

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

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

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

Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad o criollización?

Jordi Jané

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

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

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

global, existe otra actitud que puede resultar mucho más útil y estimulante: la colaboración entre artistas orientales y occidentales en un mismo espectáculo. Ahora bien, vistos los resultados de las escasas experiencias que hemos tenido en este sentido, no parece que sea precisamente una vía fácil, al menos en el punto incipiente de globalización en el que se encuentra actualmente el circo. Joan Font conoce de primera mano la dificultad de insuflar *feeling*, desenvoltura y espíritu de juego a los acróbatas chinos con los que trabajó en *El Sol de Oriente* (Port Aventura, 1999) o en *Bi* (Mercat de les Flors, diciembre de 2001). Para conseguir un producto artístico más o menos unitario, tanto el director de Comediants (y los artistas catalanes que participaban en *Bi*) como los integrantes de estas compañías chinas se tuvieron que esforzar considerablemente para acercar códigos y sensibilidades: hay que tener en cuenta que hablamos de dos culturas –de dos mundos– que hasta hace medio siglo eran todo un misterio la una para la otra. Y, hay que decir que, a la hora de trabajar, la alegría y el relajamiento mediterráneos de los circenses catalanes contrastaron fuertemente con el talante y la disciplina férrea de los orientales.

El circo occidental: clásico y contemporáneo

Hoy llamamos circo tradicional o clásico al circo moderno instaurado en 1768 por Philip Astley en Halfpenny Hatch (Londres), con ejercicios de volteo a caballo a los que fue añadiendo números cómicos, acrobáticos, de equilibrio, pantomimas espectaculares y atracciones de feria (ilusionismo, seres monstruosos, etc.). En estos dos siglos y medio, el invento de Astley se ha ido completando con innovaciones más o menos acertadas y más o menos duraderas, ha ido integrando el maquinismo y la tecnología y ha adaptado elementos de otros ámbitos escénicos. Las fieras, que hoy nos parecen

tan ligadas al circo, no aparecieron hasta 1825 (con el inglés Manchester Jack, en la *ménagerie* Wombwell). El circo clásico se basa en una sucesión de números independientes, ordenados en función del ritmo del espectáculo y de las exigencias de la utilidad. Aun así, las cosas no son tan elementales: en todo programa de circo clásico hay una serie de códigos semánticos intocables, como ya apuntó en 1960 el lingüista ruso Roman Jakobson¹ y asentó el circense y semiólogo francés Paul Bouissac en 1976.²

El circo contemporáneo (el *nouveau cirque* de los franceses) presenta un mínimo de tres diferencias sustanciales en relación con el circo clásico: la estética, el tratamiento dramático y la no utilización de fieras. Los espectáculos de circo contemporáneo se caracterizan por una idea central, una puesta en escena (o en pista) y una dramaturgia unitarias, que van más allá de la aparentemente simple concatenación de números que caracteriza el circo tradicional. El circo contemporáneo huye de la grandilocuencia del circo tradicional y no se fundamenta en potenciar el riesgo y el virtuosismo en la exhibición de técnicas y habilidades, sino que –y acaso– usa estos recursos para transmitir emociones de cariz diverso. No admite otros animales que los caballos (o algún otro animal doméstico) y, aunque trabaja con las técnicas del circo clásico, utiliza también recursos de otros ámbitos (teatro, mimo, danza, música, *commedia dell'arte*, ópera, artes plásticas o lo que haga falta) para integrarlos de forma narrativa y conseguir, no ya el típico –y tópico– *todavía más difícil*, sino –y sobre todo– una comunicación expresiva que a menudo es de contenido poético. El resultado son estéticas tan diversas como la arriesgada espectacularidad al aire libre de Les Arts Sauts, la onírica poesía ecuestre del Théâtre Zingaro, la delicadeza del Cirque Plume, la provocación punk del Cirque Archaos, la interiorización de Que-Cir-Que, el *show-business* del Cirque du Soleil, el *circo de autor* del Circus Roncalli de Bernhard Paul, el aroma artesano del Cric de Tortell Pol-

trona, la desenfadada vitalidad de los Galindos, el erotismo gaylésbico del norteamericano Circus Diva o el teatralizante intimismo del malabarista navarro Iris. Podríamos decir que, en el circo contemporáneo, las técnicas y las habilidades han dejado de ser el vehículo de exhibición del artista para convertirse en mensajeras de emociones. Hace muchas décadas, Sebastià Gasch definió el circo como una actividad que combina los juegos del cuerpo con los juegos del espíritu, lo sustentó sobre cuatro pilares (fuerza, equilibrio, gracia y destreza) y afirmó que «cada ejercicio circense es una obra de arte acabadísima, perfecta en todos sus detalles». Otro gran crítico, Jordi Elias, dejó escrito que «el circo es, en esencia, un misterio que se dirige a la vida instintiva y sentimental». Todo indica que el buen circo del tercer milenio se continuará definiendo así, porque el clásico, el contemporáneo y el *business* coexistirán como vertientes diferentes de la misma expresión artística, vertientes que comparten la búsqueda de la belleza y el intento de poner a prueba las posibilidades humanas.

La tradición acrobática asiática

En China la acrobacia tiene casi 3.000 años de historia (770 aC). Las artes acrobáticas y de destreza experimentaron un gran auge con el emperador Qin Shi Huangdi (221-206 aC) y la dinastía Han (202 aC-220 dC). Contaron con la protección de los mandarines y los señores feudales, que las integraban en las fiestas que ofrecían en sus palacios. Se han conservado pinturas deliciosas de la época del Imperio Ming (1368-1644 dC) en las que podemos reconocer las mismas habilidades que trabajan hoy en día los actuales grupos acrobáticos chinos, así como grabados correspondientes a dinastías más antiguas donde aparecen malabaristas jugando con pájaros vivos. Durante el siglo XIX, los juegos que hoy llamamos circenses entraron en un periodo de prohibiciones y decadencia, aunque los artistas

se fueron transmitiendo los secretos de generación en generación. La nueva China surgida en 1949 con Mao Zedong, sin embargo, propiciará la creación de tropas acrobáticas y abrirá escuelas que prepararán a los futuros artistas que después recorrerán todo el país y se exportarán por todo el mundo. Hoy en día los grupos acrobáticos chinos gozan de una gran consideración en los foros circenses internacionales.

Por su parte, Mongolia sobresale en especialidades como los saltos a la báscula o las acrobacias a través de aros. Corea del Norte (el Circo Nacional de Pyongyang) aporta interesantísimas y espectaculares innovaciones en las especialidades aéreas, tanto en los vuelos estrictos como en la concepción de la maquinaria escénica. En su todavía hoy imprescindible tratado *L'acrobatie et les acrobates* (1903), el francés Georges Strehly alaba las excelencias de los acróbatas y equilibristas japoneses que ha podido aplaudir en París, constatando que pertenecen a una particular escuela acrobática de raíces seculares y subrayando que la acrobacia, como todas las artes, es un indicador fiable del grado de civilización y de prosperidad material de una nación.³ Aunque en la actualidad no nos llegan prácticamente producciones japonesas, sabemos que en aquel país existen potentes escuelas de trapecio, por ejemplo. En la India, el circo vive unos momentos de resituación, producto de los profundos cambios económicos y sociales que vive aquel vasto y complejo país. Sería necesario realizar un riguroso trabajo de campo para calibrar las tendencias actuales y hacer con ello una especulación de futuro.

El circo oriental y el europeo difieren en dos aspectos fundamentales: la ausencia de animales y una estética basada más en la belleza del movimiento que en el riesgo y la demostración de fuerza: malabares con objetos de la vida cotidiana (platos, tazas, abanicos, tapetes, sombrillas, mesas, bancos, sillas o jarrones de porcelana), construcciones humanas en equilibrio que recuerdan las pagodas, o ejercicios femeninos

que combinan contorsionismo, equilibrio y juegos malabares. Pero probablemente el rasgo más característico sea el extraordinario dominio de la acrobacia. Con respecto a los animales, los únicos que salen a escena son los tradicionales leones chinos (ágiles, simpáticos y sorprendentes animales de ficción, animados por dos acróbata perfectamente sincronizados: mientras uno ocupa la cabeza y los cuartos de delante, el otro simula el lomo y los cuartos posteriores). Muchos de los números de circo chino y mongol se inspiran en juegos y danzas ancestrales, ya sean rituales agrícolas, de evocación bélica o de exaltación de la Naturaleza. Con el paso de los años, algunos juegos de origen remoto (como la acrobacia atravesando aros o los malabares con utensilios de cocina) se han ido incorporando al espectáculo circense.

En China, los futuros artistas entran en las escuelas acrobáticas a los seis o siete años, y en según qué casos incluso antes. El periodo de formación dura un mínimo de cinco años. El alumno aprende las técnicas circenses durante media jornada, y la otra media la dedica a la formación escolar, todo en el mismo centro y normalmente en régimen de internado.

El circo comunista

En todas las culturas el trabajo del artista de circo exige rigor, método y disciplina, requisitos indispensables para convertir este oficio en artes escénicas. Pero a las diferencias étnico-culturales entre los circos de Oriente y Occidente que he apuntado más arriba, en el caso de los artistas de circo de la órbita comunista (China, Mongolia y Corea del Norte, entre otros) se añade otra de cariz estrictamente político. Estos países consideran el arte (y, por lo tanto, también el circo) como una cuestión de Estado y lo utilizan como cohesivo social e instrumento de propaganda exterior. En consecuencia, los futuros artistas reciben una formación muy completa en las artes del circo,

pero con un control y un dirigismo inconcebibles desde nuestra óptica. Y eso no tan sólo mientras dura la formación: durante toda su vida artística están constantemente controlados por sus entrenadores (además de los comisarios políticos que los acompañan durante las giras y que les filtran las declaraciones en la prensa). En diciembre del año 2000 pasé unos días en Berlín preparando el especial que la Televisión de Cataluña tenía que emitir sobre *Asiana*, un espectáculo conjunto de los circos nacionales chino, mongol y coreano. Cada una de las tres nacionalidades tenía un *backstage* separado (y no por casualidad ni capricho, precisamente), y en cada uno había un tablero de avisos y admoniciones en las lenguas respectivas (¿recuerda el lector la ya abolida tablilla de nuestros teatros?). El contenido de los tres tableros me resultaba gráficamente indescifrable, pero no así el ademán abatido y la mirada vencida de los artistas cuando leían su nombre y los errores que habían cometido en la función anterior, denunciados y hechos públicos como correctivo ante toda la compañía. Más cosas: exactamente una hora antes del espectáculo, las malabaristas del número de platos, ya vestidas y maquilladas, hacían serpentear incesantemente cuatro y cinco platos en cada mano en lo alto de sendas varillas. Ya no soltaban este atrezzo (en el circo se llama material) hasta que volvían a entrar en el *backstage* una vez acabado el número. Si durante el calentamiento en el *backstage* les caía un solo plato, los ojos de la controladora las fulminaban y ellas acataban la cabeza, humilladas y atemorizadas. Yo no había visto nunca una tal sumisión, un freno tan inhumano a la dignidad y a la autonomía personal. Volví a ver esta actitud vencida y humillada una tarde, ya durante las funciones de *Asiana* en Barcelona, en los ojos de Liu Jianping, un niño chino de quince años, acróbata excelente en la barra rusa, con quien habíamos simpatizado durante mi estancia en Berlín. El chico ensayaba en la carpa, donde sólo estábamos él, los dos portadores, su entrenador

personal y yo. Después de una serie de saltos bien conseguidos, el chico, que en las actuaciones bordaba el triple mortal, falló un doble, resbaló de la barra y se cayó al suelo. Yo no podía ver los ojos del entrenador —lo tenía de espaldas—, pero debió de ser una mirada terrible, durísima, porque Liu Jianping no osó ni alzar los ojos, clavados en el suelo. Sin decir nada, se volvió a subir a la barra, ejecutó un doble perfecto e, inmediatamente, los cuatro chinos abandonaron la pista con el mismo silencio que habían mantenido durante todo el ensayo.

En Berlín también había entrevistado a la norcoreana Kim Kum Hui, una trapecista volante de veinticuatro años que hacía dos triples mortales consecutivos, una proeza con la que el Circo Nacional de Pyongyang acababa de ganar un *Clown de Oro* en Montecarlo. Yo quería saber qué oye una mujer a veinte metros de altura después de una hazaña tan singular. Me respondió: «Es toda Corea quien hace los dos triples. Yo, allí arriba, no soy yo: soy Corea». Supongo que el lector puede sacar sus propias conclusiones.

Claro que un grado tan elevado de control y de exigencia les permite llegar a proezas físicas actualmente superiores a las del circo occidental y aportar a las artes del circo innovaciones de orden técnico y artístico francamente espectaculares. Sin embargo, al fin y al cabo, ¿es tan importante como para pagarlo con la libertad personal?

El circo oriental entra en Europa

Aparte de las incursiones del circo oriental en Cataluña citadas al principio, en el ámbito europeo el Teatro de Arte Acrobático de la República Popular China se presentaba en 1965 en el parisino Théâtre National du Palais de Chaillot, entonces dirigido por Georges Wilson, y el Circo Nacional Chino hacía la primera gira por el Reino Unido de julio de 1992 a enero de 1993. Es muy indicativo que los premios más importantes

de la décima edición del Festival de Circo de Montecarlo (1984) los ganaran artistas y compañías orientales: *Clowns de Oro* para el Circo de Estado de la República Popular China (antipodismo con sillas), el Circo de Estado de la URSS (los jinetes *djiguitas* de Tamerlan Nougzarov) y el Circo Nacional de la República Democrática de Corea (el trapecio volante de Choe Bok Nam); y *Clowns de Plata* para el Circo de Estado de la URSS (gimnastas aéreos), el Circo de Estado de Polonia (perchistas) y la Mafi Family (tres jóvenes equilibristas de Taiwán presentados por el circo italiano de Liana Orfei). Lo mismo pasaba en 1992 en el primer Festival de Verona: el citado Tamerlan Nougzarov se llevaba una *Stella de Platino*, la báscula rusa del Circo de Estado de Moscú se llevaba una *Stella d'Oro* y el trío de equilibristas Zun-Yi del Circo Estatal de China una *Stella d'Argento*. Antes, el Circo Acrobático de Pekín ya había ganado la Medalla de Oro en el Festival du Cirque de Demain (París, 1988) con un ingenioso número de equilibrio que combinaba cuerdas y percha. Desde entonces, muchas especialidades orientales han entrado en el repertorio de los circos occidentales (tradicionales y contemporáneos), que les han hecho evolucionar a su manera: la percha china, los saltos a través de aros, la posición vertical de algunos portadores y la inclusión de la mecedora coreana en los números de trapecio volante, etc.

Es importante destacar que, con la discutible finalidad de acercarlos al gusto occidental, la mayoría de los espectáculos orientales que nos han llegado han sido retocados en aspectos escénicos clave (los tempos internos y la cohesión entre los números, la banda sonora, las coreografías e incluso el vestuario), en una operación de maquillaje o mixtificación, quizás hábilmente planificada con criterios de marketing, pero no muy acertada desde el punto de vista artístico.

No creo que este camino de mixtificación sea el más adecuado, porque conduce los números y los espectáculos a una hibrida-

ción que acaba no siendo ni chicha ni limonada. Para poner sólo un ejemplo, el malabarista y rola-rolista del mencionado *Asiana* (espectáculo producido por los holandeses Stardust Circus International BV) iba vestido a la europea, lo acompañaba una *partner* decorativa que le subrayaba de forma gestual todos los pasajes (un rasgo característico del circo occidental) y, para acabar de redondearlo, la música del número era una (por cierto, no muy lograda) versión de *Sous les ponts de Paris*. Todo desentonaba fuertemente en un espectáculo de origen, estética y contenidos cien por cien asiáticos.

De las producciones orientales que hemos visto entre en el año 2000 y el 2006, sólo la de la Compañía Acrobática de Tianjin (Festival Temporada Alta) conservaba, como comenté en la crítica publicada en el *Avui* (13.12.2004), los rasgos esenciales de autenticidad y de austeridad en la puesta en escena que caracterizan el circo de aquella parte del mundo. Tenemos que admitir, sin embargo, la evidencia de que, generalmente, son unas puestas en escena o en pista más bien planas, que, junto con la falta de voluntad de provocar el aplauso (tan típica, en cambio, de los artistas occidentales), hacen que nuestro público reaccione tibiamente ante unos números que, sin embargo, son de un nivel técnico y espectacular elevadísimo.

Conclusiones provisionales

Todo ello cuestiona las actuales filosofías y métodos de acercamiento y de hibridación entre dos concepciones circenses que, en definitiva, son consecuencia de dos recorridos históricos, políticos y artísticos notablemente diferentes.

El circo es un microcosmos donde conviven en armonía artistas y lenguas de todo el mundo, y es por eso que tantas veces se lo invoca como modelo de armonía universal. Por otra parte, el lenguaje espectacular del circo (como el de la danza) es básica-

mente cinético y visual, razón por la cual puede ser comprendido prácticamente por todos los habitantes del planeta. No obstante, cada país tiene un sello y un estilo de circo propios, que desde siempre han creado variedad y riqueza estética y han estimulado un positivo intercambio entre naciones. El sello característico del circo de cada país (no sería exagerado decir «estilo nacional de circo») es producto de una amalgama de factores muy difíciles de distinguir, pero que en cualquier caso son antropológicamente más profundos que los anecdóticos vestuario y música folclóricos con que se presentan algunos artistas (en este aspecto, el circo español esparciendo toreros y *vivaespañolas* por el mundo es bastante paradigmático). El estilo nacional de hacer circo es otra cosa, un territorio que se oculta al intelecto, un destilado cultural intangible elaborado por las generaciones precedentes y embotellado por la sociedad concreta de cada momento histórico. Convencido de que hay una relación sistemática entre circo y estructura social, Paul Bouissac⁴ sostiene que «el circo es el espejo donde cada cultura se refleja, se condensa y trasciende».

Confirman la tesis de Bouissac evidencias como que el propio nacimiento del circo ecuestre en la Inglaterra de mediados de siglo XVIII vaya íntimamente ligado a una sociedad plenamente inmersa en la revolución industrial, liderada por una burguesía que intentaba emular a una aristocracia para la cual el caballo, como indica oportunamente Hugues Hotier,⁵ no era ni un medio de transporte ni una herramienta de trabajo, sino el símbolo de casta (tengamos en cuenta que hasta el año 1850, cuando el francés Dejean instauró las entradas a precios populares, tanto en Francia como en Inglaterra el espectáculo circense había sido patrimonio casi exclusivo de la aristocracia y la burguesía). Otra evidencia que confirma la tesis de Bouissac (un puro reflejo del talante social) es que el circo a tres pistas simultáneas se inventara en Estados Unidos (1890): el fuerte contraste entre el desenfre-

no de estímulos visuales y sonoros de un circo americano a tres pistas y la concentración en el trabajo de la artista propiciada por la pista única de los circos europeos explica algunas cosas básicas sobre los caracteres de las dos sociedades.

Cualquier forma de espectáculo es cultura en acción, porque nace de la dinámica de una cultura concreta y, al mismo tiempo, la realimenta y la redefine constantemente. Como recuerda el profesor de teoría dramática Patrice Pavis, cada contexto socio-económico-cultural elabora y fija todo un sistema de signos que son usados y compartidos como códigos de referencia por sus ciudadanos. Teniendo en cuenta las experiencias de creadores escénicos como Derek Walcott o Eugenio Barba, Pavis señala la diferencia entre la mezcla reductora de culturas en contacto (criollización cultural) y la relación de confluencia en la que una cultura absorbe e intercambia elementos con otras culturas sin que por eso pierda la propia personalidad (multiculturalismo).⁶ Si es evidente que la actual carrera globalizadora puede comportar una interrelación que potencie y hermane las diferentes culturas en juego, no lo es menos que, si no estamos atentos, la globalización puede derivar en una hibridación terriblemente empobrecedora para todo el mundo. Por mucho que algunos esnobs dedicados a la gestión cultural encuentren que la palabra mestizaje es sinónimo de modernidad y apertura, la única globalización fértil y deseable será la que respete las personalidades propias de las diferentes culturas en contacto. Por lo tanto, y visto desde aquí, considero que el circo oriental que nos visita (y los promotores internacionales que hacen negocio) tendría que tener claro si quiere ser criollo o multicultural, porque son dos opciones muy diferentes y conducen a resultados también muy diferentes. En esta decisión —que me parece trascendental— están en juego tanto los aspectos formales como los códigos y referentes metatextuales, y tienen un papel capital todos y cada uno de los agentes que intervienen en el proceso crea-

tivo y en la posterior difusión de los espectáculos: desde los artistas hasta los promotores, pasando por los festivales, los medios de comunicación y el mismo público. El reto está servido.

Notas

1. JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.
2. BOUISSAC, Paul: *Circus and Culture: a Semiotic Approach*. Paperback, 1976. Edición italiana: *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.
3. STREHLI, Georges: *L'acrobatie et les acrobates* (facsimil de la edición publicada en París en 1903). París: Librairie S. Zlatin, 1977.
4. *Op. cit.*
5. HOTIER, Hugues: *Cirque, Communication, Culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
6. PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.



Corea 2003 - 2007. Recuerdos

Patrice Pavis

Cuando recuerdo los meses que pasé en Corea en 2003, experimento al instante la alegría de un descubrimiento vital, la sorpresa de encontrar de nuevo personas tan cercanas emocionalmente, por muy extraña que sea su lengua y su cultura.

Frente a una cultura diferente, a nuevas maneras de ser, podemos sentirnos desconcertados, pero a veces también vemos confirmada la intuición que las semejanzas priman sobre las diferencias, que la condición humana sigue siendo lo que nos une pese al relativismo cultural y las derivas culturalistas o comunitarias.

Tengo la impresión, y qué le vamos a hacer si no es más que una ilusión, de haber encontrado mi lugar allí, primero en el seno