

# CORRIENTES ORIENTALES: LA TENDENCIA DEL TEATRO OCCIDENTAL

---

Eileen Blumental

Traducción: Linda Fernández

Pudo haber sido un antiguo ritual oriental de boda.

Entre temblorosas guirnaldas de flores y trazas de humo de incienso, la novia de ojos endrinos ondula sus brazos, las manos unidas en un gesto de respeto a los espíritus de sus ancestros. Suaves melodías, cantadas por sus amigas, se rizan a lo largo de la ceremonia. La escena de la boda en *Miss Saigon* es un espectáculo totalmente fabricado, la última entrega de muchos siglos, de largas series de exotismo escénico, fantasmagorías pseudoasiáticas representadas en los escenarios occidentales.

Durante generaciones, los artistas del teatro occidental han transportado a sus audiencias a estrafalarias, lejanas e imaginadas tierras orientales —desde la Persia de la *Sémiramis* de Voltaire, pasando por la China del *Turandot* de Gozzi-Puccini y el Japón del *Mikado* de Gilbert y Sullivan, a las *Pacific Overtures* de John Weidman—. Pero al mismo tiempo la pasión por lo exótico —especialmente desde que a finales del siglo XIX los artistas occidentales se pusieron en contacto con las verdaderas artes asiáticas—. El resultado ha sido un lavado que ha recolorado la tela virtualmente de todas las artes de Occidente. De hecho, la influencia oriental se ha convertido de tal manera en una característica del arte occidental, una parte de nuestro entorno diario, que muchas veces no somos capaces de notarlo.

Al final del siglo XIX y a principios del XX, muchos de los más talentosos artistas de Europa y Estados Unidos fueron cautivados por las posibilidades de expresión que encontraron en las formas de Oriente. Pintores como Cézanne, Van Gogh y Whistler adaptaron elementos de composición y técnica de los paisajes y diseños de las telas de los chinos y japoneses. Debussy intentó capturar la ondulación melódica y los rizos de la música gamelan de Indonesia. Walt Whitman trató de incorporar el uso de la repetición de los Upanishad Hindúes para crear epifanía. Ruth St. Denis, Ted Shawn y su discípula Martha Graham crearon la danza moderna mayoritariamente de sus impresiones de los gestos y las estructuras espirituales de las formas orientales.

También en el teatro la influencia asiática fue persuasiva.

Algunas de sus primeras apariciones fueron en la escenografía.

Gordon Craig, quien ayudó a inventar el arte escénico moderno, dedicó varios artículos de *The Mask* al teatro asiático. Sus propios diseños desecharon la escenografía representacional a favor de escenografías monumentales que guardan menos relación con las realidades prácticas del teatro que con las pinturas de paisaje chino.

La fascinación de los impresionistas por las superficies planas de color y formas expresivas,

influenciada por Asia, llegó a los teatros experimentales de París a través del trabajo de estos pintores-escenógrafos como Vuillard, Bonnard y Sérusier.

Mientras tanto, escritores y directores miraban hacia Asia para encontrar caminos de salida al realismo occidental. Algunos artistas, incluyendo a Meyerhold y Brecht, siguieron el camino hacia la ostentosa teatralidad que concientemente tomaron prestada de la Ópera de Pekín. Otros, incluidos Yeats y Maeterlinck, prefirieron dirigirse hacia la misteriosa sugestividad del *noh* japonés. Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault y Charles Dullin estudiaron diferentes tradiciones asiáticas incluyendo el *noh*, y las tomaron como modelos para su trabajo. Antonin Artaud quedó estupefacto por las emotivas formas y las apuestas metafísicas que vio en el danza-drama balinés, reivindicando que su propio teatro descubrió todo un nuevo lenguaje de formas que pueden evocar esos estados extremos del ser.

Los artistas de teatro también miraron a Oriente en busca de modelos alternativos para el entrenamiento actoral basado en la psicología que dominaba en Occidente. Craig, cautivado por el rigor y el simbolismo del *noh* japonés y las descripciones de las representaciones de la India, declaró que los actores entrenados en esas técnicas eran los únicos intérpretes vivos en igualdad con sus *übermarionettes*.

Grotowsky eligió las técnicas de entrenamiento de la Ópera de Pekín, el Kathakali de la India y el *noh*. El rigor de sus primeras técnicas de entrenamiento con el Laboratorio de Teatro Polaco se asemejaba más a esas prácticas que a las normas occidentales.

Dos y tres generaciones después, la potencia de Asia es más obvia en el trabajo de artistas experimentales como Grotowsky. De hecho, muchos de estos innovadores se han inspirado, una vez más, en las fuentes de Oriente, reeducando su segunda o tercera generación genealógica con sus antepasados asiáticos. Peter Brook ha sumergido su teatro en valores de representación de India, Irán y Japón. No ha puesto en escena solamente *El Mahabhárata* incorporando una gran variedad de formas orientales, también ha dirigido Chéjov y Shakespeare utilizando alfombras persas y pantallas móviles. Pero fundamentalmente ha intentado incorporar a su trabajo un sentido de «lo que es realmente teatral» rebuscando en las cuatro esquinas del globo y particularmente en África. A su semejanza, Ariane Mnouchkine ha incorporado no solamente elementos asiáticos específicos, sino, una vez más, una concepción básica de la teatralidad. Sus extraordinarias producciones de Shakespeare reinterpretado e integrando un continente de formas, incluyendo la caminata ceremonial del *noh* japonés, los movimientos de los ojos del Kathakali de la India y una danza de guerra Baris de Indonesia (para la batalla entre Hotspur y el príncipe Hal). Su obra sobre la moderna Camboya usó la estructura de escenificación del topeng, danza-drama balinés.

Entre los estadounidenses algunos de los primeros adaptadores de las formas asiáticas fueron Thornton Wilder y Eugene O'Neill. En los años sesenta, el encuentro de Joseph Chaikin con un actor tradicional chino cristalizó en una inclinación hacia un teatro de acción destilada que se va reduciendo poco a poco. Richard Schechner, contemporáneo de Chaikin, ha estudiado y trabajado largamente con las formas escénicas de India y Japón y considera su propio trabajo un cercano pariente de la antropología. Julie Taymor, que realizó su aprendizaje en Indonesia y Japón, adapta no sólo elementos de máscara y marionetas, sino también un gran espectro de expresividad teatral.

La panoplia de técnicas vocales originales de Meredith Monk usa resonadores comunes en Asia aunque virtualmente no usados en Occidente, también su estilo de movimiento ha sido considerado algunas veces a la manera de la danza oriental. Lee Breuer, de la compañía Mabou Mines, ha usado marionetas japonesas en muchas de sus obras, especialmente en *The Warrior Ant*, y considera al teatro de marionetas japonés, Bunraku: «La verdadera poesía escénica». Robert Wilson transplantó los mesmerizantes giros de la danza Sufi a uno de sus primeros trabajos con Andy de Groat y adaptó la simplicidad del *noh* en el trabajo *The Knee Plays*.

Esta apropiación al por mayor de las artes de Asia nunca ha sido un movimiento masivo y autoconsciente. Como muchos cambios culturales extensos, sus dimensiones son más claras en retrospectiva que en el momento de mayor flujo. De hecho, en este caso, las fuentes de inspiración han sido tan eclécticas y sus usos y transformaciones tan variadas, que incluso en un gráfico retrospectivo la dirección del «movimiento» sigue siendo engañosa. ¿Realmente se puede considerar que están en la misma esfera el épico espectáculo *Mahabharata* de Brook, el gélido y solipcista *Einstein on the Beach* de Robert Wilson o el sentimental y costumbrista *Our Town* de Thornton Wilder? Quizá no. Antes bien, mirando a Oriente, los artistas occidentales buscaron una extensa variedad de canales de escape a las limitaciones de sus propias tradiciones. El «movimiento» hacia el teatro asiático se puede ver, verdaderamente, como una explosión de posibilidades fuera de las estrecheces del realismo occidental.

En Estados Unidos, esta influencia ha coloreado el espectro completo no sólo del trabajo experimental, sino también del *mainstream*, en donde tiende a estar más camuflado y su uso generalmente no se reconoce. Hoy en día es raro un montaje, incluso de un drama doméstico relativamente realista, que no emplee el poder evocativo de formas que los artistas comenzaron a aprender de Asia hace setenta años. De hecho, producciones que experimentan moderadamente con un realismo estricto, en estos días son comunes en los círculos *avant-garde*.

La puesta en escena de *Wer durchs Laub geht y Wunschkonzert*, de Kroetz, hechas por la compañía Mabou Mines hoy en día parecen radicales, como lo podrían haber parecido muchas producciones naturalistas de Ibsen o Zola a finales del siglo XIX.

Dentro del *mainstream*, algunas de las más interesantes influencias asiáticas pueden ser vistas en la tradición de cosecha propia, de teatro musical no realista. Por supuesto, lo que nosotros los estadounidenses pensamos que es nuestra particular contribución al teatro mundial es, en realidad, como virtualmente todo el teatro (y virtualmente todo lo estadounidense), un híbrido cultural; y fue, mucho antes del *look* oriental de los últimos cien años, una amalgama cultural.

Dentro de las tradiciones que los musicales estadounidenses heredaron de la ópera italiana y la opereta británica, había una inclinación hacia el más culturalmente distraído, exótico y alegremente escandaloso orientalismo.

El *Turandot* de Puccini de 1926 traspuso una historia que debía ser de noches árabes en una historia china de completa invención europea, mientras que su *Madame Butterfly* de 1904 presentó una versión de China que venía a su vez de una versión de una revista estadounidense sobre una novela francesa filtrada a través de una imaginación italiana. La versión inglesa del Japón expuesta en el *Mikado* de Gilbert y Sullivan (1885) fue igualmente una alegre fabricación que desató una moda de orientalismo en los Estados Unidos cuando llegó a las ex colonias hacia finales del siglo XIX.

El teatro musical estadounidense desarrolló muy pronto sus propios orientes fantásticos en espectáculos como *The Pearl of Peking* (1888), *Wizard of the Nile* (1895) y *Shogun* (1904), y más tarde con *Lute Song* (1946), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951), *Kismet* (1953), *The Power Drum Song* (1958) y *Pacific Overtures* (1976).

Pero mientras el teatro musical estadounidense ofrecía estos travestismos culturales de Oriente (algunos empáticos y otros insensibles), también produjo importantes, aunque a veces desconocidos, conductos para lo real. Las más obvias y más fáciles transferencias se han dado en el diseño de escenografía. Aquí, la influencia básica ha tenido un linaje continuo. Los artistas estadounidenses clave fueron inspirados directamente por los europeos como Craig, quien ha integrado elementos de la sensibilidad asiática en sus propias visiones. Pero mayores dimensiones de la contribución dentro del diseño estadounidense de musicales, como de otros tipos de teatro, llegaron con legados más complejos. El diseñador Ming Cho Lee, nacido en China, es probablemente el artista escénico vivo que ha tenido mayor influencia en los Estados Unidos, es un ejemplo de primera línea de su compleja herencia. En este caso, algunas de las orientaciones asiáticas son de primera mano. Si bien Lee dice que nunca aplica deliberadamente la estética china en su trabajo, reconoce que su gusto visual se debe parcialmente a su bagaje cultural. «Creo que mi deseo de ir reduciendo las cosas poco a poco, viene de mi entrenamiento en la pintura china de paisaje. Y continúo constantemente enfatizando el dibujo. Dibujo es caligrafía.» Pero, comenta, también recibe una alta dosis de gusto asiático de sus mentores estadounidenses, los diseñadores Jo Mielziner y Boris Anstron, quienes fueron influidos en parte por el diseño del lejano Oriente. Si se remueve más a fondo, los mentores de Lee, así como él mismo, han tenido como inspiración a Brecht, quien estuvo a su vez influenciado por el teatro chino. La otra influencia clave en el trabajo de Lee, como él dice, ha sido Martha Graham, para quien él diseñó mucho. Graham sirvió como un tremendo filtro para las ideas asiáticas en el teatro occidental, con un impacto que se extendió más allá de la coreografía hasta el diseño escénico e incluso la dirección.

Graham sacó a colación otro importante canal que ha traído a las corrientes asiáticas hacia el musical: la danza. Aunque la primera generación de pioneros de la danza moderna en Estados Unidos, incluyendo a Denishawn y Graham, trabajaron solamente el sentido más impresionista de la danza asiática, dieron con un nuevo rango de expresión. Vocabularios que estaban centrados en la tierra y la respiración se convirtieron en su léxico físico. Torsos y extremidades que se podían doblar y torcer, abrieron nuevas dimensiones acerca de la arquitectura del cuerpo. Y con igual importancia estos innovadores trabajaron en el sentido de que el movimiento puro, la línea pura, podían transportar el rango de las emociones humanas hasta el grado que la danza podía ser dramática en su sentido más fundamental.

De hecho, Graham, a menudo creó danzas-drama, coreografiando desde historias de los mitos griegos hasta cuentos de los granjeros estadounidenses. Estos nuevos vocabularios y sensibilidades entraron rápidamente en el mundo de la danza del teatro musical. Lee lo resume: «Así que mucha de la comedia musical fue afectada por *Appalachian Spring*. Muchos de los trazados escénicos vinieron de Martha, que a su vez estaba influida por lo asiático.»

La otra figura clave que trajo sabores orientales a la danza-teatro musical estadounidense fue Jack Cole, cuyos éxitos de Broadway incluyen *Kismet* y *Man of la Mancha*. Cole, quien comenzó bailando con Denishawn, integró el movimiento indio (como también más tarde el africano y

el latino) en el contexto del ballet-swing. Su asistente por muchos años, Gwen Verdon, recuerda que ellos estudiaban técnica usando música de la India, y después Cole usaba la misma coreografía con jazz. El idioma híbrido de movimiento se convirtió en la base de danza de gran parte del teatro musical estadounidense. Agnes de Mille ha notado esta influencia en coreógrafos desde Gower Champion hasta Bob Fosse. Y Verdon recuerda que Jerome Robbins fue un cuidadoso y constante observador tanto en ensayos como en representaciones.

Para terminar, muchos de los más importantes directores de los artistas de los musicales estadounidenses, cuyo trabajo ha sido seminal en el campo, han sido profunda y concientemente inspirados por las tradiciones asiáticas. Harold Prince, probablemente el más prolífico productor moderno de musicales de éxito en los Estados Unidos, confiesa que ha estado «enganchado al teatro japonés por mucho tiempo». Incluso antes de que dirigiera *Pacific Overtures* en 1976. Estaba especialmente atrapado con la franca y bullente teatralidad del kabuki, la forma con la que él estaba más familiarizado. Vio teatro *noh* por primera vez cuando estaba haciendo investigaciones en Japón para *Pacific Overtures*. Prince dice que le asombró tanto la frugalidad, la destilada intensidad del *noh*, que esto alteró la manera en que había trabajado desde siempre el material occidental e incluso asiático. «Te cambia para siempre», nos dice, «en términos de definir la energía. En los Estados Unidos la gente correteando y gritando es la que supuestamente está llena de energía. Y no está empleando su cansancio para el público.» Reconoce que su trabajo en *Evita* y *Sweeney Todd* estuvo «absolutamente» influido por la sensibilidad teatral japonesa, por el «sentido de ceremonia» del teatro japonés.

Jerome Robbins, que ha trabajado en los musicales estadounidenses como coreógrafo y director, dice que su exploración de las formas asiáticas ha sido limitada. Pero además de estar expuesto, aunque de segunda mano, a estas formas a través del trabajo de Jack Cole y Graham, él mismo se ha sumergido periódicamente y directamente en las tradiciones asiáticas. Investigó la danza *thai* y otras danzas del sureste de Asia, además de la Ópera de Pekín y el *noh* para «Small House of Uncle Thomas», el extraordinario danza-drama de la obra *The King and I*. Su recientemente revivido baile *Watermill* adapta la danza antigua japonesa a un contexto occidental. Robbins también hizo un taller de exploración del *noh*. Trabajó no sólo en material japonés original, sino también con adaptaciones occidentales del *noh*.

Y para terminar de redondear, incluso un trabajo de desvergonzada falsedad cultural como *Miss Saigon*, revela cómo el teatro asiático ha coloreado el escenario occidental. Por un lado los escritores Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg, ambos franceses, están perfectamente confiados cuando explican que para ellos estaba claro que los europeos se encargarían de hacer historias retratando las culturas asiáticas y americanas. «Nosotros no creemos en volver a las fuentes», dice Boublil. No estaban interesados ni en la exactitud documental al contar la historia, ni en usar las formas de teatro que la historia retrata. «La peor cosa que le puede pasar a un escritor que realiza un proyecto, es ser un especialista», asevera Schönberg. «Si empiezas a escribir un espectáculo de lo que mejor conoces, se te va a volver una clase o un documental. Verdi al escribir *Aida* no tomó mucho en consideración la música egipcia.» Y Boublil añade: «Ciertamente nunca tuvimos en mente intentar hacer una pieza de auténtico teatro asiático porque teníamos un tema asiático. Y no tratamos de imitar lo que se etiqueta como el musical de Broadway o el

musical estadounidense. Lo que intentamos hacer está tan inspirado en *Carmen*, *Madame Butterfly* y *Tales of Hoffman* como por *South Pacific* o *West Side Story*, por citar algunas.»

Esta manera de hacer europea, en la que los escritores escogen enraizar todavía a *Miss Saigon* en la verdadera tradición de orientalismo operístico, es la que hasta ahora ha prevalecido completamente junto con las contribuciones asiáticas. Esta influencia asiática aparece con más fuerza en la puesta en escena de *Miss Saigon*. En la mayor parte del espectáculo, las paredes de los lados y del fondo están envueltas en monumentales sombras de papel arroz. Esto tiene mucho más que ver con las pantallas gigantes de Gordon Craig que con paisajes chinos, y no tiene nada que ver con el diseño de escenografía del presiglo xx. Capas de tapiz pintado suavizan el atestado y miserable paisaje de la ciudad de Saigón que retratan con la vaguedad y translucidez de la pintura Sumi-e. Inclusive el radiante cardenal de luz púrpura rodeando el clímax de la representación, probablemente tiene una distante deuda genética con el teatro balinés. Quizás los balineses nunca hayan usado un efecto como éste, pero su danza-drama inspiró al teórico francés Artaud a exigir ímpetu, iluminación emocional, cosas nunca vistas antes en las escenas occidentales.

Claro que ninguna de estas formas importadas se ven iguales en su forma transplantada a cómo son en su suelo originario. En primer lugar, la técnica forzosamente es distinta. Un actor *noh* puede entrenarse treinta años antes de que se le considere un maestro. A los artistas occidentales se les da un rápido barniz en las técnicas *noh* y están representando un par de meses después. Los dibujos de paisaje en tinta, de China y Japón, están respaldados por siglos de tradición, de pasos históricos importantes de artistas específicos, como también de aproximaciones a la composición y la técnica; los artistas occidentales que intentan incursionar en esta tradición pocas veces conocen sus reveses, y se ven en la necesidad de incorporar elementos de su propia herencia estética.

Aún cuando la técnica pudiera ser transpuesta sin alteraciones, la diferencia de contextos cambia el trabajo. En su tierra natal, los balineses usan la danza-drama tradicional *topeng* para afirmar sus valores de comunidad. Artaud vio la misma danza-drama como la manera de darle un giro a su sociedad, y en las producciones de Ariane Mnouchkine las técnicas del *topeng* balinés crean un halo *avant-garde*. Para los artistas japoneses, el *Bunraku* es el epítome de la tradición (el novelista Junichiro Tanizaki usó el *Bunraku* como el símbolo del Japón al viejo estilo). Para Lee Breuer, es vanguardista. En la Ópera de Pekín tener actores «fuera del escenario», observando, constituye una simple convención de invisibilidad. Cuando Peter Brook lo utiliza en *A Midsummer Night's Dream* o Trevor Nunn y John Caird lo emplean en *Nicholas Nickleby*, o Ingmar Bergman en *A Doll's House*, la convención es todo menos invisible. Más bien crea una fluidez entre la parte de dentro del personaje y la de fuera, que no existe en el modelo chino.

Todo esto es como debe ser. La fuerza especial de los híbridos es precisamente ésta, emana un nuevo vigor de la mezcla creativa de sus propias características. La danza de Martha Graham no es de la India o del sureste asiático, es un arte occidental fertilizado por esas formas. La música de Philip Glass es una reconciliación entre patrones extremadamente complejos de música gamelan y minimalismo relacionado zen, pero el diferente y absolutamente no asiático híbrido nacido de estos opuestos ha creado una nueva forma de música occidental.

Y también en el teatro. Las huestes de títeres de sombras de plexiglás que pasan sobrevolando pantallas gigantes en los diseños de Julie Taymor para el *Haggadah Cantata*, ciertamente están en deuda con el contacto que ella ha tenido con las marionetas de sombra de Indonesia, pero la forma básica está completamente repensada para su contexto occidental. El diseño formalista del clímax de *Evita* pudo haber estado inspirado, en parte, por la puesta en escena del *kabuki*, pero sus proporciones y su humor vienen de Occidente.

Claro está que el teatro occidental no se ha sumergido totalmente bajo las corrientes asiáticas, especialmente las películas y la televisión han lavado el mundo como una ola la playa. Y la mezcla de rasgos que ha vigorizado al teatro estadounidense y europeo del siglo xx no han llegado sólo de Asia. La gran aportación africana, vía la gente de color de América y el Caribe, también ha sido crucial. (Un símbolo de la ubicuidad de esa influencia es que el héroe y la heroína en *Miss Saigon* caen enamorados no de la música asiática o euroamericana, sino de la sexy y sensual melodía de un saxo de jazz.) Los síncopes y polirritmos africanos y afroamericanos han afectado no sólo a la música, sino también a la puesta en escena. Y África también ha contribuido con su propio vocabulario de lenguaje corporal a la mezcla que se ha convertido en la danza del «teatro musical».

Después de un siglo de constante y rica fertilización cruzada, no hemos alcanzado una cultura global, pero sí un mundo lleno de culturas globalmente enriquecidas. En una entrevista no mucho antes de su muerte, Martha Graham dijo: «Tomamos del mundo. Tú eres tan vibrante como las influencias con las que te has cruzado en tu camino. Y la habilidad para recibir esas sensaciones es a menudo la clave hacia la grandeza.»