

Delfín Colomé

DANZA DEL ESTE, DANZA DEL OESTE. UNA VISIÓN PANORÁMICA DE LA DANZA ORIENTAL

En el curso de una gira por Asia, a principios de los años setenta, un personaje bien situado de la población local, después de haber asistido a un espectáculo de su compañía, le preguntó a Merce Cunningham si ese tipo de danza tenía éxito en los EEUU. Merce le explicó que era apreciada, sobre todo en las universidades, a lo que el asiático le replicó: «No, no... lo que yo quiero decir es si los americanos bailan eso cuando salen por ahí a cenar...».

John Cage: *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965).

1. De Occidente a Oriente

Para decirlo de forma muy sucinta y con todos los peligros que una simplificación comporta, la danza en Occidente siguió un camino lineal —de desarrollo— que la llevó del rito a la diversión, de la plaza del pueblo al palacio del poderoso. Una vez allí, subió al escenario, para convertirse en espectáculo. Este espectáculo requirió unos cánones que fueron la base del ballet clásico, para —después de las esplendorosas aportaciones del romanticismo— ser contradichos por la negación de la norma, por el rupturismo más rotundo, para dar origen a lo que hoy conocemos como danza moderna.

De hecho, es algo muy parecido a lo que sucede con la música. No en vano música y danza son formas artísticas difíciles de desgajar, pese a que se hayan empeñado en ello un buen número de coreógrafos y compositores.

En Occidente, la danza moderna tiene, incluso, una fecha de nacimiento —el 18 de abril de 1926— cuando una joven coreógrafa americana, Martha Graham, presenta un programa de solos en un teatro de la calle 48, en Nueva York. Es entonces cuando se le atribuye a John Martin —crítico de danza en *The New York Times* durante 35 años— la famosa frase: «¡Por fin una danza moderna!». Evidentemente, ese hecho tuvo una larga gestación en la que participarían figuras como Isadora Duncan, Loie Fuller o Ruth St. Denis.

Martha Graham consolidará un lenguaje coreográfico que, en su forma y en su fondo, será totalmente distinto del ballet romántico, con el que rompe radicalmente. La danza moderna irá afianzándose en Occidente, paso a paso, con

coreógrafos de la talla de Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, Mary Wigman, etc. Y nadie duda, hoy, en la identificación de una coreografía como moderna.

En este artículo quisiera examinar qué sucede en Oriente, en términos de modernidad coreográfica, para ver si se pueden contrastar las situaciones, estudiar las influencias recíprocas entre danza oriental y occidental y prospectar si, dentro de la corriente globalizadora de nuestros días, la danza moderna puede convertirse en un producto cultural global.

2. Oriente

Una precisión previa se impone: al decir Oriente, me voy a referir a Asia del Este, una zona geográficamente precisa que incluye, en su septentrión, a Japón y Corea; en su centro, a China —el «reino del medio» por excelencia— y en su parte meridional, a lo que conocemos como Sudeste asiático, configurado por Filipinas, Vietnam, Camboya, Laos, Tailandia, Malasia, Indonesia y dos pequeños estados, tan peculiares en su estructura socio-política, como Singapur y Brunei.

Pero, conceptualmente —y sobre todo al hablar de danza— me resulta imposible excluir del panorama a una cultura tan importante como la de lo que los anglosajones denominan el Subcontinente, es decir, la India, a la que me referiré también en estas páginas.

Una primera distinción debería llevarnos a contemplar si, a semejanza de lo que sucede en Occidente, el concepto de modernidad permea, o no, la danza oriental. Pero, para ello, tendremos que aclarar una cuestión previa: mientras la modernidad, en Occidente, se produce dentro de un proceso evolutivo, en que las propias formas generadas por los sistemas estéticos van desarrollándose endogámicamente, *en busca* de esa modernidad; en Oriente, la modernidad se importa. No es el propio sistema el que la genera, sino que la asume bruscamente, sin un proceso evolutivo en el que las formas hayan ido avanzando dentro de unos cauces ecológicamente naturales.

Un breve repaso a cómo funcionó la historia de la primera mitad del siglo xx en Asia del Este, que es cuando en Occidente, precisamente, se produce la eclosión de la danza moderna, nos ayudará a clarificar nuestras ideas.

En el norte, Japón y Corea mantuvieron, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, un relativo aislamiento con respecto a Occidente, de donde tomaron algunos factores, esencialmente funcionales —desarrollistas, incluso, en términos económicos— que nunca llegaron a minar el peso, grave y enraizado, de la tradición secular. Una cosa era tener tranvías en Tokyo o Seúl; y otra, muy distinta, que las mujeres subieran al escenario para actuar. Y cuando Japón se asomó al exterior, lo hizo invadiendo de mala manera todo el Pacífico, creando un resentimiento histórico todavía hoy muy lejos de ser superado.

El caso de China es patético. El siglo xx pasará a la historia como un período de permanente tensión bélica y política, en el que a las guerras regionales sucedió una guerra civil convertida en revolución, que instaló un sistema —absurdamente fascinante para muchos sesentayochardos en Occidente— que degeneró en la revolución cultural (una verdadera indecencia histórica que no fue ni revolución, ni mucho menos cultural), de la que se intentó salir por un camino del medio que acabó en la matanza de Tiananmen. Sólo en los últimos años parecen ensancharse los horizontes para una colectividad de mil doscientos millones de personas que viven todavía en un cierto subdesarrollo. Recuérdese —porque ello puede explicar muchas cosas— que el primer objetivo del Partido Comunista es dar de comer a todos los chinos, una verdadera obsesión de honda raíz popular: en China, cuando uno llega a un pueblo, nunca pregunta con cuántas *almas* cuenta, sino con cuántas *bocas*.

En cuanto al Sudeste, todos sus países —con la única excepción de Tailandia— sufrieron el yugo colonial hasta que el proceso de descolonización —a partir de los años cincuenta— les llevó a la independencia de británicos (Malasia, Brunei, Singapur), franceses (Camboya, Laos, Vietnam) u holandeses (Indonesia). Filipinas, que había proclamado su independencia de España ya en 1898, se sacudía de encima a los ocupantes norteamericanos.

Los poderes coloniales no sólo no propiciaron ningún intento de modernidad, sino que lo sofocaron. De ninguna manera las colonias podían perder su carácter de *exóticas* —un concepto sobre el que volveremos más adelante— en contraste con las metrópolis, para que las cosas quedaran claras y no hubiera confusiones. Para salvaguardar el Imperio de Su Graciosa Majestad, un militar británico actuaba siempre ateniéndose a las reglas del *fair-play* de cadete y caballero, en la más pura tradición de Sandhurst, pero un *gurka* podía proceder tan salvajemente como conviniera, cortando cabezas de cuajo o arrancando ojos en vivo.

Resultado de ello es que los intentos de modernidad en la danza oriental no comenzarán a aflorar —cuando lo hagan— sino a partir de 1945, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial y abierto el proceso de descolonización al que antes nos referíamos; y, como ya adelantábamos, su principal característica será la de su inducción exógena.

Oriente copia casi literalmente la modernidad coreográfica occidental, que habrá llegado a las costas asiáticas del Pacífico ya a través de las giras de las grandes compañías americanas (Martha Graham, José Limón, Alvin Ailey, etc., muchas veces financiadas por el Departamento de Estado), ya de la mano de los coreógrafos que, habiendo estudiado en Occidente, regresan a su país de origen.

Y cuando digo *copia*, lo hago con toda intencionalidad, para remitirme a una característica fundamental del arte oriental que contrasta vivamente con lo que sucede en Occidente. Aquí, el artista suele matar a su maestro. Después de los años de aprendizaje, el discípulo acostumbra a optar por una línea divergente —cuando no discordante— con la de quien fuera su mentor. Y de

esta manera, el arte occidental ha venido progresando, por los siglos de los siglos, a través de una continua explosión de nuevas fórmulas que han ido dando distintos sentidos, direcciones, al lenguaje creativo.

En Oriente, no. Allí, el maestro enseña un lenguaje estético tenido por único y verdadero —dogma de fê—; el discípulo lo copia con una doble fidelidad, artística y colegial, que nadie debe romper porque —al revés de lo que sucede en Occidente— la calidad de artista le sería, en consecuencia, negada. Ello explica que los distintos lenguajes artísticos hubieran quedado anclados en grandes momentos, más ligados a renacimientos espasmódicos que a un desarrollo lineal, paulatino.

Por vía de importación y copia, la modernidad coreográfica se irá instalando en Oriente. Pero el carácter espúreo de esa instalación no dejará de crear serios problemas. Sobre todo, porque en muchos de los países la llegada de la modernidad se interpretará como un hecho neocolonial más. El sentimiento generalizado será que los occidentales intentan imponer —una vez más— unas formas, en este caso artísticas —coreográficas— en detrimento de las formas autóctonas, reputadas como muy útiles en la configuración de la personalidad nacional de los nuevos estados soberanos, recién liberados de las garras del colonialismo.

Con ello se producirá una paradoja: mientras los estados recientemente independizados intentarán insuflar modernidad política, social y económica a sus estructuras, dudarán en adoptar la modernidad creativa, artística, por temer que ello cercene sus fórmulas de expresión tradicional, consideradas como medulares por los recientes nacionalismos. Y la paradoja resultará, en muchos casos, paralizante. «En los años sesenta tuve que optar por ser un mala coreógrafa, antes que ser una mala indonesia» —me confesaba con pesar, ya en su vejez, una reputadísima coreógrafa de Yakarta.

¿Cómo se va traduciendo ese esquema en los diversos países del Este de Asia? Vayamos por partes, país por país, viendo cómo, pese a tratarse de situaciones y desarrollos distintos, existen unos comunes denominadores para todos ellos.

3. Corea, China, Taiwan

En Corea el primer espectáculo de danza occidental que se lleva a un escenario no tiene lugar hasta 1921: un joven bailarín que, al volver de un viaje a Rusia, baila un inocente kopak que fascina al público. Se acuña, entonces, el término lingüístico de *nueva danza*, para designar no aquellas coreografías realmente novedosas, sino aquellas que —claramente— difieren de la danza tradicional. Es decir que para un coreano de los años treinta, igual de nueva era Deep Song de Martha Graham, que una pavana del siglo XVII.

La ocupación japonesa (1910/1945) drena hacia Tokyo a aquellos coreógrafos que hubieran podido impulsar una cierta renovación coreográfica; y cuando los japoneses se van, el drama de la división del país hace que también algunos de ellos queden atrapados en la ruina cultural —y no solo cultural— del Norte.

Dos nombres serán básicos, en los cincuenta, para dibujar la modernidad coreográfica coreana. Por una parte, Ham Kwi-bong, quien bajo la influencia del expresionismo de Mary Wigman, crea un centro de investigaciones coreográficas que resultará espectacularmente seminal. Por otra, Moon Chul-min, quien desarrollará una labor teórica de importancia. En 1950, se funda la Compañía de Nueva Danza Coreana, en la que la nueva danza es ya nueva —*modern dance*— de verdad. Y dos hechos, en los sesenta, resultarán también de suma relevancia: la puesta en marcha de un departamento de danza en la Universidad de Mujeres de Ewha y la vuelta de Estados Unidos —donde habrá sido la primera coreana que haya trabajado con Graham— de Yook Wan-soon, que crea su grupo Orchesis. Su ejemplo cunde y un buen número de coreógrafos coreanos que se forman en Occidente (Hong Sin-cha en LaMaMa de Nueva York, Choi Chung-ja en la Laban School de Londres, o Nam Jeong-ho en Francia) impulsarán con todo coraje la modernidad coreográfica en su país.

En 1975 se dan los primeros trabajos de síntesis entre danza moderna y elementos de la danza tradicional coreana, con resultados muy llamativos. *La consagración de la primavera* de Kim Hyoen-ja y Bae Jeong-hae, para la Compañía Metropolitana de Danza de Seúl, en la que colabora el famosísimo artista de video Paik Nam-jun, es un excelente ejemplo de ello. Desde entonces, la síntesis se ha perfeccionado hasta ejemplos de suma belleza, como las coreografías de la jovencísima Sen Hea-ha.



Sen Hea-ha, *Lux Aeterna*. Corea. Fotografía de Carol Petersen.

En China, la situación es muy peculiar.

La leyenda refiere la anécdota de Wu Xiaobang, el primer chino que se expresó en términos de danza moderna. Al presentar su espectáculo en Shanghai —en 1935— sólo tuvo un espectador: una vieja dama polaca que se confundió de espectáculo. No obstante, inasequible al desaliento, Wu siguió creando sus peculiares coreografías hasta la llegada del comunismo, que lo fagocitó rápidamente.

Con la primera apertura de Deng Xiaoping, algunas formas de danza occidental empezaron a popularizarse, pero Tiananmen supuso un brusco frenazo. El pragmatismo de Jiang Zemin no le teme a las formas occidentales y de la misma manera que los chinos se desatan ante un Kentucky Fried Chicken, el rock se instala con toda fuerza entre la juventud. Las compañías de danza estatales —es decir, casi todas— para gustar a sus espectadores adoptan fórmulas occidentales. En las once cadenas de la CCTV, la televisión estatal controlada por el Partido, se bailan coreografías de dudoso gusto, muy al estilo de aquel Ballet de Sandra Lebrocq que amenizaba *Gran Parada*, el espectáculo prime-time, de los sábados en la TVE de los años sesenta.

Las coreografías que amenizaron la ceremonia de la cesión de soberanía de

Hong Kong, en verano de 1997, fueran una clara muestra de estética dubitativa entre unas poderosísimas raíces culturales y la sobreposición de unas fórmulas occidentales modernas, escasamente digeridas.

Pero la evolución de China avanza a pasos agigantados, en un desarrollo nunca antes contemplado en la historia de la humanidad, del que el arte —y la danza, consecuentemente— no estarán ausentes. Los chinos son tan creativos como trabajadores y saben unir, basándose en un poso cultural milenario de alto voltaje, inspiración y transpiración.

Claro que, al hablar de China, no podemos dejar de lado la especificidad de Taiwan, donde la influencia política y la ayuda de los EEUU hizo que la mayoría de sus coreógrafos se formaran en América, importando, a su vuelta a la isla separada, fórmulas occidentales. Tal fue el caso de Lin Hwai-min, que fundó el Cloud Gate Dance Theatre, en 1973, o de Henry Yu que bailó con Martha Graham e impuso su estilo en Taiwan. El espectacular desarrollo económico de la isla favoreció el apoyo a las artes, junto con el ambiente de mayor libertad disfrutada en los años más recientes, con lo que Taiwan se ha constituido en una avanzadilla de la danza moderna china.

4. Japón, la danza Butoh

El desarrollo coreográfico japonés es, con todo, quizá el más espectacular de Asia. Después de casi dos siglos de total aislamiento de occidente —entre 1639 y 1854— todo lo occidental (*yoh*) era considerado moderno. Occidental y moderno eran, pues, sinónimos, con lo que las confusiones terminológicas menudean en las referencias coreográficas de la época. Sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, cuando Boris Romanov, la Pavlova o las compañías de Denishawn y Ruth Page hicieron giras por Japón. A todos los estilos se les denominaba danza moderna (*yoh-bu*, es decir, occidental).

El primer intento japonés de genuina danza moderna se da en 1916, cuando Baku Ishii bailó unas danzas-poemas (*buyo shi*) inspirados en los movimientos de Isadora Duncan y Emile Jacques-Dalcroze. Masao y Seikio Takata —que se habían formado en EEUU y Europa— e Ishii abrieron sus estudios (*kenkyujo*) en Tokyo, en los que floreció un plantel de espléndidos coreógrafos como Takaya Eguchi, Kenji Hinoki, Michio Ito, Toshi Komori, Masatoshi Shigyo y Nobutoshi Tsuda, muy influenciados todos ellos por el expresionismo alemán de Mary Wigman —lo que será, a todas luces, una característica fundamental de la danza moderna asiática.

El gobierno militar primero, y la Segunda Guerra Mundial después —con sus trágicas secuelas para el país— cortaron de raíz toda expresión *yoh*. Acabado el conflicto, una nueva generación de competentes bailarines estudió en EEUU a la sombra de Martha Graham, que fascinada por la flexibilidad de los cuerpos asiáticos, les acogió en su compañía: Yuriko Kimura, Akiko Kanda, Takako Asakawa, junto con Kei Takei, Kaoru Ishii y Bonjin Atsugi.



Sankai Juku, *Kinkan Shonen*, junio de 1978, Tokio, Nihon Shobo Kaikan. Director: Usho Amagatsu.

Pero el elemento más distintivo de la modernidad coreográfica japonesa es la danza *Butoh*. *Bu*, significa danza; *toh*, paso. Pero el concepto *butoh* supone hoy mucho más que lo que su literalidad indica. Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, que empezaron a trabajar juntos a principios de los cincuenta, fueron sus creadores. Ambos creyeron que, tras el trauma de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, Japón iniciaría una nueva vida, en todos los aspectos, incluida la danza. No sucedió exactamente así, pero la ruptura que supuso el *butoh* ha marcado profundamente el desarrollo de la danza moderna japonesa.

El *butoh* utiliza movimientos lentos y muy controlados, que van puntuándose de actitudes cuasi escultóricas. En su ejercicio se requiere tanto control mental como técnica corporal. Meditación, transformación y metamorfosis son tres conceptos clave para bailar *butoh*. Si la coreografía pone en escena a un



Kazuo Ohno, *Admirando a la Argentina*.
Fotografía de Chicho.



Sankai Juku, *Bakkí*, julio de 1981,
Festival de Aviñón, Director: Usho Amagatsu.

campesino, el bailarín no tiene que representarlo, tiene que convertirse en un campesino. Tiene que desprenderse de su ego más profundo, para *alterarse*, para convertirse en otro. El sentido holístico, que tan arraigado tienen los asiáticos, junto con su destacada capacidad para el relajamiento, les ayuda enormemente en ese sentido.

Hijikata y Kazuo quisieron, de alguna manera, volver a su instinto animal. Raparon sus cabezas y a menudo bailaban totalmente desnudos, o con sus cuerpos completamente pintados, usualmente de blanco, articulando poses muy exageradas, fragmentándolas en secuencias semi-estáticas de gran belleza.

Su primera pieza se presentó en 1959: *Kinjiki*. En ella Ohno hacía el amor, salvajemente, con un pollo vivo al que en medio de su furor erótico estrangulaba entre sus piernas. Entonces surgía de las sombras Hijikata y se iniciaba un diálogo coreográfico de gran tensión dramática que contrastaba con las premiosas cadencias del movimiento. Viví su presentación, en París, a mediados de los sesenta. La reacción del público occidental oscilaba entre la fascinación y el sobrecogimiento. En todo caso, salimos todos del Théâtre de la Ville anonadados.

Pero el *butoh* floreció, sobre todo, en la década de los setenta. Akaji Maro, alumno de Hijikata, le inyectó algo más de dinamismo y acrecentó su sentido dramático. Maro fundó DaiRakidaKan, una compañía de más de cien bailarines cuyas actuaciones resultaron altamente espectaculares. El grupo se disolvió en 1986, fragmentándose en pequeños grupos, algunos de los cuales siguen todavía activos. Uno de ellos fue Sankai Juku (que significa algo así como el estudio de la montaña y el cielo) fundado por Amagatsu Ushio, Iwashita y Semimaru. Sus giras por el mundo elevaron la popularidad del *butoh* en Occidente, especialmente con una coreografía, *La pieza colgante*. Sankai Juku le echó bastante fantasía al *butoh*, haciéndolo mucho más asequible a las mentalidades occidentales, lo que explica su éxito en Europa y América.

Un paso posterior es el de Poppo y los Gogo Boys, que han introducido estética *punkie* y *heavy metal* en sus coreografías. Con ello, el *butoh* adquiere la categoría de forma viva, en constante evolución; si bien ello pueda suponer también una desnaturalización de la idea primigenia de sus padres fundadores.

Hoy en día, Japón es un verdadero hervidero coreográfico, con una fuerza y pujanza impresionantes. Tokyo podría ser el Nueva York de los coreógrafos asiáticos, si todavía no existieran tantos prejuicios y prevenciones contra los japoneses, que les restan gran cantidad de credibilidad, incluso en términos culturales.

El término danza moderna suena hoy a arcaico en los estudios de Tokyo, que practican la danza *contemporánea*, sinónimo del estilo con el que se identifican las generaciones más jóvenes, encabezadas por Sakiko Oshima y Naoko Shirakawa (que lideran la compañía H Art Chaos —cuyo nombre trasluce ya todo un programa) Yoko Koyama, Kenshi Noumi, Mimiko Yamashita o Un Yamada.

El hecho de que, en un país de total tradición privatista se haya creado en 1997 SPAC Dance, la primera compañía de la historia financiada con presupuesto público, refleja tanto la brillantez del momento actual, como los profundos —aunque todavía lentos— cambios que se van dando ya en la sociedad japonesa.

5. El Sudeste

Después de esta visión del Noreste asiático, viajaremos al Sudeste; donde la fragmentación es absoluta. El Sudeste es un mosaico plagado de contradicciones. La diversidad de culturas, lenguas y religiones; de regímenes políticos y sociales; de niveles económicos, hacen que resulte del todo temerario intentar una aproximación global a esa subregión; si bien un pragmático intento metodológico —útil al menos para nuestro estudio— consistiría en establecer tres distintos grupos: Países islámicos (Indonesia, Malasia y Brunei), países en vías de desarrollo (Vietnam, Camboya y Laos) y países con especificidades coreográficas determinadas, en razón de su propia evolución histórica (Tailandia, Singapur y Filipinas).

Tres son los países islámicos de la zona: Indonesia (que con doscientos millones de habitantes reúne la más alta población musulmana del planeta), Malasia y Brunei. Los titubeos del islamismo con la modernidad excluyeron durante muchos años cualquier forma de danza que no fuera la tradicional, y el fundamentalismo creciente de finales de los noventa —acrecentado por la tensión posterior al 11 de septiembre— ha empeorado las cosas.

En Brunei no existe rastro alguno de danza moderna. Y si a su todopoderoso sultán (que es el hombre más rico de la tierra) en algún momento le apeteciera que sus súbditos vieran danza moderna —algo que me figuro como muy remoto, por el momento— fletaría alguno de sus



Coreografía de Mugiyono Kasido, Indonesia.
Fotografía: Boy Tri Harjanto.



Coreografía de Mugiyono Kasido para *Mani's doc*. Fotografía: Boy Tri Harjanto.

airbuses privados para traerse a Bandar Seri Began a cualquier compañía neoyorquina, sin reparar en gastos. Pero, por el momento, y como mucho, se tolera alguna ligera revisión de conocidas danzas tradicionales, que afecta más a su mera presentación que a su esencia gramatical.

Algo parecido ocurre en Malasia, pese a que ahí se predique un islamismo de corte progresista. Su riquísimo folklore sirvió, en los años que siguieron a la independencia en 1957, para vertebrar, como ya hemos indicado, una cierta personalidad nacional. En los últimos años, no obstante, algunos coreógrafos han propiciado relecturas de esas danzas tradicionales, con algún éxito y cierto prurito, por maquillado que quede, de modernidad. En este sentido, tuvo un papel fundamental en 1984 la creación del Five Arts Centre, que supuso una interesante plataforma para coreógrafos como Marion D´Cruz o Ramli Ibrahim, que habían trabajado previamente con las técnicas de Martha Graham, Merce Cunningham o Alvin Nikolais. Interesantes resultan también los trabajos de Lee Lee Lan y su KLDT (Kuala Lumpur Dance Theatre), Lena Ang Swee Lin y Aida Redza; y, entre los más jóvenes, las coreografías contestatarias —dentro de lo que el férreo régimen le tolera— de Arifwaran Shahrudin, con su Grupo Octubre.

El planteamiento era similar para Indonesia, agravado por un rígido control de una dictadura que, inclemente, disparaba contra todo lo que se movía. En plena transición democrática, en este preciso momento, empiezan a darse manifestaciones de significado valor, lideradas por Sardono W. Kusomo y Miroto.

Un caso que resulta emblemático es el del joven coreógrafo Mugiyono Kasido, uno de los nombres más interesantes del panorama coreográfico, hoy, en el Sudeste asiático. Recientemente ovacionado en Bruselas por sus solos espectaculares, Mugiyono —que fue repetidamente laureado como bailarín folclórico— utiliza un lenguaje totalmente contemporáneo, sabiamente puntuado por un sentido oriental más que evidente.

En cuanto al grupo de países en vías de desarrollo de la antigua Indochina (Vietnam, Camboya y Laos) la situación —como se puede imaginar— es de penuria total. El régimen comunista en el primero y los conflictos internos en los otros dos, muy recientes todavía, han cercenado toda capacidad de acceso a una cierta modernidad coreográfica. Es de suponer que al intentar seguir el modelo de desarrollo chino Vietnam será el que antes pueda despertar es este sentido aunque, probablemente, cayendo en las mismas trampas que su gran vecino septentrional.

6. Tailandia, Singapur, Filipinas

Nos quedan tres países que requieren referencias individualizadas.

El primero de ellos es Tailandia. El antiguo Reino de Siam ofrece la peculiaridad de que nunca fue colonizado. Por ello resultó más permeable a la modernidad impulsada a finales del siglo pasado por el rey Rama V —popularizado por el musical *El rey y yo*— que viajó repetidamente por Occidente.

Al obviar la reacción contra la modernidad como elemento neo-colonial que se da en otros países de la zona, Tailandia evolucionó sustancialmente en el terreno económico —convirtiéndose en uno de los famosos *tigres* del Pacífico— así como, con limitaciones, en el político y social. Pero la creatividad, muy amarrada por vía de patrocinio a la corte real, se mantuvo en un estadio muy tradicional. Es curioso cómo mientras el actual rey, Bhumibol, toca el clarinete en el mejor estilo de Woody Allen y le compone bellas baladas de corte natkingcolesco a su amada la Reina Sirikit, las artes del reino siguen ancladas en un profundo sentido tradicionalista. Ciertamente que un furioso liberalismo de mercado excluye toda subvención a aquellos sectores que lo precisarían inevitablemente, como la música o la danza contemporáneas. El actual gobierno de Thaksin (el Berlusconi de Asia) lo tiene muy claro: lo que el mercado demanda es lo que funciona. Lo demás queda excluido; y, con ello, cualquier escarceo rupturista, que siempre supone riesgo comercial.

Por supuesto que han existido intentos de renovación, aunque la mayoría por vía de fusión: Luang Vichitvadakarn y Than Pooying son nombres históricos a los que hay que hacer justicia. Entre los más jóvenes creadores, Pichet Klunchuen aparece como un serio fajador en un difícil entorno que no acaba de digerir la necesidad de un arte de nuestro tiempo. No hay más que dar un repaso periódico a las carteleras de los espectáculos tailandeses para darse cuenta de que cualquier manifestación moderna no viene sino de la mano de los centros culturales europeos en Bangkok, como Alliance Française, Goethe Institut o el British Council. Lo demás sigue siendo, por ahora, un desconcertante páramo que contradice el desarrollo del país en muchos otros sentidos.

Una segunda especificidad es la de Singapur. La ciudad-isla-estado se ha convertido en los breves treinta y siete años de su independencia en uno de los polos de desarrollo más atractivos del mundo. Con crecimientos continuos anuales del orden del 6 al 8%, Singapur se ha situado entre los países con mayor nivel de vida del planeta. En esta especie de oasis —en medio del caos propio del Sudeste asiático— una dictadura tan férrea como ilustrada ha decidido invertir en cultura, apoyándose en la idea de convertir a Singapur en una *ciudad del renacimiento*. Para ello, se abrieron sus puertas a la modernidad, absorbiendo cuanto Occidente pudiera ofrecer, con tal de que no resulte crítico para el sistema. Pero aun con una —o mejor dicho, contra una— censura implacable, la producción coreográfica moderna es intensa, ayudada por estructuras estables financiadas con cargo al presupuesto estatal o por el patronazgo privado, como el anual Festival Internacional de Danza, el Grupo de Danza de la Universidad Nacional o el SDT (Singapore Dance Theatre), continuo organizador de talleres coreográficos con la participación de bailarines

y creadores occidentales que regularmente actúan en la isla, totalmente inscrita en el circuito de las grandes giras (mientras escribo estas páginas, lo está haciendo, con sensacional éxito, Nacho Duato y la Compañía Nacional de Danza).

Dos coreógrafos resultan relevantes en este contexto: Lim Fei Shen y Angela Lion. Entre los más jóvenes, Kennie Ong Lay Keng, Goh Lay Kuan y Gillian Tan.

Por último, Filipinas. En las Islas, la colonia española dejó un extenso patrimonio cultural en el campo de la música y la danza. Los filipinos son una raza de *performers*. Hoy en día, una de las mayores exportaciones del país son sus músicos y bailarines, que inundan el mercado asiático. Si en un hotel de Penang un conjunto ameniza las cenas, no cabe la menor duda: se trata de músicos filipinos. Y cuando la producción multinacional del musical *Cheng and Eng* recorrió la región, en los programas se constataba que un 70% del elenco eran filipinos. Todavía hoy, en Filipinas, se estrenan *sarswelas* (=zarzuelas) y se bailan *pandangos* (=fandangos) y hotas (=jotas). Y cuando los colonialistas españoles fueron reemplazados por los estadounidenses, éstos se encontraron con un terreno muy permeable que absorbió la modernidad occidental sin ningún reparo. A ello ayudó, sin duda, la política cosmopolita de los Marcos, tan cultivados como ladrones, que si bien expoliaron las arcas del país dejándolo en la pobreza más lacerante (Ferdinand e Imelda Marcos figuran en el *Guinness Book of Records* como los mayores depredadores de fondos públicos de la historia), lo dotaron de instituciones como el CCP (*Cultural Center of the Philippines*), que pese a sus escasos medios está desplegando una interesante labor de desarrollo cultural.

Los hitos de la modernidad coreográfica filipina pasan por las tempranas giras de Denishawn, en 1926 (con los míticos Charles Weidman y Doris Humphrey, entonces jóvenes bailarines, en su elenco), o de Martha Graham en los cincuenta. Después de la Segunda Guerra Mundial, tras obtener su plena independencia, mientras la tradición se renovaba y cultivaba por una compañía tan prestigiosa como Bayanihan —que todavía hoy sigue girando con éxito por Occidente— y por los cuidadosos trabajos de Leonor Orosa Goquingco, una generación de coreógrafos capitaneados por Alice y Denise Reyes, junto con Edna Vida, resultó fundamental para consolidar la danza moderna y garantizar su continuidad, a través de discípulos tan cualificados como Agnes Locsin, Eugenio Cabayen, Hazel Sabas, Kristin Jackson y Joy Coronel.

La danza moderna, pues, lleva ya largo tiempo totalmente afianzada, sin problema conceptual alguno, en la escena filipina, con lo que puede afirmarse que Filipinas es una excepción en el panorama coreográfico del Sudeste asiático.

7. India

Indiqué al principio que aunque básicamente me referiría al Este del continente, al hablar de danza en Asia me resultaba muy difícil prescindir de una potencia cultural tan importante como la India. Sobre todo como contraste a cuanto llevamos dicho, ya que en la danza india (y, por analogía, la de Paquistán

y, en algún grado, Bangladesh) sí que se da una cierta y peculiar modernidad, aunque se produzca de forma paradójica.

Porque ahí sucede algo muy curioso: Lo que en India se entiende como danza moderna nace antes de que se redescubra y renazca —a lo largo del pasado siglo— la danza clásica que se había practicado en la antigüedad. Es decir que se trata de un proceso perverso, porque mientras la modernidad occidental se desarrolla en un proceso evolutivo y continuo, o la del Este asiático en un proceso inductivo y mimético, en el Subcontinente la danza moderna se crea sobre un vacío histórico que más tarde la investigación se afanará en cubrir.

Y es curioso cómo el nacimiento de esa danza moderna india se produce por inducción eurocéntrica: la demanda de orientalismo que Europa genera a principios del siglo XX hace que los coreógrafos indios que son contratados para actuar en el Viejo Continente, inventen un estilo, basado sobre unas formas más intuitivas que ciertas pero que, en todo caso, resultan bellas y capaces de transmitir un mensaje estético que, rápidamente, es identificado con la India.

Uday Shankar fue el padre de este fenómeno. Triunfador, en 1931, en el Théâtre des Champs Elysées, donde fascinó al sofisticado público parisino, se basó para crear su estilo, en esculturas, bajorrelieves y pinturas, así como en la vida cotidiana india.

En todo caso, el carácter de modernidad que los indios atribuyen al estilo de Shankar, no tiene nada que ver con el occidental, o al menos con el que califica la danza moderna de Occidente. En la danza moderna india de Shankar no hay, ni mucho menos, aquel claro sentido —que Calinescu o Sánchez Vázquez predicaban de la modernidad— de militancia, de exploración, de inconformismo, de innovación o de ruptura. Podrá parecer confuso, pero nadie puede, ni debe, negar a los indios el derecho de llamar danza moderna a lo que les apetezca.

Tras la independencia, se produjo —como natural reacción nacionalista— la recuperación del folclore genuino, y la llamada danza moderna quedó relegada a un discreto segundo término. Pero en 1984 sucedió algo importante. Aprovechando un programa de cooperación alemán, se celebró en Bombay el primer *Encuentro de Danza Oriente/Occidente*. Y ahí sí que empezó a emerger un trabajo esencialmente moderno, en el que se tocaban temas contemporáneos, de crítica social incluso, obviando la cinética tradicional para explorar nuevos movimientos, descargando el vestuario de abalorios para quedarse en saris muy sencillos o, simplemente, en mallas y, sobre todo, adoptando una lectura más cíclica que lineal del ritmo coreográfico. Y eso supuso, por fin, una inyección de genuina modernidad a la danza india.

Chandralekha ha sido la gran impulsora del movimiento. Sus coreografías *Tillana* o *Angika* son ya míticas y traslucen su dominio del medio, junto a una insólita imaginación coreográfica. Chandralekha cuenta hoy ya con un buen número de sucesores: Kumudini Lakhia, Birju Maharaj, Ananda y Tanusree Shankar, Manjusri Chaki-Sircar. A ellos habría que añadir dos notables solistas: Astad

Deboo y Asha Coorlawala. Y, entre los más actuales, Daksha Sheth (con su compañía AARTI), Anita Ratnam y Bharat Sharma.

8. Tiempo, espacio, cuerpo

Tiempo

Tras este recorrido se hace patente el enorme grado de diversidad que ofrece el panorama. La pulverización del mundo asiático —muy lejana a la coherencia fundamental que adorna al mundo occidental— es evidente en todos sus sectores. Y la danza no es una excepción.

Pero en todo caso, e incluso a causa de esta diversidad, lo cierto es que la danza oriental ha ejercido, desde principios del siglo XX, una cierta fascinación sobre los coreógrafos occidentales, que intermitentemente han vuelto sus ojos —a menudo cansados— hacia Oriente en busca de fórmulas y recetas que dieran un carácter novador a sus creaciones, insuflándoles una bocanada de aire fresco.

Y siendo la danza un arte que se produce en el tiempo y el espacio, la primera tentación de todo coreógrafo occidental es intentar aprehender ambos en sus dimensiones asiáticas, para incorporarlos a sus propias creaciones. Detengámonos un momento en ello.

Cuando me toca explicar la distinta dimensión del tiempo asiático, las distintas pautas temporales que guían la vida en Asia en todos los terrenos, suelo acudir a dos anécdotas reveladoras. Hace tiempo recibí una carta de un investigador japonés exponiéndome un plan para adaptar lo que él llamaba el modelo de reconciliación europeo al Nordeste asiático. En una prolija misiva de cuatro folios a dos caras, desarrollaba su teoría y proponía una serie de interesantes acciones. Al final, desolado, escribía: «Y le ruego que me excuse por la imperdonable longitud de esta carta. Le doy mi palabra que no he tenido tiempo para hacérsela más corta».

En los años setenta, el jerarca chino Chu En-lai, mano derecha del Gran Timonel, aparecía en uno de esos programas de la televisión francesa donde se filosofa a diestra y siniestra, con aire divulgativo. Chu había estudiado en Francia, hablaba un correctísimo francés y conocía de sobra las reglas de juego. Se habló de revoluciones, intentando odiosas comparaciones entre la china y la francesa. Y cuando el presentador le preguntó si creía que la de 1789 había sido un éxito, Chu, sin ningún empacho, contestó: «Bueno, todavía es un poco pronto para decirlo...».

«La mariposa no cuenta los meses, sino los momentos; y tiene tiempo para todo», escribe Rabindranath Tagore. Esta concepción del tiempo difiere de la del mundo occidental, mucho más metronómica. El tiempo asiático es mucho más flexible y está asentado sobre la ausencia del apremio, de la prisa. Las cosas no se hacen; se van haciendo. Lo que en Occidente tildamos de *work in progress* tiene su sentido para los asiáticos. Pero mientras en Occidente

ponemos más fe en el *work*, a los orientales les interesa más el *progress*. El sentido de producto acabado, que tanto tranquiliza a los occidentales, asusta al asiático, porque lo acabado no puede ser sino perfecto, y el camino a la perfección no es cosa de días, ni de meses, ni de años. Es algo que, por supuesto, afecta a los humanos, pero que a todas luces les excede. Buda establece períodos para la humanidad que van de diez mil en diez mil años. Si pensamos que Jesucristo murió hace sólo mil novecientos sesenta y nueve, los términos de la comparación resultan lacerantes.

Espacio

En cuanto al tratamiento del espacio, hay que tener muy en cuenta la especial relación del asiático con la naturaleza. El diálogo del oriental con su entorno tiene un sentido distinto del que pueda sostener un occidental con el suyo.

En Asia se piensa holísticamente. La tradición dualista occidental es entendida como una fórmula no sólo extraña, sino bárbara. Allí, todo forma parte de todo; de un todo indivisible, que todo lo comprende.

El eterno silencio de los espacios infinitos que aterraba a Pascal, no asusta para nada al oriental, porque se siente parte integrante, familiar, componente inseparable de esos mismos espacios.

Y en ese marco el espacio cobra otro significado que trasciende las percepciones tridimensionales del occidental. Y de ese modo la escena, como espacio habitado por el bailarín, se agranda considerablemente; porque la *mensura*, la medición de ese espacio, queda automáticamente superada.

El bailarín asiático recorre su espacio con otro sentido, en la medida en que su cuerpo lleva incorporada una memoria cultural que hace que lo *reconozca* de forma distinta al occidental. Para el oriental el espacio no es un concepto objetivo, de tantos metros cuadrados. El espacio no es un mero lugar. Es una apropiación inmanente a su propia esencia. «Bailar —dice Kajo Tsuboi— es dialogar con el centro de la tierra». Jacqueline Robinson con visión eurocéntrica decía que todo gesto modifica el espacio. Un oriental diría que todo gesto es espacio. En el oriental, el espacio se constituye en el propio bailarín. No es un elemento sobre el que se trabaja; es también el propio trabajo: la danza, en definitiva.

Cuerpo

Y algo habría que decir también del cuerpo, instrumento principal del bailarín. A menudo se ha especulado sobre la mayor flexibilidad del cuerpo asiático con respecto al europeo. La menudez de los cuerpos del Sudeste es evidente, sobre todo en relación con los más voluminosos cuerpos occidentales. En principio, podría pensarse que esa flexibilidad genera un tono muscular diferente que a su vez propiciaría una distinta fluidez del movimiento. Mucho han discutido los antropólogos sobre ello, sin demasiado acuerdo y siempre al borde del precipicio de la incorrección política. Pero lo que sí está claro —como ya anticipábamos—

es que el cuerpo humano, oriental y occidental, lleva inscrito en sí mismo una serie de valores culturales. El cuerpo se constituye en memoria, palimpsesto, testimonio cultural, en cuanto que se ha ido moldeando a través de una práctica cotidiana y de reglas disciplinarias que pertenecen a una cultura física determinada. Y, al bailar, ello se muestra de la forma más natural, en escena.



Susanne Linke, *Orient-Okzident*, 1984. Fotografía: Heinz Lohmann.

Y notables son también los casos del belga Michael Laub, que ha trabajado en profundidad con elementos indios, o de la alemana Susanne Linke quien, en 1984, estrenó un solo de título revelador: *Orient-Okzident*.

También el *butoh* ha tenido una clara influencia en la escena europea postmoderna. Y ahí sí que la interculturización ha resultado altamente efectiva. Personalmente, cuando me preguntan por un buen grupo de *butoh*, suelo pensar en la importancia influencia que tuvo de esa modalidad de danza el grupo occidental de La Fura dels Baus en sus primeras producciones.

Estos son ejemplos muy claros, de significación e intención muy concretas. Pero junto a ellos existen muchísimos más, de menor visibilidad pero igual importancia, en la medida en que reflejan la mayor accesibilidad que hoy los coreógrafos occidentales tienen, no sólo a aquellos elementos asiáticos, sino a la facilidad de adaptarlos a su propia creatividad. Porque la percepción mutua

Pero mientras los coreógrafos occidentales pueden llegar a valerse del tiempo y del espacio orientales, mucho más difícil les resulta cualquier apropiación del cuerpo, por razones evidentes.

En cambio, tiempo y espacio oriental fueron ya manejados a principios de siglo, en la escena europea, por Max Reinhardt y Georges Fuchs, fascinados por la giras de los grupos de *kabuki* por Europa, en 1900 y 1902. Y sabido es cómo Bertold Brecht se basó en el teatro chino para dar un contenido épico al suyo propio. En danza, una de las matriarcas de la *modern dance*, Ruth St. Denis, se apropió de algunos caracteres del orientalismo, si bien a la larga los banalizó, convirtiéndolos en una mera fantasía oriental. En tiempos más recientes, Bob Wilson ha jugado a placer con tales parámetros;

de Oriente y Occidente, lo que los clásicos llamaron *lo sguardo dell'altro*, la mirada del otro, está cambiando a pasos agigantados gracias al proceso de globalización. La denostada globalización, hidra de siete cabezas, puede tener una octava que no sea dañina como las demás: aquella que paulatinamente va eliminando las fronteras —sobre todo las de la mente, que son las más peligrosas— acortando las distancias, haciendo que la comunicación e información en tiempo real vayan relegando al olvido malos entendidos, distorsiones o desencuentros.

A merced de la globalización, ¡qué pocas cosas resultan ya exóticas en el 2002! Precisamente, la caída del concepto de exotismo es uno de los factores culturales que más distingue a esta globalización que ahora sobrellevamos, con respecto a las que la han precedido.

No hace mucho acudí, en una prestigiosa institución cultural de Barcelona, a un concierto de monjes tibetanos que durante algo más de una hora nos obsesquiaron con sus cantares monódicos, con voces de bajo profundo, hundidos en las simas vocales del fa-1. La sala estaba llena a rebosar de jóvenes que habían pagado religiosamente su entrada y que al final aplaudieron a rabiar. Ello hubiera sido impensable una generación atrás. Como mucho habría acudido un cierto número de esnobs que —sofocando un bostezo— hubieran aguantado estoicamente, por el qué dirán, un espectáculo que les habría parecido tan largo como monótono.

Los festivales WoMad son también un buen ejemplo de cómo, a golpe de globalización, vamos todos *domesticando* formas culturales que sólo hace un tiempo estábamos en el limbo —inocente pero distante— de lo exótico. Y la danza no se sustraerá a esta tendencia.

Confío en que un artículo análogo a éste resulte dentro de quince años totalmente distinto. Y no se trata tanto de que contradigamos a Rudyard Kipling cuando decía que el Este es el Este y el Oeste es el Oeste, y que como las rectas paralelas nunca se encontrarán, sino de ser conscientes de que un mundo global deberá significar algo tan simple como compartir valores, éticos y estéticos. Y que de ello —como de todo mestizaje— sólo se pueden esperar resultados positivos. En arte, bellos.

Delfín Colomé
Crítico de Danza
Director Ejecutivo de la Fundación Asia-Europa, Singapur

RESUM

L'aparició de la dansa moderna a la civilització occidental es produeix al voltant dels anys trenta. Però què va passar a l'Orient? En aquest article volem calibrar l'actual situació de la modernitat coreogràfica a l'Est asiàtic tot mirant de d'esbossar-ne la seva evolució històrica i social. Mitjançant aproximacions particulars a cada país de l'Est asiàtic, intentem detectar uns denominadors comuns per a tota la regió. També analitzem els conceptes de *temps*, *espai* i *cos* a l'Àsia, per tal de d'esbrinar si la globalització aconseguirà que la dansa moderna esdevingui un producte cultural global en el qual tant l'Orient com l'Occident hi tinguin una participació tan creativa com equilibrada.

RESUMEN

La danza moderna emergió en la civilización occidental hacia los años treinta. Pero, ¿qué pasó en Oriente? En este artículo se calibra la situación actual de la modernidad coreográfica en Asia del Este, trazando su evolución histórica y social. A través de aproximaciones individuales a cada país del Este Asiático, se intenta dar con los que puedan ser sus denominadores comunes para toda la región. También se analizan los conceptos de *tiempo*, *espacio* y *cuerpo* asiáticos, para dilucidar si la globalización puede lograr que la danza moderna se convierta en un producto cultural global, en el que tanto Oriente como Occidente tengan una participación tan creativa como equilibrada.

ABSTRACT

Modern Dance was introduced into the Western civilization around the thirties. But, what happened in the East? This article ponders the present situation of choreographic modernity in East Asia, tracing its historical and social evolution. An individual approach to each country of East Asia is made, trying to find some common denominators for the full region. The concepts of Asian *time*, *space* and *body* are, as well, analyzed, so as to elucidate if globalization will make modern dance become a global cultural product in which East and West could have a balanced, creative participation.