

no de estímulos visuales y sonoros de un circo americano a tres pistas y la concentración en el trabajo de la artista propiciada por la pista única de los circos europeos explica algunas cosas básicas sobre los caracteres de las dos sociedades.

Cualquier forma de espectáculo es cultura en acción, porque nace de la dinámica de una cultura concreta y, al mismo tiempo, la realimenta y la redefine constantemente. Como recuerda el profesor de teoría dramática Patrice Pavis, cada contexto socio-económico-cultural elabora y fija todo un sistema de signos que son usados y compartidos como códigos de referencia por sus ciudadanos. Teniendo en cuenta las experiencias de creadores escénicos como Derek Walcott o Eugenio Barba, Pavis señala la diferencia entre la mezcla reductora de culturas en contacto (criollización cultural) y la relación de confluencia en la que una cultura absorbe e intercambia elementos con otras culturas sin que por eso pierda la propia personalidad (multiculturalismo).⁶ Si es evidente que la actual carrera globalizadora puede comportar una interrelación que potencie y hermane las diferentes culturas en juego, no lo es menos que, si no estamos atentos, la globalización puede derivar en una hibridación terriblemente empobrecedora para todo el mundo. Por mucho que algunos esnobs dedicados a la gestión cultural encuentren que la palabra mestizaje es sinónimo de modernidad y apertura, la única globalización fértil y deseable será la que respete las personalidades propias de las diferentes culturas en contacto. Por lo tanto, y visto desde aquí, considero que el circo oriental que nos visita (y los promotores internacionales que hacen negocio) tendría que tener claro si quiere ser criollo o multicultural, porque son dos opciones muy diferentes y conducen a resultados también muy diferentes. En esta decisión –que me parece trascendental– están en juego tanto los aspectos formales como los códigos y referentes metatextuales, y tienen un papel capital todos y cada uno de los agentes que intervienen en el proceso crea-

tivo y en la posterior difusión de los espectáculos: desde los artistas hasta los promotores, pasando por los festivales, los medios de comunicación y el mismo público. El reto está servido.

Notas

1. JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.
2. BOUISSAC, Paul: *Circus and Culture: a Semiotic Approach*. Paperback, 1976. Edición italiana: *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.
3. STREHLI, Georges: *L'acrobatie et les acrobates* (facsimil de la edición publicada en París en 1903). París: Librairie S. Zlatin, 1977.
4. *Op. cit.*
5. HOTIER, Hugues: *Cirque, Communication, Culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
6. PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.



Corea 2003 - 2007. Recuerdos

Patrice Pavis

Cuando recuerdo los meses que pasé en Corea en 2003, experimento al instante la alegría de un descubrimiento vital, la sorpresa de encontrar de nuevo personas tan cercanas emocionalmente, por muy extraña que sea su lengua y su cultura.

Frente a una cultura diferente, a nuevas maneras de ser, podemos sentirnos desconcertados, pero a veces también vemos confirmada la intuición que las semejanzas priman sobre las diferencias, que la condición humana sigue siendo lo que nos une pese al relativismo cultural y las derivas culturalistas o comunitarias.

Tengo la impresión, y qué le vamos a hacer si no es más que una ilusión, de haber encontrado mi lugar allí, primero en el seno

de la Korean National University of the Arts, gracias a los colegas que me acogieron: sobre todo a Choe, Jun-Ho, incansable contrabandista cultural, actual director del Centro Cultural coreano en París, quien me invitó; a Hwang Ji-U, poeta y conciencia nacional, cuyo libro de poesías está sobre mi mesilla de noche; a Yoon, Young-Sun, autor y director que acaba de fallecer y a quien echamos de menos, un poeta beatnik que en 2006 todavía partía a la aventura, con una bolsa a cuestas, hacia lo más recóndito del país.

No hay *Unheimlich*, inquietante extrañeza, en mi relación con este mundo coreano, sino una familiaridad tanto más conmovedora por lo inesperada. Desde esta experiencia coreana, desde mi retorno al sombrío país, tengo una especie de fijación por este universo y sus habitantes. El desconocimiento de la lengua nunca había sido tan penoso y cruel. He hecho el esfuerzo de ir a algunas clases de coreano, para aprender a leer y a escribir, pero cómo de costumbre el desgaste del tiempo, la dispersión y la falta de concentración han podido con mis buenas resoluciones. Sin embargo mi entusiasmo y mi amor siguen intactos. No desisto y sobre todo ya no me desespero.

Extraño sentimiento: familiarizarse con lo incognoscible, acercarse sin temer ver escaparse el otro, escapar sin temer ver acercarse el otro.

Ausencia, sensación mística día a día: no está allí, pero vivo en ella; no estoy allí, pero vive en mí.

8 de noviembre de 2007

Entrevista a Patrice Pavis en la Korean National University of Arts

Entrevista publicada en «Théâtre Public»
núm. 175 (oct-dic 2004)

Patrice Pavis contesta a las preguntas de Kim Hye-Jin, una estudiante de dramaturgia de cuarto año.

¿Qué le ha sorprendido de la vida de los estudiantes de la KNUA?

Que siempre están allí, a cualquier hora del día o de la noche. Siempre hay actividad en el edificio. Te sientes completamente tranquilo. Los estudiantes de «doctorado» (un nombre muy apropiado) trabajan en silencio en un despacho común, cada uno en su cubículo. Otros vociferan mientras ensayan. Montan y desmontan exposiciones sin cesar, trayendo o sacando material. Hay mucho activismo en este frenesí, una voluntad de aturdirse en el trabajo manual. (Le advierto que no tengo nada en contra del trabajo manual pero ¡hay límites!) A las dos de la madrugada todavía siguen ensayando, cuando lo mejor sería que estuvieran durmiendo. Dicen las réplicas gritando: ¡no estamos sordos, compañeros!

¿Quiere usted decir que trabajan demasiado?

Sí. Un poco demasiado. Si fueran más efectivos podrían ganar tres horas de sueño cada noche.

¿Cree que es un problema que pasen todo el día en el teatro?

No, pero la vida del teatro se diluye en la vida privada. E inversamente: más vale saberlo.

Hablemos de sus clases: ¿tiene usted la impresión de que los estudiantes han captado su método y su modo de pensar?

Creo que sí, poco a poco, pero los hábitos de pensamiento siguen muy arraigados, es muy normal. Cada cual la sigue a su manera, y la desestabilización es solo provisio-

nal. Nadie se atreve, ni puede, además, dar el salto hacia la cultura del otro. Personalmente, no he comprendido todavía el sentido profundo de este retorno a las leyendas de Simcheong, Chunhyang, etc. [nombre de las protagonistas femeninas de cuentos populares de Corea] E inversamente, no estoy seguro de que hayan entendido bien el sentido de la noción de «dirección escénica». Por lo demás, yo todavía no he asimilado muy bien la terminología de las artes de la escena y de las categorías específicas de este área cultural.

¿En el fondo qué quería usted enseñarles?

La teoría teatral, pero ellos no tienen clara esta noción o, en cualquier caso, tienen una comprensión diferente de la mía. Hablábamos de dirección escénica, de teoría, de teatro, pero, ¿hablábamos de lo mismo?

¿Qué tal han trabajado sus estudiantes?

Muy bien, y en cualquier caso mucho, casi tendría ganas de decir, con cierta provocación, demasiado. Están cansados, incluso agotados, pero se agotan realizando tareas materiales inútiles: transportando objetos, instalando cosas, ensayando demasiado, reflexionando sobre cosas evidentes...

¿Van lo suficiente al teatro?

Quizá no, y además digamos que ¡no tienen tiempo!

¿En qué han consistido sus lecciones?

Eran tres seminarios de tres horas. El del martes, para los estudiantes de licenciatura, trataba del «actor y su texto»: a la vez de los métodos de interpretación del texto dramático y del modo diferenciado de decir los textos, desde Racine hasta Genet o Koltès. El segundo, el del miércoles, que trataba de la dirección escénica en el siglo xx, se transformó en un curso magistral puesto que había mucha gente (una treintena de personas) y no disponía de una sala para impartir la clase práctica. El tercero, el del viernes, el seminario «para los intelectuales», como yo lo llamaba (para los autores, directores, dramaturgos, críticos), trataba de los métodos de trabajo del director.

¿Había elegido usted los temas?

Sí, pero me equivoqué un poco: el seminario (o más exactamente el curso casi magistral) del «autor y su texto» era un poco difícil para *undergraduate students*, habría sido más eficaz para los del doctorado. En cambio, el curso de dirección escénica, sobre todo factual y descriptivo, habría sido más apropiado para los de licenciatura. El seminario para los intelectuales fue bien, y conseguí provocarlos y «desconcertarlos» en repetidas ocasiones. También impartí un taller facultativo los miércoles por la tarde, donde podían probar cosas y en el que trabajamos escenas de Büchner (*Woyzeck*) y de Vinaver (*Les Coréens, La demande d'emploi*).

¿Eso fue todo?

Sí, quería, como si dijéramos, enseñarles a caminar, pero no tuvimos tiempo.

¿A caminar?

Sí, porque como Charles Dullin pienso que para un actor es lo más difícil. Y sobre todo porque me hubiera gustado probar una escena de *Mes trois soeurs* que he escrito sobre el caminar de las modelos.

¿Se trata de asignaturas que enseña usted en Francia?

Sí, más o menos, aunque ahora me concentro más en la teoría y la práctica de la puesta en escena.

¿Cuántas horas de clase imparte en París 8?

Cinco horas, o sea dos seminarios o talleres de 2h30. Lo cual es ampliamente suficiente.

¿Cree usted que nueve horas de clase son demasiadas?

Lo son: deberían tener 5 o 6 horas en dos disciplinas distintas. Así era antiguamente en las universidades europeas, pero ahora —fruto de la globalización y de un aumento de la explotación del personal— se tiende a dar más horas de clases. El resultado es una caída vertiginosa de la calidad de la enseñanza.

¿En Corea también?

En Corea sobre todo. Y aún así, la KNUA todavía sigue siendo un lugar privilegiado,

pero en otros sitios imparten hasta 20 o 25 horas de clase, lo que es una monstruosidad.

¿Por qué?

Porque los profesores no hacen más que eso, ya no tienen tiempo para preparar sus cursos como antes, ni siquiera para leer o reflexionar.

¿La situación es grave?

Extremadamente grave, e incluso desesperada.

¿Por qué?

Mientras una persona (en la universidad y en otros lugares) hace el trabajo de tres, dos están en paro y los capitalistas insaciables no cesan de enriquecerse a costa de los menos favorecidos.

Sí, bueno, de acuerdo, pero ¿podríamos volver al asunto?

No lo hemos dejado.

¿Qué programa de estudios propondría usted?

Debemos distinguir la universidad (donde doy clases) y la KNUA, el equivalente de nuestro Conservatorio Nacional de Arte Dramático, o más exactamente del ENSAT de Lyon donde enseñan todos los oficios del teatro. En la universidad francesa, en los estudios teatrales, todo estudiante que se presenta es admitido, no hay pruebas de selección, ni siquiera un examen de entrada. Aquí radica la fuerza y la debilidad de la universidad en Francia: todo el mundo tiene la posibilidad de estudiar el curso de su elección (por lo menos en lo que a lengua, literatura y ciencias humanas se refiere), lo que es muy positivo. En cambio, el nivel es necesariamente muy mediano, no deja de bajar, porque no podemos ignorar la ignorancia de algunos de nosotros.

En el conservatorio o en el ENSAT, la situación es totalmente distinta: las pruebas de acceso son extremadamente selectivas, igual que en la KNUA (o en Francia en la escuela universitaria de formación del profesorado). La gente seleccionada tiene pues un nivel muy alto. La diferencia es que en Francia es claramente elitista y arrogante por naturaleza (los elegidos no ven que en

gran parte deben su selección a su origen social aventajado), mientras que aquí, en Corea, es más modesta y escrupulosa, puesto que se arriesga a ser expulsada al menor signo de debilidad.

¿Qué método de selección propone usted entonces?

No lo sé. Quizá habría que mezclar los dos tipos de selección: un concurso muy selectivo para la mitad y un sorteo para la otra. Así tendríamos un encuentro entre los elitistas y los afortunados. ¿Quizá eso podría beneficiar a cada grupo?

¿Habla en serio?

Sí, generalmente, sí. Ahora también.

¿Que opina usted del programa de estudios de la KNUA?

Está bien pensado. Hay un equilibrio entre las artes tradicionales y la dramaturgia. Y las secciones –de escritura, dirección escénica, crítica, escenografía, interpretación– corresponden a las necesidades de la demanda profesional. En Francia no enseñan escritura (teatral o literaria) y justo ahora se está empezando a enseñar tímidamente dirección escénica.

Pero ¿se puede enseñar la dirección escénica?

Esa es la cuestión, en efecto. Yo también tengo mis dudas y, por otra parte, no se está enseñando realmente ni aquí ni allá. Se contentan con mandar a los aspirantes a director a hacer cursillos prácticos con un «maestro», o lo que es mejor a hacer de ayudantes en un espectáculo, o a intentar que ellos mismos realicen un espectáculo. No existen ejercicios o seminarios propiamente dichos para formar directores. Por lo demás, ¿es posible enseñar la creatividad y el arte?

¿Tenía usted el proyecto de «enseñar» aquí la dirección escénica?

Al principio sí, pero hubiera sido necesario montar un texto «completamente» y que comentara lo que hago (!). Ahora bien, debo decir que la experiencia reciente de mi puesta en escena de *Woyzeck* en París 8 me ha demostrado que se olvida rápidamente la reflexión pedagógica en beneficio de la crea-

ción artística, y que es incluso necesario que sea así si se quiere crear realmente sin preocuparse de las explicaciones.

¿Cómo debe hacerse entonces?

Todavía hay que encontrar el método. Pero la explicación teórica debe llegar después de la creación. Lo que me lleva también a pensar que deben facilitarse puentes entre las disciplinas enseñadas en la escuela, no solamente entre la escritura y la puesta en escena, sino entre la interpretación, la escritura y la teoría crítica. Con esta previsión, se podrán enseñar estas diferentes disciplinas.

¿Incluso la escritura?

¡Incluso la escritura! En cuanto a mí, ¡me hubiera gustado que me lo enseñaran!

¿Qué le parece el proceso de selección de nuestros estudiantes en la KNUA?

Me parece muy justo. Puedo dar fe de la seriedad y de la objetividad de la selección. Al principio, me parecía ridículo que encerraran al jurado en un motel durante tres días y que lo aislaran del mundo exterior. A mi entender eran métodos más bien propios de la CIA. Pero después comprendí que era una prueba de objetividad y de honradez. Si es necesario encerrar el cuerpo docente en un motel para conseguirlo, pues bien, que lo encierren, pero tampoco demasiado tiempo, sin embargo.

¿Las cosas son menos objetivas en su país?

No necesariamente. Creo que los profesores son honrados y que la selección, en París, Lyon o Estrasburgo, trata de elegir los elementos más meritorios y prometedores. Pero evidentemente siempre existe el riesgo de equivocarse.

¿Así pues todavía cree en las pruebas de acceso?

Pues claro, más que nunca, incluso diría que es lo único en lo que creo todavía en este mundo: ¡en el amor y en las pruebas de acceso! Incluso si en la mitad de los casos se equivocan...

Parece ser que ha visto usted muchos espectáculos. ¿Qué nos puede contar de ellos?

He hablado de ello en clase (el 28 de noviembre) y debo escribir un extenso artículo para *The Korean Theatre Journal*, por lo tanto no querría hablar de ello aquí demasiado rápido y superficialmente.

¿Pero en pocas palabras?

He visto muchas cosas muy buenas de estilo muy inhabitual para mí, con una cierta tendencia a la standardización. También he apreciado enormemente la música y el baile coreano tradicionales. Si me permite la comparación, diría que ha sido para mí lo que fue el teatro balinés para Antonin Artaud!

¿El hecho de no hablar e incluso de no comprender el coreano ha significado un gran handicap para usted?

Sí y no. No, en la medida en que confiaba plenamente en mi intérprete, Duk-Wha, quien traducía rápidamente y con mucha precisión, evitando así perder la energía (en sentido opuesto era más delicado, puesto que mis interlocutores, poco enterados de las exigencias interculturales de la traducción, hacían preguntas y observaciones muy largas con lo que sólo podían resumírmelo, lo que me privaba de la apreciación de la estructura de la frase). Sí, en la medida en que no podía funcionar sin Dukkwa (o sin mi otra intérprete anglófona, también excelente, Sohn Won-Jung) y en que, por lo tanto, me vi infantilizado mañana y tarde (lo que, por lo demás, no es desagradable). De este modo, privado de la lengua, pero en modo alguno de la oreja, de los ojos y de las manos, pude abrirme a la cultura del entorno.

¿Cuál fue la consecuencia que tuvo?

Es difícil de evaluar. Quizá la de darme ganas de escribir. He escrito una obra, *Mes trois soeurs coréennes*, y algunos poemas a partir de las fotografías de objetos culturales coreanos.

¿Nos puede hablar de este trabajo de creación?

Difícilmente, lo he escrito, se ha hecho, así que no hablemos más de ello. Está hecho para ser leído o interpretado, pero ya no por mí.

¿Y además? ¿Por qué no utilizó este trabajo creativo en sus clases?

Lo pensé por un momento, pero comprendí rápidamente que era muy delicado, y también no demasiado políticamente correcto mezclar el aplomo del profesor y la vulnerabilidad del artista.

Pero volvamos pese a todo a la práctica: su taller del miércoles por la tarde examinaba el proceso de la dirección escénica de un texto y experimentaba con diferentes estilos de interpretación. ¿Tiene su propio método para coordinar el taller?

Es un taller abierto por definición: en él se prueban métodos de interpretación y de dirección escénica. No tengo un método preciso y único, creo en la virtud pragmática de la interpretación: la interpretación, sobre todo el montaje (blocking) y el ritmo, compone el texto según el uso que hacen de este los actores. Mi papel consiste en proponer esta experiencia para extraer un sentido, el mayor sentido posible, no partir por consiguiente de una idea preconcebida del director.

Qué es teoría y que es práctica: ¿se pueden encontrar?

Por supuesto, y es lo que mi taller se esfuerza en demostrar. En cuanto a la relación entre teoría e interpretación (*acting*), es idéntica a la que existe entre la teoría del texto (o de la escena) y la práctica. No conviene hacer de esta una categoría aparte. Sobre esta cuestión le remito a mi libro *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (Lille, 2000).

¿Ha trabajado ya como dramaturgo?

No, pero como director sí. No tengo demasiadas ganas de ser dramaturgo, sino más bien de estar en el centro de la puesta en escena. Para mí la función del director incluye la del dramaturgo. Solamente debe «traducir» todas las ideas en decisiones artísticas.

Ha presentado usted la obra de Vinaver durante sus cursos y ha realizado una velada Vinaver con la participación de actores interpretando las escenas. ¿Por qué este interés particular por este autor?

Primero porque lo considero (y no soy el único) el mayor autor de teatro francés vivo. Después, porque su dramaturgia es muy original y es estimulante tanto para los actores como para los espectadores. Finalmente, porque era una manera de celebrar el quincuagésimo aniversario del fin de la guerra de Corea. He hecho ya interpretar a Vinaver en numerosos contextos y en varias lenguas, y he presentado en la universidad de California, en San Diego, su última obra, *Le 11 septembre 2001*. Michel Vinaver ha pasado algunos años en París 8 y he tenido por tanto el privilegio de tenerlo como colega. He aquí muchas razones para presentarlo a los coreanos, con la esperanza de que se interesen lo suficiente por él como para suscitar nuevas traducciones (hasta ahora sólo han sido traducidas dos de sus obras: *Portrait d'une femme* y *Les Coréens*).

¿Aparte de Vinaver, cuál es su objeto de investigación más reciente?

La teoría y la práctica de la dirección escénica. La escritura contemporánea, sobre todo francesa. La historia de la dirección escénica. Y muy recientemente la escritura y la poesía.

¿Cuáles han sido sus actividades fuera de la KNUA? ¿Que es lo que le ha impresionado particularmente de la cultura coreana?

La fuerza tranquila de esta cultura, el hecho de que esté tan segura de sí misma, pero sin ostentación, de que no vaya a remolque ni de China, ni de Japón o de los Estados Unidos, de que sea auto-referencial, «self-confident» y sólida. Esta cultura no tiene ningún complejo, se siente «bien en su piel». Como extranjero, el único rostro europeo entre los centenares que cruzo cada día, paso inadvertido ante su mirada: no me atacan, no me detienen escudriñándome, no me piden dinero, me dejan vivir; soy como la consigna de la cultura coreana: «dissidente, ni que decir tiene»¹ (Vinaver),

1. *Dissidente, ni que decir tiene* (en original, *Dissident, il va sans dire*) es el título de una obra de Vinaver (Nota del E.)

camino en silencio y puedo mirarlo todo a mi manera.

Me gusta también la actitud positiva de los estudiantes. No vienen para observarte, para esperarte a la vuelta de la esquina, abordarte a la primera de cambio, tomarte por un idiota, sino para aprender y formarse contigo y gracias a ti. La atención de los asistentes en clase es «mágica», los rostros tensos y receptivos, el interés legible. Nunca he visto algo así en otro sitio, y sin embargo «viajo mucho».

¿Es tan positivo en lo que concierne al trabajo de los actores?

Sí, aunque lo haya vivido menos de cerca. Me ha parecido que las jerarquías sociales y universitarias convertían el trabajo de los ensayos en algo muy delicado, puesto que tantos los actores, los directores, los artistas, como los profesores arriesgan muchos en ese encuentro artístico. Los estudiantes no encuentran siempre su lugar en un proyecto donde no son libres de correr todos los riesgos, incluido el de fracasar; la obediencia o un respeto demasiado grande no tienen ningún sentido en el arte, no más que el mando. La transmisión se hace de forma diferente, por la experiencia común. Se ve en cualquier ensayo. Cada uno se expone, muestra sus miedos y sus temeridades, sus esperanzas y su desesperación. Y en un momento dado todo el grupo sabe que la dirección escénica propuesta es justa.

¿Existe un nuevo concepto o un género que aparece en Occidente?

No estoy seguro de comprender bien la pregunta. No hay evidentemente *un* género

o *una* concepción del teatro, en el Oeste no más que aquí en Corea. No sabríamos hablar de *género* de puesta en escena, sino a lo sumo de *estilos*, si se define el estilo como una cierta manera de interpretar, de utilizar las convenciones escénicas, de dominar los tics, las cosas, lo falso.

¿Sigue interesado por el teatro intercultural?

No, no verdaderamente, no por el análisis de los intercambios interculturales. Pero por primera vez, he podido y he tenido que practicar la comunicación intercultural: en la formulación de los puntos de vista, de los conceptos, de las preguntas, de las evidencias entre nuestros prejuicios y nuestras costumbres culturales. Todos nosotros, cada uno en su cultura, no conseguimos crear un objeto común al que poder confrontarnos fuera de nosotros mismos, creamos discursos y objetos diferentes. Es imposible explicarse. Es imposible estar en una posición de superioridad cultural.

Finalmente: ¿tiene usted algo que decir a la escuela de teatro de la KNUA?

Gracias por haberme invitado, protegido, alimentado y mantenido en una constante transfusión sanguínea.

Adiós querido(a)s estudiantes: trabajad bien, y si es posible mejor: es decir menos horas, pero más intensivas. Replanteáoslo todo, incluso a vosotros mismos. No perdáis vuestro tiempo en formalismos. Aprended inglés. Luchad para que vuestro arte sea mejor respetado y sea accesible a un mayor número de gente. Descansad bien.

Y además, para terminar elegantemente: «¡Come again KNUA, come again!»

