

## **Puesta en escena, *performance*: ¿cuál es la diferencia?**<sup>1</sup>

**Patrice Pavis**

**(University of Kent)**

**Traducción: Silvina Vila**

¿Qué es más francés que el término *puesta en escena*? ¿Qué más inglés que el de *performance*? Imposible traducir uno por otro, convertir uno en el otro. Y mejor así, puesto que esta incompatibilidad es antes que nada bienvenida/*welcome*. Saquemos provecho de ella.

La incompatibilidad de humor permite imaginar cómo cada lengua ve el mundo, y por lo tanto el "teatro", a su manera. El francés imagina el pasaje del texto a la escena, de la palabra al acto. El inglés insiste en la producción de una acción en el acto mismo de su enunciación: es el célebre "performativo" de la filosofía analítica anglo-americana (Austin, Searle).

Ahora, bien, he aquí que en este mundo multipolar, las fronteras caen. El aislamiento textual francés no es de *puesta*: la producción inglesa de acciones escénicas performativas necesita un discurso que lo legitime.

La corta historia de la *puesta en escena* da testimonio de esta secreta lucha de influencia entre dos visiones del mundo, dos maneras de hacer teatro y de hablar de él.

Desde los años '60, el mundo ha comenzado a moverse cada vez más rápido. La *performance* llegó a la Europa continental. Se volvió una nueva manera de hacer teatro o, más bien, de negar la re-presentación, la ilusión, la pretensión pedagógica del teatro. De pronto, la técnica de la *puesta en escena* "clásica" y continental, pacientemente perfeccionada desde Antoine a Copeau, desde Meyerhold a Vitez, tomó conciencia de su incongruencia en el mundo anglo-americano performante y preformativo, en el arte de hacer teatro o, más bien, *to make a performance*.

Algunos ejemplos internacionales quizás nos dirán lo que hemos ganado en esta *perforpuesta* o en esta *puesta en perf*.

### **I- Puesta en escena y *performance*: una pareja inestable**

Jugando un poco con el vocabulario, examinaremos una cuestión muy seria: la manera en la que los dos términos *puesta en escena* o *performance* nos ayuda, pero también nos obliga, a pensar la interpretación de una representación y la concepción del teatro. Cada una de las dos lenguas<sup>2</sup> ve efectivamente las cosas de forma diferente y posee más o menos posibilidades de describir el fenómeno teatral, el cual sigue evolucionando. En diversas etapas de la historia del teatro, y

<sup>1</sup> Agradecemos al autor la autorización para publicar la versión castellana de este capítulo de su *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007. Las referencias infra/supra presentes en esta traducción remiten al mencionado volumen.

<sup>2</sup> N.de la T: En todo el capítulo al autor se refiere al francés y al inglés respectivamente.

particularmente en el siglo XX, las palabras y los conceptos disponibles en los diferentes idiomas se han adaptado difícilmente a los cambios de concepción. En ciertos períodos, suele ocurrir que las palabras existentes ya no bastan. Habría entonces que recurrir a otra forma lingüística y conceptual para describir los fenómenos, cambiar de lengua, o incluso recurrir a neologismos.

El término inglés *performance*, aplicado al teatro, designa lo que es actuado por los actores y realizado por todos los colaboradores de la "representación", o sea, lo que se le presenta al público después de haber ensayado. La palabra proviene, por otra parte, del francés antiguo *parformer*, que significaba "parfaire" (hacer mejor), término que sólo conservó en francés el sentido de proeza, en una *performance* deportiva, por ejemplo. En el campo del arte, el término *performance* (en francés "la performance" o en inglés: "*performance art*") designa también un género que se desarrolló considerablemente en los años 70 en Estados Unidos. En las dos acepciones del término, la *performance*<sup>3</sup> indica que una acción es ejecutada por los artistas y es también el resultado de esta ejecución. Una acción se produce en toda *performance*, como lo sugiere Andy Lavender: "En el teatro, las palabras no son una cuestión de proveniencia literaria sutil, sino que forman parte de la maquinaria mucho más vasta de la representación (*performance*), la cual se basa en el movimiento."<sup>4</sup> El término inglés *performance* no tiene en realidad equivalente en francés, incluso la palabra *représentation* (por la cual se lo traduce generalmente) no restituye el sentido de la palabra inglesa y presenta una manera de ver las cosas muy distintas. Esta disimetría, como veremos, tiene también sus ventajas.

En cuanto a la palabra francesa *mise en scène*, no es en absoluto el equivalente de *performance*. Designa, desde fines del siglo XIX, el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación, "*from page to stage*", como se dice lindamente en inglés. El sentido implícito es por lo tanto muy diferente del de *performance*. Evidentemente, la noción de puesta en escena existe también en inglés: cuando no se dice "mise- en- scène"<sup>5</sup>, se habla de *production* o se usan los verbos *to stage*, *to direct a play*. *Production* insiste en la fabricación técnica del

<sup>3</sup>N. de la T: en francés en el original. En el original, la palabra *performance* sólo aparece en cursiva cuando se utiliza el término inglés. Para los casos en los que es utilizado el término en francés, hemos dejado la misma palabra en castellano: la *performance*.

<sup>4</sup>Andy Lavender, *Hamlet in Pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. Londres, Nick Hern Books, 2001; p.82.

<sup>5</sup> N. del A.: Escrito «en inglés» entre guiones

objeto teatral. *To stage, to direct* son también términos performativos, como lo es *performance*. *To stage* indica la idea de disponer, de poner en la escena, mientras que *to direct*, significa no sólo dirigir al actor, sino también arrastrar al autor y a la obra en una cierta dirección. En Francia, sin embargo, la noción de puesta en escena evoca primero, más allá del emplazamiento del decorado en la escena, el pasaje del texto a la escena, luego, la oposición de lo visual y de lo textual, y finalmente el sistema semiótico de sentido que la representación vehicula implícitamente.

Estudemos el uso disimétrico de *performance* y de *mise en scène* en los contextos francés e inglés: esta diferencia tiene razones profundas y graves incidencias, que revelan concepciones irreconciliables en el fondo, al menos a primera vista, ya que en los últimos veinte o treinta años la situación cambió mucho. La puesta en escena, al menos la puesta consciente de sí misma, apareció cuando surgió la necesidad de mostrar a través de la escena la forma en que el director podía indicar cómo leer una obra dramática que se había vuelto muy compleja como para ser descifrada de una sola manera por un público homogéneo. La puesta en escena se refería, entonces, a una obra literaria y no a cualquier espectáculo visual. Apareció en un momento de crisis del lenguaje y de la representación, una de las tantas crisis que el teatro ha conocido. Se pasó entonces directamente del autor del texto al autor de la puesta en escena, sabiendo que la interpretación del segundo sería decisiva para dar un sentido posible a la obra.

Y sin embargo el término ya aparece a principios del siglo XIX. Se aplica a obras que no son literarias, como los ballets, las pantomimas, los cuentos de hadas o los melodramas. El papel del autor es determinante en ese momento, igual que el del decorador o del maestro de baile. A fines del siglo XIX, la transferencia de poder le permitió al antiguo *régisseur* (*regista*), transformado en director, dirigir todas las operaciones, controlar todo. Ese control absoluto sólo era posible si la escena se cerraba sobre ella misma, si formaba un sistema de signos estrechamente coordinados. Fue así con el simbolismo, obsesionado por la coherencia de signos y separado del mundo exterior, y con el naturalismo, que buscaba reproducir un medio homogéneo que se satisficiera a sí mismo. En esas dos fuentes de la puesta en escena moderna, se trataba de fabricar un "contra-mundo", de producir una representación más o menos mimética.

En Gran Bretaña, a principios del siglo XX, la situación no era radicalmente distinta, pero los cambios no se lexicalizaron en un término similar al de *mise en scène*: el término *production* parecía más neutro, no insistía ni en el pasaje del texto a la escena, ni en el carácter sistemático de la representación; se refería más bien al carácter pragmático de la operación. La noción de *performance* siguió prevaleciendo. Parece ser que en el imaginario británico, la puesta en escena en el sentido francés sea un ejercicio de exégesis y de hermenéutica típicamente francés, que remita a la noción de decorado. Así, paradójicamente, la noción inglesa de *mise-en-scène* no recubre la noción francesa. Es un término reservado a los especialistas, extraño en el uso común de la lengua inglesa.

Esto se verifica sobrevolando el siglo pasado: las dos nociones no se han fijado, a veces se han alejado, a veces acercado, lo cual es siempre síntoma de una mutación de la práctica del teatro. Daremos algunos ejemplos de esta evolución a lo largo de los últimos cien años. Lo que retiene nuestra atención, mas allá de una periodización siempre difícil en arte, es la evolución del concepto de puesta en escena.

**I.1** En los años 1910 a 1920, después de la aparición de los primeros directores en el sentido actual del término, las vanguardias europeas, principalmente la rusa y la alemana, experimentan a partir del espacio, del actor, de las artes plásticas; no les interesan especialmente las relaciones del texto y de la escena, sino más bien el dispositivo construido para la escena. El expresionismo es el único que se preocupa por la fuerza expresiva del actor.

**I.2** En los años 1920 y 1930, principalmente en Francia, con Copeau y el Cartel, la puesta en escena encuentra su fórmula clásica: es la "totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena, y en el fondo lo armoniza"<sup>6</sup>. La "autor-idad"<sup>7</sup> cambió de campo: la puesta en escena se cierra sobre sí misma. Se vuelve un "lenguaje escénico" (Artaud) autónomo. Es verdad que está íntimamente asociada al teatro de arte, a una tradición de teatro literario e, inclusive, elistista. En Gran Bretaña, por el contrario, no se hace una distinción tan tajante y definitiva entre teatro de búsqueda

---

<sup>6</sup> Jacques Copeau, *Appels*, Paris. Gallimard, 1974; p. 30.

<sup>7</sup> N. de la T: "autor-ité" en francés.

(*experimental theatre*) y teatro de entretenimiento (*untertainment*)<sup>8</sup>. Lo que cuenta es la idea de *performance*, de realización performativa de una acción, y no el nivel cultural, alto o bajo.

**I.3** En los años 1930 y 1940, se observa, con Artaud y Brecht, una doble ruptura respecto de la posición clásica de la puesta en escena. Artaud reclama una escena autónoma, no se preocupa por el pasaje del texto a la representación, desconfía de la puesta en escena que él concibe como una acumulación de signos; busca lo que la representación tiene de único. Tal concepción encontrará su punto culminante en el *happening* o la *performance* de los años '70. En el fondo, Artaud, que se refiere a veces al melodrama, no está tan alejado de la idea de la *performance* como algo no repetible, activo y presente.

Para Brecht, la puesta en escena (*Regie, Inszenierung*), no tiene valor estético y político en sí misma. Es una noción relacionada con la noción de práctica escénica, la cual pretende demostrar la fabricación de signos y de ilusión. La transformabilidad marxista del mundo. El teatro está abierto al mundo y, a imagen de la *performance*, se vuelve una forma actuante.

**I.4** Los años 1950 y 1960 prolongan y completan en Francia la concepción clásica de la puesta en escena con un doble discurso, a veces aprobador, a veces crítico, representado respectivamente por las figuras de Barrault y Vilar. Barrault renueva con el teatro de arte, reclama un teatro total e insiste sobre la teatralidad. Este último término, ya utilizado a partir de Evreinoff y Meyerhold, sale nuevamente a la superficie en el discurso crítico y se emplea en contraste con *textualidad* o *literalidad*. Marca el comienzo de la metaforización de la noción de teatralidad y su extensión a todos los ámbitos, paralelamente a la extensión de la *performance* a todas las actividades sociales.

Por su parte, Jean Vilar, desde sus primeros escritos (hacia 1950) desconfía de los directores que solamente se sirven del texto en lugar de servirlo. Y sin embargo, Vilar debe admitir que son "los verdaderos creadores dramáticos".<sup>9</sup> Teme que la puesta en escena se degrade en un estilo, cuando en realidad no es un estilo sino una moral. Prefiere que sus actores "indiquen" en lugar de metamorfosearse y

---

<sup>8</sup> N. de la T: Así en el original.

<sup>9</sup> Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*. Paris, Gallimard; p. 71.

de encarnar a un personaje. Quiere evitar a toda costa que la actuación degenera en un estilo propio del director, reconocible, que encontraremos de un espectáculo a otro.

Paralelamente a la evolución francesa hacia una mayor teatralidad e influenciada por la antropología, la noción de *performance* no deja de extenderse a todos los ámbitos de la vida social. En el mundo angloparlante, especialmente a partir de los años 1960 y 1970, "escena del teatro y escena del mundo -dos sectores de actividad que presentan más de una analogía semántica- se interpenetran en una relación dialéctica".<sup>10</sup>

**I. 5** Los años 1970 marcan un giro en la evolución de la actividad teatral y en lo que respecta al "diálogo" entre *performance* y puesta en escena, llevan a un desequilibrio, a una incompatibilidad. ¿Qué sucede en ese momento? Lo veremos en detalle.

Con la aparición de la semiología, a fines de los años '60, se tiende a concebir la puesta en escena como un sistema de sentido, un conjunto coherente, una obra leíble o descriptible por la lingüística, decodificable signo por signo, como para la puesta en escena clásica de un Copeau. La práctica teatral continúa siguiendo el modelo estructural y semiológico, pero cada vez más reacciona ante esta forma de proceder. El apogeo de la puesta en escena como escritura escénica, en los años '60, coincide con el principio de su crisis: se ha vuelto un sistema demasiado cerrado, demasiado relacionado a un autor, a un estilo y a un método de actuación, demasiado asociado a la idea de "leer el teatro".<sup>11</sup> Se bautiza a la estructura del espectáculo "práctica significativa" (Julia Kristeva) para evitar hablar de obra, de autor o de director, nociones consideradas en ese momento demasiado "burguesas". En el fondo, no se ha abandonado todavía el estructuralismo funcionalista. Los espectáculos siguen en su mayoría funcionando sobre el mismo modelo. Sigue, en la práctica y en la teoría, un movimiento de reacción, de rebelión, de crítica radical de la representación teatral. Paralelamente, y con un espíritu similar, el post estructuralismo llega a Europa. Los textos y poco tiempo

<sup>10</sup> Nicole Boireau, *Théâtre et société en Angleterre, des années 1950 à nos jours*. Paris, PUF. 2000; p. 1. Según Boireau, el teatro inglés está particularmente cerca de las realidades sociales: "espejo de ideologías que se expresan a través suyo y en la elaboración de las cuales participa, el teatro inglés extrae sus fuerzas vivas del espacio que lo rodea y se transforma, en un proceso de simbolización, en máquina para entender y explorar el tiempo." (p.1).

<sup>11</sup> Retomando el título del célebre libro de Anne Ubersfeld (Paris, Editions Sociales, 1977).

después los espectáculos se encaran de otra manera. Este cambio de perspectiva beneficia a la práctica teatral, siempre y cuando dicha práctica esté dispuesta a rever todas las nociones de la dramaturgia: el personaje, la escena, el sentido, el sujeto que percibe y la finalidad del teatro. En este ambiente de crisis y de cuestionamiento, la performance se torna una manera de cuestionar el teatro y su concepción literaria, considerada demasiado logocéntrica, pero también una forma de superar una semiología demasiado preocupada por la lectura de signos y la puesta en escena. Se descubre entonces, en la *performance*, una palabra nueva en Francia. En ese contexto polémico, la performance, en el sentido no técnico del término, se vuelve una herramienta cómoda para entender la abertura del teatro al mundo, el espacio vacío, el principio de incertidumbre, el "juego"<sup>12</sup> del teatro, la flexibilidad de sus mecanismos.

Paralelamente, la teoría semiológica se aleja definitivamente de la primera semiología centrada todavía, y muy a menudo, en el texto o en la puesta en escena considerada como *performance text*, es decir como textura/tejido legible. En los años '70, la puesta en escena, por lo menos en Francia, eclipsa a menudo la literatura dramática. La puesta en escena trabajaba aún y sobre todo sobre los textos, principalmente los clásicos, y no sobre espectáculos. Vista desde Inglaterra, esta época marca la aparición de la noción de puesta en escena: "Lo que parece desaparecer, desdibujarse, es la performance, esa alternativa a la puesta en escena. La puesta en escena era un objeto más atractivo, en parte porque se podía hacer con ella algo que se comportara como el texto escrito: aunque el libro de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, se ocupe en parte de la acción y del mundo dramático, reposa sobre un análisis verbal minucioso."<sup>13</sup>

A partir de entonces, entre 1966-1968, bajo el efecto inconsciente del post estructuralismo americano, en gran parte inspirado por los últimos pensadores franceses (Barthes, Foucault, Lacan, Lyotard), la puesta en escena y la práctica teatral intentan reformarse. Difícilmente, por cierto, ya que el modelo literario y autoritario se pega a la piel de los franceses y el post 1968 es una época oscura, de reacción social, cuyas repercusiones todavía padecemos. El teatro, en gran parte, sigue su camino, tranquilo y descentralizado. La performance, en Europa, se limita a algunas galerías de arte. Los términos *práctica significativa* o *producción teatral*,

<sup>12</sup> N de la T: "jeu" en francés significa juego y actuación.

<sup>13</sup> Simon Sheperd, Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Londres, Routledge, 2004; p. 237.

utilizados en los años '60 y '70, permanecen como visiones teóricas sin futuro ni realización concreta, a excepción de los trabajos de Vitez. Aún cuando busque negar la concepción biográfica de autor o de director y reemplazarla por la de producción, scriptor, creación colectiva o práctica significativa, el teatro sigue produciendo obras muy destacables (aunque ese término esté desterrado del vocabulario de la época).

El único ámbito en el que la performance se hace realmente un lugar es en el *physical theatre*, teatro físico (todavía no se llama así), el de "la rebelión de los cuerpos" (Dort) hasta 1968. Es sin embargo en las performances individuales, fuera de los teatros y de las instituciones, que el cuerpo tiene la posibilidad de expresarse: 'el performer' explora los límites del cuerpo, frontera frágil entre el sujeto y el mundo. La liberación teatral será la del cuerpo o no será."<sup>14</sup> ¡Pero hay cuerpo y cuerpo! El cuerpo que exulta es más americano e inglés (Living Theater, Schechner, Chaikin) que francés. Francia se contenta con canalizar los esfuerzos y teorizar (gracias principalmente a los trabajos de Derrida sobre Artaud<sup>15</sup>), no logra encontrarle en la escena un sucesor a ese cuerpo. La puesta en escena, efectivamente, intenta conservar el control sobre el cuerpo y los *performers* no abundan. Al mismo tiempo, en Gran Bretaña y en el mundo angloparlante, el sujeto se vuelve el único responsable, el único "productor" de su cuerpo. Esta situación se observa aún en la actualidad en grupos como DV8 o *theatre de complicité* o en la escritura contemporánea con "espeleólogos del cuerpo", como Sarah Kane o Mark Ravenhill.

Gran Bretaña no escapa a la teoría, a pesar de su estatuto insular. La performance en el sentido corriente de la representación, que transcurría sus días tranquilamente en los tiempos "preteóricos" por así decirlo, es atrapada de pronto por la fiebre post estructural y postmoderna. La teoría francesa, adaptada a las necesidades norteamericanas, se introduce (por no decir "se comercializa") en el mundo angloparlante. Simultáneamente, en Francia, el rechazo de la teoría en los medios del espectáculo hace pasar a los teóricos y a los teatristas al lado de los *cultural studies*, de la *critical theory* y del *poststructuralism*. Francia tampoco está interesada en las minorías raciales o sexuales. Mientras que en Inglaterra "un

---

<sup>14</sup> Nicole Boireau, op. cit. ; p. 235.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », en *l'Écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.



militantismo identitario a la escena como a la ciudad”<sup>16</sup> brinda una temática abundante a autores y a actores, la puesta en escena francesa se aferra a la herencia brechtiana y a los discursos críticos en la tradición del Siglo de las Luces (Planchon, por ejemplo). La puesta en escena permanece bastante sometida al teatro de texto, antes de la llegada del teatro de imágenes de Robert Wilson y del trabajo experimental de Peter Brook (en 1971). La forma del espectáculo completo, literario y subvencionado, con una fábula y personajes, sigue dominando la puesta en escena francesa. No se presta a ninguna mutación como la *stand-up comedy* nacida en los pubs y lugares alternativos, escasos en Francia. El juego del narrador se aparta de los circuitos teatrales e inspira poco a los directores.

Por los mismos motivos, la instalación y la *site specific performance* (representación relacionada con un sitio determinado) encuentran poco eco en Europa continental, principalmente en Francia. El recorrido de André Ángel en su *Dell'inferno* sigue siendo una notable excepción. No se encuentran realmente en Francia equivalentes de las performances de Mike Pearson o de John Fox. Mnouchkine llega sin correr más riesgos, después de *L'age d'or*, a una escena frontal.

**I.6** A partir de los años '80, sin embargo, la contradicción entre puesta en escena y *performance* se agudiza todavía más, aunque se vuelve también cada vez más productiva, tanto en el plano teórico como práctico. La lengua francesa no tiene equivalente de *site specific performance*, el término teatro de calle refiere a otra y distinta visión del teatro.

Del lado angloparlante, la teoría se orienta hacia la recepción y el espectador: se pregunta cómo el sujeto deconstruye el objeto y qué diferencia conviene hacer entre los sujetos femenino y masculino.

En Francia, nos quedamos en el estadio de una teoría histórica de la recepción, inspirada por la *Rezeptionsästhetik* alemana, teoría que se limita a examinar las concretizaciones sucesivas de una obra. Nos quedamos entonces en una hermenéutica histórica que define la obra como una seguidilla de variantes. Se piensa siempre que las ciencias humanas, con herramientas cada vez más sofisticadas, podrán llegar a la buena lectura de la obra. No es sorprendente

---

<sup>16</sup> Nicole Boireau, op.cit. , p.173.

entonces que los directores retomen una y otra vez las mismas obras con la esperanza o la pretensión de encontrar finalmente la fórmula ideal y asegurar la recaudación con títulos ya conocidos. Con sus lecturas o relecturas (Planchon), con sus "variaciones infinitas" (Vitez), los directores están en el apogeo de su poder y en la cima de su arte.

El interés por la recepción va acompañado en el ámbito anglo-americano por una extensión de la *performance* a la *cultural performance*, ya que la noción se presta, por su generalidad, a todas las manifestaciones antropológicas, mientras que la pobre teatralidad sigue ligada, en el imaginario de la lengua, a las otras artes y no directamente a las formas no artísticas de la vida social. Como paradójicamente Francia no tiene equivalente institucional de los *cultural studies*, el teatro no aprovecha la ola intercultural y postcolonialista<sup>17</sup> (otro término desconocido en la universidad francesa y que solamente alcanzará al gran público en 2005 con los debates sobre el colonialismo, los suburbios y las caricaturas del Profeta!). Cuando Vitez declara por ejemplo querer "hacer teatro de todo", lo que quiere decir es que se deberían utilizar toda clase de textos. No piensa ni siquiera un instante en las ceremonias, en los rituales o en otras culturas. Sigue unido al universo literario, elitista y artístico de los textos y a la universalidad del teatro occidental. Habrá que esperar que su colega Brook proponga a los estupefactos franceses que trabajen con actores de acentos extraños y extranjeros, lo que no dejará de provocar en los letrados parisinos un encogimiento de hombros y un crujir de dientes. Para Vitez, todo texto puede volverse teatro; para Brook, todo es acción preformativa. El matiz es importante.

La reorientación, a partir de principios de los '90, de la teoría sobre la recepción del espectador conduce tranquilamente a un acercamiento fenomenológico del análisis del teatro, ya que esta filosofía aplicada por Merleau-Ponty al conocimiento y a las artes (pintura) se fortalece estableciendo qué experiencia emocional y cognitiva siente el espectador o el observador y qué sensaciones físicas transmite el actor al espectador. Además, la fenomenología va bien con la noción de *performance*, ya que esta última se define por el efecto

---

<sup>17</sup>Uno de los pocos libros sobre el tema en Francia existe en inglés: Alec G. Hargreaves y Mark Mc Kinney (editores), *Post-Colonial Cultures in France*, Londres, Routledge, 1997.

producido en el receptor.<sup>18</sup> Frente a esto, la semiología, que se volvió levemente arcaica, continúa fundando sus análisis en la representación sistematizada en una puesta en escena. Sin embargo, el cambio de la práctica teatral, la influencia de las formas no europeas y no literarias, la provocación y la difusión del *Performance Art*, favorecen la adopción de la performance como el nuevo modelo universal, teórico y práctico al mismo tiempo. La *postmodern performance* y la inspiración de la deconstrucción de Derrida constituyen el desafío más serio para la concepción continental de la puesta en escena. Las dos entidades deberán casi entenderse en poco tiempo más.

Durante los '80, la *performance theory* anglo americana adopta el relativismo de Derrida y concibe toda realización escénica como una deconstrucción del texto dramático o de la práctica escénica. Se constata, en Inglaterra y en Estados Unidos, un desfase entre la sofisticación teórica y la práctica escénica mucho más tradicional. Inversamente, en Francia, con directores muy "intelectuales", como Vitez, Mesguich o Chéreau, la deconstrucción (a la que no se conoce en tanto tal y con ese nombre) se pone en práctica. Observaremos más adelante algunas aplicaciones prácticas de esta deconstrucción derridiana y veremos cómo las mismas nos alejan de la puesta en escena "cerrada" y nos acercan a la performance "abierta".

## **2. El estado actual de la pareja performance/puesta en escena**

A partir de la última década del siglo XX, se fue confirmando la tendencia al acercamiento de la puesta en escena y de la *performance*. La amplitud y la importancia del fenómeno de la performance siguen creciendo. Según John McKenzie, habríamos pasado de la era de la disciplina (en el sentido de Foucault) a la de la performance: "La performance será en el siglo XX y XXI lo que la disciplina fue en los siglos XVIII y XIX, a saber, una formación ontológico-histórica de poder y de conocimiento."<sup>19</sup> La inflación de la performance en todos los campos y como nuevo paradigma universal no deja de influir nuestro objeto de estudio y la manera

---

<sup>18</sup>La fenomenología aplicada al teatro ha sido teorizada por Bert States en *Great Reckonings in Little Rooms*. (University of California Press, 1985) y en su artículo "The Phenomenological Attitude", en la muy influyente colección de Janelle Reinelt y Joseph Roach *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992).

<sup>19</sup> John Mc Kenzie. *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Londres, Routledge, 2001, p. 18.

de comprenderlo, en todos los sentidos del término. Ese objeto frágil está como ahogado en una masa de prácticas culturales. Dicha masa y dicha avalancha vuelven problemático cualquier objetivo teórico de conjunto, aunque más no fuera por intimidación, dado que se ha vuelto imposible analizar todos los tipos de performance, en todo caso no se pueden analizar con el mismo patrón. La dificultad creciente del análisis, el rechazo de una buena parte de los artistas y del público de toda teoría, pero también la subversión del pensamiento teórico, toman a menudo la forma, por no decir las armas, de la deconstrucción.

Tres ejemplos teóricos y prácticos permitirán probar nuestra hipótesis sobre una convergencia epistemológica de la puesta en escena y de la performance. La solución tal vez consiste en reintroducir un poco de puesta en escena en este examen de la performance y en volver a los criterios de la teatralidad (tal como la definiera en algún momento Josette Féral<sup>20</sup>), en razonar nuevamente en términos de ficción, de escena, de lugar, de "autor-idad". La solución consiste también en conservar el rigor semiológico en la evaluación de la obra concreta. Verifiquémoslo con tres preguntas y cinco ejemplos concretos: la constitución del texto contemporáneo, la alteridad y el "embodiment" (literalmente la incorporación: "la puesta en cuerpo").

## **2.1 La constitución del texto contemporáneo**

Todos hemos experimentado la dificultad de leer "en el papel" los textos postbeckettianos o postkoltesianos: hay que ponerlos en enunciación, ya sea en la escena real o en la imaginación. Sin embargo no es suficiente reconstituir una situación posible; es indispensable probar lo que la puesta en espacio permite como respiración textual, de qué manera se puede distribuir la palabra de modo diferente del origen del discurso de los personajes.

Recordemos *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [Estaba en casa y esperaba que viniera la lluvia] de Jean-Luc Lagarce. Para diferenciar la palabra de las cinco mujeres, el director, Stanislas Nordey, no intenta caracterizarlas "a fin de diferenciarlas", con detalles de comportamiento o de vestimenta, sino que le da a cada actriz un ritmo diferente y colectivo. El texto

---

<sup>20</sup> Josette Féral, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise, 1985.

avanza por olas sucesivas; el ritmo es globalmente el de una orquesta de cámara. El arreglo de las voces crea sentido, obliga al auditor o al lector a edificar progresivamente la experiencia dramática. El sentido -o la sensación- se constituye en la escucha, de ahí su fragilidad, su estrecha relación con la performance vocal. El espectador tiene la sensación de un *fluir*, gracias a un encabalgamiento de las réplicas, siempre hay una especie de nuevo mantra de una de las mujeres que comienza antes que la anterior haya terminado, o al menos que la prolonga del mismo modo, de manera tal que el trabajo de distinguir las voces se vuelve arduo y la impresión de conjunto es la de un *fluir* general, como en un quinteto de cámara. Señalemos que esta técnica de recubrimiento era también la del Theatre Workshop de Joan Littlewood, según la descripción de Clive Barrer: "Al trabajar sobre las unidades de la acción había un encabalgamiento continuo. Antes de que terminara una unidad, la siguiente ya había empezado. En numerosos pasajes del diálogo, llegaba un punto en el que el pensamiento podía ser comprendido sin que toda la réplica fuera dicha."<sup>21</sup>

Tomemos otro ejemplo: *Dans la solitude des champs de coton* [*En la soledad de los campos de algodón*] montada por Patrice Chéreau. Más allá del análisis de los motivos, de la progresión del *deal*, del *crescendo* de la tensión dramática, el director encuentra en la actuación una interacción lúdica, una retórica de la lucha verbal (que puede figurar según el ejemplo elegido para la cultura de referencia). Crea un flujo, un *flow*, en el sentido de Csikszentmihalyi<sup>22</sup>: la impresión de perderse en una acción, sin más conciencia que la de estar ejecutando dicha acción. Cada actor debe sentir y, sobre todo, restituir ese *flow*, cargando la larga frase koltesiana (de una o dos páginas algunas veces) y dejándose llevar por ella. Como si la única preocupación fuera la de sostener la frase en tanto sustancia temporal y verbal casi física. El actor, al igual que el espectador, ya no distingue lo que proviene de la semántica de la frase y lo que producen el movimiento y el ritmo escénicos. Como en el *flow* según Csikszentmihalyi, se siente unificado y dueño de su vida, en este caso de la percepción del texto y del acontecimiento verbal y teatral. La pérdida deliciosa del ego en la acción cuenta menos que la sensación de una performance que le da su identidad y su constitución a un texto abierto. La reflexión intelectual

---

<sup>21</sup>Clive Barker, « *Joan Littlewood* », Twentieth Century Actor Training, ed. Alison Hodge, Londres, Routledge, 2000, p. 124.

<sup>22</sup>Mihaly Csikszentmihalyi *Vivre, la psychologie du bonheur*, Paris, Robert Laffont, 2004.

del actor y del espectador, cede el paso por un instante al placer inmediato e intuitivo del momento. Esta es una sensación que encontramos a menudo en las performances anglo-americanas. Pensemos en Robert Lepage o en Simon McBurney.

## 2.2 De la autoridad a la alteridad

Esta "prueba" de la obra a la manera de un Nordey o de un Chéreau confirma una evidencia: el texto ya no posee un centro indiscutible, hay que experimentar por lo tanto con su topología, su atopía. Sería errado sin embargo creer, como en la época clásica de la puesta en escena, a fines del siglo XIX y hasta los años 30, que el director es nuevamente el autor del espectáculo, la instancia central que restablece el orden o el equilibrio. Puesto que por un lado, no hay metatexto de la puesta en escena inscripto en la obra, y por otro lado, la interpretación tiene siempre algo de indecible, de indeterminable, de diferido, retomando el término de Derrida. El director, como el autor anteriormente, y posteriormente el espectador, está sometido a una "destinerrancia"<sup>23</sup>, su destino es el de errar de un lado del texto a otro: los lugares de indeterminación ya no están fijados por la Historia, ya no se encuentra ningún metatexto "ready made", armado, fijo como una estatua de mármol o una película de celuloide. A partir del momento en que renunciamos a ejercer la mínima autoridad sobre el texto o la representación, el poder de decisión se trasmite al actor, y, en un último análisis, a la mirada del espectador. La performance recupera sus derechos.

La *postmodern performance* está acostumbrada a practicar la alteridad ya que admite en su seno diferentes modelos culturales, distintas maneras de pensar y materiales heterogéneos. Presenta dichos elementos sin buscar unificarlos. Las puestas en escena de Peter Sellars ilustran bastante bien esta técnica ecléctica, inclusive errática. En *Les Enfants d'Heracles*, Sellars se apropia de una tragedia poco conocida de Eurípides para tratar el derecho de asilo en la actualidad y la inminencia de la guerra en Irak. Intención loable, aunque el efecto de parábola de la obra exija contorsiones para hacer pasar el mensaje actual. El rey Euristeo

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *Sur Parole. Instantanées philosophiques*, Paris, Ed. de l'Aube, 1999, p. 53 (« Como la muerte, la indecidibilidad, lo que llamo también la « destinerrancia », la posibilidad de un gesto de no llegar a destino, es la condición del movimiento del deseo, que de otra forma, moriría por adelantado").

(nombrado "presidente" para facilitar la alusión a Bush) persigue a los niños refugiados y Alcmeon lo manda matar. La alteridad funciona mal y la tragedia griega no garantiza en absoluto la validez de la comparación. Ciertamente, la distribución de actores de orígenes muy diversos ayuda a sugerir la cuestión del asilo político y de la alteridad así como la de los prisioneros políticos de Guantánamo, pero el análisis dramático no llega a establecer claramente los paralelos con nuestra época. De esta manera, el valor inmediato, frontal de la actuación transforma este espectáculo en una performance lograda, pero el sistema de la dramaturgia y de la puesta en escena confunden gravemente el mensaje político y debilitan el quehacer teatral. Felizmente, es un caso poco frecuente en los trabajos de Sellars y el impacto de su estilo "presentacional" (dirigirse al público casi en nombre propio) sigue siendo notable: incita al público a la reflexión, aunque ésta siga siendo responsabilidad del espectador. La ausencia de autoridad no está entonces al servicio de la alteridad.

Inversamente, una puesta en escena puede estar perfectamente organizada de manera rigurosa, "a la antigua", y, al mismo tiempo, abrirse a un discurso no autoritario, favorable a la alteridad. Es el caso del *Misanthrope* montado en 2004 por Stéphane Braunschweig en el *Bouffes du Nord*<sup>24</sup>. Su Alceste es ambiguo, no tiene nada de un personaje romántico honesto y víctima de la sociedad corrupta, tiene unos celos enfermizos, un puritanismo reaccionario, un narcisismo equiparable al de Celimenes. Su radicalidad, "su necesidad de certeza y de posesión del otro"<sup>25</sup> son la imagen invertida del rechazo de compromiso de Celimenes. Sus posiciones abruptas y contrarias los excluyen de la experiencia de la alteridad, del amor y de la sociabilidad. La puesta en escena sugiere ese bloqueo, pero al mismo tiempo no pretende resolver el enigma de la obra y se muestra mucho más circunspecta y tolerante que los dos héroes irreconciliables. Inaugura un tipo de interpretación escénica que deja abiertas las posibilidades al mismo tiempo que brinda a los espectadores las claves para que construyan su propia opinión. Es por eso que en nuestra topología imaginaria, se sitúa a mitad de camino entre la puesta en escena demasiado autoritaria y la performance muy poco legible.

---

<sup>24</sup> N. de la T. : sala teatral de París.

<sup>25</sup> Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages*, Arles, Actes sud, 2007, p.150.

### 2.3 La puesta en cuerpo

El *embodiment* es uno de esos términos típicamente ingleses que difícilmente podemos traducir en francés o en español. Para evitar las connotaciones místicas de la encarnación, habría que traducirlo por "incorporación" o "puesta en cuerpo". Para analizar las acciones y la gestualidad en una puesta en escena o en una *performance*, vale más evitar reducirlas a una descripción verbal como lo hacían hace tiempo la primera semiología y la puesta en escena clásico-mimética. Consideremos, por el contrario, esas acciones a la manera de una antropóloga como Kirsten Halstrup, como "*embodied patterns of experience*" ("formas de la experiencia puestas en cuerpo").<sup>26</sup>

Concretamente, el espacio está considerado como "*bodied*" (corporal) o *embodied* (encarnado), es decir, constituido por cuerpos atravesados por contradicciones sociales (repertoriadas en el *gestus*), densidades diferentes (los cuerpos son más o menos densos, o sea presentes según su utilización en tal o cual momento). El cuerpo es sentido por el actor y el espectador en sus cualidades de totalidad o de fragmentación: es un cuerpo entero o fragmentado, un cuerpo en pedazos. Tomemos el ejemplo, ya clásico, de *La Dispute* de Marivaux montado por Chéreau (1973-1976). Los adolescentes puestos repentinamente en libertad se miran en enormes espejos y se esfuerzan, como el niño en la etapa del espejo según Lacan, por percibir y constituir su unidad corporal. Pero en el fondo, todo personaje sobre la escena se define por un cuerpo que la actuación prueba y (con)figura. El conjunto de los cuerpos es el objeto de una especie de radioscopía que revela el estado perfectamente estabilizado para una puesta en escena que controla los signos, o inestable en una *performance* sometida a la improvisación de los actores y al azar de los encuentros.

Como sea, la *performance theory* y la renovación de la práctica teatral nos revelan nociones en otra época incompatibles de *performance* y de puesta en escena. Ese acercamiento es tan fuerte que habría casi crear palabras comodines como *puesta en perf* o *perforpuesta*. El diagnóstico de esta contaminación es simple: no se podría actualmente crear una puesta en escena sin la reflexión de la

---

<sup>26</sup> Kirsten Halstrup, *A passage to Anthropology*, Londres, Routledge, 1995.



*performance theory*, ni una performance sin la posibilidad de hacer un análisis semiológico y fenomenológico.

¿Pero cuál es el resultado de esta cooperación y de esta hibridación? Para verificarlo a partir de algunos ejemplos recientes, observaremos de cerca de tres directores ingleses directamente confrontados a la puesta en escena en Francia: Simon McBurney, Peter Brook y Declan Donnellan, a los que agregaremos, para tener una buena medida, dos franceses inmersos en otra cultura, Jean Lambert-wild y Marion Schoevaert (con Buyn Jung-Joo).

### **3 Cinco ejemplos de cooperación**

#### **3.1 Simon McBurney: *Mnemonic***

No sería difícil encontrar en McBurney la huella de su paso por Jacques Lecoq. Él mismo parece divertirse con ese pasado legendario: "I thought I was going to see some dance, or something [...]. It's this company that people said were really physical, apparently they used to be very funny." ["Pensaba que iba a ver danza, o algo así [...]. De esta compañía se decía que era muy física; aparentemente, solían ser muy fuera de lo común."] <sup>27</sup> Es mejor observar la forma en que McBurney utiliza varias tradiciones de actuación, dejarse sorprender por la aparente incompatibilidad de las técnicas y los estilos. La "obra" comienza por *un stand-up comedy*: McBurney se dirige directamente al público como un presentador charlatán, no sin burlarse del teatro participativo. Le gusta manipular a su auditorio, les pide que se pongan una máscara distribuida por los acomodadores, que se acuerden de lo que hacían una hora, un día, un año antes. Pero ese prólogo cómico dura poco. Mc Burney se convierte rápidamente en el personaje principal de una fábula apasionante. La intriga combina varias historias paralelas, cada actor utiliza elementos de su biografía. Virgil, el narrador, cuenta la historia de su amiga Alice. ¿Por qué ella se fue y qué busca? ¿Cuál es el origen del hombre encontrado en los hielos? Se inicia una intriga compleja en el interior de la cual diversos relatos encajan unos en otros, multiplicando los niveles, confundiendo las pistas. La seguidilla de cuadros forma una puesta en escena bastante clásica, gracias a la

---

<sup>27</sup> *Mnemonic*, Londres, Methuen, p. 8 (N. de la T.: la versión al castellano me corresponde)

representación de acciones colectivas en un espacio-tiempo en función de un objetivo. Unas imágenes, casi siempre muy lindas y originales, que no esperábamos en una dramaturgia de narrador, van siendo creadas periódicamente: por ejemplo las siluetas percibidas a través de una cortina de plástico translucido o los actores subiendo a la mesa unos tras otros. Tal es la paradoja de este trabajo: la fusión de todos esos elementos no forma un discurso homogéneo, ningún tema centraliza ni homogeniza los materiales y, sin embargo, gracias a la habilidad de la estructura dramática, una red de motivos toma lugar, una circulación se establece sin que sea necesario distinguir el centro de la obra; lo que empezaba como una performance, un juego con el público, una mezcla inhabitual de teatro de imágenes y de *physical theatre*, adquiere una coherencia neoclásica, pero sin ningún dogmatismo y, por así decirlo, con una gracia juvenil. Una perfecta *performise*, esta *Mnemonic!* Una técnica de actor se encuentra por lo tanto puesta en escena. Fenómeno raro, ya que la *performise* exige una formación física impecable, pero sin rechazar, como en Decroux, Lecoq o algunos otros formadores, la puesta en escena considerada como impura o superflua. Sólo algunas fuertes personalidades - Complicidad, L'ange fou (El ángel loco), el *théâtre du mouvement* (Teatro del movimiento), o incluso Barba - tuvieron el coraje de despegarse de su maestro para crear su propio universo visual, para elaborar un método de puesta en escena que no degenerara en un estilo y una marca de fábrica, para transponer en el plano de la estructura de conjunto de la puesta en escena la organicidad de sus actores o de sus mimos.

### **3.2 Peter Brook: *Je prends ta main dans la mienne*.**

En la puesta en escena de la obra de Carol Rocamora, en el 2003 en el *Bouffes du Nord*, Peter Brook interviene luego de muchas mediaciones, ya que la obra está compuesta por citas de cartas auténticas de Tchekhov a Olga Knipper, citas puestas en diálogo por el autor. ¿Cuál puede ser la mirada de un director sobre esos documentos? Conocemos a Brook por sus denegaciones: la puesta en escena no debe proponer una lectura o relectura personal, no debe imponer sus elecciones, servirse, etc. Las protestas de modestia son muy habituales en los directores y no hay que tomarlas demasiado en serio. Esta vez sin embargo, Brook parece haberse contentado en efecto con una no puesta en escena. Tanta modestia

lo honraría si los actores hubieran tomado hubieran continuado su trabajo. Pero parecen librados a sí mismos, es decir que no están ni en la caracterización psicológica ni en la no-actuación asumida, ni en la citación irónica brechtiana o en el pastiche posmoderno. ¿Dónde están entonces? En un *no man's land* entre la performance (en la que cualquier búsqueda esta permitida) y la puesta en escena (en la que el actor debe someterse al conjunto), en una performance bastante histriónica, de *boulevard*, en la que el actor le da al publico lo que éste espera: efectos de realidad, recuerdos enternecedores, proezas de animal de teatro, recuerdos de espectáculos precedentes como la *Cerisaie* [*El jardín de los Cerezos*] en el mismo lugar. Brook incentiva la performance (en el sentido negativo y deportivo del término), pero no da aparentemente ninguna directiva de actuación, no elige ningún punto de vista reconocible, deja que la actuación derive en un mecanismo autosatisfecho. De lo que resulta una actuación bastante histriónica de Michel Piccoli y de Natacha Parry: casi siempre de frente al público, mirándolo, comienzan sus réplicas con falsas hesitaciones. Los pocos desplazamientos no crean siempre sentido, como si los comediantes no quisieran rebajarse a tales simplificaciones. La puesta en escena no acepta intervenir, incluso para organizar la dirección de los actores, una dirección extrañamente ausente sin causa aparente (salvo la de no molestar a las estrellas en sus costumbres). El desinterés de Brook, el "descontrol" absoluto, devuelve a los actores a sus tics, como en los peores momentos del teatro de boulevard. Por lo general, la dirección de actores está en el centro de la puesta en escena, pero aquí ese centro vacío no es un vacío zen que generaría el sentido. La dirección de actores no lleva a la puesta en escena, la cuál es única garantía del estilo Brook (espacio vacío, ausencia de objeto, proximidad del público, simplicidad de las acciones). Semejante puesta en escena tiene como estrategia borrarse, pero la performance que permanece no se parece en nada a una deconstrucción, ya que, qué sería lo deconstruido? Ni la escritura ambigua de la obra, ya que no lo es, ni la relación de la biografía con la obra teatral, ya que la obra tiene una factura muy tradicional como para prestarse a tales deconstrucciones. Estamos por lo tanto bloqueados entre la "puesta" y la "perf"...

### 3.3 Declan Donnellan: *La nuit des rois* [Noche de reyes]

El caso de la puesta en escena en Francia de la obra de Shakespeare con un reparto completamente ruso nos acerca todavía más a la convergencia objetiva de dos concepciones, inglesa y francesa, y nos convence también de las ventajas de una *performise* lograda.

Porque el éxito de este trabajo (llamémoslo como queramos) es estupendo. Donnellan habría podido instrumentalizar a los actores, utilizarlos para ilustrar su tesis, dibujar entonces una puesta en escena *a priori*. Pero este artista es conocido por su voluntad de ubicar al actor en el centro del proceso, para no partir de una concepción previa de la puesta en escena: "Uno de los objetivos de *Check by Jowl* es reexaminar los textos clásicos del teatro mundial y estudiarlos de una manera fresca y no sentimental, renunciando a esquemas de puesta en escena para concentrarse en el actor y en el arte del actor".<sup>28</sup>

Fiel a ese principio, Donnellan parte del grupo homogéneo de actores rusos, presentados al comienzo en un coro, luego, tomando a los grupos sucesivamente, dirige cuidadosamente la construcción no del personaje, sino del travestimiento. Vemos a cada actor entrar en acción, construir su interpretación en lugar de vivirla. Los signos de la feminidad son presentados sin histeria, con una cierta distancia pero sin parodia. Se aplica el mismo procedimiento a la dicción del texto en ruso: enunciado claramente, sirve de base a toda caracterización: "La energía de la obra surge de las modulaciones y de las impulsiones generales dadas por los versos y que se expresan con el movimiento del cuerpo entero".<sup>29</sup> No hay entonces análisis dramático o psicológico *a priori*, sino una puesta rítmica que por extensión formará la puesta en escena completa. Este método se parece al de la dicción, la declamación anterior a la invención de la puesta en escena, pero ya no es simplemente una técnica normativa para decir bien el texto, es un método para acceder a una interpretación de conjunto (método cercano al de Jovet y en la actualidad al de Villégier en las tragedias barrocas). El "sistema" de la puesta en escena se vuelve visible solamente al final, cuando el conjunto de las células rítmicas y dramáticas termina formando un todo. Como la puesta en escena toma

---

<sup>28</sup>N. de la T: Declan Donnellan, citado en Gabrielle Giannach y Mary Luckhurst (ed)., *On directing :Interviews with Directors*, Londres, Faber & Faber Ltd, 1999,p.19.

<sup>29</sup> Ibid.

lugar progresivamente, por proliferación de células, el metatexto y toda lectura de la obra se perciben solo al final, lo que excluye todo logocentrismo de la interpretación. Equilibrio inestable y milagroso entre la "mise" y la "perf"!

No se trata de una actuación formal, construida sobre el sentido de la abstracción y de la permuta, sino de una reflexión sobre la identidad y la mascarada. Si, como lo piensa Judith Butler, el género ("gender") es siempre una cuestión de performance, una construcción cultural ("*gender is always a matter of performance, a cultural construct*") [« género es siempre una cuestión de performance, una construcción cultural”]<sup>30</sup>, la simulación de esos hombres actuando de mujeres o actuando de mujeres que actúan de hombres (y así sucesivamente) marca su pérdida voluntaria de la identidad. Para ellos como para el espectador, ya no hay más referente estable. Es por lo tanto inútil pretender atraparlo en una representación mimética, como lo haría una puesta en escena clásica y bien intencionada. Vale más organizar una mascarada (no tanto de manera metafísica, psicológica y sexual como lo hacía Genet) para plantear la pregunta de la identidad y del simulacro. Si, como lo estima Joan Rivière en su artículo magistral "Womanliness as masquerade" (1929), la feminidad es una mascarada voluntaria, en Donnellan la masculinidad es un "*masked ball*" (un baile de mascaradas) que los actores se divierten en esconder y en exhibir, en construir y reconstruir. Y eso en el espíritu de la obra, porque la disolución de la identidad, la imposibilidad de juzgar, de evaluar el amor, de aferrarse a la realidad, de distinguir lo verdadero de lo falso, todo esto es evocado por Shakespeare y mostrado en esta excepcional performance.

La rica reflexión de Donnellan poco tiene que ver con la ilustración de todas esas teorías, pero no sería imaginable sin el trabajo preparatorio de la *critical theory*, especialmente sobre identidades sexuales y simulacros.

¿Queda entonces una diferencia entre la "mise" y la "perf"? Ciertamente si, pero cada vez menor: la diferencia tiende a reducirse, puesto que la dirección de actores y la performance están cada vez más en el centro del dispositivo de toda puesta en escena. Estas dos maneras de ver y de hacer teatro son complementarias, Donnellan, McBurney y Braunschweig lo prueban bien. Cuando uno de los aspectos predomina, podemos intuir un desequilibrio y una insuficiencia.

---

<sup>30</sup> N. de la T.: la versión al castellano me corresponde.

Tomaremos seguidamente dos ejemplos de teatro intercultural.

### **3.4 Jean Lambert-wild: *Mue. Première mélopée.***

Durante la larga odisea del Festival de Avignon en 2005 y a través de las calamidades, *Mue*, representada en el castillo de Saumane, en plena Provenza, nos ofrece un momento de tranquilidad, un contra-ejemplo perfecto de la obsesión por la desesperanza que creímos notar en este Festival de Avignon: lo que está en juego es la presentación de un mito fundador que permite entender mejor no tanto la naturaleza del hombre sino su lugar en el universo.

*Mue. Première mélopée* es un "Wara sonoro y poético para nueve voces, una voz electrónica, un percusionista, e instalación sonora", para retomar el extraño título del programa. Jean Lambert-wild, director, y Jean-Luc Therminarias, compositor, llamaron, después de una estadía con los Xavante de la reserva indígena de Rio das Mortes, en el Mato Grosso brasileño, a cinco indígenas para reconstituir con ellos y con cuatro actrices y actores franceses un *Wara*, espacio descubierto en el que los hombres del "consejo de los ancianos" se reúnen en círculo, cada día, a la madrugada y al anochecer.

Imaginemos en la selva amazónica un grupo de indios: son hombres reunidos para discutir del día pasado o por venir. No oímos sus palabras, ni el sonido de sus voces, ni el sentido. No sabríamos representarnos sus vidas. Nos figuramos solamente las calamidades a las cuales han sobrevivido. Recordemos a ese grupo de Indios vistos ese verano en la explanada del castillo en la noche provenzal, mezclados con los actores y los músicos franceses. Solamente oímos sus voces, recibimos fragmentes de sus vidas, de su manera de hablar y de narrar, de espaldas al mundo reunido para escucharlos. ¿Nada más para representar? ¿Ni verdadero ni falso? ¡Pero sí! El mundo por descubrir en el interior de cada uno de nosotros, si lo escuchamos prestando el oído. ¿El teatro, laboratorio de lo real? Se verá.

Los cuatro miembros de la Cooperativa 326 y los cinco Xavante están en círculo en un terraplén central, de espaldas al público, cada uno frente a un micrófono. Los espectadores, sentados alrededor de ese montículo en un asiento ubicado en el piso arenoso, escuchan las palabras pronunciadas por el coro y las del

narrador que circula por el exterior del círculo. Lo que oyen fue anunciado como “un discurso de Serebura acompañado por un sueño de Waëhipo junior y por mitos de la comunidad Xavante de Etenhiripipa”. No tiene sentido intentar separar lo que viene de Serebura, de Waëhipo o de la (re)creación de Lamber-wild, porque todo está dispuesto de tal manera que se mezclen las palabras y los sueños, el mito y la poesía. El origen de las palabras y de los sueños, así como el de las fuentes sonoras, se mantiene indeterminado. El interculturalismo se pone en práctica. Mucho tacto, discreción, elegancia e integridad en esta delicada cooperación, sin voyeurismo ni condescendencia.

La ceremonia obtenida -¿tendríamos que llamarla espectáculo? - más valdría decir la *cultural performance*- evita la trampa de un ritual “exótico”, artificialmente transpuesto en este parque y bajo el cielo provenzal para un público ilustrado abierto a las culturas del mundo. El dispositivo espacial, musical y discursivo torna caduca cualquier cuestión de autenticidad, de identidad cultural, de universalidad o de esencialismo cultural. Se opera de esta manera, con delicadeza, un cuestionamiento del teatro intercultural de los años 1980 y 1990, el de Brook, Mnouchkine o Barba. No encontramos una transferencia de fragmentos culturales, una reconstitución de la cultura del otro, tampoco un elogio de los universales culturales o un relativismo posmoderno de todas las culturas, y menos aún el discurso quejoso de la prohibición de citar una cultura que no nos pertenece y que está protegida por leyes comunitaristas disfrazadas de *political correctness*.

Lejos de querer restituir la palabra auténtica a los Indios, de exhibir un poco de danza o de ritual, la puesta en escena recurre a las tecnologías occidentales más recientes de sonido y utiliza los talentos del compositor de Therminarias. Las voces, tan diferentes en su textura y su afectividad, están valoradas en el espacio a veces central y a veces periférico de los locutores. No para hacer moderno o para golpear las imaginaciones, sino para insertarse delicadamente en el tejido de las palabras del otro. Las voces contribuyen a desorientar a los espectadores, que ya no pueden reconstituir una palabra original o primera. Cuando los espectadores se pliegan al juego y sienten la voz y la música en tanto palabra en movimiento, cambiando sin cesar de origen, el *Wara* se vuelve el centro descentrado de donde parte la reflexión poética. Cada uno hace su cambio de voz de adolescente: nos volvemos otros, aunque sigamos siendo los mismos. Cambiamos de voz y la voz nos cambia. La transformación de voz es también el

cambio de nuestra actitud mental y política hacia otras culturas, la desposesión de nuestros conceptos, de nuestras palabras:

Esto es lo que me enseñaron los A'Uwé Uptabi,  
los hombres de verdad de Etênhiritipa  
deslizarme en todos los otros lugares contenidos en mis sueños,  
encontrar la forma de compartirlos  
deshacerme de mis palabras,  
y decir,  
el alba de una Mueca,  
que ya no me pertenecerá.

Estas palabras están firmadas por Lambert-wild, pero son el sueño de todos. ¡El alba de una mueca ya no tiene nada de la vigilia de la "gran noche" de los revolucionarios de otro tiempo! Momento tal vez todavía imperceptible en el que la posición culturalista y los valores humanistas universales hacen un discreto retorno. Este retorno, que sigue a la pérdida de posesión, corresponde a una fase de la etnología contemporánea, la de un Philippe Descola por ejemplo. En sus estudios sobre los Jíbaros del Amazonas, insiste a la vez en el aprendizaje necesario de la diversidad cultural y en la crítica de las posiciones culturalistas extremas que

terminan diciendo que todo es producto de la vida social y de presiones culturales.[...] La antropología durante mucho tiempo tuvo por objeto la comprensión de la naturaleza humana en su diversidad. La acumulación de informaciones etnográficas hizo perder de vista que fundamentalmente nuestro objetivo es el de comprender una naturaleza humana única, que traiga soluciones diversas a algunos de nuestros problemas. El acento está puesto en nuestro mundo en la discontinuidad entre humano y no humano (discontinuidad moral en cierto sentido), y en la continuidad material. En sociedades como la de los Jíbaros, el acento está puesto por el contrario en la continuidad moral y en la discontinuidad material<sup>31</sup>

Sin negar las evidentes diferencias culturales, Lambert-wild insiste también en la naturaleza humana única. Su tarea consiste en reunir voces, personas, textos, estilos diferentes, pero el dispositivo de actuación, las traducciones incesantes, los cambios de identidad contrapesan esa diversidad en una mezcla voluntaria de las pistas: ¿quién habla realmente y a quién? Hacia el final de la velada, el comentarista

---

<sup>31</sup> Philippe Descola, « Les Jivaros d'Amazonie et nous », *Le nouvel Observateur*, 14-20 juillet 2005, p. 71. Ver también su libro, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.



exterior, esa “voz electrónica” anuncia sus intenciones: “Voy a contarles como fue creado el mundo. Estoy aquí tal como nuestros antecesores lo designaron.” Concluye el relato de Xavante a la manera de un antropólogo alimentado de Lévi-Strauss: “Es así como habla el mito [...] El mito del que hablo mantiene la tradición viva [...] Ustedes son semejantes a nosotros [...] ustedes también descienden de nuestros antecesores [...] Les pido que nos respeten [...] Ya no quiero que nos traten como a animales [...] Vete, te puedes ir. Olvida nuestra existencia.” La calamidad ya ocurrió, hace cinco siglos, lo único importante, ahora, es limitar sus efectos y aprender a vivir juntos.

Nos sorprenderemos al escuchar hablar de esta manera al narrador blanco, incluso rebautizado “voz electrónica”: el representante de un coro invisible o del público europeo habla en lugar de los Indios, posee el discurso del humanismo, emplea conceptos de la antropología occidental. Pero, si se lo observa de cerca, y en la lógica del proceso de trabajo, ese discurso intenta justamente trascender los límites habituales. En términos sociológicos, sería fácil demostrar las enormes diferencias económicas entre los Xavante y los habitantes del territorio de Belfort, entre la coproducción internacional (cuyo enunciado ocupa quince líneas) y la frágil comunidad india. Lambert-wild invoca la poesía y el sueño para justificar esta convergencia, y su trabajo pone a prueba esos principios. Ciertamente, el aporte de las instituciones debió ser indispensable para la realización de esta empresa que imaginamos bastante costosa: ciertamente, el programa político se queda en la declaración de intenciones (contra el callejón neoliberal y el necesario cuestionamiento de la propiedad y de la división del trabajo); pero ningún espectáculo en Avignon de esa semana renovó a tal punto la puesta en escena, ni hizo las preguntas quemantes con tal energía.

### **3.5 Los Coreanos puestos en escena en Corea**

Para verificar la ley de la complementariedad de la puesta en escena y de la performance, tomaremos un último ejemplo: el de la reciente puesta en escena de *Les Coréens* de Michel Vinaver, en Seúl, por Marion Schoevaert y Buyn Jung-Joo.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> En Seúl, Seongnam Art Center, noviembre de 2006. Música de King Dong-Guen, coreografía de Park Jun-Mi.

Esta obra de 1955 cuenta un episodio imaginario de la guerra de Corea (1950-1953). En la "presentación de sus obras", Vinaver la describe en estos términos:

Después de un bombardeo, en el que todo parece deshacerse, en el que sólo quedan algunos ruidos, algunos gestos, escombros, una vida se reanima.

Mientras la aldea coreana retoma vida –pero ya no es la misma– cinco soldados patrullan en los arbustos vecinos, en búsqueda de un prisionero. Viven su guerra como un sueño y no se reconocen en ella.

Un sexto soldado fue dado por muerto en el curso de la batalla de esa noche. Una niña de ocho años lo encuentra herido, y lo lleva a la aldea. Lo que ocurre entonces, –lo que se produce en la aldea, lo que le ocurre al soldado– no es un hecho inscripto en la eternidad. Es, sorprendentemente, la reconquista de hoy.<sup>33</sup>

La última frase de esta descripción hecha por el autor es más bien una interpretación, por otra parte bastante oscura, de la obra. La puesta en escena, aún siendo coreana, no logra esclarecerla. Invita sin embargo a considerar la acción como un movimiento colectivo para superar el pasaje a la actualidad del único personaje principal, Belair. Así se explican la elección de una música, de una gestualidad y de una coreografía inspiradas por la cultura coreana tradicional. Elección perfectamente legítima, no sólo porque da a la acción un decorado plausible, llevando al referente de la obra a su lugar de origen, sino principalmente porque el ritmo coreano de la música, del movimiento y de la palabra dan a la obra una unidad estilística que la aleja de una interpretación demasiado psicológica y realista. La puesta en escena (o es acaso la escritura, o la dramaturgia?) construyó pieza por pieza una partitura musical, una dicción más salmodiada y gritada que hablada, una coreografía de desplazamientos, de movimientos y de actitudes tomadas de la danza coreana tradicional. No se trata de una puesta en juego dramática del texto, sino de una ópera y de una coreografía, las cuales forman entonces la partitura precisa de una performance más que de una puesta en escena de un texto preexistente. Es verdad que el texto se conservó casi en su totalidad. Se lo sigue oyendo y no se reduce a un libreto de ópera, cuyo sentido sería secundario en relación a la música. Gracias a la posibilidad de una retraducción, el texto es simplemente maleable según las exigencias del ritmo musical y gestual. Hay un feliz encuentro rítmico de la traducción re-escrita por Ahn Chi-Woo, de la

---

<sup>33</sup> Michel Vinaver, « Presentación », *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud-L'Aire, 1986, vol.1, p. 25.

música compuesta por Kim Dong-Guen, de la coreografía imaginada por Park Jun-Mi. El encuentro fue cuidadosamente preparado por la puesta en escena en tanto puesta en enunciación de todos esos signos y registros diversos: en ella coinciden la métrica, la orquestación de instrumentos occidentales (acordeón, clarinete, flauta, guitarra) y coreanos (batería occidental y *Buk*, tambor enorme), las figuras danzadas o presentadas. El trabajo previo de la composición de esta ópera de un tipo nuevo, luego de la puesta en escena, consistió en la integración de esos ritmos en contextos que permitieran organizar el relato musical, coreográfico y textual. Por cierto el texto, aún siendo gritado en el mismo tono y según la misma energía, es audible todavía, es decir perceptible y comprensible para el oído y el espíritu, pero se integra igualmente muy bien y muy rápido al acontecimiento bailado y musicalizado. La obra se encuentra así ubicada en un “baño” coreano: habría que hablar de intraculturalidad más que de interculturalidad.

De acuerdo con la importancia del ritual y de la interpretación antropológica de Vinaver, la puesta en escena reforzó la dimensión ritual: cantos y danzas, máscaras, capuchas, maquillaje cargado, alusiones al shamanismo a través de dos altares en los que todos los personajes, y también los actores, participan del recogimiento. Esos elementos no están autenticados por una preocupación de exactitud etnográfica, sino concebidos como forma estética, idealizada e imaginaria. La evocación del gesto y de las sonoridades coreanas no es una reconstitución, imposible por otro lado, de un *Homo coréé-ens* tan inhallable como imaginario.

¿Pero de qué Corea hablamos? Los directores, Schoevaert y Buyn, y antes de ellos los Wuturi Players de Kim Kwang-Lim, no pretenden en absoluto reconstituir un fragmento auténtico de Corea, inventan simplemente algunos signos de cultura coreana. Una coreanidad en gran parte fantaseada (incluso por los coreanos), pero convincente en sus resultados estéticos, es lo único a lo que aspiran los artistas. Haciendo esto, y sin saberlo, inventan un nuevo tipo de teatro intercultural, o más exactamente de teatro intracultural.

La interculturalidad ya no se plantea, como en los años 70 y 80, en términos de intercambios culturales, de comunicación entre los polos de esas instancias culturales, o de conflicto entre cultura dominante y cultura dominada. En el ejemplo de Vinaver, es más bien un reencuentro, menos pasional, porque es “natural”, entre tradiciones de actuación y una escritura dialogada. La escritura, ya desplazada, no copiada de la comunicación cotidiana, se presta a una cierta

estilización de la escena, pero le hace falta una enunciación a la vez enérgica y poco realista a fin de integrarse al dispositivo puramente artificial y codificado de la ópera, dispositivo que es el de una performance dirigida y codificada, como para una forma teatral tradicional.

Este encuentro intercultural nuevo es además el encuentro de la puesta en escena de tipo occidental y el de la performance definida como una forma fija tradicional, a menudo "oriental", pero no necesariamente. Encuentro epistemológico, que pone a la luz la coexistencia de dos formas de *showing doing* (mostrar la manera de hacer), como Schechner define nuestro objeto de estudio, el hecho de mostrar lo que está frente a nosotros.

Para describir este encuentro de la manera más técnica posible, observaremos las diferencias entre las formas de moverse, de caminar, de hablar y de darle ritmo a un texto. La coreógrafa Park Jun-Mi realiza un montaje gestual de varias técnicas corporales, especialmente:

- El paso de pato del campesino barrigón, sacado del arte popular coreano tradicional;
- El movimiento suave y repetitivo de hombros de una campesina, movimiento apenas esbozado, pero que puede en cualquier momento transformarse en una danza enmascarada elaborada;
- Las poses conservadas por largo tiempo de los soldados franceses, los comisarios del pueblo y, a veces, la niñita (Wen-Ta);
- El maquillaje estereotipado muy cargado, especialmente el de los campesinos y los comisarios, como para subrayar la rigidez de la tradición, de la ideología y del uniforme.

El actor-bailarín, ayudado por la coreógrafa y conformemente al objetivo general de la puesta en escena, construye de a poco una presencia, una actitud, una tensión característica de su personaje. Resulta de esto una técnica corporal a la vez individual y en parte común a los personajes del mismo grupo. Esta técnica se solidifica en una tensión corporal del cuerpo en pose: del más liviano (Wen-Ta) al más rígido (Kim). Los comisarios del pueblo integraron en sus pasos, luego en sus poses, un movimiento violento sacado del kung-fu, con connotaciones inmediatas de la siniestra revolución cultural china y la ópera de Pekín maoísta. Esta fuente china de trabajo corporal se integra fácilmente al cuerpo de los actores al mismo

nivel que las actitudes que citan afiches pro americanos o nord coreanos. El cuerpo fascista o comunista, completamente controlado, toma elementos también de las técnicas del *close combat* occidental. Expresa su incompatibilidad con el cuerpo de los campesinos que obedece a una lógica muy distinta.

Todo el trabajo de la coreografía consiste en enfrentar esos cuerpos y modelos corporales diferentes, esos tipos de movimiento y de detención para producir un montaje y hacerlos evolucionar según la transformación del personaje. Belair, por ejemplo, se deshace de los automatismos de sus compañeros, se humaniza en su contacto con la niña, entra tímidamente en la danza campesina final, no sin la ambigüedad de esta integración forzada (dudas, desfasajes, torpezas). La figura coreográfica elegida sorprende a veces: los soldados franceses, encapuchados como terroristas, en un momento dado se ponen a dar vueltas saltando a lo coreano, como en la danza enmascarada. Estéticamente, el movimiento es espectacular; de un punto de vista dramático, está bastante fuera de lugar, ya que podría sugerir una asimilación al grupo de los campesinos. Tenemos ahí un problema de coherencia de la puesta en escena más que un error de la performance coreográfica, la que antes que nada se preocupa en mantener el ritmo. La coreografía lo logra perfectamente creando conjuntos homogéneos de grupos, que se fijan a veces en un *tableau vivant* (cuadro vivo) o son llevados en una danza alrededor de la marmita de sopa sugerida por el enorme tambor (Buk) golpeado en cadencia por los bailarines.

La lucha de influencia entre performance (coreográfica) y puesta en escena (dramática) se manifiesta en la hesitación entre una escenografía muy distante (escenario sobreelevado y alejado del público, en absoluto circular, como hubiera sido el caso de una obra presentada en la aldea) y vestimenta o maquillaje muy cercanos a los de los campesinos coreanos de una época pasada. El piso liso, la sala nueva reluciente contradicen la apariencia rústica y popular de los rostros y la ropa de los campesinos. La escena en semicírculo, casi shakesperiana, se esfuerza en colmar esa distancia, los desbordes de los soldados en el espacio de los espectadores son frecuentes. Sin embargo ese universo no deja de ser extraño para los coreanos, incluso para los mejores coreanólogos, ya que se basa en una visión simbólica, idealizada, abstracta, coreografiada y, por lo tanto, en una performance estética de danza, realizada en el *plateau* neutro de una ópera bailada.

Muy felizmente, el dispositivo que nos introduce en la ficción nos ayuda a penetrar en este universo imaginario tan lejano. No en el de una aldea coreana de 1953, sino en el de un grupo de aldeanos que participan en una ceremonia, que celebran *con* nosotros, más que *frente a* nosotros, un episodio del pasado, ya teatralizado, "restaurado" (Schechner), ritualizado. Al comienzo, los actores nos reciben en la sala gritando, manipulando con frenesí las vestimentas, las de los muertos probablemente. Al final, se sacan sus máscaras, luego ponen en el proscenio uno tras otro la misma ropa cuidadosamente doblada, antes de abandonar la escena por la sala. Una ceremonia entonces tuvo lugar, en la cual en el fondo participamos, al menos por procuración. Como los actores durante todo el espectáculo, participamos periódicamente del recogimiento en los dos pequeños altares dispuestos a ambos lados de la escena. Esos rituales llevan a la obra hacia una *cultural performance*, hacia una acción performativa. Nos alejan de esta forma de la puesta en escena clásica de un texto sometido a interpretación.

Sin embargo, este ejemplo nos ayuda a entender mejor la lucha de influencia de la puesta en escena y de la performance. Efectivamente, el espectador debe decidir si privilegia la lectura de la fábula por la puesta en escena o si se interesa únicamente en la performance bailada y musical, la cual posee su propia lógica. Según la lógica occidental, la coreografía y la música deben estar a disposición de la puesta en escena. Deben componerse en función de las intenciones o de las elecciones de conjunto de la puesta en escena. Si esto no fuera así, se volverían independientes de la fábula y llevarían al texto dramático al rango de libreto insignificante. Ahora bien, en el trabajo de los directores Byun y Schoevaert, el texto no está ni modificado ni cortado. El motivo que encuadra la selección de ropas se vuelve la metáfora de toda la fábula: la restauración y el orden siguen a la destrucción y a la reconciliación. La interpretación de algunas escenas finales clave, principalmente las escenas 15, 17 y 19, es capital para el establecimiento de la fábula que reclama cualquier puesta en escena. Son las campesinas, por el intermedio de Lin-Huai, "mujer enérgica", "mujer implacable", las que deciden integrar a Belair en la comunidad de la aldea, tranquilizándolo sobre su potencia sexual, en el momento en que acaba de anunciar su intención de irse. En una reescritura de *La surprise de l'amour* de Marivaux, Vinaver muestra como la pareja, en un juego de "Marivaudage", pensando haberles dicho adiós al

amor y al deseo, reencuentra a este último.<sup>34</sup> Pero la acción es más antropológica que psicológica. La puesta en escena no hace la parodia de una escena marivaudiana, porque en esta traducción y con este juego físico estamos muy lejos de las fiorituras marivaudianas, y por lo tanto de su eventual parodia. La desaparición de la lectura dramática y de la firma crítica de una puesta en escena se prolonga en la escena final que la puesta en escena trata más de una forma coral y coreográfica que de forma discursiva y hermenéutica. Globalmente, la puesta en escena cede un poco a la performance visual y bailada, a la ópera coreana, carga la danza, la música y el ceremonial de un poder catártico, de un gozo ligados a la voz y al cuerpo más que al espíritu y a la interpretación discursiva de una puesta en escena.

Por su coherencia, su creatividad, su entusiasmo y su lirismo, la coreografía y la música de esta ópera neocoreana a la manera de Kim Kwang-Lim, tienden a subvertir, a subyugar, incluso a fagocitar la puesta en escena. Sabemos que la ópera pretende regentear todo, incluso las veleidades del director, porque es el dueño del tiempo y del ritmo, a los cuales debe someterse todo el resto. La música impone un cierto tiempo, una rítmica que la danza traduce en espacio, luego, con los cuerpos de los actores, en figuras y actitudes. En Francia, la ópera fue a menudo la matriz de la puesta en escena. En Corea, la invención de una puesta en escena "coreana" pasa tal vez por la de una ópera de otro tipo.

Esto nos permite seguir con nuestra comparación entre la manera "coreana", performativa, de poner las cosas sobre la escena y el método occidental de ponerlas en escena, disponiéndolas según una mirada centralizadora y organizadora. Estos *Coreanos* son coreanos en la medida que dan la impresión de una performance para la cual los objetos, los gestos, los *leitmotive* musicales fueron puestos unos al lado de los otros sin la mirada organizadora y centralizadora de un director de tipo occidental. Desde el punto de vista occidental, estamos un poco perdidos debido a la yuxtaposición de las cosas sobre la escena y en el espacio-tiempo de la representación: pasamos en efecto de un conjunto a otro sin razón lógica, ni siquiera cronológica, como si se tratara de una instalación, como si la puesta en escena (en el sentido occidental) renunciara a imponerse y se borrara detrás de la performance pseudo-coreana. Esta performance lo es también en el

---

<sup>34</sup> Vale la pena saber que Vinaver le dedicó una larga reseña a la puesta en escena de esta obra por Roger Planchon, en *Théâtre populaire*, N° 34, 1959.

sentido de una proeza artística, musical, coreográfica. Nos remite a algo sensual y no organizado. Por el contrario, la puesta en escena sigue siendo en el fondo un sistema organizado y conceptual.

Tal es precisamente lo que el teatro de la deconstrucción o de la performance intenta a menudo realizar actualmente: emanciparse de la presión del punto de vista del director, disponer las cosas sin punto de vista privilegiado. Esta actitud coincide con un nuevo interculturalismo que ya no intenta controlar todo, como lo hacía la puesta en escena occidental cuando dominaba todos los signos y adoptaba una perspectiva única. Ese interculturalismo se inscribe en una poliperspectiva o una des-orient-ación (ya no percibimos el Oriente, ni el Occidente "puros", ni una dirección). Se trata entonces de un interculturalismo sincrético, profesional, posmoderno. Los signos que emplea son a veces voluntariamente ambiguos, abiertos, no reducibles a índices claros como para la puesta en escena clásica. Así, por ejemplo, los soldados encapuchados: ¿son una masa amorfa de cualquier ejército actual o son terroristas, y en ese caso de qué tipo? Y el tambor ubicado en el centro de la escena: ¿es una marmita que alimenta y regenera a la aldea, o simplemente un punto de encuentro para la actuación, una figura pura de movimiento circular, una manera simple de dar vueltas, en sentido propio y figurado? Esos signos son culturalmente polisémicos: no son indicios sociales o psicológicos como para la puesta en escena. Brindan un marco general y universal a la performance virtuosa y polimorfa. Escapan definitivamente a la interpretación demasiado discursiva, demasiado ligada al texto, demasiado sometida a la "autoridad" del director. Nos devuelven al estado anterior al de la puesta en escena, el de un saber técnico, normado, no ligado a la interpretación individual, sino codificado y perfectamente dominado, como lo sería una tradición secular. Ese retorno a un estado anterior todavía no individualizado puesto que, interpretado por un explicador único y artísticamente responsable, no es necesariamente una regresión; es un medio de alcanzar la coreografía coreana, como si ésta ya hubiera existido y estuviéramos redescubriéndola.

Empezamos a percibir las dos tentaciones actuales del teatro: la de la performance y la de la puesta en escena. La tentación de la performance es fijar las categorías dramáticas, los personajes, el sentido, solamente para trabajar mejor la forma, es utilizar intérpretes, instrumentistas, virtuosos, *performers*. La tentación de la puesta en escena es apreciar, juzgar, interpretar los contenidos y los matices



del texto, mostrar su relatividad. Recurre a actores-imitadores que “plantan” a los personajes. En el espectáculo *Los Coreanos*, los actores son antes que nada bailarines, a los que difícilmente se puede sacar de su rutina coreográfica, de su codificación formal, para ponerlos en situación dramática y teatral pidiéndoles actuar las “grandes escenas”, matizar e interpretar la fábula y clarificar un subtexto y una situación. Todo lleva a creer que esta obra se sitúa deliberadamente en la performance abstracta y antropológica y no en la puesta en escena histórica o historizante a la Brecht. Es lo que los “autores” del espectáculo, Schoevaert y Buyn, comprendieron perfectamente.

¿Qué exige la obra en efecto? En su presentación, Vinaver insiste en que la representación no debe preocuparse por el “pasaje al hoy” de su personaje principal.<sup>35</sup> Tal vez quiera decir con eso que no hay que interesarse en una conversión milagrosa de Belair a la cultura coreana, ya que eso sería una conclusión demasiado anecdótica, demasiado “hollywoodiana”. Sugiere por el contrario que “es más bien la obra en su totalidad que debe buscar la forma de hacer figurar en su progresión la llegada de un ‘tiempo nuevo’, de un mundo despojado de cualquier proceso, abierto a cualquier movimiento.”<sup>36</sup> Así el tiempo y la acción no son los anecdóticos del personaje transformándose, sino los de toda una sociedad, concebida antropológicamente. La obra y su tratamiento escénico insisten en la asimilación del soldado Belair a otro tejido viviente. Teatro antibretchiano, en consecuencia, ya que no está situado en la historia política, a pesar de los nombres y lugares. La obra se presta al travestimiento de otra cultura, coreana en este caso, pero que bien podría ser tailandesa o irlandesa. Parece reclamar una performance como una proeza formal y una forma codificada antihistórica de teatro tradicional inmutable en su desarrollo y por lo tanto para nada dependiente de la lectura nueva de un director. El aspecto performativo es capital, mientras que la exigencia mimética, política, etnológica, geográfica, es casi inexistente. La obra de Vinaver se refiere por cierto a Corea, pero de manera abstracta y arbitraria, sin dar en el texto marcadores culturales específicos. La puesta en escena no denuncia ni la guerra ni la propaganda ni el comunismo nord-coreano. Esta ausencia de visión política, que chocó tanto a los contemporáneos de la creación de la obra, autorizó a los directores y a la coreografía coreana a intentar

---

<sup>35</sup> Michel Vinaver, « Présentation », *Théâtre complet*, op.cit. p.41.

<sup>36</sup> Ibid.

una reconstrucción bastante libre de la coreanidad en la performance bailada y cantada, una coreanidad imaginaria, sorprendentemente estética.

#### **4. Conclusiones: *Performance studies/theatre studies***

El ejemplo de la puesta en escena coreana y coreanizada de *Los Coreanos* de Vinaver nos ayuda a entender mejor las relaciones entre performance y puesta en escena y, de forma más general, la diferencia entre *performance studies* y *theatre studies*, estudios de los espectáculos y estudios teatrales.

La realización de *Los Coreanos* tiene un origen doble: es "occidental" en la escritura de Vinaver, el análisis dramaturgico y la puesta en escena de Marion Schoevaert; es "coreana/asiática/oriental"<sup>37</sup> a través del "estilo Wuturi" de Kim Kwang-Lim y la dirección de actores de su colaborador y director titular Byun Jung-Loo. No nos sorprenderá entonces que se caracterice igualmente por una doble influencia, a veces difícilmente leíble y distinguible: la europea de un teatro de texto, que la puesta en escena, tal como una Esfinge, debe descifrar; y la performativa y performante, que la performance de esta ópera y de esta danza-teatro debe producir.

Hace unos veinte años, bajo el impulso y la batuta de Richard Schechner, los *theatre studies* y los *performance studies* se enfrentan y comparan sus métodos y su balance. Un espectáculo como *Los Coreanos* coreano nos prueba que los dos acercamientos son válidos, necesarios y complementarios, para entender al mismo tiempo la fabricación de la obra y evaluar su recepción.

Sin embargo, no hay que esconder la dificultad epistemológica del encuentro de esos dos acercamientos y de su cohabitación. Los *theatre studies* utilizaron todo el arsenal de las ciencias humanas, principalmente de la *critical theory*. Disciplinas como la filología, la sociología, el psicoanálisis, la deconstrucción derridiana han mostrado sus aptitudes. Por eso nos sorprendemos de la actual crisis de confianza, incluso de la autodenigración de la teoría. He aquí que, en Europa y en América, la teoría es demasiado occidental, demasiado cartesiana, demasiado humanista. Se siente responsable de todos los males desde Adán y Eva, se cree obligada a pagar por el colonialismo y el racismo. Es verdad que la tarea de las ciencias humanas

---

<sup>37</sup> Nótese las comillas protegiendo dichas denominaciones

como la de la puesta en escena es ser crítica, e incluso autocrítica: busca explicar la representación, evaluar si todavía es descriptible como puesta en escena propiamente dicha o como *cultural performance*. Pretende situarse en la historia, adaptarse a las exigencias y a las facultades del público del momento. Las lecciones de la puesta en escena asistida por dramaturgia son preciosas: la relatividad del tiempo, de la época, de la mirada, del deseo, del efecto producido, son una lección que no debemos olvidar. Es verdad que esas lecciones fueron a menudo olvidadas y que los análisis marxistas o simplemente brechtianos cuando se trataba de leer o de actuar una obra fueron simplificados. Es verdad que después de 1989, fin del comunismo, como después de 1789 (principio de los *dedos*<sup>38</sup> del hombre en el engranaje de la historia revolucionaria), las ciencias humanas fueron a veces desconsideradas. Es verdad que, tal como Schechner, actualmente "confiamos muy poco en la futurología a largo plazo".<sup>39</sup> ¿Pero acaso no necesitamos estudios humanistas para seguir pensando y para no desesperarnos?

En la otra orilla del río, el de los *performance studies*, abiertos sobre el mundo inagotable de las *cultural performances* (manifestaciones culturales), estamos de golpe tan desarmados como Robinson Crusoe en su isla. Hay pocos acercamientos políticos para analizar todas esas formas consideradas demasiado diversas y "diferentes" como para que pongamos "los sucios dedos occidentales"<sup>40</sup> y, sobre todo, pocos acercamientos que no se satisfagan describiendo el funcionamiento técnico de las formas y de las codificaciones. Ahora bien, se trata de definir el *performance model* del que habla Schechner: ¿funciona realmente solo; sin referencia a la *western dramaturgy*, a la dramaturgia occidental? ¡Lo dudamos! Ciertamente, lo vimos con *Los Coreanos*, la música y la danza tienden a constituir un lenguaje puro, recortado de la cultura, aunque todavía vinculado a ella. Tienen un efecto inmediato, patético, directamente emocional. Pero habría que percibir, sin embargo, el momento en el que ese efecto se traduce en una incidencia sobre el sentido y la dramaturgia; en consecuencia, sobre la puesta en escena como sistema de sentido.

En la práctica como en la teoría, nos esforzaremos por conciliar o confrontar *performance formal* y *puesta en escena cargada de sentido*, principalmente político.

---

<sup>38</sup> N. de la T.: En el original juego de palabras entre *droits* (derechos) y *doigts* (dedos).

<sup>39</sup> Según las palabras de Richard Schechner

<sup>40</sup> Cita imaginaria, pero para nada apócrifa.

En teoría, sugerimos superar las separaciones improductivas como performatividad versus mimesis: en la acción performativa que constituye la performance, puede haber efectos de realidad que hacen entender al espectador inmediatamente que la ficción y la forma artística están también relacionados, por múltiples mediaciones, con su vida y experiencia cotidiana. En la práctica, eso implica que el espectador tenga la posibilidad y las ganas de oscilar sin cesar entre, por una parte el gozo de la música y la danza, la forma y el ritmo donde se manifiestan, y, por otra parte, la distancia crítica que se ahorra cualquier reflexión sobre la organización del sentido escénico. En esos *Coreanos* coreanizados, la elección de privilegiar, durante la elaboración del espectáculo, ya sea la performance, ya sea la puesta en escena, es decisiva. Fue sin lugar a dudas la elección de la performance virtuosa que guió a los creadores de estos *Coreanos* de Seúl. De lo cual resulta, a veces, la dificultad de pensar la obra en el modo de la interpretación y juntar el goce de la performance y la reflexión dramática sobre la obra (viejo reflejo europeo). Queda por juzgar – decisión crítica- si esa ausencia de unión fue hecha “a propósito” o si es la prueba de una concepción demasiado unilateralmente ligada a la performance de la cultura coreana, decididamente llamada a hacer milagros.

Un último milagro: la obra de Vinaver inaugura, en 1956, una concepción radicalmente nueva del teatro. Es “un teatro que descarta cualquier memoria, que hace tabula rasa de las imágenes y significaciones, que presenta un mundo en el que las relaciones entre los seres y con las cosas no contienen ninguna profundidad, dadas sin prolongación, literalmente constatadas”.<sup>41</sup> En lugar de buscar entonces un sentido a la “conversión” individual de Belair a la cultura coreana, de identificarse a una búsqueda de sentido, mas valía observar, como lo hizo la puesta en escena, de qué manera el aspecto performativo de la actuación, esta ópera-danza coreana, contribuye a la llegada de ese tiempo nuevo, “abierto a cualquier movimiento”. Las relaciones entre los seres están expresadas por el movimiento, la voz, la coreografía y, particularmente, las actitudes: y esos elementos formales no comprometen ningún sub-texto, ninguna profundidad, pero “tejen” un conjunto de relaciones que se tornan “en bloque” la imagen de nuestro mundo en red. Sin lugar a dudas, la performance interconectada y anónima de la cultura coreana imaginaria es la que triunfa sobre los individuos, sobre los dueños

---

<sup>41</sup> Michel Vinaver, « Présentation », *Théâtre complet*, op.cit.p. 41.

de la escena y del sentido. Así la cultura coreana como metáfora pierde todo su valor y toda su justificación, pero por razones posmodernas y no etnológicas.

Este pasaje de la puesta en escena a la performance, que podemos observar en estos *Coreanos* de Seúl como en muchos otros espectáculos contemporáneos, tiene consecuencias metodológicas: el análisis de los espectáculos pasa de una semiología descriptiva a una fenomenología del sujeto perceptor. Pero ese pasaje es más bien una alianza entre los dos métodos: la semiología es una herramienta indispensable para la descripción estructural del espectáculo, mientras que la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional. Para esos extraños objetos que se volvieron los espectáculos actuales, este doble método es un *double check*, una doble verificación. Actualmente dejamos la orilla del sentido obvio, estamos frente y al interior de *perforpuestas* o de *puestas en perf* que la semio-fenomenología nos ayudará tal vez un día a abordar. Destinerrancia<sup>42</sup> garantizada...

[patricepavis@hotmail.com](mailto:patricepavis@hotmail.com)

**Abstract:**

The author compares the French idea of *mise en scène*, which suggests the passage from text to stage, and the English concept of *performance*, that emphasizes the production of an action during the very act of its utterance. Through different contemporary examples he evaluates the pros and cons of its synthesis, that is the concept of *performise* or *mise en perf*.

**Palabras clave:** puesta en escena- performance- director teatral- interculturalidad- posmodernidad

**Key words:** staging- performance - director- interculturality - Postmodernity

---

<sup>42</sup> N. de la T.: *Destinerrance* en el original. El término es de Derrida. Ver nota 23.