

Apuntes sobre el multiculturalismo en la escena argentina contemporánea

TRASTOY, Beatriz / FFyL-UBA – btrastoy@hotmail.com

Eje: Cine y Teatro

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Teatro oriental – Otredad – Multiculturalidad.

Presentación

A la largo de la historia, el arte oriental ejerció una innegable fascinación en la mayoría de las disciplinas artísticas de Occidente. Especialmente durante el siglo XX, en el caso concreto de la práctica escénica, el modelo teatral ofrecido por Oriente llevó al replanteamiento de profundas cuestiones de orden epistemológico en torno de la idea misma de *teatro*. Por un lado, se desestabilizaron las formas tradicionales del trabajo actoral occidental, en la medida en que muchos artistas y grandes maestros de actuación vieron en la incorporación de técnicas y procedimientos del teatro y de la danza orientales la posibilidad de renovar su trabajo creativo, como así también de fundar nuevos derroteros pedagógicos en torno de ciertos interrogantes inaugurales de la escena moderna, los cuales atañen a la relación entre actor y personaje y, sobre todo, entre cuerpo y emoción. Podríamos citar, a modo de ejemplo, a Antonin Artaud, quien recurrió a la danza, el canto y la pantomima propios del teatro balinés para diseñar su concepto del *atleta del corazón*; a Bertolt Brecht, quien se inspiró en la actuación deíctica propia de la tradición china como estrategia de distanciamiento, objetivo fundamental de su teatro épico; a Peter Brook y su interés por la filosofía hindú; a Richard Schechner, influido por el sistema rásico planteado en el *Natyastra*, o bien a Lindsay Kemp, quien presentó en 1991 su autorretrato escénico *Onnagata*, un espectáculo basado en el rol actoral femenino asumido por varones en el teatro japonés kabuki que, para el artista, expresaba adecuadamente la metáfora de su pasado personal y de su labor actoral.

Por otro lado, el modelo del teatro oriental llevó a la reconsideración de criterios valorativos esenciales de la escena occidental, tales como el reemplazo del principio de originalidad por el de perfección en la repetición del gesto y del movimiento; el abandono del concepto de pureza para aceptar, por el contrario, el de sincretismo; la desjerarquización de los diferentes lenguajes de la puesta en escena para instaurar la autonomía de cada uno de ellos y, sobre todo, la tendencia a dejar a un lado el psicologismo y las tradicionales oposiciones dualistas occidentales (espíritu/materia; cuerpo/mente; alta cultura/cultura popular) en la construcción del personaje. En muchos casos, esta tensión entre las diferentes propuestas culturales dio como resultado la tendencia a reemplazar la práctica occidental del *ensayo* (en tanto preparación del espectáculo) por la del *entrenamiento permanente*, característico de la escena oriental e, inclusive, de manera más radicalizada, a suprimir la noción de espectáculo como finalidad última de la actividad teatral, tal como sucede con Jerzy Grotowsky y, luego, con Eugenio Barba, quienes en ciertas etapas iniciales de sus respectivos trabajos se inspiraron en distintas técnicas de la escena japonesa, china e hindú, en la ópera de Pekín, en el kathakali y en el hatha-yoga.

El arte escénico argentino contemporáneo, a su vez, también incorporó técnicas y tradiciones orientales. Por ejemplo, Ariel Bufano, creador y director del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, enriqueció el esquema occidental del títere, al incorporar el japonés bunraku, muñeco manipulado desde atrás, por medio de varillas; la directora Mónica Viñao orientó sus esfuerzos en la aplicación de las técnicas del maestro Tadashi Suzuki, profundamente vinculadas al kabuki y al nô, cuya clave consiste en el énfasis del movimiento de la parte inferior del cuerpo, en especial los pies y la zona pélvica, en oposición a la orientación hacia lo alto, conectada con la postura erguida y con la expresión facial propias del actor occidental; el actor y director Guillermo Angelelli, a su vez, trató de poner en práctica los principios de su maestro, el ya mencionado Eugenio Barba, o bien Rhea Volij y Gustavo Collini Sartor quienes, a través de sus espectáculos y de sus enseñanzas, difundieron en nuestro medio la danza butoh, un conjunto de técnicas creadas por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, inmensamente conmovidos por los estragos corporales de los sobrevivientes de los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki.

Los programas oficiales de nuestras escuelas de danza y de teatro también suelen hacerse eco de este entusiasmo por el exotismo cultural vinculado a la práctica actoral oriental, en algunos casos, poco conocida o, directamente, erróneamente comprendida. Sin embargo, estas buenas intenciones pedagógicas no siempre ofrecen los resultados deseados. Tal como sostiene acertadamente Perla Zayas de Lima (2006), se les propone a los estudiantes adentrarse en pocas semanas en conceptos provenientes de lenguas y de culturas difícilmente traducibles, en contextos culturales prácticamente desconocidos, llenos

de contradicciones y misterios, y, sobre todo, a incorporar una noción de teatro que les es completamente ajena, intentando teorizar y llevar a la práctica teatral conceptos sutiles y evanescentes, de difícil conceptualización para la lógica occidental, como los de *energía, bios, presencia, autenticidad escénica* (Pavis, 2000).

En el nivel semántico, la multiplicidad cultural, producto de las diferentes corrientes inmigratorias, atravesó la escena porteña con variantes y con distintas intensidades. Recientemente, comenzaron a presentarse en nuestros escenarios obras de autores jóvenes que, a la manera de los sainetes de principios de siglo XX, exploran, a través de la escritura dramática y escénica, las relaciones de semejanzas y diferencias entre los múltiples universos culturales inmigratorios que conviven en la Buenos Aires de hoy. Entre las obras que abordan la inmigración de países limítrofes, pueden mencionarse *Grasa* (2003), escrita y dirigida por José María Muscari, en cuya puesta minimalista, atravesada de sonidos electrónicos y de procedimientos habituales en la estética del videoclip, se hablaba con crueldad de una Argentina del futuro, invadida y controlada por bolivianos, en la que sobreviven unos pocos y aterrados nativos adultos y un niño de doce años. Eludiendo la obviedad de las posiciones *políticamente correctas*, la problemática de la multiculturalidad planteado en *Grasa* no se resuelve en el panfletarismo de la crítica frontal, sino en la apertura de una compleja red conceptual en torno del tema, que pretende estimular la reflexión del espectador.

Asimismo, las nociones de *otredad* e identidad en sentido amplio se repensaron frecuentemente y con numerosos matices, que no excluyen aspectos eminentemente teóricos, a través de la tematización de la inmigración oriental asentada en Buenos Aires durante los últimos años. De hecho, vistos como mera proliferación de rostros de ojos rasgados, supermercados barriales y restaurantes exóticos, taiwaneses, chinos continentales, coreanos, japoneses, tailandeses y vietnamitas representan, para los porteños de hoy, culturas apenas diferenciadas y diferenciables, ignoradas y hasta despreciadas, que generan discursos sociales, los cuales, en algunos casos, adquieren ribetes xenófobos.

Aunque ambientada en una tintorería china, los actores coreanos de *En lo de Chou* (2003) de Cecilia Propato se expresaban en su propio idioma. La traducción de los parlamentos, que podía leerse en una pantalla, tenía algo de la sintaxis propia de los caricaturescos doblajes que las películas americanas de temática bélica o de artes marciales suelen hacer de los personajes orientales: autorreferencia en tercera persona, profusión metafórica, verbos empleados solo en infinitivo, ausencia de artículos. A este extrañamiento gramatical, la obra de Propato sumaba otros elementos semánticos que incrementaban la inquietud del espectador y lo llevaban a preguntarse si lo que se leía en la pantalla era lo que realmente

decían los personajes, ya que texto e imagen no siempre coincidían (Baranchuk, 2006). Por su parte, la comedia musical *Super Crisol. Open 24 hs* (2005) de Los Macocos transcurre en un supermercado chino, paródica subrogación del patio del conventillo saineteril, donde los argentinos conviven con inmigrantes orientales, paraguayos, rumanos y bolivianos. En 2013, con procedimientos de la comedia dramática, el sainete y el criollismo, se estrenó *China Pampa* de Ignacio Huang y Juan Francisco Dasso (también, respectivamente, actor y director del espectáculo). El texto dramático que alterna momentos en español y en mandarín cuenta la historia de un chino sueña con emigrar a la Argentina desde una remota y olvidada provincia oriental, identificado con los gauchos y sus tradiciones (absurdamente, quiere ser mazorquero en pleno siglo XX), ya que su mujer, su *china*, una folklorista argentina, lo inició en el dominio del idioma y de nuestras danzas nativas. La complejidad de la construcción identitaria de los personajes, la necesidad de pertenencia, el deseo de trascender en los hijos y la incomunicación entre las culturas remiten a las muchas veces recuperada tradición saineteril. *La Chinagueña* de Julio Cardoso (2017)

Queremos detenernos, sin embargo, en un ejemplo que revisa la nueva inmigración oriental, proyectándola a múltiples formas de *otredad* existencial y cultural, a través de la reescritura del sainete. Nos referimos a *Shangay. Té verde y sushi en 8 escenas* (2004) de José María Muscari, quien además se desempeñaba como intérprete y director. El juego parafónico del nombre de la ciudad china Shanghai, devenida aquí Shangay, condensa los dos motivos -cultural oriental e identidad gay- a través de los cuales el texto revisa no *lo conocido*, sino lo que *se cree conocido* y que, no obstante, funda conductas sociales fuertemente discriminatorias en la clase media argentina. Ambientada en un supuesto restaurante chino, los espectadores de la obra de Muscari saboreaban en sus respectivas mesas -tal como el subtítulo lo indica- maní japonés, sushi y té verde, mientras presenciaban los avatares de la ruptura de una pareja gay y visualizaban los distintos momentos de la historia erótica de los amantes, desarrollados escénicamente a modo de *flash-back*.

Las continuas explicaciones y definiciones a cargo de los personajes -aunque imprecisas, inexactas y saturadas de ficción- excedían lo teatral y remitía en a la realidad del espectador, porque nada en el espectáculo era lo que en principio parecía. No se trataba de un restaurante chino, sino de una noche temática oriental en un teatro, abigarradamente adornado con chucherías orientales y pósters de la Sagrada Familia con rasgos asiáticos. Las tres supuestas geishas-camareras que servían las mesas ocupadas por actores y espectadores decían ser estudiantes de teatro que *hacían* de actrices que *hacían* de geishas. Mientras atendían al público e interaccionan con los amantes en conflicto, amenizaban el evento con estampas orientales en las que todo se confundía: las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki; las

virtudes del *feng-shui* y los poderes mágicos del té verde; la tiroiditis de Hashimoto; el sexo tántrico; la homeopatía japonesa y el mal de Chagas. Recomendaban probar el sushi hecho por una *sushi-woman* vietnamita y tirarse el Tao-Te-Ching (libro filosófico), al que confundían con el I Ching (texto oracular); exaltaban de Shanghai su semejanza con Occidente y su curioso récord de ser la ciudad oriental con más cirugías estéticas para redondearse los ojos; servían maní japonés, creado por los monjes chinos en torno del siglo XIV y adaptado definitivamente al gusto occidental en México por un comerciante japonés; no estaban demasiado seguras si China queda en Asia y, cuando pretendían cantar una canción oriental, inventaban una nueva y oportuna letra para “En un bosque de la China”, el foxtrot/pasodoble, prohibido por sus insinuaciones picarescas durante el gobierno de Perón, compuesto por Roberto Ratti y popularizado por Hugo del Carril, tan poco orientales como ellas mismas.

En el espectáculo todo se vuelve confuso e indiscriminado. La apología de la supuesta sabiduría milenaria de Oriente muy pronto se mezclaba con referencias culturales, cuya crueldad estremece, en la medida en que contraría la -también supuesta- sensibilidad occidental: por ejemplo, el patético y controvertido ritual de la Kumari nepalesa o la descripción minuciosa del modo en que se degustan los sesos de mono semi-vivo en Guinea, Saigón y Vietnam del Sur. El elogio inicial rápidamente deviene diatriba racista. Aún peor: elogio y diatriba ni siquiera llegan a diferenciarse del todo en la confundida perspectiva social y cultural que expresan los personajes.

La desconocida otredad que representa Oriente, tan arbitrariamente elogiada como denostada, se analogiza en la obra de Muscari (2009, p.92) con la homosexualidad, también poco conocida, también socialmente despreciada. La discusión de la pareja de amantes, que dirimían su separación entre sushi y té verde, recorría los tópicos del universo gay no solo visto desde adentro (travestismo, SIDA, lesbianismo, literatura pornográfica, fetichismo, sadomasoquismo, anabólicos, cine oriental de temática gay), sino también visto desde afuera, a partir de lo que se supone que la mirada del otro juzga y estigmatiza en el gay: la voz aflautada, la gestualidad amanerada y el uso gramatical del femenino. La contraposición entre discurso verbal y acciones escénicas demuestra, sin embargo, que el sentirse alcanzado por la discriminación y el desprecio tiene más relación con los propios temores (y con los propios hábitos discriminatorios) que con los que, en efecto, los demás manifiestan: “Lucas: En una confitería común, con el té vienen unas masitas, aunque sea... Acá ni eso. ¿Son tacaños los chinos? ¿O no nos trajeron por putos?” (Muscari, 2009, p.78).

Ante el clima homófbico que perciben —o imaginan— los amantes conjeturaban cómo se inscribiría la *otredad* de género en la *otredad* cultural: “Lucas: [...] ¿Viste que te dije que los chinos no entienden lo

que es la sensibilidad gay?” “Alejo: ¿Cómo no van entender? Sí, que entienden. ¿Te pensás que no hay chinos trolos?” (Muscari, 2009, p.74).

En *Shangay...*, nadie, ningún *otro*, estaba exento de ser objeto de discriminación: los extranjeros en general, los jóvenes, los viejos, la pareja, el tercero en discordia que irrumpe en la pareja, los padres, los hijos y, sobre todo, con especial énfasis, aquellos grupos particularmente reivindicados por las recientes políticas de gobierno: los sujetos con capacidades especiales; las clases sociales consideradas económica y culturalmente desfavorecidas; las mujeres en general, vistas desde la óptica machista; las travestis, criticadas desde la visión también discriminadora de la comunidad gay. Esa *otredad* difícilmente cognoscible no es solo la cultura oriental o el universo gay-lésbico, parece decirnos Muscari (2009), sino también los muchos *otros* de nuestra vida de todos los días, *otros* sobre los que proyectamos nuestra incompreensión, nuestro desprecio o, inversamente, nuestra infundada idealización o, inclusive, hasta nuestro imposible y pueril deseo de aceptación incondicional.

“Cualesquiera que sean la forma y la estrategia de las interacciones culturales, el intercambio — sostiene acertadamente Pavis (1994, p.138)— implica una teoría y una ética de la alteridad. La cultura extranjera, la *otra* cultura, es la que me fascina por lo que yo reconozco en ella y lo que yo desconozco en ella”. Esta ineludible ética de la alteridad, parece decirnos *Shangay...*, no está desligada de la estética, la cual en este caso oscila entre vulgaridad y kitsch, categorías ambas que fundadas en la noción de *otredad*.

Se ha dicho muchas veces que, como el infierno, kitsch son los otros. Nadie se considera a sí mismo *vulgar*, nadie busca intencionalmente ser kitsch y, si lo hace, es solo por una estratégica manipulación artística que lo lleva a autodesignarse, orgullosamente, *camp*. “La frivolidad como posición moral y la seducción como estrategia estética, asociadas al gusto por lo artificioso, lo extravagante y lo exagerado, son las determinaciones que definen la sensibilidad ‘camp’” (Giordano, 1997, p.33). El kitsch, como categoría estética, involucra la vulgaridad en términos existenciales. Es vulgar aspirar a mantenerse joven a cualquier costo, copiar lo no copiable, pretender una comprensión trivial del conocimiento científico: “En el fondo, no hay más que una sola vulgaridad: la que consiste en querer hacerse pasar por otra cosa que ella misma” (Bruckner, 1991, p.32).

En el espectáculo de Muscari (2009), la utilización intencional del *kitsch* no se limita a la profusión escénica de baratijas chinas que ambientan el evento temático. Tampoco se limita al kitsch cultural, inconsciente de sí mismo: el higienismo *new age* de la madre del protagonista, que bebe diariamente su orina matinal para cumplir con los dictados de la orino-terapia japonesa; el gusto por la posesión de objetos costosos, aunque no sean originales. El espectáculo enjuicia, además, formas culturalmente kitsch

más amplias, referidas al sentimentalismo (los *flash-back* de los amantes), la imitación, las traducciones (se usan palabras en japonés, de las que inmediatamente se da la versión en español), las adaptaciones de los discursos artísticos mal comprendidos o la impudicia de exhibir la propia intimidad a la mirada ajena, disolviendo los límites entre lo público y lo privado (Dorfles, 1969).

Todas las ridículas referencias pseudoculturales éticas y estéticas de la grotesca noche temática oriental desplegada en *Shangay...* no plantean por cierto una reflexión en torno de la cultura oriental (de la que muy poco se dice en escena) ni, menos aún, de la identidad gay en sí misma (cuyos goces y padecimientos amorosos en nada difieren de los heterosexuales). Proponen, en cambio, una aguda mirada sobre los modos discriminatorios de aprehensión de la realidad, tanto de la clase media argentina, como de las formas teatrales populares de las primeras décadas del siglo pasado. Por cierto, en *Shangay...*, las imprecisiones referidas a la especificidad cultural de los personajes con respecto a los nuevos grupos inmigratorios asentados en Buenos Aires (todos los orientales, *chinos*) parecen repetir el gesto simplificador, tan indiscriminado como discriminatorio, con el que el criollo designaba a los miembros de las primeras colectividades extranjeras (todos los italianos, *tanos*; todos los españoles, *gallegos*; los rubios, *polacos*; los centroeuropeos, *rusos*; árabes, sirios, libaneses y armenios, simplemente, *turcos*). En el sainete, las caricaturas no solo se transformaron en uno de los recursos cómicos fundamentales, sino que, de algún modo, retroalimentaron la construcción social de imágenes estereotipadas de dichos grupos inmigratorios, muchas de las cuales aún siguen vigentes (Amossy y Herschberg, 2001). En efecto, el teatro popular argentino de las primeras décadas del siglo anterior no solo repitió el gesto desvalorizador de las élites criollas que se sentían amenazadas culturalmente por la masa inmigratoria, sino que también asumió el rol que cumplen los medios de comunicación, la prensa y la literatura masiva en la sociedad contemporánea, en cuanto a favorecer las construcciones imaginarias de grupos sociales, construcciones cuya adecuación a lo real suele ser dudosa o directamente equivocada.

Asimismo, articulando ética y estética, la obra de Muscari revisa también el modo de representación de la realidad -y, por extensión, de la *otredad*- del teatro argentino contemporáneo. La mezcla de fuentes y de tradiciones culturales, mezcla conflictiva y muchas veces inarmónica que dio como resultado el tan mentado *crisol de razas* del que la Argentina en algún momento de su historia justificadamente se enorgulleció, se convirtió ahora en mera cohabitación con los nuevos grupos inmigratorios orientales, en la que la integración plena aún no se verifica y, en parte, genera tensiones sociales latentes. El teatro de gesto posmoderno, que Muscari ejemplifica, no encarna ya personajes extranjeros estereotipados a la

manera del sainete, sino pone en escena el simulacro del *otro*, la traducción fallida, la pura apariencia de la cultura ajena.

Con un gesto paródico que remite a la propia tradición teatral, *kitsch*, esnobismo y frivolidad, que todo confunden, pero también, prejuicios, intolerancia y discriminación, que todo lo estigmatizan, constituyen el patético transfondo de una historia de amor homosexual, cuyas semejanzas y diferencias con sus similares heterosexuales se inscriben más allá y más acá de las habituales construcciones de género. La tematización irónica en torno de Oriente y del homoerotismo planteada en la obra de Muscari es, en síntesis, el pretexto para reflexionar sobre la *otredad* en la que necesariamente se juega nuestra identidad individual y, sobre todo, social. Así como kitsch, vulgares, *grasas* son siempre los otros, para *todas* las clases sociales argentinas también el racismo y la intolerancia parecen ser siempre defectos ajenos. Por ello, la clave interpretativa de *Shangay...* se encuadra en el desborde polisémico de la moda del kitsch orientalista y de las mixturas culturales las cuales, más que resultado de un proceso de asimilación étnica, remiten a las imprecisiones habituales en el imaginario porteño referido a la especificidad cultural de los extranjeros.

La oposición dinámica *yo/el otro* se planteó muchas veces desde la perspectiva de un esencialismo transhistórico, cuya peligrosa radicalización desembocó -y, lamentablemente, aún desemboca- en las variadas formas que asumen los fundamentalismos, los genocidios, la segregación, las exclusiones, la discriminación, las limpiezas étnicas, hechos que marcan hitos ignominiosos en la historia de la humanidad. Al mismo tiempo, existe la pretensión -no menos riesgosa políticamente y empobrecedora cultural y estéticamente- de disolver las diferencias, idealizando ingenuamente las relaciones humanas en pos de una supuesta *corrección política* que implica un respeto exclusivamente formal -y muchas veces hipócrita- de los principios y de las formas, pero que, sin embargo, tolera injusticias, explotación socioeconómica y avasallamiento de los derechos humanos en todos los órdenes (Pavis, 1998). Frente a todo esto, la obra de Muscari parece invitar a trascender la frivolidad y el esnobismo habituales en la mirada multicultural del arte y de la cultura en general para invocar, con gesto verdaderamente autocrítico, una nueva perspectiva de politicidad, un gozne, un punto de fuga ética y estéticamente productivo entre el teatro y la sociedad que lo genera y contiene

Bibliografía

Amossy, R., Herschberg, A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Baranchuk, V. (2006). *En lo de Chou* de Cecilia Propato: la ajenidad y el otro. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2, (3).

Bruckner, P. (1991). Un bon usage de la vulgarité. En : AAVV. *La vulgarité*. Communauté Française de Belgique. Pp. 29-38.

Dorfles, G. (1969). *Nuevos mitos. Nuevos ritos*. Barcelona, España: Lumen.

Giordano, A. (1997). Manuel Puig y las estéticas del mal gusto. En: *e.t.c., ensayo-teoría-crítica*, 7, (8), 29-40.

Muscari, J.M. (2009). *Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce culturas y posmodernismo*. La Habana, Cuba: UNEAC.

_____ (1998). Théorie et pratique dans les études théâtrales á l'université. *Théâtre Arts* 8,(1), 103-112.

_____ (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, momo, danza, cine*. Barcelona, España: Paidós.

Zayas de Lima, P. (2006). La percepción del mundo chino en la pedagogía y la praxis del teatro argentino contemporáneo. En: *Encuentros en Catay*, 20, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Fujen-Taipéi.