

ENERO 1996

EL CORREO DE LA UNESCO



LA DANZA *el fuego sagrado*

invitado del mes:
MAURICE BÉJART

M 1205 - 9601 - 22,00 F



Amigos lectores, para esta sección CONFLUENCIAS, enviémos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.



La noche de los tiempos

1984, aguafuerte (39,5 x 49 cm) de Roland Maison

Esta abundancia de figuras, separadas por una grieta vertiginosa, evoca el abismo de las edades. Con su extraño grabado, el artista belga hace pensar en el arte maya y en particular en el dios-serpiente que se ve en Kabah (Yucatán), o en ciertas esculturas toltecas con grandes ojos soñadores.

© Roland Maison, Bélgica

4
INVITADO DEL MES:
Maurice Béjart

9
AL CORRER DE LOS MESES
por
*Bahgat Elnadi y
Adel Rifaat*

40
LA CRÓNICA DE
Federico Mayor

42
PATRIMONIO
*El templo
de Apolo Epicuro*
por Takis Theodorópulos

45
AREA VERDE
por France Bequette

48
El maestro titiritero
Isabelle Leymarie entrevista a
Huang Hai-Tai

50
SE PUBLICÓ EN
El Correo de la UNESCO
EN DICIEMBRE DE 1955

LA DANZA *el fuego sagrado*



10 EL IMPULSO INTERIOR
por Dominique Dupuy

13 LOS LENGUAJES DEL ALMA
por Werner Lambersy

16 EL RITMO OCULTO
por Eugenio Barba

20 NIJINSKI, EL COMBATE DE LA VIDA Y DE LA MUERTE
por Martine Leca

22 LO POSTMODERNO EN EL CANDELERO
por Jochen Schmidt

Nuestra portada:
Europa Ballet (1985),
coreografía de Jorge Donn,
ballarín argentino.
© M. Voyer/Métis, Paris

Las metamorfosis de la tradición

27 JAPÓN EL CUERPO REINVENTADO por Akira Amagasaki

30 MUNDO ÁRABE UN AFÁN DE EMANCIPACIÓN por Wendy Buonaventura

34 GRECIA UN MUSEO VIVIENTE por Alkis Raftis

36 INDIA UN DESAFÍO AL TIEMPO por Romain Maitra

Consultor: Romain Maitra

EL CORREO DE LA UNESCO

AÑO XLIX
Revista mensual publicada en 30 idiomas y en braille

"Los gobiernos de los Estados Partes en la presente Constitución, en nombre de sus pueblos, declaran:
Que, puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz;
(...) Que, una paz fundada exclusivamente en acuerdos políticos y económicos entre gobiernos no podría obtener el apoyo unánime, sincero y perdurable de los pueblos, y que, por consiguiente, esa paz debe basarse en la solidaridad intelectual y moral de la humanidad.
Por estas razones, (...) resuelven desarrollar e intensificar las relaciones entre sus pueblos, a fin de que éstos se comprendan mejor entre sí y adquieran un conocimiento más preciso y verdadero de sus respectivas vidas."

TOMADO DEL PREÁMBULO DE LA CONSTITUCIÓN DE LA UNESCO, LONDRES, 16 DE NOVIEMBRE DE 1945

Maurice Béjart

Un viaje iniciático

■ Cuando comenzó su carrera artística en los años cincuenta, el ballet no había salido aun de sus moldes clásicos. Usted vino a perturbar ese orden, como antes Nijinski, quien no dudó en escandalizar para hacer revivir la danza.

Maurice Béjart: Nunca traté de escandalizar, sino de contribuir a un despertar. Mi revolución no ha sido estética, como la de Nijinski, sino social. Nijinski introdujo una estética totalmente nueva, en la música, el decorado, la interpretación. Pero él presentaba sólo cuatro o cinco espectáculos, en escenarios de ópera y ante un público de estetas.

En cambio yo me propuse cambiar el lugar y el público, y para ello ocupé los palacios de deportes—5.000 localidades, durante un mes, a precios accesibles. Hice que el ballet entrara en el festival de Avignon, en los anfiteatros, en escenarios populares. A mi juicio, la danza no puede seguir siendo elitista. Es un lenguaje universal, un medio de unión universal. En los bailes populares de todo el mundo el primer gesto consiste en darse la mano. La danza es un medio de comunicación social, política, religiosa. Y el público participa en esa magia, en esa empatía. Su corazón late, su alma se ensancha, su cuerpo anhela dilatarse. Sí, la danza tenía que romper viejos moldes y optar por ajustarse al ritmo de las pasiones, las pulsiones, las muertes y los renacimientos. Ya no se trata de transmitir un mensaje cifrado, hipersimbólico, sino un impulso interior.

■ ¿Por ello introdujo usted esa innovación —la inmovilidad, el recogimiento— en la danza misma?

M. B.: En ese caso me inspiré en ciertas disciplinas orientales. Mi padre hablaba y escribía en chino. Yo mismo practiqué el Zen con el maestro Deshimaru. El Zen nos enseña una actitud corporal —ante

el tiempo y el espacio— que difiere enormemente de la de Occidente. Parte del vacío como algo benéfico. Vaciar el huevo del mundo de todas sus escorias para llenarlo con la transparencia de la luz y del aire —he ahí nociones que nutren el trabajo del coreógrafo y del bailarín. A través de la danza procuro hacer una ofrenda de serenidad y unidad al hombre occidental —tan atomizado, fragmentado, compartimentado.

■ Usted se inspira también en las artes marciales.

M. B.: Así es. Las artes marciales sugieren una forma de reintegrar nuestro cuerpo en el cosmos. No se trata de un combate, ni de una competición, sino de una disciplina interior a fin de regular la energía que anida en nosotros. El ser humano está sometido al flujo y al reflujo, al yin y al yang, el paso continuo de uno a otro, y viceversa. Participa así en la unidad y la multiplicidad del mundo, que encierra todos los posibles, idéntico y, sin embargo, en perpetua transformación. Está sometido a ritmos que ordenan su vida cotidiana —y que la danza procura transmitir: la actividad y el descanso, la absorción y la eliminación, la eclosión, la plenitud y la muerte. El hombre forma parte de ese orden universal. Y es lo que la danza debe celebrar en primer lugar.

La gota de agua que cae de ese árbol, allí en el jardín, va a modificar la hoja, que a su vez modificará un fragmento de molécula de oxígeno, que influirá en la respiración de un ser

humano. Todo está imbricado, íntimamente ligado. Somos sólo transformación de instante en instante. Por ello es tan importante estar presente, sin divisiones ni divagaciones del espíritu, en cada uno de esos instantes y en cada una de nuestras acciones. La hoja más pequeña, la más ínfima gota de agua, son indispensables para el equilibrio del mundo. La danza debe integrarse en ese movimiento general.

■ ¿Existe para usted una línea divisoria entre lo profano y lo sagrado?

M. B.: Lo profano no existe. Todo es sagrado. Cuando como, cuando duermo, amo o bailo. Si Dios no estuviera siempre presente en la vida de cada individuo, no valdría la pena nombrarlo. Dios no es un anciano barbudo que domina de lejos el universo. Está entre nosotros y en cada cual. Por ello el fanatismo, la intolerancia, la exclusión son un insulto a lo divino. Lo divino es la unidad. El islam, a mi juicio, responde a ese llamado a la unicidad, a la unión, a la simplicidad. Es una religión estrechamente ligada al cosmos, en que cada gesto de la vida diaria está marcado por la creencia en la indivisión y donde la práctica de lo sagrado es cotidiana, constante. Pero todas las religiones están ligadas a lo divino, y ninguna vale más que otra cuando se las practica con fe y pureza, cuando a través de ellas se procura revelar nuestra esencia divina.

■ ¿El tema del andrógino, que aparece a menudo en sus ballets,

Intento hacer una ofrenda de serenidad y de unidad.

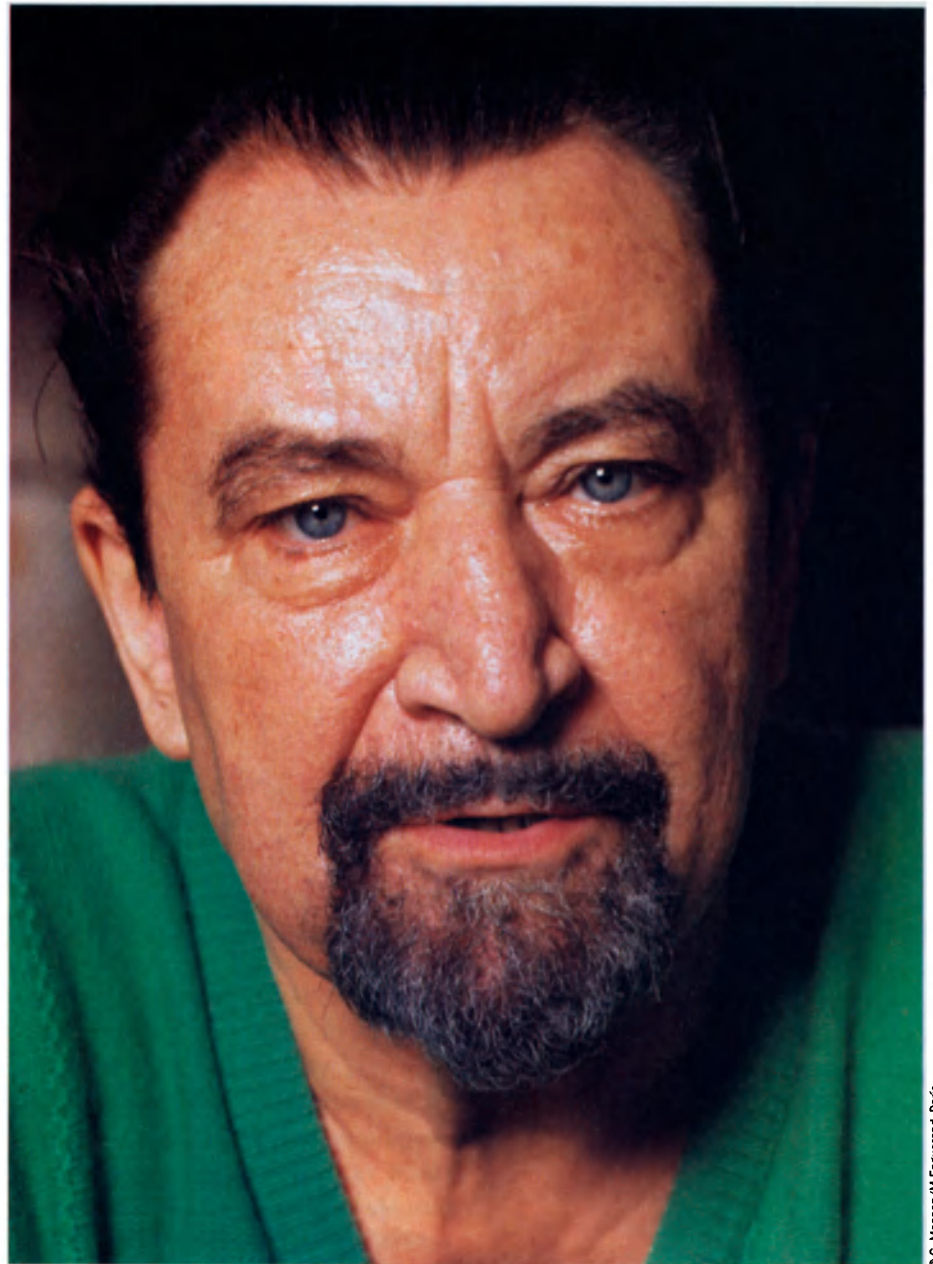
Bailarín y coreógrafo, Maurice Béjart es uno de los grandes creadores del ballet moderno. De su *Sinfonía para un hombre solo* (1955) a *Nijinski clown de Dios* (1990), supo hacer de la danza, ya no un arte de esteta, sino un lenguaje universal y un espectáculo completo. Para los lectores de *El Correo* analiza el sentido profundo de su creación.

evoca esa noción de unidad, la del ser absoluto antes de la división?

M. B.: Exactamente. Es evidente que la lucha por afirmar una supuesta superioridad masculina o femenina es aberrante, *contra natura*. El mundo es indisolublemente masculino y femenino. Pretender el genocidio de una mitad por la otra es una locura. El hombre nada puede sin la mujer y viceversa. Al comienzo de los tiempos estaban reunidos en un solo cuerpo. Es un tema que no ha cesado de obsesionar a poetas, filósofos y pintores. *Séraphita*, de Honoré de Balzac, obra maestra de la literatura, trata de este mito, donde los contrarios se unen, se identifican. Es el principio vital de complementariedad entre el yin y el yang, la vibración constante entre el polo femenino y el polo masculino que todos llevamos dentro. La separación es una herida —que, precisamente, procuramos cicatrizar con la expresión artística. Lo esencial es el todo, la unión, la identidad. No la división.

■ ¿Por qué se siente usted atraído por el Lejano Oriente, y sobre todo por el Japón?

M. B.: Siento atracción por el Asia en



© C. Masson/M. Enguerand, París

general. En ese continente están las fuentes de nuestro pasado y de todas las grandes religiones: judaísmo, cristianismo, islam, budismo, hinduismo, sintoísmo. Asia cuenta con tres mil millones y medio de hombres y mujeres, que forman un mosaico de pueblos, lenguas y culturas, pero es además el polo del desarrollo tecnológico del futuro. Asia será el centro de gravedad del tercer milenio.

Por otra parte está mi trayectoria personal en el Lejano Oriente. He seguido las enseñanzas de un gran maestro Zen japonés y muchos de mis bailarines son japoneses. También la India y el Irán me han marcado profundamente. Soy un mestizo: mi abuela materna era kurda, mi abuelo materno

catalán, mi abuela paterna bretona. Encuentro mis raíces en todos los puntos del planeta. En todas partes soy un nómada. No vivo en ningún sitio. Allí donde voy planto mi tienda, antes de emprender viaje nuevamente. ¿Pero acaso no somos todos un “*patchwork*” de culturas?

■ Su padre dijo: “El espacio es más real que el tiempo.” Esta idea parece haber sido para usted un hilo conductor...

M. B.: Vivimos en el espacio, nos proyectamos en él, lo habitamos. El tiempo, en cambio, nos habita y nos destruye lentamente. Crece y envejece con nosotros. El tiempo es el corazón, con su ritmo inexorable como un reloj. El

Maurice
Béjart

Un viaje
iniiciático



© C. Masson/M. Enguerand, París

espacio, en cambio, sólo existe a través de las cosas. Y nosotros somos una cosa más en ese espacio —como el coche en el estacionamiento, como el árbol allí enfrente. La danza nos permite esculpir el espacio que nos rodea. Estructurarlo. A condición de vivir en el presente. El presente es lineal, sereno, puro. El presente es el tiempo hecho eternidad.

■ **Usted crea sus ballets intuitivamente, el cuerpo construye la materia de las figuras, y el decorado se reduce a menudo a unas pocas líneas en el espacio.**

M. B.: Sí, hay en primer lugar una intuición corporal, un boceto. Pero de inmediato se impone un estudio prolongado. Para algunos ballets, me documenté durante dos años y leí un centenar de obras. En el fondo, la intuición y el conocimiento avanzan juntos. El bailarín, al situar su cuerpo en el espacio y abrirlo a ciertos ritmos, también me sugiere figuras. La arquitectura del ballet es transparente, para acompañarlo en esa búsqueda de gracia, de proyección fuera de la materia. El ballet moderno representa el fin de un esteticismo artificial, añadido del exterior. Sin olvidar la exigencia técnica, la danza moderna trata de ser cada vez más expresionista, energética. El torso va desnudo como una vela desplegada; la mirada se hace más intensa; los brazos, también desnudos, sugieren mejor el vuelo del bailarín. La danza clásica escondía el cuerpo bajo tules y bordados. Hoy, en cambio, el cuerpo se muestra y glorifica las pulsiones, las pasiones, que en otros tiempos hubiesen provocado escándalo.

Nijinski irritó a la burguesía porque la comunicación del éxtasis parecía entonces algo obscuro. Con él se convirtió en una mayéutica, en una catarsis que se comparte con el público. La danza es a partir de entonces ceremonia de entrega y de participación.

■ **¿Qué pensar entonces de los bailes del sábado por la noche en las discotecas?**

M. B.: Las discotecas son un ersatz. Doy a esta palabra el significado que se le daba durante la guerra —un sustitutivo artificial. A falta de café, se bebía ersatz, a falta de pan, se comía ersatz. El baile es para el ser humano una necesidad, pero como el auténtico rito del baile ya no existe, como no hay más comunión popular en la plaza de la aldea, en la iglesia, donde al darse la mano se entregaba el corazón, como estamos privados de alegrías sencillas y fuertes, se recurre al jolgorio del sábado por la noche. Sin el baile el ser humano pierde una de las dimensiones de su presencia en el mundo. Los substitutivos del sábado por la noche son evidentemente antidanzas, pero, aun bajo esa forma desvirtuada, siguen siendo danza, es decir, una forma de liberar las fuerzas naturales, de sentir el cuerpo que, durante siete días, ha sido un caparazón vacío trasladado de un sillón a otro, de la oficina a la casa, de la casa al automóvil. Los bailes del sábado están hechos de sudor, de alcohol, de deseo, de exaltación, de un júbilo confuso y de significado equívoco, pero, sin embargo, indispensable para el equilibrio interior.

■ **La gente baila en momentos solemnes, pero también en momentos de crisis.**

M. B.: Los momentos solemnes están desapareciendo; hay cada vez menos fiestas y más vacaciones. Las fiestas eran rituales acompañados de bailes y de un sentimiento de comunión. Las vacaciones

representan un corte en la vida ordinaria, un descanso mecánico, robotizado, en que cada cual sigue estando dividido, más aislado aun de su cuerpo, de los demás, del cosmos.

■ **En sus ballets hay a menudo cuerpos desarticulados, sufrientes, como en el momento de un parto o al salir de una crisálida.**

M. B.: A veces, como en *Pyramide*, puedo optar por movimientos más curvos, con menos rupturas rítmicas. Pero también a veces es necesario atropellar la armonía, intentar un grafismo audaz, barroco. Contorsiones, cuerpos dislocados, movimientos entrecortados; brazos que se levantan para un vuelo imposible. El ser humano ha sentido siempre la tentación de Icaro, porque sigue siendo Sísifo. Todos estamos afectados por una ceguera pasajera, y pasamos de un umbral a otro de nuestra vida en busca de la luz eterna.

Es éste el viaje iniciático que pongo en escena. Algunas figuras muestran al ser humano desplegándose, abandonando su postura acurrucada en el seno materno. Los bailarines buscan su punto de apoyo en una geometría a la vez pura y barroca donde las líneas se quiebran y los gestos ya no son armoniosos, para mostrar la dislocación del mundo. La rutina es a veces un yugo terrible, que he procurado siempre pulverizar; a causa de ella, dejamos de ver, de escuchar, de presentir. Por mi parte intento mostrar nacimientos, escribir “el evangelio de la armonía universal”, del que hablaba Nietzsche. El ballet moderno posee, a mi juicio, la facultad de estar en relación directa con la tierra y los seres humanos. Así, por un instante, la celebración poética del ballet suspende el infortunio del individuo moderno. Ese milagro es posible porque éste posee en sí todos los componentes de su luz y su transformación. La danza no hace más que dejarlos al descubierto.

Todos estamos afectados por una ceguera pasajera, y pasamos de un umbral a otro de nuestra vida en busca de la luz eterna.



© C. Masson/M. Englerand, Paris

La consagración de la primavera
(1988), coreografía de Maurice Béjart.

■ Y la comunicación se establece. El público entra en ese estado de empatía en el que se confunden los que danzan y los que contemplan, lo que se mueve y lo que permanece inmóvil.

M. B.: El teatro es lo que se mira y lo mirado; es el niño que baila o que recita una fábula de La Fontaine ante su madre. Es nada más que ese contacto.

■ ¿La fascinación que usted siente por el kabuki se debe a que es un arte completo en el que entran el maquillaje y la palabra, el teatro y la filosofía?

M. B.: Sí, me apasionan los teatros completos. En la tragedia griega, el coro cantaba y bailaba, el actor mimaba, actuaba y hablaba. El actor del kabuki es un gran bailarín y un profundo pensador. Nos muestra lo inefable, el punto en que se detiene el pensamiento que divide, para dar lugar al silencio que reúne. Soy un devoto de la unidad. Trabajo por la unidad de ese ser humano escindido porque su alma, su cuerpo y su espíritu nunca tienen tiempo de reunirse. El arte debe ofrecerle la posibi-

lidad de esa unión, frente a la desintegración que lo amenaza a diario.

■ Tenemos necesidad de mitos, dice usted...

M. B.: La cuestión de los mitos no es secundaria, ocupa un lugar central en nuestro ser, y por consiguiente, en nuestro arte. Ninguna civilización puede prescindir de los mitos. La nuestra procuró hacerlo, y ha fracasado. Los mitos, como el ave fénix, renacen siempre de sus cenizas, transformados, con nuevos ropajes, pero eternos. Al hombre moderno le hace falta ese humus de eternidad, donde los mitos hacen actuar a los

dioses de nuestra infancia. El mito es el ser humano que adopta una apariencia superior, se vuelve invulnerable, atraviesa los siglos, se traslada de un punto a otro del tiempo y del espacio, pero sigue siendo un ser humano, con su fuerza y su debilidad. En él se conjugan lo divino y lo demoníaco. Es su duelo permanente. Pero ese duelo le resulta indispensable para surgir de la nada, así como no puede prescindir de mitos, iconos, reflejos superiores, para nombrar la existencia. A partir de los mitos, el individuo se forma y encuentra su impulso creador. Y la danza esculpe esos mitos, en directo, sobre el escenario, ante el público que va a sumar su realidad cotidiana a esa transformación, para encontrar así su salida hacia lo alto. ■

Trabajo por la unidad de ese ser humano escindido porque su alma, su cuerpo y su espíritu nunca tienen tiempo de reunirse.



Al correr de los meses

Un artículo publicado recientemente en la revista jesuita *La Civiltà Cattolica* ¹ plantea la siguiente pregunta: “¿Se puede hablar de ‘revelación’ en las religiones no cristianas?” La respuesta es afirmativa. Lo que quiere decir que hay textos sagrados que no son la Biblia, en que también se expresa la voz de Dios.

Es posible que algunos no capten el alcance de esta afirmación. Ahora bien, constituye una verdadera ruptura con una tradición que ha atravesado toda la historia de las religiones reveladas. Es cierto que algunas grandes conciencias se han atrevido, a lo largo de los siglos, a formular un pensamiento semejante —a veces a riesgo de su vida. En tiempos más recientes, ha habido algunos empeños de acercamientos interreligiosos a partir de tal premisa. Pero jamás hasta ahora con el aval de la Santa Sede.²

Los intérpretes autorizados de cada una de las religiones reveladas siempre han sentido la tentación de considerarse los únicos depositarios del mensaje divino —llegando a oponerse unos a otros en cuanto a los significados posibles de ese mensaje. Con frecuencia el resultado ha sido un antagonismo entre las diversas comunidades religiosas, al pensar cada una que defiende la única palabra verdadera de Dios. Esta tendencia, ya se sabe, adquiere hoy día renovados bríos en numerosas sociedades en crisis, donde la interpretación extrema de un discurso religioso puede ser utilizada como medio para movilizar, e incluso exacerbar, las pasiones identitarias de una comunidad.

Por eso el artículo de *La Civiltà Cattolica* merece ser saludado como un acontecimiento. Al reconocer a todas las religiones el acceso a la revelación, reconoce a todos los creyentes una dignidad equivalente, es decir el mismo derecho a ser respetados y escuchados por los demás. Responde a una postura intelectual que reivindica, en todos los ámbitos, y mucho más allá de la esfera religiosa, la opción de la apertura y la fraternidad humana frente al despotismo de las verdades únicas: la trascendencia que unifica a los seres y al mundo frente a un comunitarismo que divide y lastima.

Dicha postura, el lector podrá tener la impresión de encontrarla a menudo en estas páginas dedicadas a la danza. Y tal vez llegue, en algunos momentos, a desentrañar el misterio de ésta.

1. 28 de octubre de 1995, N° 3488.

2. El corresponsal del *Washington Post*, Daniel Williams, así lo advirtió al comentar la noticia en un artículo titulado «Una antigua herejía encuentra oídos favorables en el seno de la Iglesia Católica» (*International Herald Tribune*, 3 de noviembre de 1995).

el impulso interior

Gracias a la danza el ser humano restablece los lazos que lo unen al mundo.



por Dominique Dupuy

Arriba a la derecha, *Apolo Musagetes* (1972), con Rudolf Nureiev (en primer plano). Reposición del ballet de Igor Stravinski estrenado en 1928 por los Ballets rusos, con una coreografía de Georges Balanchine.

A la derecha, *Enter* (1992), coreografía de Merce Cunningham.

© Marc Enguehard, París

El coreógrafo y bailarín norteamericano Merce Cunningham durante un ensayo de *Event* (1976).

La relación del hombre moderno con el espacio es paradójica. Conquistador de espacios siderales y abisales, campeón de lo insondable, se ha desconectado de su entorno, de las fuerzas que lo rodean. Abandona la tierra, a riesgo de convertirse en un desarraigado, un extraterrestre. Lejos está el tiempo en que el campesino entraba físicamente en contacto con la tierra. Encaramado en su tractor se ha trans-

formado en hombre-máquina. Como también pertenece al pasado el navegante que se confundía con los elementos. Tranquilo, cómodo, aséptico, el vuelo en artefactos que nos impulsan de un continente a otro no tiene nada en común con el intrépido sueño de Icaro.

El hombre moderno casi no mantiene vínculos activos con los elementos, con la materia, ni siquiera con la fuerza de gravedad.

En la vida diaria se abstiene cada vez más de realizar los diversos movimientos que lo ligaban al mundo, como caminar, subir o bajar. Ascensores, escaleras mecánicas, automóviles, trenes: todo está nivelado. La mayoría de los gestos ordinarios en los que intervenía el cuerpo —batir, machacar, moler, mezclar— han quedado a cargo de la máquina.

Ciertas actividades lúdicas suplen esas carencias. Algunas son antiguas, como la feria, con sus columpios, su rueda gigante, su montaña rusa, o como el circo, con su cortejo de saltimbanquis y equilibristas. Otras, más recientes y de carácter deportivo —jogging, esquí, esquí acuático, plancha, vuelo a vela o con planeadores—, están casi siempre contaminadas por el espíritu de competición.

El ser humano corpóreo

Así, hoy día el ser humano soporta su cuerpo, su peso, comprime su columna vertebral (aunque en algunas civilizaciones se enseñe todavía el arte de sentarse). Abrumado por imágenes y sonidos que consume pasivamente, se agita pero no está en movimiento.



© C. Masson/M. Enguerand, París



© A. Pacciani/C. Masson/M. Enguerand, París

¿Y el bailarín? En tiempos pasados, al igual que el campesino y el marino, estaba vinculado a la tierra y al cielo, las actividades estacionales, la lunación, la meteorología, las funciones vitales. Con la desaparición de las faenas agrícolas tradicionales, esa forma de bailar se pierde, así como también el aspecto festivo de la danza.

Desde principios de siglo surgen nuevas formas de danza que tratan de reanimar ese antiguo vínculo del ser humano con la naturaleza y con su propio cuerpo. En el movimiento de mundialización de las sociedades y las culturas, la danza se ha convertido en una forma de expresión propicia, más que ninguna otra, al intercambio y al entendimiento. Oriente y Occidente, Norte y Sur se encuentran en ella, no sin dificultades, pero con un entusiasmo creciente.

¿Por qué?

La danza es un testimonio de la pertenencia del ser humano al universo y a sus componentes más profundos: la fuerza de gravedad, el silencio, lo sagrado. Incluso fuera del santuario, está impregnada de un significado ritual. Rito de un espectáculo que, desde su preparación a su cumplimiento, es un acto de comunión. Rito también de una práctica que instauro, en el lugar en que se celebra, un vínculo privilegiado con el maestro, un acto



© Joe Viesti/Ask Images, Paris

Bailarina de Bali, donde la danza tradicional tiene enorme importancia.

de despertar y de iniciación. Rito, por último, del cuerpo, al que se escucha, se cuida, en una actitud que guarda cierta analogía con la noción antigua de cuerpo-templo.

La relación con el universo se establece a través del cuerpo que danza —lugar de comunicación, vínculo con las energías, las fuerzas, las corrientes. Verticalidad afirmada entre la caída y el vuelo, verticalidad puesta en juego, *agravada*, el cuerpo al bailar se convierte en camino hacia el éxtasis.

El bailarín no es un *insensato*. Al contrario, se sirve hábilmente de sus sentidos: los llamados sentidos objetivos —vista, oído—, pero también los sentidos subjetivos, en particular el tacto, gracias al cual entra en contacto con los elementos, con la materia.

Lejos de la pasividad del hombre común, así como de la tensión de la proeza deportiva, el bailarín es el hombre corpóreo normal. Punto de enlace entre lo interior y lo exterior, realiza un acto de comunión. No compite consigo mismo ni con los demás. Sólo la armonía hace posible la danza colectiva. El bailarín descubre el espacio en un arrebató que no está lejos del éxtasis.

La danza no posee más materia que el espacio, el vacío, y el cuerpo humano como único instrumento. Ni palabras, ni colores, como tampoco tierra, piedra o madera. La danza se cumple en lo precedero. Sólo vive en la pérdida y el resurgimiento. Se borra y reaparece. El bailarín mismo, único actor de la danza, es mortal. Su instrumento, el cuerpo, envejece; está destinado a descomponerse. No hay un Stradivarius de la danza, como no hay un museo de instrumentos antiguos de la danza. Eterno artífice de sí mismo, ebrio de perfección, el bailarín baila en *cuerpo y alma*.

Un arte de lo precedero

La memoria de la danza es esencialmente oral y corporal. Supone una transmisión única, de maestro a alumno. El aparato que graba imágenes, la notación que registra y conserva resultan útiles, pero no excluyen el momento de la transmisión, ese instante único, ese placer excelso de comunicar a un niño, a un adulto, a otro, la esencia de un movimiento, como un secreto. En el maestro de baile hay algo de chamán.

La danza se cumple en un espacio fuera de lo común, en la calidad más que en la cantidad, en el ser más que en el tener.

Exige entrenamiento a fin de aprenderla y perfeccionarla —es indispensable un largo aprendizaje para que un movimiento, al pasar de lo trivial a lo insólito, se convierta en danza. Pero lo original no se volverá trivial. El bailarín hace lo que está al alcance de cualquiera, pero es la forma de hacerlo la que determina que su danza sea diferente, única.

Ese largo trabajo para llegar a la danza repercute en él y lo modifica. Lo lleva a realizarse, lo transforma. El bailarín resume y concentra en sí todos los movimientos del reino vegetal y animal. Es un árbol cuyas raíces se desplazan; es pez, es pájaro. Arbol móvil, gran pájaro terrestre, realiza un doble recorrido del espacio, horizontal y vertical, como una gran cruz en movimiento.

Pero el movimiento profundo de la danza es silencioso. Salvo los pocos casos en que intervienen sonidos corporales —zapateo, palmas, castañeteo de los dedos—, ese movimiento emerge del silencio, del vacío. Su resonancia interna está ligada a la respiración.

Alianza viviente entre la tierra y el cielo, lo material y lo inmaterial, el abajo y el arriba, lo oscuro y lo visible, lo decible y lo indecible, el bailarín es enajenado así como él enajena a quien lo contempla. Lo que produce pertenece al ámbito del deslumbramiento, la duración de un relámpago. Tiene y es el *fuego sagrado*. ■

DOMINIQUE DUPUY, bailarín y coreógrafo francés, es responsable del departamento de danza en el Institut de Pédagogie Musicale et Choréographique de la Cité de la Musique, en París.



© Valéne Damville, París

los lenguajes del alma

El baile está presente en cada acontecimiento importante de la vida. Una manera de liberar, o de restablecer, la corriente de comunicación entre los integrantes de una sociedad.

por Werner Lambersy

Arriba, festival de danzas aborígenes de Laura, en el noreste de Australia (Queensland).

WERNER LAMBERSY, escritor belga, es autor de numerosas obras, entre las que cabe mencionar *Anvers* y *Volti Subito*, publicadas ambas en 1994.

La danza procede de un tiempo festivo que rompe con el tiempo común para recobrar la trama de lo intemporal. En ella el ser humano celebra la existencia. Así lo han comprendido los pueblos que, para marcar un acontecimiento importante, triste o alegre, marchan (danza lenta), desfilan (ritmos diversos) o manifiestan su regocijo bailando a la luz de los farolillos.

Todavía hoy la apoteosis de una fiesta, en la aldea como en la ciudad, es inconcebible sin un baile. Una boda, una comunión o un bautizo terminarán inevitablemente en la pista de baile con el arrebató general de la ronda. Las

obras de caridad tendrán su té danzante, así como cualquier reunión tendrá su velada, los adolescentes su guateque y las señoritas casaderas su baile de presentación en sociedad.

Danza del cuerpo

El interés para la comunidad que participa en el baile reside ante todo en el hecho mismo de reunirse, de hacer el recuento de los presentes, los ausentes y los excluidos, de mostrarse ante las demás comunidades, así como ante sí misma. Se trata, en primer lugar, de establecer un orden y el reconocimiento de ese orden. La fiesta, con sus galas, su



© Joe Vestri/Ask Images, Paris

Fiesta en honor a la Virgen María, que se celebra en julio durante seis días en La Tirana (Chile).

despliegue de riqueza, su ostentación social, su ajetreo —controlado o no— contribuye a ello. El baile se convierte entonces en una escenificación, cuando no en una nivelación, de la correlación de fuerzas, a menudo difusas, en las que se basa el grupo.

En el baile la sociedad se manifiesta como cuerpo. El cuerpo social tiene necesidades que hay que reconocer y satisfacer a tiempo. El baile restablece la fluidez, la circulación entre sus miembros. Actúa como revelador del estado físico de ese cuerpo. Muestra su

vitalidad, su entusiasmo, su capacidad de resistencia. La de los “Gilles” del carnaval de Binche, en Bélgica, por ejemplo, que desde las cuatro de la mañana se visten con un pesado ropaje de plumas para bailar durante tres días al ritmo agotador de un tamboril. No estamos lejos del trance del vodú, o de las danzas rituales, profanas o sagradas, de los hindúes. La danza, entonces, comunica con lo invisible que es su fundamento. Se aproxima a lo indecible.

Los vendimiadores o los segadores nunca se separarán sin haber festejado con un baile la cosecha: manifestación de gratitud hacia los dioses, comunión con la naturaleza, promesa de reencuentro. Por último, más allá del ámbito familiar, social o étnico, el baile de la fiesta republicana se abre a lo universal.

La danza es menos una aspiración a superar las leyes de la gravedad que un deseo de fusión con la libre armonía del cosmos. Un bailarín, una pareja, un grupo manifiestan al bailar algo más que el pretexto que los ha reunido. Viven un tiempo y habitan un espacio más vastos que los que ocupan realmente. Pan no ha muerto, pero se ha transformado en *punk* o en *rapero*.

Una pirueta del alma

Se bailó ante las ruinas del muro de Berlín como se bailó en Woodstock para oponerse a la guerra de Viet Nam. En la Edad Media se hacía bailar a los muertos. Todo puede ser bailado, incluso el horror. Pero cuando el bailarín expresa el horror, ello significa que aun se aferra a una esperanza. No hay danza desesperada. Y por ello la primera reacción común a toda la humanidad ante cualquier acontecimiento es bailar. Peligrosamente a veces: ¿no se dice acaso “bailar en la cuerda floja”? Es la primera y la última forma de comunicación.

La danza del ventilador, en Dakar (Senegal).



A la derecha, pareja bailando un tango en el barrio de San Telmo, en Buenos Aires (Argentina).

Abajo, desde hace dos siglos, los habitantes de la ciudad inglesa de Helston, en Cornouailles, celebran la llegada de la primavera bailando la Helston Furry Dance.



© Degas Para/Ask Images, Paris



Joe Vestil © Ask Images, Paris

Más allá de los diversos lenguajes, el baile sigue siendo el idioma de las almas. Bailar es tomarle el pulso al mundo, entrar en su ritmo. Supone estar a la escucha del otro, reconocer un espacio común, compartido, en cuyo ámbito se inscribe la danza.

Toda sociedad humana parte de este principio. Atravesando las estructuras de la vida humana y familiar, religiosa y social, la danza es el punto de encuentro e intercambio entre los

valores de lo irracional y lo racional. Cada vez que hombres y mujeres se reúnen para bailar impiden que el lado “salvaje” de nuestra naturaleza, indispensable para la supervivencia, desaparezca para disolverse en la norma. Bailar equivale a evitar que la norma se paralice, se petrifique en la inmovilidad mortal del consenso; significa, en definitiva, recobrar la esencia de la democracia: lo diverso y lo inconcluso, el movimiento en libertad. ■

el ritmo oculto

por Eugenio Barba

En las culturas africanas y latinoamericanas la danza procede de la materia de que están hechos los dioses. Ello significa, no que lo dioses bailan, sino que la danza es una realidad sutil, en el límite entre lo material y lo inmaterial, en la que se expresa la fuerza de la divinidad. Es el vehículo que nos acerca a los dioses.

El teatro está hecho también de esa materia. Jacques Copeau, uno de los principales renovadores, con Stanislavski, del arte dramático del presente siglo, afirmaba que el drama es, en su esencia, danza. Esta afirmación, sorprendente en un primer momento, es en realidad muy atinada.

La distinción introducida, en el arte de la



Rudolf Nureiev en *Arlequin, magicien par amour* (1984), coreografía del sueco Ivo Cramér, inspirada en la *commedia dell'arte*.

expresión corporal, entre danza y teatro, obedece a ciertas convenciones europeas bastante recientes. Antiguamente, esa frontera no existía. No se la encuentra ni en el teatro antiguo, griego o latino, ni en el de la Edad Media, ni en el teatro isabelino o en la *commedia dell'arte*. Tampoco se observa en los teatros clásicos del Asia. En la práctica escénica los actores ignoran esa separación: todos saben bailar, aun cuando, invisible para el espectador, la danza se oculta bajo una interpretación teatral que no corresponde estrictamente al género llamado "danza".

Tampoco se encuentra la danza en una situación de dependencia "natural" respecto de la música. En un panfleto anónimo, aparecido hace cuatro siglos, el autor, gran partidario del orden establecido, condenaba la danza sin apelación (*Discurso contra el carnaval*, 1607). Para demostrar el carácter diabólico de ésta, escribía: observen una sala donde bailan hombres y mujeres e imaginen que, de repente, ya no oyen la música. Miren los movimientos artificiales, las contorsiones que



*Teatro y danza,
artificialmente
separados en
algunas culturas,
reflejan un mismo
arte de la
intensidad
interior.*



Wang Zhiping © ANA, París

Danza de cortesanas en la corte de los Tang (siglo VIII). Espectáculo de la Opera de Pekín en China (1988).

hacen para tocarse, tomarse de la mano, inclinarse, buscarse y perderse. ¿Parecen todavía hombres y mujeres civilizados? No, grotescos, desarticulados, afectados u obscenos, se diría que están locos. Sin saberlo, están endemoniados...

Explotemos esa idea de suprimir la música, que un enemigo declarado de la fiesta carnavalesca utiliza aquí con fines edificantes. Me parece un ejercicio excelente para el escenógrafo y para el actor. ¿Qué pasa en ese caso? Si la danza sólo deja aparecer movimientos excesivos, forzados, quiere decir que no brota naturalmente del cuerpo y que es sólo un intento de acoplar mecánicamente la música a éste. En cambio, cuando surge realmente del cuerpo, sí puede afirmarse que la danza contiene su propia música. Poco importa entonces que sea muda o que pueda oírse para deleite de los espectadores.

El cuerpo en vida

Hagamos bailar, sin música, a un artista formado en la tradición clásica asiática: su inter-

pretación no perderá nada de su interioridad y cautivará al espectador. Añadámosle la música, el canto, la poesía de las palabras, la fantasía del relato: el espectáculo se enriquecerá, se completará, como un auténtico festín en que el espectador sólo saboreará un poco de cada plato. Pero, incluso en medio de esta superabundancia, la interpretación, por su desnudez interior, conservará su fuerza y su vitalidad intrínsecas.

Esta observación es aplicable —más allá de su origen o de su formación— a todo bailarín o toda bailarina que sepan encontrar en sí mismos la música que se armonice más íntimamente con su propia acción física. Es el “dínamo-ritmo”, la música del cuerpo. No estamos lejos de la “danza” como género; se trata de la danza del cuerpo en vida. El término “vida”, en este caso, no es gratuito: es sinónimo de presencia pura y simple. Ni expresión, ni comunicación, es sin embargo lo que permite una y otra. Es lo que cabe llamar, de acuerdo con mis investigaciones sobre antropología teatral, “el nivel preexpresivo”.



Cualesquiera que sean hoy en día las fronteras entre el teatro y la danza, no cabe duda de que no son herméticas. Numerosos son, por el contrario, sus puntos de contacto. El teatro y la danza forman un mismo y vasto país. Es posible explorarlo tanto como geógrafo que se interesa por las semejanzas, las encrucijadas o los panoramas, que como geólogo, atento a las capas subterráneas comunes a regiones que, en la superficie, están divididas y diferenciadas.

La mirada del geólogo es la que me interesa. En todo actor busco la danza oculta que da intensidad a su presencia. Procuro descubrir las ondas de un ritmo, de una acción fuerte que anida en las profundidades de su cuerpo, aun cuando realice movimientos ínfimos, aunque aparentemente permanezca inmóvil, o parezca no hacer nada que rompa un comportamiento "normal".

Cuando el actor o la actriz no permiten que aflore el ímpetu de la energía que da vida a su presencia escénica, aun cuando en apariencia no bailen, hay algo que baila en ellos. Sin esta danza oculta, su interpretación es

falsa. Es necesario que el actor actúe la ficción y no que finja actuar. Esta sólo es real cuando participa todo el cuerpo, cuando el menor movimiento tiene sus raíces en el tronco, y no en una parte del cuerpo, mano, ojos o boca que habla, y brota de la unidad cuerpo-espíritu. Es esta integridad, esta unidad del organismo en vida lo que yo llamo "danza".

Cuando la danza oculta se torna explícita, cuando se despliega libremente en el espacio; entonces reclama, para dialogar, el ritmo, el tambor, la música.

Shakespeare, Verdi y candomblé

Quisiera dar un ejemplo personal. Estos últimos tiempos, he trabajado largamente con un bailarín y coreógrafo brasileño moderno, que está también profundamente ligado al mundo del candomblé, a las danzas y a las ceremonias de ese culto afrobrasileño.

Así combinamos, en un "one-man-show", el tema de *Othello* de Verdi, basado en la obra de Shakespeare, con las historias y las figuras de Orisha, el dios del candomblé, que se

EUGENIO BARBA, danés, dirige la International School of Theater Anthropology (ISTA), fundada por él en 1979. Es además director del Odin Teatret, un instituto de investigación sobre la interpretación del actor (Holstend, Dinamarca). Ha publicado, en colaboración con Nicola Savarese, un diccionario de antropología teatral.



Arriba, carnaval de Río de Janeiro (Brasil).

Arriba a la derecha, el Odin Teatret (Dinamarca) en un intercambio con los indios yanomamas en el Brasil (1976).

Abajo, Sanjukta Panigrahi, de la India, y Augusto Omolú, del Brasil, en *Theatrum Mundi*, puesta en escena de Eugenio Barba (1994).



© Odin Teatret, Holstebro

invoca con redoble de tambores. La orquesta interpreta a Verdi y también atruenan los tambores. La historia del moro de Venecia se alterna con la irrupción de las potencias superiores que toman posesión del personaje.

Por un lado, he querido revivir a mi manera una de las interpretaciones tradicionales de Othello: el hombre resplandeciente como la noche, que lleva en sí a la vez la fuerza de la selva y la de la elegante ciudad construida sobre las aguas, y que obtiene de ambas tanto su fascinación como su poder destructor. Quería también, por cierto, que el espectador entendiera que no hay un foso infranqueable entre la cultura que produce a Othello y la que produce al *terreiro*, rito candomblé en que los tambores llaman a los dioses.

Pero, en un plano aun más personal, he procurado en ese espectáculo mostrar a los demás lo que veo cada vez que observo a un actor o una actriz que saben llegar en el escenario al fondo mismo de la vida. Da lo mismo que sea en una comedia o en un drama; pero en cuanto la atención se traslada hacia el cuerpo, siento el latido de la vida.

Basta que, liberándome del imperio de las palabras y de la trama, de la mímica del rostro o del movimiento de las manos, me concentre para observar el trabajo corporal del actor o de la actriz. Mis ojos se llenan de la danza que se oculta bajo la superficie de la interpretación teatral. Surge el impulso subterráneo de la vida, que se expresa en signos a veces casi imperceptibles, a veces violentos, explosivos. Sé entonces que el teatro, con o sin música, está hecho de danza.

Recordemos lo que ocurría en el escenario en tiempos de Shakespeare. Al final de las obras más sombrías, después de haber

hecho añicos las ilusiones del espectador acerca de los grandes de este mundo, revelado la bestialidad que ocultan las nobles palabras de los condotieros, mostrado qué guerra amarga puede ser el amor, los actores de Shakespeare abandonaban de repente la ficción de sus personajes y se ponían a bailar al ritmo vital de la giga. Y tal vez, entre la muchedumbre, al menos un espectador bruscamente abría los ojos y entendía entonces que, a pesar de todo, los actores siempre habían bailado. ■



© E. Lusa/Fotograma

El bailarín más destacado de su tiempo era un rebelde.

19 de enero de 1919. Suiza, hotel Suvreta House. Un bailarín en pijama de seda blanca avanza ante una concurrencia de doscientas personas. La carrera de Vaslav Nijinski, el bailarín más grande del siglo, está a punto de concluir. Así empiezan treinta años de permanencia en la locura.

Como para marcar la inmovilidad, la cata-tonia que va a dominarlo, hace un gesto sencillo y sorprendente que abre la danza a la modernidad: toma una silla, se sienta ante los espectadores y los mira largamente. Pasa una corriente de hipnosis, la nerviosidad electriza al bailarín. La magia de la empatía se apodera del público. Cuando el pianista inicia un preludio de Chopin, Nijinski se mueve. Coloca un pie en un espacio negativo —el de la muerte, el de su vida torturada. Va a improvisar un ballet místico, una especie de réquiem, un mensaje pacifista de la postguerra mundial.

“Angustiado por la guerra, había plantado en el suelo una cruz de trazo sobre la cual se movía a fin de significar el crimen contra la humanidad.” Será el “combate de la vida y de la muerte”, el último ballet de Nijinski, el día de sus “bodas con Dios”, de acuerdo con sus propias palabras.

Sentir lo más posible

Este hombre, pronto sumido en la locura, aparece desnudo en los *Cahiers*¹ que escribió en seis semanas y que llevó bajo el brazo hasta la puerta del asilo. Estaba empeñado en que se publicaran.

Una versión trunca y expurgada por consideraciones sociales y familiares ya había sido publicada en 1953 (tres años después de su muerte). Esos *Cahiers* son un “exorcismo” dice el escritor y autor dramático Antonin Artaud, un grito de cólera, “una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión”, el placer salvaje de arañar un barniz. Puesto que el gran salto del ángel no lo había llevado más allá del decorado, y que los seres seguían siendo mundanos y ficticios, iba a mostrarles, a darles algo que ver. Iba a sacudirlos. Es un hombre de extremos, que ha franqueado hace tiempo la esclerosis de su siglo, sus convencionalismos burgueses, su esteticismo que petrifica y engecece: “No quiero la guerra. No quiero fronteras entre los Estados.” Su coreografía, su expresionismo, su vida han roto los moldes: “Mi locura es el amor por la humanidad.” Precursor de la ecología, siente que el

Nijinski



el combate de la vida y de la muerte

por Martine Leca

hombre explota el planeta abusivamente: “El globo terráqueo se descompone. La tierra se asfixia. Los hombres la cubren de cenizas.”

Nijinski, nacido en una familia de bailarines polacos, criado en Rusia, pero instalado en Francia, escribía un ruso plagado de *polinismos* y galicismos. De ahí la estructura entrecortada del texto, y un lenguaje directo, expresionista que toca las cuerdas más sensibles del lector. Otros tantos puntos en común con su danza “salvaje, febril”. Para él, lo importante no era escribir hermosas frases, sino “escribir el pensamiento”. Sus cuadernos son una salmodia, un desafío al hombre planetario, y resuenan como un canto gregoriano con acentos guturales: “No soy un revólver, soy Dios, soy amor.”

La obra de Nijinski, bailarín y coreógrafo, se desarrolla a lo largo de diez años. Se apoya en cuatro ballets, de los que surgirá la danza contemporánea: *La siesta de un fauno* (Claude Debussy), *La consagración de la primavera* (Igor Stravinski), *Juegos* (C. Debussy), *Till Eulenspiegel* (Richard Strauss).

Bajo la dirección de Serge de Diaghilev, creador y gran maestro de los Ballets rusos, y luego apartándose de él, Nijinski va a reintegrar al hombre en su esencia, en su tradición pagana. Los trajes bordados dejan de ser obligatorios y son reemplazados por túnicas amplias. Para Nijinski, inspirado en la tradición griega, se trata “de representar lo menos posible y de sentir lo más posible”. La danza expresa el sentimiento interior, hace pasar al hombre de lo íntimo a lo exterior.

Esta ruptura de los moldes de la danza académica representa el fin de los códigos del siglo XIX. La música de Claude Debussy y de Igor Stravinski es una prolongación de esta revolución gestual que va a engendrar la danza concreta. Para Stravinski, Nijinski fue el único bailarín que supo poner su música en movimiento. Un contacto directo se establece entre el espectador y aquel que no vacila en animarse a contratiempo, a descompás, que rechaza la estética en beneficio del expresionismo. Nijinski no teme traducir la violencia vital que lo anima en posiciones y movimientos a veces dislocados. Después de siglos de estar aprisionado en el estuco y la ostentación, el vocabulario de una danza del alma, visceral, da un vuelco total. Nijinski desgarró el refinamiento idealizado con sus ritmos caóticos y violentos.

El punto culminante de esta revolución es

La consagración de la primavera, representada en París el 23 de mayo de 1913. Escándalo. Choque frontal de la “vieja guardia” con la “vanguardia”. La transformación introducida por Nijinski es profunda. Significa el ocaso de la estética narrativa.

Se arrancan las máscaras de la comedia humana. Nijinski pide al bailarín que salga de sí mismo, le impone posturas difíciles. Su lenguaje coreográfico, que se apoya más en croquis que en palabras, alcanza lo indecible y desconcierta a más de un intérprete. “Me costaba aprender mi papel, imitando mecánicamente las posturas que me mostraba, relata la bailarina Tamara Karsavina. Tenía que mantener el cuello torcido hacia un lado y las manos replegadas, como una inválida de nacimiento.”

Revolución de la mirada

Esta ruptura de la forma, mezclada con la música impresionista de Debussy y con aquella, más violenta, de Stravinski, componen un cóctel de vanguardia que favorece la exaltación y la revelación del alma. Con la bomba de *La consagración de la primavera*, Nijinski desencadena la rebelión contra la afectación, el matiz, el claroscuro, la elegancia y las armonías refinadas.

Afronta a las autoridades consagradas, restablece actitudes y sentimientos en el espacio más amplio de la libertad y de la creación. Es la vuelta a la magia primitiva del ritmo, una simplificación sistemática de la construcción, acompañada de una voluntad de suprimir las jerarquías y los privilegios de casta.

Después de *La consagración de la primavera*, Nijinski manifiesta su gusto por la independencia en otro ballet precursor, *Juegos*, de una geometría cuadrangular para cuatro intérpretes, sobre el cual Debussy declaró: “Nijinski ha dado un cariz inusitadamente matemático a su genio perverso.”

Un genio que ha desbordado el siglo, y cuyas huellas siguen los bailarines y coreógrafos actuales. Nijinski no quería un ballet espectáculo; quería que el público se vinculara a una realidad que estaba naciendo, al juego de la vida interior y del salto hacia lo absoluto. Con él se acaba la época del *trompe l'œil*, del arte reproducción de la realidad. La mirada del público se convierte en acción. La conciencia profunda se despierta. ■

1. *Les Cahiers de Nijinski*, versión integral, traducido del ruso por Christian Dumais-Lvovski y Galina Pogojeva, Actes du Sud, 1995.



lo postmoderno en el candelero

por Jochen Schmidt

Five Stone Wind
(1988), coreografía del
norteamericano
Merce Cunningham.

La calificación de “postmoderna” aplicada a la danza resulta difícil de definir. La noción de “danza moderna” tampoco satisface a todo el mundo, y Martha Graham, por ejemplo, nunca ha aceptado que se la emplee para referirse a sus creaciones. Sin embargo, se sabe más o menos lo que ese término quiere decir: una forma de espectáculo coreográfico inventada a comienzos del siglo XX, que significó una ruptura con la danza clásica.

La expresión “ballet postmoderno”, que apareció en los círculos especializados estadounidenses a fines de los años setenta, se refiere a una realidad mucho más inasible. A mi juicio, la mejor definición fue la que dio hace algunos años el coreógrafo Alvin Ailey en una conferencia de prensa: “¿La danza postmoderna? Es sencillamente la posterior a Merce Cunningham.” Hay allí una suerte de frontera histórica que refleja bien el problema, no de una, sino de varias generaciones de bailarines, que han tenido que definirse frente a este genio norteamericano de la segunda mitad del presente siglo, sea procurando prolongar su obra, sea, por el contrario, oponiéndose a su estilo y a su estética.

Esta filiación es evidente en el contexto norteamericano, pero de ningún modo en Europa. Es cierto que Merce Cunningham

ejerce desde hace treinta años una influencia considerable en Francia, donde ha inspirado la estética de más de un coreógrafo joven. Pero esta influencia ha perdido terreno, en los últimos quince años, en Francia como en el resto de Europa, frente a la de la alemana Pina Bausch.

Del mundo cerrado a la tierra infinita

La propia Pina Bausch ha recibido influencias extranjeras, porque si bien aprendió su arte en Essen (Alemania) también se formó en la Julliard School of Music de Nueva York. Pero no se puede circunscribir la tendencia postmoderna al estilo de teatro danzado creado por ella en los años setenta, aun cuando desde entonces se haya imitado en el mundo entero.

En realidad, la danza contemporánea carece de unidad estilística y estética: es un edificio muy complejo cuyas pisos, numerosos, están todos amoblados de manera diferente. Por eso no es posible reducirla, ni a la escuela postmoderna norteamericana, con los pálidos ejercicios neoclásicos de Karole Armitage, o al minimalismo de Trisha Brown en sus comienzos, ni a las compañías europeas influenciadas por Pina Bausch, cuyo estilo es tan diferente de Francia a Alemania, de Bélgica a España.

JOCHEN SCHMIDT,
periodista alemán, director
artístico del Festival Internacional
de Danza de Renania
Septentrional-Westfalia, es autor
de *Tanztheater in Deutschland*
(La danza teatral en Alemania,
1992) y de un documental sobre
Pina Bausch.

La danza contemporánea es el resultado de una extraordinaria amalgama a escala mundial.

¿Cómo no mencionar, en efecto, fuera de esas dos grandes escuelas, el butô y los coreógrafos que, en el Japón, tratan de ir aun más lejos, como Saburo Teshigawara? ¿Y las incursiones, tímidas todavía, pero cuán fecundas y apasionantes, de las culturas no occidentales en la danza contemporánea: la fusión alquímica de la tradición china con la técnica occidental, experimentada por Lin Hwai-min en Taiwán; la secularización de la danza india clásica por Chandralekha en Madrás; la combinación revolucionaria del Bhârata Nâtyam indio con la música occidental imaginada por Shobana Jeyasingh en Londres; los elementos tomados por Irène Tassebedo y su compañía burkinabé, Ebène, a la tradición africana; la adaptación de las danzas tradicionales aborígenes a temas contemporáneos por la Compañía Aborigen e Insular de Danza Teatral o el Grupo Bangara en Australia?

Perspectivas futuras

Se trata de aspectos de la danza contemporánea que de ningún modo forman parte de la corriente postmodernista. En realidad, la danza contemporánea es tan rica, tan diversa, que cabe preguntarse en que dirección se va a orientar. Cuando las tendencias en boga dan señales de estar agotadas, siempre hay alguien dispuesto a tomar el relevo.

En todo caso, las libertades conquistadas por los dos monstruos sagrados contempo-



© C. Masson/Égérieand, Paris

râneos, Merce Cunningham y Pina Bausch, incluso desvirtuadas por sus epígonos, son logros duraderos, decisivos para el porvenir. Citemos la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna (Cunningham); la recuperación de todas las formas de expresión humana, incluso triviales y sin interés (con inclusión de la palabra y el canto), al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra apisonada e incluso el agua (Bausch).

En el futuro hemos de estar preparados para ver cada vez más espectáculos de danza que rechazarán el escenario cerrado a la italiana

Arriba, el bailarín ruso Mijail Baryshnikoff, en 1977, en *Push comes to shove*, coreografía de la norteamericana Twyla Tharp.

Abajo, *La consagración de la primavera* (1995), coreografía de la alemana Pina Bausch.



© Gély/Bemand, Paris

Concertante (1994),
coreografía del neerlandés
Hans van Manen.



© Dirk Buwalda, Eclan

en beneficio del escenario abierto o de la palestra, en que la palabra y el canto darán mayor sentido a los movimientos, que no se ceñirán a un solo código de expresión (el estilo de Martha Graham o la técnica de José Limón), y en que incluso el dominio de los movimientos de la danza clásica dejará de ser considerado esencial. No interesa saber en definitiva si los ballets acuáticos (en piscina) o aéreos

(en muros verticales que los actores escalan y descienden) son un mero accidente estético o la señal de una evolución artística. Lo importante es que existan y que tengan posibilidades de multiplicarse en el futuro.

La impronta de la danza contemporánea occidental en las formas de expresión tradicionales no europeas podría ser mirada por algunos como una forma de neocolonialismo

Falling Angels
(1989), coreografía del checo
Jiri Kyllan.



© Hans Gertsen, Nimaga



© C. Masson/M. Eguierand, Paris

cultural. Pero hay que darse cuenta de que las influencias son recíprocas y que los estilos de danza extraeuropeos se imponen también en Occidente. La importancia creciente que cobran allí las danzas tradicionales de África y Asia no se debe sólo a los inmigrantes de esos continentes, y un norteamericano o un europeo, que vive en Nueva York, Los Angeles, París o Londres, ya no necesita viajar para descubrir espectáculos auténticos de danza africana o asiática.

Un número cada vez mayor de bailarines profesionales, en Occidente, van a buscar en las culturas tradicionales un complemento, incluso un substitutivo, de las técnicas occidentales. Ello tiene, que duda cabe, repercusiones en los espectáculos que producen. Muchas compañías jóvenes han asimilado así la influencia japonesa del butô y ya no es necesario haber nacido en Madrás o Jaipur para dominar los arcanos del Bhârata Nâtyam o del kathak. Tales influencias sólo pueden enriquecer la danza y se intensificarán en el futuro. La danza postmoderna, por lo menos en los grandes espacios urbanos de los países

Picture
(1984), coreografía de
Merce Cunningham
(a la derecha).



Gamla Barn
(1990), coreografía del sueco
Mats Ek.

© Hans Gerntheer, Nimega



© G. Stephenson, París

Sécheresse et pluie (1995), coreografía de la vietnamita Ea Sola.

occidentales, está llamada a reflejar siempre el aspecto más abigarrado de la sociedad pluricultural que allí se desarrolla. Esos cambios le harán perder algunos de sus rasgos puramente occidentales, de lo que nadie habrá de quejarse.

No por eso hay que llegar a la conclusión de que la influencia del ballet clásico está definitivamente muerta. Desde la reconciliación de lo moderno y lo clásico en el ballet *Episodes*, codirigido en Nueva York en 1959 por Martha Graham y George Balanchine, las dos grandes concepciones occidentales de la danza no han dejado de aproximarse. Suele ser difícil, por ejemplo, decidir a qué género pertenecen las coreografías concebidas por el sueco Mats Ek, el checo Jiri Kylian, el norteamericano William Forsythe o el neerlandés Hans van Manen. Lo que cuenta es la calidad



La la la Human Steps Infante (1991), coreografía del canadiense Edouard Lock.

© T. Valls/M. Enguerand, París

Nantakou danza del coreógrafo haitiano Kettly Noël, inspirada en el culto vodú.



© Romann Maïtra, París

intrínseca de obras como *Double You* (solo de Jiri Kylian) o *Grass* (ballet para dúo de Mats Ek), que también han influido en otros creadores de vanguardia.

En todo caso, es seguro que, como en la pintura, la tendencia a vaciar el cuadro de su contenido ha sido superada. El minimalismo era tal vez necesario para definir lo que constituye la esencia de la danza. La tendencia general en la actualidad (en Japón, en Norteamérica, en Alemania y en Francia) es a rehabilitar el movimiento e incluso, podría afirmarse, de cualquier movimiento, en los decorados y contextos más diversos. Aunque parezca algo trivial, ya no podrá llamarse danza a un espectáculo en que los bailarines se contenten con permanecer inmóviles en su lugar. ■

JAPÓN

el cuerpo reinventado

por Akira Amagasaki



*El nô y el butô:
estas dos formas de
danza japonesa,
aunque
diametralmente
opuestas, poseen un
lenguaje común.*

Arriba, *œufs*
(1986), danza butô
interpretada por la compañía
Sankai Juku.

En el nô, una de las formas más características de la danza tradicional japonesa, hay una ausencia total de saltos acrobáticos, de piruetas o de movimientos dirigidos a sorprender al público. El intérprete, cuyo cuerpo ni siquiera está en extensión completa, recorre la escena con una lentitud casi irritante.

¿Qué vínculo existe entre el butô, uno de los prototipos de la danza contemporánea japonesa, y el nô? Aparentemente, en el plano formal la ruptura es completa. Pero una observación más detenida descubre en la filosofía del butô una concepción del cuerpo que procede de la tradición.

El cuerpo en el nô

A fines del siglo XIV Zeami, que llevó al más alto grado de perfección esta forma de teatro cantado y bailado, estableció tres condiciones

indispensables para el actor de nô utilizando los términos metafóricos de “piel, carne y esqueleto”. La “piel” es la belleza visible, la de la apariencia física y el movimiento. La “carne” es el conjunto de técnicas que el bailarín domina. El “esqueleto”, la más importante de las tres, corresponde a una intensidad corporal, que no debe relajarse en ningún momento de la representación.

Esta intensidad no proviene ni de la vivacidad de los movimientos, ni de la fuerza física, sino de una tensión interior. Debe mantenerse incluso cuando el cuerpo está totalmente inmóvil, cuando el bailarín adopta, por ejemplo, el *kamae*, postura fundamental del nô. Según el actor Hisao Kanze, cuando un principiante se entrena para llegar al *kamae*, “incluso en un ambiente no caldeado, en el invierno más crudo, le basta adoptar esa postura para olvidar

el frío". Sin embargo, ello no implica, en el plano fisiológico, ningún esfuerzo particular.

De hecho, el ejercicio no se basa en la posición del cuerpo, sino en la tensión muscular y en la respiración. Suele decirse que la fuerza de un intérprete de *nô* se percibe de inmediato en su *kamae*. El de los mejores da a la vez una impresión de equilibrio indestructible y de poderosa presencia. El actor debe llegar a esa intensidad corporal antes de empezar a moverse en el escenario.

Desde hace siglos para los espectadores de todo el mundo el cuerpo del bailarín se mueve al margen de la realidad cotidiana. El Japón no es una excepción a la regla. Uno de los orígenes de la danza tradicional se encuentra, por ejemplo, en ciertas ceremonias religiosas en las que una divinidad adopta la apariencia de una *miko* (mujer chamán) para manifestarse en el mundo terrestre. El cuerpo de la *miko* se mueve entonces fuera del

espacio ordinario, según principios distintos de los habituales.

Nuestros cuerpos no se limitan al uso que hacemos de ellos en la vida cotidiana. Estamos lejos de agotar todas sus posibilidades. En el Japón las artes marciales tradicionales, en particular el *kendô* (la vía del sable), atribuyen una importancia capital a la posición estática de "guardia" (que recibe el mismo nombre que la postura básica del *nô*: *kamae*). Se afirma incluso que la fuerza de un *budôka* (persona que practica las artes marciales) puede evaluarse a partir de esta única postura. En posición *kamae*, el cuerpo del *budôka* permanece totalmente inmóvil. Pero, interiormente, toda su musculatura está pronta a movilizar la máxima energía. Ello no significa que cada músculo esté en tensión, sino más bien que ni uno solo está adormecido. Aunque la conciencia no se concentra en un determinado punto del cuerpo, puede afirmarse que ninguno escapa a su control. El *kamae* no se define, pues, como una postura abierta a todas las posibilidades, sino como un movimiento virtual.

El movimiento virtual

En virtud de un fenómeno análogo, el *kamae* de un actor de *nô* transmite una energía latente que el espectador percibe como intensidad corporal. Esta energía se manifiesta en las posturas estáticas y a través de los movimientos lentos. Al ponerse en acción, la economía de energía es tanto mayor cuanto más partido se saca de la inercia y de las fuerzas de reacción.

Por ejemplo, para impedir que un palo posado verticalmente en la palma de la mano oscile se necesita una tensión y una energía mucho mayores que para evitar que caiga. Así, mantener el cuerpo rigurosamente en su eje durante un desplazamiento horizontal supone un esfuerzo extraordinario, que procede del interior, y exige a la vez una regulación de ínfimos mecanismos físicos y un gran gasto de energía. Lo importante es que los espectadores puedan percibir ese esfuerzo interior. A través de un desplazamiento semejante, que en sí no es racional, el cuerpo aparece perfectamente controlado y demuestra a la vez las posibilidades ofrecidas por los movimientos latentes y la magnitud de la energía que lo habita. De ahí, la impresión de intensidad que emana de él.

El objetivo primordial del *nô* es más la creación de ese cuerpo intenso que el movimiento en sí. Paradójicamente, al limitar los movimientos las posibilidades de alcanzar ese, objetivo aumentan. Ello explica que la enseñanza de Zeami se inspire en el siguiente principio: "Mover el espíritu diez décimos y el

Representación de un *nô* en Kioto. En el primer plano, máscara de anciano.





Danza butô interpretada por Kazuo Ohno.

© Bernard, Paris

cuerpo siete décimos.” Los tres décimos restantes constituyen el movimiento virtual y dan al cuerpo su intensidad. Más tarde, al “esqueleto” formado por ese cuerpo se sumarán la “carne” del virtuosismo y la “piel” de la bella apariencia, los tres elementos que permiten a la danza nô realizarse plenamente.

El cuerpo amordazado

El butô nació en Japón hacia 1960. Tatsumi Hijikata, bailarín moderno sin ninguna práctica de las danzas tradicionales japonesas, quiso basar esta nueva forma de danza en su experiencia de la vida en su aldea natal. Conoció el butô no sólo en oposición a la danza occidental, sino también como una reacción frente a las danzas tradicionales japonesas,

AKIRA AMAGASAKI, catedrático japonés, ha publicado entre otras obras, *Kotoba to Shintai* (1990, El lenguaje y el cuerpo) y *En no Bigaku* (1995, Estética de las relaciones).

pues todas pertenecen a una cultura a la vez urbana y aristocrática.

Para el joven Tatsumi el medio en que se crió no es más que una suma de fragmentos grotescos. Naturaleza, hogar, vida cotidiana: todo es imperfecto. Posee una sola certeza: su cuerpo vulnerable. A su juicio, el cuerpo es prisionero de moldes culturales desde la infancia, a través de la educación. El objetivo primordial de la danza es, pues, resucitar las posibilidades de ese cuerpo asfixiado por la cultura. La tarea es ardua, pues el hombre es totalmente incapaz de imaginar —al no haberlas vivido, observado o pensado— esas posibilidades hoy día perdidas. Sólo sabe que debe hacerlas revivir mediante un proceso que no suponga ni la regresión infantil ni el retorno al hombre primitivo.

“Hacer” y “devenir”

“El butô, dice Tatsumi Hijikata, es un cadáver que se mantiene en pie a riesgo de su vida.” Supongamos que el hombre rechace todos los movimientos rutinarios impresos en su cuerpo. Probablemente, entonces, le costará mantenerse en pie. Sin embargo, tendrá que enderezarse. Y, una vez de pie, permanecer en esa posición. Pues es así como su cuerpo podrá descubrir nuevas posibilidades. En eso consiste la danza butô. Totalmente desprovista de gracia y en los antípodas del refinamiento cultural del nô y del kabuki, debería por ello mismo dejar al descubierto el carácter ficticio de la cultura contemporánea. Si los cuerpos bellos y estilizados son a la vez producto y víctima de la cultura, los cuerpos feos y torpes del butô hacen vacilar la imagen estereotipada que tenemos de ellos y, al mismo tiempo, del sistema cultural como tal.

El cuerpo de cada bailarín de butô tiene desde luego características propias. Uno alimentará largo tiempo un resentimiento hábilmente contenido para dejarlo surgir de golpe en el momento oportuno. Otro mostrará el cuerpo transparente y vulnerable de un ángel. Un tercero pasará por sucesivas transformaciones de acuerdo con el lugar, el tiempo y el público. Sin embargo, en cualquier caso, el bailarín de butô debe aniquilar primero su cuerpo cultural, y vuelto cadáver, ponerse de pie. Sólo después se preguntará cómo moverse.

Si se define al bailarín occidental como aquél que “hace” movimientos que el hombre común es incapaz de ejecutar, puede afirmarse que el intérprete de nô “deviene” un ser al margen de lo cotidiano. El primero es ante todo un especialista del movimiento. Su entrenamiento persigue esencialmente la adquisición de un gran virtuosismo. Con ese fin somete su cuerpo a una severa disciplina. Realizar el *grand écart* no está a alcance de

todo el mundo. El bailarín de nô, en cambio, viviendo todos los días con un cuerpo totalmente ordinario, hace surgir en la escena un cuerpo “extra-ordinario”, al margen del mundo cotidiano. Contrariamente a lo que sucede en un escenario, no se trata de reproducir el papel o los sentimientos de otro gracias a la interpretación del actor; en el nô es el cuerpo mismo del intérprete el que comienza a vivir según principios diferentes.

De modo que, pese a su vigoroso rechazo de los modelos estéticos conocidos, el butô, en la medida en que trabaja con el devenir y no con el hacer, tiene puntos en común con el nô. En efecto, su exigencia principal es sacar a la luz un cuerpo que había permanecido hasta entonces en estado latente. “Hacer” viene en segundo lugar. Sólo la presencia de ese cuerpo particular (el “esqueleto” de Zeami) permite a la “carne” (el movimiento) y a la “piel” (la expresión) manifestarse. Entonces, dice Zeami, “los instantes en que no se hace nada se vuelven cautivantes”. Los bailarines de nô y de butô tienen pues en común esa actitud que consiste en captar, totalmente concentrados en sí mismos, las sensaciones más sutiles de sus cuerpos y controlar sus movimientos más ínfimos. De ahí su extraordinaria lentitud.

Los movimientos elegantes del nô, designados con el epíteto de *yûgen* (oscuros y profundos), sólo pueden realizarse a partir del momento en que el bailarín está dotado de un cuerpo vigoroso. En cambio, gracias a los movimientos que ejecuta, el bailarín de ballet puede ser aéreo y dar la impresión de alcanzar la ingravidez. El bailarín de nô tiene que poseer intensidad antes de realizar los movimientos *yûgen*. Es evidente que el butô contemporáneo ha heredado del nô su concepción del cuerpo. Este enfoque, por otra parte, no es exclusivo del butô. En la danza japonesa moderna, inspirada en las escuelas norteamericana y alemana, son numerosos los maestros cuya enseñanza se basa en la toma de conciencia del cuerpo y no en el movimiento.

Concentrarse en las partes del cuerpo que habitualmente no se perciben, realizar conscientemente gestos que se ejecutan de forma rutinaria y, al mismo tiempo, estar siempre atento a lo que dice el cuerpo: un entrenamiento basado en tales principios permite descubrirse a sí mismo —descubrimiento que no es ni creación, ni expresión, sino un proceso al término del cual debe efectuarse una reapropiación consciente del cuerpo. En eso consiste la tarea fundamental de la danza. A través de ese cuerpo recobrado surge la expresión. ■

MUNDO ÁRABE

un afán de emancipación

por Wendy Buonaventura

Las intérpretes de danza árabe son a la vez objeto de admiración y de rechazo.

Hace unos años me invitaron a una boda en Marruecos. Cuando llegó la hora de que las mujeres se retiraran a sus aposentos, el anfitrión me pidió que me quedara con los hombres para presenciar el espectáculo de danza. Mientras contemplaba las evoluciones de una de las bailarinas con una bandeja de velas encendidas en la cabeza, percibí un murmullo que venía de arriba y, al levantar la vista, divisé tras las celosías a las mujeres, ataviadas con sus vistosas galas de fiesta, que, movidas por su afición a la danza, se habían escondido allí para asistir furtivamente al espectáculo.

Una vez terminado éste, el anfitrión, que sabía que yo estudiaba y practicaba la danza árabe, me pidió que hiciera una pequeña

El Oriente de una bailarina (1995), espectáculo de Leila Haddad, bailarina tunecina, profesora y coreógrafa de danza oriental.



© Institut du monde arabe, Paris

demostración. Los marroquíes, sorprendidos, felicitaron al amigo que me acompañaba, diciéndole que yo bailaba “como una marroquí auténtica.” Cuando se enteraron de que había actuado en mi país en varios teatros quedaron estupefactos. ¿Por qué una europea bailaba ante hombres desconocidos y cómo, habiendo estudiado, no me dedicaba a una profesión “respetable”, la enseñanza por ejemplo?

Diez años han transcurrido desde entonces, pero la situación de las bailarinas profesionales sigue siendo prácticamente la misma. Para una mujer árabe con mis estudios es inconcebible dedicarse profesionalmente al baile. Sólo las mujeres incultas de clase modesta se hacen bailarinas. Casi todas las mujeres árabes bailan en su casa, pero hacerlo en público es otra cosa. Por más que las bailarinas sean indispensables en toda fiesta que se precie y signifiquen un deleite para la vista por su gracia, su belleza y su sensualidad, no dejan de ejercer para la sociedad una profesión deleznable. Estas mujeres, cuya presencia en las bodas es imprescindible, no son para casarse con ellas.

Esta situación es análoga a la de las bailarinas occidentales en el siglo pasado. A las jóvenes de la buena sociedad les estaba vedado ir a la ópera cuando había ballet, ya que las piernas desnudas de las bailarinas se consideraban un espectáculo demasiado atrevido para que lo contemplaran señoritas bien educadas.

Una profesión de marginadas

Por tradición, las mujeres árabes lucen sus mejores galas en privado, pero en público tienen que disimular sus encantos bajo un atuendo holgado y se exponen a la deshonra si infringen esta norma.

El baile es siempre sospechoso en los países islámicos. Para una religión que no distingue entre lo sagrado y lo profano, la diversión sólo es aceptable si concuerda con los principios morales. Además, en las sociedades musulmanas tradicionales, el lugar de la mujer es el hogar.

Las bailarinas son las únicas mujeres que pueden moverse libremente entre los varones y aparecer en público sin velo. El espectáculo es tanto más perturbador para el público masculino cuanto que las danzas



Samia Gamal, famosa bailarina egipcia, en *A tí te amo* (1949), una película de Ahmed Badrakhan.

árabes tienen una marcada connotación sexual. Una mujer que baila ante extraños transgrede una ley fundamental del islam, pero, paradójicamente, cumple al mismo tiempo una función social indispensable. La sexualidad ha de tener un cierto reconocimiento en la vida pública, aunque sea en un plano simbólico, y en ello estriba el papel social de las bailarinas árabes.

Las bailarinas profesionales solían pertenecer antaño a grupos marginales, como los gitanos, que fingían acatar la autoridad del islam pero conservaban sus creencias y costumbres ancestrales.

La prohibición de bailar en público impuesta a las mujeres “respetables” permitía a



Danza oriental interpretada en una boda en Fez (Marruecos).

las mujeres más pobres encontrar un lugar en la sociedad que nadie sino ellas podía ocupar. Incluso hoy las bailarinas conservan ciertas ventajas que compensan la precariedad de su posición social. El hecho de ganarse la vida les confiere una autoridad y una independencia que están vedadas a las demás mujeres, y es así como las percibe la opinión pública.

En Marruecos las *chikhat* que van de pueblo en pueblo para animar las bodas y otras fiestas familiares tienen la reputación de ser “mujeres que no aceptan órdenes de los hombres”, lo que no les impide forzosamente casarse y tener una familia, pero suelen ser ellas las que mantienen el hogar. Es una curiosa inversión del orden acostumbrado, según el cual el hombre es el sostén de la familia, y la mujer permanece confinada en el hogar, protegida de los peligros del mundo exterior.

Movilidad e independencia

En los países árabes, las familias prefieren por lo general tener hijos varones. Sin embargo, el padre de las famosas hermanas Maazin, bailarinas egipcias cuya reputación ha llegado hasta Europa y Estados Unidos, declaró poco antes de morir que el cielo le había colmado de venturas con tantas hijas hermosas que le habían permitido darse la gran vida.

Ahora bien, a pesar de su éxito, las hermanas Maazin son conscientes de que nadie las considera un buen partido. Una de ellas afirma: “El único momento en que me pesa ser bailarina es cuando un hombre de otra tribu se enamora de mí o de una de mis hermanas. Su familia estaría dispuesta a luchar hasta la muerte con tal de impedirle que se

case con una mujer que se exhibe ante otros hombres, una *ghawazi*, como dicen, una ‘extraña’, ‘una intrusa’. Para ellos es un insulto, pero para nosotros significa que con el baile penetramos en su mente y en su corazón.”

Las bailarinas como las hermanas Maazin pueden considerarse privilegiadas en varios sentidos. No tienen que someterse a algunas reglas sociales, su trabajo les confiere movilidad social e independencia, y la propia ambivalencia de su condición les garantiza una cierta libertad.

Balak min Zouzou (“Cuidado con Zouzou”, véase el recuadro) es una de las pocas películas árabes que se han atrevido a afirmar que la profesión de bailarina no tiene nada de deshonroso. Sin embargo, la opinión contraria tiende a prevalecer en la actualidad, sobre todo en los grupos fundamentalistas, que tratan de impedir toda representación pública de danzas femeninas. Algunas bailarinas se han visto obligadas a abandonar su profesión y otras han sido víctimas de agresiones.

Invitación a la danza

Pero también se observan signos alentadores. La danza árabe cuenta hoy día con numerosos adeptos en las clases medias, y son muchas las mujeres cultas que tienen tal afición a esta forma de expresión artística que están dispuestas a hacer frente a los prejuicios y las presiones familiares para dedicarse a una profesión que las fascina. En Oriente Medio no existe ninguna estructura teatral para este tipo de danzas (*raqs sharqi*) atrevidas, sensuales y refinadas que ejecuta una bailarina sola; los únicos espectáculos que fomentan y subvencionan los gobiernos de países como Egipto, el Líbano y Túnez son los bailes folklóricos.

Dina es una conocida bailarina egipcia de

UNA LÍRICA DE LA PASIÓN

El baile solitario de las mujeres árabes, *raqs sharqi*, danza oriental o “danza del vientre”, fascina desde hace siglos a hombres y mujeres, tanto en Oriente como en Occidente. En los libros occidentales de viajes abundan las descripciones de esta danza. El periodista norteamericano G. W. Curtis presencié a mediados del siglo pasado una actuación de la legendaria Kutchuk Hanem, por la que muchos viajeros remontaban el curso del Nilo hasta Esna, y nos ha dejado el siguiente testimonio:

“Las penetrantes oleadas de música llenaban la estancia, rompiendo obstinadamente contra su cuerpo inmóvil, hasta que de pronto empezó a estremecerse a compás. Con los brazos en alto, tocando las castañuelas, giró sobre sí misma apoyándose en la pierna izquierda, agitando maravillosamente todos los músculos de su cuerpo. No era una danza graciosa: avanzaba como los gitanos, levantando primero una pierna y después la otra. Pero el resto del cuerpo era una ondulación de increíble voluptuosidad, no una seducción lánguida, sino el alma misma de la pasión, irradiando de todos los sentidos y haciendo vibrar todos los miembros. Era la pura intensidad del movimiento, concentrado y constante. Era algo profundamente dramático, un canto de amor que las palabras no pueden expresar, hondo, oriental, intenso y terrible.”

W. B.



Souad Hosny en el papel principal de *Cuidado con Zouzou* (1972), película egipcia de Hassan El Imam.

© Institut du monde arabe, Paris

ZOUZOU DEFIENDE SU ARTE

Zouzou, la protagonista de la película *Balak min Zouzou* ("Cuidado con Zouzou"), es una alumna que ha podido pagarse los estudios trabajando como bailarina en la compañía de su madre, un secreto que ha guardado celosamente. Enamorada de su profesor, que deja por ella a su novia, decide abandonar el baile. La novia desdefiada descubre el secreto de Zouzou y se las arregla para que la compañía de su madre actúe en una boda que se va a celebrar en casa del profesor. Mientras tanto, en una conmovedora escena, Zouzou declara su amor por la danza y dice a su madre: "¡Estabas tan hermosa mientras te miraba bailar! ¿Por qué habríamos de avergonzarnos de nuestras danzas?"

El día de la boda, a la que Zouzou asiste invitada por su novio, la aparición de su madre entre las bailarinas provoca una gran confusión. Al descubrirse el parentesco, la madre se siente tan humillada a causa de su hija que interrumpe el baile. Pero entonces Zouzou, poniéndose maravillosamente a la altura de las circunstancias, anuda su pañuelo alrededor de las caderas y sale a bailar en lugar de su madre. La película concluye con un alegato en pro de la dignidad de su arte.

El estreno de esta película en el Líbano hace unos años provocó gran revuelo. Por primera vez el *raqs sharqi* se presentaba desde un punto de vista favorable. La idea de que la danza oriental pudiese ser un placer en sí e incluso una profesión respetable representaba una gran novedad. Muchas espectadoras se ponían de pie y aplaudían, y quiero creer que algunas se pusieron a bailar.

W. B.

salas de fiestas, sino en festivales de teatro. Enseñan su arte en Europa y en Estados Unidos, donde desde hace diez años existe una gran afición. Han tenido que luchar a brazo partido contra la oposición familiar, y conozco a varias que no se han atrevido aún a confesar a sus padres cómo se ganan la vida. Pues todas estas mujeres tienen en común el haber dejado su país para ejercer su profesión en Occidente.

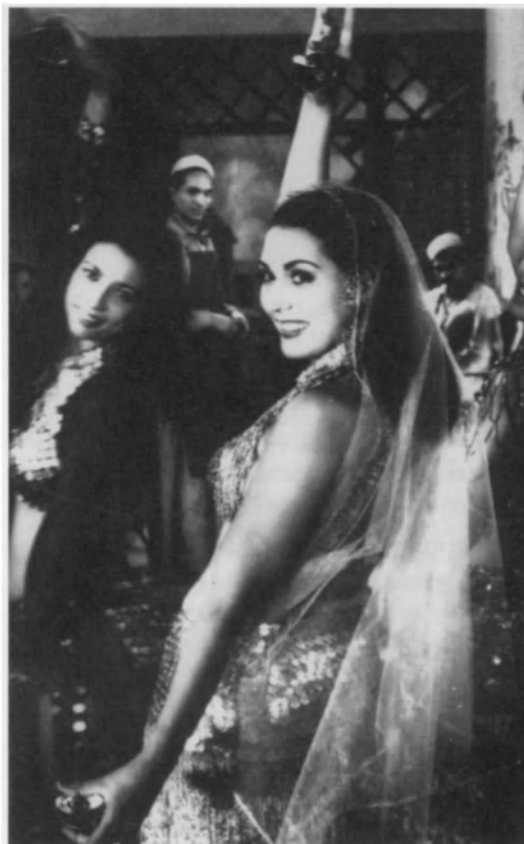
La hostilidad no procede únicamente de la familia. Una bailarina tunecina amiga mía tuvo que afrontar la incompreensión de un grupo de feministas de su país, que no entendían por qué se dedicaba a este tipo de bailes, y menos aun, por qué los presentaba en un escenario. Para ellas, según mi amiga, una mujer emancipada sólo tenía derecho a emplear su inteligencia y debía renegar de su cuerpo y su sensualidad.

Las formas artísticas que celebran la sensualidad han sido siempre apreciadas fuera del orbe cristiano. Al adoptar la moral puritana occidental, esas feministas tunecinas rechazan un aspecto dinámico y vital de su propia cultura. Ahora bien, es precisamente esa libertad de expresión sensual lo que explica la afición de miles de mujeres occidentales a la danza árabe en las grandes ciudades de Europa y Norteamérica. ■

veinte años. Titular de un diploma universitario, estudió ballet de niña y empezó su carrera bailando en un grupo folklórico subvencionado por el Estado. Hoy día, pese a su éxito, la familia sigue rechazándola. Su sueño es abrir una academia de baile, pero sabe que nunca obtendrá la autorización correspondiente. Y, aunque así fuera, ninguna madre permitiría que sus hijas acudieran a ella.

Ahora bien, ¿quién sabe qué puede suceder en el futuro? Hace diez años era inconcebible que una mujer con la formación de Dina se dedicara a semejante profesión, pero hoy día conozco a varias mujeres como ella, egipcias, iraníes, libanesas, tunecinas y de otros países musulmanes, que se han hecho bailarinas profesionales, si bien con notables diferencias respecto de sus predecesoras.

En primer lugar, esta nueva generación de bailarinas trata de desempolvar el *raqs sharqi*, esta "danza del vientre" sobre la que circulan tantos lugares comunes, para convertirla en una auténtico espectáculo. No actúan ya en



© Films Regent, Meudon

Tahia Carioca, una de las grandes intérpretes de danza oriental, en *El bonete mágico* (1942), una película de Niazi Moustafa.

WENDY BUONAVENTURA, bailarina angloitaliana, dirige una compañía de ballet y enseña danza oriental en el Reino Unido. Ha publicado un estudio sobre las danzas orientales (*Les mille et une danses d'Orient*, París, 1989).

GRECIA

un museo viviente

por Alkis Raftis

· *Cómo mantener vivo un patrimonio folklórico.*

Danza de carnaval, originaria de Nausa, en el noroeste de Grecia.



© Théâtre de la danse grecque Dora Stratou, Atenas

ALKIS RAFTIS, sociólogo griego, es presidente del Teatro de Danza Griega Dora Stratou, en Atenas, y miembro del Consejo Internacional de la Danza.

Es autor de varias obras sobre temas de su especialidad, en particular *The World of Greek Dance* (1987, El universo de la danza griega).

El Teatro de Danza Griega Dora Stratou, situado a cielo descubierto en medio del pinar que cubre las laderas del monte Filópapos, frente a la Acrópolis de Atenas, es hoy día casi tan famoso como su prestigiosa vecina. Fundado en 1953, este “museo viviente de la danza griega” es a la vez un conservatorio, un teatro, un instituto de investigación, una escuela, y, por supuesto, una compañía de ballet.

Esta institución única en su género emplea un método original para reclutar a sus bailarines. Todos los años, en el mes de enero, llegan candidatos de toda Grecia para parti-

cipar, con los veteranos de la compañía, en ensayos que duran unos tres meses, el tiempo necesario para descartar a los que no han alcanzado el nivel exigido. Tras esta primera selección, quedan sólo unos treinta postulantes, entre los que serán escogidos los nuevos bailarines antes del comienzo de las representaciones en mayo.

Una vez admitidos, los bailarines deben trabajar tres horas diarias (ensayos y espectáculos incluidos), los siete días de la semana, durante los cinco meses de la estación estival. Su dedicación al trabajo no está motivada por el modesto estipendio que perciben para

cubrir sus gastos más indispensables, sino por un auténtico amor al arte.

Cuando el Teatro decide incluir en su programa las danzas y cantos de una isla o de un pueblo en particular, un equipo de especialistas se traslada al lugar a fin de recoger información sobre la historia y las tradiciones locales. Más tarde un grupo del Teatro, al que suelen sumarse algunos bailarines, pasa unos cuantos días en el pueblo para tomar contacto con los habitantes y estudiar su cultura. Entrevistan a los ancianos del pueblo, los invitan a tocar su música y sus danzas tradicionales, realizan grabaciones y, por último, llevan esa documentación a Atenas, donde músicos y bailarines se dedicarán a estudiarla.

Se invita luego a un grupo reducido de lugareños a viajar a la capital. Toda la compañía baila y toca con ellos; cada cual puede impregnarse así de las particularidades de sus estilos. Los visitantes se sienten orgullosos de actuar por una temporada como embajadores de su cultura local. Al mismo tiempo ello estimula su voluntad de perpetuar esas tradiciones en su propia comunidad. Actualmente el ballet del Teatro ha incluido en su repertorio danzas y cantos de unos ochenta pueblos y todos los años se enriquece con los aportes de uno o dos más.

El mismo método se emplea para la música. Se concede una atención particular a la especificidad del estilo vocal y de la interpretación de cada pueblo, así como a los instrumentos. La compañía cuenta con dos cantantes y quince músicos tradicionales titulares que participan diariamente en los ensayos y los espectáculos. Nunca se baila con música grabada, a fin de preservar la relación personal existente entre bailarines y músicos, que es una de las características de la cultura popular tradicional.

También se atribuye gran importancia al vestuario. El Teatro posee una de las principales colecciones del país de trajes tradicionales griegos: 2.500 según el último inventario, de los cuales la mitad tienen entre cincuenta y cien años de antigüedad. Como estos trajes ya no pueden encontrarse en el comercio, hay que comprarlos a los aldeanos o bien fabricarlos según los métodos tradicionales de tejido, tinte y bordado.

En su calidad de conservatorio y centro de arte popular, una de las principales actividades del Teatro consiste en proponer cursos de danza para aficionados y profesionales, e incluso para niños. Todos los fines de semana se organizan talleres en que los alumnos pueden interpretar, vestidos con trajes tradicionales, bailes y músicas de una región de



© Théâtre de danse grecque Dora Stratou, Atenas

Una pareja interpreta una danza de Kimi, una aldea de la Isla de Eubea.

Grecia. También se realizan cursos de verano para profesores extranjeros que deseen integrar los ballets folklóricos griegos en sus programas de enseñanza. Un excelente medio de asegurar la perennidad de esta cultura en todo el mundo.

Por último, el Teatro de Danza Griega funciona también como una empresa de grabación y edición. Ha realizado hasta ahora 45 discos y cassetes, así como numerosos libros etnográficos que tratan diversos aspectos de la danza, la música y los trajes griegos. ■

El Consejo Internacional de la Danza (CID)

“La danza es una manera de existir”, escribe el filósofo Roger Garaudy. Al evolucionar con su tiempo e impregnarse del mayor número posible de culturas, la danza logra expresar la vida en toda su riqueza y diversidad. Estudiar el arte coreográfico de todas partes, no significa copiar mecánicamente los gestos de unos y otros, sino enriquecer el lenguaje de la danza a fin de preparar el cuerpo para que traduzca en movimientos, mediante nuevos interrogantes y nuevas respuestas, nuestra relación con el mundo.

Siguiendo esta concepción de la danza, como arte total y lenguaje universal, el Consejo Internacional de la Danza, cuya creación fue alentada por la Unesco en 1973, ha definido sus metas principales. La finalidad del Consejo es impulsar la danza en todas sus formas, luchando por su salvaguarda como patrimonio inmaterial, estimulando la creación y la investigación coreográfica y coreológica, y propiciando su integración en la educación general. En colaboración con la Unesco, fomenta la creación de centros de documentación especializados, la constitución de comités nacionales, la organización de congresos, festivales y cursos, y la formación de intérpretes y de creadores.

CID-Unesco, 1, rue Miollis, 75015 París - Francia. Dirección postal: 75732 París cedex 15.

Tel.: (1) 45 68 25 53. Telecopia: (1) 43 06 87 98.

las metamorfosis de la tradición

I N D I A

un desafío al tiempo

por Romain Maitra

*¿El lenguaje
sagrado de la
coreografía india
puede abrirse a la
modernidad?*

A la derecha, la bailarina Shantala Shivalingappa en una figura de *Kuchipudi*, una forma de *Bhârata Natyam* bailada en Andhra Pradesh (1995).

Página de la derecha, Kumari Alarmel Valli, bailarina de *Bhârata Natyam*, danza sagrada del sur de la India (1995).



En la danza clásica india nuestros sentidos descubren un mundo que en la vida corriente se les escapa. La danza india está íntimamente ligada a dos grandes dioses del hinduismo, Siva y Krisna, y su dimensión sagrada recuerda que inicialmente era una expresión de ritos propiciatorios. Un antiguo tratado, el *Bhârata-Nâtya-Shâstra* (Tratado normativo de danza de Bhârata), la describe como una ofrenda a los dioses, una purificación del alma, un camino hacia la salvación, una manifestación de lo divino a través del cuerpo humano.

La plástica misma de la danza clásica india, su gracia estilizada, la belleza simétrica de sus gestos hacen de ella una experiencia fascinante. Su intérprete, hombre o mujer, ejecuta siguiendo ritmos complicados, movimientos sinuosos que culminan en posturas intemporales. Se asemeja entonces a una estatua con la fluida densidad de la miel derramándose sobre la miel.

Sensual y espiritual

La danza india es a la vez física y espiritual. El cuerpo en movimiento traduce la inmutabilidad del ser a través de la elevación de sus sentimientos. La danza debe comenzar después de la invocación, escribe Bhârata en su tratado El ejercicio se cumple con sumo recato. El canto queda encerrado en la garganta, el estado anímico (*bhava*) se expresa sólo con la mirada, y únicamente los pies marcan el ritmo (*tala*). La mirada sigue el movimiento de las manos, así como el espíritu sigue a la mirada y el estado de ánimo al espíritu. Después viene el sabor (*rasa*). “Se dice que el espectador ideal siente ese sabor, o

más bien que el sabor se manifiesta en él. Las formas clásicas de la danza, como el *Bhârata Nâtyam*, el *Odissi* o el *Kathak*, son espejos que reflejan su ser espiritual.”

La danza clásica distingue la danza pura (*nritya*) de los gestos miméticos o interpretativos (*nritya*). Todo el cuerpo participa en la interpretación dramática (*abhinaya*), pero las manos y el rostro son sus principales medios de expresión. Existen dos formas de interpretación dramática: realista (*lokadharmi*) o estilizada (*natyadharmi*). Esta última, particularmente imaginativa, es fuente de gran deleite estético para el *rasika* (aficionado).

Balasarasvati, la legendaria bailarina del *Bhârata Nâtyam*, consideraba que moderación y dignidad constituían la esencia de la *abhinaya* (interpretación dramática). “Incluso en la risa más franca, el movimiento de los labios muestra cierta indiferencia; en la sorpresa más viva, hay un límite al movimiento de los ojos; en el más ardiente de los juegos amorosos, la bailarina mantiene el torso inmóvil y se expresa sólo por medio de las manos y el rostro. De este decoro y esta compostura extrae el *Bharata Natyam* su carácter sagrado.”

Inmóvil en el tiempo

Contrariamente a la pintura, la escultura o el teatro, las formas dominantes de la danza en la India urbana moderna no han evolucionado con su tiempo. Desde hace siglos están asociadas a las divinas andanzas de Krisna y a los sentimientos de las *nayikas* (heroínas arquetípicas). ¿Por qué motivo la danza india se muestra tan reacia a entrar en la modernidad?

Tal vez porque, por esencia, tiende a





Danza "Odissi", croquis ejecutado por el artista francés Robert Renard durante una representación de esta danza india en el Festival de Avignon (Francia) de 1995.





A la izquierda, *Mahākāl* (Invocar el tiempo), danza India moderna inspirada en la tradición hinduista, coreografía de Chandralekha (1995).

A bajo a la izquierda, danza de estilo *Bhārata Natyam* dedicada a Siva e interpretada en un templo de Tamil Nadu.

A bajo, la bailarina Shantala Shivalingappa y Vampati Ravi Shankar junto a su maestro Vampati Chinna Satyam durante una presentación de la danza Kuchipudi.

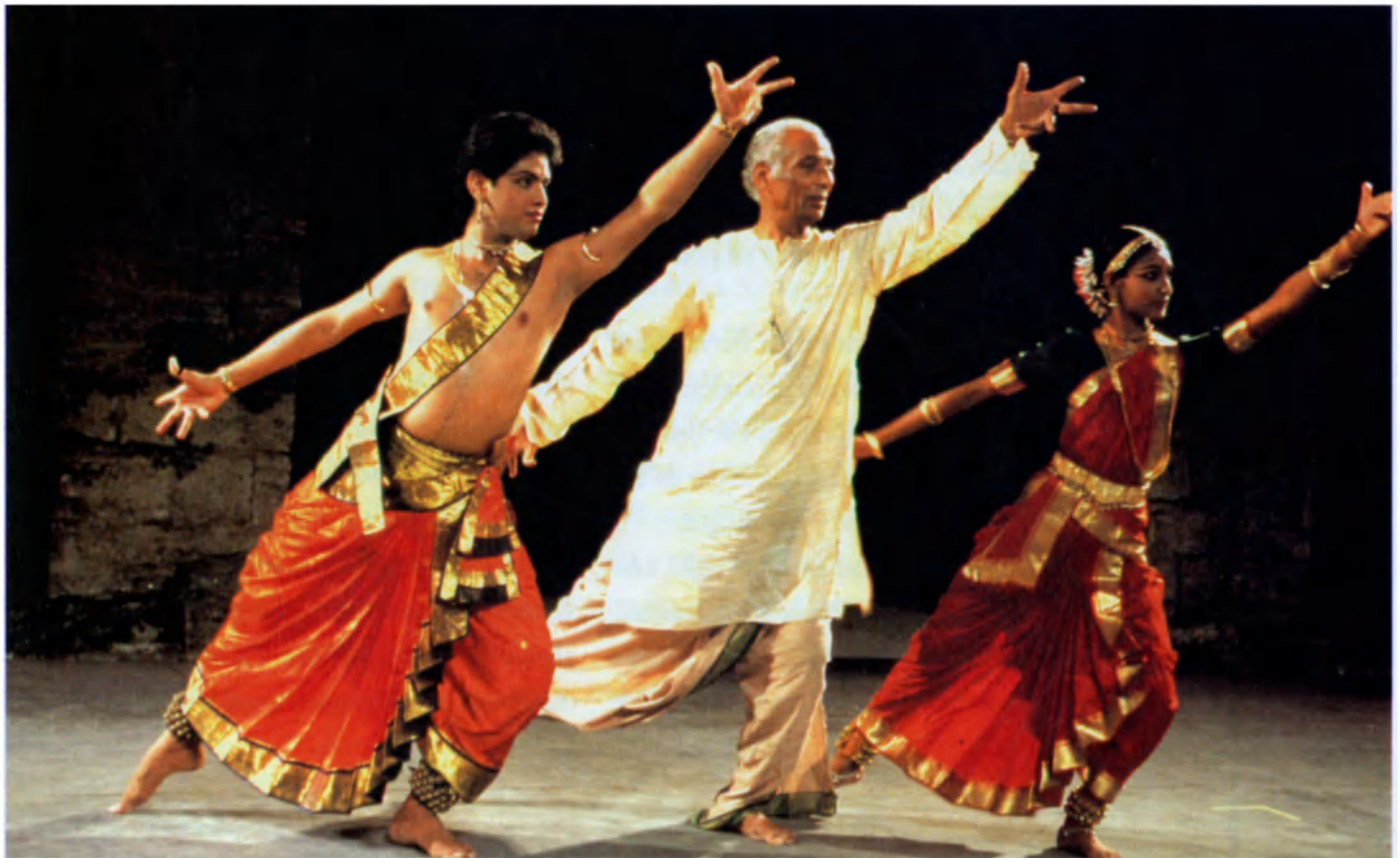
situarse al margen del tiempo. La coreografía occidental moderna busca la estructuración horizontal del espacio, mientras la danza clásica india se organiza a lo largo de ejes verticales. Su abundante vocabulario gestual representa todo lo opuesto a la fluidez y la libertad indispensables para explorar el espacio. Aspira más bien al desplazamiento temporal, a pasar del tiempo ritmado al tiempo suspendido, inmóvil, de la postura.

Sin embargo, para recobrar vitalidad y frescura la coreografía india debe redefinir algunos de sus valores, abrirse a la libertad de creación, lograr nuevas síntesis.

Hay bailarines y coreógrafos independientes que procuran tender puentes entre el arraigo en la tradición y la experiencia de la vida moderna. Algunos se orientan hacia repertorios inéditos, otros buscan inspiración en las innumerables formas de danza popular existentes en la India; otros, por último, han osado fusionar danzas indias y occidentales.

Son casos aislados, pero cabe esperar que con ellos el espíritu de la danza india se enriquezca, en un futuro próximo, con un número creciente de testimonios individuales de creatividad, sin que ello signifique destronar a Sarasvati o Ganesha. A imagen y semejanza de sus intérpretes, que hacen ondular sus cuerpos con gracia infinita, la coreografía india será así más flexible y también más libre. ■

ROMAIN MAITRA, periodista y crítico indio, es especialista en artes plásticas y danza.





Unesco/Gil Jacques, Montreal

RECREAR AL HOMBRE

La paz debe construirse desde la propia creación de la vida. Más que nunca debemos luchar para que el principio inalienable del derecho al derecho sea una realidad al alcance de todos los ciudadanos; más que nunca la violencia y la corrupción deben ser descartadas por la sociedad en su conjunto; más que nunca todas las fuerzas y actores sociales —civiles, militares, religiosos— deben unir sus fuerzas, su talento y su imaginación para hallar nuevas soluciones a los nuevos problemas, que no se resolverán más que con la fuerza del espíritu. Más que nunca, debemos abandonar la inercia y la rutina, debemos dejar de ser espectadores para convertirnos en inventores, actores y diseñadores de nuestro propio destino.

Buscar sin cesar, hasta hallarlas y abordarlas, las causas económicas, sociales, ideológicas y políticas de la discriminación, de las humillaciones, de las desigualdades profundas que pueden empujar a la rivalidad y la confrontación.

El nuevo esplendor de la vida en la Tierra pasará por una gran alianza entre cultura y naturaleza, en la cual el conocimiento y la sabiduría popular deberán adquirir un papel más protagónico, a la par de los inmensos progresos científicos y tecnológicos.

Nos aproximamos al fin del presente siglo, uno de los más violentos en la historia de la humanidad. Entre dos guerras de los Balcanes, hemos presenciado dos conflagraciones de alcance mundial y

decenas de conflictos regionales y locales. Ha sido, pues, un siglo que ha vivido bajo el signo trágico de la violencia. Pero la buena semilla que existe en la especie humana ha hecho también brotar la esperanza del futuro: la conciencia del destino común que debemos enfrentar como sociedad planetaria, la percepción de que somos ciudadanos del mundo, con derechos y deberes que se desprenden de tal condición.

Educación con el ejemplo

En los albores de un nuevo siglo y de un nuevo milenio asumamos con esclarecida responsabilidad esa ciudadanía, que en nada se contrapone a nuestra ciudadanía de nacimiento. Bien al contrario, la enriquece y complementa. Uno de los dilemas que debemos superar es precisamente la aparente contradicción entre lo universal y lo local, entre lo global y lo nacional. Respetar la diversidad, salvaguardarla, fomentarla. Suprimir las diferencias no es sólo peligroso en términos culturales, de homologación y uniformización. Lo que es peor es que estemos creando un mundo indiferente. Sólo se puede aspirar a la universalidad si se es profundamente local. Cuanto más generosos seamos en el ámbito universal y más respetuosos con los “otros”, más fortaleceremos nuestra identidad nacional. Ya lo dijo Antonio Machado: “Describe bien tu aldea y serás universal.” Y un viejo adagio nos recuerda: “En el principio era la comarca, el mundo nos fue dado por añadidura.”

Altos muros, que nos parecían inexpugnables, fueran demolidos por el ariete de la indeclinable vocación humana por la libertad, la dignidad y la afirmación de la identidad. Pero las asimetrías en la distribución de la riqueza entre las naciones y en el

interior de ellas; las que se dan en la generación y el uso del conocimiento y la información; las que proceden de las diferencias étnicas y religiosas, han erigido nuevos muros entre los pueblos y entre los diferentes sectores de una misma nación.

Para combatir el racismo, la xenofobia, la discriminación, hay que educar con el ejemplo. Los niños no adoptarán actitudes según lo que les decimos sino según lo que hacemos. Juventud, deporte, actividades musicales, competición noble, aprender a ganar y a perder. Todas estas actividades, con frecuencia denominadas extraescolares, deben ahora pasar a formar parte, junto con una “historia desarmada”, del núcleo principal de una nueva pedagogía— y no hay más pedagogía que la del amor— que constituya una especie de insumo general para todos los niños y jóvenes del mundo.

Atreverse a cambiar

Para construir una cultura de paz tenemos que devolver a la ética todo su valor, de suerte que sean sus principios los que inspiren nuestras decisiones y no los mecanismos de mercado ni los resultados de las encuestas de opinión, puesto que en última instancia, lo que realmente importa no es el “mercado libre” sino la gente libre. Ética significa congruencia, congruencia entre lo que predicamos y lo que hacemos; entre lo que proclamamos y lo que realmente motiva nuestras acciones. Y, también, no guardar silencio. No guardar silencio “pudiendo haber hablado, debiendo haber hablado, y alto, entonces”, ha escrito José Luis Tejada. “Debí gritar al ver que amenazaban el alba/pero tuve pena y miedo”. Que la preocupación por los déficit económicos no nos haga

olvidar que la raíz de los problemas que nos aquejan son en primer lugar déficit espirituales.

El siglo XXI puede ser el siglo de la “justicia y dignidad” que proclama la Constitución de la Unesco. El siglo XXI será el siglo de la paz o no será; será el siglo del desarrollo centrado en el ser humano o no será; será el siglo del desarrollo duradero o no será; será el siglo de oro de la solidaridad y el amor o no será; será el siglo de los reencuentros y de la inclusión de los excluidos o no será. Para que el siglo XXI sea, para que esté a la altura de nuestros sueños y de nuestras esperanzas, para que sea la utopía posible, tenemos que ser audaces. Porque o nos atrevemos a cambiar o no será.

El siglo XXI será, si somos capaces de derrumbar los muros que obstaculizan el tránsito hacia un nuevo proyecto de civilización y que subsisten en cada uno de nosotros. El siglo XXI será, si somos capaces de superar las nuevas barreras, como las que impiden el pleno y justo desenvolvimiento igualitario de las mujeres; las que frenan la legítima aspiración de protagonismo de los jóvenes; las que discriminan a las minorías étnicas y las condenan a una vida miserable y sin horizontes. Ya nos lo había advertido, en la primera reunión de la Conferencia General de la UNESCO, el delegado de la India, Sir Sarvedallali Radhakrishnan, con las siguientes palabras: “El papel de la UNESCO no es solamente propiciar una serie de ajustes, sino crear las posibilidades para un nuevo modo de vida, para nuevas concepciones y para una nueva filosofía que inspire a la humanidad.... Lo relevante hoy en día no son las escuelas, las bibliotecas, los talleres y las fábricas sino el hombre. Si queremos crear una nueva comunidad, es al hombre a quien debemos recrear.” ■

El templo de Apolo Epicuro

por Takis
Theodorópulos

Construido en un sitio grandioso y solitario del Peloponeso, es uno de los más bellos santuarios de la Grecia clásica. Figura en la Lista del Patrimonio Mundial desde 1986.



© Andriatsaina/Icomos



A fines de los años setenta vi por primera vez el templo consagrado a Apolo Epicuro (“el Caritativo”) en Bassi, Arcadia. En esa época no estaba todavía cubierto con la lona que se utiliza hoy en las obras de restauración.

Sus columnas surgieron ante mi vista en un recodo del empinado camino que sube de Andritsena a Bassi: delgadas sombras erráticas en una soledad que les confería una dimensión de absoluto. Esas siluetas concebidas para delimitar la relación primera del cuerpo humano con el espacio sólo hubieran podido erigirse en ese punto elevado que parece dominar el paisaje circundante.

Pero ¿no me había inspirado una reflexión similar el templo de Segesta, en Sicilia? ¿Y no tengo esa misma impresión cada vez que veo aparecer las ruinas de Delfos bajo los peñascos de Castalia? ¿Acaso no llego a esa conclusión, casi involuntaria, cuando en verano, sentado en las gradas del teatro de Epidauro, contemplo la puesta de sol, esperando que comience la representación? Indudablemente antes de descollar en aritmética o en geometría, los antiguos griegos supieron apreciar el paisaje que los rodeaba.

Pero, al elegir, para levantar el templo de Apolo Epicuro, ese sitio aislado de la tierra arcadia, donde no se advierte la más mínima huella de presencia humana, su realización adquiere la dimensión de un desafío. Lo que

vemos no se asemeja en nada a los monasterios bizantinos que, encaramados en el borde de acantilados abruptos o perdidos en lugares apartados, parecen implorar misericordia a un paisaje dispuesto a devorarlos.

No, la humildad no era un atributo del arquitecto de ese templo —haya sido, como suele afirmarse, Ictinos, el arquitecto del Partenón, o cualquier otro—. No necesitaba un mediador para dialogar con su dios, un dios de luz y de contemplación.

EL MOMENTO DE LA ARMONÍA

Al ascender hacia la cima, entre los materiales dispersos de esa arquitectura —desorden petrificado, sometido a los estragos del tiempo y de las fuerzas naturales— fui descubriendo el paisaje. En el fondo, el macizo del Taigeto con la masa ovalada del monte Ithome más abajo, luego, una parcela de mar Jónico y, más lejos aun, las cimas de Arcadia: la inmensidad de ese paisaje, vaya uno a saber por qué milagro de la luz, se había vuelto accesible.

Esta impresión resulta familiar para el conocedor del paisaje del Peloponeso y sus abruptos contornos. Si sabe permanecer a cierta distancia, si abarca con la mirada toda la extensión, entonces el horizonte, sin perder jamás su profundidad, parece siempre cercano. Pero en Bassi, sobre el suelo hundido del monu-

mento antiguo, a través de las columnas que parecían haber absorbido en su piedra las sombras del sol poniente, esa impresión encontraba al fin una explicación. El edificio parecía concebido para animar el centro virtual de un mundo que se hubiese tornado circular y, por fin, acabado.

Es esto lo que de inmediato seduce. Construido en la piedra calcárea gris de Arcadia y no en el mármol claro del Pentélico, que otorga transparencia y resplandor a su ilustre pariente de Atenas, el templo de Apolo Epicuro, antes de suscitar curiosidad, estimula la mirada, le abre vías, le permite evadirse.

Esta arquitectura incita a contemplar el paisaje de otra forma. Desde ese templo situado a 1.100 metros de altitud, las cumbres, el mar, las manchas de un verde intenso, casi negro, en



© Studio Manos Gallegos, Atenas

El filósofo francés Alain, refiriéndose a la arquitectura antigua, escribe: “Es el momento de la armonía entre el punto de vista de cada cual y el mundo único, común a todos y para todos diferente.”

UNA EPIDEMIA DE PESTE

¿Pero qué serían las ruinas antiguas sin su propia historia? Sin esas historias múltiples que se atropellan tras su barrera de silencio en cuanto las vemos surgir en un recodo del camino. No cabe duda de que serían sencillamente objetos hermosos. Por ese motivo siempre he preferido los sitios arqueológicos a los museos. Reintegradas a su desorden inicial, inmersas en su medio natural, las piedras se obstinan en transmitir un hálito humano, en recordar que son vestigios de una vida pasada que se deja aprehender apenas posamos en ellas la mirada.

Visitando el templo de Apolo Epicuro, documentándome sobre Ictinos, imagino al arquitecto del Partenón caminando, exiliado, por los senderos de Arcadia, en ese país, donde, al margen de las grandes vías de la historia, circulaban aun relatos de elfos y reinaba el gran Pan, el dios arcadio con piernas de macho cabrío.

¿Por qué Ictinos tuvo que abandonar Atenas? ¿Por temor a correr la misma suerte que su colega Fidias, al que la democracia ateniense, tan recelosa de

quienes tenían la audacia de distinguirse, acusó de haber robado el oro de la estatua de Palas Atenea, antes de enviarlo enfermo a pudrirse en la cárcel y esperar allí la muerte? ¿O, sencillamente, por falta de actividad? Tal vez Ictinos viendo que la guerra del Peloponeso se prolongaba y que con el erario se construían cada vez más navíos, decidió partir a esas regiones para buscar la forma de ganarse el sustento.

En todo caso, se conocen las circunstancias que determinaron la construcción del templo, hacia 420 a.C. Ese año se declaró una peste en la región. Para escapar al peligro, los habitantes de la vecina ciudad de Figalia solicitaron la protección de Apolo. Ese dios procedente del Norte, que había aprendido de Pan las artes adivinatorias y que dirigía el destino del mundo griego pronunciando sus oráculos píticos en Delfos, no dejaba por ello de ejercer, al igual que otros dioses, numerosas funciones, a veces contradictorias. Era, en particular, el protector de la medicina. En homenaje a sus virtudes de terapeuta, los habitantes de Figalia lo llamaron “el Caritativo”, y, en reconocimiento por haberlos librado de la peste, elevaron en su honor un santuario en Bassi.

“La ciudad de Figalia está rodeada de montañas (...) El monte Kotilion se sitúa a unos cuarenta estadios de la ciudad; allí hay un lugar llamado Bassi, con el templo



© Studio Manos Gallegos, Atenas

Página de la izquierda, el templo de Apolo Epicuro incrustado en la montaña arcadia, en Bassi (Grecia).

En el extremo superior derecho, el templo en vías de restauración.

Arriba, uno de los costados de la columnata exterior de estilo dórico.

contraste con la aspereza del tinte gris verdoso de la naturaleza arcadia, todo ese universo que, hace apenas un instante, parecía indiferente, como una historia sin comienzo ni fin, adquiere la transparencia del relato, se convierte en recinto de una mirada que sabe por fin abarcarlo.

de Apolo Epicuro”, relata Pausanias (Arcadia, XLI, 7). Nuestro viajero admite que ese templo se distingue de los demás monumentos del Peloponeso por su armonía y su belleza, pero sólo le dedica algunas frases. Más abajo reconoce que ha viajado a Figalia para ofrecer sacrificios a Deméter en su santuario.

UN SANTUARIO ÚNICO EN SU GÉNERO

Me pregunto si Pausanias llegó hasta Bassi. De ser así, ¿no habría dejado unas líneas al menos con la descripción de los bajorrelieves de los frontones y del friso interior, que representan el combate de los griegos contra las amazonas y de los centauros contra los lapitas? ¿No le habría sorprendido la orientación inusitada del edificio, que transgrede una de las normas esenciales de la arquitectura griega antigua, a saber, que la entrada del templo debe situarse al este, con la estatua del dios al fondo, del lado oeste, mirando hacia la entrada?

Erigido sobre una estrecha plataforma en un valle de montaña —“valle” es, por otra parte, el significado antiguo del lugar llamado Bassi o Bessi —, el templo, en efecto, se extiende de norte a

sur. Esta orientación novedosa, impuesta por la configuración del terreno, confirma el antiguo proverbio griego según el cual no cabe transgredir las normas, salvo si se está obligado a ello.

Terminado el templo, a los habitantes de Figalia y a su arquitecto sólo les quedaba por resolver un delicado problema: ¿qué lugar reservar a Apolo? Habían elegido ese sitio extremo a fin de que el dios pudiese reinar sobre el paisaje circundante, pero no podían orientar la mirada del dios hacia ese norte sombrío y lejano que lo había visto nacer. Por ello, afirma la tradición, eligieron la solución más económica. Se situó la estatua como correspondía en el fondo del templo, pero volviéndola hacia el muro este, donde se hizo una abertura para que Apolo pudiese ver la luz del sol, presentando así a los visitantes un perfil del más puro estilo griego.

Temo que esta postura excéntrica que se le impuso durante tantos siglos no haya sido del agrado del temperamento mesurado del dios. Pero no cabe duda, en cambio, de que esas historias, esas infracciones a la norma, revelan el ritual de una religión con leyes no escritas, que supo dejar tras de sí, además de obras de arte excepcionales, un suave perfume de

anarquía. Ello confirma la impresión de que esa religión estaba hecha para modelar la vida a la medida del ser humano, y no para reducirla o aumentarla, siguiendo el ejemplo de Procasto, a la dimensión de los dioses.

UN CUERPO HERIDO

Hoy día el templo de Apolo Epicuro, bajo su lona blanca, hace pensar en un inmenso cuerpo herido, tendido en la sala de operaciones en el momento en que se le prodigan los primeros cuidados para salvarle la vida. Las heridas son numerosas y cuando se trata de una existencia de tantos siglos la reanimación puede llevar varios decenios.

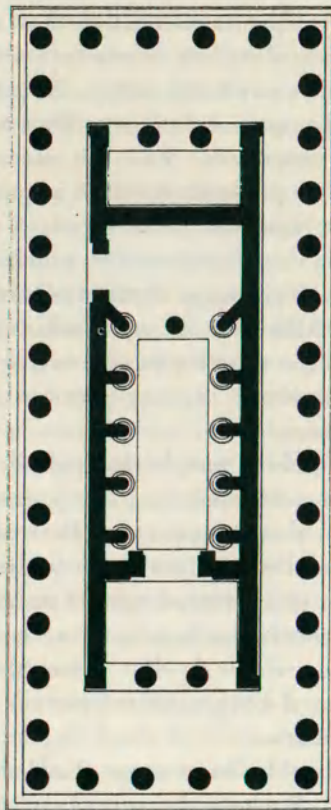
Numerosas columnas dóricas del interior se inclinan peligrosamente; en el interior, las columnas jónicas que forman contrafuertes se apoyan en un suelo deteriorado por los años, las nieves invernales y los sismos; las dos últimas enmarcan una columna corintia aislada, probablemente el más antiguo ejemplar de este orden, junto a la cual se levantaba la estatua del dios.

Este templo solitario permaneció oculto largo tiempo. Recién en 1765 el arquitecto francés Joachim Bocher descubrió su existencia. En 1812 llegó al lugar la “sociedad de los Dilettanti”, grupo de aficionados al arte antiguo de diversos países, entre los que se contaban algunos británicos. Dibujaron los bajorrelieves de las metopas, así como todos los objetos transportables que caían en sus manos —entre ellos las partes de mármol de la estatua de Apolo, que era de madera— y regresaron a buscarlos, dos años después, por orden del futuro rey de Inglaterra Jorge IV. Desde entonces una sala del Museo Británico alberga ese botín, cerca de los frisos del Partenón. Felizmente las columnas del templo estaban sólidamente implantadas en sus pedestales y eran demasiado voluminosas para las mulas que ya habían transportado los bajorrelieves hasta el puerto de Kyparisia.

Las columnas permanecieron allí, obstinándose en luchar contra el tiempo que pasa y extrayendo su verdad de las líneas luminosas del paisaje que las vio nacer. ■

UN TEMPLO NUEVO

- Edificado en Bassi (1.130 m de altitud) en el Peloponeso, en el territorio de Figalia, ciudad arcadia.
- Iniciado en la segunda mitad del siglo V a. C. por Ictinos (según Pausanias) y concluido solamente en el primer cuarto del siglo IV a. C. por otro arquitecto.
- Templo períptero (rodeado de una hilera de columnas separadas del muro) de planta muy alargada (39,87 m x 16,13 m; 6 x 15 columnas), con una orientación inhabitual (norte-sur) y construido esencialmente con piedra calcárea gris procedente del lugar.
- La innovación más importante es el empleo por primera vez del orden corintio.
- La columnata exterior, dórica, rodea el vestíbulo (pronaos) y el santuario (naos), ritmado por columnas jónicas embebidas que forman contrafuertes. Alrededor del naos (en el costado inferior) había un extenso friso (Museo Británico) que representa los combates de los griegos con las amazonas y de los lapitas con los centauros.
- Este templo ejerció una fuerte influencia en los monumentos construidos en el siglo IV a. C. en Delfos y en el Peloponeso, en especial en Epidaurio.



Según Haller von Hallerstein, en L'art grec © Citadelles & Mazenod, Paris

TAKIS THEODORÓPULOS,

periodista y escritor griego, es autor de cuatro novelas, de las cuales dos han sido traducidas al francés (*Le paysage absolu*, 1992, y *La chute de Narcisse*, 1994).

¿Conoce usted la Cruz Verde Internacional?

por France Bequette



M. Philippot © Sigma, París

Clase en una escuela primaria (El Salvador).

Esta organización no gubernamental nació en 1992 en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Río de Janeiro, Brasil) y fue lanzada oficialmente en 1993 en Tokio (Japón) por su presidente, Mijail Gorbachov. La CVI consiste en una red y su finalidad es servir de enlace entre los miembros asociados que se interesan por el medio ambiente y el desarrollo, a fin de que el "Programa 21", aprobado en la mencionada Conferencia de Río, no sea letra muerta.

En noviembre de 1994 Federico Mayor, Director General de la UNESCO, y Mijail Gorbachov firmaron un protocolo de acuerdo por tres años para cooperar en todo lo relacionado con el turismo ecológico, la gestión de los recursos de agua y la creación de una base de datos sobre el medio ambiente. Pero las misiones de la Cruz Verde Internacional (CVI) abarcan además muchos otros aspectos. Dieciocho países de África, América, Asia y Europa se han dotado de organizaciones nacionales,

que no escatiman esfuerzos para llevar a cabo sus actividades.

Así, la Cruz Verde boliviana recurre a la radio del Ejército, que emite en una frecuencia nacional, para difundir por ese canal todo tipo de informaciones prácticas y de "ideas verdes". Al mismo tiempo, cuatrocientos oficiales superiores del Ejército siguen cursos de educación ambiental. Luego se encargaron de formar en la materia a 500 sargentos que, a su vez, transmitirán el mensaje a 15.000 soldados. Así, en el plazo de un año, más de 30.000 reclutas de 18 a 21 años de edad de todo el país se familiarizarán con los problemas específicos de las regiones de las que son oriundos. Por último, los campamentos militares pueden servir de base para la protección de los parques nacionales y las reservas de biosfera. Es el caso del sitio de Ulla Ulla, donde el primer centro de formación empezó a funcionar en agosto de 1995.

Otro motivo de inquietud para la CVI es la herencia dejada por la guerra fría. Está bien encaminada la

realización de su programa "Legacy" ("Legado") que procura estimular, tanto al Este como al Oeste, la voluntad de inventariar y destruir las armas químicas y nucleares almacenadas en depósitos o diseminadas por doquier. Así, en Estados Unidos, Rusia y Europa Occidental varios grupos de trabajo han puesto ya manos a la obra y se han celebrado reuniones de expertos. En Rusia se han formulado dos proyectos piloto.

Presente en todos los frentes de lucha en favor del medio ambiente, la CVI atribuye una importancia pri-



© Oost Media/Sigma, París

Descontaminación de productos tóxicos (Francia).

mordial a la información y la educación, que no pueden existir disociadas. La red de información FACT, por ejemplo, permite a los educadores rusos dispersos por todo el país consultar una base de datos instalada en Moscú. En Argentina una escuela especializada en temas ambientales propone a los bachilleres una formación de tres años repartida en cursos de verano (durante las vacaciones) y nocturnos (el resto del año). La enseñanza teórica se completa con trabajos prácticos y cursillos *in situ*. Por otra parte, para favorecer los intercambios a todos los niveles, la CVI ha abierto, en Internet, un foro titulado *GreenCross Road*, que propone como primer tema de debate: "el comercio internacional y sus repercusiones sobre el medio ambiente". Para participar en él: <http://grecross.unige.ch/>.

Pozo en Douz (Túnez).



A. Turpault © ANA, París

Cruz Verde Internacional

Route de Flonssant 160a, BP 80,
1231 CH-Conches-Ginebra, Suiza.
Tel.: (41-22) 789 16 62.

Fax: (41-22) 789 16 95. Correo electrónico: Green@sc2a.unige.ch



© INRA, París

CREACION DE UN NUEVO CEREAL

El Instituto Nacional de Investigación Agronómica (INRA), de Francia, anuncia que ha creado una nueva especie vegetal muy prometedora, el *triticale*, un cruzamiento de *Triticum* (trigo) con *Secale* (centeno). La idea inicial era combinar la rusticidad del centeno, su resistencia a la humedad, al frío y a los suelos ácidos, con la productividad del trigo. En Francia se han plantado ya 200.000 hectáreas. Desde fines del siglo pasado hubo intentos de cruzamiento de trigo tierno con centeno, en particular en Escocia, Alemania, Rusia y Norteamérica, que no dieron resultados. El Instituto prosigue las investigaciones a fin de mejorar la especie, que presenta múltiples ventajas para la alimentación animal, pero no reemplaza al trigo en la panificación.

¿PREVER LOS SISMOS?

Hasta ahora los sismólogos habían observado una serie de fenómenos precursores de los terremotos: deformaciones del suelo antes de la sacudida, variaciones de la temperatura y del nivel del agua en los pozos, aumento de la proporción de cloro en el agua de manantial, emanaciones de radón

(un gas radiactivo emitido por los suelos volcánicos) o modificaciones importantes del campo magnético terrestre. A fin de estudiar en conjunto estos fenómenos se han instalado laboratorios en Chile, Tíbet y Grecia. El proyecto europeo GAIA (Instrumentación y Análisis de la Actividad Tectónica) ha equipado con múltiples captosres una gruta en una zona particularmente activa del golfo de Corinto (Grecia). Pero para llegar a prever con precisión la fecha, el epicentro y la magnitud del sismo falta un paso que la ciencia no ha dado todavía. ☹

"TU PUEBLO ES TU PLANETA "

Este libro de 250 páginas presenta, con dibujos y textos muy sencillos, los grandes problemas del medio ambiente y analiza basándose en hechos objetivos la realidad ecológica del planeta. Publicado con el apoyo de la UNESCO, en español, francés e inglés, constituye una mina de ideas que los educadores podrán desarrollar en clase. Por su parte, los niños encontrarán en él consejos prácticos y explicaciones sencillas sobre las causas de los problemas ambientales y los efectos nocivos para el entorno de algunas actividades humanas.

LA CARRETERA VA MÁS RÁPIDO QUE LA TORTUGA

La tortuga boba (*Caretta caretta*) necesita imperiosamente playas para reproducirse. Las de la isla griega de Zakynthos acogen anualmente la mayor concentración de ponedoras del Mediterráneo. Pero los turistas y las empresas constructoras se disputan el espacio. Infringiendo una ley que desde hace quince años protege a esos reptiles, los propietarios de terrenos costeros han hecho construir una carretera para facilitar el acceso a la playa. Según la

sección griega del Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF), el problema radica en que la construcción ilegal de una carretera lleva menos tiempo del que necesita la administración para adoptar medidas al respecto. Las tortugas bobas, que no se reproducen antes de llegar a los treinta años, tienen pues los días contados.

LOS INDUSTRIALES Y EL CARBÓN

Según el XVI Consejo Mundial de la Energía, reunido en Tokio (Japón) en octubre de 1995, los combustibles fósiles constituirán 75% a 80% de los recursos energéticos del mundo hasta 2050. A la cabeza se encuentra el carbón, la energía fósil más abundante del planeta (reservas estimadas: 50 millones de toneladas), cuyo consumo mundial se habrá duplicado en 2020, superando el de petróleo. Por su parte, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre los Cambios Climáticos (IPCC) prevé que simultáneamente se producirá a escala planetaria un aumento anual de 1,5% del volumen de dióxido de carbono (CO2) hasta 2025. Conscientes de esos problemas, las empresas están lanzando programas de investigación para elaborar equipos más económicos y menos contaminantes, e incluso descubrir nuevas fuentes de energía.

MEJILLONES, CENTINELAS DEL LITORAL

El 18 de septiembre de 1995 IFREMER y la Agence de l'Eau Rhône-Méditerranée-Corse iniciaron una experiencia sin precedentes de vigilancia de la situación sanitaria del litoral mediterráneo: se sumergieron a veinte o treinta metros de profundidad 82 boyas amarillas, cada cual con dos canastos de varios kilos de mejillones vivos. Al ser capaces de concentrar los productos químicos



M. Downey © Ask Images, París

FRANCE BEQUETTE,
periodista
francoamericana
especializada en
medio ambiente.



P. Labroute © Jacana, París



© IFFEMER, Toulon

TÚNEZ, CAMPEONA DEL MEDIO AMBIENTE

En 1993 un primer informe procuraba enunciar todos los problemas ambientales del país. El segundo, publicado en septiembre de 1995, está dedicado a tres de ellos: el agua, la desertificación y la energía. Según Mohamed Mehdi Mliika, Ministro tunecino de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, el problema de la contaminación atmosférica ha sido resuelto gracias a una inversión de 60 millones de dinares (65 millones de dólares). El de las aguas servidas está en vías de solución. La gestión de las playas, en cambio, es menos sencilla: las comunas carecen de los recursos financieros indispensables para mantener limpias las playas populares; además se han observado 800 casos de infracción a la legislación en las construcciones a orillas del mar. En cuanto a los recursos de agua, si bien actualmente no escasean, existe una amenaza de penuria para el año 2025. El costo estimado del conjunto de los programas de protección del medio ambiente es de 3.000 millones de dólares en diez años. Falta reunir esa suma.

micos que contaminan el agua del mar, los mejillones serán durante un año testigos de la calidad del agua. La finalidad de la operación es disminuir los desechos y mejorar la salubridad del Mediterráneo.

LAS TRIBUS PROTECTORAS DE LOS BOSQUES

En Papua Nueva Guinea 90% a 97% de las tierras pertenecen a comunidades, y no a simples particulares o al Estado. Así, la mayoría los bosques del país están en manos de los más interesados en protegerlos y conservarlos. La tasa de deforestación no supera 0,1% anual, mientras que en otros países asiáticos es diez a veinte veces superior.

CUANDO LOS PADRES DAN A LUZ

Los hipocampos tienen una asombrosa particularidad: la madre deposita los huevos en la bolsa ventral del padre; éste los fertiliza, lleva los embriones durante veintidós días y expulsa luego de 1 a 1572 crías según las especies. Un récord mundial. Las parejas permanecen unidas toda la vida. La hembra viene a saludar al macho todas las mañanas: con la cola enrollada en torno a un alga se balancean suavemente uno frente al otro. Pero esta armonía está amenazada: cada año en las costas de los seis continentes se pescan ilegalmente 20 millones de hipocampos. Se utilizan en medicina tradicional china (se cree que poseen virtudes afrodisíacas), en los acuarios e incluso para la preparación de sopas.

CON LOS COLORES DE LA TIERRA

Para fabricar pigmentos que entran en la com-



P. Zehl © Jacania, París



G. Cozzi © ANA, París

posición de las pinturas o del plástico coloreado, la industria utiliza habitualmente metales pesados como plomo, cromo o cadmio. Ahora bien, son cada vez más numerosos los países que prohíben emplearlos debido a su toxicidad para el ser humano. Anticipándose a una reglamentación aun más estricta, la empresa Rhône-Poulenc (Francia) está comenzando a reemplazar esos metales por lantánidos o "tierras raras": elementos minerales relativamente abundantes como el tritio, el cerio y el lantano. Se utilizan ya para la fabricación de lámparas halógenas, escapes de automóviles y pantallas en color para televisores y computadoras. Pero ello no significará una economía para los pintores.

LIMPIAR EL NOROESTE DE RUSIA

A solicitud de los Ministros de Asuntos Exteriores del Consejo Euroártico (Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega, Rusia y Suecia), la Comisión Europea decidió proporcionar una ayuda de 50 millones de escudos destinada, en particular, a renovar la central nuclear de Kola, cerca de Murmansk (Rusia), recuperar y tratar los desechos nucleares arrojados en el mar de Barents y modernizar las fábricas y las vías de comunicación de la región. El Consejo Euroártico ha iniciado ya 60 proyectos de los 84 previstos.

ZONAS ÁRIDAS, ZONAS AMENAZADAS

La División de Ciencias Ecológicas de la Unesco acaba de publicar un folleto sobre las zonas áridas en los programas de la Unesco ("Les zones arides dans les programmes de l'UNESCO", solamente en francés). Sencillo, claro y bien ilustrado, interesará a todos aquellos que participan en la lucha contra la desertificación.

El maestro titiritero HUANG HAI-TAI

Entrevista realizada por
Isabelle Leymarie

Oriundo de Yunlin, en el centro de Taiwan, Huang Hai-Tai es el depositario de una antiquísima tradición. A los noventa y cuatro años, tras dedicar toda su vida al oficio de titiritero, es el decano de los que muestran figurillas accionadas con las manos, y ha formado a numerosos titiriteros o ha ejercido en ellos una fuerte influencia.

El teatro de títeres, espectáculo jocoso y sagrado a la vez, con símbolos característicos y acompañado con una música animada, tiene para los espectadores que conocen la lengua y el contexto un significado profundo. “Casi a pesar suyo, escribe el especialista Chiu Kun-Liang, el titiritero se convierte en el Gran Sacerdote de los ritos populares. Se recurre a él para la inauguración de los templos, para granjearse la buena voluntad del Cielo, para combatir las plagas, y por su papel de demiurgo es dispensador de favores.”

En septiembre de 1995, el maestro Huang Hai-Tai ofreció en París algunas representaciones en la Casa de las Culturas del Mundo. Las piezas interpretadas se inspiraban en dos clásicos de la literatura budista china: *El monje loco* y *El mono peregrino*. Su esposa y algunos de sus doce hijos colaboran con él. Varios de sus nietos son también titiriteros, y una de sus hijas estudia actualmente en Budapest la tradición de las marionetas húngaras. Incluso para el profano, el arte sutil de Huang Hai-Tai logra crear una atmósfera cautivante.

Sonriente, presa de un entusiasmo comunicativo, el maestro Huang Hai-Tai sale en un momento dado de detrás del telón y, sentándose en el escenario, anima, ante un público maravillado, algunos de sus títeres. Solicita, al término de la función, el favor de los dioses y les pide concedan buena suerte y felicidad a los espectadores.

Admiro, durante la entrevista, la belleza de sus manos finas, su porte erguido y sus rasgos expresivos y luminosos.



■ Usted es titiritero, pero también cantante y músico. ¿Cuál es el origen de su arte?

— El estilo de canto *bei-guan* que practico me fue transmitido por mi padre. Este canto, originario probablemente de la región de Fukién, en la costa china, atravesó el estrecho de Formosa en el siglo XVII y su función es acompañar el espectáculo. Las letras son una combinación de dialecto de Taiwan con

pekinés, pero el origen de los cantos se pierde en la noche de los tiempos. Forman parte de un contexto religioso, y aunque el teatro de títeres es un espectáculo popular, su finalidad es profundamente moral: fomentar la virtud en las personas, inculcarles valores como la benevolencia, la justicia y la fidelidad. En cuanto a los instrumentos musicales de la orquesta, algunos proceden de la provincia de Hunan, en el sur de China. Mi padre sabía también tocar todos los instrumentos, salvo el violín.

■ Si uno quisiera iniciarse en su oficio, ¿por dónde empezar?

— En primer lugar, hay que aprender a accionar los brazos de los títeres, que son articulados. A continuación, es necesario aprender los diálogos y las distintas voces, que se basan en ciertas convenciones. Como en la ópera china, existen arquetipos: sirvienta, monje, letrado, demonio, taoísta, recién casada, mono, que poseen su propio lenguaje, su timbre de voz, su tesitura. Hay que saber definir cada personaje, darle el color que corresponde. Después viene el aprendizaje de la música: del estilo *bei-guan*, el más difundido actualmente en



Fotos © Isabelle Monané, París



Taiwan, y de la práctica de los instrumentos: el tambor *pei-gu*, en primer término (el tamborilero dirige también la orquesta), luego los címbalos y el violín. La orquesta se compone de cinco músicos, que permanecen ocultos durante la representación, pero cuya función es esencial. En último lugar viene el canto. Como en la Opera de Pekín, existen especialistas en cada papel. Tengo tres o cuatro ayudantes que me secundan, pero —cosa rara en mi oficio— yo soy el que hace todas las voces del espectáculo.

■ **¡Es casi increíble que usted sea capaz de cambiar de registro hasta ese punto! ¿Podría imitar para mí la voz de un mono?**

El maestro Huang Hai-Tai empieza a dar brincos sonriendo y emite sonidos agudos que recuerdan los de un tití, con una mímica y gestos de una gran veracidad.

■ **En sus espectáculos, ¿le resulta posible crear, aportar nuevos elementos?**

— En cuanto al fondo, no, pues perpetuamos una forma de arte antigua y ritualizada. La puesta en escena de nuestro teatro es tradicional y los gestos están codificados: corresponden a una profesión o a una clase social determinadas; un mandarín no actúa ni se expresa como un sirviente o un bandido. Sin embargo, a partir de lo que me enseñó mi padre, suelo añadir elementos más actuales. Modifico a veces los diálogos o los personajes. Por lo

demás, los espectadores conocen el repertorio de memoria, y si no introducimos algunos cambios, corremos el riesgo de perder nuestro público.

■ **Varias escenas contienen combates de artes marciales, en especial entre un monje budista y taoístas. Los títeres saltan desde la calle y penetran en una casa de espaldas por la ventana, como en las películas de kung-fu. ¿Es difícil preparar esas escenas?**

— (*Risas*). Entrar saltando por una ventana, ¡no es fácil! Pero organizar los combates, sobre todo si son con espadas y garrotes, es algo muy complejo, muy difícil. Hay que ensayar eso, y solamente eso, durante unos tres años y medio.

■ **En el bunraku, el antiguo teatro de títeres de Osaka, en el Japón, el músico y el recitante están a la vista en el costado del escenario, y los títeres los siguen, aunque parezcan tener vida propia. ¿Por qué, aquí, la orquesta está oculta?**

— Por tradición, pero también hay razones estéticas. En nuestra presentación es el titiritero el que canta, y los títeres mandan a los músicos. Si esta distribución fuese visible, el espectáculo perdería fluidez. Las acciones de los títeres y el ritmo del canto son los elementos que determinan el tempo de la orquesta, la cadencia de los tambores.

El maestro Huang Hai-Tai me pasa dos

títeres. Admiro sus trajes de colores vivos: brocados de color verde, rosa, rojo, azul con incrustaciones de trozos de espejo y ribetes de piel, así como los rostros aristocráticos, de tez diáfana, y los dedos finos, interminables.

— Antiguamente los trajes se confeccionaban en el sur de China. Conservamos algunos de esos títeres antiguos, pero hoy día los trajes modernos, simplificados, se fabrican en Taiwan. Y, desgraciadamente, las manos ya no son de madera, como en el pasado, sino de plástico. Es posible comprarlos en todas partes por una suma razonable.

■ **¿Y el mono?**

— Al contrario del mono de la Opera de Pekín, muy estilizado, éste es más realista.



■ **En su teatro aparecen confucianistas, budistas y taoístas. ¿Practica usted alguna de esas religiones?**

— ¡Creo en las tres y las practico todas!

■ **¿Piensa presentarse de nuevo en el extranjero?**

— ¡El Cielo me ha permitido resistir hasta ahora, por lo que espero poder viajar todavía! ■

ISABELLE LEYMARIE,
musicóloga francoamericana.

La feria anual de los aguinaldos por Claude Lévi-Strauss

La historia de los aguinaldos de Año Nuevo es sencilla y complicada a la vez. Es sencilla si nos limitamos a interpretar el sentido general de la costumbre, y para comprenderla basta recordar la fórmula de Año Nuevo en el Japón: “*o-ni wa soto-fuku wa uchi*” (¡Fuera los demonios! ¡Qué venga la suerte!) El Año Viejo debe desaparecer llevando consigo la mala suerte. Así, la riqueza y la felicidad de un día, originadas por el intercambio de regalos, constituyen un presagio y casi un conjuro mágico para que el nuevo año se mate con los más vivos colores (...)

Es difícil encontrar el origen exacto de la costumbre de los aguinaldos de Año Nuevo en el mundo occidental. Entre los antiguos celtas, los druidas celebraban una ceremonia en la época que corresponde a nuestro primero de enero. Cortaban el muérdago de las encinas, considerado como planta mágica y protectora, y lo distribuían entre los pobladores de la región. A causa de esta costumbre, en ciertos lugares de Francia, se daba hasta hace poco a los regalos de Año Nuevo el nombre de “*guy-l'an neuf*” (muérdago del Año Nuevo), que se transformaba a veces en “*aguignette*” o aguinaldo.

En Roma, la segunda quincena del mes de diciembre y los principios de enero se celebraban con fiestas durante las cuales se cambiaban regalos; aquéllos de diciembre eran generalmente de dos clases: bujías de cera (que nosotros hemos trasladado a nuestros árboles de Navidad) y muñecos de arcilla o de pasta comestible que se ofrecían a los niños. Había también otros regalos que Marcial detalla cuidadosamente en sus epigramas. La crónica romana cuenta que los patricios recibían ofrendas de sus clientes, y que los emperadores eran colmados de presentes por los ciudadanos. Calígula recibía personalmente los regalos y, para ello, permanecía el día entero en el vestíbulo de su palacio.

Los regalos de Año Nuevo parecen haber conservado durante largo tiempo las huellas de su doble origen de costumbre pagana y rito romano. No se puede comprender de otra manera que hayan sido vanos los esfuerzos hechos por la Iglesia, durante la Edad Media, para abolirlos como supervivencia de la barbarie. (...)

Tal como hoy se conciben, los regalos de Año Nuevo no son un vestigio de esas costumbres populares antiguas, sino más bien como sucede a menudo en las modernas, el resultado de la democratización de un rito noble. (...) Se sabe que en Inglaterra la reina Isabel I contaba con los regalos de Año Nuevo para rehacer su peculio y su guardarropa: los obispos y arzobispos le daban de 10 a 40 libras cada uno; los nobles le ofrecían vestidos, faldas de

todas clases, medias de seda, ligas, abrigos y pieles, y sus médicos y boticarios le enviaban presentes tales como cofrecillos preciosos, tarros de jengibre y flor de azahar y otras golosinas.

Durante el Renacimiento europeo, los alfileres de metal llegaron a ser el regalo favorito de Año Nuevo, ya que eran de una gran novedad, pues hasta el siglo XV las mujeres no usaban más que enfaldadores de madera para sujetar sus vestidos. En cuanto a las tarjetas de Año Nuevo adornadas con letras floridas e imágenes, su uso era general desde Europa hasta el Japón. (...)

Para comprender la persistencia y la generalización de los regalos de Año Nuevo es necesario ir más allá de la anécdota y penetrar en el sentido profundo de su institución. “La manera de dar, vale más que lo que se da”, suele decirse en Francia. Todas las sociedades (...) parecen estar convencidas de que tiene más valor lo que se adquiere por donación que lo que se obtiene por propio esfuerzo. Es como si un valor suplementario se añadiese al objeto por el solo hecho de que se lo ha aceptado u ofrecido como regalo. Los indígenas maoríes de Nueva Zelandia habían elaborado una teoría sobre este punto. Según ellos, una fuerza mágica, llamada *hau*, se introducía en el regalo y ligaba para siempre al donador con el donatario. En el otro extremo del mundo, la leyenda romana de los aguinaldos parece inspirarse en una idea semejante. Los primeros aguinaldos fueron ofrecidos en forma de ramas verdes al rey sabino Tacio, que compartía el poder soberano con Rómulo. Las ramas habían sido cortadas en el bosque sagrado de la diosa Strenia, de donde proviene el nombre latino de *strenae* o el de *étrennes* que han conservado los franceses hasta nuestros días.

Strenia era diosa de la fuerza. Así, para los latinos como para los maoríes, los regalos son objetos, que, por su naturaleza, poseen una fuerza particular. ¿De dónde viene esta fuerza? Al imponerse la obligación de recibir de los otros, en un periodo del año, ciertos bienes cuyo valor es a menudo simbólico, los miembros del grupo social ponen de manifiesto la esencia misma de la vida colectiva que consiste en una interdependencia libremente aceptada.

No ejercitemos, pues, nuestra ironía sobre esta gran feria anual, en la que flores, golosinas, corbatas y tarjetas ilustradas no hacen más que cambiar de mano, ya que en tal ocasión y por estos medios significativos, aunque modestos, la sociedad entera se vuelve consciente de su propia naturaleza que es la ayuda mutua. ■

Salon International des langues, des cultures et des voyages



Grande Halle de la Villette Paris

15-19 février 96

14^e EXPOLANGUES

LES EXPOSANTS

- **Editions**
Edition française
Edition étrangère
Librairies étrangères
ou spécialisées
Bibliothèques
Presse
pédagogique
- **Enseignement**
Enseignement pré-
scolaire
Ecoles, universités,
grandes écoles ...
- **Langues & Entreprises**
Formation continue
Ingénierie
linguistique
Equipement
Traduction -
Interprétation
- **Etudes à l'étranger**
Séjours à l'étranger
et en France
Français langue
étrangère
- **Cultures du monde**
Ambassades,
centres culturels
Organisations
culturelles
Régions
Médias
(radio, TV, presse)
- **Voyages**
Compagnies
ferroviaires
et maritimes
Compagnies
aériennes
Agences de
voyages
Offices de tourisme

LES VISITEURS

Elèves, Etudiants,
Enseignants
Traducteurs,
Interprètes
Editeurs, Libraires
Grand public
intéressé aux
langues
Spécialistes
en linguistique
Responsables
d'administrations
et des systèmes
éducatifs
Responsables
d'entreprises
Responsables de
formation continue
Responsables de
comités
d'entreprises

AVANT-PREMIERE PROFESSIONNELLE
JEUDI 15 FÉVRIER DE 14 A 20H



Pour recevoir un dossier d'inscription exposant, renvoyez ce coupon à :

OIP - 62, rue de Miromesnil - 75008 Paris - Tél. : (1) 49 53 27 60 - Fax : (1) 49 53 27 88

Nom Prénom

Société

Adresse

Téléphone Activité

Courrier de l'Unesco

c'est à la Villette! à la grande halle

SIDA

ESTADO DE EMERGENCIA



Súmete a la lucha contra el sida
comprando una camiseta.

Los beneficios obtenidos se
entregarán a la Fundación Mundial
para la Investigación y la Prevención
del Sida de la UNESCO presidida por el
profesor Luc Montagnier.

Precio por unidad: 60 francos franceses (porte incluido)
Al hacer su pedido, indique la talla y el color deseados:
Tallas: M, L, XL, XXL
Colores: blanco, gris

Pago por cheque (salvo eurocheque), o giro a la orden de la
Unesco o por tarjetas CB, Visa, Eurocard o Mastercard
(indicar el número y fecha de expiración).

Envie su pago a *El Correo de la Unesco*,
Servicio de Suscripciones, 31, rue François Bonvin,
75732 Paris CEDEX 15, Francia

EN NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO:

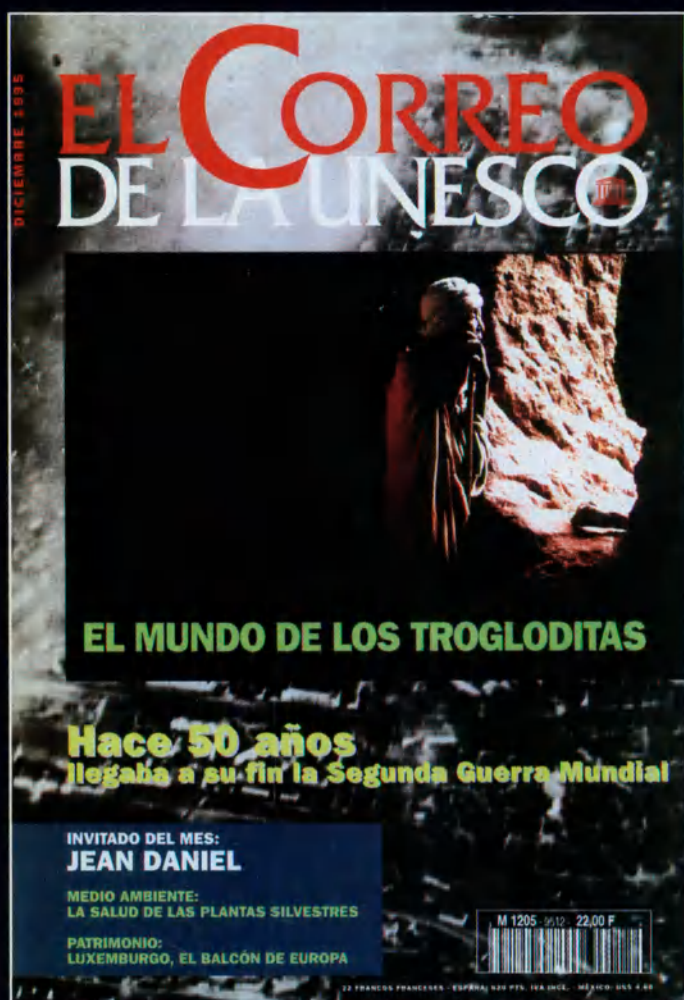
PENSAR LA COMPLEJIDAD



INVITADO DEL MES: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

PATRIMONIO: OLINDA, LA BELLA DURMIENTE DEL NORDESTE

MEDIO AMBIENTE: MAURICIO: MÁS ALLÁ DEL PARAÍSO



Todos los meses, la revista indispensable para comprender mejor los problemas de hoy y los desafíos del mañana

al ofrecer a un amigo una suscripción, usted le hace 3 regalos permitiéndole:

1

Descubrir la única revista cultural internacional que se publica en 30 lenguas y que leen, en 120 países, cientos de miles de lectores.

2

Explorar, cada mes, la formidable diversidad de las culturas y los conocimientos del mundo.

3

Asociarse a la obra de la Unesco que apunta a promover "el respeto universal a la justicia, a la ley, a los derechos humanos y a las libertades fundamentales (...) sin distinción de raza, sexo, idioma o religión..."