

# Circ oriental i circ occidental: multiculturalitat o criollització?

Jordi Jané

Molt probablement el públic dels Països Catalans ha vist molt, molt més circ oriental en les dues últimes dècades que en tot el segle xx. En destaquen les actuacions del Circ Acrobàtic de Pequín al Palau d'Esports de Barcelona (1985), les produccions del Circ de Moscou aplaudides al mateix espai els anys 1970, 1974 i 1992, els espectacles *Circ de Moscou sobre Gel* (1998 i 2000), *Asiana* (2001), *Zensation* (2002), *Yin Yang* (2004 i 2006), una producció sense títol que els xinesos de la Companyia Acrobàtica de Tianjin van dur al Festival Temporada Alta el 2004 i la demostració de tècniques paracircenses inclosa a *Shaolin & Wudang, la otra cara de la China* (Teatre Tívoli, febrer 2008) —si bé aquesta demostració no és ben bé un espectacle, perquè destil·la una concepció de l'acrobàcia que depassa l'estadi gimnàstic o espectacular per entrar en una dimensió més aviat espiritual.

El nostre públic, doncs, ha tingut l'oportunitat de copsar les diferències entre Orient i Occident pel que fa a la concepció, l'estètica i la posada en pista dels espectacles de circ. Són diferències que van del vestuari a l'atrezzo, de la música al sentit del ritme escènic, i de les coreografies a la mateixa concepció dels números —la majoria dels quals es construeixen a partir del solatge d'una tradició rica i mil·lenària. Alguns d'aquests espectacles d'origen oriental (especialment els vinguts de Mongòlia, Xina i Corea) han passat prèviament pel filtre de productors europeus, que els han intentat acostar al gust i a la percepció occidentals. És un artifici que, com justificaré més endavant, considero artísticament erroni.

En canvi, em sembla que, en aquests moments d'intercanvis culturals a escala global, hi ha una altra actitud que pot resultar molt més útil i engrescadora: la col·laboració entre artistes orientals i occidentals en un mateix espectacle. Ara bé, vistos els resultats de les escasses experiències que hem tingut en aquesta direcció, no sembla que sigui precisament una via fàcil, almenys en el punt incipient de globalització en què es troba actualment el circ. Joan Font coneix de primera mà la dificultat d'insuflar fíling, desimboltura i esperit de joc als acròbates xinesos amb què va treballar a *El Sol d'Orient* (Port Aventura, 1999) o a *Bi* (Mercat de les Flors, desembre 2001). Per aconseguir un producte artístic més o menys unitari, tant el director de Comedi-

ants (i els artistes catalans que participaven a *Bi*) com els integrants d'aquestes companyies xineses es van haver d'esforçar considerablement per acostar codis i sensibilitats: cal tenir en compte que parlem de dues cultures —de dos mons— que fins fa mig segle eren tot un misteri l'una per a l'altra. I val a dir que, a l'hora de treballar, l'alegria i el relaxament mediterrani dels circaires catalans va contrastar fortament amb el tarannà i la disciplina fèrria dels orientals.

## El circ occidental: clàssic i contemporani

Avui anomenem circ tradicional o clàssic el circ modern instaurat el 1768 per Philip Astley a Halfpenny Hatch (Londres) amb exercicis de volteig a cavall als quals va anar afegint números còmics, acrobàtics, d'equilibri, pantomimes espectaculars i atraccions de fira (il·lusionisme, éssers monstruosos, etc.). En aquests dos segles i mig, l'invent d'Astley s'ha anat completant amb innovacions més o menys encertades i més o menys duradores, hi ha integrat el maquinisme i la tecnologia i ha adaptat elements d'altres àmbits escènics. Les feres, que avui ens semblen tan lligades al circ, no hi entren fins al 1825 (amb l'anglès Manchester Jack, a la *ménagerie* Wombwell). El circ clàssic es basa en una successió de números independents, ordenats en funció del ritme de l'espectacle i de les exigències de la utilleria. Bo i així, les coses no són tan elementals: en tot programa de circ clàssic hi ha un seguit de codis semàntics intocables, com ja va fer notar el 1960 el lingüista rus Roman Jakobson<sup>1</sup> i va assentar el circaire i semiòleg francès Paul Bouissac el 1976.<sup>2</sup>

El circ contemporani (el *nouveau cirque* dels francesos) presenta un mínim de tres diferències substancials amb relació al circ clàssic: l'estètica, el tractament dramaturgic i la no utilització de feres. Els espectacles de circ contemporani es caracteritzen per una idea central, una posada en escena (o en pista) i una dramaturgia unitàries, que van més enllà de l'aparentment simple concatenació de números que caracteritza el circ tradicional. El circ contemporani fuig de la grandiloqüència del tradicional i no es fonamenta en la potenciació del risc i el virtuosisme en l'exhibició de tècniques i habilitats, sinó que —i si de cas— usa aquests recursos per transmetre emocions de caire di-

1. Roman JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.

2. Paul BOUISSAC: *Circus and Culture: a Semiotic Approach*. Paperback, 1976. Edició italiana: *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.



1. *Equilibris amb plats. Equilibris i jocs malabars combinats («Zensation», 2002). © Stardust Circus International BV.*
2. *Acrobàcies al llit elàstic. Una posada en pista amb tendències occidentalitzants: el llit elàstic de la Tropa Acrobàtica de Guangzhou (Festival de Montecarlo, 2008). © Charly Gallo Montecarlo Press.*



3. *Perxa xinesa*. Les acrobàcies a la perxa xinesa són d'origen militar («Yin Yang», 2004). © Stardust Circus International BV.

vers. No admet altres animals que els cavalls (o algun altre animal domèstic) i, bo i que treballa amb les tècniques del circ clàssic, se serveix també de recursos d'altres àmbits (teatre, mim, dansa, música, *commedia dell'arte*, òpera, arts plàstiques o el que calgui) per integrar-los narrativament i aconseguir, no ja el típic —i tòpic— *encara més difícil*, sinó —i sobretot— una comunicació expressiva que sovint és de contingut poètic. Dóna estètiques tan diverses com l'arriscada espectacularitat a l'aire lliure de Les Arts Sauts, l'onírica poesia equestre del Théâtre Zingaro, la delicadesa del Cirque Plume, la provocació punk del Cirque Archaos, la interiorització de Que-Cir-Que, el show-business del Cirque du Soleil, el *circ d'autor* del Circus Roncalli de Bernhard Paul, la flaire artesana del Cric de Tortell Poltrona, la desenfadada vitalitat dels Galindos, l'erotisme gailèsbic del nord-americà Circus Diva o el teatralitzat intimisme del malabarista navarrès Iris. Podríem dir que, en el circ contemporani, les tècniques i les habilitats han deixat de ser vehicle d'exhibició de l'artista per convertir-se en missatgeres d'emocions. Fa moltes dècades, Sebastià Gasch va definir el circ com una activitat que combina els jocs del cos amb els jocs de l'esperit, el va sustentar sobre quatre pilars (força, equilibri, gràcia i destresa) i va afirmar que «cada exercici circense és una obra d'art acabadíssima, perfecta en tots els seus detalls». Un altre gran crític, Jor-

di Elias, va deixar escrit que «el circ és, en essència, un misteri que es dirigeix a la vida instintiva i sentimental». Tot indica que el bon circ del tercer mil·lenni es continuarà definint així, perquè el clàssic, el contemporani i el *business* coexistiran com a vessants diferents de la mateixa expressió artística, vessants que comparteixen la recerca de la bellesa i l'intent de posar a prova les possibilitats humanes.

### La tradició acrobàtica asiàtica

A la Xina, l'acrobàcia té gairebé 3.000 anys d'història (770 aC). Les arts acrobàtiques i d'habilitat hi van experimentar un gran auge amb l'emperador Qin Shi Huangdi (221-206 aC) i la dinastia Han (202 aC-220 dC). Van gaudir de la protecció dels mandarins i els senyors feudals, que les integraven a les festes que oferien als seus palaus. S'han conservat pintures delicioses de l'època de l'Imperi Ming (1368-1644 dC) en què podem reconèixer les mateixes habilitats treballades avui dia per les actuals tropes acrobàtiques xineses, així com gravats corresponents a dinasties més antigues on apareixen malabaristes jugant amb ocells vius. Durant el segle XIX, els jocs que avui anomenem circenses van entrar en un període de prohibicions i decadència, si bé els artistes se'n van anar transmetent els secrets de generació en generació. La nova Xina sorgida el 1949 amb Mao Zedong, però, propiciarà la creació de tropes acrobàtiques i obrirà escoles que prepararan els futurs artistes que després recorreran tot el país i s'exportaran arreu. Avui, les tropes acrobàtiques xineses gaudeixen d'una gran consideració en els fòrums circenses internacionals.

Per la seva banda, Mongòlia excel·leix en especialitats com ara els salts a la bàscula o les acrobàcies a través de cercols. Corea del Nord (el Circ Nacional de Pyongyang) aporta interessantíssimes i espectaculars innovacions en les especialitats aèries, tant en els vols estrictes com en la concepció de la maquinària escènica. Al seu encara avui imprescindible tractat *L'acrobatie et les acrobates* (1903), el francès Georges Strehly lloa les excel·lències dels acròbates i equilibristes japonesos que ha pogut aplaudir a París, tot constatant que pertanyen a una particular escola acrobàtica d'arrels seculars i subratllant que l'acrobàcia, com totes les arts, és un indicador fiable del grau de civilització i de prosperitat material d'una nació.<sup>3</sup> Bo i que en l'actualitat no ens

3. Georges STREHLY: *L'acrobatie et les acrobates* (facsimil de l'edició publicada a París el 1903). París: Librairie S. Zlatin, 1977.

arriben pràcticament produccions japoneses, sabem que en aquell país hi ha potents escoles de trapezi, per exemple. A l'Índia, el circ viu uns moments de resituació, producte dels profunds canvis econòmics i socials que viu aquell vast i complex país. Caldria un rigorós treball de camp per calibrar les tendències actuals i poder-ne fer una especulació de futur.

El circ oriental i l'europeu difereixen en dos aspectes fonamentals: l'absència d'animals i una estètica basada més en la bellesa del moviment que no en el risc i la demostració de força: malabars amb objectes de la vida quotidiana (plats, tasses, ventalls, tapets, ombrel·les, taules, bancs, cadires o gerros de porcellana), construccions humanes en equilibri que recorden les pagodes, o exercicis femenins que combinen contorsionisme, equilibri i jocs malabars. Però, probablement, el tret més característic sigui l'extraordinari domini de l'acrobàcia. Pel que fa als animals, els únics que surten a escena són els tradicionals lleons xinesos (àgils, simpàtics i sorprenents animals de ficció, animats per dos acròbates perfectament sincronitzats: mentre un ocupa el cap i els quaters de davant, l'altre simula el llom i els quaters posteriors). Molts dels números de circ xinesos i mongols s'inspiren en jocs i danses ancestrals, ja siguin rituals agrícoles, d'evocació bèl·lica o d'exaltació de la Natura. Amb el pas dels anys, alguns jocs d'origen remot (com l'acrobàcia travessant cercols o els malabars amb estris de cuina) s'han anat incorporant a l'espectacle circense.

A la Xina, els futurs artistes entren a les escoles acrobàtiques als sis o set anys, i en segons quins casos abans i tot. El període de formació dura un mínim de cinc anys. L'alumne aprèn les tècniques circenses durant mitja jornada, i l'altra mitja la dedica a la formació escolar, tot al mateix centre i normalment en règim d'internat.

## **El circ comunista**

A totes les cultures la feina de l'artista de circ demana rigor, mètode i disciplina, requisits indispensables per convertir aquest ofici en art escènica. Però a les diferències etnicoculturals entre els circs d'Orient i Occident que he apuntat més amunt, en el cas dels artistes de circ de l'òrbita comunista (la Xina, Mongòlia i Corea del Nord, entre d'altres) se n'hi afegeix una altra de caire estrictament polític. Aquests països consideren l'art (i, doncs, també el circ) com una qüestió d'Estat i l'utilitzen com a cohesiu social i instrument de propaganda exterior. En conseqüència, els futurs artistes reben una formació molt completa en les arts del circ, però amb un control i un

dirigisme inconcebibles des de la nostra òptica. I això no tan sols mentre dura la formació: durant tota la seva vida artística estan constantment controlats pels seus entrenadors (a més dels comissaris polítics que els acompanyen a les gires i que els filtren les declaracions a la premsa). El desembre del 2000 vaig passar uns dies a Berlín preparant l'especial que Televisió de Catalunya havia d'emetre sobre *Asiana*, un espectacle conjunt dels circs nacionals xinès, mongol i coreà. Cada una de les tres nacionalitats tenia un *backstage* separat (i no per casualitat ni caprici, precisament), i en cada un hi havia un tauler d'avisos i admonicions en les llengües respectives (recorda el lector la ja abolida *tablilla* dels nostres teatres?). El contingut de tots tres taulers em resultava gràficament indesxifrable, però no així el posat abatut i la mirada vençuda dels artistes quan hi llegien el seu nom i els errors que havien comès a la funció anterior, denunciats i esbombats com a correctiu davant tota la companyia. Més coses: ben bé una hora abans de l'espectacle, les malabaristes del número de plats, ja vestides i maquillades, feien giravoltar incessantment quatre i cinc plats a cada mà al capdamunt de sengles barnilles. Ja no deixaven anar aquest atrezzo (en circ se'n diu material) fins que tornaven a entrar al *backstage* un cop acabat el número. Si durant l'escalfament al *backstage* els queia un sol plat, els ulls de la controladora les fulminaven i elles acotaven el cap, humiliades i atemorides. Jo no havia vist mai una tal submissió, un fre tan inhumà a la dignitat i a l'autonomia personal. Vaig tornar a veure aquesta actitud vençuda i humiliada una tarda, ja durant les funcions d'*Asiana* a Barcelona, en els ulls de Liu Jianping, un vailet xinès de quinze anys, acròbata excel·lent a la barra russa, amb qui havíem simpatitzat els dies de Berlín. El noi assajava a la carpa, on només érem ell, els dos portadors, el seu entrenador personal i jo. Després d'una sèrie de salts ben aconseguits, el noi, que a les actuacions brodava el triple mortal, va fallar un doble, va relliscar de la barra i va caure a terra. Jo no podia veure els ulls de l'entrenador —el tenia d'esquena—, però devia ser una mirada terrible, duríssima, perquè Liu Jianping no va ni gosar alçar els ulls, clavats a terra. Sense dir res, es va tornar a enfilem a la barra, va executar un doble perfecte i, immediatament, tots quatre xinesos van abandonar la pista amb el mateix silenci que havien mantingut durant tot l'assaig.

A Berlín també havia entrevistat la nord-coreana Kim Kum Hui, una trapezista volant de vint-i-quatre anys que feia dos triples mortals consecutius, una proesa amb què el Circ Nacional de Pyongyang acabava de guanyar un *Clown d'Or* a Montecarlo. Jo volia saber què sent una dona a vint metres d'altura després d'una gesta tan singular. Em va respondre: «És tota Corea,

qui fa els dos triples. Jo, allà dalt, no sóc jo: sóc Corea». Suposo que el lector en pot treure les seves pròpies conclusions.

És clar que un grau tan elevat de control i d'exigència els permet arribar a proeses físiques actualment superiors a les del circ occidental i aportar a les arts del circ tot d'innovacions d'ordre tècnic i artístic francament espectaculars. Però, tot plegat és tan important com per pagar-ho amb la llibertat personal?

## El circ oriental entra a Europa

A banda de les incursions de circ oriental als Països Catalans citades al principi, en l'àmbit europeu el Teatre d'Art Acrobàtic de la República Popular Xinesa es presentava el 1965 al parisenc Théâtre National du Palais de Chaillot aleshores dirigit per Georges Wilson, i el Circ Nacional Xinès feia la primera gira pel Regne Unit del juliol de 1992 al gener de 1993. És molt indicatiu que els premis més importants de la desena edició del Festival de Circ de Montecarlo (1984) els guanyessin artistes i companyies orientals: *Clowns d'Or* per al Circ d'Estat de la República Popular Xinesa (antipodisme amb cadires), Circ d'Estat de la URSS (els genets *djiguites* de Tamerlan Nougzarov) i Circ Nacional de la República Democràtica de Corea (el trapezi volant de Choe Bok Nam); i *Clowns d'Argent* per al Circ d'Estat de la URSS (gimnastes aeris), Circ d'Estat de Polònia (perxistes) i Mafi Family (tres joves equilibristes taiwanesos presentats pel circ italià de Liana Orfei). El mateix passava el 1992 al primer Festival de Verona: el citat Tamerlan Nougzarov s'enduia una *Stella de Platino*, la bàscula russa del Circ d'Estat de Moscou s'enduia una *Stella d'Oro* i el trio d'equilibristes Zun-Yi del Circ Estatal de la Xina una *Stella d'Argento*. Abans, el Circ Acrobàtic de Pequín ja havia guanyat la Medalla d'Or al Festival du Cirque de Demain (París, 1988) amb un enginyós número d'equilibri que combinava cordes i perxa. D'aleshores ençà, moltes especialitats orientals han entrat al repertori dels circs occidentals (tradicionals i contemporanis), que les han fet evolucionar a la seva manera: la perxa xinesa, els salts a través de cercols, la posició vertical d'alguns portadors i la inclusió de la gronxadora coreana en els números de trapezi volant, etc.

És important destacar que, amb la discutible finalitat d'acostar-los al gust occidental, la majoria dels espectacles orientals que ens han arribat han estat retocats en aspectes escènics clau (els tempos interns i la cohesió entre els números, la banda sonora, les coreografies i fins i tot el vestuari), en una ope-



ració de maquillatge o mixtificació, potser hàbilment planificada amb criteris de màrqueting, però em sembla que no gaire encertada des del punt de vista artístic.

No crec que aquest camí de mixtificació sigui el més adequat, perquè aboca els números i els espectacles a una hibridació que acaba no sent ni carn ni peix. Per posar només un exemple, el malabarista i rola-rolista de l'esmentat *Asiana* (espectacle produït pels holandesos Stardust Circus International BV) anava vestit a l'europea, l'acompanyava una *partner* decorativa que li subratllava gestualment tots els passatges (un tret característic del circ occidental) i, per acabar-ho d'arrodonir, la música del número era una (per cert, no gaire reeixida) versió de *Sous les ponts de Paris*. Tot plegat desentonava fortament en un espectacle d'origen, estètica i continguts cent per cent asiàtics.

De les produccions orientals que hem vist entre el 2000 i el 2006, només la de la Companyia Acrobàtica de Tianjin (Festival Temporada Alta) conservava, com vaig comentar a la crítica publicada a l'*Avui* (13.12.2004), els trets essencials d'autenticitat i d'austeritat en la posada en escena que caracteritzen el circ d'aquella banda del món. Hem d'admetre, però, l'evidència que, generalment, són unes posades en escena o en pista més aviat planes, que, juntament amb la falta de voluntat de provocar l'aplaudiment (tan típica, en canvi, dels artistes occidentals), fan que el nostre públic reaccioni tèbiament a uns números que, tanmateix, són d'un nivell tècnic i espectacular elevadíssim.

### Conclusions provisionals

Tot plegat qüestiona les actuals filosofies i mètodes d'acostament i d'hibridació entre dues concepcions circenses que, en definitiva, són conseqüència de dos recorreguts històrics, polítics i artístics notablement diferents.

El circ és un microcosmos on conviuen en harmonia artistes i llengües d'arreu del món, i és per això que tants cops se l'invoca com a model d'harmonia universal. D'altra banda, el llenguatge espectacular del circ (com el de la dansa) és bàsicament cinètic i visual, raó per la qual pot ser comprès pràcticament per tots els habitants del planeta. Això no obstant, cada país té un segell i un estil de circ propis, que de sempre han creat varietat i riquesa estètica i han estimulat un positiu intercanvi entre nacions. El segell característic del circ de cada país (no seria exagerat dir-ne «estil nacional de circ») és producte d'una amalgama de factors molt difícils de destriar, però que en qualsevol cas són antropològicament més profunds que els anecdòtics vestuari i música folklòrica amb què es presenten alguns artistes (en aquest aspec-

te, el circ espanyol escampant toreros i *vivaespañás* pel món és força paradigmàtic). L'estil nacional de fer circ és tota una altra cosa, un territori que s'oculta a l'intel·lecte, un destil·lat cultural intangible elaborat per les generacions precedents i embotellat per la societat concreta de cada moment històric. Convençut que hi ha una relació sistemàtica entre circ i estructura social, Paul Bouissac<sup>4</sup> sosté que «el circ és el mirall on cada cultura es reflecteix, es condensa i transcendeix».

Confirmen la tesi de Bouissac evidències com que el mateix naixement del circ eqüestre a l'Anglaterra de mitjan segle XVIII vagi íntimament lligat a una societat plenament immersa en la revolució industrial liderada per una burgesia que intentava emular una aristocràcia per a la qual el cavall, com indica oportunament Hugues Hotier,<sup>5</sup> no era ni mitjà de transport ni eina de treball, sinó símbol de casta (tinguem en compte que fins l'any 1850, en què el francès Dejean va instaurar les entrades a preus populars, tant a França com a Anglaterra l'espectacle circense havia estat patrimoni gairebé exclusiu de l'aristocràcia i la burgesia). Una altra evidència que confirma la tesi de Bouissac (aquesta un pur reflex del tarannà social) és que el circ a tres pistes simultànies s'inventés als Estats Units (1890): el fort contrast entre la disbauxa d'estímuls visuals i sonors d'un circ americà a tres pistes i la concentració en el treball de l'artista propiciada per la pista única dels circs europeus explica algunes coses bàsiques sobre els caràcters de totes dues societats.

Qualsevol forma d'espectacle és cultura en acció, perquè neix de la dinàmica d'una cultura concreta i, alhora, la realimenta i la redefeix constantment. Com recorda el professor de teoria dramàtica Patrice Pavis, cada context socio-econòmic-cultural elabora i fixa tot un sistema de signes que són usats i compartits com a codis de referència pels seus ciutadans. Atenent a les experiències de creadors escènics com Derek Walcott o Eugenio Barba, Pavis remarca la diferència entre la mescla reductora de cultures en contacte (criollització cultural) i la relació de confluència en què una cultura absorbeix i intercanvia elements amb d'altres cultures sense que per això perdi la pròpia personalitat (multiculturalisme).<sup>6</sup> Si és evident que l'actual cursa globalitzadora pot comportar una interrelació que potencii i agermani les diferents cultures en joc, no ho és menys que, si es bada gaire, la globalització pot de-

4. *Op. Cit.*

5. Hugues HOTIER: *Cirque, Communication, Culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

6. Patrice PAVIS: *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

rivar en una hibridació terriblement empobridora per a tothom. Per molt que alguns esnobs dedicats a la gestió cultural trobin que el mot mestissatge és sinònim de modernor i obertura, l'única globalització fèrtil i desitjable serà la que respecti les personalitats pròpies de les diferents cultures en contacte. Per tant, i vist des d'aquí, considero que el circ oriental que ens visita (i els promotors internacionals que hi fan negoci) hauria de tenir clar si vol ser crioll o multicultural, perquè són dues opcions molt diferents i condueixen a resultats també molt diferents. En aquesta decisió —que em sembla transcendental— hi estan en joc tant els aspectes formals com els codis i referents metatextuals, i hi tenen un rol capital tots i cada un dels agents que intervenen en el procés creatiu i en la posterior difusió dels espectacles: des dels artistes als promotors, passant pels festivals, els mitjans de comunicació i el mateix públic. El repte està servit.

