

de la danza Buyo (que significa «danza» *tout court* y que ha incorporado la danza de las *geishas*). Se trata de tres *estilos*, o mejor dicho de tres niveles distintos de arte, cada uno de los cuales tiene un módulo artístico propio, un prestigio propio y un público de seguidores aficionados» (SAVARESE, 2006, p. 282).



## Oriente enseña a bailar a Occidente

Xavier Sanfulgencio Moreno

Si Oriente es aquello que no es Occidente, será difícil delimitar las coordenadas que nos permitan buscar los puntos de origen de las influencias que recibe y ha recibido hasta ahora la danza contemporánea. Podemos hallar los inicios de dichas influencias, pero será más complicado poder delimitar de dónde provenían exactamente. A principios del siglo pasado, en muchos ámbitos de la cultura, Oriente despertó un interés que todavía perdura. Aunque la tecnología aplicada al transporte y a los medios de comunicación ha hecho posible un conocimiento más próximo y desmitificado de la realidad de los países conocidos desde Occidente como Oriente y Extremo Oriente, éstos continúan interesando por su distancia cultural (en el sentido de tradiciones y costumbres), y tenemos la sensación de ser unos pioneros cuando vemos que choca con nuestras tradiciones pero que, al mismo tiempo, no se opone a nuestra cultura. De hecho, es muy posible que todavía hoy la visión occidental de Oriente sea más naïf y superficial de lo que las cadenas de televisión y nuestras vacaciones estivales nos puedan hacer creer. En Occidente hemos acabado asimilando la palabra Oriente con lo lejano y lo desconocido. El paso del tiempo y el conocimiento más profundo de otras culturas ha llevado a Oriente cada vez más a la derecha del mapamundi. En tiempos de

Alejandro el Grande, Oriente, que influenció de manera decisiva e irreversible a la cultura griega, fue quien aportó el estoicismo, procedente de lo que hoy en día conocemos como Oriente Próximo y que, durante seis siglos, estuvo fuertemente presente en toda la cultura europea. En los tiempos de las Cruzadas poca cosa más conocía la gente de Occidente. Son los grandes viajeros del siglo XIII, como la familia Polo, quienes hicieron llegar a Europa los primeros conocimientos más precisos sobre Extremo Oriente, aunque con ello aumentó todavía más la mitificación de aquellas culturas.

Los hombres cultos del siglo XVIII son quienes, sin demasiados intereses económicos, dedican sus viajes al conocimiento de la gente y de las culturas de aquellas lejanas tierras. Sus viajes son, en general, mitificados por ellos mismos y cargados de un romanticismo deformador que se transmitía multiplicado al lector. Incluso autores más positivistas, como el conde de Volney, en *Las ruinas de Palmira*, un canto a la convivencia entre todas las culturas, no deja de mencionar —aunque sea de paso, y aun reconociendo su falta de conocimientos— la religión budista, tan de moda en nuestros días.

Así, en este mapamundi donde, no por casualidad, Europa está en el centro, el Oriente que interesa, porque fascina, queda reducido a los países más lejanos.

A principios del siglo XX, en Estados Unidos, la danza empezó a pensarse y repensarse. Siguiendo la estela del quebranto que los pasos de Isadora Duncan habían causado sobre el, hasta entonces, rígido y estrecho camino de la danza, los creadores americanos buscaron nuevas formas y movimientos para poder manifestarse. Cuando Duncan, a caballo entre los siglos XIX y XX, encontró en los grabados de la Grecia clásica un camino para expresarse, concluimos que ya desde los principios del nacimiento de la danza contemporánea ésta estuvo bajo la influencia oriental. Desde el San Francisco del siglo XIX, Grecia todavía podía ser

vista como Oriente, cuando menos conceptualmente hablando: lejana en el tiempo y en el espacio, su arte se podía entender de una forma nueva, con una mirada fascinada por todo aquello que no pertenece a la cotidianidad.

Atentos a las corrientes artísticas europeas, los coreógrafos americanos hacen suya la máxima expresionista de la ruptura de la forma. La evidencia de la danza clásica se convierte, ahora, en una reflexión sobre el entorno y sobre ella misma. La importancia de la estética adquiere fuerza por encima del esteticismo, las formas tienen contenidos y expresan más de lo que muestran. Martha Graham busca en las danzas orientales los movimientos que la ayuden a expresarse. La técnica de la contracción y la relajación nace con la ayuda de los conocimientos de las culturas orientales, de su manera de entender la respiración y los centros de presión del cuerpo humano. Ya en los años sesenta y setenta la influencia de la cultura india, sobre todo la mitificación que desde Occidente se hacía de su espiritualidad, llevó a que muchos artistas dirigieran la mirada hacia aquel país. La cultura popular hippy había traído a Occidente, de una manera mucho más masificada que hasta entonces, la posibilidad de conocer nuevas prácticas sobre el propio cuerpo. El yoga y las danzas orientales inspiran la técnica del *release*, es decir, de la relajación, que populariza Trisha Brown, entre otros.

El siglo XXI permite tener cerca lo que hasta hace poco era lejano, podemos profundizar en lo que hasta ahora sólo habíamos visto sin contexto. Lo que parece de entrada una ventaja, puede no serlo tanto después. El misterio que acompaña lo lejano pide prudencia cuando nos aproximamos a él; cuando se pierde el misterio nos atrevemos a entrar en él sin miramientos, nos lo apropiamos rápidamente y prescindimos del tiempo necesario para comprender una realidad que, aunque ahora nos parezca próxima, no es la que hemos vivido. Hasta finales del siglo XX, la dificultad de la gran mayoría para acceder directa-

mente a Oriente hacía que las influencias no se convirtieran en copias o malas imitaciones. La técnica del *release*, los movimientos de la respiración como base de la danza, no se limitan a copiar lo que encuentran en otras culturas, sino que se intenta analizarlas y extraer lo que interesa, para que más tarde, una vez aplicada, sea casi imposible reconocer como ajeno aquello que ha sido introducido. Por este motivo, es muy probable que no podamos identificar movimientos y formas ajenas que los artistas introducen y adoptan. Muchos no pasarán de ser pequeñas variaciones de lo que ya hacían y que enriquecerán de manera progresiva su arte. Sólo en el caso de nuevas técnicas revolucionarias, como las citadas anteriormente, podremos marcar con una cruz el camino histórico de la danza contemporánea. Camino que, actualmente, se ha diversificado tanto que se hace casi imposible trazar líneas rectas divergentes, y tan sólo intentamos clasificar lo que encontramos para tratar de entenderlo con un poco más de claridad. Son tantas las maneras de expresarse de la danza contemporánea, incluso la de los coreógrafos que quieren volver a la forma en sí misma, que las influencias que unos reciben no encuentran continuidad en los otros; ya no hay un camino para la danza, éstos son muchos y divergentes.

Oriente y Occidente ya no se miran de la misma manera. Las cosas han cambiado. Hoy en día la danza contemporánea se ha convertido en algo más universal, ha dejado de ser una forma de expresión meramente europea y norteamericana, para pasar a ser, también, patrimonio de las culturas que, sin voluntad expresa, ayudaron a configurarla. Existen coreógrafos como Shen Wei, que participó en la primera compañía de danza contemporánea en China, la Hunan State Xian Opera Company, que se inspira, en algunas de sus creaciones, en la música y la danza tibetanas. Se trata de una danza contemporánea occidental que encuentra un lugar en Oriente y que éste reinterpreta de nuevo con sus propios códigos, semejan-

tes a los que ya la conformaron en un principio: un circuito afortunado.

En la Europa de nuestros días, las influencias directas de las danzas orientales son mucho más concretas que en los inicios. Eso no quiere decir que nuestros creadores no continúen mirando, de vez en cuando, hacia otros lugares del mundo para intentar aprender nuevas maneras de hacer las cosas. Ahora y aquí lo que se ve de Oriente es mucho más evidente de lo que lo debía ser en los inicios de la danza contemporánea. Y no hablemos de modificaciones en los conceptos del cuerpo y de su movimiento, de la conciencia del centro de presiones, etc. No es que no se tengan en cuenta, todo lo contrario, están tan asumidos desde el inicio y tan asimilados que ya no hablamos de influencias procedentes de más allá del estrecho del Bósforo, sino de influencias de los pioneros de la danza. Las adaptaciones o asimilaciones que se hacen hoy día de las danzas orientales ya no tienen el cariz rompedor de los primeros que las aplicaron y, si se producen, es manteniendo una continuidad con relación a lo anterior.

Las grandes influencias orientales en la danza actual son, en gran parte, diferentes de lo que fueron anteriormente: si a principios del siglo xx se tomaba del otro sólo aquello que convenía, y era prácticamente imposible ver si los movimientos y la técnica que se utilizaba eran de alguna otra danza concreta de algún lugar del mundo, ahora las cosas se hacen de manera diferente. Podemos reconocer sin mucha dificultad la danza Butoh y la danza Kathak cuando vemos espectáculos de los creadores que se han inspirado en ellas. No estamos hablando de copias torpes, ni de extraños homenajes, se trata más bien de trasladar a su discurso intelectual las posibilidades de estas danzas utilizando los elementos originales que las conforman. Claro que encontramos variaciones, como las encontramos en el flamenco moderno si lo comparamos con el primero, pero son evoluciones que se basan en nuevos movimientos y maneras de hacer bastante extensos y que

no sólo buscan encontrar la esencia de la danza.

El Kathak es una danza india milenaria que tiene un carácter específicamente narrativo. El significado de *Kathak* es justamente el arte de explicar historias. Mediante la danza, el gesto y la música, el bailarín de Kathak (*kathaka*) desempeñaba el papel del juglar europeo. La danza Kathak se caracteriza por los giros del cuerpo sobre los talones y por un espectacular trabajo con los pies. El coreógrafo británico de origen bengalí Akram Khan ha introducido esta danza en Europa, inducido por su madre a conocer la cultura de sus ancestros. Khan vive el Kathak como una parte de sí mismo, pero al mismo tiempo aprende danza contemporánea. Khan descubrió que esta última no le permitía expresar todo lo que quería y las mezcló para construir espectáculos donde los movimientos propios de la danza india son más que evidentes. Pero este arte está aún lejos de cualquier visión folclórica. Obviamente no podemos afirmar que la danza india esté influenciando lo que se hace en Europa. Lo que sí se puede afirmar es que Khan y sus bailarines la están haciendo suya y sólo el tiempo permitirá ver si eso se transmitirá por capilaridad a otros creadores, o si quedará en la memoria de la danza como otras pequeñas corrientes que se han secado por el camino.

El caso de la danza Butoh es mucho más sorprendente. El Butoh proviene de Japón y tiene una fecha de nacimiento concreta: en 1959 el coreógrafo Tatsumi Hijikata escandalizó al público japonés con una representación de una adaptación de la obra *Kinjiki* de Yukio Mishima. El público la calificó de grotesca y sin ningún valor estético. Fue un acierto a medias; el Butoh se ha dado a conocer internacionalmente como la danza de lo grotesco. No puede ser de otra manera. Sus orígenes mezclan las tradiciones japonesas, como el teatro Kabuki y el No, con la danza europea que bebe de la fuente del expresionismo alemán. Al Butoh se lo conoce como «la danza hacia la oscuridad», ya que surgió del hecho revol-

sivo de las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, acabada la segunda guerra mundial. De este drama humano, de las filmaciones de las personas que caminaban como muertos vivientes con los cuerpos quemados, surgió la necesidad de expresar la pesadilla. El Butoh ha tenido más éxito en Europa y Norteamérica que en Japón. Muchos coreógrafos europeos visitaron Japón para conocer esta danza in situ. Unos lo han aplicado directamente, siguiendo las enseñanzas de sus maestros, y se limitan a ofrecer coreografías formales con los movimientos retorcidos y las muecas que han hecho conocida esta danza. Otros se la han apropiado sin que ésta excluyera su bagaje anterior. Han introducido el Butoh no únicamente en su repertorio, sino que ha pasado a formar parte de ellos mismos. En el caso de Cataluña, Andrés Corchero es quien más ha hecho por dar a conocer esta danza. No sólo la ha mostrado con su trabajo como coreógrafo, sino que ha hecho un importante trabajo de divulgación. Corchero descubrió el Butoh en 1985, y decidió entonces ir a Tokio para estudiar con los maestros Min Tanaka y Kazuo Ohno.

La danza Butoh ha tenido una influencia más transversal que la danza Kathak. Por ahora no es una influencia fundamental que haya removido la concepción de la danza contemporánea, pero es cierto que son muchas las pequeñas compañías que han quedado fascinadas por esta manera de representar en la escena.

El mundo se encoge y la retroalimentación cultural es un hecho. La tecnología acerca y destruye culturas sin problemas morales. Las novedades, las inspiraciones nuevas, los giros lingüísticos de la danza, si se vuelven a producir igual que en los inicios, sólo podrán hacerlo allí donde Occidente solamente ha ido a buscar dinero y todavía no ha soltado ninguna bomba: el continente africano todavía es un espacio virgen para la mirada occidental con respecto a la danza, pero ya hay algunos coreógrafos europeos que han fijado su mirada sobre este gran espacio del mundo.

## Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad o criollización?

Jordi Jané

Muy probablemente el público de Cataluña ha visto mucho, mucho más circo oriental en las dos últimas décadas que en todo el siglo xx. Entre todas destacan las actuaciones del Circo Acrobático de Pekín en el Palau d'Esports de Barcelona (1985), las producciones del Circo de Moscú aplaudidas en el mismo espacio en 1970, 1974 y 1992, los espectáculos *Circo de Moscú sobre Hielo* (1998 y 2000), *Asiana* (2001), *Zensation* (2002), *Yin Yang* (2004 y 2006), una producción sin título que los chinos de la Compañía Acrobática de Tianjin llevaron al Festival Temporada Alta en el año 2004 y la demostración de técnicas paracircenses incluida en *Shaolin & Wudang, la otra cara de China* (Teatro Tívoli, febrero de 2008) —aunque esta demostración no es exactamente un espectáculo, porque destila una concepción de la acrobacia que va más allá del estadio gimnástico o espectacular para entrar en una dimensión más bien espiritual.

Nuestro público, pues, ha tenido oportunidad de captar las diferencias entre Oriente y Occidente con respecto a la concepción, la estética y la puesta en pista de los espectáculos de circo. Son diferencias que van del vestuario al atrezzo, de la música al sentido del ritmo escénico, y de las coreografías a la propia concepción de los números —la mayoría de los cuales se construyen a partir del poso de una tradición rica y milenaria. Algunos de estos espectáculos de origen oriental (especialmente los de Mongolia, China y Corea) han pasado previamente por el filtro de productores europeos, que han intentado acercarlos al gusto y a la percepción occidentales. Es un artificio que, como justificaré más adelante, considero artísticamente erróneo.

En cambio me parece que, en estos momentos de intercambios culturales a escala