Chuang, *Chinese literature*, Foreign Languages Press, People's Republic of China, Pekín, 1965, 116 p.
62. Wang Gungwu, *China y el mundo desde 1949 los efectos de la Independencia, la modernidad y la Revolución*, tr. Celia Paschero, Editorial El Manual Moderno, México, 1979, 244 p.
63. Wang Meng, *Cuentos*, tr. Duan Rouchuan, Chen Yaozu, Chen Zhongyi, Xu Helin, Russel Maeth, Estudios de Asia y África, Colegio de México, 1985, 182p.
64. Weisz, Gabriel, *Cuerpos y espectros*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005, 177 p.
65. Wright, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 1997, 252 p.

66. Xinran Xue, *Nacer mujer en China*, Editorial Planeta, México, 2002, 303 p.
67. Zorrilla, Óscar, *Antonin Artaud, una metafísica de la escena*, INBA Departamento de Teatro, México, 1967, 383 p.
68. Zou Jiping, *Gao Xingjian and Chinese experimental theatre* (Thesis Doctoral), University Microfilms International Press, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994, 204 p.

Videoteca

Strohm John, *China under comunismo. Reportaje fílmico*. Enciclopedia Britannica Films, Ebesa, 1962, 22 min.

Portales disponibles en Internet:

Artaud Antonin, *El ombligo de los limbos*, en Librodot.com

http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/artaud-antonin-el-ombligo-de-lo.pdf

Botton Beja, Flora y Romer Alejandro Cornejo, *Gao Xingjian un escritor Chino hoy*, El Colegio de México, 2001. http://revistas.colmex.mx/revistas/10/art_10_201_365.pdf

Conceison, Claire, *Fleshing out the dramaturgy of Gao Xingjian*, Publicado por MCLC Resource Center, 2002. <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/conceison.htm>

Dubatti, Jorge, “Antonin Artaud, el actor hierático y el primer teatro de la crueldad” en *Revista colombiana de artes escénicas*, vol. 2 n.1, enero-junio 2008, p.70-88.

http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artesescenicass2%281%29_10.pdf

Gao Xingjian, “Frente a la locura del mundo la soledad nos alivia y nos salva”, Entrevista de Borja Hermoso en el Diario *El País*, 24 de marzo de 2001. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Frente/locura/mundo/soledad/nos/alivia/nos/salva/elpepicul/20080224elpepicul_1/Tes

Li Xia, “Cien años de diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre China y Occidente”, *Revista China Today*, 2001. <http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2k1/2001-1/century.htm>

Karla Villapudúa, “Diálogo sobre modernidad y posmodernidad” 28 de agosto de 2007. http://www.homines.com/palabras/dialogo_modernidad_postmodernidad/index.htm