

## **MOVIMIENTOS DE SIGNIFICACIÓN EN TORNO A “LO ORIENTAL” EN LA FORMACIÓN DE BAILARINES, ACTORES Y *PERFORMERS*: UN ESTUDIO DE CASO**

Lic. Patricia Aschieri y equipo<sup>1</sup>  
Universidad de Buenos Aires  
paschi09@gmail.com

### RESUMEN

Las artes performativas de marcos culturales orientales (danza *Butoh*, Teatro *Noh*, artes marciales como el *Kung Fu*, prácticas terapéuticas como el *Yoga*) llegan a nuestro país a partir de la década del 80 y, desde entonces, se han ido incorporando como prácticas de acceso cotidiano, dando lugar a diversos procesos de traducción. En el presente artículo, presentaremos algunas reflexiones que surgen a partir de los resultados de una investigación cuyo objetivo fue estudiar la incidencia de elementos de origen oriental en el campo de las artes escénicas, tomando como caso su presencia en la oferta de cursos del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. En primer lugar, haremos una genealogía de la fascinación por “lo oriental” en la danza y el teatro occidentales, y describiremos su llegada a nuestro país. En segundo lugar, presentaremos los resultados de las encuestas y entrevistas realizadas a los docentes/artistas del mencionado centro cultural y caracterizaremos los movimientos de significación que encontramos en torno a “lo oriental”. Por último, presentaremos algunas hipótesis explicativas que focalizan

---

<sup>1</sup> Proyecto de Reconocimiento Institucional: “¿Paradigmas corporales en conflicto? La presencia de prácticas de tradición cultural oriental en el proceso de aprendizaje de técnicas de actuación y danza”. Responsables del trabajo de campo: María Guillermina Bevacqua, Cecilia Cozzarín y Lic. Ana Gonzalez Vañek. Grupo de relevamiento: Lic. Malena Cruz, Lic. Rodolfo Puglisi. Lic. Gabriela Lotito, Patricia Herrera, Melina Niljo, Marcela Montenegro, Sabrina Farioli, Maite Iparraguirre. Dirección: Lic. Patricia Aschieri. PRI-03-FFyL-Res-CD-4807-09.

Fecha de realización: Abril 2011. Fecha de aceptación: Diciembre 2011

en la relación entre condiciones específicas de producción de las performances y la totalidad histórica de la globalización (Gruner 2002).

Palabras claves: artes escénicas, oriente, traducción cultural, globalización.

#### ABSTRACT

The performative arts in oriental cultural frameworks (*Butoh* dance, *Noh* theatre, martial arts such as *Kung Fu*, therapeutic practices such as *Yoga*) came to our country in the early '80s, and, from then on, have been included as practices of daily access, leading to a variety of cultural translation processes. In this article we will introduce some reflections that originate from a research which focus on the impact of elements of oriental origin in the field of performing arts, taking as a case study its presence in the course offerings at Cultural Center Rector Ricardo Rojas at the University of Buenos Aires. Firstly, we will do a genealogy on the fascination with what is "oriental" in western dance and theater, and we will describe its arrival in our country. Secondly, we will present the survey results and interviews carried out with teachers/artists of the fore mentioned cultural center and will characterize the significant movements we encounter around "the oriental". Finally, we will present some explanatory hypotheses which focus on the relationship between specific production conditions of the performances and the historical totality of globalization (Gruner 2002).

Keywords: performing arts, orient, cultural translation, globalization.

#### INTRODUCCIÓN<sup>2</sup>

Como consecuencia de la intensificación de circulación de bienes culturales que proponen los procesos de globalización, investigaciones recientes realizadas en los contextos urbanos de Buenos Aires y Rosario (Citro, Mennelli, Aschieri 2008) han indicado un aumento en la cantidad y variedad de artes performativas que han incorporado elementos provenientes de distintos marcos histórico-culturales. Encontramos así, como parte de los entrenamientos o espectáculos, reelaboraciones de componentes de tradiciones culturales orientales (danza *Butoh*, distintas artes marciales y terapéuticas), afro (afro yoruba, afro peruano,

---

<sup>2</sup> Este trabajo es una reelaboración y ampliación de la ponencia "Incidencia de técnicas corporales de origen oriental en la formación de bailarines, actores y *performers*", presentada en el marco del Segundo Congreso Internacional de Artes en Cruce. Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización. Octubre de 2010. (Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.).

*Capoeira*) y amerindios (canto con caja, etc.). Resulta significativo que, del total de prácticas relevadas en la ciudad de Buenos Aires entre septiembre de 2006 y 2007, el mencionado estudio indica que un abrumador porcentaje, el 63,9%, corresponde a aquellas categorizadas como “orientales”.

Tomando en consideración estos antecedentes, y con el fin de dar un marco contextual más específico para los estudios de caso que venimos realizando<sup>3</sup>, en el año 2009 conformamos el Equipo del Proyecto de Reconocimiento Institucional (“¿Paradigmas corporales en conflicto? La presencia de prácticas de tradición cultural oriental en el proceso de aprendizaje de técnicas de actuación”), integrado por docentes, graduados y estudiantes de las carreras de Antropología, Artes, Filosofía, Comunicación y Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Nuestro interés se centró en conocer la influencia de técnicas corporales de tradición oriental en la formación y entrenamiento de actores y bailarines, con el fin de analizar el rol que desempeñan en la transformación de las representaciones y prácticas corporales de los *performers*.

La investigación utilizó una metodología cuantitativa y cualitativa que involucró la realización de una encuesta a los docentes que ofertaron cursos y talleres en las áreas de “Danzas”, “Danzas Étnicas, Tango y Folklóricas” y “Actuación Teatro”, en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (C.C.R.R.) de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.) durante el primer cuatrimestre del año 2010. También se efectuaron entrevistas semi-estructuradas a los coordinadores de las mencionadas áreas. Las preguntas buscaron, entre otras cuestiones, identificar las técnicas corporales que los docentes practicaron o practican como parte de su formación, distinguir los objetivos que orientaron su elección, determinar aquellas técnicas o elementos de las mismas que son implementadas en los cursos de enseñanza, así como identificar si, además, inciden de alguna manera en su quehacer como artistas. Asimismo, se indagaron los objetivos que orientaron la incorporación de componentes orientales en las clases, y se preguntó si los docentes han percibido cambios o modificaciones en sí mismos y/o en los/as alumnos/as a partir de su uso y, en ese caso, cuáles serían.

El C.C.R.R. es uno de los espacios institucionales de producción y formación de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A) donde se cristalizan las principales tendencias artísticas. Fue creado desde el área de Extensión Universitaria en 1984, con el objetivo de integrar la universidad a la comunidad para “ofrecer un espacio de creación, pensamiento y difusión de nuestra cultura” (Vázquez en Calzón Flores 2009:11). En la década del 80, albergó a la juventud que, tras la vuelta de la democracia, tomaba la calle y los espacios públicos y privados “no convencionales”, constituyéndose en un espacio de privilegio para la creación y la libertad artística. Desde entonces, se ha destacado por su estímulo a las estéticas innovadoras, creadas sobre la base de la mezcla de géneros y procedimientos, así como de la apropiación de estéticas provenientes de diferentes disciplinas y técnicas artísticas. Una de las coordinadoras en

<sup>3</sup> Muchos de los integrantes del equipo nos encontramos realizando, con distintos niveles de avance, investigaciones sobre casos específicos, como danza *Butoh*, danzas árabes, *Yoga*, *Tai Chi Chuan*, prácticas corporales *Sai Baba*, danza contemporánea, teatro antropológico, entre otros.

ejercicio de esta institución lo define como “usina, semillero, laboratorio de las diferencias, misterio multicolor, válvula de escape” (Cecilia Vázquez<sup>4</sup> en Calzón Flores 2009: 9). En este sentido, desde su creación mantiene un perfil cultural “alternativo” que va actualizándose de acuerdo con las emergencias de cada época. Actualmente, su agenda consta de una extensa programación escénica que renueva mes a mes los espectáculos que se presentan, y también es un lugar muy elegido debido a la oferta de cursos<sup>4</sup>. Es, justamente, por su lugar destacado en la historia del arte escénico de la ciudad de Buenos Aires, por su diversidad de propuestas estéticas, por su inserción en la comunidad y, finalmente, por la pertenencia institucional a la U.B.A. que consideramos al C.C.R.R. como un lugar acorde a las necesidades e intereses de la realización de este estudio.

En este artículo, nos proponemos dar a conocer algunos de los resultados y análisis a los que arribamos y que, entendemos, contribuyen a un área del conocimiento aún poco explorada. En primer lugar, haremos una breve genealogía respecto de la fascinación por lo oriental, puntualizando sus antecedentes para las artes escénicas occidentales<sup>5</sup>. En segundo lugar, realizaremos algunas reflexiones de orden metodológico respecto de la categoría “oriental”, a la luz de las advertencias realizadas por Said (2002) así como de nuestra propia experiencia en el trabajo de campo, al presentar los resultados que surgen del procesamiento de las encuestas. En tercer lugar, vincularemos los procesos de traducción cultural, respecto de la categoría “oriente”, en las artes escénicas con los procesos de circulación de filosofías, imágenes y símbolos característicos de la posmodernidad, profundizando en aquellos que, a nuestro entender, tienen que ver con las condiciones específicas de la producción de los discursos artísticos en nuestro país.

Por último, nos parece importante señalar que casi todos los integrantes del equipo somos, además de investigadores, *performers* de distintas prácticas escénicas (entre ellas, se destacan: danza contemporánea, danza *Butoh*, danzas árabes, teatro, teatro antropológico) así como también, practicantes de técnicas corporales (como *el Yoga, Kung Fu, Tai Chi*). Por ello, la realización de esta investigación ha contado, por un lado, con la ventaja del conocimiento “nativo” de las áreas que abordamos y, por otro, la necesidad, constantemente actualizada, de realizar un esfuerzo colectivo de revisión de los supuestos que compartimos acerca de las mismas.

## LA FASCINACIÓN POR “LO ORIENTAL” EN LAS ARTES ESCÉNICAS OCCIDENTALES

De acuerdo con las distintas épocas y períodos, los “orientes” han sido readaptados en cada momento, según los cambios que experimenta la agenda de los intereses y las modas occidentales. El estereotipo oriental puede contener

<sup>4</sup> Debido a la gran cantidad, los cursos y seminarios se organizan en: “Artes Plásticas”, “Ciencias y Humanidades”, “Cine y Video”, “Circo Murga y Carnaval”, “Danzas”, “Danzas Étnicas, Tango y Folclore”, “Diseño”, “Fotografía”, “Lenguas y Culturas”, “Letras y Comunicación”, “Música” y “Teatro”.

<sup>5</sup> El contacto oriente-occidente en las artes escénicas ha sido mutuo. Oriente ha retomado también tradiciones occidentales de representación, con el consecuente impacto en sus técnicas y estéticas. Estos desarrollos serán abordados en futuros trabajos.

elementos disociados y contradictorios, sin la necesidad de integrarse en ningún momento. Así, mientras que en los géneros literarios y artísticos dominaron algunos aspectos, en otros campos se enfatizó en otros. No obstante, el hecho de exagerar el oriente “exótico o tradicional” no lo desvincula totalmente del oriente “fanático o bárbaro” (Sardar 2004).

Debido a la diversidad que estos matices y acentos implican, lo oriental podría rastrearse desde distintas perspectivas. En nuestro caso, realizaremos una breve reseña de la literatura sobre “orientes” que incidió tempranamente en la pintura y que, conjuntamente, inspiró a bailarines, coreógrafos, actores y directores occidentales, detallando, específicamente en estos, las influencias que recibieron de las técnicas de movimiento y representación de tradición oriental en el período que abarca desde el siglo XIX hasta la década del 60.

Existe consenso en reconocer que *Los viajes de Marco Polo*<sup>6</sup> constituye uno de los libros fundacionales que construyeron el “archivo” que hizo de Oriente el palacio de los deseos de Occidente (Said 2002). El oriente que allí se describe posee “las mejores cosas del mundo que Europa sólo podía sospechar” y, al mismo tiempo, representa un oriente “pagano y bárbaro”, libre de restricciones y de las prescripciones convencionales del mundo cristiano (Sardar 2004). Obras como *Las mil y una Noches*<sup>7</sup> de Richard Francis Burton, *Turkish tales* de Byron, *Lalla Rookh* de Thomas Moore, el *Salambó* de Flaubert, *La novela de la momia* de Gautier, *Les Orientales* de Víctor Hugo, el *Modern Egypt* de Lane, entre otras, han sentado también las bases de la imaginación para la pintura orientalista, como las de Eugene Delacroix o Jean Auguste Dominique Ingres, con imágenes despóticas y violentas así como la presencia de una sexualidad extática, propia de la interioridad de los harenes. El harén constituyó (y sigue constituyendo) uno de los símbolos más potentes de oriente de “hembras pasivas y sensuales” que representaron la antítesis de las ideas occidentales acerca de la sexualidad, cuyo objeto victoriano por excelencia fue el corsé y el ocultamiento corporal. La pintura orientalista también refirió a imágenes de machos sin límites “lascivos” y salvajes, como las pinturas de Henri Regnault o de Sir William Allen (Said 2002).

Durante el siglo XIX, momento en que los artistas incrementaron el contacto con las artes asiáticas (y también, las africanas), estos experimentaron un exuberante entusiasmo por lo exótico. Desde la pintura se adoptaron elementos técnicos de composición y diseño de las telas chinas y japonesas (Cézanne, Van Gogh, Whistler); en la música, Debussy fue influenciado por los sonidos de Indonesia y, en la poesía, Walt Whitman fue conmovido por la repetición de los *Upanishad* hindúes. El “japonismo” constituyó una corriente estética surgida en Francia que implicó una valoración positiva del Otro en la literatura. Su exponente máximo ha sido Pierre Loti y su “*Madame Crisantemo*”, así como también debe mencionarse la representación de la ópera de Giacomo Puccini *Madame Butterfly*. La expresión más acabada del japonismo la constituyeron las mujeres japonesas, en especial la geisha y la prostituta (Quartucci 2003).

<sup>6</sup> Marco Polo (1254 – 1324).

<sup>7</sup> Aunque *Las mil y una noches* fue traducida al francés en 1704 por Antoine Galland la que alcanzó mayor popularidad fue la de Richard Francis Burton.

Said ha señalado que en especial los artistas de la Francia de ese momento (a diferencia de la actitud británica cuya característica tendía a ocultar el ego) explotaban a “Oriente en sus obras con el fin de justificar su vocación personal” y de “autorrealización” (235, 236).

En el caso de las prácticas corporales, como el *Yoga (Ashtanga Vinyasa Yoga)*, la difusión en occidente se remonta al 1900, pero aun no se constituyó como una práctica de amplia difusión. En aquellos años, representaba el interés de pequeños grupos de elite fascinados por lo oriental, quienes, para acceder a estos “conocimientos”, debían encontrar un “maestro” que se trasladara hasta su lugar de residencia (lo que implicaba la realización de viajes a lugares remotos). Sri K. Pattabhi Jois, fundador del *Ashtanga Yoga Research Institute in Mysore* en India<sup>8</sup>, debió contactar a un *gurú* para que le transmitiera saberes “antiguos”, provenientes de fuentes de difícil acceso, cuyos “textos” nunca fueron vistos (Smith 2007).

En la danza, los bailarines estadounidenses Ruth Saint Denis y Ted Shawn fueron afectados por los gestos y la espiritualidad de las formas orientales. A diferencia de Isadora Duncan que se había inspirado en los griegos, Ruth Saint Dennis se inspiró en las divinidades orientales investigando sus formas y desarrollando un estilo coreográfico con elementos tanto occidentales como orientales. Con la Dennishawn realizaron giras por oriente avivando el exotismo en sus formas expresivas. Según sugiere Blumental (2007), Martha Graham, discípula de Denis, continuará con posterioridad esta línea de investigaciones, actuando como “filtro” de las ideas asiáticas en el teatro occidental, que se extendió más allá de las artes coreográficas. Junto con la Denishawn incorporaron términos que estaban centrados en la tierra y la respiración y conformaron un vocabulario físico que “abría nuevas dimensiones a la arquitectura del cuerpo”. Sus exploraciones se orientaron en el sentido de un movimiento “puro” que podía transportar las emociones humanas hasta el grado que “la danza podía ser dramática en su sentido fundamental” (16). Respecto de “la danza del vientre” o *belly dance*, la primer presentación pública puede remontarse a 1893 en ocasión de la Exposición Universal de Chicago, cuyo objetivo era ejemplificar, a través de una muestra etnográfica, la evolución humana, pasando por “el retraso oriental” y llegando a la civilización europea y estadounidense. Claramente, se evidencia una tensión entre el espanto, la nostalgia y la fascinación (cabe señalar la enorme influencia que ha representado, durante el siglo XX, la maquinaria hollywoodiense en la construcción masiva de este estereotipo oriental).

Con relación al teatro, distintos autores señalan que, a comienzos del siglo XX, la influencia de lo oriental se expandió en las vanguardias como una “forma de escape al estilo realista occidental” (Blumental 2007: 16) para “renovar el teatro europeo” que “rechazaba la forma del teatro burgués de ilusión y su predominancia en el lenguaje” (Fischer-Lichte 1994: 39, 40). Así,

<sup>8</sup> Se sostiene que el método de yoga de Jois tiene su fuente en el antiguo texto sánscrito de Vamana Rishi. KrishnaNama (1888-1989), maestro de Jois (1915-2009), quien le contó que había aprendido este tipo de yoga durante siete años con su maestro Rama Mohan Brahmachari en los Himalayas. Cabe señalar que Brahmachari le enseñó el texto del *Yoga karunta*, pero este no pudo ser bien conservado perdiéndose, finalmente, como fuente escrita y quedando la difusión del “original” sólo a partir de la transmisión oral (Smith 2007).

los diseños escenográficos de Gordon Graig y los pintores escenógrafos Vuillard, Bonnard y Serusier fueron influenciados por las pinturas de paisaje chino y por las artes asiáticas en general. También directores y escritores, como Brecht y Meyerhold, reprodujeron elementos de la teatralidad de la Ópera de Pekín. Yeats y Maeterlink miraron el teatro *Noh* de Japón. Jack Coppeau, Jean Luis Barrault y Charles Dullin tomaron diferentes tradiciones asiáticas como modelos para su trabajo. Y Antonin Artaud quedó fascinado por la estética y metafísica que identificó en la danza-drama balinés.

También lo oriental influyó en los entrenamientos actorales (hasta el momento, dominados por un enfoque psicologista). Craig fue cautivado por el rigor y el simbolismo del teatro *Noh* y las descripciones de las representaciones de la India. Jerzy Grotowski, por los entrenamientos de la Ópera de Pekín y por el *Kathakali* de la India y el *Noh* japonés. Más tarde, Peter Brook retomó valores de representación de India y Japón, y experimentó con traducciones del teatro hindú. Del mismo modo, Ariane Mouchkine ha incorporado elementos asiáticos y la caminata *suriayi* del *Noh*, el movimiento de ojos *kathakali* de la India, o elementos de las danzas de Indonesia. En los años 60 y 70 en EEUU, Richard Schechner estudió las formas escénicas de India y Japón. Puede extenderse la lista de influenciados a Thornton Wilder, Eugene O’Neill, Julie Taymor, quien adapta elementos de máscaras y marionetas, o Robert Wilson, quien incorpora los giros de la danza *sufi*, y hasta Meredith Monk quien incorporara el uso de resonadores no utilizados en Occidente.

Teniendo en cuenta la fuerza y la ambigüedad que la fascinación por lo oriental ha generado y genera en los artistas occidentales, retomamos a continuación algunas importantes discusiones en torno al concepto de “orientalismo”. Eduard Said (2002) definió el “orientalismo” como una disciplina académica a partir de la que Occidente convirtió a Oriente en objeto de conocimiento. El orientalismo, según este autor, es una “forma de pensamiento que separa ontológica y epistemológicamente a Oriente de Occidente” y que se construye como una proyección del poder de Occidente sobre Oriente “para organizar un discurso que estuviera al servicio del poder colonial” y así “dominar, reestructurar y tener autoridad sobre lo oriental” (21). Como consecuencia de esta perspectiva, Oriente fue homogeneizado y convertido en un espacio estático, homogéneo e invariable oponiéndolo a una visión de Occidente dinámica y heterogénea. Estos planteos recibieron distintas críticas. Bhabha (2002), por ejemplo, refiere que, aunque Said reconoció una polaridad en el centro mismo del “orientalismo” (-por un lado, lugar de estudio, por otro, lugar de la fantasía-, -“sistema estático de “esencialismo sincrónico” y también “sitio continuamente bajo amenaza de las formas diacrónicas de la historia y la narrativa”-, -“positividad inconsciente” llamada “orientalismo latente” y “conocimientos exteriorizados” llamados “orientalismo manifiesto”-), también contuvo “la amenaza de involucrarse con la alteridad y la ambivalencia del discurso Orientalista” al introducir un binarismo dentro de su propio argumento (96). Así, mientras que para Said “el contenido” de Oriente sería “latente”, “la forma” sería “el orientalismo manifiesto” que involucraría una intención político-ideológica que no sería metafórica. Bhabha opina que esta argumentación no se correlacionaría con el uso foucaultiano de los conceptos de “poder” y de “discurso”, a partir

de los que los sujetos siempre estarían colocados “desproporcionadamente en oposición o dominación, a través del descentramiento simbólico de múltiples relaciones de poder que desempeñan el papel de apoyo, así como de blanco o adversario” (97). Al unificar el “orientalismo” a partir de la intencionalidad y direccionalidad del poder colonial, Said unificó al sujeto de la enunciación colonial. Ello es así, según explica Bhabha, por la poca atención que brindó a la representación como un concepto que articula lo histórico y la fantasía (como escena del deseo) en la producción de efectos políticos del discurso. En esta misma línea, Clifford (1995) criticó el concepto mismo de “orientalismo”, en tanto estos análisis dicotomizaron y, en consecuencia, esencializaron lo que en realidad constituía un continuo entre oriente y occidente. Esta caracterización de oriente como un bloque inamovible y monolítico supuso la realización de análisis binarios en los que tanto occidente como su contraparte resultaron nociones homogéneas sin variaciones, multiplicidad y/o diferencias. Situando enfoques de revisión de perspectivas “multiculturalistas”, autores, como Terence Turner (1993), destacaron el peligro tanto teórico como práctico que supone equiparar o “fusionar el concepto de cultura, con el de identidad étnica” en tanto comprende “el riesgo de esencializar la idea de cultura como una propiedad de un grupo étnico o de una raza” y se corre el peligro de “reificar la cultura como entidad separada, sobre-enfatizando sus límites y mutuas distinciones”, y advierte que “tratar a la cultura como el bagaje de un grupo étnico tiende a fetichizarlos en formas que los ponen más allá de ser alcanzados por análisis críticos, y consecuentemente más allá de la antropología” (411, 412)<sup>9</sup>.

#### PRÁCTICAS INTERCULTURALES Y ARTES ESCÉNICAS EN LA POSMODERNIDAD: EL ARRIBO DE LAS TÉCNICAS “NO OCCIDENTALES” A BUENOS AIRES.

Como parte de los procesos de globalización y mundialización característicos de la posmodernidad, se intensificó la dinámica del mercado de mensajes y símbolos y se acentuó el proceso de “desterritorialización” de estéticas y técnicas corporales y su “re territorialización” geográfica (García Canclini 1990) en otros marcos culturales. En las artes escénicas, las influencias e intercambios entre tradiciones culturales alejadas en tiempo y espacio, se han acrecentado a nivel mundial a partir de la década del 70. En el caso del teatro, podemos mencionar, a modo de ejemplo, el rol de la “Antropología Teatral” cuya difusión ha promovido la incorporación de elementos de otras culturas en la práctica de actuación a partir de la descontextualización de las técnicas de distintas tradiciones, sobre todo las orientales, y su búsqueda de un “teatro euroasiano” (Barba 1994)<sup>10</sup>. En la danza por su parte, pueden citarse los casos

---

<sup>9</sup> Cabe señalar que Said también ha recibido críticas de índole metodológica (Ver Macfie 2000, Clifford 1995, entre otros).

<sup>10</sup> Según Eugenio Barba, director teatral y fundador de la Antropología Teatral se trata de “inscribir la tradición individual o colectiva en un contexto que la conecta a diversas tradiciones”. Su búsqueda se orienta a encontrar el “sustrato común”, “principios análogos” en el terreno de lo que denomina “pre-expresividad”, pues según su perspectiva, estos “nacerían en condiciones físicas similares en distintos contextos” (Barba 1994: 137).



del flamenco o el tango, o, más específicamente para nuestro caso, la danza *Butoh* de origen japonés, como ejemplos de re-territorialización en distintas partes del mundo que adquieren cada vez mayor diversidad y relevancia.

Fischer-Lichte (1994) identifica esta tendencia para las artes escénicas como “una relación conciente y productiva con elementos de culturas teatrales extranjeras” cuya función se vincularía, en algunos directores sobre todo, con la creación de “un lenguaje universal del teatro” que facilite “la comunicación entre los miembros de diversas culturas” (50). Richard Schechner (1994), por su parte, advierte que los intercambios deberían darse “sobre la base de equivalencias” (61) y no entre géneros y culturas. Si bien reconoce que el interés de los artistas por los géneros tradicionales sería “genuino”, este conllevaría en muchos casos “una marca de exotismo y primitivismo” (60). Según su perspectiva, es preciso realizar experiencias con artistas de amplio conocimiento en tradiciones escénicas, como el *Kathakali* por ejemplo, pero cuyo compromiso como artista sea con el teatro moderno antes que con ese arte tradicional. Es decir, para establecer un rango de reciprocidad armónica según su opinión, debería intercambiarse con artistas unidos por intereses y preocupaciones comunes.

Las artes escénicas en Buenos Aires recibieron el impacto de estos procesos en los 80 y los 90. Dubatti (2002) refiere para este período el estallido de las “micropoéticas” y la centralidad en la expresión de la subjetividad del artista, en oposición a las “macropoéticas” características de la modernidad. Asimismo, Pellettieri (2001) caracterizó al teatro emergente en los 80 como aquellas poéticas renovadoras que establecieron una “relación intertextual” con la posmodernidad, marcando un distanciamiento con las prácticas escénicas modernas-stanislavskianas. Para el campo de la danza, Tambutti (2004) alude a nuestra posición desventajosa en los circuitos internacionales de festivales y de acceso a las producciones del mercado mundial. Asimismo, menciona las tensiones entre la conservación de los rasgos “étnicos” particulares y la aceptación de parámetros de movimiento hegemónicos.

En particular para las técnicas de procedencia oriental, distintos autores se han referido a su incidencia en los campos de la danza y teatro locales. Mogliani (2001) ha coincidido en señalar “la apertura al mundo” por parte de la cultura argentina en los primeros años de democracia, y destacó la llegada de Eugenio Barba y la Antropología Teatral en 1986. Para los últimos 30 años del teatro argentino, Trastoy y Zayas de Lima (1997) señalan el protagonismo del cuerpo como verdadero eje del discurso escénico y los lenguajes no verbales. Las autoras reflexionan sobre diferentes tendencias y modalidades escénicas, y ubican la incidencia de las culturas “no occidentales” en nuestro país como parte de la “influencia” de las concepciones *de* Antonin Artaud acerca la tradición oriental, y también de la interculturalidad difundida por la ya mencionado Antropología Teatral. Por último, cabe mencionar que Sato y Artesi (1995), Levy (2002) y Aschieri (2009) reseñan la llegada de este tipo de artes escénicas a nuestro país. Asimismo, Aschieri (2010) analiza el impacto de Internet y *youtube* en la circulación y conocimiento de técnicas, como la danza *Butoh* y los procesos de su asimilación y reelaboración en Argentina.

## ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DE LA CATEGORÍA “ORIENTAL” EN EL TRABAJO DE CAMPO

Ya en los inicios de la preparación de nuestra entrada al campo comenzamos a advertir que la categoría “oriental”, que habíamos elegido para identificar inicialmente nuestro objeto de estudio, podía tener aristas limitantes o restrictivas para su abordaje. Desde un punto de vista teórico, no podíamos dejar de reconocer las importantes afirmaciones anteriormente reseñadas (y que nosotros compartimos), realizadas por autores como Said (2002) para Oriente o, más particularmente, Gruner (2002) para Latinoamérica, quienes señalaron ya los peligros que conlleva la identificación de grandes bloques semánticos en tanto operaciones político-ideológicas que fetichizan al Otro desde una posición universalista que reordena, en los términos de una alteridad homogénea cargada de exotismo, con el fin de perpetuar determinadas relaciones de poder. Al respecto, autores como Bizerril (2007) prefieren el término de “culturas asiáticas” para referirse a las reelaboraciones de prácticas como el *Tao* en el contexto brasileño. En nuestro caso, entendiendo que “lo oriental” estaba presente como categoría “nativa” ampliamente legitimada en las artes escénicas, decidimos seguir utilizándola con las respectivas advertencias del caso. Lejos de querer profundizar estas fetichizaciones, nuestros análisis tendrán la intención de describir las hibridaciones en torno a lo oriental en su especificidad local, comprendiéndolas como parte de un entramado de relaciones de poder históricamente mediadas.<sup>11</sup>

A continuación, describiremos las diversas formas que toma “lo oriental” en el campo. Para ello, nos basaremos en las entrevistas realizadas en las distintas áreas del CCRR, así como en los datos provenientes del procesamiento de las encuestas que hemos efectuado. Cabe mencionar, respecto del universo de análisis, que del total de 81 cursos registrados en la oferta del Centro Cultural en las áreas mencionadas, 5 de los mismos no se efectivizaron, por lo que el total de cursos relevados fue de 76. Asimismo, 15 profesores prefirieron no contestar la encuesta, de manera que el estudio de la información que presentamos a continuación corresponde a un total de 61 docentes que representa el 100% de los que sí aceptaron contestar la encuesta (ver figura 1).

No sin sorprendernos, encontramos que distintas voces del campo sostenían que lo oriental estaba ausente “*salvo en algunos casos puntuales*” (las cursivas me pertenecen), sobre todo en la enseñanza de técnicas de actuación. Sin embargo, afirmaban que encontraríamos más elementos orientales en las prácticas relacionadas con la danza. El coordinador del área “cursos y talleres”, por ejemplo, refirió en la entrevista en que le presentamos nuestros intereses y objetivos: “Te paso los datos del área danza, no pierdas tiempo en teatro, no vas a encontrar nada”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Podría cuestionarse nuestro presupuesto de análisis inicial, es decir, la existencia misma de “prácticas orientales”. No obstante, reiteramos que no es nuestra intención continuar naturalizando las categorías “oriente” u “oriental” y que somos conscientes de la necesidad de poner en el centro del análisis las producciones culturales locales específicas.

<sup>12</sup> Hemos registrado también este tipo de respuesta en una importante escuela de teatro de la ciudad de Buenos Aires donde, inicialmente, pensábamos realizar la investigación. Su Vicedirectora refirió en una conversación informal: “no sé si vale la pena hacer ese tipo de investigaciones acá, ¿preguntaste bien? Vas a encontrar muy poco”.

FIGURA 1 (página 10)

Cuadro N° 1: encuestas por áreas

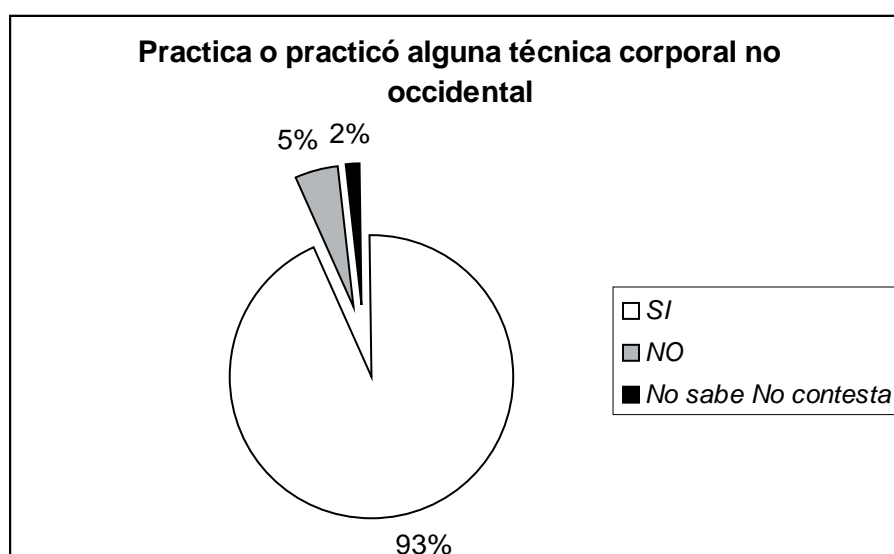
Áreas	Oferta de cursos	No contestó	Si Contestó
Danzas	23	6	17
Danzas Êtnicas	9	2	7
Teatro*	44	7	37
<b>Total</b>	<b>76</b>	<b>15</b>	<b>61</b>

\*Como parte del área Teatro se incluyeron en el relevamiento por su especificidad 3 cursos de Actuación del área Circo, Murga y Carnaval.

Asimismo, uno de los hechos que nos ha llamado la atención durante la realización de entrevistas y encuestas es que hemos constatado la aparición de las resistencias antes reseñadas para el nivel de coordinación, por parte de los profesores de todas las áreas. Como se desprende del cuadro presentado, un significativo porcentaje de docentes (el 19,5%) se negó a realizar la encuesta por entender que no tenía "nada que aportar al respecto" o por manifestar que "no me interesa la cuestión oriental". Sin embargo, resulta revelador que, considerando el total que no contestó la encuesta, los porcentajes al interior de cada área señalan una relación inversa a la referida por los coordinadores. El más elevado se expresó en el Área Danza (26%), siguiéndole Danzas Êtnicas (22%), mientras que el Área Teatro se posicionó en el último lugar (15%).

En cuanto a la información que considera a los docentes que sí contestaron las encuestas, los resultados arrojan un dato contundente: el 93 % practicó alguna técnica de tradición "no occidental". Sólo el 5% refirió no practicar ninguna y el 1,5 % no contestó (ver figura 2).

FIGURA 2 (página 11). Gráfico N° 1: N: 61



Para describir las técnicas corporales de origen “no occidental” que los profesores mencionaron, presentamos el siguiente cuadro que da cuenta de su diversidad, así como de la particular concepción de estas que se desprende del mismo (ver figura 3).

FIGURA 3 (página 11). Cuadro N°2 : prácticas “no occidentales” que practicaron o practican los docentes.

Categoría de práctica	Cantidad de veces que fueron nombradas
Prácticas Terapéuticas *	79
Teatro **	37
Danzas***	26
Artes marciales****	12

\*Incluye: *Yoga*(35), *Tai Chi*(22)<sup>1</sup>, *Chi Kung*(7), Bioenergética(3), Gimnasia Consciente(1), Expresión Corporal (1).

\*\*Incluye: Teatro *Kabuki* (12), Teatro *Noh* (9), Teatro Antropológico (8), *Suzuki* (2) *Leqoc* (2), Máscaras/ Pantomimas Balinesas (2), Pantomimas De *Kabah* (1), Szalinsky (1).

\*\*\*Incluye: Danza *Butoh*(17), Danzas de la India(4), Danza *Afro*(2), Danza Árabe(2) Danza Contemporánea(1).

\*\*\*\*Incluye: Artes Marciales sin especificar (3), *Kung Fu* (3), *Pakua* (2), *Aikido* (1), Energía del Samurai (1), *Karate* (1), *Wushu* (1).

<sup>1</sup> Si bien el *Tai Chi Chuan* es un arte marcial, hemos elegido colocarla como práctica ligada a lo terapéutico en la medida en que su forma más difundida enfatiza los aspectos relacionados con la “salud”.

Es particularmente significativo que el 87% de las prácticas nombradas pertenecen a tradiciones de movimiento de origen oriental. Aunque las técnicas occidentales nombradas (teatro antropológico, bioenergética, danza contemporánea, etc.) puedan haber tomado algunos elementos de otras tradiciones culturales, debe señalarse, sin embargo, que han sido recontextualizados y reconfigurados dentro de un marco diferente al de su origen. El hecho de incluir la técnica como “no occidental” da cuenta del carácter particular de *la hibridación* cuya tendencia parecería marcar, para estos casos, el reconocimiento de la influencia de otros marcos culturales.

Respecto de los motivos por los que los profesores explican su entrenamiento en las mencionadas técnicas, hemos identificado que pueden ordenarse en torno al par oriente–occidente, en donde lo oriental aparecería vinculado a términos como “salud”, “espiritualidad” o “integración cuerpo mente”<sup>13</sup>. Citamos el relato de un profesor del Área Teatro:

<sup>13</sup> Los profesores mencionan además la “integración del individuo”, la “búsqueda espiritual”, “la profundización del trabajo personal”, el “manejo de la energía”, el “manejo de respiración”, “incorporar otros lenguajes”, ampliar las “capacidades interpretativas”, necesidad de “relajar el cuerpo en la escena”, a un trabajo sobre el “otro concepto de tiempo”, trabajo sobre “otro concepto de cuerpo”, a la “búsqueda de un entrenamiento”, la necesidad de “incorporar una lógica no occidental”.

Tenía la necesidad de hacer algo con el cuerpo más rigurosa y sistemáticamente, de una disciplina no necesariamente expresiva que me pudiera conectar con otra cosa, la necesidad de una lógica no occidental. Abrir la mente a otro discurso.

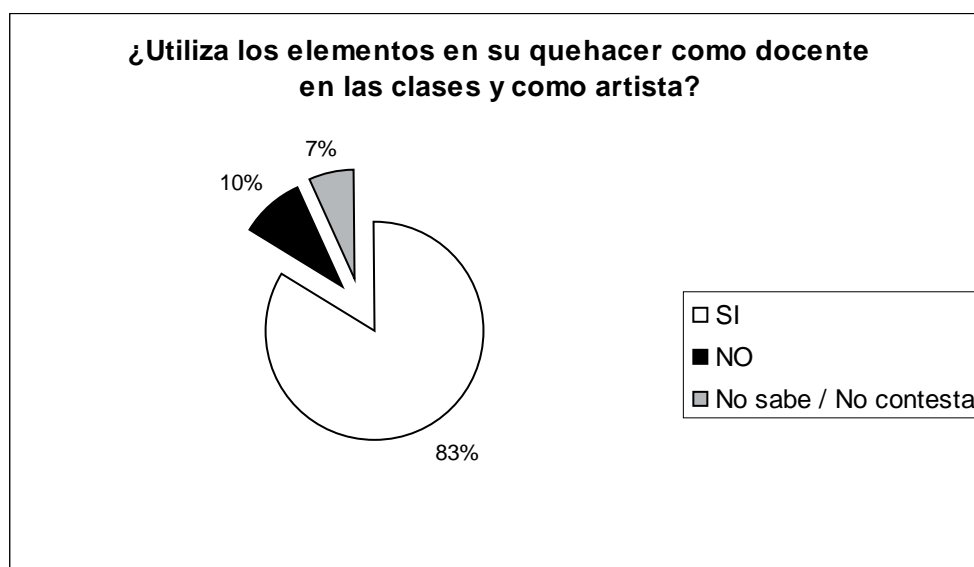
El 78% de los entrevistados contestó que, como consecuencia de la práctica de estas técnicas, habían percibido algún cambio o diferencia en la vida cotidiana. Entre las modificaciones que se mencionaron, podemos citar algunos ejemplos que pueden sintetizar el espíritu de lo mencionado por la mayoría de los entrevistados:

Tomar las cosas de manera más tranquila. Entender que las acciones ocurren porque hay que aprender de ellas, y para comprender la fragmentación del tiempo, que no hay causa-efecto. Hay estados de meditación para reflexionar y profundizar sobre lo que nos pasa (Profesor Área Teatro).

Soy más conciente de lo que entreno. De cómo está mi pensamiento, mi cuerpo y mi respiración. Te sentís mejor. (Profesora Área Danza).

Resulta altamente revelador, teniendo en cuenta todas las áreas (sin que se registren diferencias significativas entre ellas), que, a pesar de las anteriormente citadas “invisibilizaciones” de estas técnicas, el 83% de los encuestados contestaron que sí utilizan elementos de prácticas de tradición oriental, tanto en su tarea docente como en su quehacer como *performers*/bailarines/directores/coreógrafos/escenógrafos. Solo un 10% refirió no utilizarlas. Mientras que el resto no contestó este ítem (ver figura 4).

FIGURA 4 (página 12). Gráfico N° 2 N:61



Si bien, como señaláramos anteriormente “lo oriental” pareció funcionar inicialmente como un obstáculo, esta categoría también resultó un verdadero facilitador en el transcurso de las entrevistas, en el momento de establecer la relación del uso de ciertos elementos en las clases con la búsqueda de determinados objetivos. Entre las técnicas que los profesores mencionaron utilizar, se encuentran todas aquellas que hemos señalado que han practicado o practican, con una gran preponderancia del *Yoga* y, en menor medida, el *Kung Fu*, el *Tai chi* y el *Chi Kung*.

Otros datos que resultan reveladores respecto de los vínculos entre artes escénicas y la presencia de elementos de origen oriental: el 59% de los profesores considera que la utilización de estas técnicas tiene incidencia en sus obras como artistas y el 73% consideró que debería incluirse en forma sistemática este tipo de técnicas como parte de la enseñanza. Al indagar en los objetivos para los cuales los docentes los emplean o podrían emplearlos, hemos identificado énfasis diferenciales para “Danza” y “Danzas Étnicas, Tango y Folklóricas”, por un lado, y para “Teatro Actuación”, por el otro. Si bien en todas las áreas se manifiestan cuestiones vinculadas a la “alineación”, “el entrenamiento físico”, “la respiración”, “la ampliación del espacio”, “la relajación”, “la conciencia corporal”, “el enraizamiento”, “el fortalecimiento muscular”, es decir, objetivos relacionados con la utilización del cuerpo como instrumento y medio de expresión, es en el área “Teatro Actuación” donde encontramos referencias frecuentes a cuestiones vinculadas con la personalidad, la espiritualidad o la subjetividad. Así, por ejemplo, se mencionan como objetivos: “llegar a un determinado estado mental”, “el vacío de la mente, el no hacer”, “incentivar la búsqueda espiritual”, “recuperar la capacidad del imaginario que se tiene apenas nacemos”, “lograr profundidad en la experiencia de autoconocimiento”, lograr una “emoción inteligente”, “descomprimir y desbloquear al alumno”, “bajar la ansiedad y el ritmo de la calle”, “como facilitador para atravesar obstáculos”, entre otros.

Una posible explicación de esta sensible diferencia podría encontrarse en los distintos “*habitus*” (Bourdieu 1991) presentes en las prácticas de danza y teatro. En el caso de este último, aunque el campo teatral argentino actualmente se caracteriza por el “canon de la multiplicidad”<sup>14</sup>, puede encontrarse aún la persistencia de ciertos elementos característicos de las técnicas stanislavskianas<sup>15</sup> a partir de la construcción del personaje y su énfasis en el elemento psicológico. Contrariamente, las prácticas dancísticas hegemónicas ponderan el entrenamiento corporal y los movimientos del bailarín/*performer*, prevaleciendo, en este caso, lo que se considera “una reflexión corporal” (que estaría más ligada a la experiencia) como alternativa al polo racional de la práctica<sup>16</sup>. En suma, la utilización de técnicas orientales por

<sup>14</sup> “Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica: sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas.” (Dubatti 2003:112).

<sup>15</sup> Si bien Stanislavski, en su segundo método, estableció como trabajo del actor un doble juego entre lo psíquico y lo físico, tradicionalmente en la transmisión en nuestro país ha predominado la psicología del personaje como principal herramienta de creación, dejando la corporalidad desplazada a un segundo plano.

<sup>16</sup> Hemos constatado estas tendencias a través de nuestros respectivos estudios de caso y en las charlas informales con los entrevistados. Los bailarines, por lo general, se sienten poco convocados por la necesidad de reflexionar sobre su experiencia, mientras que los actores son más propensos a hablar,

parte de los docentes de teatro apuntaría con mayor énfasis a la subjetividad / personalidad de los alumnos, para "descotidianizar" o "desbloquear" la mente, privilegiando el aspecto psíquico/racional. En sentido inverso, en la danza, los docentes preferirían los aspectos de las técnicas orientales que permiten maximizar los resultados en términos del cuerpo como medio de la expresión, de flexibilidad, equilibrio, etc., recortando, mayormente, los elementos que aluden a la subjetividad y reflexión del bailarín respecto de su propia práctica. Estas "tendencias" diferenciales presentes en la enseñanza de danza y teatro, entendemos, indicarían la histórica dicotomía entre palabra y cuerpo que, tradicionalmente, ha caracterizado a las artes escénicas occidentales y que responde a las divisiones del dualismo cartesiano.

La "síntesis personal" de recorridos corporales constituye una expresión utilizada frecuentemente por los actores sociales de la presente investigación, así como también, encontramos, es una referencia usual en nuestros respectivos estudios de caso individuales. Asimismo, también se explicita un uso "no conciente" o "inconsciente" de las mismas:

Una síntesis propia que es distinta al teatro occidental clásico. En oriente el cuerpo es un medio. (Profesora Área Teatro).

No sé, no puedo especificar, hago una síntesis de las que conozco. (Profesor Área Danza).

Uno entiende que es parte de un sistema natural. (Profesora Área Danzas Étnicas).

No me especializo en técnicas particulares. Todo es herramienta. De la macro saco lo micro. (Profesora Área Teatro).

Asimismo, estas síntesis que aparecen naturalizadas como parte de un acervo propio de técnicas corporales tienden a estar asociadas, directa o indirectamente, con el individuo, sus posibilidades y libertades:

Cuando aplico este tipo de ejercicios los resultados son muy buenos porque son ejercicios que puede hacer cada persona en la medida de sus posibilidades. (Profesor Área Danza).

No veo resultados, porque no es general, se trata de un camino individual y hace huella en el andar, aunque siempre es efectivo. (Profesor Área Teatro).

Noté cambios en lo personal, como ser humano. Como directora tengo siento mayor autodomínio y claridad mental. (Profesora Área Teatro).

Finalmente, una importante observación que hemos realizado en el transcurso del trabajo de campo es que *la situación de contestar las preguntas que proponía la encuesta* operó en los docentes como una experiencia que habilitó un ejercicio auto-reflexivo sobre sus propias prácticas, un juego entre naturalización y reconocimiento que involucró la toma de conciencia de la

presencia de estas técnicas en los quehaceres pedagógicos y/o artísticos (las cursivas me pertenecen). Este proceso de visibilización del uso reiterado de elementos provenientes de técnicas orientales, en gran parte de los casos, llevó a los docentes desde una actitud, inicialmente, evasiva a contestar hacia una de mayor apertura e, incluso, entusiasmo por conocer los futuros resultados de esta investigación.

#### MOVIMIENTOS DE SENTIDO LOCALES EN TORNO A “LO ORIENTAL”

Citro (2009) ha señalado que los “géneros performáticos” se construyen y se transforman, a lo largo de su historia, a partir de conexiones con otros géneros, recurriendo a diversos grados de maximización, minimización o, incluso, resignificación o invisibilización de estos vínculos, así como a la des-contextualización de algunos rasgos y su re-contextualización en otros. Sostiene que, a partir de analizar las formas en que los sujetos se apropian de estas marcas (estilo, estructuración, sensaciones, emociones y significaciones asociadas), podría evidenciarse “parte de sus posicionamientos sociales más amplios, y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos”. En este sentido, siguiendo los desarrollos de Briggs y Bauman, la autora propone indagar “las negociaciones y estrategias de identidad y poder” (112). Justamente, es en la posmodernidad que estos procesos se acentúan produciendo constantes reformulaciones y reconfiguraciones. Al respecto, distintos autores han dirigido su atención a los encuentros entre producciones culturales de diferentes procedencias que crearían zonas de mixtura o de traducción cultural. Aunque con ciertas diferencias, estos espacios han sido descritos como de “hibridación” (García Canclini 1990), “zona de intervalo” (Shayegan 2008), “entre-medio” o “*in between*” (Bhabha 2002), y “linde” (Gruner 2002), entre otros.

En estos lugares de intervalo, el tiempo de la traducción involucraría un movimiento de sentido que “pone al original en movimiento para descanonizarlo, dándole al movimiento de la fragmentación un deambular de errancia, una especie de exilio permanente” (De Man en Bhabha 2002). Asimismo, según Bhabha, los discursos que suponen sólo las divisiones binarias del espacio social (lo que, en nuestro caso, se despliega como la oposición oriente-occidente) descuidarían “la profunda disyunción temporal” (el tiempo y el espacio traduccional) a través de la cual las comunidades negocian sus identificaciones colectivas. Su perspectiva propone, entonces, una lectura que focaliza en la *performatividad* de la traducción cultural, es decir, en el tiempo de la enunciación en tanto permite “describir justamente la puesta en escena de la diferencia cultural” (273).

Si en el movimiento de traducción que propone nuestro caso particular la categoría “oriente” no reclama identidad étnica (salvo en aquellos casos en que la práctica esta ligada a las migraciones)<sup>17</sup> y tampoco reclama alguna

<sup>17</sup> Hemos constatado en sólo uno de los entrevistados la existencia de este señalamiento vinculado a las danzas caribeñas. El profesor, en este caso, le asignó a la práctica dancística un signo político de lucha y resistencia, ligado a la “cuestión latinoamericana”. Al respecto, la investigación realizada por el Ubacyt F821 sugiere la misma tendencia (Citro Aschieri, Mennelli 2008).



cuestión de género, ¿cuál sería entonces el lugar de “lo oriental”? ¿Será posible que las formas de su hibridación hagan que sus elementos resulten ya casi irreconocibles?

En su estudio acerca de la literatura latinoamericana, Gruner (2002) ha señalado que existe una relación entre “las especificidades locales en la producción de textos estéticos” y “la totalidad histórica de la globalización” (262, 263). Extendiendo esta relación a la producción escénica, señalaremos algunas especificidades de la historia cultural, política y económica de nuestro país que habrían incidido en estas producciones y que, a nuestro entender, propiciaron el juego de visibilizaciones e invisibilizaciones.

Si bien hemos descripto el proceso de intensificación de intercambios interculturales para el ámbito de la danza y el teatro en Buenos Aires en las décadas del 80 y del 90, es importante señalar que estos flujos habían comenzado ya en la década del 60 y principios de los 70 a partir de la influencia de corrientes que venían desarrollándose en Europa o Estados Unidos a lo largo de algunos años<sup>18</sup>. El Instituto Di Tella (1958-1970) constituyó uno de los más importantes centros de experimentación, cuyas actividades fueron perseguidas por la policía y, sobre todo, por el gobierno de facto de Onganía (1966-1970). Con el recrudecimiento de la situación política, los intelectuales y artistas, influidos también por la tendencia a nivel internacional, comenzaron a considerar la intervención política directa. Así, el movimiento de modernización cultural ligado a las vanguardias artísticas fue absorbido por la exigencia de radicalización del compromiso político frente a un régimen autoritario y altamente represivo (Svampa 2003). Esta situación reordenó el panorama de producción escénica poniendo en el centro los compromisos ideológicos de los artistas e incentivando, en el caso del teatro, por ejemplo, la elección del realismo y un mayor uso de la metáfora para comunicar veladamente contenidos eminentemente políticos. Solo a partir de la recuperación de la democracia pudieron retomarse algunas de las influencias de los años anteriores, aunque ya combinadas con otras tendencias.

Cabe recordar que la dictadura militar (1976-1983), y su plan sistemático de desaparición de personas, tuvo como uno de sus principales objetivos la ruptura de los lazos de solidaridad y la consecuente desmovilización. En este sentido, no resulta de menor relevancia notar que, desde lo económico, este proceso fue profundizado por la aplicación de políticas neoliberales y, desde lo cultural (precediendo y acompañando este momento del capitalismo tardío), por la expansión y difusión del movimiento *New Age* que, como “discurso global totalizante” (Gruner 2002), tuvo al *Self* como “centro simbólico colectivo” (Heelas en Hanegraaff 1999). Precisamente, en referencia a “lo oriental”, autores como Diem y Lewis señalan que la corriente *New Age* construyó en los 60 y

<sup>18</sup> En los 50 y 60 se produce el proceso de descolonización de Asia y África que convoca la atención de los intelectuales y artistas. El “orientalismo” influyó así en la literatura, el cine y la música y también en el movimiento hippie. En nuestro país el arte recibió, entre otras, las influencias del *Action Art*, el *Body Art*, el *Action Painting* y el *happening*. También cabe mencionar la difusión de la obra de Antonin Artaud, el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski, los desarrollos y producciones del *Odin Teatret*, del *Open Theater* y del *Living Theater*, entre otros. Cada una de estas expresiones desde su particularidad, especificidad y/o desde su poética individual remitían a una concepción del arte que no estuviera separada de la vida e interpelaban la relación entre público/espectador y escena /acontecimiento, entre otras características.

70 un oriente imaginario sobre el que se proyectaban ideales contra-culturales que expresaban el rechazo contra la propia cultura y/o sociedad, a partir de la formación e identificación con ideas que “representaban el opuesto absoluto del objeto de rechazo”. Este proceso involucró la proyección de aquellos ideales contra-culturales propios hacia una cultura alejada en tiempo y espacio, y el empleo de esta imagen proyectada en la forma que se tomaba prestada de otra cultura como legitimación de las propias ideas contraculturales. Es decir, “lo oriental” se erigió como un “espejo invertido” de ciertos elementos rechazados de occidente (Carozzi 2000).

En nuestro país, la *New Age* ha tenido una fuerte influencia. A partir de un relevamiento realizado en el año 1994 para la ciudad de Buenos Aires, Carozzi identificó la existencia de ciertas dinámicas en las prácticas, relacionadas con este movimiento, que se han difundido ampliamente en los denominados “circuitos alternativos”. Entre ellas, se destacan los elementos que se presentan como “motores de la evolución individual y de la transformación positiva de la humanidad”, a saber: “la circulación permanente y el continuo establecimiento de relaciones efímeras y cambiantes”, “la valoración de la supresión de las jerarquías de poder establecidas”, “la afirmación de la autonomía individual”, “la existencia de un interior perfecto en el hombre y el otorgamiento de un rol central a la conciencia de este interior”, en contraste con la existencia de un “exterior imperfecto”, en ocasiones localizado “en la mente” o “en el ego” como fuente de los problemas individuales y colectivos, y, por último, “la valoración de la naturaleza” y la conexión del individuo con ella. La persistencia de estas prácticas y valores en las manifestaciones artísticas o socio-estéticas actuales ha sido corroborada parcialmente por investigaciones recientes. Así, los resultados de la investigación llevada a cabo por el equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la U.B.A. (Citro Aschieri Mennelli 2008) sugieren que las prácticas orientales tenderían a ser “reinterpretadas en función de un modelo de subjetividad que explora la salud, el equilibrio y la espiritualidad a través de tecnologías del yo centradas en el propio desarrollo personal”. Por su parte, Aschieri (2010), a partir de su etnografía sobre las reapropiaciones locales de la danza *Butoh*, identifica “un fuerte énfasis en el *self* y la preferencia de encuentros efímeros, así como ciertas resistencias a reconocer maestros”. Asimismo, establece que, por lo general, va acompañada de “alguna forma de práctica espiritual”, que puede estar integrada, o no, a un marco institucional y que responde a las necesidades individuales del *performer*.

En nuestro estudio, el protagonismo de lo que los *performers* llaman la “síntesis personal” aparece con fuerza, “sintetizando”, en alguna medida, algunas de las características reseñadas para esta corriente (centro en el *self*, desjerarquización de las relaciones, autonomía individual, establecimiento de relaciones temporarias, etc.). Asimismo, nuestras aproximaciones también revelan que los profesores/artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas pertenecen a la clase media y media alta, coincidiendo con el segmento de la población que “elige” (y, en la oferta actual, sigue eligiendo) practicar, en abrumadora mayoría, el tipo de técnicas que la *New Age* ayudó a difundir. Recordemos el altísimo porcentaje de los entrevistados (93%) que practicó al menos un promedio de 2 técnicas de tradición no occidental.

Muchas prácticas que este movimiento nos ha heredado y que forman parte del actual circuito de consumo, como el *yoga*, el *taichi* o las técnicas orientales en general, pueden ser caracterizados, siguiendo a Csordas (2007), como “prácticas portantes o portables” (“*portable practices*”). Se trata de prácticas que están acompañadas, de forma explícita, por una elaboración más o menos espiritual (que incluye, en su mayoría, un énfasis en el *Self*) y que pueden constituir, o no, las bases de transformación de la vida cotidiana. Asimismo, se caracterizan por su simplicidad para ser aprendidas fácilmente ya que requieren sólo un relativo y pequeño conocimiento esotérico, sin necesariamente quedar ligadas a un contexto cultural específico. Como pudimos apreciar en las referencias realizadas por los actores del campo, estas convergencias entre prácticas e ideas continuarían presentes en las construcciones de “lo oriental” ligadas a la necesidad de encontrar, mediante la práctica de estos géneros, “estados de meditación” o cierta adquisición de una mayor “conciencia”. Así, como consecuencia de estas experiencias, se evidenciarían algunos cambios en sus vidas que tomarían una dirección contraria a la cotidianidad occidental, en tanto esta no les permitía “reflexionar y profundizar sobre lo que nos pasa”. De esta manera, observamos que persiste no sólo la oposición oriente- occidente sino también las ideas asociadas a la dirección que las personas deben tomar en sus búsquedas individuales pues, como sostuvo uno de los profesores entrevistados, aunque no se vean cambios inmediatos, el entrenamiento “hace huella en el andar, y siempre es efectivo”.

Nos parece importante discutir también algunos aspectos referidos a la valoración estética positiva que acompaña la preferencia de “géneros performáticos” de origen oriental, en detrimento de otras posibles asimilaciones o reelaboraciones, que estaría en consonancia con la creciente aceptación y difusión de “ideologías multiculturalistas” que promueven contactos con prácticas de carácter local, como podrían ser la chacarera o la zamba o las danzas rituales amerindias, por ejemplo. Entendemos que, en la preferencia de lo oriental, se actualizaría el “gusto” por los “gestos altamente codificados” así como por el “control de las emociones”, en contraste con los movimientos que fueran considerados “primitivos” en la escala evolutiva, apreciados como “espontáneos” o de estados de “catarsis” o “religioso emocionales” acorde con la “simpleza” de sus sociedades (Citro, Aschieri, Mennelli 2011: 115). Esta tendencia “orientalista” se evidenciaría cuando los docentes de nuestro estudio indican, como objetivo del uso de prácticas de origen oriental en las clases, el encuentro de “una emoción inteligente”, de “un equilibrio energético”, de “autodominio”, de “búsqueda de armonía”, o de una “belleza performática”, entre otras<sup>19</sup>. Así, entre la producción del objeto de consumo y los consumidores de clase media y media alta opera, estratégicamente, “el gusto” por los “géneros performáticos” de origen oriental, en tanto “clasificación incorporada” de “distinción” y “diferenciación” (Bourdieu 1990: 176, 177).

<sup>19</sup> Un ejemplo interesante lo propone Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías dirigida por Alejandro Rossi Iglesias, que en la performance de instrumentos propios de América busca explorar los sonidos a partir de una ejecución que investiga gestos y movimientos de técnicas, como el *Tai Chi Chuan*.

Los bienes globalizados suelen poseer, como señala Segato (2002), un “halo cargoístico” que promueve que sean percibidos “no por su contenido intrínseco” sino “por el prestigio del que gozan en su lugar de origen” (114). En nuestro caso, el origen de “lo oriental”, como vimos, tiene clivaje en las perspectivas “orientalistas” desarrolladas por políticas coloniales y postcoloniales, de corte evolucionista y discriminatorio, que, relocalizadas en nuestro país, han continuado operando en la configuración de fronteras hacia adentro. En este sentido, aprovechando el “orientalismo latente”, la *New Age* local continuó un proceso de fetichización que focalizó en los grupos de las clases medias y medias altas, reforzando matrices étnico-raciales y de clase que, siguiendo los desarrollos de Briones (2005), conforman “alteridad” en correspondencia con un sujeto nacional que reclama “neutralidad étnica” como parte de una nación “uniformemente blanca y civilizada en base a su europeidad genérica” (26). El elemento oriental fue entonces, por un lado, despojado de su contenido étnico y, por otro, visibilizado en el proceso de mercantilización (en su conveniente condición de “*portable practice*” que refuerza el individualismo), como un modelo corporal alternativo proveniente de un “saber milenar” para el mejoramiento de la salud, la espiritualidad y el cambio personal<sup>20</sup>, aspectos que se constatan no sólo en el presente estudio sino también en nuestras etnografías individuales (Aschieri 2010, Puglisi 2009).

En suma, nos interesa destacar que, en el proceso de mercantilización de las prácticas de origen oriental, se produciría una dinámica en la que, de acuerdo con los diferentes contextos, mientras en algunos prevalecen las tendencias a invisibilizar ciertos elementos referidos a la diferencia cultural, en otros se resaltarían para promover su elección por sobre otras posibilidades. Es así que “lo oriental” cristalizaría como un “signo ideológico multiacentuado” (Bhabha 2002: 217) que resulta de relaciones de poder, históricamente mediadas, en el actual contexto social, político y económico.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Sostenemos que, como bienes globalizados, los “géneros performáticos” provenientes de marcos culturales “orientales” no fluyen aleatoriamente sino que circulan respondiendo a matrices étnico-raciales y de clase específicas, que “administran lo diverso”, de acuerdo con nuestra particular historia local. En este sentido, su apropiación se encuentra actualmente atravesada por cuestiones de

<sup>20</sup> Aunque por cuestiones de espacio no desarrollaremos esta línea argumentativa en este artículo, nos interesa señalar que creemos que es en los cuerpos donde se destaca el componente fantasmático inapropiable que puede atribuírsele a lo oriental, es decir, una huella de lo ajeno que indefectiblemente encarna en el cuerpo y se hace visible en las prácticas. Su representación no respondería sólo a la oposición binaria (que como vimos aún sigue operativa), sino que también revelaría la construcción imaginaria que realizamos del “otro” tanto como doble especular o misterio indescifrable. Es decir, al mismo tiempo que lo oriental ocultaría determinadas características de las relaciones de poder, seguiría operando como una “terceridad fantasmática” que aloja “...las creencias y suposiciones desmentidas de las que ni siquiera tenemos conciencia que están adheridas a nosotros, pero que sin embargo, determinan nuestros actos y sentimientos” (Zizek 2008: 60). En este sentido, en la producción de performances se pondría en juego esa “terceridad fantasmática” que en el espacio traduccional local, conectaría con las políticas de consumo tendiendo al borrado de los elementos provenientes de marcos culturales orientales

clase, por el énfasis en el *self* y el individualismo, y por valoraciones estéticas positivas ligadas a nuestra historia colonial y poscolonial, que permanecen invisibilizadas u ocultas en los discursos de los actores sociales.

Somos conscientes de que el material derivado de encuestas y entrevistas, como los que hemos utilizado en este artículo, impone ciertos límites a los análisis que presentamos. Esperamos, en futuras publicaciones, enriquecer la comprensión del campo de estos "géneros performáticos" a partir de realizar cruces con nuestras etnografías individuales, que, sin duda, nos permitirán explicitar el tenor de la representación de ciertos objetos, símbolos y saberes, caracterizados como "orientales".

## BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. *El Rojas en el '95. Resumen de Prensa*. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Secretaria de Extensión Universitaria. UBA.

Artaud, A. (1979). *El teatro y su doble*. Buenos Aires. Sudamericana.

Aschieri, P. (2010). Tendencias y dilemas de la Danza Butoh Argentina. *Revista DanzaNet*, [http://www.danzanet.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=283:-tendencias-y-dilemas-de-la-danza-butoh-argentina&catid=63:lenguajes&Itemid=80](http://www.danzanet.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=283:-tendencias-y-dilemas-de-la-danza-butoh-argentina&catid=63:lenguajes&Itemid=80)

----- (2009). 10<sup>o</sup> "Devenires de la Danza *Butoh* en Buenos Aires." Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. Mesa. "A 25 años de la recuperación de la disciplina: herramientas para pensar alternativas desde Latinoamérica. Antropología del Cuerpo y Performance". Ciudad de Rosario.

Barba, E. (1994). El teatro euroasiano. En Pavis Guy Rosa (comp.), *Tendencias Interculturales y Práctica escénica* (pp. 133- 140). México: Gaceta.

Bhabha H. (2002). *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires. Manantial.

Bizerril, J. (2007). *O retorno à raiz. uma linhagem taoísta no Brasil*. São Paulo. Attar Editorial.

Blumental H. (2007). Corrientes Orientales. La tendencia del teatro occidental. *Assaig de Teatre: Revista de Associació d'investigació i experimentación teatral*, N<sup>o</sup> 57-58, pp. 13-20. Barcelona.

Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid. Taurus.

----- (1990). El origen y la evolución de las especies de melómanos. En *Sociología y Cultura*. (pp. 181-191). México: Editorial Grijalbo.

Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En *Cartografías Argentinas. Políticas Indigenistas y Formaciones Provinciales de Alteridad* (pp. 11-43). Buenos Aires: Editorial Antropofagia.

Calzón Flores, N. (comp.). (2009). *25 Años del Rojas*. Buenos Aires. Libros del Rojas. U.B.A.

Carozzi, M. J. (2000). *Nueva Era y terapias Alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Citro, S. (2003). *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los*

*toba takshik*. Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Citro S., Aschieri P., Mennelli Y. (2008). "Límites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario". IX Congreso Argentino de Antropología Social, "Fronteras de la Antropología". Mesa Antropología del cuerpo.

----- (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, Vol. 25, N° 42., pp. 102-128. Universidad de Antioquia. Medellín

Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura*. Barcelona. Gedisa.

Csordas, T. (2007). Introduction. Modalities of Transnational. Transcendence. *Anthropological Theory 2007*, Vol 7 (3), pp 259-272. Sage Publications.

Diem A. y Lewis J. (1992). Imagining India, the influence of Hinduism on the New Age Movement. En J. Lewis, G. Melton (pp. 48-58). *Perspectives in the New Age*. University of New York Press. Albany State.

Dubatti, J. (2002). Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). En *El nuevo teatro en Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I* pp. 3-72. Centro Cultural de la Cooperación. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Fischer - Lichte, E. (1994). Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo. En Pavis Guy Rosa (comp.), *Tendencias Interculturales y Práctica escénica* (pp. 37-52). México: Gaceta.

Grotowski, J. (1993). Oriente Occidente. *Revista Máscara*, N° 11-12, pp. 62-68.

Gruner, E (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Editorial Paidós.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF. Ed. Grijalbo.

Hanegraaff Wouter, J. (1999). New Age Spiritualities as Secular Religion: a Historian's perspective. *Social Compass*, 46(2), pp. 145-160.

Levy, V. (2002). Kumis Teatro, la escena oriental en la Argentina. En Dubatti (comp.), *El Nuevo Teatro en Buenos Aires 1983-2001. Micropoéticas I* pp. 183-188. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires.

Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama.

Macfie, A. (2000). *Orientalism a reader*. Edimburgo. Edimburgo University Press.

Mogliani, L (2001). Campo teatral y serie social. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V pp. 81-93. Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.). Buenos Aires: Galerna.

Ortiz, R. (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.

Pellettieri, O. (2001). A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. pp. 454-462. Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.). Buenos Aires: Galerna.

Puglisi, Rodolfo (2009). La ceniza vibhuti. Cuerpo, persona y cosmos en grupos Sai Baba. *Revista Ciencias Sociales*, N° 22, pp. 95-112. Chile.

Quartucci, G. (2003). "Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano". El colegio de México, México DF. XI Congreso internacional de la ALADAA,

Said, E. (2002). *Orientalismo*. España. Debate.

Sardar, Z. (2004). *Extraño Oriente., Historia de un prejuicio*. Barcelona. Gedisa.

Sato A. y Artesi C. (1995). "Un efecto "Japón" en las puestas de directores argentinos (1990-1997)". Primer registro. Congreso Aladaa.

Segato (2002). Identidades políticas y alteridades históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Revista Nueva Sociedad*, N° 178, pp.104-125.

Schechner, R. (1994). El interculturalismo y la elección de la cultura. En Pavis Guy Rosa (comp.), *Tendencias Interculturales y Práctica escénica* (pp. 53-63). México: Gaceta.

Shayegan, D. (2008). *La Luz viene de Occidente*. Barcelona. Tusquets.

Smith, B (2007). Body, Mind and Spirit? Towards an Analysis of the Practice of Yoga. *Body Society*, Vol. 13(2): 25-46

Svampa M. (2003). El Populismo Imposible y sus actores 1973-1976. En *Nueva Historia Argentina, 1955-1976*, Volumen IX pp.381-437. Sudamericana. Buenos Aires.

Tambutti, S. (2004). "La danza argentina" y el problema de la identidad. *Revista Teatro al Sur*, N° 26, pp. 21-27. Buenos Aires

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997). Los Cuerpos en escena. En *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (pp. 31-46). Oficina de Publicaciones del C.B.C. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

Turner, T. (1993). Anthropology and Multiculturalism: What Is Anthropology That Multiculturalists Should Be Mindful of It? *Cultural Anthropology*, Vol. 8, N° 4, pp. 411-429.

Zizek. (2008). *Como leer a Lacan*. Buenos Aires. Paidós.

