

La enseñanza del teatro chino en la Argentina: situación actual y perspectivas

Perla Zayas de Lima (Conicet-IUNA)

La enseñanza del teatro oriental, y en especial, el análisis de producciones escénicas tanto del período clásico (Ópera de Pekín) como de la actualidad (Ópera Taiwanesa, teatro danza, títeres), nos obliga a planteos que cubren distintas áreas:

- Pertinencia y límites de la enseñanza del teatro chino.
- Problemas de traducción. Problemas de representación.
- Interculturalismo y Aculturación.
- Nuevas Perspectivas en el campo de la pedagogía y de la praxis.

En este trabajo desarrollaremos el estado de la cuestión y abriremos un campo de reflexión sobre las posibilidades y la necesidad de una renovación pedagógica (lo que implica una renovación metodológica) en el campo de la enseñanza del teatro chino- elemento insoslayable de dicha cultura- en el ámbito de la universidad.

1. *Pertinencia y límites de la enseñanza del teatro chino.*

La enseñanza del teatro clásico chino forma parte de la curricula de Historia del teatro universal en la carrera de Escenografía del Instituto Nacional del Arte. Esto resulta una tarea ciclópea por varias razones: en pocas semanas, los alumnos tienen que superar el obstáculo de una lengua fatalmente “mal traducida”, un contexto lleno de contradicciones y misterios; pero sobre todo deben incorporar un concepto de teatro que le es ajeno: abandonar los criterios valorativos occidentales como el de originalidad y privilegiar el de perfección (el público taiwanés que tiende a lo novedoso y exige cambios de repertorio es calificado de “occidentalizado”) o entender el porqué se privilegia el entrenamiento por sobre el ensayo (la formación artística compromete al individuo en su totalidad desde su niñez o adolescencia y predomina la especialización en roles).

¿Si nunca (o difícilmente) voy a montar una ópera china, cuál es el sentido de internarme en una “terra incógnica” que desde el principio se me revela como ajena e inabarcable? – es el interrogante que se plantean los aspirantes a escenógrafos.

Los profesores no podemos limitarnos a ubicar al teatro chino como un hito más del itinerario diacrónico del género dramático. Es cierto que ciertos datos no pueden ser obviados, como la traducción que el jesuita J. Premare realiza de la obra *El huérfano de la familia Tchao*, de Chi Chun-hsiang, publicada en 1735, y que pronto es adaptada por los más calificados europeos¹; la extensa lista de intelectuales, escritores² y

¹ William Hatchett, *The Chinese Orphan* (1741), Pietro Metastasio, *L'Eroe cinese* (1752), Joseph Ibarra, *El héroe de China* (1763); Voltaire, *L'orphelin de la Chine* (1755), Arthur Murphy, *Orphan of Chine* (1759), Martín Wieland, *Der Goldene Spiegel oder die Könige von Schescian*, 1772, Goethe, *Elpenor* (1781), entre otros (Bayo- Zayas de Lima, 1998) 68-69

² Muy conocidos son los libros de viajeros europeos sobre China, pero creo que a los latinoamericanos nos debería interesar especialmente las producciones de dos viajeros bolivianos: Mario Tórrez Calleja, elaboró un ensayo a partir de un esquema de similitudes y divergencias entre la revolución china y la boliviana, deteniéndose especialmente en los sucesos que tuvieron lugar en su país a partir de 1952 y la posición maoísta (*China, URSS. Dos*

teatristas que, a partir del siglo XVIII, visitaron China continental en distintos momentos y admiraron el refinamiento, la fantasía, el virtuosismo y la magia de un arte que ofrece como notas peculiares una extraordinaria rapidez que lo aproxima al cine, la presencia de elementos tradicionales aún en los espectáculos más innovadores y una notable convivencia de realismo y teatralismo, pero que, por sobre todo, se apropiaron de algunos de sus hallazgos: la narratividad y el distanciamiento (Bertolt Brecht), la manipulación del muñeco (Jean-Luc Pensol); el empleo del vestuario como una “escenografía en movimiento”- en términos de Barba-Savarese –(Löie Fuller); la relación actor- personaje y actor –público (Richard Schechner), la utilización de las manos para definir una pose especial o subrayar las palabras sin reemplazarlas, el entrenamiento en *kung-fu* y *t'ai chi* (teatro antropológico de Barba)

2. *Problemas de traducción. Problemas de representación.*

Para la mayoría de los espectadores occidentales el teatro chino, y en especial la ópera de Pekín, continúa siendo un enigma y no sólo por la barrera lingüística. Es necesario atravesar un numeroso conjunto de convenciones altamente codificadas, transmitidas de generación en generación y que aún para los espectadores chinos más jóvenes les resultan herméticas. Aún correctamente traducidos, el sentido de términos como vacío, perfección, ensayo o personaje implican realidades distintas; es necesario hacer entender que el acto de traducir implica “confrontar y comunicar culturas y situaciones de enunciación heterogéneas que se hallan separadas por el espacio y el tiempo (Pavis, 1991, 39).

Por su parte, el tipo de entrenamiento del actor chino resulta inviable para nuestros alumnos y resulta improductivo intentar simplificaciones que sólo pueden conducir a la consolidación de estereotipos. En el teatro no se trata sólo de una cuestión lingüística, se trata de cuerpos, de gestos, de objetos, de ritmos y colores, de sonidos y proxemia. Marcar esas diferencias y peligro es responsabilidad de quien asume la responsabilidad de enseñar un tema tan “ajeno”

3 . *Interculturalismo y Aculturación.*

En Taiwán³, la incorporación de elementos de culturas ajenas no siempre se produce de manera armónica y los anclajes son conflictivos. Las prácticas interculturales son lo habitual y existe la posibilidad de llegar a una hibridación cultural desigual en la que elemento occidental predomine, mientras que el riesgo de aculturación acecha a las nuevas generaciones de las distintas tribus indígenas distribuidas en el interior de Taiwán.

En el primero de los casos, numerosos directores y coreógrafos proponen nuevos y audaces horizontes del drama tradicional como Hsiao Hsi Yuan que realizara desde los años 30, sus representaciones en lugares no convencionales, apuesta a los espectacular. Pero es en los 80 cuando con El Teatro Contemporáneo de Leyendas bajo la dirección de Wu Sing.-kuo y su esposa Lin Hsiu-wei – los primeros artistas de Taiwán que representaron en el Teatro Nacional de Londres- quienes imponen las puestas en escena interculturales al mezclar las

Procesos, La Paz, Empresa Editora Universo, 1961); y Alfredo Franco Guachallo, quien en 1985 recorriera desde Pekín hasta Shanghai, además de analizar los procesos históricos allí acaecido, incluye un ensayo a manera de prólogo en el que analiza la influencia que la revolución china ejerciera sobre los revolucionarios bolivianos

³ Taiwán constituyó una escala clave a lo largo de la ruta oceánica de la seda que une Japón, las costas de China, Filipinas, Borneo e Indonesia; ruta abierta para el comercio pero también para las artes y la cultura.

artes de representación de la ópera de Pekín con el drama occidental, la tradición con la modernidad. Afirma la directora: “Empezamos por adaptar obras occidentales para aprender de su estructura y tensión; luego planificamos obtener inspiración de los antiguos mitos y leyendas, y finalmente esperamos extraer nuestro material directamente de la experiencia moderna de la vida y producir una genuina ‘leyenda contemporánea’”. El análisis de *El reino del deseo* (1986) basada en *Macbeth* puede ser enseñada como modelo de producto intercultural al tiempo como ejemplo de las diferencias que existen entre la filosofía occidental y la oriental, entre sus códigos comunicacionales y expresivos y las dificultades de traducir y adaptar obras de otras culturas. Otros modelos de creaciones interculturales está representadas por las producciones de Stan Lai (improvisaciones a partir del Wekteater de Amsterdam) y de Shu Junjun (integración del ballet con la danza nacional y el baile occidental contemporáneo)

Hay, en Taiwán, un acuerdo bastante generalizado entre críticos, dramaturgos, actores y público sobre la necesidad de reformar la ópera y estos cambios son vistos, en principio, como enriquecedores. Pero en todos los casos, tanto quienes los producen como aquellos que son los destinatarios, se manifiestan reacción a los cambios bruscos. Los interrogantes que se plantean son difíciles de responder: ¿cómo cambiar sin ‘traicionar’ la tradición ¿cómo conjurar el peligro de que al abrirse a lo multicultural, desaparezca una forma artística auténticamente china

En el segundo de los casos, frente al grupo dominante de los *han* que emigraron de China continental (la primera oleada se verificó a comienzos de la dinastía Ching (1644-1911), nueve tribus aborígenes tuvieron que luchar para mantener sus identidades: nos referimos a las tribus ami, saisiyat, puyuma, atayal, paiwan, rukai, tsou, yami, bunun.⁴ De acuerdo con los informes de la Comisión para los Asuntos Aborígenes, los pueblos aborígenes de Taiwán se originaron, posiblemente, en la parte sur de China o en una vasta región denominada área del lenguaje austronesio que abarca desde Madagascar en el occidente, pasando por todo el Océano Índico, hasta llegar a la Isla de Pascua en el oriente, teniendo como frontera norte a Taisán y a Nueva Zelanda en el sur

Las artes folklóricas de la isla son las que se hallan en mayor situación de riesgo, por varios motivos: los miembros más jóvenes de las distintas comunidades indígenas al bajar a las ciudades pierden contacto con el grupo originario y su identidad se debilita. Dichas culturas han sido diluidas al punto de extinguirse (sólo los aborígenes que habitan las zonas montañosas han logrado preservar sus identidades culturales) tanto por la asimilación de la cultura que traían los inmigrantes chinos han, como debido a la introducción del cristianismo por los misioneros occidentales. Los miembros más antiguos de los grupos indígenas están desapareciendo y no tienen a quién legar su arte. Los más jóvenes desean mimetizarse con los modelos difundidos por la cultura hegemónica y las exigencias laborales dificultan el necesario entrenamiento, largo y riguroso que impone el cultivo de las manifestaciones artísticas tradicionales. Desde el campo del teatro, Liu Ching-min, fundadora y directora del Grupo Teatral U de Taiwán, como en el caso de los artistas antes mencionados, integra la ópera y la danza chinas tradicionales con elementos del drama occidental y presenta en forma creativa la

⁴ La cultura pingpu –los primeros habitantes de Taiwán- ha sido diluida al punto de estar extinguida, tanto por la asimilación con la cultura han como por la introducción del cristianismo por los misioneros occidentales

acrobacia y las artes marciales. Pero con su grupo actúan además de en Taipei, en distintas aldeas e instan a las comunidades locales a participar en sus espectáculos; apuesta, así, a rescatar las artes folklóricas de las antiguas tribus y la historia cultural propia y recrear temas dramáticos tradicionales. Su trabajo puede servir de inspiración a quienes en nuestro país trabajan en la recuperación de las culturas indígenas en vías de extinción.

4- Nuevas perspectivas en el campo de la pedagogía y de la praxis.

Obviamente el problema radica en el uso y la función que se le otorga dentro del plan de la carrera. La enseñanza del teatro chino, tanto el clásico de Pekín como el contemporáneo de Taiwán, no puede quedar circunscripta a un plano de información cultural, sino como referente para una búsqueda, generadora de nuevas perspectivas. Las propuestas que en distintas etapas se dieron en China debe ser asumidas en una dinámica procesal que tenga como fundamento la experimentación y la flexibilidad de adaptación a las exigencias de posibles puestas en escena, tal como lo propone José Luis Ramos Escobar respecto de las realizaciones de los más consagrados directores. La recompensa de este viaje hacia lo desconocido será la posibilidad de conocer un nuevo tipo de espacio cultural que permitirá el diseño de otro tipo de espacio escénico y la experimentación de otras técnicas de alta precisión. La peculiaridad del teatro chino explicitada en la especificidad de sus modelos y de sus soluciones estéticas permite establecer una serie de rasgos en cuanto se refiere a la contextualización y recepción, que podrían ser extensibles a ciertas manifestaciones escénicas universales del siglo XX (Bertolt Brecht es el ejemplo paradigmático) pero también a nuestro teatro contemporáneo (el Bunraku, en el campo del teatro de títeres; el travestismo en los espectáculos de Caviar; el entrenamiento en las artes marciales en las propuestas de Guillermo Angelelli y otros directores de las más nuevas generaciones).

Asimismo pueden ser presentados como modélicos los espectáculos de los principales artistas taiwaneses que investigan las posibilidades y los límites de la interculturalidad y las deseables (o no) relaciones con el occidente, como así también los trabajos que se realizan para el rescate y conservación de las lenguas y manifestaciones artísticas (musicales, escénicas, plásticas) de las diferentes comunidades indígenas marginadas social y geográficamente. El conocimiento de un arte tradicional como la Ópera de Pekín, pero también de las nuevas propuestas escénicas puede funcionar como un elemento que supere eficazmente los obstáculos generados por la diferencia de etnias y lenguajes, o por decisiones políticas y se percibida como una arte capaz de comunicar y que nos invita a nosotros, latinoamericanos, sobre el significado de la tradición como comunidad y la necesidad de una permanente búsqueda de la perfección como individuos.

La enseñanza del teatro chino no quedará reducida así a una nómina de textos y sus respectivos autores (en el mejor de los casos a la exhibición de un video), o a la definición teórica de géneros, sino que se convertirá en vía de acceso y puente que conecte mundos que aún dentro de sus irreconciliables diferencias permite hallar respuestas éticas y estéticas para nuestra práctica escénica.

Bibliografía

Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1988) *Anatomía del actor*, México, Grupo Editorial Gaceta/International School of Theatre Anthropology
Bayo, Manuel y Perla Zayas de Lima (1998) *China-Occidente. Interculturalismo y teatro*. Buenos Aires, Nueva Generación.

Pavis, Patrice (1991) "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno" ,en Hanna Scolnicov y Peter Holland compiladores, *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI.

Ramos Escobar, José Luis (1996) "La pedagogía teatral en puerto Rico", en C. Reverte y C. Oliva coordinadores, *Pedagogía Teatral: conceptos y métodos*, Universidad de Cádiz/Festival Iberoamericano de Teatro, pp. 43-52.

Revista *Sinorama*