

# De viajes y testimonios

## Los críticos teatrales como viajeros

Georges Banu

Universidad París III (La Sorbona Nueva)

Un amigo, parco con los elogios, me hizo un homenaje que todavía hoy recuerdo: “¡Tú eres uno de los pocos críticos que quieren ver el teatro que se hace en otras partes!” Estuve de acuerdo, sensible al primer sentido que percibí en su afirmación: ¡la necesidad de salir! indisociable de un segundo sentido: ¡la necesidad de volver! La salida es motivada por el deseo de acceder a otra realidad, el retorno por el placer de dar testimonio; la salida por un desapego a los orígenes, el retorno por la necesidad de reinvertirlos, pero de manera diferente; tanto una como otro alimentados por una insatisfacción respecto al presente. Se comienza por un apetito, convocado posteriormente como argumento en el debate que nos ocupará al regreso.

Para el hombre de teatro que viaja no se trata solamente de entregarse a las satisfacciones inmediatas del viaje, se trata, sobre todo, de buscar materiales para ampliar los horizontes de expectativa de los artistas sedentarios. El viajero que retorna desea ofrecer el testimonio auténtico de una representación excepcional efectuada en un lugar diferente al contexto en que vive.

### Los testimonios de un libro de viajes

El ejercicio del viaje es la fuente de una de las publicaciones más decisivas de la escena francesa. *L'art théâtral moderne*, de Jacques Rouche (1910) es un primer testimonio cuyo impacto fue muy especial en la época de giras teatrales esporádicas y viajes más bien turísticos. Rouche partió al descubrimiento de los teatros rusos, alemanes y, al volver, se encargó de difundir lo inédito de sus hallazgos. Es el testigo que *vio*, pero si *vio* fue porque no era un espectador indefenso e inocente: su formación, su “preparación”, le permitieron percibir y evaluar los cambios operados en compara-

ción con la escena francesa. Sin el apoyo de ninguna teoría previa escribió en nombre de un propósito: informar para contribuir a la renovación del Teatro Nacional.

Rouche es un experto de la época que asume una misión: testimoniar para transformar. El relato de su ejemplar libro toma la forma de una confesión que se convierte en programa implícito, confirma una experiencia y abre una perspectiva. Porque *vio* otro teatro, Rouche se convirtió en defensor del teatro de arte y así pudo defender la aplicación —de ninguna manera improbable o simplemente utópica— de un programa.

Estando consciente de las dudas que su relato de viaje podría engendrar, Jacques Rouche conduce sus intervenciones a través de constantes precauciones retóricas y presenta su testimonio como el fruto de una experiencia teñida excepcionalmente de subjetividad. Afirma sin imponer, informa, sin clausurar y mantiene siempre un margen de incertidumbre. Esto explica la atracción que su libro ejerce. Cuando escribe, Jacques Rouche, inviste sus textos, colmados por la percepción concreta de los espectáculos vistos en lugares apartados, de sus propias expectativas. La contaminación es constitutiva del testimonio de viaje artístico. Fuente misma del placer que proporciona. Nadie, en este caso, se presenta como testigo irrecusable, la motivación del relato se sustrae tanto de la utilidad del proceso como del imperativo de la reconstitución.

El testimonio es importante porque está impregnado del recuerdo de la experiencia, así como del imaginario del viajero. Cosa que hace sutilmente, pues cualquier abuso terminaría por desacreditar y romper “el contrato de verdad” que, implícitamente, se exige a cualquier emisor de testimonios.

Así, las giras de artistas orientales se encuentran en el origen del descubrimiento de Oriente que trastornó a mucha gente de teatro en Londres, Moscú o París.

Por otra parte está la Europa que ellos descubrieron, pero su impacto se explica por la respuesta que aportaron a la crítica implícita ejercida por los rebeldes quienes, finalmente, encontraron en ellos apoyos concretos, confirmaciones y herramientas.

Sadda Yacco, bailarina japonesa que introdujo los primeros fragmentos, deformados e impuros de Kabuki, fue la fuente de la revelación de otro lenguaje. De Craig, que lo recibe con entusiasmo, a Meyerhold —quien reconoció la fascinación que ella ejerció sobre él—, toda la escena europea comparó su aparición con un evento sin par. Pero Sadda Yaco

ofrecía un testimonio falso, pues adaptaba las técnicas de Kabuki y violaba algunas de sus prohibiciones.

Ella merece ser examinada, no tanto por la posibilidad de impugnar las pruebas aportadas, sino para evaluar su impacto a pesar de su falta de autenticidad ajena a lo que llamamos “la verdad de la adecuación”. Propuso un testimonio verdadero/falso beneficiada por sus bonos biográficos —se trataba de una japonesa, ¡honestidad irreprochable!— y de un contexto polémico en cuanto al naturalismo, al cual su presentación aportó argumentos de peso.

Más tarde, las giras de auténticos Kabuki vinieron a confirmar el primer encuentro, y la escuela rusa o alemana comentó las presentaciones de Ichikawa Sadonji y su grupo. Después, el Teatro balinés, presente en la Exposición Universal de 1931 en París, sirvió para cristalizar el discurso de Artaud sobre el teatro; así como el famoso actor chino Mei Lan Fang produjo en Moscú, en 1935, un impacto sobre artistas de la talla de Eisenstein, Meyerhold y Brecht cuya estética y reflexiones quedaron marcadas por esta revelación, sobre la base de una expectativa e insatisfacción crítica. Esto significa que Oriente les “habló”.

Todo viaje en busca de otra realidad es polémico, surge de la necesidad de ruptura y de escepticismo respecto al lugar de origen. “La vida está en otra parte” reza el famoso dicho. Aventureros y artistas lo han hecho suyo en nombre del mismo apetito de distancia crítica, con la esperanza de renovación por el encuentro con “el otro” en sus acepciones más sorprendentes. El viaje tiene un valor formativo. Como prueba están los textos de Artaud, Grotowski, Brook y Barba. ¡Es para rehacerse que uno parte y busca en otro lugar! ¡Se trata de una decisión vital! Decisión determinada por uno mismo y no por instancias externas, políticas o económicas, decisión sostenible imposible de asimilar a las fugaces escapatorias de turistas deseosos de distracciones exóticas. La “otra” realidad es una llamada a la cual sólo responden los rebeldes insatisfechos. Reconocen así su inconformidad tanto como su expectativa, transpuesta sobre culturas y seres humanos diferentes. Buscan, y a menudo encuentran, la “otredad” en condiciones para nutrirlos. La experiencia de los lugares desconocidos se erige así, como un “segundo origen”. Sobre esta base construyen su nuevo pensamiento o su propia obra marcada con el sello de la otredad, por eso Brook ha dicho: “Yo no soy un director que viaja, sino un viajero que dirige”. El “otro lugar” es una fuente de renovación, pero también se puede convertir en una trampa cuando uno quiere perderse, confundirse con el

otro, asimilarse a él. Se trata del error de la persona o del artista que suspende toda ilusión de retorno, convencido de haber encontrado respuesta a la separación que le atormentaba y que inicialmente lo condujo a partir. El valor emblemático del retorno de Ulises proviene también del hecho que desafía todas las tentaciones que podrían poner fin a su viaje a Ítaca.

¿Cómo olvidar al actor alemán extraviado en México que me confesó no poder regresar? Se disolvió en el otro. Un gran antropólogo japonés, Masao Yamaguchi, me dijo una noche cuando yo comparaba un espectáculo de Kabuki con una puesta en escena barroca de Jean-Marie Villégier: “Tú no eres como los americanos, tu no quieres convertirte en japonés, tu quieres volver”.

La búsqueda de “lo diferente” es productiva si permanece dinámica, refractaria a la inmovilidad y resistente al olvido de uno mismo. Los peligros que encuentran esos viajeros rebeldes son equivalentes a la satisfacción que obtienen al regreso. Y ¿qué puede ser más elocuente que la vieja parábola del hijo pródigo? No es en vano que éste se arrodille ante su padre, pero como un aventurero feliz de abrazar a quien una vez tuvo la fuerza de abandonar y ahora reencuentra.

El retorno motiva la partida. Ambos son indispensables. Sólo este movimiento evita cualquier acuerdo definitivo, tanto con la cultura de origen como con la otra elegida. Por lo tanto la elección de “otro lugar” no constituye una elección final y no fagocita la energía indispensable para hacer el camino en sentido inverso hacia el punto de origen. Es en el reencuentro, después del rodeo por “lo diferente”, que una identidad se completa y una obra se realiza. Este es el camino de los grandes artistas para quienes el dilema entre “lo otro” y su reintegración a “los orígenes” se resuelve gracias a la interfaz de un gesto “doble”: ¡Querer partir y poder volver. Desafío del hijo pródigo!

## **El crítico viajero y sus testimonios**

Bernard Dort fue el gran crítico viajero del teatro francés. Cincuenta años después fue el doble de Rouche. Él también viajó en busca de nuevas experiencias y volvió colmado de deseos por testimoniar. Yo lo descubrí muy pronto.

Poco después de llegar a París, en uno de sus cursos, le oí “contar” el impacto sufrido durante la representación de *Las bacantes*, dirigida por Klaus Mikael Grüber en la Schaubühne. Él hablaba como espectador

testigo que se esforzaba por hacer real esa puesta en escena, poniendo al desnudo sus resortes polémicos, basado en lo que había visto y manifestando sus propias emociones. No había nada de neutral en ese relato, pero tampoco nada de impreciso. Aún recuerdo su descripción del piso oscilatorio del escenario o de la aparición de Dionisos.

Así, el testimonio de la experiencia “directa” se convierte en “vivencia” de segundo grado para sus receptores. Una participación subjetiva los une, tiene como punto de anclaje el “índice de presencia”, índice propio del primer testigo que, aunque disminuye, nunca desaparece por completo. De esta manera nació la “leyenda” de los grandes espectáculos que, aún y cuando hubiesen tenido un público cuantitativamente reducido, tuvieron, en su origen, a una persona que los “vio”. El índice de presencia, propio del conocimiento directo, queda asentado como primer testimonio. Este testimonio que reenvía cada vez a “un presente inmediato” presupone la existencia de una “comunidad de destino”, pues se orienta a un grupo de personas interesadas en “lo otro” por considerarlo capaz de mantener sus expectativas y desafiar un determinado estado de cosas. Testimoniar implica ser un testigo involucrado, ¡esta es la postura de Rouché así como la de Dort!

Alguien como Meyerhold reconocía la enorme diferencia entre su conocimiento previo (libresco) del teatro oriental, y la experiencia de haberlo visto. Esto lo llevó a cambiar su percepción y a admitir que no podía desprenderse de su originalidad. Lo mismo ocurrió con Brecht quien, por haber visto a Mei Lan-Fang, fue capaz de identificar las técnicas de distanciamiento en la actuación del actor chino. Así también Artaud, por haber visto las danzas balinesas, pudo confirmar sus proyecciones. Sus textos, poderosos como la misma experiencia, contienen todos los sentidos de un testimonio que recoge las informaciones de la experiencia y las convierte en discurso programático.

El testimonio de viaje implica “selección” y “edición” a partir del “modelo de lo real”, al cual J. P. Sarrazac se ha referido. No hay recuperación total, sino elección personal. Elección orientada por una subjetividad y una expectativa. Selección realizada bajo el signo de “un contrato de verdad” cuya falta de respeto abusivo afecta la pertinencia del testimonio que puede malograrse, sea por el mentir engañoso o por la proyección ilusoria. Su oportunidad depende del equilibrio entre los “contratos de verdad” utilizados y la “reconstrucción” personal pues, en el teatro, lo efímero de los espectáculos otorga al testimonio un valor de “referencia” sin mante-

ner por lo tanto la ilusión de que proviene de una “verdad de adecuación”. Teñido de subjetividad, en su referencia a las representaciones —cargadas ellas mismas de subjetividad—, imposible de verificar, sigue siendo inverificable e inalcanzable. Aquí es importante respetar el “pacto referencial” aunque no se llegue a cumplir por completo.

El crítico que viaja se distingue del viajero común estando el primero enfocado en su experiencia interior. Por eso su narración emerge teniendo como soporte el puro deseo de “revivirlo”. El crítico viajero, como la paloma, trae mensajes que amplían el horizonte, revelan nuevas prácticas, abren territorios inéditos. Esto se logra si el crítico viaja en pos de una expectativa por cumplir y no por un complejo de superioridad que la exploración del “otro” debe confirmar. Se puede viajar en busca de “otro teatro” o para consolidar el propio. El “otro” es a veces un detonador y, a veces, un aval. Todo depende del interés que determina el viaje, así como la relación que tiene el crítico con el teatro de partida y el teatro por descubrir. Los parámetros relacionados con la evaluación de “su teatro” o la relación personal que tiene con el “otro teatro” ponen su marca en la experiencia del viaje teatral y en la utilización que el crítico hace de él.

El testimonio no puede ser más que fragmentario porque, de hecho, no registra el espectáculo en su totalidad, el crítico viajero se basa en la descripción global: escenografía, vestuario, fábula; como un marco dentro del cual se inscribe la sucesión de “puntos” que habrá de destacar. Por un lado esta el compromiso visual y por otro la implicación personal. El testigo se encuentra en esta intersección.

En tiempos de Rouché, incluso de Dort y de Jean Kott, la circulación teatral no imaginaba su eclosión actual. Había que salir para ver espectáculos. Hoy día, a pesar de la frecuencia de las giras, ¿por qué el crítico viajero sigue con la tentación de salir? Porque el teatro es un hecho relacional y se realiza en un contexto “ambiental”, que incluye al público y sus protocolos de recepción: el edificio, la integración en la ciudad, etcétera, etcétera. Gracias a la presencia *in situ*, el crítico es capaz de ampliar la experiencia más allá de la estricta representación y de ofrecer un testimonio extenso que sólo el viaje le permite.

Cuando conté mi experiencia japonesa en *L'acteur qui ne revient pas* (1986) sabía que a la descripción de la escena había que añadir la de la sala. Incluso en un entorno cercano como Budapest y Wrocław, el testigo —a causa de su exterioridad— sigue no solamente el espectáculo, sino que registra muy bien las reacciones, siempre específicas, del público. Hablar

como testigo del *Fausto* de Peter Stein implica la dicha de resituarlo en su espacio de origen, de evocar los placeres que la representación nos ofrece, de convocar informaciones heterogéneas que, así reunidas, se convierten en relato de presencia. El testimonio no es sinónimo de crítica. Implica siempre un imaginario y la huella de algo distante.

Jean Pierre Sarrazac insiste también en el estado “narrador” del testigo. Porque, así como el narrador, integra elementos dispares que reactivan el recuerdo de la representación, de su recepción e incluso de su elaboración.

Bernard Dort, hablando del *Piccolo de Milan* tejió un discurso donde la ira de Giorgio Strehler —que se obstinaba en encontrar una intensidad luminosa precisa— y el disgusto de producción de Paolo Grassi intervienen igual que la evocación concreta del espectáculo y el entusiasmo de la sala. Con ese índice de presencia de alguien que puede decir “yo estuve allí”, el crítico viajero puede ofrecer un discurso global sobre el acto escénico incluyendo todos sus componentes. En este sentido: ¡es narrador!, más allá del acto escénico, restaura la vida que rodea al espectáculo y proporciona los datos de una experiencia.

## El testimonio y las mitologías del teatro

El testigo es alguien que se encuentra del “otro lado” en “la otra orilla” y regresa para dar testimonio. Garantiza el enlace y se constituye en figura entre dos términos disociados cuya narración asegura la comunicación. El testigo que vuelve se propone cultivar la “leyenda” de los espectáculos vistos en otros lugares y, para ello, adopta la oralidad y las estrategias narrativas del cuento para estar más cerca de la literatura. El testimonio teatral comporta un reto: el deseo de exceder y convertir el discurso crítico en otro, en literatura. Viajamos para ver, pero también para dedicarnos, al regreso, al placer de una literatura secundaria, literatura de espectador que “revisa” las experiencias vividas en otros lugares.

Rouche escribió su libro, Claudel restituyó la experiencia del Nôh, Barthes del Bunraku. Incluso ahora, lamento que Bernard Dort no haya tenido la fuerza para escribir la *Novela del Piccolo*, pero se negó con la sensualidad del narrador. Unos cuentos breves, unos extractos sensibles, unas confesiones en segmentos constituyen lo que Proust llamó “una literatura de anotaciones”. El testigo de espectáculos se realiza cuando elabora “ensayos testimonios” a partir de espectáculos que se erigen como

“rastros” en los que se alcanza un nivel estético, lo mismo que un impacto subjetivo. Ambos son convocados para llevar a cabo una “construcción” personal con la ayuda de materiales proporcionados por la representación. ¿Qué es sino el célebre testimonio del espectador iluminado que fue Artaud, cuando descubrió las danzas balinesas donde en el montaje lo imaginario carga lo real de poderes desconocidos? Para escribirlo, Artaud admitió haber requerido casi un mes.

El testimonio teatral tiene entonces el reto de pasar del discurso crítico al discurso poético. El espectador da testimonio del impacto que tuvo frente a espectáculos sublimes los cuales actúan sobre él —para tomar prestada una forma sugestiva— como “amplificadores de la existencia”. Es por eso que, además del análisis y el comentario, el testimonio se consume sólo por el compromiso personal del crítico viajero. Cuando éste se erige como fuente del discurso y asume su plena responsabilidad.

Al crítico le gusta dar testimonio en la medida que no se trata de dialogar, discutir, pelear, sino, y sobre todo, de restablecer la experiencia. Debido a que, sólo por haberla vivido, el testigo es el dueño indiscutible de su historia, ésta se caracteriza por una vocación monologal. Al crítico le gusta ser escuchado, leído, envidiado, no desafiado; pero, como cualquier narrador, siente la necesidad de una comunidad a la que dirigirse para ser escuchado. Su testimonio monologal sólo se logra en el contexto de una situación dialógica. Esto explica, quizá, la sociabilidad de Jacques Rouche o de Bernard Dort, espectadores viajeros siempre en busca de oyentes a quienes asombrar, sorprender, seducir.

Se viaja solo, pero se testimonia ante una asamblea constituida por “la comunidad de destino”. El testimonio tiene que ver con el intercambio entre los vivos.

El testigo, se dijo, habla de un presente cercano, un presente del cual participó y al que intenta restituirle su complejidad. El testimonio fue durante mucho tiempo la fuente más relevante para la memoria de los espectáculos. Los archivos ponen en evidencia los mecanismos institucionales, las mutaciones históricas. Solamente los testimonios, debido a su proximidad con la existencia del acto teatral, captan alguna cosa de su existencia fugaz, tanto del lado del escenario como del lado de la sala.

La pertinencia del testimonio depende de la calidad y la identidad del viajero ya que no sólo hace una selección, sino que responde personalmente a una estimulación. ¿Cómo no recordar que, en esencia, el trabajo crítico de Raymonde Temkine permanece unido a un hecho relacionado

con el viaje del cual sufrió el impacto y adquirió valor? El teatro de Grotowski, que descubrió durante una visita a Opole.

Pero recordemos que hay testimonios engañosos y que se corre el riesgo, muy real, de que el “testimonio” se inscriba en una “estrategia” avalada por el “efecto de presencia” que otorga autoridad y donde, sin embargo, la verdad está siendo distorsionada por diversos motivos, e incluso, a veces, se generan verdaderos dispositivos engañosos que confunden a los viajeros. Como antes en la Rusia de Stalin o en la China de Mao se fabricaban “falsas realidades” para producir testimonios igualmente falsos. Las personas que regresaban de la Unión Soviética no eran personajes hipócritas, sino ideológicamente preformados que tenían deseos de ser engañados, por razones más o menos legítimas.

Esto explica la repercusión de *Retorno de la URSS* de Gide (1936) testigo que se liberó del “falso real” y de los imperativos ideológicos del momento. Para el teatro, basta recordar los viajes a China que fueron motivo de entusiasmos —¡ciegos o no!— por las óperas “revolucionarias” de Madame Mao.

El testimonio engañoso se inscribe en un contexto que explica la instrumentalización de los protagonistas. Y, en este sentido, una vieja historia de la antigua Unión Soviética confirma la “manipulación” posible de cualquier testimonio. Yuri Gagarin regresa del cosmos y a Jruschov, que le preguntó sobre lo que descubrió en el cielo, le contestó:

- He visto a Dios
- No hay que decírselo a nadie, sobre todo al Papa, a quien verás el mes que viene.

*Gagarin llega a Roma y el Papa le pregunta a su vez:*

- ¿Ha visto usted a Dios?
- No, no lo he visto, responde Gagarin
- No hay que decírselo a nadie. *Le ordena el Papa al cosmonauta.*

Se trata aquí del mal uso de la información proporcionada por un testigo que se encuentra sometido a extrema presión por las disposiciones proferidas por los amos del mundo. El testimonio queda pervertido, Gagarin ha “visto” a Dios y Jruschov le impone un “falso testimonio”: mentir para reforzar la posición oficial anti religiosa. El Papa, por el contrario, le pide que “se calle”, es decir, que no de testimonio de una realidad embarazosa. La “verdad” del testimonio, desviado de tal manera, permite

un doble uso. ¡Con el teatro ocurre a menudo lo mismo! Esto explica la puntualidad de la duda que tuvo el gran depresivo que fue Paul Celan de reclamar una verificación indispensable: ¿quién testimonia por el testigo?

De Jacques Rouche a Bernard Dort, de Roland Barthes a Jan Kott el testimonio se inscribe en el juego de fuerzas del paisaje teatral local. El testigo es aquél que se constituye en un lazo provisional entre las dos orillas. Se trata de un mensajero, un *go-between* (sic) que hace del “entre dos” su condición temporal. Pero insistíamos antes, en los casos más fecundos el testimonio también incluye los datos del “viaje interior” reconstituido y la apertura del horizonte de expectativa. El testigo de la escena y de los espectáculos conjuga en sus relatos las informaciones provenientes de fuera y las resonancias que surgen dentro de sí.

Si en el siglo XX las giras aportaron los “espectáculos venidos de otro lugar” dirigidos a un público sedentario, los testimonios fueron los “relatos de un teatro distante” formulados por viajeros implicados con el destino de su propio paisaje teatral. En la actualidad, los viajeros son reemplazados por programadores de festivales o por críticos reunidos para rápidos “viajes de prensa”. Ellos no hablan, no escriben, pero, en reuniones decisivas, programan los espectáculos. Testimonio silencioso pero eficaz de una forma diferente de viajar.

Pero a pesar de la profusión de representaciones, todavía es necesario viajar para colocar un espectáculo en su contexto y también, simplemente, en nombre del placer de testimoniar.

Me gusta dar testimonio de los espectáculos que he visto porque así propongo construcciones inverificables y contribuyo a crear la leyenda de un teatro de “otra parte”. Y esto, sin contradicción posible, implica evaluación de la obra y palabra autobiográfica, lo cual es propio de la seducción que ofrece *el testimonio* a medio camino entre dos tipos de escritura: la del teórico y la del escritor que, recíprocamente, se moderan.

*Viaje y testimonio*, fuentes de “mitologías” de un teatro inaccesible vuelto imaginariamente accesible. Yo soy el delegado de los “otros” a quienes, a mi regreso, me esfuerzo por reconstruir convencido de la necesidad de alterar la comodidad de los espacios cerrados y de los artistas inmóviles. Siempre he creído que un artista o un crítico paralizados son prisioneros alienados. El viaje es síntoma de inquietud y el testimonio suministra la prueba del coraje de habersele enfrentado y superado, así sea temporalmente.

## **Bibliografía**

Banu, Georges. 1986. *L'acteur qui ne revient pas*. París: Gallimard.

Gide, André. 1936. *Retour de l'URSS*. París: Gallimard.

Rouche, Jacques. 1924. *L'art théâtral moderne*. París: E. Cornely.

Traducción: Domingo Adame