

Jaume Melendres. Un recuerdo

Patrice Pavis

Université Paris VIII



Un homenaje

Para mí, Jaume Melendres era en principio alguien a quien conocía mal y que un día escogió traducir mi diccionario de teatro, cuando habría podido ocupar esos meses de dura labor redactando sus propios trabajos. Tal generosidad, muy rara, cada vez más rara, en el mundo académico donde reinan el «toma y daca» e incluso el «dame, dame», de entrada me ha tocado profundamente y ha abierto de par en par las puertas demasiado estrechas de mi corazón. Hoy aún, me reprocho no haberle sabido manifestar, a través de mi trabajo, mi compromiso o mi presencia, todo mi reconocimiento. Al menos siempre he sido consciente de la deuda que había contraído con él. Recuerdo mi alegría al recibir el ejemplar de su traducción de mi libro, recién sacado de las prensas de Paidós. Reproduzco *in extenso* la carta, de la cual he guardado una copia, que le dirigí entonces, y que testimoniaba la gratitud de poder, gracias a él, existir en el mundo hispanohablante:

Querido Jaume:

Hace algunos días recibí tu traducción de mi diccionario y estoy encantado. El libro me gusta mucho en su concepción tipográfica y en su presentación. Has hecho un trabajo muy bonito que te agradezco de todo corazón. Sé el tiempo y el esfuerzo que la traducción exige y estoy verdaderamente agradecido de que me los hayas otorgado tan generosamente.

No puedes imaginar el placer y el orgullo de saber que, gracias a ti, mi libro, el trabajo de veinticinco años, es accesible en España y América Latina. Ha hecho mucho más por mí allí que en mi propio país. Amigo(a)s, personas estimadas, mi vínculo vivo en la hispanidad, podrán de ahora en adelante leerme en *castellano*,* sin que sea

* En castellano en el original (nota de la trad.).

traicionado por el francés o por una traducción aproximada.

Habría deseado que tu nombre figurara más claramente en la página 5 del libro. ¿Quizás en las reediciones?

Es una lástima que no estés de paso por París para celebrar el feliz acontecimiento. Así me habrías dicho, tú que has leído todo el libro y muy atentamente, cómo mejorarlo, no digo completarlo, ya que eso no se puede hacer tan a menudo.

Por lo tanto, tienes en mí a un autor encantado, ¡*encantado!**

*Me gustaría saber cuándo viajarás a París y qué estás haciendo ahora en Barcelona. Y también leer tu propio trabajo, o verlo si escribes o haces puestas en escena. De todos modos espero que nos veamos para charlar sobre el teatro en general.**

Te deseo un muy buen año, un trabajo que te resulte agradable sin aburrirte o cansarte, una forma física que te haga sentir el aire caliente de Barcelona.

Y bien, deseemos que la vida sea tan bonita como el *Diccionario*. Gracias a ti.

Amistosamente,

Patrice Pavis
2/1/1999

Paso por alto los intercambios en los que Jaume me pedía una precisión sobre tal punto de detalle en el original francés y que quería aclarar para traducir lo más exactamente posible. Sonríe relejendo esta pregunta: «p. 396, 2ª línea: “Los otros, el héroe se define...;” no sé muy bien si falta un dónde; o bien si la coma debería ser un punto y coma». Cualquiera que coja la pluma para preocuparse por el matiz entre un punto y un punto y coma demuestra que respeta infinitamente el trabajo del otro, que no lo traicionará por una coma.

En su respuesta a mis cumplidos, Jaume me expresaba su satisfacción por el trabajo bien hecho, alababa el papel del corrector y del editor de Paidós. No abordaba más que de forma incidental su propio libro en preparación: «Todavía estoy con mi libro, mi historia del pensamiento teatral. Es una historia que no se acaba nunca, porque

cuando tiras de un hilo... De hecho, esta cuadratura del círculo, es una verdadera locura que a mi edad me debería prohibir» (carta del 8/2/1999).

Como le invité a venir a Francia para celebrar el acontecimiento, me prometió hacer una «escapada» a París, lo que llamaríamos aquí «escapar de una buena». ¡Con su sentido del humor a veces británico, comparaba una *escapadita** con una «*francesilla*»,* no un ranúnculo o una barra de pan, sino una «irregularidad conyugal», ¡para retomar su suave eufemismo!

Por desgracia, Jaume nunca encontró tiempo para esta inocente escapada académica. Nuestros correos testifican las dificultades para encontrar una fecha de viaje y de encuentro.

Hace cuatro años, Jaume me envió su *Teoria dramàtica*, finalmente publicada. ¡Por desgracia para mí, era en catalán! He aprendido un poco de español a solas, *por la calle*,* y a fuerza de viajar a España y a América Latina, pero siempre he tenido dificultades para leer en catalán. Sin embargo, he llegado a juntar mi poco español y mi demasiado francés para intentar descifrar algunos pasajes de su libro o para verificar algún detalle. Recuerdo, como le precisaba en mi correo electrónico del 28/12/2006, estar intrigado, después divertido, por sus ideas sobre el «director como proxeneta».

Entreveía perfectamente la importancia de su libro y me acuerdo, durante una visita a su Institut del Teatre en el año 2006, de haberle preguntado –una pregunta frecuente, me imagino– cuándo aparecería una traducción castellana de su obra. Jaume me confió su decepción porque un editor madrileño, bien situado en el campo de la dirección de escena y de los estudios teatrales, pero un poco también esclavo del «centralismo democrático», hubiera rehusado finalmente financiar la traducción española de este *opus magna*. Ignoro en qué estado

* En castellano en el original (nota de la trad.).

están ahora las negociaciones editoriales para la «ampliación» de este libro, pero me gustaría pensar que esta edición será un día el regalo tardío de sus amigos y para sus amigos.

Muchos otros aspectos de la obra, dramática y escénica de Jaume, han permanecido, por desgracia, extraños para mí. Así, he pasado al lado de sus otras vidas. Me queda sin embargo el recuerdo de nuestros encuentros y discusiones, el rastro de su trabajo en el mío, su manera elegante y discreta de pasar por la vida.

Me gustaría dedicarle esta reflexión sobre el teatro intercultural que acabo de escribir y que me parece la más próxima a nuestra experiencia común de las culturas extranjeras y familiares, de mi recuerdo de la dificultad, de la necesidad y del placer de acercarse al otro.



El teatro intercultural en la actualidad (2010)

¿El teatro intercultural existe todavía?, la pregunta parece paradójica, incluso provocadora, en un momento en que los intercambios culturales de todo orden regulan nuestra vida cotidiana y cuando hasta el más ínfimo proyecto artístico apela a las fuentes y los públicos más variados. El caso es que nos hemos alejado mucho de las experiencias interculturales de los años 1980 de un Brook o de una Mnouchkine y de los debates sobre su legitimidad. El interculturalismo, una noción reciente (años 1970) y en otras épocas discutida, se ha banalizado considerablemente. Vale la pena también comprobar lo que retoma ahora y si todavía es útil para describir la producción actual del teatro y de la performance, particularmente en estos tiempos globalizados y mundializados.

1. ¿Crisis o normalización?

1. *Indicadores históricos recientes*

La caída del muro de Berlín y del comunismo en 1989 marcan un giro en el pensamiento intercultural. Este pensamiento significa la desaparición del principio universal, tanto el del humanismo occidental como el del internacionalismo proletario, floritura marchita del socialismo. Pone fin a una ideología que mantenía a la fuerza los estados de Europa del Este y pretendía preservar las nacionalidades bajo su ala protectora (URSS, Yugoslavia). El teatro intercultural se convierte en la fórmula mejor armada para un mundo sin un conflicto político abierto entre las naciones o entre las clases, la mejor adaptada y sometida a las leyes del mercado, la más acorde con la desaparición progresiva de las fronteras y de los estados-naciones.¹ Desde hace unos veinte años, las fronteras parecen escapar a cualquier control: desde 1989, las fronteras políticas y geográficas son móviles; después de 2001, el terrorismo escapa a la vigilancia; desde 2008, el capitalismo parece también incontrolable.

En los años 1970 y 1980, el interculturalismo fue bastante bien acogido por los poderes políticos tanto de derecha como de izquierda, ya que parecía querer establecer un puente entre culturas separadas o grupos étnicos que se ignoraban. Tras el 11 de septiembre de 2001, sin embargo, el miedo hacia culturas mal conocidas ha podido llevar a cierta desconfianza respecto a las performances interculturales. Quizás es el signo de que la metáfora del intercambio entre una cultura u otra, entre el presente y el pasado ya no funciona muy bien y que se debería al menos revisar su teoría. La teoría y la práctica del teatro intercultural de los años ochenta se encuentran de alguna manera superadas por la escenificación y la performance actuales. Como si ya no las pudiéramos pensar en términos de identidad nacional o cultural. ¿Qué ha pasado pues durante los últimos veinte años, cuan-

do incluso los políticos no hacían más que prometer la cooperación intercultural?

2. «El teatro, un extraño en la sociedad»

Según Robert Abirached, el teatro se habría convertido en un extraño en la sociedad contemporánea: «Hasta 1970 aproximadamente, el público tenía conciencia de su unidad. Era nacional. Un teatro nacional popular era el de la nación, cuyos objetivos, referencias y símbolos colectivos eran comunes. Esta cultura era común al pueblo y a la burguesía. Esta sociedad ha estallado, por diversas razones: por una diferenciación cada vez más brutal entre la periferia y la ciudad, entre poblaciones provenientes del exterior con su propia cultura y la cultura francesa y europea. En lugar de un público coherente se han multiplicado las microsociedades, los micropúblicos, que han generado su propio teatro». ² El teatro intercultural de estos últimos cuarenta años es una posible respuesta a la división de los públicos y de los géneros. En efecto, intenta ampliar la perspectiva nacional y política apelando a culturas «extranjeras», «mezcladas» en función de una visión central, la de la escenificación, la mayor parte del tiempo occidental. El interculturalismo funciona también (se olvida a menudo) en el otro sentido, una cultura extra-europea apela a clásicos europeos utilizando sus propias tradiciones escénicas. También se debería abrir el debate sobre cómo estas culturas/naciones/teatros abordan a los autores o los temas europeos, con qué presuposiciones, con qué intenciones, con qué prevenciones y prohibiciones. En Europa, no más que en otros lugares, el teatro intercultural occidental no se ha convertido en un género que federa todos los demás: se ha reducido a un teatro de investigación y de escenificación y, paradójicamente, se ha transformado al mismo tiempo en un teatro globalizado.

3. Crisis de la identidad nacional

Esta mutación se explica en gran parte por un cambio tanto de las identidades culturales como de las nacionales. Con el final de los dos bloques políticos rivales, con la dominación de una economía global, supranacional, las diferentes naciones e identidades “se despiertan”, ningún poder central las puede ya controlar. Sin embargo, al mismo tiempo, pierden poder económico y simbólico, ya que dependen a partir de ahora de una economía global y supranacional. La lenta pero inexorable disgregación de los estados-naciones (con respecto al verdadero poder, al menos) confirma la desaparición de culturas separadas, ligadas a naciones o estados, “adheridas” a entidades claras. Desde entonces el hecho intercultural se convierte casi en la regla general, ya no puede ser controlado o gestionado por estados-naciones y unos intelectuales que afirman (vanamente) representarles. Como en la evolución de la población mundial y de las migraciones según Appadurai, las culturas y los telespectadores son «desterritorializados». ³ En vez de entidades separadas, encontramos a partir de ahora diferentes «*communities of sentiments*». ⁴

Ante esta pérdida de identidad se dibujan dos reacciones opuestas: o bien una identidad rígida, una resistencia crispada y crítica a todo cambio, una actitud rápidamente reaccionaria, incluso racista, intentando restablecer a todo precio la identidad nacional; o bien al contrario un abandono posmoderno, una dejadez económica, una aceptación de los cambios de tiempo, un rechazo irónico a toda resistencia y a toda teoría explicativa y finalmente una aceptación de la mercantilización de la cultura.

II. Crisis política y teórica

1. Crisis de la political correctness

Un pecado original pesa sobre el teatro intercultural y éste es un argumento que los autoproclamados defensores de las culturas no europeas utilizadas por los directores de escena retoman sin cesar: el interculturalismo explotaría sin vergüenza las culturas extranjeras, actuaría como un colonizador.⁵ Recordamos los ataques furiosos de un Bharucha⁶ contra el orientalismo de Brook o contra los teóricos occidentales de este movimiento. Se trataba de acusaciones de colonialismo de Occidente hacia estos países sin defensa; los directores de escena «saquearían» temas y estilos sin consideración alguna hacia su identidad cultural.

Estos ataques han podido frenar las investigaciones interculturales de los artistas o enfriar el fervor de los teóricos, pero no han detenido evidentemente un movimiento irreprimible. Explican en parte el fracaso y la pérdida de empuje de esta corriente de la producción teatral. También hay que reconocer, como dice Denis Kennedy,⁷ que el teatro intercultural no se ha sabido posicionar entre las escenificaciones tradicionales de los clásicos y las deconstrucciones. La deconstrucción, la de un Vitez por ejemplo, percibía las cuestiones culturales o festivas como moralizantes o ingenuas, dignas de una fiesta infantil o de una velada de boy-scouts alrededor de un fuego campesino...

La época también ha cambiado: la escenificación ya no intenta significar metafóricamente un país o una época a través de otra cultura alejada en el tiempo o el espacio. Ya no siente la necesidad de revigorizar el teatro doméstico con productos exóticos más o menos afrodisíacos, como el teatro de Bali que inspiró a Artaud. Ya no osa afirmar que «el teatro es oriental» (Mnouchkine). La relación con la alteridad cultural se ha complicado considerablemente. Si los artistas tienen una relación natural y sin complejos en las otras culturas, los intelectuales

y el público bien pensante sienten terror ante la idea de un paso en falso en la representación y la apreciación del otro y de la otra cultura.

2. Crisis de la teorización

La teoría de los intercambios culturales y del interculturalismo atraviesa una crisis, porque el modelo del intercambio, de la comunicación y de la traducción, pero también el de dar (talento) y el de la puesta en común, ya no funcionan muy bien para describir estas obras híbridas. Éstas ya no sienten la necesidad de definirse como una confluencia de culturas, como si eso fuera evidente. Y, en efecto, ¿qué sentido tendría la interculturalidad, si las culturas ya están muy «mezcladas»? La antigua distinción entre la intra- y la interculturalidad ya no es siempre fácil de establecer. La que existe entre *cross-cultural* e *intercultural* (o *trans-cultural*) es útil, pero teórica del todo: *cross* indicaría la mezcla, el hibridismo (como *cross-breeding*), mientras que *inter* o *trans* señala el pasaje y la similitud universal,⁸ a la manera de un Grotowski, de un Barba o de un Brook.

A estos tres directores de escena se les ha reprochado, por ejemplo, su investigación abstraída (abstracta) de universales teatrales, sean cuales sean las culturas; se ha fustigado su falta de análisis político o histórico concreto. Brook habría tenido una visión esencialista del ser humano, llevada a un vínculo, una esencia perceptible sean cuales sean los contextos. Barba buscaría en lo preexpresivo unas características supra, incluso pre-culturales comunes a todas las formas existentes de interpretación y de danza. El reproche no es injustificado, pero se aplica mucho menos a las producciones recientes de un Barba, de una Mnouchkine o de un Brook.

El ejemplo de la última creación de Peter Brook –lo veremos más adelante– apunta el dilema del teatro intercultural, sus dos tentaciones: sea ofrecer una visión universal,

incluso universalista del ser humano, y atraer entonces la ira de los chantres de la diferencia cultural; sea, al contrario, insistir en el particularismo de cada cultura, rehusar cualquier aproximación y síntesis, y deslizarse hacia un particularismo extremo, que degenera rápidamente en un multiculturalismo, incluso un comunitarismo sectario. Como demuestra Ernesto Laclau, la izquierda y la reflexión democrática han dudado mucho tiempo entre estas dos posiciones: «El discurso democrático se había centrado en la igualdad más allá de la diferencia. Eso es cierto de la voluntad general de Rousseau como del jacobinismo o de la clase emancipadora del marxismo. Hoy, al contrario, la democracia está vinculada al reconocimiento del pluralismo y de las diferencias». El teatro intercultural ya no escapa a este debate. No sabría eludir la cuestión de su anclaje socioeconómico, ni desinteresarse de un análisis político y económico de las mutaciones engendradas por la globalización. Pero antes de intentar hacer este análisis, constataremos la gran diversidad de este teatro intercultural y de los géneros que se le emparentan.

3. Mutaciones de las experiencias espectaculares interculturales

La denominación «teatro intercultural» es cada vez menos utilizada: la de *intercultural performances* convendría más para señalar de entrada la apertura a otras *cultural performances*.

El teatro intercultural se distingue por los géneros siguientes, constituido a menudo por variantes o especializaciones:

- El *teatro multilingüe*, en regiones multilingües como Cataluña o Luxemburgo, cuentan con el bi- o multilingüismo del público para cambiar constantemente de lengua haciendo una alusión y haciéndole un guiño a una parte del público. Un humorista como Fellag pasa en sus *sketches* del francés al árabe o al beréber según las alusiones

culturales o las expresiones idiomáticas intraducibles.

- El *teatro «en VO»* está muy a menudo subtítulo, lo que permite una recepción original y adaptada, pero permite oír el texto original con la posibilidad, que ciertamente constriñe, de la lectura.

- El *teatro sincrético* utiliza materiales textuales, musicales, plásticos tomados prestados a diversas culturas, sobre todo a las culturas indígenas que se encuentran así mezcladas con las formas europeas, tratando a menudo de los problemas del colonialismo o del neocolonialismo.

- El *teatro postcolonial* inscribe la escritura dramática, la de un Derek Walcott o de un Wole Soyinka, por ejemplo, en la lengua y la cultura del colonizador, enriqueciendo la lengua y la cultura. La puesta en escena se inspira en técnicas de interpretación de la cultura de origen confrontándolas a prácticas más «europeas del viejo colonizador».

- El *teatro* y (más frecuentemente) la poesía *criollizados* buscan el encuentro, la diferencia, la relación de la escritura «en presencia de todas las lenguas del mundo» (Edouard Glissant), para luchar mejor contra la mundialización uniformizadora. Designan sobre todo la lengua enriquecida en un «Todo-mundo», ciertamente caótico e imprevisible, pero alejado del multiculturalismo.

- El *teatro multicultural* en el sentido estricto y político del término no existe, en la medida en que negaría el contacto y los intercambios saludables entre culturas diferentes. Igualmente, un *teatro comunitarista* que se cerraría en una sola cultura, religión o comunidad, sólo tendría una visibilidad interna y cerrada.

- El «*community theatre*» por contraste está creado para la comunidad local o regional en sentido amplio, y no para una comunidad encerrada en sí misma.

- El *teatro de las minorías* no es necesariamente intercultural. Se dirige a minorías étnicas o lingüísticas, que no se pueden ni quieren aislar de la sociedad a menudo mul-

ticultural donde se desarrolla. Ciertos dramaturgos procedentes de las minorías negras o asiáticas en Gran Bretaña (como Roy Williams con su obra *Joe Guy* [2007]) o en Estados Unidos (como Sung Rno con *w(A) ve*).

– El *teatro para los turistas*, ciertamente no anunciado como tal, pero muy presente en los países que viven del turismo y que desean ofrecer a los turistas occidentales una imagen accesible, exótica y «presentable» de su cultura.⁹

– El *teatro para un festival* se dirige a un público a menudo internacional, a veces muy experto. Intenta adaptarse a las modas y a las expectativas del momento, se esfuerza en hacer su cultura accesible al público por cualquier tipo de acuerdo.

– El *teatro cosmopolita*, así denominado a resultas de los trabajos de Appadurai, de Reinelt o Rebellato, quiere desmarcarse del teatro más globalizado que intercultural. El cosmopolita en efecto «se distingue de la ética que gobierna la globalización».¹⁰

Estas categorías, que resultan poco o mucho de la esfera de influencia intercultural, se recortan frecuentemente y la lista no está cerrada. Todas se resienten del impacto de la globalización. ¿El teatro intercultural se reduciría a un «teatro globalizado»?

III. Del teatro intercultural al teatro globalizado: ejemplos recientes

Si la cultura es una realidad que parece hoy desaparecer a ojos vista y sin remisión, ¿cómo no estaría el teatro intercultural también mutando completamente, incluso disgregándose? ¿Pero se trata de espectáculos que se han convertido en ilegibles o de espectáculos a los que no se les considera ya bastante «*politically correct*»? Lo que plantea un problema es más bien su comprensión teórica, nuestra dificultad de englobar y pensar la inmensa producción intercultural.

Recordaremos que la categoría del teatro

intercultural es muy reciente: se remonta como mucho a los años 1970, sobre todo con las puestas en escena de Peter Brook en las Bouffes du Nord. Olvidamos que cada área cultural tiene su propia definición de la cultura y del intercambio cultural. Lo que en el mundo occidental pasa por un gran descubrimiento aureolado de misterio, incluso de transgresión, parecerá evidente en el contexto japonés, chino o coreano contemporáneo. Es pues indispensable especificar siempre en qué contexto y con qué objetivo analizamos y juzgamos las producciones interculturales. Conviene historizar la noción de lo intercultural. Los años de 1950 a 1970 conocen una edad de oro de la inocencia. Pero desde 1972 (atentado palestino durante los Juegos Olímpicos de Múnich), o 1973 (primer shock petrolero), los años 1970, con el contragolpe reaccionario del post Mayo del 68, marcan un giro. La globalización es cada vez más visible.

Desde hace unos veinte años tenemos tendencia a atribuir todos los males del mundo a la globalización. Ésta sería la responsable de la uniformización¹¹ de las prácticas culturales, como si en algún momento las culturas hubieran sido puras y auténticas. Mucho más preocupante parece ser la deriva de la sociedad hacia una concepción comunitarista o bien hacia una visión esencialista estereotipada. En el primer caso, un grupo, muy a menudo religioso, se atribuye el derecho a decidir cuál es la buena cultura y cómo tiene que circunscribir a sus miembros en unas reglas oprimentes; en el segundo caso, la sociedad corre el riesgo de paralizarse dogmáticamente en un modelo supuestamente universal, pero que sólo beneficia al mismo grupo ya existente.

Igualmente se ha reprochado a menudo a la primera oleada de la práctica y de la teoría intercultural (la de Brook, Barba o Mnouchkine) de haber sucumbido a una actitud esencialista, de descuidar el análisis socioeconómico de los espectáculos para interesarse sólo en la dimensión estética. Convendría en efecto plantear una mirada

de economista o de historiador sobre la obra analizada. Pero aunque no nos faltan excelentes economistas y sociólogos, la dificultad radica en aplicar su saber en el objeto estético, en lugar de reescribir siempre el mismo capítulo sobre la historia del colonialismo.

A una nueva época, nuevas preguntas. Las objeciones contra una teoría general de los intercambios culturales en los espectáculos son extraídas de la práctica reciente del interculturalismo a través de un performer. En efecto, desde el momento en que un performer individual se hace cargo del espectáculo y no un director de escena con todo su equipo, la práctica se reduce a una experiencia personal y física que, sin embargo, testimonia la evolución de una sociedad. El ejemplo de Gómez-Peña se impone, lo veremos más adelante, como el modelo de esta tendencia a reducir los grandes intercambios teatrales a una serie de identidades múltiples. Con y gracias a él, hemos pasado, en el transcurso de los últimos veinte años, de una concepción estática de la identidad al de una serie, de un repertorio de identidades. Como muestran Gómez-Peña y la investigación sobre las identidades móviles del hombre posmoderno y postdramático, la multiplicación de las identidades es infinita. Más allá de las identidades sexual, étnica, histórica, religiosa, etcétera, podemos imaginar comunidades que multiplican las marcas de adhesión y por lo tanto de exclusión. El confinamiento identitario comunitario o la multiplicación al infinito y al absurdo de las identidades que componen al ser humano, ¿no es en el fondo lo mismo?

IV. El teatro globalizado: ejemplos recientes

Dejaremos de lado los casos de extrema mercantilización, muy bien descritos por Dan Rebellato en sus análisis de los grandes *musicals* y del «McTheatre». ¹² A partir de algunos ejemplos típicos recientes de este

interculturalismo globalizado, nos preguntaremos si el género se ha renovado y en qué direcciones ha evolucionado en el transcurso de estos últimos años. ¿Se trata todavía de una «*intercultural performance*» y en qué caso particular renueva el género, pese a las restricciones socioeconómicas de la globalización?

1. *Distancia histórica y reescritura: Michel Vinaver y Oriza Hirata*

Michel Vinaver, por primera vez en su carrera, ha permitido a otro autor, el dramaturgo japonés Oriza Hirata, adaptar, incluso reescribir, una de sus obras, *Par-dessus bord*. La transposición no es simplemente geográfica: de Francia hacia Japón. Se trata de un cambio de época y de sistema de producción y de comercialización. Pasamos de una empresa familiar francesa de papel higiénico de los años 1960 a una empresa contemporánea multinacional japonesa de cubetas calentadoras de inodoros, una compañía readquirida por una compañía francesa. El elemento cómico no está relacionado sólo con el contexto, con la diferencia del «método» entre el papel higiénico y un manantial de agua y después de aire. Reside, como en la obra original, en las palabras vulgares, escatológicas y la realidad de las mutaciones económicas.

Tanto la problemática socioeconómica como la dimensión intercultural se ven modificadas. Al historicizar la obra de Vinaver, pasándola al Japón contemporáneo, Hirata y su director de escena francés Arnaud Meunier encuentran otra forma de teatro a la vez político e intercultural. El encuentro de dos escrituras, rara en las experiencias de teatro intercultural, enriquece considerablemente este género demasiado tiempo aislado en la confrontación de las formas y de las interpretaciones. La reescritura se entretiene con las variables de época y de estilo, no se detiene en las diferencias culturales: la aproximación y la reunificación de los temas y de los diálogos se hace

antes en la adaptación. Ya no es necesario reunificar estilos nacionales, imágenes culturales, gestuales y tradiciones teatrales. La actuación de los actores japoneses es «occidental»: a veces hablan en francés mientras que sus colegas franceses intentan hacerlo en japonés. No podríamos hablar sin embargo de teatro fusionado franco-japonés, aunque el director de escena defina así su proyecto de un espectáculo que debe tanto a Vinaver como a Hirata. Más que una imposible fusión, destacamos el encuentro, muy poco frecuente, entre una profunda preocupación económica y una sensibilidad epidérmica a la diferencia cultural, sea a propósito del papel higiénico o de su ausencia...

2. Desterritorialización del paisaje étnico: Robert Lepage

El teatro de Robert Lepage provee numerosos ejemplos de teatro globalizado, no sólo por su repetición y su funcionamiento, sino por su temática. *The Blue Dragon*, una especie de continuación, veinte años después, de *La Trilogie des Dragons*, posee todos los ingredientes del teatro intercultural: explica la historia de Pierre, un quebequense que ha ido a estudiar pintura y caligrafía a China, y de Claire, su ex compañera, que lo va a ver y quiere adoptar un niño chino. Xiao Ling, la nueva compañera de Pierre y joven artista china, justamente espera un niño de Pierre...

Los personajes viajan entre las culturas, pero no las encarnan y no intentan fabricar una improbable síntesis. Los elementos culturales, bastante estereotipados, son como la proyección de su imaginación y de la nuestra, espectadores. Esta cultura, china o del Quebec, no tiene nada fijo ni identitario, ninguna sustancia local reconocible, es al contrario una forma volátil de diferencia.¹³ Forma un «*ethnoscape*», un «paisaje étnico», es decir «el paisaje formado por los individuos que constituyen el mundo cambiante en el cual vivimos: turistas, inmi-

grantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados y otros grupos constituyen un rasgo esencial del mundo que parece afectar como nunca a la política de las naciones».¹⁴ Los tres personajes de *Blue Dragon*, a imagen de los habitantes de nuestro mundo, según Appadurai, ya no son prisioneros de una identidad nacional fija, «planean», desplazados sin cesar, libres como el aire, cambiando de identidad según las necesidades. El epílogo de su historia conoce tres variantes sucesivas, como para indicar que ya no hay relato concluyente, moralizador, y que todo depende de la elección de los espectadores. Así el *ménage à trois* funciona bien, aunque no produce mucho efecto, como si ya no se pudiera conectar su historia a la realidad, una realidad ya globalizada y opcional. El relato de sus encuentros es fluido como estos flujos migratorios de hoy que, según Appadurai, circulan en una transnación desplazada, reemplazando las identidades geográficas y culturales de hace sesenta años.

3. Performance de la identidad: Gómez-Peña

En todo su trabajo de performer, Guillermo Gómez-Peña aborda el problema de la identidad nacional y étnica. Este mejicano que vive en Estados Unidos conoce perfectamente las dificultades de los chicanos para integrarse en la sociedad norteamericana. El performer, claro está, se deja la piel para probar los límites de la «corrección intercultural». Su cuerpo es el campo de batalla y de provocación que le sirve para observar la inscripción de las más diversas identidades, sobre todo étnica, racial, sexual y política. Aumentando los efectos grotescos de todos estos marcadores de identidad, provoca al buen gusto dominante, descubre la construcción de las identidades. La performance se convierte en el mejor medio para denunciar la idealización del teatro antropológico.

Cada *sketch* trata de una dificultad iden-

titaria y pone en duda toda pretensión de armonía cultural o de identidad estable, de entendimiento idealizado entre los pueblos o los grupos. Así, en *La Kabuki Club Girl* vemos un montaje muy rápido de fotos en color centradas en el rostro, después en el vestido entreabierto o en los ademanes detrás del abanico, mientras que una música ritma cada plano cinematográfico como una pulsación. El montaje alternado subraya la violencia utilizada con la Kabuki Girl, «ametrallada» y humillada por el objetivo fotográfico, obligada a mostrar partes escondidas del cuerpo. Entre estas (muy bonitas) imágenes de color rojo, la película intercala imágenes en blanco y negro de un desfile de moda occidental frente a un público africano admirativo. Encerradas en el camión para cambiarse, las maniqués se preparan, comen una galleta bajo el ojo ávido e indiscreto de los observadores, no están nunca al abrigo de las miradas de los africanos. No existen más que en la mirada del hombre, así como la Girl debe provocar al cliente, rompiendo el código cultural de la Geisha japonesa: actitud corpórea relajada y vestido entreabierto. La incompatibilidad de los mundos japonés y africano, el choque de los colores, de los ritmos musicales, remiten a la imposible síntesis, armonía o reconciliación entre las culturas. Esta provocación visual bien vale largos discursos teóricos sobre la globalización.

Gracias a este tipo de performance, Gómez-Peña proporciona de nuevo vida y vigor a un teatro intercultural correcto pero timorato. El cuerpo del actor es el lugar donde la violencia de las relaciones mercantiles se manifiesta mejor.

4. Resistencia a la identidad y recurso a la estética: Wilson, Khan

Las puestas en escena de Robert Wilson proceden sin lugar a dudas de una gestión globalizadora de elementos elaborados en diferentes lugares, reunificados y desunidos en función de los teatros y de los intérpre-

tes, confiados, subtratados y preparados por colaboradores que disponen el material antes de la mirada final del maestro. Sin embargo, el dominio de los elementos escénicos no pretende confrontar lógicas culturales, respetar no se sabe qué autenticidad en la representación de las alusiones culturales. Lo que cuenta, en efecto, es únicamente la precisión y la abstracción puramente estética, el proceso de afinamiento y de concentración de la materia artística. Desde este momento, se puede ciertamente aquí y allí, como en *Madame Butterfly*, descubrir la influencia tal de una civilización, incluso de una obra emblemática de esta área geográfica, pero lo esencial no se encuentra en el sistema de las alusiones ni en la pertinencia de las aproximaciones. De aquí esta paradoja: Wilson se sitúa a la vez en la continuidad del arte contemporáneo americano (minimal art, expresionismo abstracto, pop art, pintura de Rothko) y en la sensibilidad de un arte extremo-oriental y budista. El resultado es puramente estético, sin concesión a una pertenencia étnica o a una exactitud antropológica. La cuestión de la identidad, de la especificidad cultural no se plantea, ya que el arte de Wilson ha dejado conscientemente de lado toda fidelidad a culturas existentes. Eso implica un uso perfectamente controlado y abstraído de lo gestual, una interpretación hierática, simple pero coherente, que no distrae de las voces y de la música. La pertenencia cultural (Japón, Italia, el origen de los intérpretes) es sentida como no pertinente, como aquello que distrae de la música, de la pintura, de un arte por el arte. Este «*postnational order*» que, según Appadurai,¹⁵ aparece un poco por todas partes y singularmente en Estados Unidos, en el sistema político, es ya de alguna manera sensible a este tipo de arte «internacional», voluntariamente desligado de toda pertenencia étnica reconocible. El precio que hay que pagar por esta supresión cultural es un alejamiento de toda verosimilitud psicológica o social, lo que disminuye considerablemente el placer encontrado en la fábula

y en los efectos de realidad, como si se arriesgaran a alejarnos de la pura interpretación vocal, musical, gestual y escenográfica.

Otra cosa es la coreografía de Akram Khan. Éste se inspira en su propia tradición india clásica, el Kathak, y crea su propia coreografía, para un grupo de cinco bailarines sobre una música claramente inspirada en esta tradición rítmica. Colocando a sus bailarines en el espacio geométrico de Anish Kappour, retoma, gracias a la composición musical de..., la pulsación rítmica del Kathak. Alarga el movimiento codificado de la tradición en gestos formados por cortos conjuntos repetitivos. La coreografía de conjunto conserva la rítmica permitiendo al cuerpo de los bailarines inscribirse clara y sincrónicamente en el espacio. Más que de una transferencia de una tradición india hacia una forma bailada occidental y de cuerpos de bailarines contemporáneos, se trata de una extensión de un principio de composición, utilizando unas veces la repetición simultánea, otras el intervalo en la misma secuencia. La forma rítmica india es reanudada como base de partida de la música y de las figuras coreográficas repetitivas.

5. Retorno a la simplicidad del relato: *Peter Brook*

La última puesta en escena de Peter Brook, *Eleven and Twelve*, muestra el camino recorrido desde los comienzos de lo intercultural y demuestra, si es que era necesario, que la globalización no significa necesariamente la imposibilidad de un retorno a un teatro simple, inmediato y duro, tal como Brook siempre lo ha practicado, sobre todo antes de su periodo en el Centro Internacional de Investigación teatral y sus viajes a África, a principios de los años 1970. La obra, inspirada en el relato del escritor africano Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, explica la vida de este personaje real, maestro sufí, del cual el

autor se convirtió en discípulo. Coloca cara a cara a dos religiosos que se enfrentan primero por conflictos teológicos fútiles. Confrontados a la administración colonial francesa particularmente estúpida, se acabarán reconciliando. Bokar es un sabio de religión musulmana y no lo contrario. Más allá de toda pertenencia religiosa, cultural, política, el intercambio es humano y tolerante. El narrador evoca y dramatiza algunas escenas de la vida del sabio africano, donde la sensatez se pelea con la tolerancia.

Las tradiciones culturales se definen oponiéndose. Todo en la actuación, en la caracterización, el uso del cuerpo, ayuda a distinguir, de manera a veces un poco caricaturesca, los colonizadores y los colonizados, la arrogancia europea y la sensatez africana. Dos culturas, dos maneras de gobernar y de ver la vida se oponen: no sólo el texto, sino también la apariencia física y la manera de colocar el cuerpo. Este interculturalismo *light* ha renunciado a exponer las grandes tradiciones culturales, como en aquella dramatización brookiana del *Mahabharata* (1985). Sólo consiste en algunos fragmentos culturales, concentrados sobre algunos objetos, una atmósfera luminosa que evoca África, unos acentos ingleses diferentes. Estos detalles corresponden a la representación del África de entonces. Tienen poco que ver con los de nuestra realidad actual, la que percibimos desde que salimos del teatro de las Bouffes du Nord, el barrio y las tiendas de los inmigrantes indios, allí donde se elaboran nuevas maneras de vivir, culturas trasplantadas, una política de las migraciones y de la circulación de las minorías, de la cual Arjun Appadurai y Marc Augé han mostrado la movilidad en el espacio, a falta de la movilidad en el tiempo.¹⁶

Brook evita todo exotismo en su evocación de África, gracias a los actores de origen diverso, a la iluminación cálida, a los objetos simples y pobres. África o la religión son aquí universales, lo importante es el encuentro humano, aquello que era y continúa siendo una marca fundamental de

la aproximación intercultural. ¿Un retorno a los orígenes?

Conclusiones

1. Desde los años setenta, el teatro intercultural, en su primer florecimiento, ha recibido su primera lección teórica y ha conocido sus principales prohibiciones. Desde entonces, la naturaleza y la concepción de este teatro torpemente llamado “intercultural” han evolucionado considerablemente. La época ha cambiado radicalmente, los efectos de la globalización sobre la manera de hacer y concebir el teatro se han hecho sentir cada vez más. De aquí la renovación, incluso la completa mutación, del interculturalismo; de aquí también el aumento de nuestra atención hacia los fenómenos de la mundialización, nuestra voluntad de pensar el teatro en función del mundo que lo produce y lo recibe, teniendo en cuenta su dimensión socioeconómica y ética.

2. La reflexión sobre la globalización y su impacto sobre el teatro nos ha permitido modificar nuestra visión del teatro intercultural demasiado vinculada a las concepciones esencialistas, y a menudo normativas, de los años setenta, una visión demasiado obsesionada por la legitimidad de representar la cultura del otro.

3. La principal dificultad actual es –según parece– relacionar los trabajos de los sociólogos y economistas sobre la globalización, como los de Appadurai, y las posibilidades renovadas de la interculturalidad en las artes. ¿Cuál podría ser, por ejemplo, la relación entre la nueva manera de consumir, esta estética de lo efímero,¹⁷ según Appadurai, con la producción teatral actual?

4. Los ejemplos aquí propuestos no representan evidentemente el conjunto de las experiencias del teatro intercultural. En un cierto sentido, ya están pasados de moda,

porque ya no corresponden a la evolución de la sociedad (al menos francesa y europea). Pero también es cierto que el teatro intercultural es una noción procedente de los años 1960, de la utopía del carácter mixto, de la hibridación, del progreso social, del compartir y no necesariamente del pillaje. Numerosos sociólogos o etnólogos (como Appadurai o Augé) ya no hablan de culturas en contacto o de intercambios entre las culturas, prefieren utilizar el adjetivo «cultural» para indicar la volatilidad de la noción de cultura estable. Ahora se trata más bien pues de elementos culturales en suspensión en el aire, que ya no se basan en unas tradiciones ancestrales ni en un lugar o una época en que estas culturas se habrían conservado. En la Francia de las periferias, de las metrópolis e incluso de las ciudades ya no hay casi mezcla de culturas, sino en un nivel fantasmal de algunos teatros subvencionados que invitan a la población inmigrante o francesa procedente de la inmigración a participar en talleres de escritura y a una representación pública de los resultados. (Gennevilliers, Stains, Nanterre.)¹⁸ Se llega a esta triste paradoja: la llamada al diálogo de las culturas a menudo no es más que un eslogan vacío, desmovilizador y apolítico. ¿El teatro intercultural se puede transformar en un teatro de las culturas urbanas en las periferias de nuestras grandes ciudades francesas?

Sea como sea, nos hemos alejado del interculturalismo clásico de los años ochenta. Ya no creemos en una identidad nacional auténtica, en una cultura que pertenecería a una nación o a un pueblo, que un intelectual encarnaría, hablando en su nombre. Ahora debemos pensar de forma diferente la pertenencia nacional o cultural, denunciar la inconsistencia, el mito, la mistificación. En resumidas cuentas, hay que echar un poco de agua posmoderna y relativista a nuestro vino del terruño y a la cultura o la nación «nuestra-nuestra». Las «*diasporic public spheres*» (las esferas públicas diaspóricas) de las que habla Appadurai, con sus zonas mixtas, multiidentitarias, multié-

tnicas ya no se basan en unas identidades, unas pertenencias definidas, sino en clústers, unas reagrupaciones muy heterogéneas de prácticas. De ahora en adelante no sabríamos cómo hacer para que las culturas se encontraran, sino como mucho reagrupar lo mejor posible estos clústers. Esta nueva situación se corresponde en cierta forma con la manera de trabajar la puesta en escena en estos últimos veinte años. En efecto, la puesta en escena, desde esta confrontación intercultural, es una mezcla de prácticas que ya son clústers: así el texto es ya una intertextualidad, es ya «actuado»: escrito para y en unos cuerpos concretos; todo gesto cita otros gestos; la música es el crisol para otros; los cuerpos son híbridos, mezclados en su apariencia. Así, el teatro, llamado o no «intercultural», se compone de elementos ya precipitados en múltiples identidades, en materiales compuestos, hechos de cuerpo y de espíritu. Es también la razón por la cual la mezcla intercultural se hace casi automáticamente: todo teatro es ya una producción intercultural, lo que hace el análisis particularmente difícil.

5. ¿Y si lo intercultural en las artes no fuera en el fondo más que una actividad interartística, una interdisciplinariedad, una encrucijada, una confrontación y una suma de las artes, de las técnicas, de las formas de actuar? Si pensamos en la integración del hip hop en la coreografía contemporánea, en esta fusión de la música barroca, de la danza clásica y del hip hop en Dominique Hervieux y José Montalvo:¹⁹ ¿se trata de culturas? No en el sentido etnológico del término en cualquier caso, sino en el sentido de la cultura «noble», erudita, sabia, que acaba sin embargo integrando una cultura popular, marginal, paródica. ¿O bien es lo contrario?

La interdisciplinariedad confronta por otra parte disciplinas que se componen ellas mismas de diversas culturas (extranjeras) y de diversos niveles de cultura (en el sentido de *Bildung*).

6. Apostamos que, para prolongarse o incluso para existir, el teatro intercultural deberá reencontrar, o más bien encontrar, el sentido del humor: no tomarse demasiado en serio, saber bromear sobre sí mismo, sus límites, su futuro y sus orígenes, por muy sagrados que sean, y sobre todo recordar que finalmente no se trata más que de arte teatral...

Notas

1. Véase Arjun APPADURAI: *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996. Traducción francesa: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

2. Robert ABIRACHED: «Le théâtre étranger à notre société». En: *Forum du Théâtre européen*. 2008, Niza, *Du Théâtre*, núm. 17, junio 2009, p. 241.

3. Appadurai, op. cit., p. 4.

4. Op. cit., p. 8. «Des communautés affectives», traducción francesa, p. 37.

5. Así, por ejemplo, según Dan Rebellato, los «theatre scholars have tended to consider it an instance of theatrical 'interculturalism': the contested and controversial history of Western theatre's attempt to co-op (usually) Asian forms to revigorate its own culture» (p. 3).

6. Rastom BHARUCHA: *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres, Athlone, 2000.

7. Dennis KENNEDY: *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge University Press, 2009. En particular el capítulo 6, «Interculturalism and the global spectator».

8. Según Jacqueline Lo y Helen Gilbert, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», *The Drama Review* 46, (T175), otoño 2002.

9. Véase, sobre este tema, el libro de Dennis Kennedy, op. cit., en particular el capítulo 5, «The spectator as tourist».

10. Dan REBELLATO: *Theatre and Globalization*. Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 71.

11. Dan Rebellato, op. cit., p. 5.

12. *Ibid.*, pp. 39-46.

13. Arjun Appadurai, op. cit., p. 60: «Culture thus shifts from being some sort of inert, local

substance to being a rather more volatile form of difference» (p. 60).

14. Traducción francesa, *ibid.*, p. 71. Original, p. 33.

15. *Op. cit.*, p. 170.

16. Cf. Marc AUGÉ: *Pour une anthropologie de la mobilité*. París: Editions Payot et Rivages, 2009. «Redefinir la política de circulación de los hombres es urgente, desde el momento en que el carácter aproximativo de los diversos 'modelos de integración' es revelado por la evolución del contexto global (ascenso de los integristas, terrorismo, nuevo crecimiento de las ideologías). Pensar la movilidad, es también aprender a repensar el tiempo», (pp. 85 y 86).

17. Según la teoría de Appadurai, *op. cit.*, pp. 83-85. Traducción francesa, pp. 138-140.

18. Cf. Marc Augé, *op. cit.*, p. 50: «La llamada al respeto o a los diálogos de las culturas no tiene ninguna pertinencia en este contexto. En efecto, no concierne ni a los fanáticos movilizados, ni a las nuevas generaciones de orígenes diversos, que han creado o participado en la creación de nuevas culturas urbanas sin referencia a cualquier tradición anterior».

19. Por ejemplo en: *On danse*. DVD, Compañía Montalvo-Hervieu, 2005.



Jaume Melendres. Un recuerdo

Patrice Pavis

Université Paris VIII



Un homenaje

Para mí, Jaume Melendres era en principio alguien a quien conocía mal y que un día escogió traducir mi diccionario de teatro, cuando habría podido ocupar esos meses de dura labor redactando sus propios trabajos. Tal generosidad, muy rara, cada vez más rara, en el mundo académico donde reinan el «toma y daca» e incluso el «dame, dame», de entrada me ha tocado profundamente y ha abierto de par en par las puertas demasiado estrechas de mi corazón. Hoy aún, me reprocho no haberle sabido manifestar, a través de mi trabajo, mi compromiso o mi presencia, todo mi reconocimiento. Al menos siempre he sido consciente de la deuda que había contraído con él. Recuerdo mi alegría al recibir el ejemplar de su traducción de mi libro, recién sacado de las prensas de Paidós. Reproduzco *in extenso* la carta, de la cual he guardado una copia, que le dirigí entonces, y que testimoniaba la gratitud de poder, gracias a él, existir en el mundo hispanohablante:

Querido Jaume:

Hace algunos días recibí tu traducción de mi diccionario y estoy encantado. El libro me gusta mucho en su concepción tipográfica y en su presentación. Has hecho un trabajo muy bonito que te agradezco de todo corazón. Sé el tiempo y el esfuerzo que la traducción exige y estoy verdaderamente agradecido de que me los hayas otorgado tan generosamente.

No puedes imaginar el placer y el orgullo de saber que, gracias a ti, mi libro, el trabajo de veinticinco años, es accesible en España y América Latina. Ha hecho mucho más por mí allí que en mi propio país. Amigo(a)s, personas estimadas, mi vínculo vivo en la hispanidad, podrán de ahora en adelante leerme en *castellano*,* sin que sea

* En castellano en el original (nota de la trad.).

traicionado por el francés o por una traducción aproximada.

Habría deseado que tu nombre figurara más claramente en la página 5 del libro. ¿Quizás en las reediciones?

Es una lástima que no estés de paso por París para celebrar el feliz acontecimiento. Así me habrías dicho, tú que has leído todo el libro y muy atentamente, cómo mejorarlo, no digo completarlo, ya que eso no se puede hacer tan a menudo.

Por lo tanto, tienes en mí a un autor encantado, ¡*encantado!**

*Me gustaría saber cuándo viajarás a París y qué estás haciendo ahora en Barcelona. Y también leer tu propio trabajo, o verlo si escribes o haces puestas en escena. De todos modos espero que nos veamos para charlar sobre el teatro en general.**

Te deseo un muy buen año, un trabajo que te resulte agradable sin aburrirte o cansarte, una forma física que te haga sentir el aire caliente de Barcelona.

Y bien, deseemos que la vida sea tan bonita como el *Diccionario*. Gracias a ti.

Amistosamente,

Patrice Pavis
2/1/1999

Paso por alto los intercambios en los que Jaume me pedía una precisión sobre tal punto de detalle en el original francés y que quería aclarar para traducir lo más exactamente posible. Sonríe relejendo esta pregunta: «p. 396, 2ª línea: “Los otros, el héroe se define...;” no sé muy bien si falta un dónde; o bien si la coma debería ser un punto y coma». Cualquiera que coja la pluma para preocuparse por el matiz entre un punto y un punto y coma demuestra que respeta infinitamente el trabajo del otro, que no lo traicionará por una coma.

En su respuesta a mis cumplidos, Jaume me expresaba su satisfacción por el trabajo bien hecho, alababa el papel del corrector y del editor de Paidós. No abordaba más que de forma incidental su propio libro en preparación: «Todavía estoy con mi libro, mi historia del pensamiento teatral. Es una historia que no se acaba nunca, porque

cuando tiras de un hilo... De hecho, esta cuadratura del círculo, es una verdadera locura que a mi edad me debería prohibir» (carta del 8/2/1999).

Como le invité a venir a Francia para celebrar el acontecimiento, me prometió hacer una «escapada» a París, lo que llamaríamos aquí «escapar de una buena». ¡Con su sentido del humor a veces británico, comparaba una *escapadita** con una «*francesilla*»,* no un ranúnculo o una barra de pan, sino una «irregularidad conyugal», ¡para retomar su suave eufemismo!

Por desgracia, Jaume nunca encontró tiempo para esta inocente escapada académica. Nuestros correos testifican las dificultades para encontrar una fecha de viaje y de encuentro.

Hace cuatro años, Jaume me envió su *Teoría dramática*, finalmente publicada. ¡Por desgracia para mí, era en catalán! He aprendido un poco de español a solas, *por la calle*,* y a fuerza de viajar a España y a América Latina, pero siempre he tenido dificultades para leer en catalán. Sin embargo, he llegado a juntar mi poco español y mi demasiado francés para intentar descifrar algunos pasajes de su libro o para verificar algún detalle. Recuerdo, como le precisaba en mi correo electrónico del 28/12/2006, estar intrigado, después divertido, por sus ideas sobre el «director como proxeneta».

Entreveía perfectamente la importancia de su libro y me acuerdo, durante una visita a su Institut del Teatre en el año 2006, de haberle preguntado –una pregunta frecuente, me imagino– cuándo aparecería una traducción castellana de su obra. Jaume me confió su decepción porque un editor madrileño, bien situado en el campo de la dirección de escena y de los estudios teatrales, pero un poco también esclavo del «centralismo democrático», hubiera rehusado finalmente financiar la traducción española de este *opus magna*. Ignoro en qué estadio

* En castellano en el original (nota de la trad.).

están ahora las negociaciones editoriales para la «ampliación» de este libro, pero me gustaría pensar que esta edición será un día el regalo tardío de sus amigos y para sus amigos.

Muchos otros aspectos de la obra, dramática y escénica de Jaume, han permanecido, por desgracia, extraños para mí. Así, he pasado al lado de sus otras vidas. Me queda sin embargo el recuerdo de nuestros encuentros y discusiones, el rastro de su trabajo en el mío, su manera elegante y discreta de pasar por la vida.

Me gustaría dedicarle esta reflexión sobre el teatro intercultural que acabo de escribir y que me parece la más próxima a nuestra experiencia común de las culturas extranjeras y familiares, de mi recuerdo de la dificultad, de la necesidad y del placer de acercarse al otro.



El teatro intercultural en la actualidad (2010)

¿El teatro intercultural existe todavía?, la pregunta parece paradójica, incluso provocadora, en un momento en que los intercambios culturales de todo orden regulan nuestra vida cotidiana y cuando hasta el más ínfimo proyecto artístico apela a las fuentes y los públicos más variados. El caso es que nos hemos alejado mucho de las experiencias interculturales de los años 1980 de un Brook o de una Mnouchkine y de los debates sobre su legitimidad. El interculturalismo, una noción reciente (años 1970) y en otras épocas discutida, se ha banalizado considerablemente. Vale la pena también comprobar lo que retoma ahora y si todavía es útil para describir la producción actual del teatro y de la performance, particularmente en estos tiempos globalizados y mundializados.

1. ¿Crisis o normalización?

1. *Indicadores históricos recientes*

La caída del muro de Berlín y del comunismo en 1989 marcan un giro en el pensamiento intercultural. Este pensamiento significa la desaparición del principio universal, tanto el del humanismo occidental como el del internacionalismo proletario, floritura marchita del socialismo. Pone fin a una ideología que mantenía a la fuerza los estados de Europa del Este y pretendía preservar las nacionalidades bajo su ala protectora (URSS, Yugoslavia). El teatro intercultural se convierte en la fórmula mejor armada para un mundo sin un conflicto político abierto entre las naciones o entre las clases, la mejor adaptada y sometida a las leyes del mercado, la más acorde con la desaparición progresiva de las fronteras y de los estados-naciones.¹ Desde hace unos veinte años, las fronteras parecen escapar a cualquier control: desde 1989, las fronteras políticas y geográficas son móviles; después de 2001, el terrorismo escapa a la vigilancia; desde 2008, el capitalismo parece también incontrolable.

En los años 1970 y 1980, el interculturalismo fue bastante bien acogido por los poderes políticos tanto de derecha como de izquierda, ya que parecía querer establecer un puente entre culturas separadas o grupos étnicos que se ignoraban. Tras el 11 de septiembre de 2001, sin embargo, el miedo hacia culturas mal conocidas ha podido llevar a cierta desconfianza respecto a las performances interculturales. Quizás es el signo de que la metáfora del intercambio entre una cultura u otra, entre el presente y el pasado ya no funciona muy bien y que se debería al menos revisar su teoría. La teoría y la práctica del teatro intercultural de los años ochenta se encuentran de alguna manera superadas por la escenificación y la performance actuales. Como si ya no las pudiéramos pensar en términos de identidad nacional o cultural. ¿Qué ha pasado pues durante los últimos veinte años, cuan-

do incluso los políticos no hacían más que prometer la cooperación intercultural?

2. «El teatro, un extraño en la sociedad»

Según Robert Abirached, el teatro se habría convertido en un extraño en la sociedad contemporánea: «Hasta 1970 aproximadamente, el público tenía conciencia de su unidad. Era nacional. Un teatro nacional popular era el de la nación, cuyos objetivos, referencias y símbolos colectivos eran comunes. Esta cultura era común al pueblo y a la burguesía. Esta sociedad ha estallado, por diversas razones: por una diferenciación cada vez más brutal entre la periferia y la ciudad, entre poblaciones provenientes del exterior con su propia cultura y la cultura francesa y europea. En lugar de un público coherente se han multiplicado las microsociedades, los micropúblicos, que han generado su propio teatro». ² El teatro intercultural de estos últimos cuarenta años es una posible respuesta a la división de los públicos y de los géneros. En efecto, intenta ampliar la perspectiva nacional y política apelando a culturas «extranjeras», «mezcladas» en función de una visión central, la de la escenificación, la mayor parte del tiempo occidental. El interculturalismo funciona también (se olvida a menudo) en el otro sentido, una cultura extra-europea apela a clásicos europeos utilizando sus propias tradiciones escénicas. También se debería abrir el debate sobre cómo estas culturas/naciones/teatros abordan a los autores o los temas europeos, con qué presuposiciones, con qué intenciones, con qué prevenciones y prohibiciones. En Europa, no más que en otros lugares, el teatro intercultural occidental no se ha convertido en un género que federa todos los demás: se ha reducido a un teatro de investigación y de escenificación y, paradójicamente, se ha transformado al mismo tiempo en un teatro globalizado.

3. Crisis de la identidad nacional

Esta mutación se explica en gran parte por un cambio tanto de las identidades culturales como de las nacionales. Con el final de los dos bloques políticos rivales, con la dominación de una economía global, supranacional, las diferentes naciones e identidades “se despiertan”, ningún poder central las puede ya controlar. Sin embargo, al mismo tiempo, pierden poder económico y simbólico, ya que dependen a partir de ahora de una economía global y supranacional. La lenta pero inexorable disgregación de los estados-naciones (con respecto al verdadero poder, al menos) confirma la desaparición de culturas separadas, ligadas a naciones o estados, “adheridas” a entidades claras. Desde entonces el hecho intercultural se convierte casi en la regla general, ya no puede ser controlado o gestionado por estados-naciones y unos intelectuales que afirman (vanamente) representarles. Como en la evolución de la población mundial y de las migraciones según Appadurai, las culturas y los telespectadores son «desterritorializados». ³ En vez de entidades separadas, encontramos a partir de ahora diferentes «*communities of sentiments*». ⁴

Ante esta pérdida de identidad se dibujan dos reacciones opuestas: o bien una identidad rígida, una resistencia crispada y crítica a todo cambio, una actitud rápidamente reaccionaria, incluso racista, intentando restablecer a todo precio la identidad nacional; o bien al contrario un abandono posmoderno, una dejadez económica, una aceptación de los cambios de tiempo, un rechazo irónico a toda resistencia y a toda teoría explicativa y finalmente una aceptación de la mercantilización de la cultura.

II. Crisis política y teórica

1. Crisis de la political correctness

Un pecado original pesa sobre el teatro intercultural y éste es un argumento que los autoproclamados defensores de las culturas no europeas utilizadas por los directores de escena retoman sin cesar: el interculturalismo explotaría sin vergüenza las culturas extranjeras, actuaría como un colonizador.⁵ Recordamos los ataques furiosos de un Bharucha⁶ contra el orientalismo de Brook o contra los teóricos occidentales de este movimiento. Se trataba de acusaciones de colonialismo de Occidente hacia estos países sin defensa; los directores de escena «saquearían» temas y estilos sin consideración alguna hacia su identidad cultural.

Estos ataques han podido frenar las investigaciones interculturales de los artistas o enfriar el fervor de los teóricos, pero no han detenido evidentemente un movimiento irreprimible. Explican en parte el fracaso y la pérdida de empuje de esta corriente de la producción teatral. También hay que reconocer, como dice Denis Kennedy,⁷ que el teatro intercultural no se ha sabido posicionar entre las escenificaciones tradicionales de los clásicos y las deconstrucciones. La deconstrucción, la de un Vitez por ejemplo, percibía las cuestiones culturales o festivas como moralizantes o ingenuas, dignas de una fiesta infantil o de una velada de boy-scouts alrededor de un fuego campesino...

La época también ha cambiado: la escenificación ya no intenta significar metafóricamente un país o una época a través de otra cultura alejada en el tiempo o el espacio. Ya no siente la necesidad de revigorizar el teatro doméstico con productos exóticos más o menos afrodisíacos, como el teatro de Bali que inspiró a Artaud. Ya no osa afirmar que «el teatro es oriental» (Mnouchkine). La relación con la alteridad cultural se ha complicado considerablemente. Si los artistas tienen una relación natural y sin complejos en las otras culturas, los intelectuales

y el público bien pensante sienten terror ante la idea de un paso en falso en la representación y la apreciación del otro y de la otra cultura.

2. Crisis de la teorización

La teoría de los intercambios culturales y del interculturalismo atraviesa una crisis, porque el modelo del intercambio, de la comunicación y de la traducción, pero también el de dar (talento) y el de la puesta en común, ya no funcionan muy bien para describir estas obras híbridas. Éstas ya no sienten la necesidad de definirse como una confluencia de culturas, como si eso fuera evidente. Y, en efecto, ¿qué sentido tendría la interculturalidad, si las culturas ya están muy «mezcladas»? La antigua distinción entre la intra- y la interculturalidad ya no es siempre fácil de establecer. La que existe entre *cross-cultural* e *intercultural* (o *trans-cultural*) es útil, pero teórica del todo: *cross* indicaría la mezcla, el hibridismo (como *cross-breeding*), mientras que *inter* o *trans* señala el pasaje y la similitud universal,⁸ a la manera de un Grotowski, de un Barba o de un Brook.

A estos tres directores de escena se les ha reprochado, por ejemplo, su investigación abstraída (abstracta) de universales teatrales, sean cuales sean las culturas; se ha fustigado su falta de análisis político o histórico concreto. Brook habría tenido una visión esencialista del ser humano, llevada a un vínculo, una esencia perceptible sean cuales sean los contextos. Barba buscaría en lo preexpresivo unas características supra, incluso pre-culturales comunes a todas las formas existentes de interpretación y de danza. El reproche no es injustificado, pero se aplica mucho menos a las producciones recientes de un Barba, de una Mnouchkine o de un Brook.

El ejemplo de la última creación de Peter Brook –lo veremos más adelante– apunta el dilema del teatro intercultural, sus dos tentaciones: sea ofrecer una visión universal,

incluso universalista del ser humano, y atraer entonces la ira de los chantres de la diferencia cultural; sea, al contrario, insistir en el particularismo de cada cultura, rehusar cualquier aproximación y síntesis, y deslizarse hacia un particularismo extremo, que degenera rápidamente en un multiculturalismo, incluso un comunitarismo sectario. Como demuestra Ernesto Laclau, la izquierda y la reflexión democrática han dudado mucho tiempo entre estas dos posiciones: «El discurso democrático se había centrado en la igualdad más allá de la diferencia. Eso es cierto de la voluntad general de Rousseau como del jacobinismo o de la clase emancipadora del marxismo. Hoy, al contrario, la democracia está vinculada al reconocimiento del pluralismo y de las diferencias». El teatro intercultural ya no escapa a este debate. No sabría eludir la cuestión de su anclaje socioeconómico, ni desinteresarse de un análisis político y económico de las mutaciones engendradas por la globalización. Pero antes de intentar hacer este análisis, constataremos la gran diversidad de este teatro intercultural y de los géneros que se le emparentan.

3. Mutaciones de las experiencias espectaculares interculturales

La denominación «teatro intercultural» es cada vez menos utilizada: la de *intercultural performances* convendría más para señalar de entrada la apertura a otras *cultural performances*.

El teatro intercultural se distingue por los géneros siguientes, constituido a menudo por variantes o especializaciones:

- El *teatro multilingüe*, en regiones multilingües como Cataluña o Luxemburgo, cuentan con el bi- o multilingüismo del público para cambiar constantemente de lengua haciendo una alusión y haciéndole un guiño a una parte del público. Un humorista como Fellag pasa en sus *sketchs* del francés al árabe o al beréber según las alusiones

culturales o las expresiones idiomáticas intraducibles.

- El *teatro «en VO»* está muy a menudo subtítulo, lo que permite una recepción original y adaptada, pero permite oír el texto original con la posibilidad, que ciertamente constriñe, de la lectura.

- El *teatro sincrético* utiliza materiales textuales, musicales, plásticos tomados prestados a diversas culturas, sobre todo a las culturas indígenas que se encuentran así mezcladas con las formas europeas, tratando a menudo de los problemas del colonialismo o del neocolonialismo.

- El *teatro postcolonial* inscribe la escritura dramática, la de un Derek Walcott o de un Wole Soyinka, por ejemplo, en la lengua y la cultura del colonizador, enriqueciendo la lengua y la cultura. La puesta en escena se inspira en técnicas de interpretación de la cultura de origen confrontándolas a prácticas más «europeas del viejo colonizador».

- El *teatro* y (más frecuentemente) la poesía *criollizados* buscan el encuentro, la diferencia, la relación de la escritura «en presencia de todas las lenguas del mundo» (Edouard Glissant), para luchar mejor contra la mundialización uniformizadora. Designan sobre todo la lengua enriquecida en un «Todo-mundo», ciertamente caótico e imprevisible, pero alejado del multiculturalismo.

- El *teatro multicultural* en el sentido estricto y político del término no existe, en la medida en que negaría el contacto y los intercambios saludables entre culturas diferentes. Igualmente, un *teatro comunitarista* que se cerraría en una sola cultura, religión o comunidad, sólo tendría una visibilidad interna y cerrada.

- El «*community theatre*» por contraste está creado para la comunidad local o regional en sentido amplio, y no para una comunidad encerrada en sí misma.

- El *teatro de las minorías* no es necesariamente intercultural. Se dirige a minorías étnicas o lingüísticas, que no se pueden ni quieren aislar de la sociedad a menudo mul-

ticultural donde se desarrolla. Ciertos dramaturgos procedentes de las minorías negras o asiáticas en Gran Bretaña (como Roy Williams con su obra *Joe Guy* [2007]) o en Estados Unidos (como Sung Rno con *w(A) ve*).

– El *teatro para los turistas*, ciertamente no anunciado como tal, pero muy presente en los países que viven del turismo y que desean ofrecer a los turistas occidentales una imagen accesible, exótica y «presentable» de su cultura.⁹

– El *teatro para un festival* se dirige a un público a menudo internacional, a veces muy experto. Intenta adaptarse a las modas y a las expectativas del momento, se esfuerza en hacer su cultura accesible al público por cualquier tipo de acuerdo.

– El *teatro cosmopolita*, así denominado a resultas de los trabajos de Appadurai, de Reinelt o Rebellato, quiere desmarcarse del teatro más globalizado que intercultural. El cosmopolita en efecto «se distingue de la ética que gobierna la globalización».¹⁰

Estas categorías, que resultan poco o mucho de la esfera de influencia intercultural, se recortan frecuentemente y la lista no está cerrada. Todas se resienten del impacto de la globalización. ¿El teatro intercultural se reduciría a un «teatro globalizado»?

III. Del teatro intercultural al teatro globalizado: ejemplos recientes

Si la cultura es una realidad que parece hoy desaparecer a ojos vista y sin remisión, ¿cómo no estaría el teatro intercultural también mutando completamente, incluso disgregándose? ¿Pero se trata de espectáculos que se han convertido en ilegibles o de espectáculos a los que no se les considera ya bastante «*politically correct*»? Lo que plantea un problema es más bien su comprensión teórica, nuestra dificultad de englobar y pensar la inmensa producción intercultural.

Recordaremos que la categoría del teatro

intercultural es muy reciente: se remonta como mucho a los años 1970, sobre todo con las puestas en escena de Peter Brook en las Bouffes du Nord. Olvidamos que cada área cultural tiene su propia definición de la cultura y del intercambio cultural. Lo que en el mundo occidental pasa por un gran descubrimiento aureolado de misterio, incluso de transgresión, parecerá evidente en el contexto japonés, chino o coreano contemporáneo. Es pues indispensable especificar siempre en qué contexto y con qué objetivo analizamos y juzgamos las producciones interculturales. Conviene historizar la noción de lo intercultural. Los años de 1950 a 1970 conocen una edad de oro de la inocencia. Pero desde 1972 (atentado palestino durante los Juegos Olímpicos de Múnich), o 1973 (primer shock petrolero), los años 1970, con el contragolpe reaccionario del post Mayo del 68, marcan un giro. La globalización es cada vez más visible.

Desde hace unos veinte años tenemos tendencia a atribuir todos los males del mundo a la globalización. Ésta sería la responsable de la uniformización¹¹ de las prácticas culturales, como si en algún momento las culturas hubieran sido puras y auténticas. Mucho más preocupante parece ser la deriva de la sociedad hacia una concepción comunitarista o bien hacia una visión esencialista estereotipada. En el primer caso, un grupo, muy a menudo religioso, se atribuye el derecho a decidir cuál es la buena cultura y cómo tiene que circunscribir a sus miembros en unas reglas oprimentes; en el segundo caso, la sociedad corre el riesgo de paralizarse dogmáticamente en un modelo supuestamente universal, pero que sólo beneficia al mismo grupo ya existente.

Igualmente se ha reprochado a menudo a la primera oleada de la práctica y de la teoría intercultural (la de Brook, Barba o Mnouchkine) de haber sucumbido a una actitud esencialista, de descuidar el análisis socioeconómico de los espectáculos para interesarse sólo en la dimensión estética. Convendría en efecto plantear una mirada

de economista o de historiador sobre la obra analizada. Pero aunque no nos faltan excelentes economistas y sociólogos, la dificultad radica en aplicar su saber en el objeto estético, en lugar de reescribir siempre el mismo capítulo sobre la historia del colonialismo.

A una nueva época, nuevas preguntas. Las objeciones contra una teoría general de los intercambios culturales en los espectáculos son extraídas de la práctica reciente del interculturalismo a través de un performer. En efecto, desde el momento en que un performer individual se hace cargo del espectáculo y no un director de escena con todo su equipo, la práctica se reduce a una experiencia personal y física que, sin embargo, testimonia la evolución de una sociedad. El ejemplo de Gómez-Peña se impone, lo veremos más adelante, como el modelo de esta tendencia a reducir los grandes intercambios teatrales a una serie de identidades múltiples. Con y gracias a él, hemos pasado, en el transcurso de los últimos veinte años, de una concepción estática de la identidad al de una serie, de un repertorio de identidades. Como muestran Gómez-Peña y la investigación sobre las identidades móviles del hombre posmoderno y postdramático, la multiplicación de las identidades es infinita. Más allá de las identidades sexual, étnica, histórica, religiosa, etcétera, podemos imaginar comunidades que multiplican las marcas de adhesión y por lo tanto de exclusión. El confinamiento identitario comunitario o la multiplicación al infinito y al absurdo de las identidades que componen al ser humano, ¿no es en el fondo lo mismo?

IV. El teatro globalizado: ejemplos recientes

Dejaremos de lado los casos de extrema mercantilización, muy bien descritos por Dan Rebellato en sus análisis de los grandes *musicals* y del «McTheatre». ¹² A partir de algunos ejemplos típicos recientes de este

interculturalismo globalizado, nos preguntaremos si el género se ha renovado y en qué direcciones ha evolucionado en el transcurso de estos últimos años. ¿Se trata todavía de una «*intercultural performance*» y en qué caso particular renueva el género, pese a las restricciones socioeconómicas de la globalización?

1. *Distancia histórica y reescritura: Michel Vinaver y Oriza Hirata*

Michel Vinaver, por primera vez en su carrera, ha permitido a otro autor, el dramaturgo japonés Oriza Hirata, adaptar, incluso reescribir, una de sus obras, *Par-dessus bord*. La transposición no es simplemente geográfica: de Francia hacia Japón. Se trata de un cambio de época y de sistema de producción y de comercialización. Pasamos de una empresa familiar francesa de papel higiénico de los años 1960 a una empresa contemporánea multinacional japonesa de cubetas calentadoras de inodoros, una compañía readquirida por una compañía francesa. El elemento cómico no está relacionado sólo con el contexto, con la diferencia del «método» entre el papel higiénico y un manantial de agua y después de aire. Reside, como en la obra original, en las palabras vulgares, escatológicas y la realidad de las mutaciones económicas.

Tanto la problemática socioeconómica como la dimensión intercultural se ven modificadas. Al historicizar la obra de Vinaver, pasándola al Japón contemporáneo, Hirata y su director de escena francés Arnaud Meunier encuentran otra forma de teatro a la vez político e intercultural. El encuentro de dos escrituras, rara en las experiencias de teatro intercultural, enriquece considerablemente este género demasiado tiempo aislado en la confrontación de las formas y de las interpretaciones. La reescritura se entretiene con las variables de época y de estilo, no se detiene en las diferencias culturales: la aproximación y la reunificación de los temas y de los diálogos se hace

antes en la adaptación. Ya no es necesario reunificar estilos nacionales, imágenes culturales, gestuales y tradiciones teatrales. La actuación de los actores japoneses es «occidental»: a veces hablan en francés mientras que sus colegas franceses intentan hacerlo en japonés. No podríamos hablar sin embargo de teatro fusionado franco-japonés, aunque el director de escena defina así su proyecto de un espectáculo que debe tanto a Vinaver como a Hirata. Más que una imposible fusión, destacamos el encuentro, muy poco frecuente, entre una profunda preocupación económica y una sensibilidad epidérmica a la diferencia cultural, sea a propósito del papel higiénico o de su ausencia...

2. Desterritorialización del paisaje étnico: Robert Lepage

El teatro de Robert Lepage provee numerosos ejemplos de teatro globalizado, no sólo por su repetición y su funcionamiento, sino por su temática. *The Blue Dragon*, una especie de continuación, veinte años después, de *La Trilogie des Dragons*, posee todos los ingredientes del teatro intercultural: explica la historia de Pierre, un quebequense que ha ido a estudiar pintura y caligrafía a China, y de Claire, su ex compañera, que lo va a ver y quiere adoptar un niño chino. Xiao Ling, la nueva compañera de Pierre y joven artista china, justamente espera un niño de Pierre...

Los personajes viajan entre las culturas, pero no las encarnan y no intentan fabricar una improbable síntesis. Los elementos culturales, bastante estereotipados, son como la proyección de su imaginación y de la nuestra, espectadores. Esta cultura, china o del Quebec, no tiene nada fijo ni identitario, ninguna sustancia local reconocible, es al contrario una forma volátil de diferencia.¹³ Forma un «*ethnoscape*», un «paisaje étnico», es decir «el paisaje formado por los individuos que constituyen el mundo cambiante en el cual vivimos: turistas, inmi-

grantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados y otros grupos constituyen un rasgo esencial del mundo que parece afectar como nunca a la política de las naciones».¹⁴ Los tres personajes de *Blue Dragon*, a imagen de los habitantes de nuestro mundo, según Appadurai, ya no son prisioneros de una identidad nacional fija, «planean», desplazados sin cesar, libres como el aire, cambiando de identidad según las necesidades. El epílogo de su historia conoce tres variantes sucesivas, como para indicar que ya no hay relato concluyente, moralizador, y que todo depende de la elección de los espectadores. Así el *ménage à trois* funciona bien, aunque no produce mucho efecto, como si ya no se pudiera conectar su historia a la realidad, una realidad ya globalizada y opcional. El relato de sus encuentros es fluido como estos flujos migratorios de hoy que, según Appadurai, circulan en una transnación desplazada, reemplazando las identidades geográficas y culturales de hace sesenta años.

3. Performance de la identidad: Gómez-Peña

En todo su trabajo de performer, Guillermo Gómez-Peña aborda el problema de la identidad nacional y étnica. Este mejicano que vive en Estados Unidos conoce perfectamente las dificultades de los chicanos para integrarse en la sociedad norteamericana. El performer, claro está, se deja la piel para probar los límites de la «corrección intercultural». Su cuerpo es el campo de batalla y de provocación que le sirve para observar la inscripción de las más diversas identidades, sobre todo étnica, racial, sexual y política. Aumentando los efectos grotescos de todos estos marcadores de identidad, provoca al buen gusto dominante, descubre la construcción de las identidades. La performance se convierte en el mejor medio para denunciar la idealización del teatro antropológico.

Cada *sketch* trata de una dificultad iden-

titaria y pone en duda toda pretensión de armonía cultural o de identidad estable, de entendimiento idealizado entre los pueblos o los grupos. Así, en *La Kabuki Club Girl* vemos un montaje muy rápido de fotos en color centradas en el rostro, después en el vestido entreabierto o en los ademanes detrás del abanico, mientras que una música ritma cada plano cinematográfico como una pulsación. El montaje alternado subraya la violencia utilizada con la Kabuki Girl, «ametrallada» y humillada por el objetivo fotográfico, obligada a mostrar partes escondidas del cuerpo. Entre estas (muy bonitas) imágenes de color rojo, la película intercala imágenes en blanco y negro de un desfile de moda occidental frente a un público africano admirativo. Encerradas en el camión para cambiarse, las maniqués se preparan, comen una galleta bajo el ojo ávido e indiscreto de los observadores, no están nunca al abrigo de las miradas de los africanos. No existen más que en la mirada del hombre, así como la Girl debe provocar al cliente, rompiendo el código cultural de la Geisha japonesa: actitud corpórea relajada y vestido entreabierto. La incompatibilidad de los mundos japonés y africano, el choque de los colores, de los ritmos musicales, remiten a la imposible síntesis, armonía o reconciliación entre las culturas. Esta provocación visual bien vale largos discursos teóricos sobre la globalización.

Gracias a este tipo de performance, Gómez-Peña proporciona de nuevo vida y vigor a un teatro intercultural correcto pero timorato. El cuerpo del actor es el lugar donde la violencia de las relaciones mercantiles se manifiesta mejor.

4. Resistencia a la identidad y recurso a la estética: Wilson, Khan

Las puestas en escena de Robert Wilson proceden sin lugar a dudas de una gestión globalizadora de elementos elaborados en diferentes lugares, reunificados y desunidos en función de los teatros y de los intérpre-

tes, confiados, subtratados y preparados por colaboradores que disponen el material antes de la mirada final del maestro. Sin embargo, el dominio de los elementos escénicos no pretende confrontar lógicas culturales, respetar no se sabe qué autenticidad en la representación de las alusiones culturales. Lo que cuenta, en efecto, es únicamente la precisión y la abstracción puramente estética, el proceso de afinamiento y de concentración de la materia artística. Desde este momento, se puede ciertamente aquí y allí, como en *Madame Butterfly*, descubrir la influencia tal de una civilización, incluso de una obra emblemática de esta área geográfica, pero lo esencial no se encuentra en el sistema de las alusiones ni en la pertinencia de las aproximaciones. De aquí esta paradoja: Wilson se sitúa a la vez en la continuidad del arte contemporáneo americano (minimal art, expresionismo abstracto, pop art, pintura de Rothko) y en la sensibilidad de un arte extremo-oriental y budista. El resultado es puramente estético, sin concesión a una pertenencia étnica o a una exactitud antropológica. La cuestión de la identidad, de la especificidad cultural no se plantea, ya que el arte de Wilson ha dejado conscientemente de lado toda fidelidad a culturas existentes. Eso implica un uso perfectamente controlado y abstraído de lo gestual, una interpretación hierática, simple pero coherente, que no distrae de las voces y de la música. La pertenencia cultural (Japón, Italia, el origen de los intérpretes) es sentida como no pertinente, como aquello que distrae de la música, de la pintura, de un arte por el arte. Este «*postnational order*» que, según Appadurai,¹⁵ aparece un poco por todas partes y singularmente en Estados Unidos, en el sistema político, es ya de alguna manera sensible a este tipo de arte «internacional», voluntariamente desligado de toda pertenencia étnica reconocible. El precio que hay que pagar por esta supresión cultural es un alejamiento de toda verosimilitud psicológica o social, lo que disminuye considerablemente el placer encontrado en la fábula

y en los efectos de realidad, como si se arriesgaran a alejarnos de la pura interpretación vocal, musical, gestual y escenográfica.

Otra cosa es la coreografía de Akram Khan. Éste se inspira en su propia tradición india clásica, el Kathak, y crea su propia coreografía, para un grupo de cinco bailarines sobre una música claramente inspirada en esta tradición rítmica. Colocando a sus bailarines en el espacio geométrico de Anish Kappour, retoma, gracias a la composición musical de..., la pulsación rítmica del Kathak. Alarga el movimiento codificado de la tradición en gestos formados por cortos conjuntos repetitivos. La coreografía de conjunto conserva la rítmica permitiendo al cuerpo de los bailarines inscribirse clara y sincrónicamente en el espacio. Más que de una transferencia de una tradición india hacia una forma bailada occidental y de cuerpos de bailarines contemporáneos, se trata de una extensión de un principio de composición, utilizando unas veces la repetición simultánea, otras el intervalo en la misma secuencia. La forma rítmica india es reanudada como base de partida de la música y de las figuras coreográficas repetitivas.

5. Retorno a la simplicidad del relato: *Peter Brook*

La última puesta en escena de Peter Brook, *Eleven and Twelve*, muestra el camino recorrido desde los comienzos de lo intercultural y demuestra, si es que era necesario, que la globalización no significa necesariamente la imposibilidad de un retorno a un teatro simple, inmediato y duro, tal como Brook siempre lo ha practicado, sobre todo antes de su periodo en el Centro Internacional de Investigación teatral y sus viajes a África, a principios de los años 1970. La obra, inspirada en el relato del escritor africano Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, explica la vida de este personaje real, maestro sufí, del cual el

autor se convirtió en discípulo. Coloca cara a cara a dos religiosos que se enfrentan primero por conflictos teológicos fútiles. Confrontados a la administración colonial francesa particularmente estúpida, se acabarán reconciliando. Bokar es un sabio de religión musulmana y no lo contrario. Más allá de toda pertenencia religiosa, cultural, política, el intercambio es humano y tolerante. El narrador evoca y dramatiza algunas escenas de la vida del sabio africano, donde la sensatez se pelea con la tolerancia.

Las tradiciones culturales se definen oponiéndose. Todo en la actuación, en la caracterización, el uso del cuerpo, ayuda a distinguir, de manera a veces un poco caricaturesca, los colonizadores y los colonizados, la arrogancia europea y la sensatez africana. Dos culturas, dos maneras de gobernar y de ver la vida se oponen: no sólo el texto, sino también la apariencia física y la manera de colocar el cuerpo. Este interculturalismo *light* ha renunciado a exponer las grandes tradiciones culturales, como en aquella dramatización brookiana del *Mahabharata* (1985). Sólo consiste en algunos fragmentos culturales, concentrados sobre algunos objetos, una atmósfera luminosa que evoca África, unos acentos ingleses diferentes. Estos detalles corresponden a la representación del África de entonces. Tienen poco que ver con los de nuestra realidad actual, la que percibimos desde que salimos del teatro de las Bouffes du Nord, el barrio y las tiendas de los inmigrantes indios, allí donde se elaboran nuevas maneras de vivir, culturas trasplantadas, una política de las migraciones y de la circulación de las minorías, de la cual Arjun Appadurai y Marc Augé han mostrado la movilidad en el espacio, a falta de la movilidad en el tiempo.¹⁶

Brook evita todo exotismo en su evocación de África, gracias a los actores de origen diverso, a la iluminación cálida, a los objetos simples y pobres. África o la religión son aquí universales, lo importante es el encuentro humano, aquello que era y continúa siendo una marca fundamental de

la aproximación intercultural. ¿Un retorno a los orígenes?

Conclusiones

1. Desde los años setenta, el teatro intercultural, en su primer florecimiento, ha recibido su primera lección teórica y ha conocido sus principales prohibiciones. Desde entonces, la naturaleza y la concepción de este teatro torpemente llamado “intercultural” han evolucionado considerablemente. La época ha cambiado radicalmente, los efectos de la globalización sobre la manera de hacer y concebir el teatro se han hecho sentir cada vez más. De aquí la renovación, incluso la completa mutación, del interculturalismo; de aquí también el aumento de nuestra atención hacia los fenómenos de la mundialización, nuestra voluntad de pensar el teatro en función del mundo que lo produce y lo recibe, teniendo en cuenta su dimensión socioeconómica y ética.

2. La reflexión sobre la globalización y su impacto sobre el teatro nos ha permitido modificar nuestra visión del teatro intercultural demasiado vinculada a las concepciones esencialistas, y a menudo normativas, de los años setenta, una visión demasiado obsesionada por la legitimidad de representar la cultura del otro.

3. La principal dificultad actual es –según parece– relacionar los trabajos de los sociólogos y economistas sobre la globalización, como los de Appadurai, y las posibilidades renovadas de la interculturalidad en las artes. ¿Cuál podría ser, por ejemplo, la relación entre la nueva manera de consumir, esta estética de lo efímero,¹⁷ según Appadurai, con la producción teatral actual?

4. Los ejemplos aquí propuestos no representan evidentemente el conjunto de las experiencias del teatro intercultural. En un cierto sentido, ya están pasados de moda,

porque ya no corresponden a la evolución de la sociedad (al menos francesa y europea). Pero también es cierto que el teatro intercultural es una noción procedente de los años 1960, de la utopía del carácter mixto, de la hibridación, del progreso social, del compartir y no necesariamente del pillaje. Numerosos sociólogos o etnólogos (como Appadurai o Augé) ya no hablan de culturas en contacto o de intercambios entre las culturas, prefieren utilizar el adjetivo «cultural» para indicar la volatilidad de la noción de cultura estable. Ahora se trata más bien pues de elementos culturales en suspensión en el aire, que ya no se basan en unas tradiciones ancestrales ni en un lugar o una época en que estas culturas se habrían conservado. En la Francia de las periferias, de las metrópolis e incluso de las ciudades ya no hay casi mezcla de culturas, sino en un nivel fantasmal de algunos teatros subvencionados que invitan a la población inmigrante o francesa procedente de la inmigración a participar en talleres de escritura y a una representación pública de los resultados. (Gennevilliers, Stains, Nanterre.)¹⁸ Se llega a esta triste paradoja: la llamada al diálogo de las culturas a menudo no es más que un eslogan vacío, desmovilizador y apolítico. ¿El teatro intercultural se puede transformar en un teatro de las culturas urbanas en las periferias de nuestras grandes ciudades francesas?

Sea como sea, nos hemos alejado del interculturalismo clásico de los años ochenta. Ya no creemos en una identidad nacional auténtica, en una cultura que pertenecería a una nación o a un pueblo, que un intelectual encarnaría, hablando en su nombre. Ahora debemos pensar de forma diferente la pertenencia nacional o cultural, denunciar la inconsistencia, el mito, la mistificación. En resumidas cuentas, hay que echar un poco de agua posmoderna y relativista a nuestro vino del terruño y a la cultura o la nación «nuestra-nuestra». Las «*diasporic public spheres*» (las esferas públicas diaspóricas) de las que habla Appadurai, con sus zonas mixtas, multiidentitarias, multié-

tnicas ya no se basan en unas identidades, unas pertenencias definidas, sino en clústers, unas reagrupaciones muy heterogéneas de prácticas. De ahora en adelante no sabríamos cómo hacer para que las culturas se encontraran, sino como mucho reagrupar lo mejor posible estos clústers. Esta nueva situación se corresponde en cierta forma con la manera de trabajar la puesta en escena en estos últimos veinte años. En efecto, la puesta en escena, desde esta confrontación intercultural, es una mezcla de prácticas que ya son clústers: así el texto es ya una intertextualidad, es ya «actuado»: escrito para y en unos cuerpos concretos; todo gesto cita otros gestos; la música es el crisol para otros; los cuerpos son híbridos, mezclados en su apariencia. Así, el teatro, llamado o no «intercultural», se compone de elementos ya precipitados en múltiples identidades, en materiales compuestos, hechos de cuerpo y de espíritu. Es también la razón por la cual la mezcla intercultural se hace casi automáticamente: todo teatro es ya una producción intercultural, lo que hace el análisis particularmente difícil.

5. ¿Y si lo intercultural en las artes no fuera en el fondo más que una actividad interartística, una interdisciplinariedad, una encrucijada, una confrontación y una suma de las artes, de las técnicas, de las formas de actuar? Si pensamos en la integración del hip hop en la coreografía contemporánea, en esta fusión de la música barroca, de la danza clásica y del hip hop en Dominique Hervieux y José Montalvo:¹⁹ ¿se trata de culturas? No en el sentido etnológico del término en cualquier caso, sino en el sentido de la cultura «noble», erudita, sabia, que acaba sin embargo integrando una cultura popular, marginal, paródica. ¿O bien es lo contrario?

La interdisciplinariedad confronta por otra parte disciplinas que se componen ellas mismas de diversas culturas (extranjeras) y de diversos niveles de cultura (en el sentido de *Bildung*).

6. Apostamos que, para prolongarse o incluso para existir, el teatro intercultural deberá reencontrar, o más bien encontrar, el sentido del humor: no tomarse demasiado en serio, saber bromear sobre sí mismo, sus límites, su futuro y sus orígenes, por muy sagrados que sean, y sobre todo recordar que finalmente no se trata más que de arte teatral...

Notas

1. Véase Arjun APPADURAI: *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996. Traducción francesa: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

2. Robert ABIRACHED: «Le théâtre étranger à notre société». En: *Forum du Théâtre européen*. 2008, Niza, *Du Théâtre*, núm. 17, junio 2009, p. 241.

3. Appadurai, op. cit., p. 4.

4. Op. cit., p. 8. «Des communautés affectives», traducción francesa, p. 37.

5. Así, por ejemplo, según Dan Rebellato, los «theatre scholars have tended to consider it an instance of theatrical 'interculturalism': the contested and controversial history of Western theatre's attempt to co-op (usually) Asian forms to revigorate its own culture» (p. 3).

6. Rastom BHARUCHA: *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Londres, Athlone, 2000.

7. Dennis KENNEDY: *The Spectator and the Spectacle*. Cambridge University Press, 2009. En particular el capítulo 6, «Interculturalism and the global spectator».

8. Según Jacqueline Lo y Helen Gilbert, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», *The Drama Review* 46, (T175), otoño 2002.

9. Véase, sobre este tema, el libro de Dennis Kennedy, op. cit., en particular el capítulo 5, «The spectator as tourist».

10. Dan REBELLATO: *Theatre and Globalization*. Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 71.

11. Dan Rebellato, op. cit., p. 5.

12. *Ibid.*, pp. 39-46.

13. Arjun Appadurai, op. cit., p. 60: «Culture thus shifts from being some sort of inert, local

substance to being a rather more volatile form of difference» (p. 60).

14. Traducción francesa, *ibid.*, p. 71. Original, p. 33.

15. *Op. cit.*, p. 170.

16. Cf. Marc AUGÉ: *Pour une anthropologie de la mobilité*. París: Editions Payot et Rivages, 2009. «Redefinir la política de circulación de los hombres es urgente, desde el momento en que el carácter aproximativo de los diversos 'modelos de integración' es revelado por la evolución del contexto global (ascenso de los integristas, terrorismo, nuevo crecimiento de las ideologías). Pensar la movilidad, es también aprender a repensar el tiempo», (pp. 85 y 86).

17. Según la teoría de Appadurai, *op. cit.*, pp. 83-85. Traducción francesa, pp. 138-140.

18. Cf. Marc Augé, *op. cit.*, p. 50: «La llamada al respeto o a los diálogos de las culturas no tiene ninguna pertinencia en este contexto. En efecto, no concierne ni a los fanáticos movilizados, ni a las nuevas generaciones de orígenes diversos, que han creado o participado en la creación de nuevas culturas urbanas sin referencia a cualquier tradición anterior».

19. Por ejemplo en: *On danse*. DVD, Compañía Montalvo-Hervieu, 2005.

