

La influencia del Teatro de Extremo Oriente en la escena de Brecht y Artaud

Miguel Espigado
2008



Precedentes

Brecht y Artaud pueden considerarse los dos principales renovadores de la concepción del teatro en la primera mitad del Siglo XX. Ambos hallaron en las artes escénicas de países asiáticos como China o Indonesia poderosos argumentos para contestar los modos que primaban en las salas de las capitales de Europa, esencialmente amoldadas a los gustos de una burguesía educada en la admiración de la narrativa realista. Recordando *Casa de Muñecas*, de Ibsen, podemos componer el paradigma contra el que vienen a enfrentarse ambos dramaturgos, sustentado esencialmente en la construcción de psicologías naturalistas a través de tramas de ambientación burguesa, especialmente dentro del contexto familiar. Dicho afán realista trata de crear una experiencia escénica de la mayor verosimilitud posible, en la que el espectador ha de sentirse plenamente imbuido en la acción que transcurre sobre las tablas. Para ello, se tiende a recalcar la existencia de una llamada "cuarta pared", que se refiere al muro invisible a través del cual espiamos los procesos que transcurren en el espacio representado, y que tanto receptor como emisor asumen tácitamente como inquebrantable, por lo que su interacción queda coartada. En un teatro firmemente sustentado en el texto de autor, juega un papel importante la idea de "obra maestra" desde un punto meramente literario, por lo que el énfasis recae en lo verbal y discursivo.

Tanto Artaud como Brecht se enfrentarán a ese programa desde muy diferentes perspectivas, siendo una de ellas el comparatismo crítico con el teatro asiático al que tuvieron acceso. No obstante, importa aclarar que sus primeros contactos con estas tradiciones poco tuvieron que ver con un interés legítimo, justificado *per se*, como el que pudiera embargar a los viejos eruditos de estilo decimonónico, sino por la moda orientalista que se vivió en Europa, y en especial en Alemania, durante la primera parte del siglo XX, en la que ambos se vieron envueltos como tantos otros contemporáneos. Un ensayo (por desgracia el libro consultado no tiene tapas, y por tanto no conozco ni su título ni su autor) aclara cómo en Alemania se experimentó en estos años un *revival* del interés por Oriente. Fue la época en la que desarrolló su actividad Richard Wilhelm, considerado uno de los traductores más importantes del alemán al chino, contando entre sus trabajos algunas de las obras capitales de filosofía, cultura y civilización, o Frank Kuhn, al que se deben traducciones de ficción. También se publicaron diversas antologías de poesía, con una influencia sensible en la lírica de Brecht. Una explicación posible a este interés creciente puede explicarse porque muchos quisieron ver en el Extremo Oriente la pervivencia de unos valores humanos que consideraban perdidos por culpa del intelectualismo

creciente. Por ello, la influencia de estas culturas tomó la forma- especialmente en Alemania- de válvula de escape frente a las miserias de la deshumanización provocadas por la tecnología.

Las teorías de Brecht

En este contexto, Brecht tiene acceso al teatro chino, y en concreto, a lo que nosotros conocemos como Ópera de Pekín. Además de su influencia en su dirección escénica, así como en la ambientación de obras como *El alma buena de Sezuán* (1943), el dramaturgo dejó escritas algunas notas en las que traza una definición formal que le sirve para atacar el estado de las artes escénicas de su momento. Según Brecht, el teatro chino que vemos es resultado de una transmisión muy concienzuda de todo un repertorio de expresiones escénicas que el actor solo puede modificar tras demostrar un conocimiento profundo de la tradición. Al contrario que el teatro occidental, nos dice Brecht, para renovar el teatro chino se hace evolucionar lo antiguo, mientras que en Occidente "es difícil hacer una revolución en donde no hay nada que revolucionar".

El segundo punto donde Brecht advierte un especial contraste es en el oficio del actor chino frente al actor europeo. El actor chino, mediante lo que él llama "la doble demostración", hace explícito en todo momento su condición actoral, al contrario que los actores occidentales, cuyo máximo objetivo es el de interpretar de forma naturalista para provocar la identificación del espectador. Esta afirmación de Brecht puede parecer algo categórica hoy en día, pero hay que recordar que fue precisamente gracias a dramaturgos como él que la práctica actoral tomó rumbos dispares a los ortodoxos. Si queremos hacernos una idea de contra qué se revelaba, no hay más que ver una película de Hollywood o una serie televisiva del mismo estilo. Prácticamente desde sus inicios, la industria norteamericana ha impuesto un estilo interpretativo cuyos orígenes deben rastrearse a través de la influencia que Stanislavsky, el gran actor y director del teatro de Moscú, en las escuelas de arte dramático norteamericanas, canalizado principalmente a través de la Actors Studio, el primer centro de interpretación del país y referente para posteriores.

Stanislavsky, considerado, junto a Brecht, uno de los mayores revolucionarios del teatro, consiguió aplacar con su método precisamente lo que Brecht elogia del teatro chino. Cualquier estudio sobre la dramaturgia del Siglo de Oro nos informa de que la calidad de un actor no se medía entonces por su capacidad de atrapar al público en experiencia vital, sino de imitar concienzudamente los modos de los

actores anteriores. De tal manera, un actor se consideraba grande en la medida en que pudieran reconocerse en su labor las maneras de otro actor venerado por el público, y solo a partir de esta tradición se permitía la innovación. Tal es así que era habitual interrumpir el curso de la obra si un determinado parlamento había resultado especialmente satisfactorio para los oyentes, asemejándose el ambiente de dispersión al que es propio de la Ópera de Pekín. Por eso, cuando Brecht reivindica el modelo de interpretación chino, está retrotrayéndose a un estilo que otros visionarios como Stanislavsky consiguieron hacer dejar atrás.

Al contrario de lo que pueda parecer, esta contradicción acabó beneficiando al arte, pues contribuyó a generar diversas corrientes actorales que conviven hasta nuestros días. La concepción que Brecht observó en los modos chinos, donde el actor hace exhibición tanto de su condición actoral como de la naturaleza del personaje, se asimila perfectamente al planteamiento de un prolífico número de obras de hoy día. En un medio que lucha por encontrar valores diferenciales respecto al cine y la televisión, se aboga cada vez más por interpretaciones anti-naturalistas, donde se incluye un importante factor corporal y gestual, incorporando así estos sistemas de signos al lenguaje verbal ordinario, propio de la tradición europea. Ejemplos de ello los encontramos en la renovación contemporánea de La Comedia del Arte (de la que, por cierto, se han hecho montajes conjuntos con teatro chino), o - por poner un ejemplo del panorama español- en dramaturgias como las de Els Comediants en *Las Mil y una Noches*.

Brecht admiró el teatro chino, pero su enfoque a la hora de analizarlo era básicamente utilitarista. En su intención de tomar los elementos más adecuados para llevar a cabo sus proyectos teatrales de concienciación social, no manifestaba intención alguna de promover o volver comprensible la cultura china a los ojos del espectador alemán. Pero quizás no sea en una forma teatral, sino narrativa, donde mejor se aprecia la forma en la que Brecht se sirve de la cultura china para intereses completamente ajenos a su difusión o enriquecimiento. En concreto, nos referimos a un libro de anécdotas, fábulas, poemas y aforismos que tituló *Me-ti: Buch der Wendungen*, que podría traducirse como "El libro de Me-Ti de los cambios". Tal y como nos muestra Esslin en su breve ensayo *Brecht in Chinese Garb*, el dramaturgo utiliza nombres chinos en un juego para disfrazar los personajes y nombres históricos de los que quiere hablar (Hitler, Stalin, etc). Tomando como voz narradora un filósofo chino, que en realidad no es sino un trasunto del propio autor, Brecht trata también de los grandes amores de su vida, algo realmente inusitado en su escritura, valiéndose de una apariencia *chinoiserie* para barnizar contenidos absolutamente ajenos a esta tradición.

En el caso del teatro, lo que más le importará a Brecht es la capacidad de la Opera de Pekín para producir el llamado *V-effekt*, que básicamente consiste en “actuar de tal manera que el espectador no pueda identificarse con los personajes de la obra”. El arte dramático chino produciría ese efecto por varios factores. Primero, el escenario no cambia durante la representación, pero en el curso de la acción se incorporan o retiran piezas de mobiliario, rompiéndose así cualquier posibilidad de que el espectador quede suspendido en la verosimilitud del espacio. Y segundo, el artista chino no actúa como si existiera una cuarta pared, mostrando conciencia de lo que se está mostrando (la llamada “doble demostración”) y observándose a sí mismo. De esta manera- nos dice Brecht- el actor separa la expresión facial (representación de la persona que observa) de los ademanes (representación de factores externos a su personaje, como la presencia de una nube). Así se acaba con la ilusión de realidad del teatro europeo.

Brecht también se encargará de desmentir algunos tópicos que circulaban en su época acerca del teatro chino, dándoles la vuelta para mostrar sus virtudes escondidas. Rebate, por ejemplo, que el teatro chino sea inferior por su supuesta renuncia a representar sentimientos. En realidad, esta visión está motivada por el vicio del actor occidental, que trata de aumentar en todo lo posible la aproximación del espectador al personaje representado, mediante un acto de completa transformación como el que postulan las teorías de Stanislavsky. El artista chino, en cambio, renuncia a la transformación total, por lo que es más apto para provocar el efecto de distanciamiento.

Con todo, Brecht reconoce que el *V-effekt* del sistema dramático chino es un “tecnicismo difícilmente transplantable” a la escena europea y que, a primera vista “ningún elemento de este gran arte nos parece a primera vista aplicable a un teatro realista y revolucionario”. Sin embargo, insiste en que es posible si se tiene muy claro el fin al que es aplicado, y culmina sus reflexiones subrayando que el efecto de distanciamiento se vuelve totalmente necesario para el teatro de crítica y transformación de la sociedad.

Brecht es sincero en este punto al reconocer la enorme dificultad de compatibilizar los atributos del teatro chino con su programa de teatro socialista. Esto es patente si revisamos otro de sus textos, donde desarrolla su idea del compromiso con la causa por parte de las artes escénicas. Un conocimiento superficial de la Opera de Pekín bastará para darse cuenta de la enorme distancia que opera entre los dos planteamientos. Como, por ejemplo, cuando Brecht acusa al teatro occidental de “no combatir el mal, sino el tedio”; habría que recordar que en la fase del teatro

chino que él conoció, este hacía mucho que había perdido altura intelectual para consagrarse a un enfoque netamente comercial. O cuando evoca la filosofía del partido al subrayar que “la nueva clase no está contra la forma ni contra la riqueza de formas; ni siquiera pretende que el teatro se vuelque exclusivamente a temas políticos de actualidad; solo está contra las normas que distorsionan la realidad y a favor de los impulsos que pueden ser beneficiosos al socialismo”. Esta retórica recuerda demasiado a los eufemismos utilizados por las dictaduras comunistas para suavizar la realidad de la censura. Difícilmente podría llevarse a cabo algo tan llamativo como las formas chinas en el duro contexto cultural donde la libertad artística quedaba tan seriamente restringida, tal y como darán cuenta numerosos teóricos de la literatura soviética a lo largo del Siglo XX.

Una comparación: las teorías de Artaud.

Al igual que Brecht, las artes escénicas de origen asiático produjeron un gran impacto en Antonin Artaud, cambiando para siempre su concepción del teatro. Así queda patente en *El teatro y su doble*, un libro considerado por muchos la poética teatral más relevante de la historia. En él dedicará un par de capítulos a este asunto; uno, centrado en el teatro balinés, y otro con el título más genérico de “teatro oriental y teatro occidental”. El paradigma será, por tanto, algo diferente al del autor alemán, aunque sorprende la cantidad de similitudes que presentan las definiciones formales que cada cual elabora acerca de tradiciones teatrales diferentes. Es en este punto de intersección donde podemos establecer una comparativa, revelando finalmente hasta qué punto cada autor promovió una lectura dispar de los mismos fenómenos, adaptando su interpretación a las necesidades *ad hoc* de su lucha por la renovación de la escena europea.

Lo que para Brecht es tradición, para Artaud será teatro primitivo. El autor alemán, más técnico a la hora de exponer cómo los actores chinos se transmiten de unos a otros su oficio, no alcanzará nunca las cotas metafísicas a las que Artaud elevará esta pervivencia. Pero ambos coinciden a la hora de señalar el gran dominio de la técnica del actor “extremo oriental” frente al europeo. Algo, por otra parte, nada llamativo, pues si algo se ha repetido desde la instauración de la figura de director teatral en la historia occidental, es la tendencia a criticar las deficiencias de sus actores; desde Stanislavsky hasta Artaud. Y es que para ambos, la misión de su arte es tan elevada que difícilmente puede casar con la vida disoluta del engolado actor de la escena europea. Comparémosla, en cambio, con la férrea disciplina que se le impone al actor desde niño en la Ópera de Pekín, que lo convierte en una

herramienta perfectamente engrasada para los diseños de la obra ¿Puede soñar un director de escena con algo mejor?

Esta visión metafísica del teatro puede apreciarse en observaciones de Artaud como la siguiente:

Una especie de terror nos sobrecoge cuando pensamos en estos seres mecanizados, con alegrías y dolores que aparentemente no les pertenecen, que están al servicio de antiguos ritos, y aparecen dictados por inteligencias superiores. En última instancia no hay nada más sorprendente en este espectáculo (...) que esta impresión de una vida superior y preescrita.

Bien es cierto que Artaud se refiere al teatro balinés, cuya condición sacra se ha mantenido hasta su manifestación actual. Pero tampoco hay que olvidar que el teatro chino mantiene todavía hoy muchas trazas de su origen ritual, aunque sea innegable la intención lúdica y comercial imprimida desde la dinastía Song. De hecho, gran parte de esta espiritualidad no la encontrará Artaud en el significado del teatro balinés, sino en su forma, que coincide en muchos puntos con la Opera de Pekín. Más adelante, afirmará del teatro oriental en su conjunto su capacidad para expresar objetivamente ciertas verdades secretas, y sacar así a la luz ciertos aspectos de la Verdad.

Quizás el punto donde ambos dramaturgos se acercan más sea en la defensa de un lenguaje escénico interdisciplinar, en contraste con la preeminencia abusiva del teatro verbal en Europa. Mientras que Brecht lo critica como una deficiencia técnica, Artaud lo eleva a deficiencia espiritual, llegando a afirmar que nuestro teatro, por ignorar toda esta "metafísica" de gestos, músicas, etc, ignora todo cuanto es teatro. Artaud parece influido por Saussure al llevar a cabo una lectura de las piezas instrumentales y de los gestos en clave de lingüística estructural. Así habla de signos y de significantes, mientras Brecht, aunque también hace alguna observación, se mantiene más superficial en este aspecto. El dramaturgo francés irá más allá y otorgará a estos signos la naturaleza de verdad revelada, al igual que los viejos profetas de los textos sagrados. Por ello verá en los lenguajes escénicos orientales "un impulso psíquico anterior a la palabra, de la que no se ha apartado nunca el espíritu".

Artaud ve en este origen espiritual (y la consiguiente revelación metafísica) una manera de escapar de la idea del "el arte por el arte" que impregna el teatro europeo. Se aproxima así a Brecht, cuando dice que "el teatro no combate el mal, sino el tedio". Pero, mientras que para Brecht las técnicas chinas pueden valer para

su proyecto de teatro social, Artaud posee una intención más artística y menos ideológica:

Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en sus encuentros con el devenir.

En realidad, Artaud parece más sincero en su interés por el teatro "oriental", en cuanto a que lo reivindica para propósitos estéticos, escénicos y artísticos - propósitos clave de expresiones como la Ópera de Pekín- y no ideológicos o pedagógicos, que son más ajenos a estas formas teatrales, aunque Brecht vea posibilidades al respecto. La fascinación de Artaud puede parecer casi fanática pero finalmente se nos revela como más interesada en el objeto en sí, y no tan pendiente de su valor para intereses personales. De cualquier modo, podemos concluir que en los dos autores se da un caso de discriminación positiva, al trazar un tópico del teatro "oriental" a través de la alabanza, y no de la crítica, siendo su visión finalmente contaminada por los estereotipos y *misreading* que ellos mismos generan a través de sus interpretaciones.

Brecht y Artaud abrieron una puerta desde la contemporaneidad europea a la cultura de Extremo Oriente que hay que conocer y apreciar en términos formalistas, pero que, una vez franqueada, conviene dejar atrás, para seguir profundizando en la compleja tarea de comprendernos.

Bibliografía

- Brecht, Bertold. *Teatro completo*. Ed Cátedra, 2006. Madrid.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Ed. Edhasa, 2006. Barcelona.
- Varios, *Literatura china*. Ed. UOC, 2005. Barcelona.
- Ni idea. *Libro sin tapas*. Biblioteca personal de Alicia Relinque, año ignoto. Lugar de publicación, ¿Quién sabe? ;-)
- Esslin, Martin. *Meditations. Essays on Brecht, Becket and the Media*. Ed. Eyre Methuen, 1980. Londres.
- Stanislavsky. *Sistema y métodos del arte creador*. Ed S XXII, 1987. México.
- Brecht, Bertold, *Escritos sobre teatro*. Ed Nueva visión, 1982. Buenos Aires.