



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Funchal, Claudia
Foi Carmen Miranda de Antunes Filho y el gesto intercultural
ESCENA. Revista de las artes, vol. 76, núm. 2, 2017, -Junio, pp. 65-80
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561161209006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Foi Carmen Miranda de Antunes Filho y el gesto intercultural

Claudia Funchal



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Foi Carmen Miranda de Antunes Filho y el gesto intercultural

Claudia Funchal
Universidad Laval, Canadá
claudia.f4005@gmail.com

Recibido: 15 de setiembre del 2016 **Aprobado:** 28 de octubre de 2017

Resumen

A partir del espectáculo *Foi Carmen Miranda* (*Fue Carmen Miranda*) del director brasileño Antunes Filho, este artículo busca una reflexión sobre la interculturalidad del discurso gestual. En esta puesta en escena de Antunes Filho, las culturas de Brasil y de Japón se mezclan, sin que por ello pierdan su identidad, constituyendo una gestualidad mestiza. Utilizando los conceptos de “*intercultural*” y “*mestizaje*”, según Gilles Verbunt y Liviu Dospinescu, discutimos cómo los elementos de dos culturas diferentes están presentes simultáneamente en la puesta en escena, poniendo en evidencia su oposición o complementariedad, como a la vez deja una brecha abierta para diferentes interpretaciones, según la referencia cultural del público. Asimismo, relacionamos personajes claves de la cultura brasileña y su gestualidad, con los conceptos de “*tiempo del cuerpo*” y “*tiempo social*” en la danza butoh, según Toshiharu Kasai y Kate Parsons (2003). Nuestra intención es demostrar que se trata de una puesta en escena *intercultural* legible desde al menos dos perspectivas, la del público japonés y la del brasileño.

Palabras clave: Antunes Filho; Kazuo Ohno; teatro intercultural; expresión corporal; danza-teatro

Abstract

Based on the presentation of *Foi Carmen* (*It was Carmen*) from brazilian director Antunes Filho, this article proposes a study about the intercultural body language and gesture. Within Antunes Filhos's staging, brazilian and japanese cultures interconnect, without losing their identities, forming a “mestizo” language. Using intercultural concepts, according to Gilles Verbunt and Liviu Dospinescu, we will review how elements from both cultures are simultaneously present on stage, to evidence its opposition and give way to different interpretations according to the public's cultural references. We will also evidence key characters

coming from the brazilian culture and its gestures, relating to the concepts of *body time* and *social time* of the butoh dance, according to Toshiharu Kasai and Kate Parsons (2003). We will show that this intercultural staging can be read in two different senses, according to the brazilian and japanese publics.

Keywords: Antunes Filho; Kazuo Ohno; intercultural theatre; movement education; dance theatre

En el año 2005, Antunes Filho fue invitado a crear un espectáculo en homenaje a Kazuo Ohno, el maestro de la danza japonesa butoh. El director de teatro brasileño se inspiró en el mito de la artista luso-brasileña Carmen Miranda para crear *Foi Carmen Miranda: uma homenagem a Kazuo Ohno* (*Fue Carmen Miranda: un homenaje a Kazuo Ohno*), un espectáculo de danza y teatro *intercultural* que mezcla referentes de Brasil y de Japón. Carmen Miranda, actriz y cantante con gran éxito durante los años 30 y 40 en los Estados Unidos, es recordada en este espectáculo a través un lenguaje de gestos compuesto por el código gestual de la samba, la iconografía de Carmen y el butoh japonés. Antunes Filho define el espectáculo como un “poema teatral” (Santos, 2008, párr.1), debido a que la puesta en escena sobrepasa la concatenación de los acontecimientos para establecer un discurso enraizado en la lógica subjetiva de la memoria. El escenario prácticamente vacío tiene el objetivo de estimular la imaginación del espectador¹.

En lugar de contar la historia de la famosa artista, el espectáculo evoca la *ausencia* de este personaje que pertenece a la memoria popular de Brasil. Esta *ausencia* es recordada desde la primera escena, por una niña que sueña con ser Carmen Miranda. La niña ensaya sus canciones e imita sus gestos utilizando los accesorios que se convirtieron en una marca registrada de la cantante. El ensayo es observado por tres ancianos vestidos de luto. La alusión a la muerte, tema recurrente en el butoh, refuerza la *ausencia* de Carmen.

En la segunda parte del espectáculo, entra en escena el Malandro, personaje popular brasileño con su traje completamente blanco, según las maneras que se le representa generalmente. Sin embargo, el Malandro en este espectáculo tiene su rostro pintado de blanco, una práctica común en el butoh. En un sueño, o como si fuera en un sueño, al personaje del Malandro se le presenta una visión de Carmen Miranda. Esta visión se materializa en la escena y es interpretada por una bailarina de butoh nipo-brasileña. El espectáculo deja en suspenso la explicación de esta visión que solo se completará en el imaginario del público, como afirma Antunes Filho. Otro personaje que aparece en la segunda parte del espectáculo es una bailarina que interpreta a una sambista del carnaval brasileño. Su danza extrovertida contrastará con la danza del Malandro, cuyo ritmo es dictado por su ritmo interior y su estado de ánimo.

El espectáculo invita al espectador a sumergirse en la percepción del tiempo y de la memoria que caracterizan el butoh, contrastando con el ritmo frenético y

¹ El video completo del espectáculo está disponible en internet. El espectáculo de danza-teatro completo fue filmado por el SESC-SP (Servicio Social del Comercio del Estado de São Paulo). El documental *Dramaturgia: Foi Carmen – SESC-SP* está disponible con el espectáculo completo en youtube, en sitio web <https://www.youtube.com/watch?v=OPUCFrPOSQc>.

extrovertido de la samba brasileña. Asimismo, es importante señalar que el espectáculo fue concebido para ser presentado en Japón y en Brasil. Esto implica que el butoh y su cultura deben aproximarse al espectador brasileño y el mito de Carmen, a su vez, al espectador japonés. En esta investigación vamos a analizar el discurso gestual *intercultural* del espectáculo, en el que las culturas de Brasil y de Japón se mezclan sin que por ello pierdan su identidad, formando una gestualidad mestiza, como definiremos a continuación.

Interculturalidad y mestizaje en el teatro

En su libro *Penser et vivre l'interculturel (Pensar y vivir lo intercultural)* Gilles Verbunt define lo *intercultural* como un proceso consciente que tiene como objetivo un intercambio entre culturas. En este proceso, las diferencias culturales serían transformadas en una “fuente de enriquecimiento cultural recíproco” (2011, p.12). *Intercultural* es así un adjetivo que puede ser aplicado a varias áreas del conocimiento. Verbunt también sitúa el término *intercultural* en relación con el concepto de interculturalidad. De acuerdo con la óptica de la interculturalidad, el intercambio entre culturas puede ser visto como resultado inevitable de cualquier encuentro entre poblaciones de culturas diferentes, o también como una amenaza para la construcción de una identidad cultural. En contraste con esta mezcla “inevitable”, “espontánea” y en algunos casos “indeseable”, lo intercultural refleja una necesidad. Lo intercultural es necesario porque nace justamente de la experiencia, de los obstáculos encontrados en la práctica para la integración de las diferentes culturas (p. 22). Las mezclas, como la del mestizaje, pasan así a ser vistas como positivas, como un enriquecimiento, y no como un debilitamiento de la identidad. El mestizaje cultural también es definido por Liviu Dospinescu como una “aculturación”: “se puede aplicar en una determinada cultura algunos elementos de una cultura extranjera, o aún mezclar dos o más culturas; estas culturas, no obstante, son reconocibles en el producto final, aunque transformadas” (2016, p. 3).

En el presente estudio, nos interesa específicamente el intercambio positivo y voluntario entre culturas, con sus implicaciones teóricas y prácticas para el teatro intercultural contemporáneo. Como señala Verbunt, no son culturas que se encuentran, son individuos portadores de culturas que se encuentran y se comprometen en este intercambio de manera afectiva. De esta forma, en el espectáculo *Foi Carmen Miranda*, el diálogo entre las culturas brasileña y japonesa es construido a partir del encuentro entre dos maestros: Antunes Filho y el japonés Kazuo Ohno, cuya obra constituye un referente para el brasileño. Nuestro análisis pretende establecer los parámetros del código genético intercultural de la obra. Según Liviu Dospinescu, este el código es

l'ensemble des rapports d'une oeuvre donnée à d'autres cultures que celle dont elle issue. Faisant état des variables culturelles de l'oeuvre de métissage et de sa sphère d'influences, la génétique

culturelle permet de dresser la carte des circuits culturels dans lesquels elle s'inscrit [el conjunto de relaciones de una obra dada a otras culturas de la cual ella es resultado. Observando las variables culturales de la obra de mestizaje y de su esfera de influencias, la genética cultural permite dirigir un mapa de circuitos culturales en los cuales ella se inscribe] (2016, p.3)².

Por esta razón, hemos de tomar en cuenta el espectáculo *La Argentina Sho (Admirando a Argentina)* de Kazuo Ohno, en el que Antunes Filho se inspiró. Fue Carmen Miranda se inscribe así en un mapa de circuitos culturales, la práctica del butoh tiene una posición central, por esta razón es imprescindible comprender los conceptos de “*tiempo del cuerpo*” y de “*tiempo social*” en la danza butoh, según Toshiharu Kasai y Kate Parsons (2003).

“*Tiempo del cuerpo*” y “*tiempo social*”: la percepción cuerpo-espíritu en el butoh

En cuanto a la percepción oriental (y particularmente japonesa) de la relación entre el espíritu y el cuerpo, partimos de la idea de que el butoh no busca exclusivamente una expresión del interior o del espíritu, sino una expresión integral. El líder de la compañía Kozen-Sha de danza butoh Yukio Waguri, afirma que el butoh no puede ser considerado como una danza expresionista, si el concepto de expresión significa la revelación de una identidad o una personalidad (Kasai y Parsons, 2003, p.2). Waguri explica que la noción del bailarín que intenta expresar su interior es una idea occidental errónea respecto al butoh. La concepción japonesa del *yo* (el *self*) es difusa y permeable, pues la identidad personal está absolutamente entrelazada a la identidad del grupo. Para comprender el butoh, de acuerdo con Waguri, el *yo* precisa ser comprendido sin la oposición entre adentro y afuera, entre lo individual y lo colectivo. Kasai y Parsons destacan además, que un bailarín expresionista tendría como objetivo dar una forma artística externa a una experiencia descubierta en lo interno. El bailarín de butoh, por el contrario, no tiene como objetivo retratar su percepción del cuerpo y del espíritu, sino simplemente experimentar esa realidad, dejando que de esta experiencia nazca el movimiento. A partir de esta constatación podemos comprender los otros dos conceptos presentados por Kasai y Parsons: *el tiempo social* y *el tiempo del cuerpo*.

Kasai (2003) denomina *tiempo social* a la adaptación de nuestros movimientos a un comportamiento socialmente adecuado. Esta adaptación genera una percepción incompleta de nuestro cuerpo y del medio ambiente, porque intenta ignorar los impulsos que no son socialmente aceptables. El butoh explora los límites de este *tiempo social*, en busca de una percepción centrada en los impulsos del cuerpo en su totalidad. Este cuerpo completo y sin censura

² Debemos señalar que el nombre del espectáculo sufre una variación según el país en el cual es presentado. Para la presentación en Japón, el espectáculo fue presentado como *un homenaje a Kazuo Ohno*, y en Brasil, el espectáculo fue presentado en algunas ocasiones como *un homenaje a Carmen Miranda*.

se mueve de acuerdo con el *tiempo del cuerpo*. Por lo tanto, el *tiempo del cuerpo* es la expresión del cuerpo sin barreras, sin censuras y sin preconceptos. Para el bailarín de butoh (*butoka*) todo lo que está censurado socialmente puede ser transformado en el punto de partida para el movimiento.

En el espectáculo de Antunes Filho estos dos tiempos están en constante diálogo. Podemos citar, por ejemplo, el encuentro del Malandro con la *passista* o bailarina de la samba. Ella mantiene el ritmo y la gestualidad de la samba, a pesar que la música de la escena sea otra. Su tiempo y ritmo corresponden a un *tiempo social*, porque reproducen exactamente al movimiento esperado en el contexto de la samba. El Malandro, a su vez, está inmerso en la experiencia del encuentro con Carmen, en la memoria, la nostalgia, en un ritmo que es reforzado por la música de la escena. La música que el público escucha tiene un ritmo melancólico y lírico, en armonía con la gestualidad del Malandro, mientras la danza extrovertida de la *passista* es desprovista de su apoyo sonoro (externo). La construcción social podría ser vista como un automatismo, una repetición desconectada del presente. La experiencia del Malandro no es solamente interna, pues la *ausencia* de Carmen se hace visible en su corporalidad y en la música. En el contraste entre el Malandro y la *passista*, es el Malandro quien trae los elementos imprevisibles y libres (*tiempo del cuerpo*), mientras la *passista* reproduce una gestualidad colectiva (*tiempo social*). Los dos tiempos dialogan: uno basado en la experiencia socio-cultural (la samba) y el otro basado en la experiencia presente (el despertar de la memoria de Carmen y el sentimiento derivado de esta experiencia).

La gestación de *Foi Carmen Miranda*

Foi Carmen Miranda: uma homenagem a Kazuo Ohno (*Fue Carmen Miranda: un homenaje a Kazuo Ohno*)³ fue presentado por primera vez en Yokohama, Japón, en el marco del Festival Kazuo Ohno, un homenaje en el 100° aniversario del maestro japonés de butoh, en 2005. Su creación se debe al encuentro entre Antunes Filho y Kazuo Ohno en 1980, durante el Festival Internacional de Teatro en Nancy, Francia. En esta ocasión, Kazuo Ohno presentó su espectáculo *La Argentina Sho*, que se inspiraba en la bailarina de flamenco Antonia Mercé y Luque (1890-1936), de origen argentino.

Cuando Antunes Filho es invitado a crear un espectáculo para el Festival Kazuo Ohno, él piensa inmediatamente en hacer un homenaje al maestro que le abrió a través del butoh, “las puertas de los caminos invisibles e inexplicables de la inconciencia, de la memoria” (Filho, 2008). Para hablar de estos caminos invisibles, que nos unen no solamente con nuestro interior, sino también con nuestros ancestros, Antunes Filho elige hablar de la *ausencia* de Carmen Miranda (1909-1955), cantante famosa luso-brasileña que encarna, en el imaginario

popular, la identidad cultural brasileña. El tema de *Foi Carmen Miranda* es una referencia directa a *La Argentina Sho*, no solamente por su aspecto estético y temático, sino también por su carácter *intercultural*, como lo vamos a discutir a continuación. Para hablar de *Foi Carmen Miranda* es necesario hablar primero, brevemente, del butoh y de *La Argentina Sho*.

Kazuo Ohno, el butoh y *La Argentina Sho* (*Admirando a Argentina*)

El butoh nace en Japón después de la guerra, como una crítica a la dominación occidental norteamericana. Su fundador, Tatsumi Hijikata (1928-1986) buscaba una danza capaz de afirmar la identidad japonesa en la modernidad. Se inspira en las vanguardias europeas, como el expresionismo alemán y el surrealismo (Fraleigh y Nakamura, 2006, p. 2). El butoh es concebido como una expresión auténtica del cuerpo japonés, en oposición a las estéticas establecidas para el cuerpo europeo (por ejemplo, el ballet clásico). En el aspecto estético, el butoh no busca la virtuosidad: “El bailarín entra en escena expresando un momento de vida. Su gestualidad es reducida y roza lo invisible, se roba las miradas a través un juego sutil de sombras de las que surge una presencia intensa” (Izrine, s.f.).

La Argentina Sho

Kazuo Ohno crea en 1977 el espectáculo *La Argentina Sho*, a partir de sus recuerdos de la bailarina Antonia Mercé y Luque. Kazuo Ohno la conoció durante su juventud (Fraleigh y Nakamura, 2006, p.90) y medio siglo después decide hacer un espectáculo en su homenaje. Ella se quedó, por lo tanto, en su memoria durante cincuenta años, hasta la creación del espectáculo. Lamentablemente, nosotros no pudimos ver el espectáculo *La Argentina Sho*. Los análisis de esta investigación son hechos a partir de los testimonios de Antunes Filho, de la descripción de Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura en el libro *Hijikata Tatsumi y Ohno Kazuo*, así como del extracto en video disponible en Internet³.

En las últimas escenas de *La Argentina Sho*, Kazuo Ohno recuerda el espíritu de Antonia Mercé y Luque. La escena comienza con música de tango. El vestido de mujer que Ohno usa no es un signo de travestismo sino de una metamorfosis. Ohno baila para Argentina y con ella; Ohno y Argentina se fusionan hasta que Ohno se convierte en Argentina (Fraleigh y Nakamura, 2006, p. 92). La metamorfosis de Ohno es acompañada por un cambio de vestuario: el vestido verde oscuro que usa en el inicio lo cambia finalmente por un vestido blanco (Fraleigh y Nakamura, 2006, pp. 91-92). El cambio de color es significativo, pues expresa este movimiento hacia la luz en el espectáculo de butoh, danza que es también llamada *Ankoku Butō*, la danza de la obscuridad (Fraleigh

³ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=cG4H4yeNHs0> » .

y Nakamura, 2006, p.1). Desde un punto de vista occidental, el movimiento hacia el inconsciente, alentado por el butoh (Kasai y Parsons, 2003, p. 1), puede ser interpretado como un movimiento hacia el interior, hacia la oscuridad. La idea de la oscuridad puede ser asociada también a la aceptación equitativa, por el bailarín de butoh, de todos los aspectos de su espíritu: tanto los aspectos positivos como los negativos o oscuros; por el contrario, la danza tradicional occidental promueve la armonía y la belleza.

La interpretación de Kazuo Ohno en *La Argentina* incorpora a la expresión del butoh el “cuerpo extranjero” de Antonia Mercé (Pavis, 1990, p. 175). La energía y la escritura coreográfica del flamenco son incorporadas en los movimientos de Kazuo Ohno, guiados por la música del tango argentino. Los movimientos de los brazos crean una inestabilidad energética y rítmica: ellos siguen simultáneamente el ritmo de la música y el ritmo del *espíritu-cuerpo*. La plasticidad del movimiento es impregnada de la presencia del bailarín, de la experiencia.

Esta “reelaboración” (p. 172) de la danza de Antonia Mercé revela un principio importante de lo *intercultural*, el desarrollo de una “actitud positiva hacia las otras culturas” (Verbunt, 2011, p.132). El bailarín de butoh, el *butoka*, que recorre el camino hacia sí mismo realiza la última travesía hacia lo desconocido del otro ser humano, hacia otra cultura. La travesía hacia la cultura argentina orienta la escena hacia la luz, hacia el exterior. A través este espectáculo Ohno construye, en 1977, el primer puente entre Japón y América del sur, aquí representado por Argentina.

En el 2005, Antunes Filho emprende un viaje en el sentido contrario al de Ohno. Es el butoh el que es *reelaborado* según la escritura escénica occidental. Es necesario, sin embargo, tomar en consideración que entre los años 1977 y 2005, la noción de interculturalismo se ha modificado, acompañando los cambios del escenario geo-político mundial. Patrice Pavis, por ejemplo, afirma que:

The theory and practice of intercultural theatre of the eighties seem to be left behind by current theatre and performance. As if they could no longer be thought of in terms of national or cultural identity. ... the intercultural becomes the general rule, it is no longer controllable or manageable by nation-states and by intellectuals who claim (in vain) to represent them [La teoría y la práctica del teatro intercultural de los años ochenta parecen haber sido ultrapasadas por las corrientes contemporáneas de teatro y performance. Como si ellos no pudieran ser más comprendidos en términos de identidad nacional o cultural. La interculturalidad se convierte en una regla general, ni puede ser controlado o manipulado por los Estados nación, ni por los intelectuales que reivindican (en vano) su representación] (2010, p. 5).

Pavis tiene en mente sobre todo los efectos de la globalización y de las migraciones que acaban por “desterritorializar” las diferentes culturas (p.6). Si la propia teoría del

interculturalismo atraviesa una crisis, como afirma el autor, ¿Cuál es el sentido de discutir hoy en día sobre un encuentro entre culturas, específicamente en lo que dice respecto al gesto, a la expresión corporal del actor, como lo ha propuesto Antunes Filho?

La acción de revisitar diferentes culturas representa el descubrimiento de las raíces culturales, pero también permite la construcción de otra mirada sobre la diversidad cultural de la actualidad. Esta nos lleva a la tensión entre un punto de vista universalista y la selva étnica, nacionalista, religiosa y racial del mundo político (Schechner, 1993, p.18).

Como afirma Schechner: “nosotros (los trabajadores de la cultura) debemos encontrar los medios de celebrar las diferencias individuales y colectivas, aunque las personas busquen la igualdad en las esferas políticas y económicas” (p.5). Para enriquecer nuestra reflexión, tomemos también el punto de vista de Hans-Thies Lehman (2002), que afirma su “escepticismo con respecto a la idea del teatro intercultural”:

las 'culturas' no se rencuentran verdaderamente en sí, sino a través de los creadores, de las formas artísticas, de los trabajos teatrales concretos. Y, a la inversa, el intercambio inter-artístico no tiene ningún lugar en el sentido de una representación cultural. ... Parece que la mayoría de los artistas se sitúan cada vez en una cierta distancia en relación a su propia cultura y adoptan una actitud disidente, divergente y marginal (pp. 275-277).

En el libro *Le théâtre au croisement des cultures*, Pavis presenta cinco posibles definiciones de cultura, según Camille Camilleri (1993, 14-15). La primera definición se refiere a la inflexibilidad que determina el conjunto de la expresión psíquica y física bajo la influencia del grupo. Opera de la misma manera la aculturación del cuerpo del actor. Este es transformado por las técnicas corporales y puede convertirse en un cuerpo “complejo y compacto, del cual no vemos más el origen” (p.14).

Este cuerpo puede ser representado por el centro de un cruce de diferentes caminos, a partir del cual todas las direcciones son posibles. Es al mismo tiempo divergente, marginal (en el sentido dado por Lehman) y pleno. El actor contemporáneo no está sumergido en una sola cultura, está en una rotonda, el encuentro posible de los caminos. No pertenece más a una cultura única. No obstante, toda la acción expresiva lo llevará hacia una dirección, una cultura.

El segundo sentido se refiere a la identificación del actor con su grupo y su sumisión a todo un “repertorio de signos” de actitudes, de efectos de autenticidad (p.15). Por lo tanto, ¿Qué es lo que hará en su próxima creación? ¿Deberá una vez más deshacer de su última enculturación? ¿Es posible? O, al contrario, ¿Él añade a cada vez una nueva capa cultural?

Puede ser que el cuerpo del actor es este conjunto de capas culturales, que se tocan guardando su integralidad. Puede ser que las capas, ellas mismas, sean filtros sensibles para el actor. Su conjunto de capas lo hacen a la vez único y universal.

Si pensamos en términos de capas culturales, entendemos la proximidad conceptual entre los trabajos de Antunes Filho y Kazuo Ohno. La interculturalidad, en ambos casos, se inscribe en la expresión individual del performer y del director de la escena. No hay el instinto de buscar una cultura extranjera, u *otro* como algo a ser *traducido* para el público. Estos artistas se sitúan conscientemente en un espacio vacío y es a partir de este espacio marginado que construyen sus puentes. Por esta razón, no hay una puesta en escena de Antunes Filho, un punto de vista cultural privilegiado para la fruición estética.

En la medida que las dos culturas se entrelazan positiva y conscientemente, retomando el concepto de Verbunt (2011), su interculturalidad no se inscribe en la perspectiva de aproximación o apropiación de una cultura “extranjera”, perspectiva predominante en el teatro intercultural de los años 70 y 80. A pesar de estar insertado en un mundo globalizado, Antunes Filho no ignora las hendiduras que en él existen y la necesidad de construir puentes.

Un puente entre Brasil y Japón

Antunes Filho afirma, en el documental *Dramaturgia: Foi Carmen* (2008), que él quiere crear en el espectador la experiencia del tiempo del butoh, del tiempo de la memoria. Para dirigir al espectador a través de los “caminos invisibles e inexplicables del inconsciente y de la memoria”, Antunes Filho utiliza “el espacio vacío” como estrategia, según la definición del profesor e investigador Liviu Dospinescu (2007, pp. 17-23).⁴ Es el espacio vacío que puede “hacer lo invisible visible a través el poder de la imaginación” (pp. 22-23). El trayecto del butoh es de esta manera representado también sobre la escena, por el vacío, el silencio y las pausas de los gestos. Se trata de un camino a recorrer por los actores, el personaje del Malandro y por el público. Pero, ¿Cómo traducir la dimensión de un camino tan transcendental en un lenguaje teatral?

El camino propuesto por el butoh es vertical, hacia el centro de la tierra y del hombre mismo. La gestualidad de la danza y de la samba es inundada y transfigurada por la percepción anímica y subjetiva del tiempo. Para entender mejor esta calidad *gestual mestiza*, es necesario conocer los personajes claves originarios del imaginario cultural brasileño.

⁴ Véase la tesis de doctorado. Dospinescu, Liviu. Pour une théorie de l'espace vide: stratégies énonciatives de la mise en scène dans les "pièces pour la télévision" de Samuel Beckett. Thèse (Ph.D.)-Université du Québec à Montréal, 2007.

Los personajes claves de *Foi Carmen*: para comprender la traducción intergestual

Carmen Miranda

Carmen Miranda fue una cantante luso-brasileña que tuvo un gran éxito en los Estados Unidos durante los años 30 y 40. En esa época ella fue criticada por interpretar, en el cine americano, el estereotipo de la mujer latinoamericana. Sin embargo, incluso con sus personajes estereotipados, ella fue capaz de demostrar su talento y convertirse en un ícono de la cultura brasileña. La figura de la mujer con un sombrero de frutas tropicales y su postura característica aún es ampliamente recordada. Su gestualidad es frecuentemente parodiada o imitada, sus músicas son siempre populares y continúa siendo admirada en Brasil y los Estados Unidos. Carmen no es solo un personaje histórico: ella se ha convertido en una leyenda, siempre presente en la memoria colectiva popular. El butoh es la clave utilizada por Antunes Filho para conectar la memoria objetiva (histórica) y el imaginario (el mito). En el espectáculo, Carmen vive en el sueño de una niña, en la visión que se manifiesta y en la memoria (podríamos decir también en el cuerpo-espíritu) del Malandro.

La niña que sueña con ser Carmen revela el mito como un posible modelo a seguir, una fuente de inspiración vinculada al *tiempo social*. Ella intenta imitar la gestualidad de Carmen, conocida del público brasileño, pero no del público japonés. ¿Cómo es posible *traducir* esta gestualidad para el público japonés? En el caso de la niña, el recuerdo de Carmen es contagiado por la ingenuidad de la infancia. La niña danza por imitación, en una metáfora clara de un gesto basado en el *tiempo social*. El modelo (Carmen), aunque ausente, es personificado y actualizado por la imitación. Los tres bailarines que la observan, a su vez, refuerzan no solo la ausencia (muerte), sino el respeto y la personificación de los ancestros, situación que se aproxima a la escena del público japonés, de la misma manera que la iconografía de Carmen es familiar para el público brasileño. Estos elementos superpuestos permiten una lectura en dos sentidos diferentes, aportando al público brasileño una nueva percepción de Carmen y al público japonés, un colorido inesperado para la danza butoh.

Los accesorios, como el sombrero lleno de frutas tropicales, y los movimientos de los brazos, estarán presentes también en el personaje que interpreta la *Visión de Carmen*. Sin embargo, esta gestualidad de la niña, vinculada al *tiempo social*, aparecerá, al final del espectáculo, transfigurada por la bailarina de butoh, en la última escena, en que la misma interpreta la *Visión de Carmen*. En esta ocasión será la atmósfera del butoh que prevalecerá, al contrario de la atmósfera social de la primera escena. La espontaneidad y ligereza de la niña al evocar Carmen contrasta, al final, con la gestualidad de la bailarina de butoh: los mismos gestos toman otra corporeidad, otro ritmo, el ritmo del cuerpo del butoh. La traducción intergestual se realiza con el personaje del Malandro, que lleva también a cabo la

transición del *tiempo social* para el *tiempo del cuerpo* del butoh, como veremos a continuación.

El Malandro

El Malandro, al igual que Carmen, es una figura presente en el imaginario colectivo brasileño. Es un personaje tipo que pasa su tiempo en los bares y en los cafés, en busca de aventuras, diversión y placer. Este personaje quiere aprovechar la vida en lugar de trabajar. Es visto también como un personaje astuto, un bandido o un tramposo. Hay otras perspectivas para el análisis del Malandro, pero en el marco de esta reflexión la más pertinente es la que evoca la imagen más familiar en Brasil: viste un traje, corbata y zapatos blancos. Le gusta la samba: el Malandro y la samba son inseparables. Al igual que Carmen, su gestualidad es muy reconocida entre los brasileños.

Sin embargo, el Malandro no es necesariamente un rasgo cultural reconocible para un público japonés. Nosotros podemos citar como ejemplo la interpretación del personaje del Malandro de *Foi Carmen Miranda* realizada por Fraleigh y Nakamura (2006). Ellos lo describen como un “*Ohno brasileño ... con un alma penetrante y nostálgica*” (p. 93). Su vestuario es también descrito en detalle, pero sin ninguna mención al adjetivo “brasileño”. A los ojos del público japonés, no existe necesariamente una distinción del Malandro como un personaje de la cultura brasileña. El color blanco de su vestuario es una información a ser interpretada o no, según la cultura del espectador.

El Malandro brasileño está siempre vestido de blanco y para el público brasileño, el color del vestuario facilita la identificación con el *personaje tipo*. Pero el Malandro de *Foi Carmen Miranda* tiene el rostro todo blanco, como los bailarines del butoh. El blanco es vinculado a lo sagrado, a la pureza, y en el caso específico del butoh, una referencia directa al *shintō*, la antigua religión japonesa. El *shintō* es caracterizado por el culto a los antepasados y la creencia en la presencia de un alma en los seres humanos, en los animales, en los objetos y también en los elementos de la naturaleza. Según esa religión, los espíritus míticos pueden accionar concretamente sobre el mundo. El color blanco del vestuario del Malandro refuerza el tono ritual y trascendental de la narrativa, teniendo en cuenta la iconografía del tipo brasileño.

El Malandro entra en escena realizando un *discurso* sobre Carmen, el cual se expresa en *fonemol*, una lengua creada por Antunes Filho, basada en la imaginación y en el inconsciente. Este discurso es elaborado con un idioma inventado e intercalado con otras palabras reconocibles, como “Carmen Miranda”, “Portugal”, “Brasil”, “show business”, “Tango”, “samba” y “this is samba”. Este discurso revela la conciencia del Malandro y su recuerdo de Carmen, un conjunto de informaciones que, sin embargo, no afectan su gestualidad. Después del discurso, el Malandro camina, en su ritmo típico, o social. Este andar ligero y con swing del Malandro al ritmo de una música de Carmen, es interrumpido bruscamente por la aparición de Carmen. El

Malandro sorprendido por este encuentro alterará completamente su gestualidad. Se sumerge cada vez más en una percepción íntima e inconsciente de Carmen, en dirección opuesta al discurso mental del primer momento. El punto culminante de esta transformación gestual es cuando el Malandro viste los zapatos de Carmen, al son de una música melancólica y lancinante. Como una referencia directa a Kazu Ohno y a la Argentina, el Malandro no es capaz de andar con los zapatos de Carmen. Titubea y casi cae. La música se detiene totalmente. En el silencio, el Malandro percibe que necesita transformar su andar, necesita caminar con Carmen para encontrar equilibrio y fluidez en sus zapatos. Así como con Kazu Ohno, no se trata de un acto de travestismo, sino de una especie de fusión entre Carmen y él: una disolución temporal de la alteridad. El ritmo ya no es de la samba, ni de Carmen, ni del Malandro. El ritmo de este andar es el ritmo del cuerpo, que se transforma a partir de la percepción viva del Malandro, de una experiencia inesperada y que le emociona. En este momento, no queda nada de los gestos típicos de Carmen, ni del swing del Malandro. El caminar es una expresión simple de la plenitud que él siente. El *tiempo del cuerpo* del butoh es finalmente expresado en la alegría del Malandro, que juega con el son de los zapatos y el ritmo de este son, que aún guarda una relación tenue con la samba. Los zapatos y su ritmo, perfectamente reconocibles por un público vinculado a la cultura brasileña, son el signo esencial para que se construya ese puente entre un *lector-espectador* brasileño y la experiencia del butoh. Por otro lado, esta alegría, este juego, aunque sutil, permea el andar de este “Ohno brasileiro”, transmitiendo a la mirada oriental la alegría del país de la samba.

Los elementos culturales de los dos países están, por lo tanto, dialogando todo el tiempo, de manera que no hay, en este caso, ningún lector-espectador privilegiado. Como bien dijo Antunes Filho, el espectáculo se completa en la imaginación del espectador. Así como en un *grammelot*, los gestos tejen un hilo narrativo accesible a los conocedores de ambas culturas: la japonesa y la brasileña.

Conclusión

El mestizaje es reconocible de al menos dos maneras, según el bagaje cultural del espectador. Un posible sentido parte de la identificación y del reconocimiento directo del personaje del Malandro como resultado de la cultura brasileña. Un segundo sentido es la interpretación de este personaje a partir del simbolismo del color blanco y de la lectura de su comportamiento, como lo hacen Fraleigh y Nakamura. Pero la lectura del comportamiento, más universal, es revelada por el lenguaje gestual.

Los gestos del Malandro están impregnados del ritmo interior, gestos que evocan el vacío, el silencio, la soledad. Los silencios y las pausas de los movimientos son contrastados con el ritmo de la samba. Cuando el Malandro baila, las dos tonalidades *emocionales claramente*

distintas, el espíritu festivo y la veneración se superponen, se yuxtaponen y se complementan. Esto quiere decir que hay una coexistencia de estas dos cualidades, la pulsación de la samba y la pulsación del cuerpo.

La yuxtaposición de la alegría y de la melancolía está presente también en el escenario, cuando la energía de la bailarina de carnaval contrasta con la introspección nostálgica del Malandro. Ella está todavía presente cuando es posible identificar con claridad el gesto familiar de Carmen en el cuerpo transfigurado de la bailarina de butoh, la *butoka*. Las dos energías coexisten y se expresan con intensidad. El movimiento de Carmen, realizado de forma inversa por el personaje de la visión, transfigura el cuerpo y lo coloca, a su vez, en contraste con el cuerpo organizado del Malandro.

Este cuerpo organizado es categóricamente desestabilizado en la última escena del Malandro. Así como Kazuo Ohno se fusiona con Argentina, el Malandro vive la experiencia de ser Carmen, se coloca los zapatos de Carmen. Su equilibrio y todo su cuerpo se encuentran inmediatamente fuera de estabilidad. El esfuerzo de caminar como Carmen resulta en su movimiento hacia la alegría del encuentro, pero una alegría yuxtapuesta a la nostalgia. La yuxtaposición emocional es puesta en la escena a través del cuerpo del Malandro. La tradición japonesa de buscar sus raíces, abajo, en la energía trascendental de la tierra, está simbolizada por los pies, por la acción de colocar los pies en los zapatos de Carmen. La investigación del inconsciente y de los ancestros es espacialmente orientada hacia abajo. El ciclo de la muerte y del renacimiento es puesto en escena según la tradición del butoh: la muerte precede la vida. La ausencia inicial de Carmen es inundada por su presencia concreta hacia el fin del espectáculo.

Sin embargo, el Malandro y Carmen no se fusionan como Ohno y Argentina. Esta “yuxtaposición de tonalidades emotivas” (Pavis, 1990, p. 177) señala la brecha entre las dos culturas que se complementan. Nosotros agregaremos como consecuencia de esta brecha, la apertura de un espacio vacío. Un “espacio vacío” que invita al “imaginario del espectador” a manifestarse (Dospinescu, 2007, pp.22-23). Un espacio que invita al público a soñar y a vivir la experiencia del tiempo según su individualidad y según sus referencias culturales. La interculturalidad en *Foi Carmen Miranda* es también este espacio *entre* las dos culturas. Un espacio vacío, un terreno fértil para ser cultivado.

Referencias

Dospinescu, L. (2007). *Pour une théorie de l'espace vide: stratégies énonciatives de la mise en scène dans les 'pièces pour la télévision' de Samuel Beckett*. Université du Québec à Montréal, Montréal.

- Dospinescu, L. (2015). Notas del curso LIT7035-Teorías y prácticas interculturales en las artes escénicas, realizado en la Universidad Laval durante el invierno 2016.
- Filho, A. (Productor) (2008). *Dramaturgia: Foi Carmen – SESC-SP, 5 de agosto*. [Documental]
En: <https://www.youtube.com/watch?v=OPUCFrPOSQc>
- Fraleigh, S. H. y Nakamura T. (2006). *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London: New York: Routledge.
- Izrine, A. (s.f.). Butō. *Encyclopædia Universalis*, Recuperado de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/buto/4-le-corps-recreer/>
- Lehmann, H.T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Kasai, T., y Parsons, K. (2003). Perception in Butoh Dance. *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, 31, 257-264. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Toshiharu_Kasai/publications.
- Pavis, P. (2010). Intercultural Theatre today. *Forum Modernes Theater*, 25(1), 5-15. doi :10.1353/fmt.2010.0009
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- Santos, V. (2008). Antunes retoma *Foi Carmen*. *Folha de Sao Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2005200814.htm>
- Schechner, R. (1993). *The Future of Ritual: writings on culture and performance*. New York: Routledge.
- Verbunt, G. (2011). *Penser et Vivre l'Interculturel*. Lyon: Chronique Sociale.