

Entrevista -case imaxinaria- a Gao Xingjian

Un escritor e os seus asuntos

Convidado polo Pen Club a falar na II Bienal Literaria Internacional *De pedra e de palabra*, en outubro do ano pasado, Gao Xingjian non gusta porén de paroladas, nin do polbo. Ou iso cando menos daba testemuñado Bieito Iglesias, tras partillar mesa e xantar co premio Nobel de Literatura de 2000 un día antes da súa conferencia. Da tentativa de entrevistar ao chinés, o narrador ourensán tirou máis silencios ca respostas. Unha delas, que o lugar do escritor está entre o poder e o mercado, e contra o tempo. // **Bieito Iglesias** // **Fotos: Cristina Silva**

Gao Xingjian non come marisco. Ignoro se este dato é pertinente á hora de trazar un perfil do premio Nobel de literatura do ano 2000, pero como o vin (no restaurante Barrola da rúa santiaguesa do Franco) cóntollo. É home riseiro e cerimonioso –por cumprir co tópico oriental–, que taxa as falas agás que xurda o tema do teatro. Ese asunto apaixónao e entón exprésase nun francés de palabras estranguladas e enfiadas en restras de chourizos. Aquí intervéñen seguramente o feito de ser o chinés un idioma de estrutura monosilábica. A propósito da lingua literaria, fíxonos o escritor algunhas confidencias: “A lingua que eu propoño é a lingua viva, louzá e áxil do home actual. Creo que o vocabulario dialectal posúe maior capacidade pra expresar sensacións que o normalizado. O uso axeitado do léxico, a morfoloxía e a sintaxe dalgús dialectos pode arriquecer o chinés moderno: en *La montaña del alma* (Ediciones del Bronce, 2001) existen numerosos experimentos deste xénero”. A sedución que sobre Gao exerce a lingua oral viva explica por qué (na alocución que dirixiu aos asistentes na entrega dos premios Rosalía de Castro celebrada en Fonseca) se congratulou de que haxa escritores galegos que se sirvan da nosa lingua, dun idioma *vivant*.

Pero volvendo ao rego da mariscada que refugou e do teatro que lle tirou da lingua, o autor d’*O sinal de alarma* (estreada en 1982), d’*A estación de autobuses*, d’*O home selvaxe* (1985), d’*O sonámbulo* (1984), d’*A outra ribeira* (censurada) e d’*A fuxida* (a partir desta obra, prohibíronlle estrear na China), explicounos



que o importante son os actores: “O comediante non debe imitar a vida real cotiá senón que ha de traballar na fenda existente entre el propio (a súa persoa) e a personaxe. O espectador ten que saber que está a ver ficción”. Diríase que acabamos de escoitar unha nova formulación da distancia brechtiana, aínda

que a crítica menciona outras influencias e relacións, asociando as obras do noso autor con Beckett e co teatro do absurdo occidental. No tocante ao mesmo Gao, recoñécese próximo á obra dramática de Jean Genet. Por certo que manifesta certo fastío cos excesos da escrita escénica (iluminación, decorado, efec-

tos) cando afogan a escrita dramática, o que revela a súa preferencia pola centralidade da palabra no teatro. Este antepor a palabra á espectacularización parecerá lóxica vindo de quen é romancista e ensaísta por parte de dramaturgo, pero a cousa non está tan clara se pensamos na súa dedicación á pintura e ás artes visuais en xeral (acaba de presentar en Barcelona o seu segundo filme).

Como quen fai a entrevista é un prosador ficcionista, insiste en preguntar polos escritores do canon universal preferidos de Gao. Non obtiven resposta e daquela reducín o espazo xeográfico á literatura francesa, recibindo idéntica contestación: un evasivo silencio. Debo contentarme coa expresa complicidade co exiliado Gombrovicz e coa seguinte afirmación contida na páxina vinte e dúas do seu libro de ensaios *Entorno a la literatura* (El Cobre Ediciones, 2003): “Algús amigos observaron certas analogías entre a linguaxe de *La montaña del Alma* e a do defunto autor francés Georges Perec, e non me opoño á identificación, porque Perec é un artista nato da lingua”. Saben que creo? Dáme o fío do lombo que Xingjian é deses escritores que sómente fala de si propio e non perde un minuto en gabar a competencia. Tamén pode ser que as súas influencias sexan principalmente chinesas e habería, nese caso, que imputar ao desterro a súa discreción no momento de pronunciarse sobre as letras occidentais. Referíndose ao seu romance máis coñecido e citado máis arriba, ten admitido a inspiración de Feng Menglong e Jin Shengtian (unha inspiración “que supera con crezas a que me proporcionou a poesía surrealista francesa”), a máis de reivindicar a Shi Nai’an, Cao Xueqin ou Liu É.

“Cal é o papel do escritor?”, inquiri avergoñado polo mallado da inquisición. E esta lingua preguntadora obtén cumprida resposta: “Debe laborar entalado entre o poder e o mercado. O seu papel non pode ser propagandístico (non ha de corear a voz única do partido), senón o de resistente contra o tempo”. A contestación acáelle a quen foi internado, durante a Revolución Cultural, nun campo de reeducación, non permitíndolle viaxar nin publicar ata 1979.

“Debe desempeñar o escritor algún *rôle social*?”, continúo esgotando o lugar común, mentres envío un toro de polbo que o meu interlocutor desdénha. E Gao pronúnciase con fatigada paciencia: “O escritor posúe unha identidade individual sen xentilicios, non fala en nome do pobo agás que sexa involuntariamente”.

“A vostede vencéllano coas avangardas, séntese cómodo nese traxe?” Non semella cómodo, de facto rompe as costuras: “O mito do progreso é inxenuo. O apetito de novidades que nace co romanticismo descoñece que os escritores son contemporáneos do lector, por máis que escribisen en eras recuadas. Somos coetáneos de Xenofonte cando o lemos”.

“En que afectou á súa literatura o destino persoal?”, velaquí unha pesquisa impertinente sabendo que foi delatado pola súa propia esposa, e no entanto Gao Xingjian retruca sobriamente: “Na China carecía de liberdade pra vivir; na Franca carecín de liberdade pra vivir por causa da lei do mercado” (en verdade di *marché*, que soa máis insidioso).



Dáme o fío do lombo que Xingjian é deses escritores que sómente fala de si propio e non perde un minuto en gabar a competencia

Fiquei coa gana de conversar sobre o *Primeiro ensaio sobre a arte do romance moderno* (1981), sobre a colectánea de relatos *Unha cana de pescar pró meu avó* (1988) e, en especial, sobre *El libro de un hombre solo* (Planeta de Agostini, 2005). A novela citada en último lugar compádecese mal co ensaio *Por unha literatura fría*, xa que explora a peripecia biográfica (infortunosa ata o patetismo) e desvenda o gusto do seu autor polas amantes occidentais encorpadas, de grandes tetas. Non gustei moito desta novela, o que máis é, dubido que o seu autor levase o Nobel de non ser disidente chinés (xa sabemos do “valor acrescentado” que acostuman premiar os xurados, por cima da calidade literaria en si); con todo sempre é bo saber que os varós daquelas partes non permanecen engolfados no bretonismo ou feiticismo dos pés vendados e que aprecian as meiguices femininas idolatradas polos conxéneros occidentais desde as cavernas (Venus de Willendorf ou así).

EXILIO E CREDIBILIDADE. Cando no ano 2000 Gao Xingjian (Ganzhou, 1940) acadou o premio Nobel de Literatura, non era un autor excesivamente coñecido para o gran público, nin fóra nin dentro de China. No panorama da literatura chinesa contemporánea, adquirira certa notoriedade sobre todo coma autor de teatro. A súa obra causou polémica no seu país durante os anos oitenta, ao fío de mudanzas sociopolíticas acontecidas hai trinta anos, despois da toma de poder de Deng Xiaoping. Dende a fundación da República Popular China, en 1949, até o ascenso de Xiaoping, o cinema e o teatro foran fundamentalmente un medio privilexiado para a propaganda oficial. Coa chegada de novos aires, o nome de Gao Xingjian xorde estreitamente ligado á experimentación teatral. Tras moitos anos de prohibición dos autores estranxeiros, en 1980 ponse outra vez en marcha a publicación de obras de escritores moi diversos, sendo neste intre cando o teatro do absurdo e o modernismo empezan a coñecerse no País do Centro. Gao Xingjian, inmerso nestas correntes de procedencia occidental –non en van, estudara lingua e literatura francesa na Universidade–, convértese nun dos revitalizadores do novo teatro chinés. Entre 1982 e 1983, represéntase no Teatro das Artes Populares de Pequín máis de cen veces a súa obra *Sinal de alarma* (*Juedui xin hao*), e pouco máis tarde, noutro teatro da cidade,

máis pequeno, *A parada do autobús* (*Che zhan*), na que queda patente a influencia do absurdo. Unha campaña política retrasou até 1985 a posta en escena da súa seguinte peza: *O home salvaxe* (*Ye ren*).

A obra teatral de Xingjian está profundamente marcada pola cultura francesa. Por iso, non foi estraño que en 1987 viaxara a Europa e máis tarde se trasladara a vivir definitivamente a Francia. É a partir de entón cando realmente perde contacto co público chinés. Os seus posteriores relatos, breves e longos, nunca foron considerados en China, primeiro, por non suporen ningunha novidade no seu panorama literario, e en segundo lugar, por se escribiren no exilio. Para os lectores chineses, a literatura adquire un enorme valor se, consonte a tradición confuciana, se pode agardar de quen lle reprocha algo aos gobernantes que sexa tamén capaz de aturar o castigo que a dita crítica lle comporte; coma se deste xeito se solidarizase coas penas da xente do común: no exilio pérdese toda credibilidade. Pero ademais, Gao Xingjian abraía máis en Occidente ca na China pola súa polifacética actividade creativa como pintor, calígrafo, dramaturgo e escritor. O certo é que as súas obras de teatro e outros escritos resultaron escandalosos e politicamente incorrectos ao se publicaren nos anos 80, mais hoxe dificilmente provocarían controversia. // **Taciana Fisac**