



# KATHAKALI EN EL METRO

**Nicola Savarese**

Traducción: Linda E. Fernández

Las relaciones culturales entre Europa y Asia se remontan hasta la antigua civilización gre-corromana, y evolucionaron, en periodos alternados, hasta la conquista colonial (del siglo xvii al xix). Pero, para encontrar un primer contacto directo entre los teatros asiáticos y europeos tendremos que esperar hasta la mitad del siglo xvii, cuando una obra china, traducida por los jesuitas bajo el título de *El huérfano chino*, fue imitada por varios dramaturgos occidentales —entre ellos Metastasio y Voltaire— y apreciada por un público numeroso.

A través de estas primeras traducciones —recordamos, entre otras, las muchas versiones románticas de *Sakuntala*, un trabajo del poeta sánscrito Kalidasa—, la noticia de la existencia de un «teatro» proveniente del lejano Oriente se esparció rápidamente por toda Europa. Aunque teníamos, a través de los relatos de viajeros y misioneros, evidencias de la existencia en Asia de formas de danzas o representaciones dramáticas, no tenemos ningún documento previo a estas traducciones de probables contactos entre las culturas teatrales vivas de Oriente y Occidente.

Así que tenemos que formularnos una pregunta básica: ¿Por qué un primer contacto directo y consciente entre los teatros de Asia y Europa se dio tan tardíamente en comparación con el contacto entre otras manifestaciones artísticas, resistiéndose al comercio antiguo y las relaciones culturales entre Europa y Asia?

Presentaremos ahora la dificultad principal con la cual tendrán que enfrentarse los argumentos relacionados con esta pregunta. Aunque los intercambios culturales y de comercio entre el continente euroasiático datan de un pasado remoto, y si bien han existido sin disolución de continuidad desde la prehistoria hasta nuestros días, los académicos no eran capaces de reconstruir una imagen precisa de las influencias en el campo de la cultura dramática, hasta que los tiempos modernos proveyeron algunos hechos precisos y probados. Esto es tan cierto que aun cuando los eruditos podían tomar en cuenta datos y noticias fidedignas, la red de conocimiento establecida entre Oriente y Occidente se entretejió con errores y ambigüedades por siglos, rodeándola después con un halo de extrañeza y exotismo que oscureció los estudios por mucho tiempo.

A pesar de la gran cantidad de intercambio existente desde tiempos remotos entre Europa y Asia, los eruditos generalmente han ignorado que un intercambio de bienes no implica necesariamente un intercambio cultural. Así que, cuando decidimos investigar las relaciones culturales entre Oriente y Occidente estábamos prevenidos de la incomodidad que sentiríamos mientras seguíamos las huellas de su migraciones, revisando sus fases, revelando transplantes del fenómeno teatral y espectacular, el cual, no como los bienes y objetos de arte, consiste puntualmente en ideas y técnicas que descansan principalmente en una tradición oral.

De acuerdo con Braudel, con seguridad podremos acertar si decimos que, conjuntamente con la movilidad que trae consigo la irradiación de las grandes civilizaciones, los productos culturales se mueven constantemente en espacio y tiempo. Aun así y aunque viajan con los hombres viniendo de lugares precisos y siguiendo caminos conocidos, rara vez siguen una ruta reconocible y casi siempre llegan a su destino final sin que podamos conocer su punto de partida exacto y sus artificios. Además, si ya es de por sí difícil verificar rutas y transformaciones en la presencia de bienes tangibles —como lo pueden ser piezas de arte, herramientas, palabras, nombres geográficos, tipos de agricultura, etc.— «cuando es una cuestión de ideas, sentimientos, técnicas, cualquier error podría ocurrir» (Braudel 1986, vol. II, p. 805). La advertencia de Braudel es tan premonitória como precisa, no nos deja mucho lugar a la incertidumbre: ¿Cómo debemos comportarnos entonces cuando los objetos de nuestra investigación son los viajes, los cambios y las influencias del fenómeno teatral y espectacular, que siendo efímeros en el más alto grado, que se le confían más a la madeja de la memoria del espectador que a las raras notas de los actores, están compuestos precisamente de ideas, sentimientos y técnicas? Y aún más, ¿cómo nos tenemos que comportar cuando recorremos la tierra enmarañada y sin límites de las relaciones culturales entre Asia y Europa y no nos encontramos con ningún dato fiable acerca del fenómeno del espectáculo?, y esto pasará en la mayoría de los acontecimientos que conciernen al actor y su técnica.

A la luz de estas premisas, una historia de las relaciones entre las culturas teatrales de Oriente y Occidente, una historia de hechos e individuos basada en la evidencia, no podía haber comenzado sino en los tiempos modernos, precisamente durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando algunos textos dramáticos que venían de Asia (como *El huérfano chino* de Kalidasa y *Sakuntala*) fueron imitados en Occidente; y hacia finales del siglo XIX, cuando se llevaron a cabo los primeros intercambios de técnicas gracias a algunos actores orientales que viajaron por Europa y los Estados Unidos. Pero —recordemos una vez más la pregunta que surgió anteriormente—, ¿cómo es que los primeros contactos entre las prácticas teatrales de Oriente y Occidente se llevaron a cabo tan tardíamente a pesar de las viejas relaciones culturales entre Europa y Asia? Podríamos pensar que antes del siglo XVIII, ya sea en la antigüedad o durante la Edad Media, cuando se establecieron intensos comercios económicos y artísticos entre Oriente y Occidente, alguna clase de relación en el campo de las técnicas teatrales y espectaculares tendría también que haber ocurrido entre los dos mundos.

Actualmente, a través de la antigüedad y la Edad Media, sólo encontramos acontecimientos aislados y por lo general muy oscuros. Acerca de estos acontecimientos, sólo podemos formular algunas hipótesis que no nos permiten dibujar ni una historia exhaustiva ni un retrato global. Los pocos datos que poseemos por lo general están basados en documentos poco comunes de los cuales sólo podemos sacar en claro algunas vagas conjeturas. Sin embargo, la propagación de noticias en contraste con la falta de fuentes nos dirige hacia una sospecha: tenemos la certeza de que el fenómeno cultural, una vez ha obtenido niveles artísticos altos, nunca ha permanecido confinado a sus territorios originales, sino que siempre han alcanzado, aunque ayudados por condiciones históricas peculiares, incluso lugares y gentes lejanos.

En nuestro caso, antes del siglo XVIII, las culturas teatrales de Oriente y Occidente ya habían llegado e incluso rebasado vértices extremadamente altos en el arte. Incluso Asia ya había visto el nacimiento y el ocaso de la época dorada de su teatro: pasando del drama sánscrito de la India

(siglos III-X), a los grandes años de la ópera china de la dinastía Yuan (siglos XIII-XV), del nacimiento al establecimiento del Noh (siglo XV) y el Kabuki (siglo XVI) en Japón, a decenas de otras formas y estilos que se esparcieron y echaron raíces en las regiones del sureste, tan lejanas como las islas de Java y Bali (siglos XIII-XVII). Por el otro lado —sólo para señalar una parábola histórica más familiar— recordamos que en el siglo XVIII en Europa, no solamente los teatros griegos y romanos eran vistos como curiosidades arqueológicas, sino que inclusive las obras de teatro escritas en la generación de Shakespeare fueron rechazadas como «bárbaras». ¿Cómo es posible entonces que grandes tradiciones teatrales, que en algunos casos mostraron incluso soluciones técnicas y formales similares, no se hayan relacionado antes del siglo XVIII?

En el círculo de relaciones entre Europa y Asia durante la antigüedad y la Edad Media, para una investigación de los eslabones culturales y las relaciones entre los dos mundos, consideradas en estar basadas por mucho tiempo casi completamente en intercambio de bienes, quisiéramos recurrir a dos tendencias generales de estudio que tomamos prestadas de la etnología: las teorías divergentes de la generación espontánea y el difusionismo. Como ya sabemos, la teoría de la generación espontánea ve un evento independiente del fenómeno cultural en varias partes del mundo; siguiendo las tesis evolucionistas según las cuales algunos rasgos surgirían en el transcurso de estadios paralelos de desarrollo en diferentes sociedades y culturas, mientras que la teoría del difusionismo ve la migración y propagación del fenómeno cultural de un sitio a otro, incluso a grandes distancias. Las dos tesis están en discrepancia en lo que se refiere a la civilización preliteraria, mientras que para civilizaciones con tradición literaria, el difusionismo es aceptado con la única reserva de que sus modos y grados sean siempre discutidos.

Cuando se estudia la migración del fenómeno teatral y espectacular de un periodo de siglos pobres en datos, la teoría difusionista parece ser la más adecuada para nuestro propósito, basándose en simples pistas, hipótesis de rutas e intercambios.

El difusionismo, que sin embargo necesita huellas reales, tiende, no obstante, a sugerir hipótesis generales. Por ejemplo, en el caso de piezas de arte, bienes tangibles, objetos que se pueden seguir viendo como descubrimientos, para poder probar su difusión, debemos probar, en primer lugar, la existencia de comunicaciones seguras y sistemas de conexión. Pero incluso cuando los canales de transmisión parecen confirmar la hipótesis de fuertes migraciones tenemos que prestar mucha atención «Porque —afirma Wittkower— las trampas de las similitudes superficiales nos podrían llevar a extraños malentendidos». Una vez seguros del sistema de comunicación debemos volver nuestra atención a sus modos y grados: de un simple intercambio a la asimilación o adaptación hasta esa transformación final que es el más alto y completo estadio del tránsito. Pero tenemos que ser cuidadosos: mientras más rico y valorado sea el objeto de arte, será más difícil separarlo de su contexto social y religioso; para entender el proceso de tránsito de una cultura a otra. Así que finalmente es siempre difícil para los estudiosos discernir el que podría ser el elemento más interesante, el proceso por el cual estas transmisiones y transformaciones fueron causadas y adoptadas. Éste es exactamente el caso del arte de actuar y la cultura, los cuales proceden de la acumulación. Un nuevo actor se forma imitando a un viejo actor. El nuevo actor; llegado su turno, se ofrecerá a sí mismo como modelo de su sucesor y así, con cada paso llevado a cabo junto con las variaciones personales, se acumula una compleja herencia que se conforma al mismo tiempo de tradición y progreso.

No podemos quedarnos satisfechos con saber que el «Camino de la Seda» también lo recorrían caravanas de juglares, músicos, mimos y actores. ¿Quiénes eran sus maestros? ¿Dónde paraban? ¿Cómo y a quién daban clase? Desde que perdimos de vista el proceso de transformación en cuanto a las migraciones de objetos tangibles concierne, ¿qué recordará el viaje de los actores, su representación, sus breves representaciones de fantasía, gestos, danzas, pasos representados para el placer de ojos extranjeros y ausentes? Y cuando estamos frente a estas determinaciones, una vez hemos puesto a un lado las hipótesis acerca de una difusión europea de las artes teatrales, ¿deberíamos o no deberíamos pensar que tuvieron un desarrollo completamente independiente?

Comenzando con la última pregunta, podemos afirmar que la serie de los espectáculos que hemos visto correr a través de las culturas teatrales del continente euroasiático en la antigüedad y la Edad Media testimonia una fuerte habilidad para propagarse. La expansión del teatro griego hacia la India y del teatro indio a Persia, los largos viajes de los actores que venían de Siria y de Asia Central hacia Roma y China, las rutas de las danzas y la música hacia el este y oeste muestran que debió ocurrir cierta difusión. Así que necesitamos entender la razón por la cual estas migraciones y estas rutas dejaron tan pocas huellas literarias.

En este punto nos gustaría recordar que términos como *migración*, *influencia* y *asimilación* poseen en nuestro contexto un significado peculiar que necesita ser explicado. Debemos considerar, por ejemplo, la migración de las formas. En realidad, las formas no emigran pero sí lo hacen la gente y su cultura, así que tanto el actor como su producto se mueven, pero en el caso del actor las dos cosas coinciden, puesto que la técnica y la pieza de arte son el propio cuerpo del actor. Con el término *influencia* señalamos cómo algunas formas literarias y musicales fueron tomadas como modelo por otras culturas que las absorbieron de maneras más o menos concientes. No hay duda de que las irradiaciones literarias, para poder ser transplantadas, debieron tener una profunda adhesión por la cultura receptora. Esta clase de adhesión ocurre generalmente sólo en casos de expansión política y religiosa. En realidad, los más asombrosos resultados de las migraciones culturales están estrictamente relacionados a la diseminación de ciertas conquistas religiosas y políticas. No necesitamos presuponer que la introducción de elementos extranjeros en otras culturas significa, al mismo tiempo, una casi completa aceptación del sistema de pensamiento o de organización mental que se encuentra detrás de éstos, como era también el caso de la asimilación política y religiosa. En cuanto a la técnica, tomar prestado es generalmente más fácil que penetrar en esas ideas que fácilmente harían que echaran a andar mecanismos de rechazo. Así que debemos pensar que algunas veces una simple pista, la sugerencia de un concepto, de una simple imagen, era suficiente para hacer que echara a andar cualquier proceso con su consecuente evolución independiente. El antropólogo Alfred Kroeber (Kroeber, 1940) le dio el nombre de *diffusion of stimuli* ('difusión de estímulo') a esta forma de migración e intercambio cultural. La difusión de estímulo ocurre cuando un esquema o un sistema, aunque no se encuentre con ninguna resistencia a su propagación, encuentra alguna dificultad en la transmisión de sus contenidos; esto es en la práctica cuando una idea o una técnica es también aceptada como un todo pero es la cultura receptora quien trabajará los nuevos contenidos. En este caso la originalidad y las dependencias viven juntas: el estímulo podría haber originado algunas cadenas de eventos independientes pero relacionados. Finalmente

queremos definir la difusión de estímulo como el nacimiento de un nuevo modelo derivado del previo perteneciente a una cultura externa.

La estimulante teoría de Kroeber puede ser muy útil en el campo de las migraciones de los espectáculos entre las culturas euroasiáticas, especialmente donde las similitudes, donde las soluciones que convergen entre formas y técnicas que pertenecen a civilizaciones distintas y distantes no están respaldadas por fuentes documentales que testifican su ruta y sus posibles etapas. En realidad, la difusión de estímulo fue utilizada por Tarn para describir las relaciones entre el teatro griego y sánscrito. Incluso esta perspectiva de investigación más amplia no explicaría la razón del porqué un primer contacto relevante entre las culturas teatrales de Europa y Asia no ocurre hasta el siglo XVIII y, principalmente, por qué no existe un documento valioso sobre esto. Incluso sabiendo que encontramos lagunas en la información y que los lapsos son muy amplios, esto no nos da buenas razones para creer en una verdadera carencia de relaciones, pero tampoco queremos establecer relaciones a cualquier precio. Esta laguna, sin embargo, trae a la luz el verdadero meollo del asunto: la inexistencia de documentos acerca de los aspectos técnicos de los espectáculos en la antigüedad y la Edad Media de Occidente.

Llegados a este punto necesitamos replantear la cuestión inicial y preguntarnos: ¿existen algunas causas particulares que fueran el factor determinante de la escasez de documentos en las relaciones entre espectáculos de Oriente y Occidente antes del siglo XVIII?

A la luz de dicha visión historiográfica las razones para encontrar tantas lagunas parecen menos misteriosas.

Las razones de la carencia de documentos que caracteriza las migraciones de las técnicas del espectáculo en un gran periodo concerniente al teatro antiguo, el medieval, y que incluye los siglos XVI y XVII, son, desde un punto de vista occidental, por lo menos dos. La primera, que concierne más generalmente a lo asiático, es el halo oriental de fábula que generalmente es menospreciado por la cultura europea. Este fenómeno llega hasta nuestros días y nos damos cuenta de la fuerte repercusión que éste conlleva en la distorsión del conocimiento. La segunda razón, en cambio, está estrictamente vinculada con el rol cultural y social de la profesión de los actores. De hecho, el comercio dramático y espectacular, habitualmente, lejos de ser considerado un arte o una profesión se veía, con algunas excepciones, como poco noble. En la más singular de las circunstancias se le veía como una combinación de arte noble —los guiones, o el trabajo literario— y una práctica humilde, la llevada a cabo por los actores. Éstos eran individuos generalmente apreciados por sus habilidades y su virtuosismo, pero relacionados, por nacimiento y profesión, con los excluidos de la sociedad, muchas veces incluso eran relegados al rango de esclavos. Y más aún, debemos decir que el tiempo dedicado a las representaciones, el teatro o cualquier otro lugar donde se representara estaba siempre relacionado —cuando todo esto no coincidía— con el tiempo y el lugar del entretenimiento, el tiempo y el lugar en donde cualquier clase de placer y diversión era posible, o incluso, alentado. El entorno teatral, el mundo de los actores, era considerado ordinario, vicioso, por lo tanto merecedor de poca estima social y memoria.

La situación no mejora con la sociedad de actores. Incluso cuando su entorno era más reconocible, el actor seguía viviendo aislado, viajando solo o a lo mucho en grupos familiares.

Incluso, hasta los tiempos modernos, los actores eran generalmente personas analfabetas,

personas que transmitían su técnicas —la memorización de textos, el repertorio de gestos del personaje a ser representado, la práctica de instrumentos musicales— apoyándose sólo en la frágil cadena de los significados orales y en ejemplos, correspondiendo a los aprendices imitarlas con sus habilidades en repeticiones infinitas; una pedagogía basada en la escuela de la mirada, pero donde leer y escribir eran considerados como un lujo inútil. Los actores no escribirían y nadie escribió ni una sola palabra acerca de los actores para diseminar un secreto que pertenecía exclusivamente a su círculo.

Hay, por supuesto, algunas excepciones y distinciones entre los usos de Oriente y Occidente (pensemos en las grandes diferencias entre Europa y Asia en lo que concierne a las prácticas del cuerpo). Pero estas excepciones y diferencias, aunque significativas, nunca reemplazarán el carácter básicamente negativo que desde los tiempos antiguos hasta el inicio de los tiempos modernos rodearon la profesión teatral, sus prácticas e incluso al espectador ocasional. Las excepciones, aunque existen, confirman reglas y comportamientos que parecen ser, como algunos otros, realmente universales. Esto es porque el trabajo del actor era considerado como miserable e incluso ilícito (por su baja condición social, por sus funcionales pero iletradas maneras de transmitir las prácticas del espectáculo) si sus técnicas actorales no tenían ninguna consideración cultural capaz de dejar algunas huellas: junto con la ya poca literatura devota al fenómeno del espectáculo en Occidente y —más frecuentemente de lo que pensamos— también en Oriente, no hay evidencia directa dejada por los actores o acerca de ellos.

Obviamente, una evidencia documental más substancial existe para la literatura dramática y para los edificios teatrales o aquellos lugares utilizados para representar. Pero como los edificios no se pueden mover y los textos dramáticos no es muy común que viajen por los problemas del lenguaje, incluso las migraciones relacionadas con ellos han dejado pocas y débiles huellas documentales. Los edificios y los textos dramáticos no pueden emigrar pero, en teoría, sus formas y contenidos podrían: esto ha pasado tanto en Oriente como en Occidente, pero dentro de la esfera de una misma cultura. Pensemos en los teatros del mundo grecorromano, cuyas ruinas arqueológicas están diseminadas por todo el territorio alcanzado por el helenismo, o acerca de las historias que se cuentan en el *Mahabharata* y el *Ramayana* desde la India hasta el sureste de Asia.

Pero sólo los actores tienen en realidad la libertad y la oportunidad de moverse más allá de las fronteras lingüísticas y culturales, porque tuvieron que depender del nomadismo para su necesaria conquista de nuevos territorios en los que pudieran representar sus habilidades.

Los actores en tierras extranjeras vendían su propio producto sin hablar. Esto no significa que su arte estaba limitado solamente a la mímica, a gestos simples o a pasos de baile. No es una cuestión del vacío en el cual su inútil actividad estaba destinada a caer. El silencio y el desdén por las fuentes, que en tiempos modernos han hecho difícil para los eruditos seguir la historia de la migración de actores hacia difíciles tierras extranjeras (como en el caso de la difusión de la *Commedia dell'Arte* de Italia hacia Europa), fue fatal para la historia de antiguos actores quienes algunas veces viajaron en el anonimato hasta las fronteras de su propia civilización, usualmente vestidos como humildes esclavos.

Por esta razón los intercambios y las relaciones entre las artes teatrales de Oriente y Occidente empezaron a dejar una evidencia escrita solamente cuando (en el siglo XVIII) en cierta

civilización (Occidente) la consideración por el teatro (tanto como texto dramático, que es el fruto de un arte noble como la literatura, como la baja práctica de los actores) no sólo alcanzó un respeto social ampliamente aceptado, sino que incluso fue honrado como una de las más brillantes metáforas por la interpretación de la sociedad humana.

Esto no logró que la primera aproximación conciente europea al teatro asiático se llevara a cabo solamente en el nivel de textos dramáticos y después, pero solamente un siglo después, en un nivel de encuentros reales entre la gente de teatro.

A la luz de estas reflexiones quisiéramos expresar esta hipótesis básica: si para las relaciones entre el teatro oriental y occidental tenemos documentos importantes y fiables solamente a partir la segunda mitad del siglo XVIII —y esto fue gracias a la escasa consideración social y cultural de la que disfrutaron tanto los actores asiáticos como los europeos y las prácticas escénicas en general— debe haber habido un gran periodo, cuando las migraciones, influencias y contaminación en el campo de las artes dramáticas y las técnicas pudieron haber ocurrido sin que éstas fueran sostenidas por una tradición literaria e historiográfica capaz de ser testigo de su presencia y de fomentar su tránsito. Para poder entender lo que sucedió en esta prehistoria del espectáculo y del profesionalismo teatral que va a través de diferentes culturas, necesitamos, más que nunca, acrecentar e investigar más profundamente en el rango de conocimiento desde el bosquejo de las prácticas y artes dramáticas puras (técnicas corporales, prácticas musicales, organización y producción de actividades escénicas, literatura dramática) hasta el horizonte más amplio del diverso y complejo estímulo social y cultural por el cual estas artes y prácticas estaban rodeadas y alimentadas.