

MÍMESIS DE LA PRESENCIA: EL TEATRO COREANO Y LA ESTÉTICA TRANSCULTURAL DE EUN KANG

Rosa Fernández Gómez*

*Es necesario indudablemente despertar,
reconstituir la víspera de este origen del teatro
occidental, declinante, decadente, negativo,
para reanimar en su oriente la necesidad
ineluctable de la afirmación. J. Derrida*

Resumen: En el contexto cultural de la antigua Grecia, la noción de mimesis se entendía como actividad ritual en virtud de la cual lo representado venía a la presencia. Solo a partir de la tradición filosófica platónica y aristotélica, la mimesis representativa, en tanto que objetivo primero de un conjunto de artes concretas, pasa a entenderse en un sentido dualista como copia o reproducción de una supuesta realidad externa y previa al arte en sí. A partir del

* Rosa Fernández Gómez es profesora de Estética Oriental en la Universidad de Málaga.

Renacimiento, esta concepción de la representación ejerció una profunda influencia no solo en las artes plásticas sino también en las escénicas, dando lugar al ideal estético del ilusionismo y al denominado “teatro psicologista”. Solo con las vanguardias, se iniciará un rechazo frontal de esta noción de mimesis artística reduplicativa de la realidad. En la teoría teatral, Antonin Artaud es uno de los abanderados de la crítica al teatro burgués decimonónico, donde dicho ideal ilusionista se había materializado y, como otros artistas coetáneos suyos, propone inspirarse en formas artísticas asiáticas. En este artículo, tras exponerse los aspectos más filosóficos de la propuesta teatral de Artaud, con la ayuda de Jacques Derrida, se abordará una descripción del teatro tradicional coreano, tratando de evidenciar la pervivencia en él de elementos que reivindicaba Artaud para su "teatro de la crueldad". Finalmente, se presentará brevemente el trabajo de Eun Kang, dramaturga y directora teatral coreana afincada en España. La estética transcultural de esta autora está impregnada de elementos del teatro tradicional coreano, fusionados con un lenguaje heredero de la vanguardia experimental más cercana al ideario del propio Artaud.

Abstract: In Ancient Greek culture, the notion of mimesis was understood as a ritual activity which allowed for the coming to presence of what was represented. Only after the philosophical tradition of Platonic and Aristotelian ascendancy, representative mimesis, understood as the primary aim of a specific set of arts, starts being interpreted in a dualistic sense, as a copy or reproduction of an allegedly external and prior reality. From Renaissance onwards, this notion of representation exerted a deep influence not only in visual arts but also in performative arts, giving rise to the so-called “psychological theatre”. With the twentieth century avant-garde movement, this reproductive notion of mimesis is openly contested.

In theatrical theory, Artaud criticizes nineteenth century bourgeois theatre as a crystallization of this dualistic Western notion of illusionistic mimesis and exalts what he calls “Oriental theatre” as an ideal alternative. This article, firstly, explains philosophical aspects of Artaud’s proposal with the help of Jacques Derrida, and then describes aspects of Traditional Korean theatre that exemplify some of Artaud’s vindications. Finally, it introduces the work of Eun Kang, a Korean playwright and theatre director living and working in Spain. This author’s transcultural aesthetics is deeply influenced by elements of Traditional Korean theatre, reshaped with the language of an experimental *avant-garde* theatre close to Artaud’s claims.

Introducción

Cada historia cultural se narra a sí misma a través de una serie de preguntas recurrentes, constantes de su vida intelectual y definitorias de una “idiosincrasia filosófica” subyacente. Ese podría ser el caso de la cuestión central de la mimesis y la representación en general en el pensamiento y la estética occidental, cuyo hilo conductor parte de la antigua Grecia y se despliega en un conglomerado de teorizaciones y prácticas sobre el ámbito de lo sensible, impregnando profundamente la cultura occidental no solo en el ámbito del arte y la estética sino en todas sus manifestaciones¹. Aunque, obviamente, en el gran corpus teórico de la estética asiática también es relevante el problema de la representación, tal vez nos sorprenda constatar que, en él, la cuestión esencial no es de orden psicológico y perceptivo, sino metafísico y poético. En estas culturas, la realidad a imitar o representar no se

asocia con la apariencia externa de las cosas, sino con su ritmo o espíritu interior (chino *qi*) y el acto creativo se entiende como un armonizarse con el propio fluir vital². Esta radical diferencia de enfoque permite explicar el hecho de que los logros del naturalismo plástico o del ilusionismo psicologista se deban no tanto a un perfeccionamiento técnico sino a un ideal perceptivo concreto en consonancia con una determinada concepción de la realidad, contruidos ambos históricamente en una tradición cultural dada: la del Occidente greco-latino y anglo-europeo. Sin embargo, los propios avatares de nuestra historia reciente nos muestran a un Occidente que lucha por desembarazarse de las estructuras dicotómicas de su propia racionalidad conceptual y que, desde las artes, busca inspiración en culturas ajenas a su propio devenir histórico. Las culturas asiáticas han sido en este sentido un manantial inagotable de inspiración masiva para los artistas desde principios del siglo XX a nuestros días³.

El Occidente teórico y normativo olvidó demasiado pronto, o tal vez, como señala Derrida, abortó en la víspera de su origen, la naturalidad del mirar enraizado en un sentimiento de pertenencia al mundo. En su lugar, la racionalidad conceptual proyectó un universo paralelo, administrador de realidad a distancia, por cuya ideal atemporalidad, habría de ser perseguido por las artes imitativas. Siendo las artes escénicas las más cercanas al rito, cuyo ritmo esencial marca todo devenir vital, quisiera centrar mi atención en ellas pues, como señalara Derrida, el gran crítico del pensamiento occidental, “el arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación”⁴.

Frente a la noción de mimesis como reproducción de la naturaleza o réplica de la realidad llevada a cabo por las artes, cabría recuperar el más antiguo sentido griego de la mimesis, donde aún las prácticas del culto ritual no estaban totalmente desligadas de las artísticas, como tampoco lo estaba el *logos* del mito. Para ello, se podría suprimir el prefijo “re” de la palabra “representación”, que connota la idea de duplicación, repetición y réplica reproductiva. Siguiendo estas premisas, tras situar la cuestión en un plano filosófico, tomaré como punto de partida el célebre texto *El teatro y su doble*, de Artaud, cuya reivindicación del teatro balinés y el teatro oriental por extensión me servirá de guía inicial. En mi aproximación, entenderé la propuesta teatral artaudiana del teatro de la crueldad como una “mimesis de la presencia”, como un modo de traer a la presencia la propia realidad hecha teatro⁵. En una segunda parte, a la luz de la reflexión inicial, me referiré a aspectos concretos de la representación en la teoría y la práctica teatral asiática, en especial a la procedente del teatro coreano. Finalmente, me centraré en la estética teatral de Eun Kang, directora teatral y dramaturga coreana afincada en España, cuyo trabajo es heredero del legado artaudiano dentro del contexto actual transcultural.

1. Representación y presencia en Occidente: del ilusionismo a la crueldad

Si gozáramos de la riqueza terminológica del idioma alemán para la filosofía, tal vez podríamos matizar mucho mejor nuestro tema. Hans-Georg Gadamer, que sí podía

disponer de ella, propone en sus escritos una interesante aproximación al arte desde un enfoque antropológico, relacionándolo con el juego, el símbolo y la fiesta. Desde dicha perspectiva, subraya que la representación es en realidad una “presentación”, “una unificación desde la distancia”⁶, que impide la comparación con una supuesta realidad exterior al propio acto “presentativo”⁷. Gadamer se posiciona del lado de la imitación como auto-presentación o presentación de la esencia de las cosas, que permite al observador efectuar un re-conocimiento más profundo de sí y de su familiaridad con el mundo; sobre dicha base, se atreverá a proponer como “categoría estética universal” el “antiquísimo concepto de mimesis, con el cual se quería decir presentación (*Darstellung*) de no otra cosa que de orden. Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida”⁸. Entendida en unos términos tan amplios, dicha categoría estética se vuelve hoy transcultural y, por tanto, aplicable al contexto hibridizado de prácticas artísticas contemporáneas. Concretamente, la mención de “una fuerza de orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida” podría ser un modo adecuado de enfocar mi posterior reflexión. Como se verá, la idea de una “fuerza” entendida como “orden”, que preside tanto el arte como la vida, se aproxima, tanto a nociones metafísicas orientales como a lo que Artaud entiende por “crueldad”, en el sentido de “rigor”, “determinación radical” o “necesidad” que se plasma en la temporalidad sucesiva con el advenimiento del presente.

Sin embargo, quisiera añadir previamente algo que Gadamer en sus escritos no parece tener especial interés en subrayar y que sí harán Artaud y Derrida: la poca vigencia de dicho modelo “presentativo” o “autorrepresentativo”⁹ de la mimesis en gran parte del discurso estético y en la inspiración de prácticas artísticas dominantes, desde Platón hasta bien entrado el siglo XX. En efecto, desoyendo en parte a Gadamer, deberíamos remontarnos al menos a los fragmentos de los pitagóricos para detectar ya que el nacimiento de la escena propiamente dicha, con el surgimiento del espectador (*theoros*), traerá fatales consecuencias en la historia cultural de Occidente¹⁰. Richard Shusterman, desde el enfoque pragmatista, crítico con la propia teoría, subraya esta identificación occidental de realidad y estaticismo teórico-contemplativo que tanto ha marcado el devenir de las artes: “el ideal del conocimiento como *theoria*, el modelo del conocimiento como contemplación distanciada de la realidad más que como interacción activa y reconstrucción de la misma, refleja la actitud de un espectador de un drama o de un observador cualificado de una obra de arte plástica finamente acabada. Del mismo modo, la idea de que la realidad consiste últimamente en *formas* bien definidas y estables que se ordenan racional y armónicamente y cuya contemplación proporciona un placer sublime sugiere una preocupación con las obras de arte refinadas, una fijación celosa de sus formas claras y contornos definidos, sus duraderas e inteligibles armonías, que las elevan por encima del confuso flujo de la experiencia ordinaria y las vuelve más vívidas, permanentes, atractivas –en un sentido más *real*– que la realidad empírica ordinaria”¹¹. Nuestra vieja metáfora epistemológica del

theatrum mundi ha obedecido las más de las veces a este modelo del conocimiento como reflejo de una supuesta realidad de formas definidas e inmutables¹², mientras que las principales nociones metafísicas orientales pivotan alrededor de principios dinámicos que subrayan el carácter de flujo irreductible de la realidad (*tao, qi, dharma, śūnyatā*, etc.), siendo el arte, en tanto que modo de hacer o camino (coreano y japonés “do”, del chino “dao”), el resultado de la íntima comunión con dicho flujo natural y artístico por antonomasia¹³.

En el caso de las artes escénicas occidentales es, sobre todo, a partir del Renacimiento cuando se sientan las bases de la concepción del teatro en términos psicologistas, entendido como copia ilusionista de una supuesta realidad humana, externa y preexistente. La distancia de la teoría y del *logos* conceptual neutralizan el poder afirmador de la vida en el espacio escénico. Este hecho se va a reflejar, en términos arquitectónicos, desde el Renacimiento, con la creación de un edificio cerrado, en cuyo espacio la duplicación negadora de la escena estará garantizada a través de la frontera que instaura el arco del proscenio (del latín “*pro-scaena*”, lit. “delante de la escena”); el proscenio será a partir de entonces esa especie de marco que produce el efecto de estar mirando por una ventana, como también Alberti defendería en su teoría de la pintura, y que, junto con la importancia creciente del decorado naturalista, se traduciría en la famosa ilusión de la “cuarta pared”. Estas innovaciones en términos de espacio físico fueron acompañadas del protagonismo creciente del diálogo y el lenguaje verbal como equivalente del lenguaje teatral, de la figura del dramaturgo como autor y del texto escrito, y de las

interpretaciones de los actores de corte psicologista. Todo ello habría de ser concebido como la quintaesencia de la “vida resucitada”¹⁴ en una obra que el espectador contempla a modo de *voyeur*. Como con el resto de las artes plásticas, el cuestionamiento de este ideal mimético del teatro psicologista que dominó desde el siglo XVII al XIX, vendría provocado por sus epígonos decimonónicos con el teatro burgués realista y naturalista. Contra él dirigió sus dardos Alfred Jarry, inspirador de Artaud.

Aunque no será el único en inspirarse en teatros orientales –recordemos la influencia decisiva de la ópera china (*xiqu*) en Bertolt Brecht¹⁵–, la propuesta de Artaud es rescatada en la postmodernidad por la vehemencia y determinación con la que censuró el abuso de la palabra en el teatro occidental y por, a pesar de todo, seguir reivindicando la posibilidad del teatro como forma de arte enraizada en la vida¹⁶. Para ello, empezó denunciando el secuestro, por parte del diálogo y el texto escrito, de lo más genuino del lenguaje teatral, que él relacionaba con cierta alquímica y mística fisicidad orgánica del presente teatral. La tradición occidental, psicologista y logocéntrica, añadirá su comentador Derrida, ha pervertido el hecho teatral al hacerlo depender de una instancia externa dominadora: el texto escrito y la tradición literaria en general. Artaud no propone, sin embargo, la supresión del lenguaje verbal sino concederle el papel de un elemento más entre otros, con el mismo valor que tienen las palabras en los sueños¹⁷. Coherentemente, hablará de una “reeducación de los órganos” y propondrá un nuevo pensamiento en todos los niveles de la conciencia,¹⁸ densamente penetrado de la fisicidad conjurada en cada puesta en escena.

La conocida admiración de Artaud por el teatro balinés y oriental viene dada por esta superación de la mimesis, entendida como copia externa y perceptiva de las cosas y su unidad con el arte vivo de la naturaleza: “El teatro oriental (...) no se ocupa del aspecto exterior de las cosas en un único plano, ni se contenta con la confrontación o el impacto de los aspectos de las cosas con los sentidos, y tiene en cuenta el grado de posibilidad mental de donde nacieron esos aspectos; el teatro oriental participa de la intensa poesía de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal”¹⁹. Estos tipos de teatro son, por ello, perfectamente coherentes con su propuesta de la crueldad entendida como rigor, determinación y necesidad que emergen de la propias coordenadas espacio-temporales, siempre únicas, conjuradas en la escena. Es por ello que la auténtica protagonista del teatro de la crueldad es la *mise-en-scène*, foco de luz generador del espacio-tiempo en el que adviene la presencia, una en su *hic et nunc* con el hilo de manifestación de la propia vida. Derrida, refiriéndose a la crueldad, nos recuerda que “su necesidad ineluctable actúa como una fuerza permanente. La crueldad está actuando continuamente”²⁰. La crueldad, en términos orientales, podría entenderse como afirmación de la paradójica fugacidad y eternidad de cada instante que adviene a la presencia desde el magma del vacío (el *tao* originario taoísta o el *śūnyatā* budista). De hecho, toda la propuesta artaudiana de reeducación de los órganos de percepción, de apelar a todas las dimensiones de la conciencia a partir de la alquimia teatral que, en su lucha, permite reconciliar y fusionar los opuestos, es también tremendamente oriental en sus planteamientos

metafísicos. En relación con el poder alquímico de los antiguos ritos místéricos, afirma Artaud que estos podían “resolver e incluso aniquilar todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado”²¹.

Tanto Artaud como Derrida subrayan, asimismo, una noción de amplias resonancias en las metafísicas orientales: la de “fuerza”, entendida como lucha y conflicto, motor de la crueldad que emana del propio fluir vital; ritmo de los acontecimientos que, en el rigor de su devenir, son unos y los mismos tanto en la vida como en esa porción de vida que es el acontecer teatral. Si, con Derrida, consideramos el problema de la representación como un “mal endémico” de Occidente, no nos resultará difícil encontrar, como le ocurrió al propio Artaud, rasgos del teatro de la crueldad, no solo en el teatro balinés, sino en formas de teatro asiáticas tradicionales²². De hecho, las manifestaciones artísticas no occidentales, de cualquier índole o género que sean, lo primero que muestra a aquellos educados en la tradición visual postrenacentista es lo siguiente: que el deseo de resucitar la vida a través de un arte que se oculta a sí mismo, no es una aspiración legítima basada en la universalidad de la percepción sensible humana, sino un reflejo histórico concreto del ideal de la actitud teórica antes señalada, típica de la historia intelectual de Occidente.

2. Imitar para alcanzar la flor de la transculturación: el devenir del teatro coreano

A juicio de Derrida y otros, la tragedia griega, debido al peso excesivo en ella de la palabra y por las peculiaridades de la propia filosofía griega, no estaba tan cercana a las prácticas escénicas que preconizaba Artaud. Tal vez tampoco lo estaban tanto otras tradiciones, dominadas por el desarrollo de la tradición literaria y el texto escrito, como la india y la japonesa. Así parece evidenciarlo Graham Ley en un estudio que relaciona la *Poética* de Aristóteles, con el *Nāṭyaśāstra* de Bharata y con los tratados de teatro de Zeami, sosteniendo que en todos ellos domina un enfoque que podríamos denominar teórico²³. Sin embargo, la fuerte codificación y estilización de la interpretación, el contenido mitológico y religioso, el empleo de la música, el canto y la danza o el uso de máscaras son algunos de los rasgos que les confieren a estas tres tradiciones teatrales de la antigüedad rasgos más o menos difusos de “teatro metafísico”, según la expresión de Artaud.

Concretamente, en los escritos de Zeami, el gran teórico del teatro *nō* japonés, la imitación (*monomane*) no se entiende en el sentido de un parecido realista, sino en el de captación y reproducción de la esencia de las cosas; la representación deviene, así, un vehículo para lograr lo que se denomina la “flor” (*hana*)²⁴. La flor surge en el *nō* cuando hay frescura y novedad, un efecto que está indisolublemente ligado a lo irrepetible, que diría Derrida, de las circunstancias concretas y únicas que se conjuran en cada acontecimiento (también el teatral) por su propia consistencia fugaz. Zeami se pregunta:

“¿Qué flor quedará sin deshojarse? Precisamente por deshojarse, cuando llega el tiempo de florecer, resultan novedosas”²⁵. Relacionándolo con Artaud, es la noción de crueldad (que el mismo autor asocia al acto ritual por antonomasia: el sacrificio y la muerte)²⁶ la que estaría más cercana a este efecto de novedad e interés que busca Zeami y que tiene su correlato filosófico más claro en la noción budista de “impermanencia” y vaciedad (*śūnyatā*). A la exaltación platónica de las formas definidas (*eidos*) antes mencionada, habría que contraponer aquí todos los principios metafísicos orientales que ponen el énfasis en el dinamismo y la impermanencia de las formas, tanto taoístas como budistas.

Ahora bien, si, como quería Artaud, “el Teatro de la Crueldad mostrará preocupaciones de las masas”²⁷ y llegará a ellas con “un espectáculo dirigido al organismo entero”²⁸, podría pensarse que las refinadas formas teatrales de vastas culturas de tradición literaria como las de China y Japón, que culminan en China con la ópera china (*xiqu*)²⁹ y en Japón, con el teatro *nō*, adolecen de una excesiva estilización codificada; algo que además explicaría su orientación prioritaria al deleite de las élites dominantes. Esto no ocurre tanto en el teatro tradicional coreano, basado en la tradición oral, pues, aún participando de muchos de los rasgos de las artes escénicas vecinas de China y Japón, sin embargo, siempre ha sobresalido por su vivacidad y por conservar elementos de folclorismo popular, al que también era afín el propio chamanismo³⁰.

¿Qué elementos podemos encontrar en las formas escénicas tradicionales coreanas para permitirnos hablar de una mimesis de la presencia en lugar de una mimesis logocéntrica? Como también ocurriera en las vecinas China y Japón por efecto de la influencia occidental, la propia historia reciente de las artes escénicas en Corea permite detectar la contraposición que estructura este artículo entre mimesis logocéntrica occidental y mimesis presentativa. La primera llegó a Corea solo recientemente y por vía indirecta, a través de la ocupación de Japón (1910-1945), país que había recibido un profundo influjo occidental en las artes y las humanidades desde finales del siglo XIX. En un segundo momento, desde los años setenta, las prácticas escénicas surcoreanas de tipo más experimental, bajo el influjo de la vanguardia occidental, empiezan a buscar inspiración en su propio teatro tradicional. A continuación detallaré un poco más los elementos del teatro tradicional coreano y su recepción por parte del teatro moderno y contemporáneo.

Como señalé más arriba, los grandes principios filosóficos del pensamiento de Asia oriental auspician el entendimiento de la relación del arte y la realidad en términos no-dualistas. Entre los aspectos de práctica religiosa, en los que a menudo se vehiculó este tipo de cosmovisión metafísica más amplia, destaca el culto a los ancestros y la omnipresente creencia oriental en la conexión de la vida y la muerte a través de la pervivencia de los antepasados en forma de espíritus. El teatro artaudiano es en este sentido también una invocación de los espíritus y tiene una importante función exorcizante, estimulando, como él mismo dice, todas las dimensiones de la

conciencia con objeto de “reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente”³¹.

El ritual del exorcismo se dio sobre todo en el chamanismo. A diferencia de las prácticas confucianas, taoístas y sintoístas, la religiosidad chamánica enfatiza el poder del ritual para hacer descender a los antepasados, a menudo convertidos en deidades, a través de rituales (*gut*) en los que el trance y el exorcismo son la actividad fundamental. Si bien en China y Japón el chamanismo perdió pronto la fuerza de sus rasgos más distintivos al mezclarse con otras formas de religiosidad dominante, lo distintivo de Corea ha sido precisamente su pervivencia en un estado más puro, dejando una profunda impronta en sus artes escénicas³². Como en otras formas de chamanismo, en el muismo coreano, el chamán (*mudang*), en virtud de su máscara, se desprende de su propia personalidad y, como un actor, hace descender y hablar por medio de él a los espíritus y a las divinidades, siendo puente de conexión –alquímica diría Artaud– entre lo sensible y lo suprasensible, los humanos y los espíritus. Para que dicha conexión sea efectiva y se pueda inducir el estado de trance, elementos escénicos como la música, la danza y el canto, así como la viva interacción con la audiencia, serán decisivos. Por todo lo dicho, el desarrollo de las artes escénicas coreanas, en aquello que puedan tener de más singular, es indisoluble de esta forma de religiosidad cuyo componente interpretativo es decisivo.

En un acercamiento inicial a su historia, el teatro tradicional coreano presenta muchas claves y elementos de la propuesta artaudiana, empezando por el emplazamiento de los espectáculos que, frente a nuestro teatro de proscenio con sus

decorados ilusionistas, tendrá lugar normalmente al aire libre (*madanggeuk*), en plena naturaleza, aprovechando la ladera de una montaña y cualquier espacio llano, o bien en las plazas y los mercados, con escenarios improvisados y móviles (*sandae*), a veces compuestos simplemente por unas telas y unos palos para delimitar los distintos espacios³³. Esto favorecía que la atención se centrara en la presencia física de los actores, en sus movimientos en un espacio mayormente vacío y convertido en escenario al ser ocupado por sus cuerpos en movimiento.

La *mise en scène*, que tanto protagonismo debería tener según Artaud, saca el máximo potencial de la propia presencia física de los actores a través de todos los espectáculos en los que sus propios cuerpos se ven puestos a prueba con las situaciones de riesgo que suscitan las acrobacias y los malabarismos. La presencia de este tipo de actividades de entretenimiento, que confería a las escenificaciones el carácter de espectáculo total, se puede constatar desde el periodo de los Tres Reinos (57 a.n.e. - 668), debido fundamentalmente a la influencia china, y comprendía: 1. espectáculos acrobáticos y malabares, 2. escenas de magia, 3. representaciones con atuendo animal, 4. malabarismos y trucos con animales, 5. teatro de marionetas, 6. farsas, 7. actos de canto y danza, y 8. piezas musicales. De todas ellas, las farsas y el teatro de marionetas tendrán una gran importancia para el teatro tradicional posterior.

Y aunque el teatro tradicional coreano nunca se ha desprendido del todo del trasfondo religioso del que emana, lo que debió suceder, según las hipótesis más convincentes, fue que la coexistencia del ritual chamánico, seguido del espectáculo teatral con medios afines, dio lugar a que, con el

tiempo, el propio espectáculo fuese más importante que el ritual, perdiendo interés el propio exorcismo, frente a los espectáculos derivados del mismo, en los que, como se ha señalado, tendrían lugar las diversas formas de exhibición de ejercicio físico y de entretenimiento antes mencionadas³⁴. Sobre todo desde la dinastía Joseon (1392-1910), a partir de las influencias mencionadas, surge el teatro de máscaras, el que más fama le ha dado a las artes escénicas coreanas. Hay distintos tipos, según las regiones de donde sean originarios, como el *Talnori* o *Talchum* (antigua región de Hwanghae-do)³⁵ o el *Bongsandae-nori* (regiones de Aeogae y Sajikgol, en Seúl) o el *Byeolsandae-nori*, una de las muchas variantes de géneros originarios de los alrededores de Seúl. De modo colectivo, a todo este tipo de teatro de máscaras también se le denomina simplemente *Talchum*.

Aunque no podemos estar seguros de si Artaud comulgaría con todos los elementos asociados al carácter popular del teatro de máscaras coreano, al menos podemos encontrar bastantes elementos de los rasgos que él reivindicaba para el teatro de la crueldad³⁶. Podríamos señalar en este sentido y en primer lugar, en relación con la transmisión oral de estas obras, la no dependencia de un texto escrito prefijado y de la figura del dramaturgo-autor individual; la ausencia de una trama argumental única basada en personajes individuales, la activa participación de la audiencia debido a la inexistencia de la denominada “cuarta pared”, y también cierto aspecto de catarsis colectiva, a través de las emociones liberadas durante la crítica social implícita en la representación. De entrada, se escenificaban en escenarios (*sandae*) al aire libre (*madanggeuk*), con una estructura -que el propio Artaud

defiende en sus escritos- de tipo circular, siendo las coordenadas espacio-temporales de la acción proporcionadas a la audiencia, mayormente por el diálogo de los personajes³⁷. El carácter desenfadado y de entretenimiento, favorecido ya por los números acrobáticos anteriormente mencionados, se acrecentaba por el contenido mismo de las obras, de tipo satírico, y que, al no atenerse a un rígido texto escrito por un autor individual, permitía por ello la improvisación. De un modo más o menos libre se trataban temas ya conocidos por la audiencia, con personajes típicos que representaban estereotipos sociales y de los cuales, mediante la obra, se hacía una crítica social en forma humorística. El principal de estos personajes era el *yangban*, representante corrupto de la clase dirigente, pero también el monje budista de conducta moralmente reprobable, el anciano que maltrata a su vieja esposa porque ama a una joven concubina, o la dura vida de las clases desfavorecidas. En el contexto de las festividades religiosas destacadas, comenta Jeon Kyung-wook, “el drama de máscara que se ofrecía en medio de estos eventos populares ayudaba a liberar a la gente, al menos temporalmente, del orden existente, liberando conflictos reprimidos y el descontento al hablar, en el marco seguro del entretenimiento, de problemas sociales cuyo tratamiento en la vida ordinaria habría sido tabú. Así podían recuperar un instinto de armonía, al liberar su estrés social a través de la crítica vicaria del teatro de máscaras”³⁸. Por otra parte, el ambiente desenfadado y de libre improvisación y el hecho de tratar temas cercanos invitaba a que la audiencia participase activamente a lo largo de las piezas, animando a aquellos con los que se identificaban

y abucheando y criticando a los que representaban a sus enemigos sociales en la vida real.

Este tipo de teatro tradicional alcanzó su momento álgido en la época pre-moderna de los siglos XVIII y XIX, siendo a finales del siglo XIX cuando empezó a llegar a Corea la influencia del teatro occidental. En 1902 se construyó en Seúl el primer teatro moderno de proscenio, *Hyeobryur-sa*. Asimismo, con la forma teatral de origen japonés *shinpa*, a partir de los años veinte se prepara el terreno para la llegada en los años treinta del realismo de tipo occidental, de la mano de la Asociación de Arte Dramático, una moda que durará hasta los años sesenta. En ese momento irrumpe en Corea el teatro del absurdo y ya en los años setenta se abren nuevas líneas más experimentales e interculturales, culminando en las propuestas, en los setenta y ochenta, de autores como Kim Jung-ok y la productora Lee Byung-bok. Kim Jung-ok realizó en 1984 una adaptación de la obra de Lorca *Bodas de Sangre*, inspirándose en el legado escénico tradicional coreano que le proporcionaría reconocimiento mundial, llegando a representarse incluso en España. Lee Mee-won señala respecto a estas últimas propuestas más interculturales que “Hoy también se siguen haciendo esfuerzos para revitalizar el espíritu intangible de las formas tradicionales. En el umbral del siglo XXI, los artistas coreanos del arte dramático, deben continuar la búsqueda de la tradición siempre viva, más que pensar en una tradición fosilizada; es una tarea que está directamente conectada con la *globalización* del teatro coreano”³⁹. Precisamente, quisiera situar la última parte de mi reflexión en ese escenario globalizado en el que las propuestas de un teatro coreano inspirado en sus propias tradiciones

escénicas procede de coreanos que se encuentran trabajando fuera de su lugar de origen, y a consecuencia de ello producen una obra en cuyas señas de identidad se da una fecunda hibridación con la cultura de recepción. En el caso al que me referiré a continuación será, concretamente, la española.

3. Nuevas mímisis de la presencia: la estética transcultural de Eun Kang

*Dragón, dragón mío, ¿cuántos corazones tienes?
Hay en tu pecho como un torrente donde yo me
voy a ahogar.*

García Lorca, *Así que pasen cinco años*

Artaud, con espíritu visionario, afirmaba, convencido, que el teatro de la crueldad era el futuro⁴⁰. En buena lógica, el nuevo teatro intercultural, la antropología teatral y la más reciente etnoescenología, con nombres como Eugenio Barba o Jerzy Grotowski, comparten muchas de las ideas de Artaud. En la misma senda, Peter Brook pertenece a una primera generación de autores teatrales que han experimentado interculturalmente con sus actores, con sus métodos de trabajo y con las obras elegidas, llegando a afirmar que “el hombre es mucho más que aquello que define su cultura; los hábitos culturales inciden de una manera mucho más profunda que la vestimenta que usa, pero aún así no son otra cosa que ropajes a los cuales una cierta vida desconocida otorga corporeidad. Cada cultura expresa una parte distinta del atlas interior; la verdad humana completa es global, y el teatro es el lugar donde se juntan las piezas del rompecabezas”⁴¹. El trabajo de Brook, interesado en cartografiar ese “atlas interior de lo

humano” con toda la riqueza de regionalismos culturales, era y es, en ese sentido, intercultural.

Sin embargo, las coordenadas del proceso de globalización al que antes aludía Lee Mee-won, en su estadio actual, permite que una nueva generación de creadores escénicos reflejen con su trabajo la compleja realidad de hibridación cultural o transculturalidad⁴², a la que están expuestos en sus vidas cotidianas, y hagan con su obra un ejercicio de indagación de su propia identidad. Ese es el caso de la obra de la dramaturga y directora teatral coreana Eun Kang (Seúl, 1971), afincada en España desde 2002 y en cuyos trabajos podemos encontrar rasgos que he venido defendiendo aquí bajo la denominación de “mímesis o teatro de la presencia”, con una importante dimensión transcultural, en la que elementos del teatro tradicional coreano se fusionan con otros de la cultura andaluza (actualmente vive y trabaja en Andalucía) y del mundo globalizado actual.

Eun Kang, formada en Seúl, primero en literatura coreana y, posteriormente, en artes escénicas, tanto en Seúl como en España en la modalidad de dirección, desde sus inicios en los años noventa, abordó formas del lenguaje teatral cercanas al teatro experimental. La elegante simplicidad de su puesta en escena y la cuidada iluminación permiten realzar la danza; el gesto, la música y el trabajo de expresión corporal se unen en estrecha simbiosis con el texto⁴³. Precisamente, ese equilibrio que tanto resaltaba Artaud entre las distintas fuerzas expresivas, “sin favorecer a un arte en particular”⁴⁴, es una de las claves que me lleva a interpretar su trabajo en clave artaudiana, más allá de las obvias reminiscencias orientales. Este interés por conjugar escénicamente la palabra y el trabajo

corporal le ha hecho prestar particular atención a las artes escénicas tradicionales de su país, donde la danza, la música y el canto forman una unidad indisoluble con los diálogos. Por otra parte, la ruptura de la cuarta pared se consigue a menudo permitiendo a los actores cambiarse de indumentaria en el propio escenario, así como que sean ellos mismos los que desplacen en el espacio distintos objetos necesarios para el desarrollo de la obra. Puesto que la dimensión más transcultural de su obra se ha producido sobre todo a partir de su venida a España y de sus trabajos con actores españoles, me centraré en estos últimos⁴⁵.

Todos ellos, tanto por su temática como por su lenguaje teatral, pueden interpretarse como ejercicios de búsqueda de la propia identidad de la autora, en la que sobresalen cuestiones de género, así como aspectos de crítica social y de indagación filosófica acerca del tiempo o de la espiritualidad coreana, tanto chamánica como budista. Estas temáticas entremezcladas no son, sin embargo, elegidas en un sentido creativo totalmente original por parte de la autora, sino que emanan de los propios campos literarios y teatrales en los que se inspira como creadora y como directora, ya sea la mitología coreana (*Princesa Bari*), ya la tradición oral del teatro de marionetas coreano (*Kkuktugaksi nori*) o la propia temática de la obra lorquiana (*Así que pasen...*).

Con el monólogo *Sopa de mujer*, presentado en un certamen contra la violencia de género, Kang supo sacar el mayor partido a su estructura de un solo personaje al establecer este (una joven sensual y provocadora) un seductor diálogo con la audiencia. Con un escueto escenario formado por una mesa, verduras, cuchillos y una gran olla en el suelo,

la actriz despliega una hilarante reflexión sobre el cuerpo y la naturaleza humana, basada en el doble significado y la insinuación velada, con la que consigue la complicidad del público; en el último momento, tras el anuncio de su propia inmolación, lanza a los miembros de la audiencia una sorprendente y efectiva pregunta acerca de la propia identidad de ellos mismos. La seducción y el protagonismo último del público, la temática del sacrificio en tiempo real, que ahonda en problemas sociales cercanos al propio espectador, el ritmo gestual, la música y la semántica pluridimensional del texto son todos elementos que Artaud defendía, como he señalado previamente.

Pero si en esta obra no hay referencias interculturales evidentes, las siguientes a las que me referiré tienen un claro componente intercultural que, para la directora, nace como acto de honestidad con su propia biografía de autora asiática que trabaja en España. Por ello, escogió una obra de García Lorca para representarla con una puesta en escena llena de elementos orientales; y también se atrevió a montar una escenificación de una de las más célebres historias del teatro de marionetas coreano, la historia de *Kkotktugashi*, en la que abundan los guiños a la propia cultura andaluza de la que el público y los actores formaban parte; su última producción, *Princesa Bari*, ahonda nuevamente en sus propias raíces coreanas a través de la mitología para volver a retomar cuestiones de género. En estas tres obras me centraré brevemente para comentar aspectos de su trabajo que subrayen una “mímesis transcultural de la presencia”.

Federico García Lorca nunca podría haber imaginado que algún día su obra *Bodas de Sangre* sería *traída a la presencia* por un director teatral coreano, Kim Jung-ok, siendo representada no solo en Corea, sino en la propia España de los años ochenta, cuya audiencia de entonces pudo verla, incluso en Málaga, bajo la clave de un funeral coreano. Dos décadas más tarde, hemos tenido la suerte de ver una obra de Lorca escenificada en España por segunda vez bajo dirección coreana, esta vez la de una mujer, Eun Kang, con un reparto de actores españoles. Creo que, nuevamente, Lorca, sorprendido, se habría congratulado al ver escenificado especialmente aquel fragmento de su texto que, hoy, conjurando *cruelmente* las coincidencias, se nos aparece como escrito *ex profeso* para su escenificación transcultural. Cuando, en estas recientes representaciones, los espectadores oímos la frase “Dragón, dragón mío, ¿cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar”, nos sentimos embargados por la abrumadora presencia escénica de un gigantesco dragón asiático rodeando silenciosamente al personaje que, ataviado al modo de una geisha, profería tales palabras. Pudimos sentir entonces aquello de lo que hablaban Artaud y Derrida: la fuerza poderosa del teatro que, en su ineluctable necesidad, nos hablaba de nuestra propia vida, en este caso, de nuestro presente transcultural.

Actores con talento, dirigidos en Málaga por una mujer coreana, representando la obra de Lorca de contenido surrealista *Así que pasen cinco años*, cuya temática habría agradado al propio Artaud. Recordemos que en su día, este sufrió el rechazo de Breton y los surrealistas, por no considerar estos, a diferencia de Artaud, que ninguna forma de teatro no

burgués era posible. Un texto teatral surrealista escrito por un dramaturgo de la altura de Lorca, cuya temática es el tiempo, planteada al modo de un sueño solipsista y rebosante de poesía popular, parece que pediría, con el rigor de la crueldad artaudiana, ser representado hoy al modo en el que Eun Kang lo ha propuesto: con actores españoles que, en un escenario semidesnudo, con un vestuario elegante pero austero, dan vida al texto simultaneando su enunciación con la poesía visual de sus cuerpos en movimiento, en una danza sutil de “jeroglíficos vivientes”, que diría Artaud, iluminada por la tenue luz de farolillos orientales y al son de la música compuesta *ex profeso* por un artista coreano. Es ahí donde se conjuran las circunstancias para producir “figuras del pensamiento”, y donde el entrelazamiento de los cuerpos y las palabras en el tiempo y el espacio “afectan al organismo entero”. Artaud mismo decía que en el teatro de la crueldad, el lenguaje verbal no habría de ser rechazado, sino que tendría el mismo valor que tienen las palabras en los sueños⁴⁶. No en vano esta obra es toda ella un sueño de un único personaje, de cuyo monólogo solipsista son fruto todos los demás personajes que aparecen, en un hermoso homenaje a los caracteres de esas formas teatrales marginadas por el teatro del texto como son el payaso, el arlequín o los inquietantes maniqués, autómatas que aluden al mecanicismo de la propia mente.

Otra variante de las posibilidades de hibridación cultural a través del teatro, y que demuestra la versatilidad del estilo y el lenguaje escénico de Eun Kang, es su puesta en escena de la obra de teatro tradicional coreano *Kkochtugaksi Nori* (“La historia de *Kkochtugaksi*”). Se trata de una pieza perteneciente al género del teatro de marionetas. Su contenido

de crítica social en clave satírica abarca todos los personajes típicos del teatro de máscaras tradicional coreano, a cada uno de los cuales se le dedica un acto. Mantienen la unidad temática, apareciendo en todos los actos, el noble anciano (Park) y un músico narrador que, en diálogo con Park y con la audiencia, contribuye al desarrollo de la historia, eliminando la “cuarta pared” y contribuyendo a crear un clima jocoso y desenfadado, al servir de puente para involucrar al público. Los personajes típicos que se parodian son: el noble anciano (Park), su vieja y demacrada esposa (Kkoktugaksi), su amante (joven bobalicona), los monjes budistas lascivos y el gobernante (*yangban*).

A pesar de que la propia historia tradicional está llena de referencias coreanas, como nombres de lugares, rituales y personajes típicos, el intenso esfuerzo de adaptación de la misma se ve favorecido por la propia metodología de trabajo de Kang, quien confiere bastante libertad a los actores para que estos contribuyan a hacer “suyos” los personajes, insertándoles rasgos de la cultura popular local, en este caso andaluza y española. En este sentido, un clímax humorístico se alcanza en la escena en que la amante del noble anciano se lanza sobre la audiencia y, sentada en el regazo de un espectador, le canta una canción popular de la copla española; o cuando en la típica danza entre la anciana y la amante, se entremezcla la música y el baile coreano con el flamenco. La obra, que hasta ahora ha sido representada siempre en interiores, comienza con juegos malabares y acrobacias por parte de todos los personajes, cuyo maquillaje facial recuerda vivamente al de las máscaras tradicionales coreanas, habiendo momentos en la propia obra en la que aparecen personajes con

esa clase de máscaras. En distintos momentos se repetirán ese tipo de danzas colectivas y festivas que, junto con el enérgico trabajo físico de los actores, ayudará a que la pieza mantenga un ritmo vigoroso afín a su tono jocoso. Con todos estos ingredientes sorprende el mensaje de crítica social, sobre todo centrado en la figura de la anciana Kkuktugaksi, cuyo maltrato a manos de su marido es mostrado sin prejuicios y con una fresca hilaridad.

Con *Princesa Bari* asistimos de nuevo a la puesta en escena de un mito tradicional coreano con temática de género, estando la construcción del guión enteramente a cargo de Eun Kang. En la mitología coreana, *Bari* es la séptima hija de un rey, que decide abandonarla por no ser varón, y que sobrevive al ser adoptada, por lo que desconoce sus orígenes. Tras muchos avatares, la joven *Bari*, finalmente, salvará la vida de su madre en una odisea que la convertirá en diosa y en chamana. Además de por los elementos del lenguaje teatral que ya se mencionaron en anteriores obras, esta obra destaca tal vez más que otras por sus alusiones budistas en relación con el problema de la identidad, haciendo partícipe a la audiencia de que, finalmente, “todos somos Bari”.

La hermosa reflexión de la protagonista con la que se abre la obra que, más allá de cuestiones de género, nos habla del desarraigo inherente a la mayoría de las personas de nuestro siglo, bien merece ser citada en su integridad:

A veces, en la profundidad de la noche, me paro a mirar el cielo y me sorprendo al verme a mí misma dentro de él. No oigo nada, me pongo a temblar de miedo y, de repente, desaparecen

todos los sentidos. También desaparezco yo, no permanece nada. Solo perdura mi mente, y en medio de ese espacio oscuro e insondable se encuentra ella flotando. Si pudiera ver algo, si pudiera escuchar alguna voz, si pudiera tocar a alguien, entonces, ¿me será posible volver? Si vuelvo, si regreso, ¿podré despertarme de esa profunda noche? Si no mirara al cielo fijamente, no me adentraría en él. Y si no entrase, no temblaría de miedo. Pero el cielo siempre seguiría ahí y yo me quedaría mirándolo. Este peso, continuamente, poco a poco, va aumentando hasta llegar a no poder soportarlo más y hundirme en lo más recóndito de la tierra. Pero si tengo una oportunidad, si me llega mi destino, entonces, creo que podré hablarme a mí misma. Soy Bari. Yo soy Bari. Mi nombre es Bari. Soy la Abandonada. En ese instante podré mirar al profundo y oscuro cielo con todo mi corazón abierto de par en par y, por fin, podré dormir serenamente.

Casi al final de la obra, cuando convertida en chamana Bari se dispone a realizar un ritual (*gut*), hace la siguiente reflexión: “Mirad esta lámpara. Ella sola con su luz ilumina al mundo. Esa es la respuesta que yo siempre he buscado”. Luego, como parte del propio ritual, Bari pronuncia máximas budistas: “El mal no tiene su origen en sí mismo, surge de la mente. Si se elimina la mente, también se eliminará el mal. El auténtico arrepentimiento es la desaparición del mal y la mente

alcanzando la nada”. Puede parecer una buena manera de encontrar una “respuesta”, por más temporal y provisoria que pueda ser esa indagación constante acerca del sujeto y la propia identidad, a la cual el propio teatro debe servir en última instancia.

El dragón lorquiano, por más que para el propio Lorca fuese simplemente una alusión metafórica, inspirada por el humo del cigarro que exhalaba el personaje del jugador de rugby, se ha convertido hoy en una realidad, por lo que respecta a la capacidad para ahogarnos a todos en el torrente sanguíneo que mana de esa multiplicidad de corazones suyos; unos corazones que, a pesar de su diversidad cultural, laten acompasados, impulsados por el aire de una vida, desconocida según Brook, pero común, al fin y al cabo.

Las últimas palabras de Bari, en las que de algún modo podemos reconocernos todos, vuelven a hablarnos del corazón, un corazón abierto de par en par por el poder catártico y transformador que entrelaza el teatro y la vida:

Soy Bari. Yo soy Bari. Mi nombre es Bari. Soy la Abandonada. Ahora puedo mirar al profundo y oscuro cielo con todo mi corazón abierto de par en par. Finalmente podré dormir serenamente.

Conclusión

A Bari se le brindó la maravillosa oportunidad de salvar la vida de su propia madre y de que, por ello, su padre, culpable de su abandono, le pidiese perdón. Su largo periplo, teñido por la dolorosa experiencia del abandono y el desarraigo, culminaba así con el solaz que proporciona la compasión de sentirse unida a sus congéneres ante la común fragilidad e indigencia. Es tras este tipo de experiencias catárticas, tan asociadas al teatro desde Aristóteles, como podemos superar el miedo y abrazar lo desconocido como parte de nosotros mismos, como parte de ese atlas de la interioridad humana del que hablaba Brook. Así, sin miedo, debería el arte y la filosofía occidental de nuestros días acercarse también a otras filosofías y otras artes que nos enseñen y nos hagan recordar ese antiguo sentido de la mimesis, con cuya defensa abría mi reflexión.

Del recorrido realizado podemos concluir que la crisis de la mimesis representativa ha sido una de las claves para explicar el interés creciente de todas las artes contemporáneas por las culturas no occidentales. El teatro parecía llamado a ser el vehículo privilegiado para dicha, en términos derridianos, “clausura de la representación” y, de ahí, el lógico interés de tantos artistas de la escena por el teatro asiático. En este escrito he intentado apuntar a cuestiones filosóficas subyacentes derivadas de la cosmovisión de las culturas de Asia oriental, donde la mimesis podría entenderse, como aquí he tratado de mostrar, más como un “traer a la presencia”, en continuidad con el sutil y natural entrelazamiento entre el arte y la vida. Artaud me ha servido de guía teórico en mi defensa

de un “teatro de la crueldad” que permanece vivo, tanto en las artes escénicas tradicionales de Corea como en el actual escenario transcultural de las propuestas de nuestros días; así lo he querido dar a entender mediante la alusión al trabajo de la dramaturga y directora teatral Eun Kang.

¹ Sobre la profunda dimensión cultural de la representación teatral, Derrida señala: “Esta representación, cuya estructura se imprime no solo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral”, en Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 321.

² v. Deutsch, Eliot, “Comparative Aesthetics”, en Kelly, Michael (ed.), *Encyclopaedia of Aesthetics*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. I, pp. 409-412, especialmente p. 411.

³ En el siglo XX, en el caso de las artes escénicas occidentales influidas por el teatro asiático, además de Artaud en el plano teórico, habría que mencionar como pioneros a Meyerhold o Brecht entre otros, continuados, en la segunda mitad del siglo XX, por una larga lista, entre cuyos nombres clave figuran Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski o Richard Schechner. Una nueva disciplina, la antropología teatral o etnoescenología surge como resultado de estos intereses. v. Barba, Eugenio y Savarese, Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México: International School of Theatre Anthropology, Librería y Editora “Pórtico de la Ciudad de México”, Escenología, A.C., 1990.

⁴ Derrida, Jacques., óp. cit., p. 321.

⁵ Para una aproximación a la mimesis clásica en la estética occidental, v. Tatarkiewicz, Wadyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 1992, pp. 301-345. También, en su *Historia de la estética*, Madrid: Akal, 1987 (3 vols.), en el volumen I, p. 23, se alude al tránsito de la mimesis expresiva (cerca a lo que yo entiendo aquí

por “mímesis de la presencia”), a la mímesis representativa: “El primitivo arte expresivo Arístides lo denominó imitación, 'mímesis' (μίμησις) [...]. Pero si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: la manifestación de sentimientos, el hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras. Esta fue su acepción primitiva, transformada posteriormente. Significaba imitación, pero en el sentido del actor, no del copista”. Aunque discrepo con Tatarkiewicz respecto a la dicotomía que él establece entre expresión y representación, por considerarla como una simplificación dualista, creo que la idea de fondo a la que se refiere con la idea de mímesis expresiva es parecida a lo que yo quiero dar a entender con “mímesis de la presencia”.

⁶ Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996, p. 214.

⁷ v. Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1992, y Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1975.

⁸ Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, óp. cit., p. 93.

⁹ Artaud, en su reflexión sobre el teatro alquímico, habla de un drama esencial y del teatro como doble del mismo; en este sentido, v. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1996, pp. 55-60. Derrida se sitúa en una senda similar al defender una “Representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros” (Derrida, Jacques, óp. cit., p. 326).

¹⁰ La oposición entre acción y contemplación atribuida a Pitágoras, con el ideal del *theoros* o filósofo como ser privilegiado que observa y no actúa, es recogida por Diógenes Laercio en los siguientes términos: “Y comparaba la vida con una fiesta; por tanto, como unos van a ella a luchar, otros a comerciar, y otros, sin duda los mejores, a ver, así en la vida, decía, unos han nacido esclavos de la gloria y cazadores de ganancias y otros, filósofos, deseosos de conocer la

verdad”, en Tatarkiewicz, Wadyslaw, *Historia de la estética*, vol. I, óp. cit., p. 95.

¹¹ Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2000, pp. 35-36. No resulta extraño que el mismo pensador, defensor de la “somaestética”, haya mostrado un vivo interés por las artes y el pensamiento asiáticos en sus escritos.

¹² v. West, William, N., “Knowledge and Performance in the Early Modern Theatrum Mundi”, en *Metaphorik.de* 14/2008, p. 4 [e-publication en <http://www.metaphorik.de/14/West.pdf>].

¹³ v. el esclarecedor libro de Loy, David, *No-dualidad*, Barcelona: Kairós, 1999, donde se explica la estructuración de los sistemas de pensamiento advaita vedānta, taística y budista bajo el enfoque de la no-dualidad.

¹⁴ La expresión la tomo de Bryson, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991. En el primer capítulo, este autor se refiere a la noción de mimesis, entendida como copia perceptiva en pintura, con la expresión de “la actitud natural”.

¹⁵ Tras presenciar un espectáculo de ópera china en Moscú por la compañía de Mei Lan-Fang en 1935, Brecht escribió el texto “Efectos de distanciamiento en el arte dramático chino”, v. Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro* (vol. 2), Buenos Aires: Nueva Visión, 1983, pp. 213-225. Brecht, a quien también le interesaba romper con la psicologización emocional del teatro, fue subyugado por la ópera china; sin embargo, su teatro épico, por su fuerte carga ideológica en términos de ideales emancipadores, permanecía anclado aún a un plano racional y discursivo que luego Derrida y Deleuze, entre otros, cuestionarán sirviéndose del propio Artaud.

¹⁶ En contra de otros manifiestos de vanguardia, dice Artaud: “Aunque hayamos llegado a no atribuir al arte más que un valor de entretenimiento y descanso, y lo hayamos reducido a un uso puramente formal de las formas dentro de una armonía de ciertas relaciones externas, no hemos suprimido por eso su profundo valor

expresivo; y la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea solo pintura, una danza que sea solo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto”, óp. cit., pp. 80-81.

¹⁷ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 106.

¹⁸ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 50, pp. 96-98.

¹⁹ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 84.

²⁰ Derrida, Jacques, óp. cit., p. 320.

²¹ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 60.

²² Obviamente, la historia de las artes escénicas occidentales también está plenamente impregnada de elementos de este tipo que, incluso después del Renacimiento, conviven con el teatro del texto; podríamos tomar como ejemplo más representativo tal vez el de la *Comedia Dell' Arte*; v. Barba, Eugenio y Savarese, Nicola, óp. cit., para lo que se refiere a la convivencia de ambas tendencias en Occidente hasta bien entrado el siglo XVIII.

²³ v. Ley, Graham, “Aristotle’s Poetics, Bharatamuni’s Natyasastra, and Zeami’s Treatises: Theory as Discourse”, en *Asian Theatre Journal*, University of Hawai’ iPress, 17.2 (2000), pp. 191-214. El autor concluye que, con diferentes énfasis y estrategias, en las tres tradiciones de teoría de la dramaturgia, la griega, la india y la japonesa, se concede un peso fundamental a la teoría en detrimento de la propia práctica escénica. Así, en la conclusión (p. 209) leemos: “If there is an invitation to apparent addressees in all three bodies of material, it is by no means an invitation to the kinds of artistic initiative that created the form. That theory has its own dynamic of continuity is quite clear, not just from the example of the *Poetics* in Western thought, but from works in the Sanskrit and Japanese traditions”.

²⁴ Zeami, *Fushikaden, Tratado sobre la práctica del teatro* y *cuatro dramas Nō*, Madrid: Trotta, 1999. [Edición y traducción de J. Rubiera y H. Higashitani]; v. en el estudio introductorio, pp. 68-70.

²⁵ Zeami, óp. cit., p. 157.

²⁶ Dice Artaud: “La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien”, en Artaud, Antonin, óp. cit., p. 116.

²⁷ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 99.

²⁸ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 98.

²⁹ Sobre teoría teatral china, v. Chufang Fei, Faye (ed), *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present* [trad. de Faye Chunfang Fei y prefacio de Richard Schechner], Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

³⁰ Tal vez dicho arraigo popular de lo escénico en Corea contribuya a explicar su particular vigor actual, como demuestra, además de su cine, el hecho de que solo en Seúl haya más de cien teatros concentrados en un solo distrito (*Dongsung-dong*). Desde los años noventa, con la ayuda de los soportes digitales y la amplificación mediática, ha surgido la denominada “Ola coreana” (*Hallyu*), moda cultural de lo coreano encabezada por las teleseries dramáticas de corte romántico.

³¹ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 52. También defiende Artaud toda forma de teatro que induzca al trance, v. p. 94.

³² Sobre chamanismo coreano, v. el trabajo de Antonio Doménech en Prevosti i Monclús, Antoni (coord.), Prevosti i Monclús, Antoni, Doménech del Río, Antonio y Prats, Ramón N., *Pensamiento y religión en Asia oriental*, Barcelona: Editorial UOC, 2005, pp. 257-280.

³³ La información acerca del teatro coreano tradicional está tomada principalmente de la excelente monografía de Kyung-wook, Jeon,

Traditional Performing Arts of Korea, Seúl: Korea Foundation Publications, 2008. En castellano, v. Cid Lucas, Fernando, “Acercando la belleza de Corea: el teatro *tal’ nori* dentro de las artes escénicas de Extremo Oriente”, en Ojeda, Alfonso e Hidalgo, Álvaro (coords.), *Estudios actuales sobre Corea*, Granada: Entorno Gráfico Ediciones, 2010, pp. 51-68; y Cid Lucas, Fernando, “Un fino tiralíneas sobre el *Talnori*: Aproximaciones al teatro tradicional coreano”, en *Dionisos*, n.º 1, 2007, pp. 25-32. También, v. el número monográfico sobre artes interpretativas de la revista *Koreana* del verano de 1997, especialmente el artículo de Mee-won, Lee, “Las raíces y transmisión de las artes interpretativas coreanas”, pp. 16-21.

³⁴ v. Kyung-wook, Jeon, óp. cit., p. 71.

³⁵ Para un tratamiento más detallado de los mismos, v. artículos de Fernando Cid Lucas, óp. cit.

³⁶ Aunque no sea el lugar para profundizar sobre este delicado asunto, que dividió a las propias vanguardias, en un artículo he defendido, desde un punto de vista filosófico, la dimensión estética de las manifestaciones artísticas populares en general. V. Fernández, Rosa, “La estética invisible del arte popular”, en : L. Puelles Romero y R. Fernández Gómez (eds.), *Estetización y nuevas artes*. Suplemento 13 de *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Departamento de Filosofía, Universidad Málaga, 2008, pp. 41-54.

³⁷ Artaud preconizaba un “espectáculo giratorio” con objeto de evitar las barreras arquitectónicas tradicionales que impiden que la obra llegue plenamente al público; v. Artaud, Antonin, óp. cit., p. 97.

³⁸ Kyung-wook, Jeon, óp. cit., p. 116.

³⁹ Mee-won, Lee, óp. cit. p. 21. Además de su revitalización por parte del teatro coreano contemporáneo más experimental, paralelamente, a partir de los años sesenta es de señalar la protección de la que han gozado las artes escénicas tradicionales por parte del gobierno surcoreano, con el reconocimiento de muchas de ellas como “patrimonio cultural inmaterial”. Un proyecto online, donde se detallan dichos patrimonios escénicos coreanos y que ha recibido el

patrocinio de la Fundación Korea, es el realizado por el investigador Mauricio Martínez; v. <http://www.rutadeseda.org/corea/teatro.html>.

⁴⁰ Artaud, Antonin, óp. cit., p. 99.

⁴¹ Brook, Peter, *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro (1946/1987)*, Buenos Aires: Fausto, 1992, pp. 148-149; v. también Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Ediciones Península, 1997, p. 97, texto continuador del de Artaud y donde al hablar del “teatro inmediato” hace una defensa de un tipo de teatro afín a la noción de mimesis presentativa que aquí vengo defendiendo.

⁴² Empleo el término “transculturalidad” en el sentido que le da el filósofo Wolfgang Ivers; v. Ivers, Wolfgang “Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today”, en Featherstone, Mike and Scott, Lash (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage, 1999, pp. 194-213.

⁴³ En el campo de la creación dramática, Eun Kang tiene trabajos realizados en Corea, algunos con galardones importantes, como *La historia de Dunge Dunge* (1993), *Espejismo* (1999), *Espejismo 2* (1999) *La manera de comer bien un full course. Happy Birthday two* (1999), *Wonderful Sushi* (2001), *Hit and Run* (2001) y *Fuimos a la tienda de pollo asado* (2005, 2009), *Al otro lado de los recuerdos* (2010). En España, sus montajes con la compañía Mu Teatro comprenden los siguientes títulos: *Sopa de mujer* (autora y directora, 2006), *Gaviota* (adaptación libre de la obra homónima de A. Chéjov, 2008), *Kkocktugaksi Nori* (2008, 2010), *Así que pasen* (adaptación libre de *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, 2009, 2011) y *Princesa Bari* (autora y directora, 2010).

⁴⁴ En *El teatro y su doble*, óp. cit., p. 103, como parte del primer manifiesto de la crueldad, leemos: “Sería vano decir que incluye la música, la danza, la pantomima, o la mímica. Es evidente que utiliza

movimientos, armonías, ritmos, pero solo en cuanto concurren a una especie de expresión central sin favorecer a un arte particular”.

⁴⁵ v. la página web de su compañía, MuTeatro: www.muteatro.weebly.com.

⁴⁶ Artaud, Antonin, *óp. cit.*, p. 97.

