

6-1998

Hacia un teatro global: Cultura e identidad en el teatro contemporáneo

Ángeles Grande Rosales
Universidad de Granada

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Grande Rosales, Ángeles. (1998) "Hacia un teatro global: Cultura e identidad en el teatro contemporáneo," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 185-197.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

7

HACIA UN TEATRO GLOBAL. CULTURA E IDENTIDAD EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

M^a Ángeles GRANDE ROSALES
(Universidad de Granada)

“El teatro es oriental”, decía Artaud, y, en efecto, el deseo del “otro” de la conciencia occidental ha forjado la leyenda de los teatros orientales, gran crisol del arte del actor y paradigma de un nuevo arte estilizado, esquemático y convencional que ha servido inveteradamente como estímulo y fuente de inspiración para el teatro europeo. Por lo demás, sorprende en los hombres de teatro del XIX y principios del XX que recurrieron a los teatros orientales la capacidad de servirse de los mismos para derribar categorías propias de su cultura. Para muchos de ellos –por ejemplo, en el caso de Craig, Brecht y Artaud- este viaje personal a Oriente, manifestación del exotismo de las primeras vanguardias, supuso “una repentina iluminación que daba cuerpo a visiones y deseos; para ellos los teatros orientales aparecieron como una realización, bajo diferentes trópicos, de la propia utopía del teatro” (Savarese, 1992: 9).

Ello resulta sintomático de la presencia del teatro oriental en Occidente, reveladora no tanto de las características básicas de estos espectáculos, de su especificidad, de su naturaleza y estética particular, como de la precisa transformación que se está produciendo en el ámbito escénico del contexto europeo. Por lo demás, el mismo concepto de “teatros orientales” era ambiguo, ya entonces, por sus múltiples implicaciones de naturaleza religiosa, estética, social o histórica. El criterio adoptado para su delimitación fue, finalmente, puramente geográfico. Al igual que otras formas globales de la cultura oriental –lengua, religión, etc- se consideró la existencia de una tradición teatral ajena a los presupuestos occidentales y reconocible. Hasta cierto punto, dicha concepción no deja de ser desconcertante al no tomar en cuenta la diferencia entre las diferentes culturas asiáticas e implica la extensión cuestionable del

concepto de teatro para denominar prácticas culturales que difícilmente se reconocerían en esta denominación. En efecto, ¿cuál es la correspondencia de nuestro concepto de teatro con el de las culturas orientales, donde no existe diferencia entre formas espectaculares danzadas y pantomímicas, entre formas cantadas y habladas?. Los géneros occidentales son inoperantes respecto de las formas espectaculares orientales, realidades que escapan a categorizaciones afines puesto que abordan un área antropológica más amplia que en Occidente. Así, el espectáculo se inserta a menudo en una tradición religiosa y se manifiesta como coexistencia de elementos sagrados y profanos; es síntesis de muchas formas artísticas: poesía, música, danza, etc. Por lo tanto, sólo con enormes reservas podemos seguir usando la denominación de “teatros orientales”, sin perder de vista el hecho de que hacemos referencia a fenómenos profundamente diferentes histórica y geográficamente difícilmente generalizables en este sintagma. De hecho, dicha denominación suele aplicarse a aquellas formas tradicionales de Oriente que más han influido desde finales del siglo pasado en el patrimonio del teatro occidental: *Noh*, *Kabuki*, *Bunraku*, *Katakali*, Ópera de Pekín o las danzas balinesas que hechizan a Artaud.

En lo que se refiere al interés que suscita el prodigioso desarrollo autóctono de las artes del espectáculo en India, China o Japón, hay que tener en cuenta que verdaderamente éstas produjeron una auténtica conmoción cultural en Occidente pero de ningún modo un proceso de hibridación artística, ya que el impacto y sucesiva asimilación de estas formas teatrales de orígenes seculares con una fuerte carga ritual y sacralizada constituye un proceso extraordinariamente complejo que nunca se produce hasta sus últimas consecuencias, es decir, es un proceso extraordinariamente superficial. De hecho, fue el comienzo de una tendencia que se ha ido incrementando hasta la actualidad, la dinámica de los intercambios culturales como factor productivo en la práctica teatral. Richard Schechner, defensor de una teoría universalista del teatro, saludó esta tendencia a principios de los años setenta (1973) como “Interculturalismo”, exponente del cruce de culturas advertible en el teatro contemporáneo. El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo, cedió el paso a la interculturalidad para atender al deslizamiento de las culturas, a la recíproca prestación de servicios entre las mismas desde una perspectiva pretendidamente aséptica que para algunos ha llegado incluso a constituir un género nuevo, el del teatro intercultural. Se reconocía así la tendencia, intensificada en los años recientes, a adoptar elementos de tradiciones teatrales extranjeras. Así, Ariane Mnouchkine usó elementos procedentes del teatro japonés e hindú para sus producciones de Shakespeare, Robert Wilson tomó prestados elementos del teatro japonés y Peter Brook experimentó con la danza hindú del *kathakali*, mientras que en Japón, Ninagawa Yukio y Suzuki Tadashi han dirigido tragedias griegas, a Shakespeare y a Chejov con un estilo de representación derivado de formas teatrales japonesas. Igualmente el teatro anglófono y francófono en África tomó la forma del teatro europeo para representar temas de la historia y mitología africanas, y el contacto con elementos

antiguos africanos ha conducido a conformar un tipo totalmente nuevo de teatro (Fisher-Lichte, 1996: 27-28).

El cruce de culturas caracteriza así el teatro contemporáneo (vid., entre otros, Scolnicov y Holland, 1989; Fisher-Lichte, 1990; Marranca & Dasgupta, 1991; Pavis, 1994 y 1996, etc). Este cruce, en el que se intensifican los efectos artísticos del distanciamiento, de la extrañeza, constituye un lugar muy incierto basado en la exploración y desarrollo de diferentes tradiciones culturales y artísticas que relevan el teatro del arte y sustituyen la puesta en escena historizada de los clásicos. El encuentro entre las culturas, por otra parte, halla su fundamento las más de las veces en una visión estética de las mismas que debe forzosamente complementarse con una teoría socioeconómica. En efecto, puesto que las culturas se definen también en función de sus relaciones de fuerza y de su poder económico o simbólico, las oposiciones entre cultura dominante/dominada, mayoritaria/minoritaria, eurocéntrica /descentrada, son inevitables. Ello ha propiciado frecuentemente la consideración del interculturalismo como táctica etnocéntrica de la sociedad occidental que se apropia de manera interesada de bienes simbólicos ajenos en la línea del excelente estudio de Edward Said (1978), *Orientalismo*, que demostraba cómo dicho concepto suponía básicamente la recreación occidental de una geografía imaginaria sometida al imperialismo de Occidente. Basado en una distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente, su naturaleza discursiva permitiría encontrar en él una metáfora suprema para lo Otro, la proyección del deseo colonial que produce como resultado no un discurso verídico sobre Oriente sino su apropiación imaginaria desde la categorización occidental. En este sentido, puristas como Barucha (1990), por ejemplo, desde una óptica políticamente correcta, defienden que cada afirmación cultural debe ser autenticada por sus legítimos y autoproclamados representantes.

En cualquier caso, y en opinión de algunos de los más insignes investigadores de estas formas teatrales, sin embargo, de ahí a la denuncia de este teatro "no hay más que un paso que habría que abstenerse cuidadosamente de dar" (Pavis, 1992: 133). Ello no significa defender la pretendida asepsia de términos como "hibridación", "mestizaje cultural" o "intercambio" que intentan legitimar estas prácticas, sino defender planteamientos capaces de encarar de manera no simplista la complejidad del proceso. Así, Pavis usa el concepto de "transferencia cultural" que él simboliza con el ejemplo de un reloj de arena (1990a:92). La ampolla superior sería la cultura de origen que habría de pasar por el segmento estrecho a la cultura de destino, por lo que los granos de arena que pasan se ordenarán en función de los filtros dispuestos por la cultura receptora. De esta manera se demuestra que la transferencia cultural no es un flujo automático, pasivo, no se trata de un préstamo sin más de una cultura a otra, sino más bien una actividad dirigida por la ampolla superior (cultura de origen) sobre la cultura de destino que ha de buscar activamente en ésta aquéllo que responde a sus necesidades concretas. La lectura de rasgos culturales ajenos se produce inevitablemente en función de los propios intereses y presupuestos: por ejemplo, como

observamos anteriormente, la visión oriental de los primeros artistas teatrales de la vanguardia está motivada invariablemente por la crisis del teatro occidental y el deseo de renovarlo por completo. En ningún caso su interés se produce por una preocupación etnológica de conocimiento del otro. En consecuencia, desde un punto de vista sociológico, existe siempre una confrontación cultural atenuada por filtros que transforma gradualmente la cultura de origen en cultura receptora y que de manera idealista puede ser entendida como "encuentro amoroso", "*bricolage*" (Lévi-Strauss), "teatro euroasiático" (Barba), "cultura de los vínculos" (Brook), influencia del teatro oriental (Mnouchkine), etc., pero que cabe entender de manera más precisa como apropiación de la cultura de origen desde una perspectiva ajena.

Así pues, la cultura de destino acomoda invariablemente la cultura extranjera a sus necesidades propias, lo que confirma Erika Fisher-Lichte cuando sostiene que "the starting point for intercultural staging is thus not primarily an interest in the foreign – the foreign theatre or the foreign culture from which it is taken – but rather a situation completely specific within its own culture or a completely specific problem having its origin within its own theatre" (Fisher-Lichte et al., 1990: 283). Al igual que una traducción no supone estrictamente una equivalencia semántica sino una adaptación a nuestro presente, cuando nos referimos al ámbito de las transacciones culturales actualizamos sus valores (es decir, tanto leer a Shakespeare como usar el *kathakali* supone abolir parcialmente sus intenciones originales y sustituirlas por las nuestras; continuamente estamos adaptando). Por otra parte, el riesgo de etnocentrismo o eurocentrismo indica no tanto el rechazo intencionado a las formas orientales genuinas como una miopía para estas formas y, sobre todo, para instrumentos conceptuales que no sean los conocidos en Europa, así como la incapacidad para concebir teóricamente y de manera global modelizaciones culturales ajenas.

En cualquier caso, independientemente de cómo sea la lógica y la estrategia de las interacciones culturales, el intercambio implica una teoría y una ética de la alteridad, inscrita en la complejidad de una teoría de la cultura que se debate entre la universalidad y el particularismo, lo familiar y lo extranjero sin oposición absoluta. Existen, en efecto, grados de interacción cultural: cabe la posibilidad de preservar íntegramente la cultura de origen y el punto de vista del otro (el reloj de arena absorbe indistintamente la sustancia de partida sin reformarla y adaptarla a través de los filtros) o bien de reducirla a cenizas, destruyendo su especificidad: entre ellas se sitúa la apuesta de las transferencias culturales característica de la puesta en escena contemporánea en el trabajo sobre una cultura importada. Marvin Carlson, en un excelente artículo dedicado a esta cuestión, formula una tipología aceptable en la que se establecen diferentes categorías que relacionan de manera cualitativamente diferenciada la cultura familiar y la cultura ajena (1996: 82-83). A continuación, examina la obra de Mnouchkine, *L'Indiade* y la de Brook, el *Mahabharata* -las dos obras contemporáneas sin duda más famosas en su recreación del exotismo hindú- y

observa cómo estos montajes controvertidos y polémicos se proyectan como apropiación de elementos extraños más que como verdadera apuesta o contribución intercultural, lo que habría significado el reconocimiento de la alteridad potencial de la India y no su instrumentalización como contrapunto de Occidente. Se defiende, sin embargo, la legitimidad de ambos proyectos artísticos, ya que tanto Mnouchkine como Brook son perfectamente conscientes de que la India representada sólo existe como recreación artística que se establece más allá del respeto etnológico hacia la autenticidad de las reproducciones utilizadas. El análisis de dichos espectáculos se nos muestra especialmente representativo, por lo demás, en cuanto que a pesar de que la red creciente de conexiones internacionales e intercambios ha intensificado el interés por las producciones multiculturales en los últimos años, estos dos grandes acontecimientos teatrales de mediados de los ochenta han servido indiscutiblemente para centrar el interés del teatro y de la teoría internacional sobre este fenómeno. Así, el *Mahabharata* de Peter Brook, presentado en el Festival de Aviñón en 1984 y en su gira internacional en el *Majestic Theatre* de Nueva York en el otoño de 1987, donde la producción fue considerada el mayor suceso de la temporada teatral, y *L'Indiade* de Ariane Mnouchkine, presentada en París con gran éxito ese mismo año, son producciones de directores consagrados precedidas de una gran expectación y de indudable éxito más allá de la polémica. De hecho, su gran importancia y difusión aseguraron que podían ser tomados como paradigma del moderno teatro intercultural. En cualquier caso, la trascendencia y el alcance de dichas propuestas, sin embargo, permite observar el hecho de que, aunque la influencia entre las culturas ha sido un factor productivo a lo largo de toda la historia del teatro, el uso de elementos pertenecientes a una tradición extranjera ha variado, ha cumplido diferentes funciones en cada caso.

De hecho, los contactos entre literaturas, como entre las diferentes formas artísticas, contienen una larga historia que alcanza hasta la Antigüedad. Fue Goethe quien formuló por primera vez la necesidad de deslindar como objeto de estudio la literatura universal, y en parte éste fue en concreto el programa que llevó a cabo en Weimar. Así, mientras Lessing defendía la necesaria creación de un teatro nacional, Goethe entendía que era más urgente la preparación de un repertorio con las obras más significativas de la literatura mundial adaptadas al gusto del público alemán. Lamentaba que el conocimiento de tradiciones teatrales fuera de Europa fuese prácticamente inexistente, y aunque había leído *Sakuntala* –de ahí tomó su idea para el prólogo de *Fausto*– no pretendió realizar una adaptación de dicho poema porque en su opinión la sensibilidad oriental era tan diferente que no tendría aceptación aquí (Fischer-Lichte, 1996: 27-30). La historia se encargaría de desmentirlo, y la limitación lamentada por Goethe se desafió audazmente por la vanguardia teatral a principios del siglo XX. En su rechazo hacia la forma burguesa del teatro ilusionista y verbal volvió la mirada hacia diferentes tradiciones teatrales de culturas no europeas, en un intento de reteatralizar el teatro. En efecto, la renovación fundamental del teatro europeo que

ocurrió en las primeras décadas del siglo XX parece la consecuencia del encuentro consciente y productivo con tradiciones teatrales de culturas foráneas.

Así pues, los encuentros del teatro oriental con el occidental nos hablan, más que nada, sobre la renovación del teatro en Occidente, en lo que supuso una reacción contra el naturalismo del ochocientos hacia la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la consideración del teatro como obra de arte autónoma ya no sometida a la servidumbre de la obra dramática. Contemporáneamente al esfuerzo europeo de volver a crear el teatro, nacieron el mito de la *commedia dell' arte*, en aquellos tiempos parcialmente reconstruida por filólogos, y la leyenda de los teatros orientales que le época colonial había divulgado y propuesto a la atención de la debutante ciencia etnográfica. La oposición al teatro decimonónico suponía, ante todo, el rechazo al psicologismo y al naturalismo, el uso de la convención estilizada frente a la estética mimética, la supresión de la “cuarta pared” y la ruptura de las unidades dramáticas a través del montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos. En este sentido, los teatros orientales constituyeron una decisiva contribución a la nueva óptica sobre el arte escénico, proporcionando un modelo a imitar culturalmente prestigioso y técnicamente perfecto, extraño y lo suficientemente exótico como para asegurar un interés inusitado hasta ahora en el viejo arte de la escena. A esto hemos de unir el virtuosismo técnico del actor, su disciplina rigurosísima que le aseguraba un rendimiento excepcional exento de todo condicionamiento psicológico y fundado sobre una meticulosa técnica corporal, el cuerpo como único instrumento del actor capaz de representar también las emociones. No es de extrañar así que todos los hombres de teatro del momento manifesten un interés egoísta en los teatros orientales, y de hecho los grandes innovadores teatrales encontraron en la tradición oriental una respuesta satisfactoria a sus quimeras idealistas y, como demuestra Savarese (ib: 15 y ss), una precisa correspondencia con sus propias expectativas (la supermarioneta, con el actor hindú; la biomecánica, con el *kabuki*; Copeau, con el *noh*, etc).

The Mask, la famosa revista dirigida por Gordon Craig, supuso un auténtico homenaje al teatro oriental. La admiración que el teatro asiático suscitaba en el equipo editorial de la revista se debía en primer lugar a sus obvias afinidades con el teatro sagrado. Craig, de acuerdo con las teorías antropológicas del momento, observaba tales ritos como expresión artística dotada de una función religiosa, elementos supervivientes de una tradición alternativa a la servidumbre imitativa o verista. A menudo albergaba artículos de artistas de países orientales que trataban de renovar sus propias tradiciones recurriendo a Occidente. Craig se mostraba reacio hacia esas actitudes como se mostraba contrario a las imitaciones superficiales que los europeos hacían del teatro japonés y chino. Aunque su conocimiento de las representaciones artísticas autóctonas es meramente aproximativo, ello no le impedía sin embargo defender una visión purista de la tradición sin concesiones a los gustos occidentales. Los teatros orientales no eran para él un modelo a imitar sino una fuente de principios y técnicas en las cuales inspirarse (marionetas, máscaras, etc). En lo que se refiere al

extraordinario impacto emocional que supuso a Artaud el contacto con las danzas balinesas y camboyanas, él creyó reconocer en éstas el tipo de comportamiento corporal y puesta en escena compacta que él había concebido previamente, pero ello suponía la negación de la especificidad de tales formas, a las que desde luego sólo conocía de forma accidental, producto ante todo de la exhibición folklórica que los gobiernos coloniales ofrecían de ese emporio ajeno y primitivo bajo su dominación. Igualmente el encuentro de Brecht con el actor Mei Lang Fang constituyó el inicio de la reflexión sobre el distanciamiento del actor, que se reflejó en su célebre ensayo titulado “Efectos del distanciamiento en el arte escénico chino”, pero en ningún caso pretendía hacer justicia al arte chino, del que sólo había incorporado una licencia técnica. Su fascinación –también en el caso de Eisenstein– no se produjo de un estudio *a priori* de las tradiciones orientales, sino de una constatación ulterior, una corroboración de premisas previas. Tomar conciencia de este hecho supone considerar la renovación técnica de directores y teóricos como Brecht-Artaud-Eisenstein o Yeats desde el punto de vista de su asimilación parcial de técnicas ajenas que dotan de validez a sus propias preocupaciones teóricas, a la vez que considerar su labor dentro de la problemática objetiva global del exotismo, bajo la que subyace la convicción de la superioridad nunca cuestionada de nuestra cultura sobre cualquier tipo de entusiasmo orientalizante. En realidad, fueron los artistas orientales (actores chinos, japoneses, hindúes, de la isla de Bali) quienes viajaron hasta occidente, ya que desde el exotismo impuesto como moda en las vanguardias histórico-literarias se posibilitó la llegada a Europa de muchos artistas asiáticos. Fue entonces cuando un conocimiento indirecto y lejano se transformó en una visión brusca, extraña y fantasmagórica de tradiciones culturales ajenas, en cuanto que el contexto cultural y social que pudiese favorecer su comprensión no existía.

Por otra parte, al mismo tiempo que la vanguardia intentaba adoptar elementos del teatro extremooriental, se produjo una nueva forma de teatro en Japón basada en el modelo del teatro realista occidental. El proceso fue precedido por un primer encuentro con el teatro europeo en una serie de producciones de Shakespeare. Así, en 1885, *El mercader de Venecia* fue producido completamente al estilo del *Kabuki*. En 1901, se tradujo *Julio César*, y *Hamlet* diez años más tarde en una producción completamente occidental iniciada por la Sociedad Literaria. Ésta y el *Pequeño Teatro Tsukiji* fundado por Osanai Kaoru en 1924 tomaron como modelo el teatro realista occidental: Ibsen, Chejov, etc. Los miembros de este movimiento pensaron que formas como el *Noh* o el *Kabuki* estaban pasadas de moda y eran anacrónicas, ya no estaban en contacto con la nueva sociedad japonesa. En consecuencia, el uso de formas teatrales occidentales reflejaba el intento de modernización de dicha cultura (Fischer-Lichte, 1996: 30). Podemos deducir de ahí cómo la afirmación simple de que lo intercultural caracteriza el teatro en este siglo ignora las varias funciones que dicha propuesta cumple en cada caso. Incluso de manera contemporánea, la influencia o la investigación sobre tradiciones teatrales ajenas permite diferenciar perspectivas que en

último término se justifican desde diferentes concepciones del teatro. Podemos deslindar así tres paradigmas básicos: punto de vista antropológico, sociológico y estético.

Punto de vista antropológico.

En opinión de teóricos del teatro como Richard Schechner o Eugenio Barba existe convergencia entre los paradigmas de antropología y teatro. Se defiende la existencia antropológica de un nivel preexpresivo, lo teatral sin tradición cultural propia, como algo común a Oriente y Occidente. Dicha postura se justifica las más de las veces con la búsqueda, a menudo mítica, de los orígenes y de la esencia supuestamente perdida del teatro, el regreso a las fuentes. Así por ejemplo, Brook en *Orghast* (1971) defiende la posibilidad de actualizar un lenguaje icónico-gestual comprensible para todos en cuanto que se halla inscrito en el sustrato humano común más allá de las determinaciones culturales, en una especie de inconsciente colectivo. Así pues, la experiencia humana se revela en sonido y gestos humanos que provocan una misma respuesta emocional en los espectadores más allá de sus condicionamientos culturales. Se postula en definitiva la existencia de un lenguaje universal del teatro capaz de abarcar la esencia humana más allá de los particularismos culturales. El teatro del futuro estará basado en universales que informan la misma construcción biológica de la humanidad, anteriores a cualquier diferencia establecida por la cultura.

Por su parte, Pavis prefiere denominar esta tendencia como transculturalismo porque trasciende las culturas particulares en favor del universalismo de la condición humana. Se trata de lo que Brook denomina "cultura de los vínculos" (Brook, 1989), que liga a los hombres en su humanidad profunda más allá de las diferencias etnológicas e individuales y que es comunicable sin distinción de raza, cultura o clase, lo que se opone al individualismo y a la fragmentación de nuestro mundo. Su ideal es el espacio compartido, literal y metafóricamente, de la comunidad en la experiencia teatral. El teatro se convierte en fiesta permitiendo a la comunidad una *communitas*, un sentimiento comunal, llegando a convertirse en lugar de encuentro espiritual y social. Desde esta agenda utópica, el teatro es el foro en el que se despliegan las grandes narraciones, permitiendo la exploración colectiva de nuestra historia. Por lo tanto, los préstamos de otras culturas no son directos ni literales, ya que están conectados al significado profundo y universal de las formas: "Each culture expresses a different portion of the inner atlas; the complete human truth is global, and the theatre is the piece in which the jigsaw can be pieced together" (Brook, 1974:3).

El *Mahabharata* de Brook y Carrière, quizá el ejemplo supremo de este concepto de teatro, traza la historia de dos familias guerreras, los Kauravas, hijos de la oscuridad, y sus primos exiliados, los Pandavas, hijos de la luz. La narración nos lleva desde sus orígenes mágicos en una fabulosa y edénica edad dorada a su apocalíptica destrucción mutua durante la batalla de los ocho días (del Génesis a la Revelación). Este "gran poema del mundo", como Carrière y Brook traducen el título, nos permite

una reflexión mitológica sobre nuestra realidad presente. Dicho espectáculo fue presentado con gran éxito en el Festival de Otoño de Madrid en 1984 y en Barcelona en el Memorial Regàs, gran acontecimiento que conmovió a la profesión teatral, cuya duración, cercana a las diez horas, se prolongaba a lo largo de tres jornadas consecutivas. También aquí, en España, se le saludó como “el espectáculo de los ochenta” (Pérez Coterillo, 1985). La controversia fue inevitable: en opinión de los especialistas en teatro asiático (Barucha, 1990, Dasgupta, 1991, Carlson, 1996) los elementos hindúes fueron asimilados y subordinados dentro del poderoso sistema visual del teatro de Brook. En cualquier caso, parte de la crítica (Williams, 1991) reconoció el alcance híbrido de su propuesta, como el propio Brook cuando alude conscientemente, por ejemplo, a la estructura shakespeariana de su dramaturgia. No niega que se hubiesen silenciado las voces hindúes en su obra pero se defiende esgrimiendo que había cumplido su objetivo en el hallazgo en su gran epopeya de una voz global universal accesible para toda la humanidad: “only cultural acts can explore and reveal these vital truths” (1989: 66). La instrumentalización de Oriente se trasciende en un panteísmo difuso.

Punto de vista sociológico.

Desde este punto de vista, el debate sobre la cultura está estrechamente relacionado con la cuestión de la identidad y sobre la necesidad de investigar y reivindicar las tradiciones nacionales a menudo olvidadas o reprimidas. Al mismo tiempo que una nueva vanguardia estaba desarrollándose en Europa y Norteamérica inclinada progresivamente hacia formas teatrales asiáticas, en Japón el Movimiento de Teatro Menor declaraba la necesidad de retomar sus propias tradiciones olvidadas. La imitación de modelos occidentales, antes defendida con vehemencia, después de la Segunda Guerra Mundial se consideró símbolo de la colonización occidental. Se imponía reivindicar su propia identidad cultural necesitada de una urgente reafirmación. Cabe mencionar como ejemplificación de esta tendencia el trabajo artístico de Suzuki Tadashi, que desde mediados de los setenta ha ido aquilatando con gran originalidad un estilo de interpretación de inspiración japonesa para sus puestas en escena de clásicos como Shakespeare o Chejov (Fisher-Lichte, 1989; 1996: 33).

Por otra parte, el multiculturalismo que sustenta programáticamente gran parte de la práctica teatral contemporánea queda desenmascarado cuando se demuestra que los desequilibrios en el orden político y económico que existen entre culturas dominantes y marginadas se reproducen inevitablemente en al arena cultural (teatro chicano, de minorías étnicas, etc). En este sentido, cabe mencionar aquí el nuevo espacio de la *performance* de resistencia que reivindica el concepto fronterizo de la *performance* en cuanto que se enfrenta con el canon institucionalizado del teatro y desarrolla una serie de manifestaciones propias cuya naturaleza inestable supera la fiebre multicultural de lo políticamente correcto para socavar las asunciones esencialistas de todas las construcciones culturales (Gómez-Peña, 1994). Una

excelente muestra de esta tendencia que nos alude directamente la hallamos en el celeberrimo 1992, cuando Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco llevaron a Madrid – también a Londres, Australia y USA- su espectáculo, *Two Undiscovered Amerindians Visit*. A partir de la práctica popular europea y americana de exhibir indígenas de África, Asia o América en ferias, *shows* y circos, ambos se mostraban durante tres días en una jaula como indios recién descubiertos en una isla del Golfo de México. Sus actividades, entre otras, eran coser muñecas de vudú, levantar pesas o ver televisión. Se alimentaban de *sandwiches* y frutas y eran llevados al baño por los guardias. Paneles explicativos proporcionaban información irónica sobre los indios y su cultura nativa. Para su sorpresa, muchos observadores tomaron la peculiar exposición seriamente. La *performance* de resistencia es tan variada y compleja que no se puede citar un ejemplo típico, pero esta exhibición ilustra una de las tendencias más comunes. Lo que empezó siendo un comentario irónico sobre la apropiación, representación y reflejo colonial, llegó a ser una reflexión la estructura de la identidad, su carácter procesual y el cuestionamiento irónico de las asunciones culturales que la legitiman.

Punto de vista estético.

Mientras que el teatro intercultural pretende preocuparse de las identidades culturales que toma en préstamo, ciertos directores como Robert Wilson, Lee Breuer, Jorge Lavelli o Maurice Béjart, se muestran indiferentes a la discusión utópica acerca de la comunicación transcultural, en una suerte de relativismo cultural postmoderno (para la confluencia de interculturalismo y postmodernismo, vid. Chin, 1994). Sus incongruencias son fértiles y gustan al público. Citan, adaptan, combinan, mezclan. Usan fragmentos culturales de origen geográfico, histórico o ideológico variado con un valor profundamente estético, de *collage*, prescindiendo de su especificidad en aras de una trascendencia estética de múltiples superficies.

Así, Robert Wilson ha dirigido por todo el mundo, ha trabajado con los artistas más diversos e incluso ha escenificado la más internacional de las óperas mundiales, *The CIVIL warS*, (1983) pero nunca ha apelado al interculturalismo, al proyecto de establecimiento de encuentros entre las culturas. En efecto, Wilson no se preocupa por la exactitud cultural, ya que su interés en otras tradiciones radica en cómo pueden ser usadas en su propio proyecto escénico. Más allá de manifestaciones de entusiasmo del célebre director por modelos estéticos como el *Noh* -en el discurso de Wilson sobre teatralidad y estética el teatro japonés ocupa una posición privilegiada (vid. Por ejemplo 1987)-, hallamos múltiples huellas japonesas en sus producciones, una impresión oriental que singulariza inequívocamente algunos de sus espectáculos (Weiler, 1996). El valor de esas huellas obedece a un discurso absolutamente ajeno al de la alteridad cultural. Por ejemplo, *The Knee Plays*, punto de articulación que unía las diferentes secciones nacionales de *The CIVIL warS*, constituye una muestra de unión exitosa de minimalismo americano y esquematismo oriental. No obstante, en la

impresión resultante de la coreografía diseñada por Suzushi Hanayagi, la coexistencia de actores americanos y asiáticos atrae la atención hacia diferencias fundamentales que no pueden borrarse ni por asimilación ni por imitación de influencias extranjeras; la formación clásica de danza o gimnástica y atlética son técnicas corporales que inevitablemente se advierten en los bailarines americanos y su aprendizaje de estructuras de movimientos no familiares, frente a la impresión armónica resultante del dominio de los actores asiáticos de propia tradición gestual. Como algunas otras marcas orientales de sus espectáculos, los signos de la cultura extranjera forman parte de una experimentación exclusivamente estética.

CONCLUSIÓN

El encuentro deliberado y productivo de tradiciones teatrales y culturas foráneas constituye un proceso complejo que posee y de hecho ha cumplido funciones absolutamente diferentes en el pasado. Así, a lo largo de nuestro siglo, desde la culminación vanguardista o reivindicativa de Oriente como modelo paradigmático de un teatro reateatralizado -el teatro debe ser tan teatral como sea posible, ha de explorar su propia esencia frente al cine y la industria de la verosimilitud- hasta la asimilación del teatro por el relativismo estético de la postmodernidad y el último bastión formalista del teatro de imágenes, la defensa de la autonomía del teatro se lleva hasta el extremo. o obstante, en los umbrales del nuevo milenio, la dialéctica mirada inocente/no inocente sobre culturas ajenas deja paso al transculturalismo como programa utópico, si bien la nivelación cultural puede esconder otras formas de colonialismo como universalización de la mirada local sobre el mundo. Cabe reivindicar, por tanto, una nueva función del teatro como defensa de la propia identidad, llegando a una nueva heteronomía. De nuevo, pues, el conflicto interno de cualquier teoría de la cultura entre lo particular y lo universal, sobre la dimensión social o mítica del teatro moderno y contemporáneo. O simplemente, dejarnos llevar por la fascinación de la belleza robada, la belleza de lo que nos es ajeno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio (1992) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, México, Gaceta.
- BARUCHA, Rustom (1990) *Theatre and the World. Performance and the politics of Culture*, London, Routledge.
- BROOK, Peter (1989) "The Culture of Links", en PAVIS, P. (1996), pp. 63-66.
- (1974) "The Complete Truth is Global", *New York Times*, 20 January, II, p. 3.
- CARLSON, Marvin (1996) "Brook and Mnouchkine. Passages to India?", en PAVIS, P. (1996), pp. 79-92.

- CHIN, Daryl (1994) "Interculturalism, Postmodernism, Pluralism", en MARRANCA, Bonnie, & DASGUPTA, Gautam (eds.) (1991), pp. 83-95.
- DASGUPTA, Gautam "The Mahabharata. Peter Brook's Orientalism", en MARRANCA, Bonnie, & DASGUPTA, Gautam (eds.) (1991), pp. 75-82.
- FISHER-LICHTE, Erika (1989) "Aspectos interculturales del teatro posmoderno: una versión japonesa de *Tres hermanas* de Chéjov", en SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (eds.) (1989), pp. 218-231.
- (1996) "Interculturalism in Contemporary Theatre", en PAVIS, P. (1996), pp. 27-40.
- FISHER-LICHTE, Erika, et al (1990) *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Günter Narr Verlag.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (1994) "The Multicultural Pardigm: An Open Letter to The National Arts Community", en TAYLOR, Diana & VILLEGAS, Juan (eds.) (1994) p. 17-29.
- INNES, Christopher (1981) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, F.C.E. 1992. Trad. De Juan José Utrilla.
- MARRANCA, Bonnie, & DASGUPTA, Gautam (eds.) (1991) *Interculturalism and Performance*, New York, PAJ Publications.
- MNOUCHKINE, Ariane (1996) "The theatre is Oriental", ", en PAVIS, P. (1996), pp. 93-98.
- PAVIS, Patrice (1989) "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno", en SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (eds.) (1989), pp. 39-62.
- (1990a) "Hacia una teoría de la cultura y de la puesta en escena", en PAVIS, P. (1994), pp. 90-104.
- (1990b) "Hacia una especificidad de la traducción teatral: la traducción intergestual e intercultural" en PAVIS, P. (1994), pp. 105-130.
- (1992) "¿Hacia una teoría de la interculturalidad en teatro?" en PAVIS, P. (1994), pp. 131-144.
- (1994) *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC. Selección y traducción de Desiderio Navarro.
- (1996) *The Intercultural Performance Reader*, London & New York, Routledge.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1985) "'Mahabharata', el espectáculo de los años ochenta", *Anuarios de El Público*, pp. 21-24.
- SAVARESE, Nicola (1992) "Sugestiones e influencias de los teatros orientales", en SAVARESE, N. (ed.) (1992) *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*, México, Gaceta.
- SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (eds.) (1989) *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI, 1992. Trad. de Martín Mur Ubasart.

- SCHECHNER, Richard (1973) "Interculturalism", *The Drama Review*, 17, p. 3.
- (1985) *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- TAYLOR, Diana & VILLEGAS, Juan (eds.) (1994) *Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latinoamerica*, Durham & London, Duke University Press, 1994.
- WEILER (1996) "Japanese Traces in Robert Wilson's Productions", en PAVIS, P. (1996), pp. 105-113.
- WILLIAMS, David (ed) (1991) *Peter Brook and The Mahabharata. Critical Perspectives*, London, Routledge.
- WILSON (1987) "Hear, See, Act" (Robert Wilson interviewed by *Der Spiegel*), en PAVIS, P. (1996), pp. 99-104.