

LÍNIIES

(1)

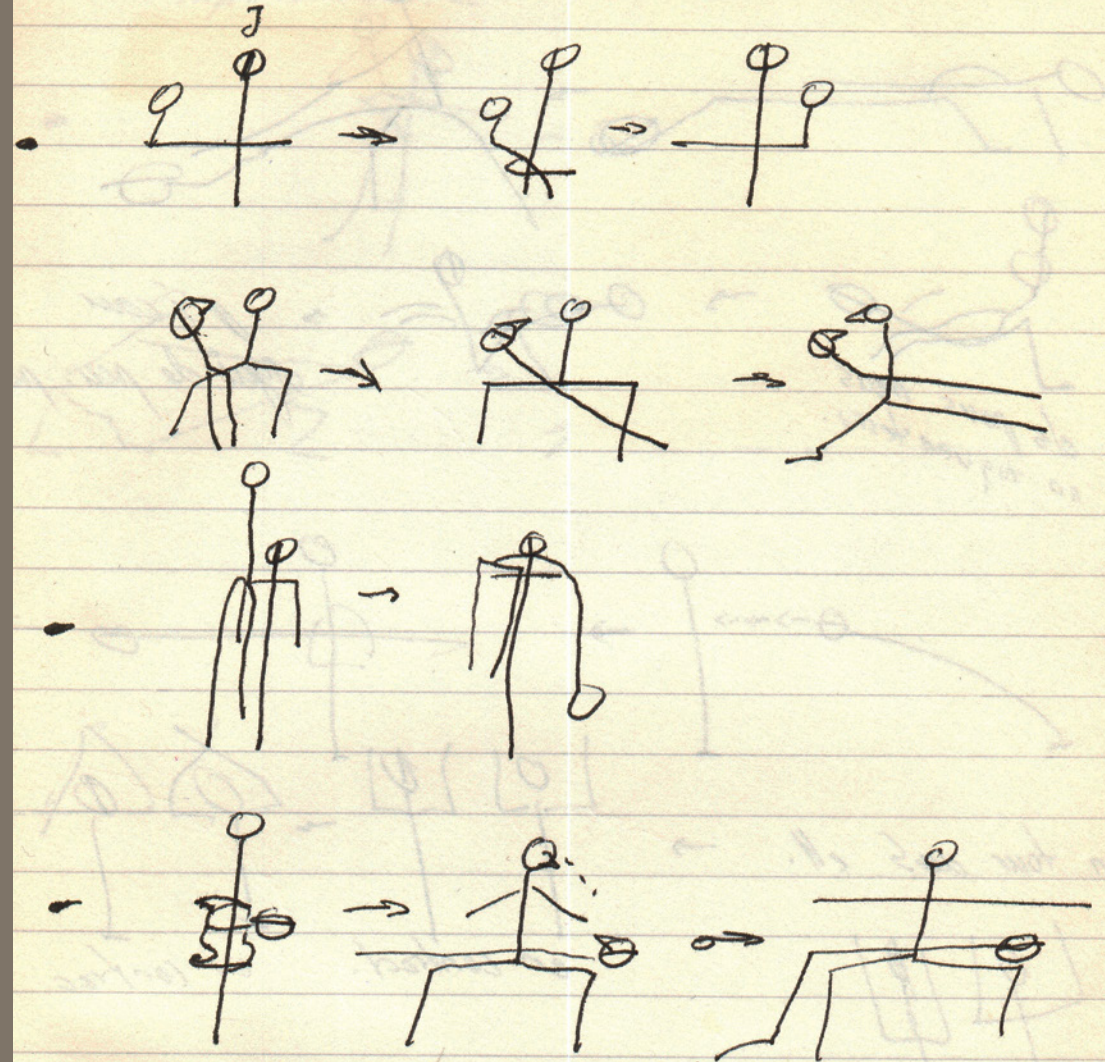
apunts de dansa



LINIES

(1)

apunts de dansa



Director - Editor **Quim Noguero**

Direcció d'art **Ana Barroso**

Il·lustracions **Carles Salas** (portada, separació de seccions i pàgines 10, 14 i 18),
Ana Barroso (pàgines 43, 49, 50, 51 i 81)

Secció d'apunts coreogràfics d'aquest número **Paloma Muñoz**

Equip d'aquest número **Caterina Barceló, Ana Barroso, Albert Bassas, Ariadna Beltran, Montse Gardó, Carmen Gómez, Laura Gutiérrez, Sylvia Martínez, Adela Monera, Paloma Muñoz, Sergio Pla, Anna Romani**

Equip assessor **Alexis Eupierre, Jordi Fàbrega, Toni Gómez, Lipi Hernández, Roberto Fratini, Núria Olivé, Aimar Pérez Galí, Bàrbara Raubert, Anna Roblas, Ester Vendrell**

juny, 2017

Ha arribat l'hora

Com deia el coreògraf José Limón a la seva peça *There is a time*, hi ha un temps per a cada cosa: un temps per plantar i conrear els camps i un temps per recollir-ne els fruits. Sempre hi haurà algun moment per dir que ha arribat l'hora. I, ara, aquests apunts de dansa formen part del temps de recollir. *Línies* vol fer visible tota la part del treball que estudiants i professors fan a l'aula i que, de vegades, no es fa prou visible. La reflexió forma part de la pràctica. I el CSD treballa per ajudar els nostres estudiants a reflexionar sobre el que fan perquè ho puguin articular no sols escènica, sinó també de forma oral i per escrit. El llenguatge és una part inseparable del pensament en qualsevol de les seves formes. També de qualsevol forma artística, per allunyada que sembli d'entrada de la paraula. Per això convidem els estudiants a prendre apunts com aquests, quan treballin en les seves creacions i vulguin endreçar les idees, quan establexin debats amb companys i professors, quan s'esgresquin amb la feina dels altres o quan vulguin mirar-se amb distància la pròpia.

Línies. Apunts de dansa és un projecte que tot just comença i que esperem tingui una llarga durada. Dependrà, com és lògic, dels estudiants. De si veuen que els serveix i de si s'hi engresquen. De moment, ja ho han fet uns quants i de diversos cursos. Il·lusionats per aquest inici, volem dedicar aquesta primera edició al nostre company i amic Agustí Ros, que ha treballat per a l'escola i per al CSD durant molts anys. Moltes gràcies, Agustí, per la teva entrega: per la generositat, la passió, la paciència i l'afecte que sempre ens has regalat. Et trobarem molt a faltar!

També a totes aquelles creadores i creadors que ens han deixat el seu valuós llegat i a tots els que encara continuen treballant dia a dia per dignificar la professió de la dansa. És en aquest sentit que volem tenir un record per una de les figures més rellevants de la dansa nord-americana del segle XX, Trisha Brown, que ens ha deixat fa tan poc.

Ja ho deia Limón, *There is a time*. Hi ha un temps per a cada cosa, i ara és el temps i l'espai dels estudiants. Ells són avui els portadors de tot l'immens i ric llegat que ens han deixat els que ens van precedir. Tot el que ens ha deixat cada època i cada moment, cada estil i cada forma de llenguatge, en la dansa i en les arts escèniques en general, torna ara a ser viu en ells i per ells.

Avancem tots junts, amb tantes línies com puguem de moviment, de pensament i de paraula!

ALEXIS EUPIERRE
Equip de direcció del CSD

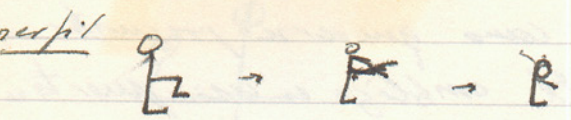
Crítica i creació

Per què fer revistes, si el procés porta més temps que escriure sol apartat de tot? Doncs, perquè en grup pensem sempre molt més del que pensariem sols. Molt més i sobre més coses. Una revista és dialèctica, un projecte formatiu i de creixement. Un diu A, un altre diu B, i entre tots coreografiem línies diverses i expandim el sentit d'allò que compartim. Ho fem així en (i sobretot amb) les línies escrites d'aquestes pàgines. Aquí, amb tot el que hi fem explícit i amb el que se'n hi escapa entre línies, amb línies lletrades i amb les dels esbossos i gargots de preparació d'obres, volem donar compte de la màxima diversitat de línies creadores. De línies coreogràfiques en l'espai i de qualsevol línia estètica. Són apunts oberts. Una mena d'assaig viu i en procés, notes preparatòries, reflexions posades negre sobre blanc. Amb criteri, qualsevol mirada és més crítica i creadora.

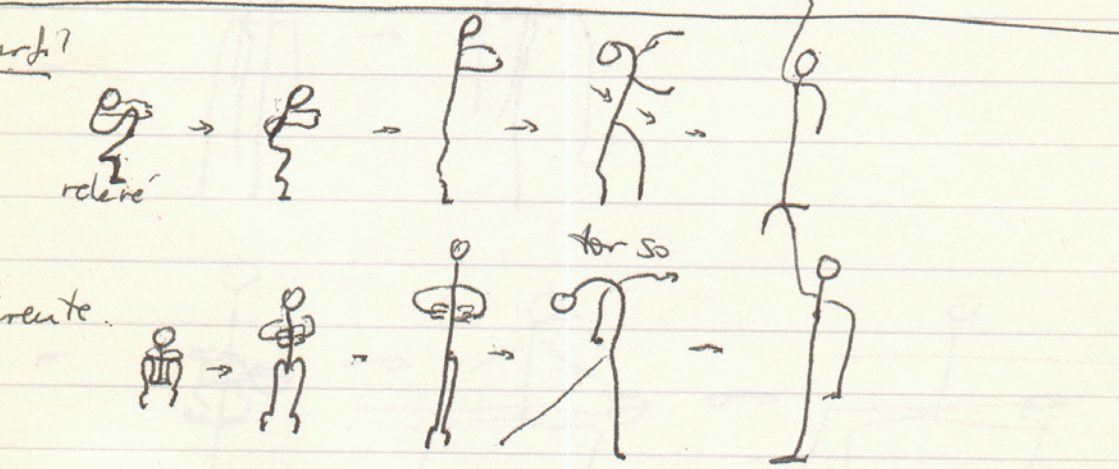
Una prèvia. Igual que les fundadores de *Dansa79* han explicat sempre que aquella revista va néixer un dia que Ramon Solé els havia dit «passen moltes coses, per què no feu una revista de dansa?», aquí també hi ha un *culpable*. L'impuls inicial el devem a Alexis Eupierre. Ell ens ha animat a visualitzar què passa a les classes teòriques, de manera similar a com són plataformes d'exhibició equivalents el Creadansa de primavera i els tallers. Els alumnes diuen que les assignatures en què els fem escriure i pensar sobre les obres els serveixen per entretenir els bagatges adquirits a l'escola, de cara a plantejar-se la dramaturgia de les peces o les seves pròpies classes. Tant de bo ho mostrin així aquestes pàgines. D'entrada, ja fa goig veure com s'intercanvien papers: com a vegades uns són dins les creacions i, després, es posen sense complexos a l'altra banda, per tornar-se *feedback*. I que bé també que alumnes i docents compartim espai, tots formant part de la mateixa comunitat educativa. Un exemple? Les magnífiques il·lustracions del coreògraf i professor Carles Salas per a aquest número.

Fer una re-vista és aplicar aquesta segona mirada de repàs permanent que insinua el *re-*. Per això ens fa il·lusió compartir amb vosaltres aquests apunts, i fer-ho des d'un «nosaltres» molt ampli, que engloba els actuals integrants de l'escola al costat dels que, havent-ne format part o fins i tot sent-ne mers companys de viatge des d'altres centres, ara vulgüeu mostrar-nos les llibretes dels vostres processos de treball, els apunts de la vostra experiència en una companyia, algunes notes preparatòries per a classes, comentaris sobre els passos que us interessin d'una escena, d'una sèrie, d'un anunci o de tal o qual pel·lícula, i també revisions de clàssics (antics i moderns), i per descomptat qualsevol partitura, qualsevol tipus de grafia, de mer esbós, d'esquema, d'insinuació d'apunt, que trobeu interessant del *making off* de les vostres pròpies creacions. Us esperem.

QUIM NOGUERO



Attitude delante, flex. → a 2ª. Brazo → fuera de centro el eje
 Brazos cruz delante cruzados torso y brazo a su lado
 es mucha calidad de vida
 de vida
 |



desplazamiento y torso.
 cabeza y brazos y piernas
 a la vez.

CREA=
 DANSA
 I TALLERS

Danza encajada

Ana Barroso

Bailar sin moverse del sitio. Para quien, al pensar en danza, imagine cuerpos en movimiento, cuerpos dibujando florituras en el espacio, bailarines en contacto entre sí o personas meciéndose con mucha energía y un marcado despliegue de virtuosismo al son de la música, la pieza *Osmosis* de María Jurado y Marina Fueyo, es un muy buen ejemplo de todo lo contrario. De hecho, en esta propuesta mostrada en el Creadansa de Primavera del 2017, vimos cómo una pieza de danza puede hacerse en un espacio de apenas un metro cuadrado y menos de un metro de altura, y sin necesidad de música.

Encajadas en un mueble compartimentado con dos cuadrados, María y Marina desarrollaron una pieza de unos cinco minutos en la que mostraban precisamente cómo las personas se relacionan entre sí, cómo pueden molestarse sin tocarse, cómo necesitamos de nuestro propio espacio antes siquiera de que nadie entre en él.

En una repetición desordenada de movimientos y palabras, que apuntaba más a un enredo imaginado que verdadero, estas dos bailarinas pusieron en escena de forma sencilla e ingeniosa las relaciones de pareja y las situaciones de convivencia. En ellas, el espacio compartido y los monólogos con apariencia de diálogos rompen las relaciones antes siquiera de intentar construir un espacio compartido, exigiendo al mismo tiempo que el otro se calle pero que siempre diga algo.

Si el folio en blanco asusta tanto a los artistas es precisamente por la falta de limitaciones que acoten el espacio de investigación. Y esto lo han entendido muy bien las coreógrafas, que usan una restricción física fuerte para construir simultáneamente la coreografía y el discurso. ¿Qué abanico de movimientos puede aparecer en un cuerpo que ni siquiera puede ponerse en pie, restringida su kinesfera a unos pocos centímetros? ¿Qué dramaturgia surge si esta es la situación en la que se encuentran dos personas al mismo tiempo?

Osmosis es un buen ejercicio de composición cuya gramática coreográfica se despliega siempre a partir de una idea matricial. Una partitura que incluye movimiento y texto, apuntando así más fácilmente a un discurso narrativo donde no faltan toques de humor. Una pieza en la que precisamente se pone en relieve la dificultad que existe entre las personas de crecer y hacerse recíprocamente, la fuerte individualidad que dificulta la filtración de lo que nos rodea para generarnos como nuevos yos. Encajadas pero moviéndose, hablando pero sin escucharse, juntas pero separadas.

Osmosis / Coreografía i interpretació María Jurado y Marina Fueyo / Creadansa abril, 2017

Precisa (in)quietud

Carmen Gómez

Hi ha poques coses més precises que la dansa. Paradoxalment, fa molt de temps que les coses de la dansa no son gaire precises. La puça de la vaguetat ha picat a massa llocs aparentant «bellesa» i, encara pitjor, «avantguarda». Fins i tot quan les delimitacions són massa evidents se'ns activa la sospita de pensar que potser només ens faran passar l'estona. Quan parlo de «precisió», em refereixo a l'esforç d'esculpir una peça coneixent bé el material que un té entre mans, encara que sigui de manera intuïtiva, sigui quin sigui el llenguatge utilitzat. Per descomptat que això es una apreciació subjectiva i hi haurà qui aconseguixi mentir i enganyar-nos, però benvingut sigui si, almenys, ha aconseguit d'embaucar-nos. Al cap i a la fi, què és l'art sinó un embaucament? Per això mateix la imprecisió del sentit interessa quan prové de la precisió formal. Si no, quina necessitat hi ha d'anar al teatre?

Claudia Mirambell és una jove coreògrafa encara al forn, però ja porta cridant l'atenció un cert temps. Per sort, l'Institut del Teatre organitza una petita mostra oberta per ensenyar els tallers dels estudiants de coreografia. De cop, el forn s'obre i t'adones que el pa d'algun dels altres està millor que el de la teva fleca. «Encara els falta molt», diuen. Doncs, a veure si de tant esperar algun encara es cremarà!

Però tornem a la Claudia. Aquesta noia estudia coreografia i abans va estudiar arquitectura. Ha viscut un any a Leeds, on anava a la escola de dansa. I ara compagina els seus estudis amb la feina d'impartir classes de llengua anglesa per sobreviure. Per l'edat que té, segur que la seva cultura audiovisual no es gaire diferent de la de la mitjana. Així que, amb tots aquestes estímuls, no dispersar-se és un autèntic miracle. I he de dir que ho ha aconseguit.

Nada-dora-toda-dorada és precisament una peça molt precisa. En només quinze minuts de res ens presenta tres dones joves en banyador, cadascuna amb les lògiques diferències de cos (totes som diferents), però les tres amb un mateix traç net i exacte de moviment. En escena hi ha la forta presència d'un marc, potser un retrat, una pintura o una fotografia. I això és important perquè la força de la peça radica en la seva capacitat de deformar això que s'estableix, es forma, reposa i cobra sentit en escena, com si fos un quadre animat ple d'intencions maquiavèl·liques. Tres noies de pell blanca i parpelleig lent somriuen i s'acosten una a l'altra amb algun propòsit que primer ignorem, però que de mica en mica s'intueix, com en una d'aquelles pel·lícules d'estil tan fred que inquieta. Les nedadores parlen dels seus hàbits alimentaris i del seu entrenament. Fan riure, en captes l'humor i la ironia, però al mateix temps no els pots treure els ulls de sobre per si de cas acaba passa res d'estrany.

La veritat: sembla que las ballarines s'hagin pres alguna cosa i per això es comporten així. Un batut de plàtan i coco, diuen. Jo més aviat crec que el

preparat portava unes gotes del suspens de Hitchcock, un pèl de l'humor absurd de Lanthimos i una miqueta de l'estranyesa de Haneke, tot ben barrejadet, però combinat amb l'art i la precisió suficients perquè ens adonem que els ingredients han estat escollits i calculats amb intel·ligència.

Enhorabona, Claudia, només era un procés de creació, però em temo que he caigut a la teva liquadora.

Nada-dora-toda-dorada / Coreografia Claudia Mirambell / Interpretació Hanna Tervonen, Uxía Pérez i Laura Zamora / Música BSO Psicos, BSO Kill Bill, *Elephant ride* de Flying Lotus / Creadansa, abril 2017



Feminismo pop

Caterina Barceló Jordana

«¿... Qué vas ha decir en mi funeral ahora que me has matado...?»

¿... Aquí yace el cuerpo del amor de mi vida, cuyo corazón rompí sin tener una pistola en mi cabeza...? ¿...Aquí yace la madre de mis hijos, ambos vivos y muertos...? ¿...Descansa en paz, mi amor verdadero que me has sido concedido...?»

Gracias a mi, esa mujer duerme evadida, su dios está escuchando, su cielo será un amor sin traición. Cenizas a las cenizas, polvo hacia las amantes.»

La pieza se inicia con esta introducción en inglés de la canción «Sorry», de Beyonce, ícono de la música pop de los 2000 hasta ahora. Esta canción habla sobre la fuerza y la confianza en uno mismo ante una ruptura sentimental. Es un «lo siento, pero no» que describe la superación personal ante dicha situación. Tras eso, aparecen en escena un grupo de seis bailarinas en ropa interior y con físicos diversos. Junto a la introducción de la canción de Beyonce, esta imagen ya puede resumir el concepto que se nos presentará: el feminismo como signo de empoderamiento de la mujer. Una mujer que pueden ser muchas mujeres, que puede lucir con diferentes tamaños y formas, que no muestra sus carnes para el deleite de los otros, sino para el propio disfrute de su sensualidad y erotismo. Son cuerpos que se mueven energicamente y se erigen, mezcladamente, como voz de la proclamación y protesta por su propia singularidad.

En segundo plano, al final del escenario se observa un cuerpo completamente desnudo de una mujer en tacones rojos que anda de lado a lado, de espaldas al público, al mismo tiempo que recita un poema en francés, idioma nativo de Lola Vincent, coreógrafa de la pieza. En el Teatre Estudi del Institut del Teatre, la mayoría de los espectadores no entendemos el significado exacto de las palabras recitadas, pero, a juzgar por la intención y la expresividad, se deduce que el poema da voz a los movimientos efusivos que se ejecutan paralelamente.

Es una pieza que mantiene la atención del público en todo momento, ya que consigue traspasar la fuerza y la energía de esas seis mujeres completamente entregadas física y emocionalmente, al mismo tiempo que aprovecha el factor sorpresa por la intervención de la mujer desnuda del fondo y la fuerza de sus palabras y expresiones.

Le 8ème sens / Coreografía i direcció Lola Vincent / Creadansa, abril 2017

En realitat, texans

Albert Bassas

Com traslladar al moviment la relació entre la dansa i la realitat? La resposta ens la dona Laia Fort amb la seva peça *Reconocer*. Hi ha dos intèrprets: el cos de Sergio Pla representa de forma mímica una seqüència d'accions senzilles com inflar un globus, i Darío Barreto es converteix en aquest mateix inflable de goma. L'obra roba el globus a la realitat i el transforma. Amb certes intencions còmiques, *Reconocer* infereix en una característica inherent a la dansa: la deformació sense remordiments de la realitat.

Ahora, indueix a pensar en la necessitat que hi hagi un món tangible perquè la dansa existeixi. La dansa, i l'art en general, ha de reconèixer que té aquesta feblesa. O potser és al revés? Què va ser primer, l'ou o la gallina? Aquesta debilitat queda remarcada en l'última part de la composició. Ho fa a través de la repetició cronològica i reiterada de les accions de Pla. Aquest cop, però, a través d'una reproducció d'àudio que descriu cada acte en sintagmes clars i concisos. La reiteració auditiva no aporta nova informació. És un intent pobre de connectar les dues seccions, no del tot aconseguit. La coreògrafa intenta unir les dues parts amb *super-glue*, i tot i així continuen desenganxades. Maturar aquesta transició seria d'agrair.

En el segon tram de la creació, els dos intèrprets corren per l'escenari. El moviment conforma un cercle invisible que els connecta. La circumferència es desdibuixa cada cop que la dansa (Barreto) avança la realitat (Pla). Si dansa i realitat ocupen espais diferents, l'estabilitat pren el poder. Què passa quan el límit es desdibuixa? Què passa si confrontem aquests dos mons? Es poden reconèixer en la proximitat?

Aquesta dinàmica és també una metàfora de la relació entre els dos universos. La dansa observa la realitat sense entrar en contacte amb ella. S'allunya fins que necessita una altra dosi de realitat. És addicta a ella, com un fumador a la nicotina, un alcohòlic als gintònics o una nimfomana al sexe. O és el sexe qui persegueix a la nimfomana?

La peça segueix el mateix patró que uns texans. Les dues seccions funcionen de manera autònoma. Tracten el mateix tema des de dos punts de vista diferents, com els camals dels pantalons. Les accions són la cremallera entre els dos camals, escenificades en el primer cas i descrites oralment en el segon. Li falta alguna puntada al botó, però els pantalons són còmodes i ben teixits.

I entre dansa, realitat, nimfomania i cremalleres de pantalons, cal reconèixer que la peça *Reconocer* és captivadora.

Reconocer / Coreografia Laia Fort / Interpretació Darío Barreto, Sergio Pla / Música Darren Korb i Supertramp / Tallers, juny 2014

r0Mpy3nDo KoOD1GoS

Ana Barroso

La escena llamada contemporánea está constituida cada vez más por una transversalidad de lenguajes apabullante. El teatro, la danza, el cine, absolutamente todo confluye en unas obras cada vez más eclécticas y, a la vez, más cohesionadas. Y es que la danza «contemporánea» cojea con el mismo pie con que pisa fuerte. La falta de un lenguaje codificado y su consiguiente valor cuantitativo (referente en otras épocas y estilos) generan un agujero negro que te absorbe hasta perderte o impulsa nuevas jergas inmensamente ricas, mezcla de diferentes lenguajes combinados como por azar. Surgen así idiomas difícilmente etiquetables, que no tienen ninguna necesidad de serlo; nuevos lenguajes que cambian al ritmo del momento actual, en un mundo de sobre(in)formación en el que, paradójicamente, parecía que solo la supercualificación y la especialización iban a ser valoradas.

«No sabría poner una etiqueta concreta a mi trabajo. Al final es lo que haces. No sabes si estás haciendo danza, teatro o qué, pero al realizar todas las tareas que te propones resulta ser una cosa concreta. Un lenguaje creado de muchas cosas». Las palabras que rondaban por la cabeza de Carmen Gómez en los primeros pasos de su creación se han materializado en la pieza *El pacto*. Licenciada en comunicación audiovisual, guionista y escritora, la coreógrafa ha sabido poner en escena una pieza personal que aúna multitud de lenguajes. Es una obra con una jerga muy propia, al estilo DV8, Kidd Pivot o Wim Vandekeybus, entre otros referentes que la propia coreógrafa admira. Su mesa presenta una gran variedad de platos, con muy diferentes aromas, al servicio de un menú coherente, finalmente perfecto.

Lo de la mesa es casi literal, además de oportuna metáfora. La mesa, como objeto y punto de cumplimiento de un pacto (familiar, social), ya hace tiempo que despierta el interés de Carmen, pues la concibe «como un lugar en el que coinciden muchas intenciones y muchos tipos de cuerpos». En la mesa, una infinidad de cuerpos sin rostro rodea un código protocolario establecido, pero cada uno con su particular forma de masticar. Con un elenco formado por actores-bailarines, bailarines-cantantes, cantantes-«objetos», Carmen reflexiona sobre los códigos establecidos y nos presenta su lado más absurdo. Nos acerca a la coreografía pactada del salón a la hora de la comida (todo ritual social es coreográfico), al tiempo que subraya la individualidad de cada rostro, sentado el intérprete en su silla. En *El pacto* nos enfrentamos al pomposo ritual protocolario de cualquier almuerzo compartido y a la banalidad que aparece cuando, una vez cerradas las puertas, se recogen las sobras de los alimentos tan elegantemente consumidos.

Carmen Gómez nos habla de la aceptación de los códigos y la posibilidad de rechazarlos. Combina la elegancia de Boccherini con la exuberancia disfrazada

de virginidad de Madonna. La fachada perfectamente iluminada y el interior del edificio repleto de desorden. Protocolo e inhibición. Aceptación o rechazo.

El pacto / Coreografía Carmen Gómez / Interpretació Agnès Jabbour, Aída Bellet, Marc Joy, Joana Sureda / Música Boccherini, Theodore Shapiro / Tallers, maig 2017



Escucha abierta

Sylvia Martínez Edo

En el marco escénico de la propia institución, el Institut del Teatre abrió sus puertas para la presentación anual de los talleres de danza de sus alumnos. La pieza *Nómada* formó parte del repertorio de piezas escogidas para el evento dedicado a la muestra de trabajos del departamento de danza contemporánea.

El principal objetivo del programa del conservatorio profesional de danza es la formación de artistas y, por ende, la muestra de final de curso pasa a ser la guinda que culmina un año escolar de duro aprendizaje de esta enseñanza artística que comprende una perspectiva creativa y singular del movimiento corporal.

El significado vivo de la pieza *Nómada*, al igual que sus compañeras de exhibición, es el diálogo establecido entre la coreógrafa y los espectadores, colocando los cuerpos de los bailarines «aquí y ahora», en un espacio compartido.

Renunciando a considerar una única visión estética de la creación y como docente de danza, desde un ámbito generalista y vocacional me cuestiono sobre la búsqueda y estrategias metodológicas empleadas por la docente y coreógrafa Anna Roblas para presentar un trabajo coreográfico bien resuelto con alumnos de entre 14 a 16 años.

En el espacio escénico compartido (no descontextualizado, ni deslocalizado en el espacio), los jóvenes bailarines se mueven desde la casi inmovilidad hasta la movilidad traducida con fraseos coreográficos danzados que intercalan movimientos cotidianos, como es el propio acto de deambulación común al caminar. La pieza exige de todos ellos un compromiso de cohesión grupal, incluso cuando cada uno es cada quien, pues caminan sin aparente rumbo (de derecha a izquierda o viceversa) como si se tratara de la corriente de un río que modifica su camino según sea el volumen de agua. De la idea de grupo deviene la imagen fatídica de nuestro continente, con tantísimos valerosos inmigrantes (de identidades invisibles) aquí convertidos visiblemente en intérpretes que arrastran el paso, deambulan por el escenario, se detienen y vuelta a empezar.

El título de la pieza ya hace referencia a la condición de ser nómada. Implica al inmigrante como ser versátil, adaptable, lo que tiene mucho que ver con la danza. Recordemos que el coreógrafo y maestro Alwin Nikolais definió al bailarín como «cuerpo errante», un *wanderer* del espacio, y destacó del cuerpo un centro de *travelling* capaz de viajar por todas las partes de nuestro ser, incluso por otros lugares.

La pieza se arropa de las dos temperaturas musicales de Gudnadóttir, desde la primera capa de las cuerdas cálidas al tempestuoso procesamiento de las mismas al traducir la danza en el devenir grupal, decididamente cauteloso y a su vez contaminado más adelante con el violento sinsentido de la lucha ante las inclemencias que se les presentan.

En los inicios de la obra coreografiada, una joven bailarina danza sola entre la acción democratizada de los cuerpos que yacen en el suelo, de espaldas y con recogimiento. Se balancea suavemente, como las balizas de flotación en una

marea de fluido ordenado y continuo, para diluirse luego en la marea humana ya embravecida de bailarines que eclosionan con caminatas y carreras. Son partículas figurales que atraviesan el espacio sin rumbo, pero paradójicamente con claros trayectos traducidos por las células de movimientos que componen sus fraseos individuales o en agrupaciones diversas.

Los movimientos de los jóvenes bailarines no traducen una técnica corporal concreta. Algunas formas recuerdan la técnica *release*, mientras que otras se distancian de ella por su dinámica, su forma de repartir el peso sobre los pies o por acciones más enfocadas hacia el trabajo muscular. Destaca el trabajo de suelo de los intérpretes (alargamientos, flexiones, volteretas...) y, asimismo, la aprehensión espacial donde la mirada actúa como un operador del espacio propio y del compartido, dirigiendo el impulso de la dirección al plano con acciones entre la verticalidad, la horizontalidad o los planes sagitales.

Las formas danzadas mostradas responden a las instancias sensibles y corporales de los bailarines-alumnos. La creadora de la pieza utiliza instrumentos creativos a partir del conocimiento de los aprendizajes adquiridos por cada alumno y les da nuevas cualidades dinámicas para colorear la pieza o bien elementos secos de repetición para consolidar formas, al mismo tiempo que les confía la prueba de superar constantes traslados espaciales en el marco de la creación escénica. Desarrollando sus habilidades físicas, los alumnos resuelven correctamente sus roles de ejecutantes con acciones corporales explícitas y claras.

16 | El vestuario es universal, basado en los trotamundos tejanos azules (resistentes y del color del océano) y la camiseta blanca, como muda de ropa interior que protege del frío. Las formas no distraen, sino que sirven para caracterizar a los personajes, y los democratiza, como si se tratase de una agrupación tribal. La indumentaria no unifica a las distintas personalidades, no las confunde, pero tampoco las distingue significativamente (si no fuera por sus peinados), y esta neutralidad fortalece la imagen grupal cohesionada.

Destaca la «escucha» como principal propósito de la coreógrafa, traducido en el hecho de saber tomar decisiones conjuntas por parte de los jóvenes integrantes, junto a la elección del título de la pieza. La pieza no solo expresa el conocimiento del desconuelo humano migratorio, con una propuesta que simboliza el dolor de muchos y educa en valores a los jóvenes para que actúen como adultos, también crea un compromiso colectivo en el que el grupo tiene valor por sí mismo, cohesionado como una tribu, como comunidad integrada. Si para el escritor o el músico la composición es un acto solitario, para el coreógrafo es un acto solidario: la aventura consensuada de la danza muestra un acto relacional de los cuerpos.

¡Qué bien poder ver los fogones de la maestra y coreógrafa Anna Roblas! Como espectadora, veo en su pieza un nivel artístico muy bien resuelto, superior al de sus ejecutantes, que así se invita a crecer.

Nómade / Coreografía Anna Roblas / Interpretació alumnes del tercer curs de dansa contemporània de l'Institut del Teatre / Música Hildur Gudnadóttir / Tallers maig 2016

Sin trampas y a lo loco

Carmen Gómez

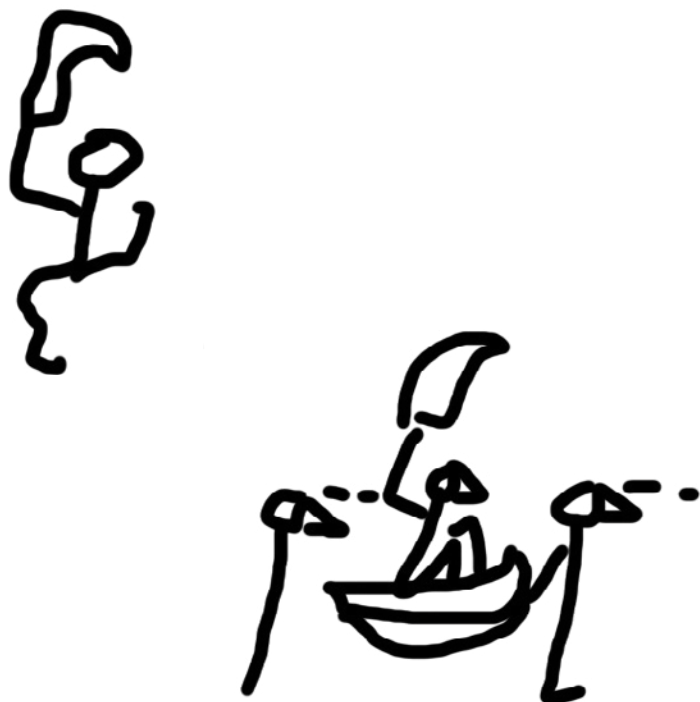
No siempre lo controlamos todo. Y menos mal, porque de otro modo la vida sería un peñazo. Cada vez cuesta más, sin embargo, resistir la tentativa de controlar y programar, sobretodo cuando uno paga por vivir a la carta. Decidimos contenidos, ingredientes, ventana o pasillo, quién se va o quién se queda. Todo esto lo decidimos nosotros y sin salir de casa. Un momento, ¿por qué se ríe? ¿Le parece que le tomo el pelo?

Me ha pillado, sólo quería tantearle un poquillo. Tal vez no usted, no ahora, pero en general creerse el cuento de que uno puede elegirlo todo no es tan difícil. De hecho, la ansiedad que marca nuestra era es en parte por verse incapaz de tomar decisiones. Y es bastante comprensible ya desde muy pequeños se nos invita sutilmente a tomar las riendas, a forjarnos un futuro, a no ser víctimas del destino. Esto está muy bien, salvo por un detalle: uno no es cuanto domina y controla, existen otros factores ajenos a nosotros que determinan nuestra fortuna. Nuestras opciones han sido fragmentadas y ahora se venden por paquetes, pero lo cierto es que no se nos ha preguntado si queríamos jugar. Este es el eje central de la pieza *Caos*, de Paloma Muñoz, una pieza en la que muy agudamente se pone en cuestión el límite de nuestras capacidades de elección y la terrible sumisión al universo del azar.

Asumir que este es un juego absurdo da miedo, pero también da otras cosas. Esta pieza propone una brecha en el mundo de la posibilidad y nos permite ser testigos de la verdadera casualidad, sin trampas. Una luz tenue propia de ambientes de gángster deja ver una sugestiva mesa de juego, en la que un crupier va cantando con un megáfono lo que dicen las cartas. Aparte, una pareja de bailarines interactúa entre sí y, aunque ellos no se inmuten, uno ya va haciendo sus conexiones. El movimiento va antojándose peligroso, parece que la danza no solo depende de ellos, sino del azar y de aquel hombre que ni siquiera les ve. Esta disposición pone al espectador en un lugar privilegiado, pero también incómodo. Ya no puede decir que no lo sabía: lo está viendo todo. Pero, como ya sabemos, el hecho de que uno vea no significa gran cosa, el espectador moderno está acostumbrado a ver, o por lo menos a mirar. Pero, y después de mirar ¿qué? ¿Acaso podemos entrometernos en todo lo que miramos? ¿Realmente querríamos hacerlo o simplemente nos gusta mirar? La pieza no contesta a nada de esto, pero sí nos lo pregunta. Cada vez que el crupier habla nos interesa un poco más. El hecho de que ni él mismo sepa qué será lo siguiente nos mantiene en vilo. Así es como funciona la incertidumbre. Cuando la vemos en otro nos intriga, cuando la padecemos nos produce terror. Y la verdad, no tendría por qué: al fin y al cabo, los bailarines acaban enteros la pieza.

También es cierto que el riesgo no es muy alto. Hay un desorden acústico brillante, pero nadie corre peligro, ni siquiera un tropiezo o un huevo pisado. Tal vez esta buena propuesta hubiera sido más emocionante si alguno de los bailarines hubiera sufrido realmente los efectos del azar. Es cierto que el movimiento coreográfico se hace imprevisible y que uno permanece atento para no perderse nada, pero el riesgo no está presente y la pieza parecía prometer un desenlace más atroz. Ya que la cosa iba de apostar se podía haber apostado a fondo y haber llevado los elementos —que eran buenos— al extremo. Es una lástima que aun siendo una propuesta tan inteligente se haya quedado en ruleta de la fortuna, cuando podría haber sido ruleta rusa. La creación es riesgo.

Caos / Coreografía Paloma Muñoz / Tallers, juny 2014



Sencilla fragilidad

Adela Monera

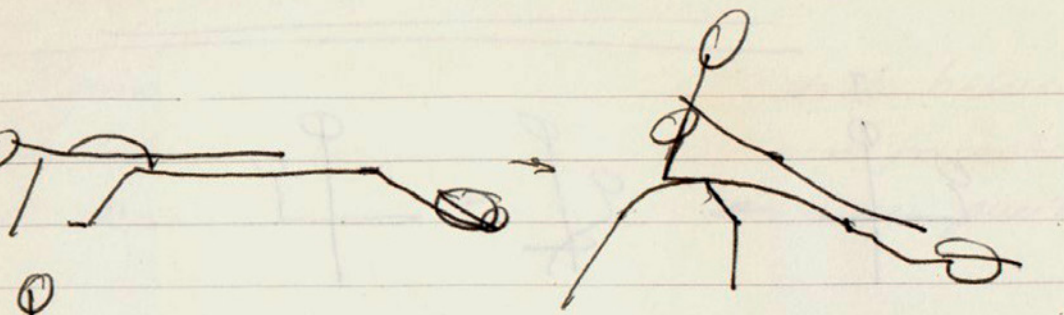
A Irene González, lo que la atrae del mundo de la danza es el movimiento, mover el cuerpo, constatar cómo a través de lo físico se puede ver y sentir más allá. El placer del movimiento, tanto verlo como sentirlo en la propia piel. «Salía de las clases eufórica por estar aprendiendo a controlar mi cuerpo», cuenta al recordar sus primeros pasos en la danza jazz.

Hoy combina interpretación, pedagogía y composición, pero es a la hora de componer una coreografía cuando se sabe más libre para sentir la danza a su manera. De momento prefiere los solos, los dúos, un trío como máximo, grupos pequeños que le permitan controlar cada elemento, desde la coreografía hasta el diseño del espacio. A la hora de crear, lo primero que le viene en mente es «lo visual». Se imagina uno o varios cuerpos en movimiento. El espacio o la música llegan después, cuando el movimiento ya está definido. De entrada, le gusta vaciar el espectáculo, se siente cómoda con pocos elementos. Y relaciona el movimiento con lo que cuenta, con una sensación, con una imagen. Ni el virtuosismo técnico ni un excesivo conceptualismo le interesan.

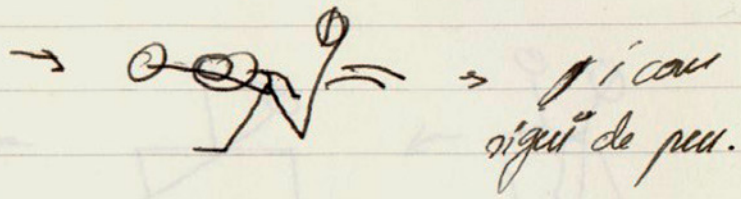
Viene esto a cuento por su solo *Plató directe*, que interpreta ella misma. Más que las líneas y la geometría en sí, en esta pieza corta lo que envuelve el movimiento es su propia organicidad fragmentada. Las curvas, las suspensiones y las ondas abundan en su danza. Desprende fragilidad. Y también cierta discreta sensualidad, que podría provenir de sus primeras clases de jazz. En escena, su ir y venir desprende sinceridad, transparencia y bondad, la sencillez de no querer ir obsesivamente más allá del propio cuerpo y el propio ser, sino limitarse a estar aquí y ahora y, sobre todo, así. Precisamente así tal como es.

Irene baila la poderosa canción *Rien de rien*, de Edith Piaf, con una simple y a la vez muy plástica composición lumínica de efectos y formas. La bailarina demuestra una vez más su versatilidad y fragilidad, mientras usa la música no tan solo como espacio sonoro sino también como ritmo interno de la puesta en escena. Es remarcable su expresión neutra por la calma y la serenidad que desprende. Todo va acorde. Todo llega en su justa medida. Se trata de una pequeña degustación de su potencial, pero capaz ya de enamorar, atraer y resplandecer por sí misma.

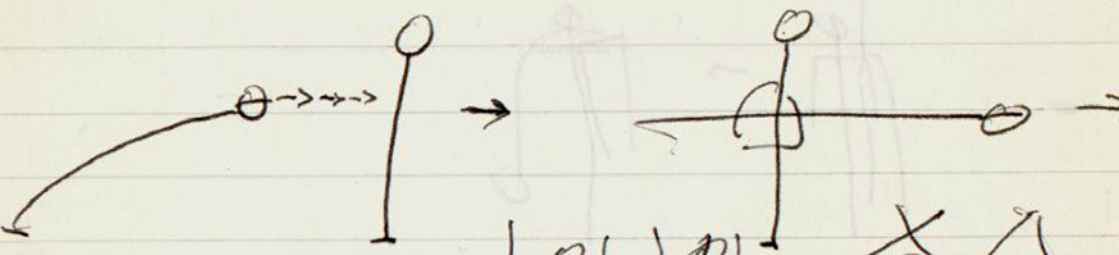
Plató directe / Coreografía i interpretació Irene González / Música Edith Piaf (*Rien de rien*)



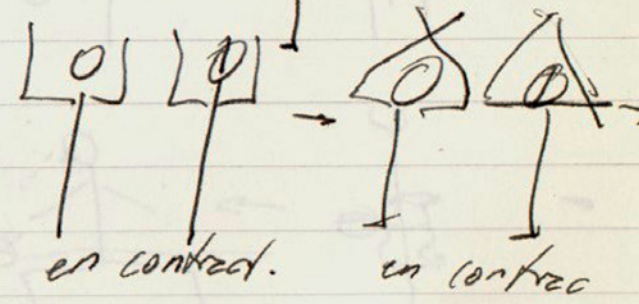
els peus meus
no toquen terra.



si com
siges de peu.

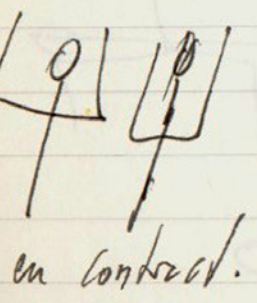


four anys ell. →



en contact.

en contact



en contact.

DEL
RETRO-
VISOR DELS
REPERTORIS

Cortadle el dedo al jefe

Ana Barroso

El macarra se convierte en el jefe. El pasado 27 de enero, Pere Faura, joven coreógrafo que comienza a considerarse una de las puntas de lanza de los territorios híbridos de la danza contemporánea, estrenó su última y esperada creación en un Mercat de les Flors casi repleto. *Sweet Tyranny* es la segunda pieza de la trilogía *Sweet suites*, serie que incluye también *Sweet Fever* y, finalmente, *Sweet Precarity* (de esta tercera entrega presentó un avance en el Sismògraf de Olot y se estrenará en julio en el festival Grec).

De nuevo, el autor catalán ha logrado fraguar una pieza que se articula mediante el mestizaje del lenguaje dancístico y elementos expresivos tomados del género cinematográfico musical y la representación teatral (un especie de monólogo dramático que quizás podríamos considerar una suerte de «monólogo danzado»). Nos encontramos frente a una obra que continúa desplegando su discurso metadancístico. En esta ocasión, se concentra en la relación entre la danza buscada como evasión y la danza ejercida como profesión; esto es, la danza colectiva como la más pura festividad y la danza profesionalizada e individual que se imparte en centros educativos y se (re)presenta en los teatros. De hecho, esta colectividad encarnada ahora en escena ha requerido la participación de un cuerpo de baile formado por siete bailarines (él incluido), mientras que su formato predilecto, en anteriores trabajos, ha sido siempre la modalidad del solo.

Tras cinco años consolidándose como coreógrafo en Barcelona, Pere Faura ha ido componiendo un sello singular, que indudablemente queda bien estampado en *Sweet Tyranny*. Al igual que ocurría en anteriores piezas del artista (*Striptease* y *Sin baile no hay paraíso*), la nueva pieza aúna coreografías clásicas (rescatadas de un repertorio de películas de los años setenta y ochenta), un texto interpretado por él mismo (hilo conductor de la pieza) y videoproyecciones en dos pantallas móviles. Como rasgo distintivo, cabe destacar el nuevo papel que el coreógrafo y bailarín adopta en escena, lejos esta vez de sus particulares solos. Aquí Faura (re)presenta la figura de un tiránico director: un déspota que conduce autoritariamente, a su bola, el trabajo de sus subordinados, bajo los destellos de la típica bola-disco resplandeciente a modo de batuta. El coreógrafo dirige al conjunto de los seis intérpretes al grito de «Aura Faura», y ellos se ven obligados a servirlo y cumplir sus abusivas órdenes. El abanico de tareas encomendadas es enorme, pues además de bailar incluye limpiar, algunas labores de tramoya o los sucesivos papeles de regidor, cantante o traductor.

La pieza empieza con el monólogo de Pere Faura acompañado de su gran bola disco, con la platea iluminada, y el artista dirigiéndose a los espectadores de tú a tú mientras se pasea entre las butacas, saluda y acaricia a los allí presentes, al tiempo que explica el porqué de la pieza, qué significa lo que veremos,

cómo va a partir de grandes clásicos musicales como *Grease*, *Flashdance*, *Dirty Dancing* o *Mary Poppins*, y por qué «el número 8 es mágico para la danza». A lo largo del espectáculo, el coreógrafo reflexiona sobre el sentido oculto de dichas referencias y qué papel han jugado en su educación sentimental y estética con respecto a la danza. ¿Qué han supuesto para nuestra cultura las películas musicales de los años setenta y ochenta? Fue ese momento en el que nació la cultura disco y, como nos recuerda Faura, cuando el baile en pareja y sus convenciones dieron paso al baile grupal, sin jerarquía de clases ni sexos. ¿Qué visión dan de la danza estas referencias y cómo las recibía un niño que se deleitaba repasándolas una y otra vez en vídeo, cuando sus padres no estaban en casa? Estas son algunas de las preguntas que detonan en escena a lo largo de este viaje dancístico por varios hitos de la cultura musical popular contemporánea, un viaje en el que Faura desmonta y remonta las coreografías filmicas elegidas con un gran alarde de inteligencia.

Faura combina con eficacia concepto y estructura. De la misma forma que en otras piezas, el creador parte de coreografías míticas (muy conocidas, ya archivadas en la memoria del público) para dar soporte a sus reflexiones en torno de la danza y la sociedad en la que nacieron. Es así, por ejemplo, como la jovial coreografía de Gene Kelly en *Singing in the rain* o la emblemática y minimalista *Fase*, de Anne Teresa De Keersmaeker, fueron tomadas por Faura como materia moldeable en su pieza *Sin baile no hay paraíso*.

Ingenioso alquimista, el creador se ha forjado una firma estilística propia por medio de la continua apropiación de préstamos de otros. Sin estilo coreográfico personal ni una técnica que lo distinga, y sin otro movimiento que el de este continuo juego de reflejos proyectado sobre otros, lo personal de Faura es su mirada.

El principal hallazgo de *Sweet Tirany* es subir al escenario de la danza contemporánea «culta» o de «vanguardia» los bailes o episodios dancísticos del acervo popular, esas coreografías que casi todos conocemos y ya forman parte de la cultura de varias generaciones. De ahí que casi todo el mundo pueda reírse con las palabras y los movimientos de Faura, sin ninguna necesidad de refinados efectos especiales. En escena todos estamos esperando lo que ya conocemos de la pantalla: que se produzca el gran salto de *Dirty Dancing*, que se consume el desnudo de *Striptease* o que al fin suene la música correspondiente a cada fragmento musical. Luego, Faura viste con su mirada tan personal cada uno de estos fragmentos, usados también con ironía para reflexionar sobre la profesionalización en la danza.

Faura ridiculiza todo el proceso de la coreografía, evidenciando cómo funcionan las jerarquías en el negocio de la danza y cuáles son las condiciones profesionales de coreógrafos e intérpretes. Se convierte en el coreógrafo tirano del John Travolta de *Grease* en medio del grupo de mecánicos sin coche, de un Patrick Swayze con miedo a llevar a cabo la memorable escena del salto o de la protagonista de *Flashdance* en el momento de incorporarse de nuevo al trabajo, al poco de tener un hijo

(curioso que de las mujeres no recordemos el nombre, nos dispara el coreógrafo con su afilada ironía).

Un cambio importante de tono se da al final de toda esta reflexión que constituye la mayor parte de la obra. A su término, la obra da paso a la danza como diversión, a la danza colectiva y espontánea, con una fiesta de música electrónica, guiada por la DJ en escena, que se alarga hasta el agotamiento de sus bailarines. No hay jerarquía en este escenario, el coreógrafo o el director desaparecen como figuras soberanas. Cualquiera puede bailar, sin ser enjuiciado. El individuo desaparece frente al grupo y sus códigos. El escenario da paso a una discoteca atiborrada de vasos, de sillas, colmada de diversión nocturna, en ese momento de fiesta que parece que solo vaya a acabarse cuando los que están en ella lo decidan.

Lástima, sin embargo, que nadie en el público se atreviera a unirse al sarao. Los espectadores observaban quietos, quizás incluso impacientes, quizás lamentando no haber sido invitados a unirse a los que bailaban. Quizás es que la jerarquía seguía oliéndose desde las butacas.

Sweet Tyranny / Concepte, direcció i coreografia Pere Faura / Direcció i dramaturgia Esteve Soler / Direcció i espai escènic Jordi Queralt / Interpretació Laura Alcalà, Sarah Anglada, Miquel Fiol, Claudia Solwat, Roser Tutusaus, Javi Vaquero, Pere Faura / Textos Esteve Soler, Pere Faura / Disseny de llums Jordi Queralt, Sergio Roca Saiz / Música i sessió DJ Amaranta Velarde



Tiranía multifunción

Carmen Gómez

El concepto multiuso siempre ha tenido un valor en cierto modo peyorativo, por tratarse de un híbrido a medias que no termina de ser rotundamente nada. La navaja suiza, el 2en1, el bolígrafo multicolor. Hay algo en nosotros que desconfía de su eficacia si es válido para varias cosas al mismo tiempo, como si el monouso fuera garantía de calidad. Pere Faura, en su descomplejo (no encuentro mejor palabra que esta para resumir su desacomplejado descaro tan aparentemente sencillo), se burla de esta exigencia purista. Tal vez esta sea la clave para comprender la lógica multifunción de sus piezas, pues la poesía no está ni en la pulcritud de sus pasos (pese a que lo son), ni en la originalidad del lenguaje (coreográfico), ni en la especulación de un discurso sobre la pieza. Lo ingenioso está más bien en percibir esta convivencia de lenguajes y en el estudio perspicaz de su interacción, haciendo convivir al ser escénico con el ser cultural. Por ello existe también una intuición de que estos lenguajes operan a nuestro alrededor simultáneamente, pero no significan lo mismo para todo el mundo. Faura encuentra la forma de vehicular este embrollo a través del relato, algo que, si bien es necesario en este espectáculo, puede echar para atrás a quien pretende ver solo pasos de danza.

Más que formarse en danza, Pere Faura se ha deformado con ella. Ha sido capaz de materializar en su cuerpo y en sus propuestas la diversidad de un discurso culto e inteligente, tal vez cercano a la *non danse*, sí, pero ni siquiera ha dejado que eso le marcara una línea inquebrantable. El dicho de «quien mucho abarca poco aprieta» no nos sirve aquí, pues precisamente aprieta por todo lo que abarca. En una entrevista reciente relató su bagaje de estudios y no quiero ni pensar en la dificultad que tendrá para organizar su currículum, desde el conservatorio musical a un máster en resolución de conflictos. ¿Dispersión? ¿Titulitis? No. Sencillamente un hombre curioso, que busca la manera de llevar a escena todo su potencial y, lo que es más importante, toda su cultura.

Sus espectáculos beben en gran medida de la *non danse* en cuanto a la ironía y la autorreferencia. Sin embargo ni una ni la otra se cargan el movimiento como a veces sucede con las piezas que atacan la danza con frivolidad. Este creador basa su creación alrededor de los musicales. Los estudia, desgrana, observa, reinterpreta, satiriza y, sí, los destroza, pero ante esa ruina aparecen verdaderas revelaciones culturales. Y en cualquier caso ese destrozado viene del afecto y no de la distancia, que es lo habitual. Para poder frivolar sobre el striptease ha tenido que aprenderse detalladamente la coreografía, sudar como Demi Moore y aceptar que hay algo de placentero en verlo y bailarlo. Y es precisamente esa confesión la que hace que sus espectáculos se perciban honestos y no pretenciosos.

El que quiera ver un relato divertido con coreografías de películas musicales lo encontrará, y bien hecho. El que sea capaz de reírse de sí mismo y enterneerse con la revelación de sus propios gustos, también. La función no es fiel a ninguno, funciona para todos. Es cierto, sin embargo, que se intuye una tercera función catártica que no termina de serlo, pues coloca al espectador en un lugar ciertamente complejo. Primero, se dirige a él en un monólogo, interactuando incluso físicamente. Más tarde dispone una serie de coreografías en las que el espectador es puramente espectador, hasta que termina por invitarlo a colaborar en una de ellas. Tras este momento el espectáculo cobra una dimensión «festiva», sin embargo la forma de presentarla hace que el espectador solo quiera mirar. Tal vez sea necesaria una invitación más explícita o más amable a participar, o simplemente no dilatar una fiesta de la que solo se es *voyeur*. A no ser que alguien se desmadre demasiado, acaba siendo monótona.

Dicho esto, que tan solo parece ser cosa de algún pequeño ajuste estructural, hay otro punto que parece importante mencionar. En *Sweet Tyranny*, el factor extradiegético va más allá de lo que dura la pieza, lo que es en cierto modo peligroso desde el punto de vista de la asimilación. El relato lo interpreta un personaje que es un tirano, un tirano de la danza. Él justifica todos sus actos abusivos por el bien del arte y, además, consigue ese toque entre entrañable y patético de todos los dictadores. Desvela las formas de producción actuales y las condiciones de trabajo de los bailarines, que son aproximadamente las mismas que las de cualquier otro trabajador precario. Esto no es una novedad, tal vez la forma explícita e ingeniosa de hacerlo sí lo sea, pero el sector de la danza lleva denunciando esta situación desde hace mucho tiempo. Curiosamente este discurso se suele poner en práctica en las mismas condiciones de las que se lamenta, y acaba creando un mantra de queja que es inocuo, porque se siguen aceptando las mismas condiciones de trabajo.

Por este motivo, entender la forma de producción de esta pieza es un dato más, y aunque no forma parte de la dramaturgia sí forma parte de la ética, que es al fin y al cabo de lo que habla. Sería ciertamente desilusionante si Pere Faura pagase a sus intérpretes, rompería de lleno la coherencia de la pieza. Tal vez haya preferido mantener simplemente la coherencia y ser un tirano sólo en escena, eso sería espectacular.

Sweet Tyranny / Concepte, direcció i coreografia Pere Faura / Direcció i dramaturgia Esteve Soler / Direcció i espai escènic Jordi Queralt / Interpretació Laura Alcalà, Sarah Anglada, Miquel Fiol, Claudia Solwat, Roser Tutusaus, Javi Vaquero, Pere Faura / Textos Esteve Soler, Pere Faura / Disseny de llums Jordi Queralt, Sergio Roca Saiz / Música i sessió DJ Amaranta Velarde

En alerta

Sylvia Martínez Edo

Cientos de versiones posteriores del más conocido ballet de Nijinsky (*La Consagración de la primavera* original, de 1913, en los Ballets Rusos) han querido expresar el conflicto de la vida (nacer, sobrevivir y morir), desde el primitivismo de la naturaleza del cuerpo de una cultura indígena hasta el sacrificio del cuerpo de una cultura contemporánea. Pina Bausch estrenó su lectura personalizada de *La consagración de la primavera* en 1975 para el Tanztheater Wuppertal, y la coreógrafa describió la pieza como la ruptura de las fuerzas de la naturaleza dentro de nosotros mismos y a nuestro alrededor para despertarnos del «estado primaveral» inocente. De este modo, confronta al público con el dolor a través de los movimientos profundamente emocionales de los bailarines. En su versión, reprende el orden de las escenas del libreto original, trasladando los hechos de la Rusia pagana a una sociedad moderna cualquiera, y del ritual de sacrificio por orden de las fuerzas de la naturaleza pasa al ritual del sacrificio de una mujer por la intensa lucha de género de los sexos.

Este es el punto de partida del conflicto dramático en su versión. En la creación de Bausch, la historia se centra en la distribución problemática de los roles entre hombres y mujeres, en la incomunicación, en el aislamiento de uno de sus miembros destinado al sacrificio. La pieza otorga una nueva terrenalidad a la mujer víctima, con la textura del suelo terroso y la impresión generalizada de fertilidad. Un único acto describe el conflicto de la guerra de sexos, en la que el poder se reparte de desigual manera (los roles sociales ya vienen determinados por la naturaleza en la obra de Bausch).

Pina rinde culto a la formación del círculo, significativo desde el punto de vista del ritual étnico. Los bailarines danzan bajo síntomas de celebración terrenal, y se aíslan ambos sexos, bajo el modelo de la sociedad patriarcal. La confrontación sexual transforma el encuentro entre hombres y mujeres en un verdadero duelo, en un conflicto guerrero, casi como si fueran de dos tribus enemigas, y se parte del enfrentamiento para llegar a la consumación sexual. De la repulsión a la atracción. Los actos corporalmente voluptuosos del grupo celebran con frenesí la orgía de la fertilidad.

La tierra es la cancha del duelo. La arena es el terreno intemporal de la lucha entre la vida y la muerte, en la que la constante de la dominación masculina, por medio de la violencia, contrasta con la sumisión y frustración femeninas. Aquí la «noche» se percibe también en el dolor de las mujeres, en la oscuridad de su sufrimiento, en la perceptible inferioridad psíquica y social de su condición. En el estreno y presentación de la obra, la coreógrafa apostilló incluso que con su versión de *La consagración de la primavera* quiso establecer una metáfora con una realidad que pide sin perdón un tributo: esencialmente, el sacrificio permanente de la mujer. En la pieza de Bausch, los gestos repetitivos

de pánico de las mujeres preconizan el temor de ser merecedora de la tela roja, ese señuelo que convierte a la mujer elegida en la víctima del sacrificio. Las secuencias de los gestos son a menudo genéricas, y esta disimetría de movimientos mantiene la brecha jerárquica entre ambos sexos, con gestos femeninos (basados más en la impulsión que no en el impacto masculino) que equilibran por sus cualidades la actuación grupal.

En su interpretación danzada, como víctima la protagonista parece sumisa en su estatus de la elegida. Quizás se muestra con simpleza, en su rol de inferioridad, aunque la psique abandone finalmente su cuerpo. Como la Giselle romántica, la locura se apodera de ella hasta el desvanecimiento corporal y la conduce al «cuerpo a tierra» no como defensa, sino como muerta. La coreografía de Pina no deriva de la definición clásica de crear danzas de manera sucesiva, reglando la *suite* coreográfica de figuras y pasos. Desde su exitosa concepción del «teatro de la experiencia», la creadora alemana exprime la faceta estética de la realidad del enfrentamiento corporal. Son los modelos míticos de la masa social los que le inspiran propuestas de movimiento, y su trabajo de búsqueda parte de las emociones para la composición de su personal *La consagración de la primavera*. La dualidad en los movimientos de los intérpretes del Wuppertal se muestra muy contrastada, desde el movimiento largo y fluido (brazos de gestos notablemente dramáticos, caídas y recuperaciones de torsos flexionados o estirados) hasta el movimiento directo con acciones detenidas o sacudidas.

La tierra es el linóleo inestable sobre el que danzan los bailarines. Desestabiliza sus movimientos, pero el desequilibrio aporta mayor tensión a la creación dramática de la coreógrafa alemana. Sobre este suelo se estructura el espacio, a través de la oposición del grupo de hombres y de mujeres. De morfologías diversas, los bailarines son individuos presos en la puesta en escena, en la ubicuidad de su presente danzado dentro de la creación fatalista de su mentora.

Como muchos otros creadores, Pina Bausch sucumbió a la paleta orquestal de Stravinsky, con su melodía tonal simple, pero con una rítmica brillante de acordes repetidos de cuerdas y poderosos golpes del tambor. Son notas que arropan bien la complejidad del suspense, que te apresan y mantienen en alerta.

La consagración de la primavera / Pina Bausch



Cuento de hadas para tiempos modernos

Paloma Muñoz

¿Tiene sentido hoy en día remontar los ballets clásicos del siglo pasado tal y como eran? ¿Qué tendrán las historias y los cuentos de hadas que los hace atemporales? A no pocos coreógrafos de danza contemporánea les llega un momento en el que les pica la curiosidad o se sienten preparados para abordar un clásico y revisitarlo. Hemos visto desde *El lago de los cisnes* convertido en una especie de cabaret musical en la histriónica versión de Mathew Bourne hasta una *Giselle* enérgica y sexualmente explícita firmada por Mats Ek. Y a la coreógrafa española afincada en Francia Maguy Marin le llegó el reto de crear su propia *Cenicienta* por encargo del Ballet de la Ópera de Lyon en 1985, una superproducción que situó a la compañía en un lugar de prestigio dentro del panorama dancístico internacional y que aún sigue en el repertorio.

La *Cenicienta* de Maguy Marin transcurre dentro de una casita de muñecas. Vivimos la historia a través de los ojos de una niña, con sus ilusiones y sus miedos. Todo en esta producción es de juguete: el hada madrina convertida en una especie de robot mecánico aparatosamente iluminado, el cochecito en el que la Cenicienta se desplaza hasta el baile, los juegos que tienen lugar durante la fiesta de cumpleaños del príncipe (la role, la comba), e incluso los bailarines son muñecos con caras de porcelana (el príncipe de azul y la princesita, cómo no, en rosa). Todo se presenta muy azucarado y un punto siniestro, y la pieza resulta inquietante y entrañable a partes iguales. Conecta con el niño que fuimos, con aquellas historias con las que fuimos educados y que moldearon nuestra forma de ver el mundo, a las que nos acercamos inevitablemente de otra manera cuando somos adultos. Porque *Cendrillon* no es una pieza para niños, no es en absoluto un espectáculo infantil.

Resulta crucial en la pieza el trabajo de Monique Luyton y Montserrat Casanova, encargadas de la caracterización de los personajes. Enfundados en trajes acolchados y desdibujadas máscaras de porcelana, los bailarines recuerdan a esos muñecos-bebé sucios y olvidados en un armario que atormentan las pesadillas de más de un niño y adulto. La invención por parte de Maguy Marin de un lenguaje específico para estos cuerpo-muñeco revela la esencia de los personajes a pesar de las expresiones fijas de las máscaras, lo que crea una atmósfera extraña y a la vez entrañablemente cercana. La danza va íntimamente ligada a la forma de cada vestuario y deriva en pequeñas variaciones según el personaje. Mientras que los gestos de la madrastra y las hermanastras, revestidas de grandes acolchados, resultan grotescos y violentos, en cambio, el personaje de Cenicienta, con su pequeño tutú y su manera de moverse un tanto mecánica, torpe pero delicada, desborda ternura durante toda la obra, especialmente en el solo con la escoba,

después de la gran fiesta de cumpleaños en la que el príncipe y ella se enamoran, una vez está de vuelta a la realidad, triste, sola y desesperanzada.

Mención especial merece el personaje de la doncella española, que el príncipe encuentra en sus largos viajes por el mundo en busca de Cenicienta. Ella no lleva acolchados, y no vemos tampoco ni rastro de piel humana, ni siquiera en las manos: es una especie de Barbi flamenca, un *souvenir* descoyuntado en contorsiones imposibles. Los personajes gordos, vestidos con colores chillones, se comportan de manera soez y violenta. Cenicienta es apartada de los juegos, las hermanastras la maltratan, es forzada a saltar a la comba hasta tropezar y caer, y cuando llega el príncipe la madrastra se sienta encima de ella para esconderla. Los personajes delgados como el hada-robot, el príncipe o Cenicienta son delicados, y empatizamos rápidamente con ellos.

Como en otras versiones, Marin elige algunos fragmentos de la atmosférica partitura de Prokofiev, pero les inserta gorjeos y balbuceos de bebé pasados por algún tipo de sintetizador. El recurso sonoro enrarece el ambiente en momentos de transición entre danza y danza, como alertándonos de algo. Y toda la pieza está hecha de contrastes, entre la ternura y la violencia, entre la deshumanización y la muñequización de los personajes. La organicidad de la música de Prokofiev es dulce e inquietante a la vez.

¿Qué se nos quiere explicar? ¿Que la infancia no es, como se dice, un periodo de ingenuidad y felicidad? ¿Que los niños son crueles y violentos, pero al menos no son hipócritas como los adultos? ¿Son adecuados hoy en día los mensajes que inculcamos a nuestros niños a través de los cuentos o los colores de la ropa que elegimos para ellos, ya desde bebés? ¿Para ser feliz y comer perdices hay que encontrar un príncipe rico, casarse y fabricar muchos bebés?

Cendrillon / Maguy Marin



La horma de su zapato

Sergio Pla Roig

A través de un encargo de la Ópera de Lyon, Maguy Marin rescata el mítico cuento de *Cenicienta* y lo sitúa en un universo más cercano al de *Groosland* que al de su buque insignia *May B*. La coreografía, al igual que en los repertorios de ballet clásico, nos inserta en un mundo utópico en el que pase lo que pase siempre se vive bailando. Se cohabita con el hecho de danzar. La danza existe *ad libitum* como lenguaje y vía de diálogo entre personajes, individuos peculiares que se encuentran en una sociedad bucólica en la que toda violencia queda relegada, escondida.

En esta *Cenicienta* se persigue que sea la danza en sí misma lo único que hable. Este hecho se reafirma mediante el uso de las máscaras, al ocultar la expresividad de las caras. De este modo la obra crea una naturaleza muy peculiar, que conjuga acciones dinámicas con rostros absolutamente neutros. El semblante aséptico que tienen las máscaras se contrapone a los animados y resolutivos movimientos, que parecen más sacados de los Looney Tunes que del propio Disney, lo que crea una interesante ambigüedad en escena.

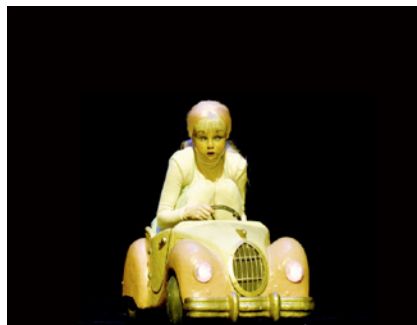
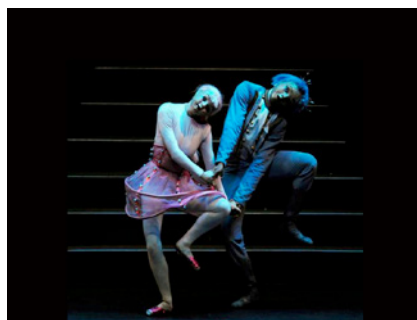
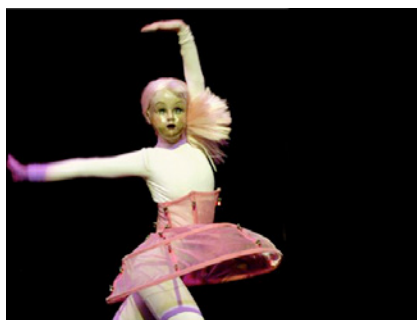
Maguy Marin presenta los diferentes pasajes de la obra como extraídos de un retablo flamenco, como si cada escena habitara en el interior de un cuadro. Eje central de la obra, la Cenicienta se muestra como metáfora del tránsito de la niñez a la vida adulta, y aquí el zapato de cristal que debe encajar en el pie es una zapatilla de ballet, lo que remarca ese paso de consagración que ha de llevar a cabo la Cenicienta para llegar a ser bailarina junto a su príncipe azul. Se establece el paralelismo de poner la zapatilla de ballet, como método de dar forma al pie, con la tradición china de los pies de loto, que es de donde surge el cuento original de la Cenicienta, en el que la belleza de la mujer se medía por el tamaño del pie (un pie precioso no podía medir más de diez centímetros, por lo que ya desde niñas se les vendaban para ajustarlos al pequeño zapatito).

La obra muestra que a la elevación no se llega a través de un camino de rosas. La Cenicienta tiene únicamente hasta las doce de la noche para lucirse y deslumbrar a todo el mundo, antes de que se apaguen las bombillas que pone en su vestido el hada madrina. La Cenicienta es joven y no se da cuenta que la comba de la vida coge cada vez más velocidad y la obliga a saltar más y más rápido. La coreografía de Maguy Marin insiste constantemente en esta idea de sacrificio. Mediante el código dancístico, la obra narra un proceso de transformación del alma, para llegar a ser mejor, para prepararse y acceder a un lugar superior, idealizado por uno mismo.

Sugestiva la inclusión de las diferentes tipologías de danza, cuando el príncipe busca la horma de su zapato, tales como la que realiza la gitana con su danza española o la hindú con su danza del vientre. Aunque todas las bailarinas lleven la misma máscara, su movimiento y maneras de hacer aportan a dicha

neutralidad facial una noción simbólica y mágica con un sentido determinado. Las máscaras de Maguy Marin simbolizan las necesidades, los miedos y las inquietudes de una comunidad para surgir a flote desde las cenizas en las que se encuentran envueltos.

Cendrillon / Maguy Marin



La belleza eterna

Caterina Barceló Jordana

El concepto italiano de «bella figura» va más allá de la idea de imagen bella. Corresponde más bien a una actitud, a un comportamiento, a cómo uno se presenta al mundo, qué es lo que decide mostrar y qué ocultar, y a la intención de querer enseñar siempre nuestra mejor versión, la que mejor nos favorece. Pues, la belleza podría estar jugando a aparentar ser algo que no es: ser una especie de manipuladora estética que nos indica qué es lo que tenemos que mirar y apreciar o, por otro lado, lo que tenemos que obviar y olvidar.

El coreógrafo Jirí Kylián (1947) escribió en el primer programa de mano de *Bella figura* (1995) que su inspiración había sido el momento crepuscular entre el sueño y la vigilia, ese instante en que el subconsciente aflora para mostrar los detalles significantes de la vida. En su escrito también apuntó la duda sobre si la pieza debía de empezar cuando se abrían las cortinas o cuando nacemos, y si cuando se cierra el telón el espectáculo se ha acabado realmente o, por lo contrario, no se acaba nunca.

En la escena, la pieza se inicia justamente con las mismas cortinas a las que se refería Kylián, convirtiéndose así en «el paradigma de la bella figura», al desvelar los dos primeros cuerpos protagonistas que surgen en la escena: por un lado, cubren el cuerpo desnudo de una mujer; y, por otro, descubren el de un hombre. Identifico el significado de las cortinas como «el paradigma de la bella figura» porque durante toda la pieza las cortinas serán las encargadas de enmarcar los detalles de cada momento de belleza de la obra, mientras cubren el resto, ocultándolo, convirtiéndolo en inexistente para esa mirada atenta solo a la belleza. De esta forma es como se muestran también los cuerpos perfectos de los bailarines y su excelencia técnica, lo que los convierte en sujeto de estudio de esta búsqueda de la belleza en escena.

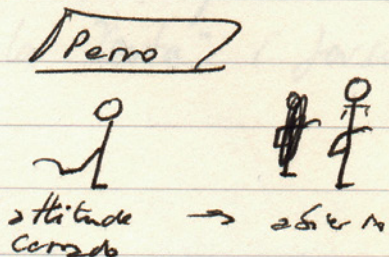
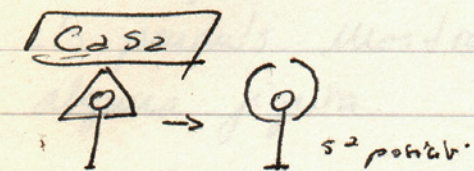
Bella figura es una pieza llena de imágenes sugerentes, poéticas, elegantes y, en muchos casos, casi eróticas, con cuerpos desnudos o semidesnudos que desdibujan el sexo de los bailarines y envuelven al espectador en un ambiente casi místico, gracias en parte también a la música barroca. Los juegos en el espacio que trazan los bailarines son acompañados con un diseño de luces preciso y limpio, que potencia la idea del claroscuro y contribuye a destacar la belleza del detalle.

En la pieza de Kylián, todos los engranajes se complementan y encajan a la perfección. Gracias a ello, se proporciona al espectador una experiencia estética que, como el propio término de «bella figura» indica, va más allá de la belleza, la traspasa, y la convierte en sueño, en inspiración y experiencia eterna.

Bella figura / Coreografía i direcció Jirí Kylián

Par 7

4 personas dicen cada una, una palabra, que simultáneamente se representa con una pose normal y alguien detras o delante o la misma persona lo hará clasico



Go to

Cualquier y Pos de chat

PANORÁMIQUES

El dramaturg desplaçat

Montse Gardó

El maig passat d'aquest 2017, vaig anar a un festival de dansa poc ortodox: el Paris-Köln Performance Nacht, organitzat per l'Akademie der Künste der Welt. Com a acte provocador, el festival partia de la premissa d'organitzar una convocatòria oberta que desafiés els estàndards habituals dels festivals de dansa. És a dir, s'acceptaven aplicacions en qualsevol format i llenguatge, sense suport institucional ni pressupost detallat, i amb una divulgació a través de canals poc convencionals. Aquest gest «antiburocràtic», com el van denominar, volia desafiar d'una banda els mecanismes habituals d'inclusió d'artistes i sectors en els festivals i, de l'altra, denunciar una tendència creixent a la sobreprofessionalització o academicisme dins els contextos de les arts escèniques, i particularment de la dansa.

Des de fa uns trenta anys, el món de la dansa ha viscut l'auge d'una figura que ha esdevingut un dels punts d'inflexió de la seva evolució i, possiblement, un dels màxims exponents d'aquest viratge que denunciava el festival cap a una extrema teorització. Descrit i redefinit constantment, el rol del dramaturg és essencial per entendre l'evolució i el nou context artístic que envolta la dansa. Una evolució no sols influïda per les alteracions pròpies dins de l'àmbit artístic sinó sobretot per una assimilació del context politicoeconòmic de postmodernitat i sistemes de producció postfordistes (dit amb termes de Paolo Virno).¹

D'aquesta manera podem parlar no sols d'una realitat canviant dins l'estètica i la forma de la dansa contemporània sinó també d'un canvi profund dels seus modes de producció i presentació, un canvi que l'ha fet evolucionar cap a l'autoreferència, la multidisciplinarietat i un interès creixent en els processos. Així com la figura del curador, seleccionador i contextualitzador de les obres i dels artistes ha esdevingut clau per entendre com funcionen les arts plàstiques actualment, el dramaturg també s'ha convertit per a la dansa en una referència absoluta per contextualitzar l'obra, garantir la qualitat i la cohesió del procés artístic i, per descomptat, oferir les eines i el discurs «apropiats» per accedir als marcs necessaris de producció.

Si pressuposem que cada obra artística és alhora una autoreflexió sobre el seu àmbit o sobre la perspectiva que adopta, cada col·laboració dramaturgic proposa una definició del seu rol, així com del plantejament artístic del coreògraf amb qui treballa. Convertit en condició gairebé imprescindible i alhora difusa dins dels processos de creació de la dansa contemporània, posicions com la d'aquest festival han començat a qüestionar la seva hegemonia.

L'organitzador i teòric

Partint de la definició més directa, «dramaturgia» és l'acte de donar coherència a una obra o història. Per tant, en paraules de Jonathan Burrows², és «la

línia de sentit, l'intent filosòfic o la lògica que permet a l'audiència d'acceptar i unir els diversos fragments que li ofereixes en el tot coherent de l'obra i allò que la connecta amb altres punts de referència i contextos del món en què vivim».

D'aquesta manera el dramaturg és, en primer lloc, una instància intermèdia entre el coreògraf i el públic, un «primer espectador»³. I d'aquí s'entén també que adopta una perspectiva externa a l'obra, sovint com a mentor, consultor o productor de *feedback*, per tal de guiar i articular el procés i fer que la peça tingui sentit i fluïdesa.

En tant que generador de discurs, el dramaturg de dansa és sovint també productor de text, afegint una dimensió més teòrica i reflexiva a la perspectiva potser més pràctica del coreògraf.

En relació, doncs, als modes de producció (cada vegada més estrictes i burocratitzats, tal com destacava l'esmentat festival), el dramaturg esdevé una garantia gairebé imprescindible per obtenir subvencions, orientar el procés i assegurar el resultat final de l'obra.

Com a resposta a aquesta voluntat d'autoreferència i d'academicisme dins de la dansa, han començat a proliferar gran nombre de formacions i màsters especialitzats en coreografia, arts escèniques o performance. D'una banda, el dramaturg cobreix la necessitat de contextualitzar i teoritzar la dansa i, de l'altra, retroalimenta precisament aquest negoci educatiu i l'emmirallament teòric. Amb tot això, actualment aquest ja no sols és present durant el procés coreogràfic, sinó que ha fet un salt cap a les institucions, teatres, festivals i universitats. Ara el dramaturg també és professor, crític, escriptor, productor, assessor polític, curador i referència.

L'amic dramaturg

A banda d'aquesta definició més immediata, el rol del dramaturg és molt fluctuant. Les incerteses d'una realitat escènica, social i política canviant obliguen sovint a replantejar-lo. Però, en la majoria dels casos, aquesta reformulació la fan els mateixos dramaturgs en articles i escrits en què intenten avaluar i concretar la seva pròpia matèria d'actuació.

Thomas Frank, dramaturg al Mousonturm (Frankfurt), al BRUT Theatre (Viena) o al Sophiensaele (Berlin), relaciona la seva feina amb certa noció de proximitat i la defineix com «algú que tranquil·litza, ofereix suport emocional i fins i tot fe» al coreògraf.

En aquest mateix sentit, la teòrica Bojana Kunst⁴ afegeix que «el dramaturg esdevé aquell company de conversa que calma les teves pors sobre la vida contemporània, assegurant que una certa pràctica pot ser presentada en el mercat». I Bojana Cvejic⁵, també acadèmica i dramaturga, reclama «la figura de l'amic per acabar amb la instrumentalització i la especialització del rol i la relació del dramaturg amb el coreògraf». I hi afegeix provocadorament el següent: «el dramaturg és l'amic d'un problema. O més precisament, és l'amic més proper del

coreògraf en la producció d'un problema: un amic en defensa d'un experiment i un enemic de la complaença»; és a dir, és qui identifica el dilema o el conflicte (evident o latent) en un tema o en una perspectiva determinada. En aquest sentit, per a ella és algú que busca constantment nous plantejaments o escapar de la complaença per avançar cap a noves direccions. Per això és un amic del problema i de l'experiment, perquè treballa i es mou en les aigües tèrboles del no saber i de la no complaença. Segons ella, que és dramaturga –i ha de justificar el seu rol, és clar–, es tracta de buscar posicionaments nous, de la mateixa manera que pensa que la performance ha d'obrir preguntes en lloc d'oferir respostes.

Des d'aquesta perspectiva de proximitat i complicitat, el dramaturg esdevé un copensador i cocreador d'un tipus de treball enfocat cada vegada més en els processos i les problemàtiques més que no en els resultats. De la mà del postestructuralisme crític, la postmodernitat posa en dubte qualsevol construcció absoluta o *a priori* del sentit, relativitzant els conceptes de «veritat», «objectivitat», «generalització» i «classificació». El nou rerefons de la pràctica artística parteix d'un replantejament absolut dels processos, l'orientació, la producció, el públic o la recepció. Desapareixen les diferències dels rols i les divisions del treball, i aquest es fa visible per a un públic cada vegada més fragmentat, heterogeni i individualitzat.

En aquest sentit, ¿com és possible per a un dramaturg mantenir la posició d'instància intermèdia entre l'obra i el públic, quan l'audiència està tan disseminada i es presenta tan fragmentada i difícil de preveure, o quan nocions com «objectivitat» o «perspectiva» semblen, si més no, un anacronisme?

Potser l'últim i inqüestionable recurs que li queda al dramaturg és el de salvaguardar aquella posició d'«amic» tant del coreògraf com d'una problemàtica o del procés. A fi de comptes, la figura del dramaturg és imprecisa o, si més no, fluctuant, en resposta a una realitat artística que presenta cada cop més aquestes mateixes característiques.

Qui necessita un dramaturg?

«El dramaturg és una persona inútil per a coreògrafs inútils. Punt. Això és tot! Des d'un punt de vista clàssic, quin dimonis d'artista és el que necessita aquest tipus d'assistència en la seva feina? Jo no contractaria mai un dramaturg, perquè fer-ho és una proclama alta i clara: és reconèixer que sóc un inútil, que no tinc una idea clara del que estic fent i que avanço absolutament confós». Més enllà de la provocació, amb aquestes paraules el coreògraf i teòric Márten Spångberg⁶ es qüestiona fins a quin punt és vàlid per a un creador acceptar la figura del dramaturg com a primera condició de tot procés artístic actual. Potser sobrevalorat, el dramaturg s'ha convertit en un personatge imprescindible, afavorint la creació d'un diàleg amb l'obra que, de totes maneres, ja s'estableix amb altres membres del grup. Per exemple, els ballarins.

Lluny de la idea del coreògraf que crea una seqüència de moviment dins un determinat temps i espai per a un cert nombre de ballarins, les peces de dan-

sa contemporània han esdevingut actualment un procés col·lectiu de creació de material performatiu. En aquest sentit, són els mateixos ballarins els que estableixen sovint un punt de diàleg, suport i cocreació en l'obra, suplantant de manera natural el rol del dramaturg. A més a més, Spångberg posa també en dubte el pressupòsit i la tendència que un artista necessiti assistència per crear. En aquest sentit, tot i haver estat dramaturg durant més de deu anys del Tanztheater Wuppertal de la Pina Bausch, Raimund Hoghe prescindeix ara de la figura del dramaturg en els seus processos de creació, un cop s'ha convertit ell mateix en coreògraf.

Spångberg afegeix en el seu escrit: «Només hi ha una raó que justifiqui al dramaturg, i és una raó dolenta: un cert tipus de programadors seran més benivolents amb la teva proposta si els parles també del teu dramaturg o de la teva dramaturga i del molt important que aquest rol és per al teu treball, perquè la dramaturgia és la versió interioritzada d'una mena d'embalatge que converteix les teves idees brillants o radicalment ridícules en idees simplement boniques, ben intencionades i decents». El coreògraf suec denuncia amb això unes dinàmiques institucionals dins el món de l'art que, suportades per tendències acadèmiques, teòriques i curatorials, salvaguarden determinats criteris de selecció, orientació i suport de la creació contemporània.

Davant la predominant hegemonia de la figura del dramaturg dins el món de la dansa, és necessari preguntar-se i replantejar-se quin és realment el seu rol i, amb això, veure què integra o què exclou dins la dinàmica de creació.

Sense entrar en segons quines valoracions, proposades com la del festival Paris-Köln Performance Nacht del maig passat són, si més no, inspiradores a l'hora de fer bascular algunes pràctiques institucionals, sovint massa encotillades i molt poc discutides.

Notas

- ¹ Sistemes caracteritzats per una desnaturalització de la divisió entre treball (intercanvi orgànic amb la natura per produir un producte), acció (creació pública i conjunta sense producte tangible) i intel·lecte (reflexió solitària), segons Paolo Virno a *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, New York: Semiotext(e).
- ² BURROWS, Jonathan: *A Choreographer's Handbook*.
- ³ PROFETA, Katherine: *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*.
- ⁴ KUNST, Bojana: *The Economy of Proximity. Dramaturgical work in contemporary dance*. Performance Research (setembre 2009).
- ⁵ CVEJIC, Bojana: *The Ignorant Dramaturg*. Maska, vol. 16 núm. 131-132 (2010).

Montserrat Gardó Castillo és una performer, coreògrafa i periodista catalana que viu a Düsseldorf, Alemanya. Va estudiar dansa a l'Institut del Teatre de Barcelona i a la Folkwang Universität der Künste, a Essen, i també és llicenciada en periodisme (URL).

Soñad despiertos

Ana Barroso

Jamás se está tan activo como cuando, visto desde fuera, aparentemente nada se hace; jamás se está menos solo que cuando se está solo en la soledad consigo mismo.

Catón

Somos la primera generación de la humanidad que no sabe no hacer nada. Hemos perdido el derecho a aburrirnos. Hemos perdido el placer de contemplar.

Gastar tiempo en aburrirse es improductivo, es desperdiciarlo. Pero sin aburrimiento no hay contemplación. Y es que el trabajo sin contemplación no nos convierte en animales (que más quisiera la naturaleza): nos convierte en autómatas. Nos priva de decisión y, por ende, de libertad.

La contemplación exige, nos reclama, que dejemos de mirar el reloj (qué digo reloj, los teléfonos móviles), que permitamos aburrirnos, que nos armemos con escudos ante los *spam* de toda índole, y nos sumerjamos en el ritmo placentero de nuestro propio y más profundo yo y sus antojos.

Esto parece imposible en un mundo dictado por la velocidad y la producción. Pero, si aún nos queda un lugar en el que estemos a salvo de la ametralladora del mercado, son nuestros sueños. Y no los sueños que sirven como proclama del capitalismo menos moral. Del capitalismo más feroz que se deleita en construir eslóganes mercantilistas para producir más dinero con cualquiera de las palabras más profundamente bellas. No, hablo de los sueños que se producen cuando, agotados tras un día sin respiro, tras un día organizado desde el primer momento de la mañana, al final de ese día, por fin nos vamos a dormir. Cuando dormimos somos libres. No hay nada más subjetivo en el sueño que el tiempo; prescindimos de él. En los sueños flotamos, volamos, viajamos de un lugar a otro sin ninguna duración temporal, cambiamos de compañía sin haber sido consciente de que la otra persona se haya ido. En el sueño se alteran las leyes físicas habituales y el tiempo funciona con otras reglas. Es, tristemente, el único espacio para aburrirnos que tenemos, el más estático de hecho, y curiosamente aquel en el que nunca nos aburrimos. Perfecto, pues, para la contemplación contemporánea.

Manuel Rodríguez (bailarín, coreógrafo y artista plástico), un creador para quien «el cuerpo en escena está ligado a una cuestión temporal y de observación», con sus últimas piezas viene mostrándonos el poder del tiempo y la necesidad de la contemplación: el deleitarse con la observación de cuerpos, materiales y espacio, tomándose el tiempo necesario para ello. ¿Cómo percibimos una imagen durante un largo rato? ¿Qué ocurre si alte-

ramos conscientemente el tiempo de una acción? ¿Cómo se modifica una imagen si alteramos el punto de vista del observador?

Elemento intrínseco al arte escénico, el tiempo deviene el protagonista de todas sus piezas. El mayor exponente dramaturgico de ello, si cabe, es su obra *REM* (titulada así por el nombre que recibe la fase más profunda del sueño). En esta pieza, el coreógrafo vehicula dicha dimensión a través del mundo onírico, tiempo subjetivo, alterado e inconsciente, donde los haya.

Es el sueño, como estado de contemplación —ingeniosa reflexión tautológica, si consideramos que el público de artes escénicas, y más concretamente el de danza, es el más predispuesto a la contemplación—, lo que Rodríguez plasma en el escenario con esta pieza. Las reglas que rigen lo onírico son trasladadas a la danza. Y lo hace magistralmente, interfiriendo en la estructura, el cuerpo, los objetos, la iluminación y el sonido. Todo repleto del simbolismo que siempre ha girado en torno de la ensoñación.

La ruptura espacio-temporal propia del sueño se traduce con la discontinuidad de escenas, una discontinuidad narrativa (de movimiento y espacio) hilada de forma omnipresente por el gran símbolo vertical: la torre erecta que remite a las profundidades del sueño y a la ascensión contemplativa. La correlación de diversas escenas sin un significado narrativo coherente, la repetición y lo acuoso dan a la pieza un cariz de (en)soñación, donde el tiempo no se percibe de forma lineal sino que se dilata hasta suspenderse. Hasta flotar. La extrañeza temporal se percibe también en los cuerpos de los intérpretes, que aceleran sus movimientos o los ralentizan como si estuvieran grabados en cámara lenta, en lo que no deja de ser una alteración irónicamente tecnológica del cuerpo humano.

La iluminación y el ambiente sonoro no están exentos de las «normas» oníricas. Al contrario, no hacen sino apoyar el lugar in-temporal, in-espacial de la flotación. Lo acuoso, lo borroso, lo indeterminado, sumerge al público en la misma sustancia líquida, desprovista de gravedad, que altera las ondas de la música que proviene de la superficie.

Por último, y con un golpe magistral, Manuel Rodríguez no descuida los objetos puestos en escena. La elección de ladrillos o bloques aparentemente de piedra (con los que habla de construcción inconsciente y del yo, que parecen suspenderse) produce una brecha brillante. Por un lado, percibimos el progreso temporal lineal, al ser testigos visuales de la edificación; pero, por otro lado, resalta más que nunca las incongruencias temporales y espaciales en su desarrollo.

El aburrimiento está conectado con la improductividad, el mayor pecado capital en nuestra sociedad occidental. La contemplación exige tiempo, o más bien la capacidad o decisión de abstraerse de él. Y si el tiempo es uno de los factores de la ecuación que tiene como resultado la divina productividad, el otro factor será la velocidad. Cuanto antes mejor. Admitámoslo: la lentitud nos corroe.

El coreógrafo es consciente de ello y por eso nos invita en *REM* a sumergirnos despiertos en un sueño. Nos zambulle en una contemplación en estado de vigilia. Nos obliga a observar para conocernos a nosotros mismos. Fuerza al público, estático en sus butacas, a contemplar lo que se le ofrece al ritmo que se le ofrece. A apreciar la lentitud.

En definitiva, obliga a perder el tiempo para, así, disfrutarlo más que nunca.

REM / Creació i direcció Manuel Rodríguez / Interpretació Manuel Rodríguez, Cora Panizza, Núria Guiu, Andrés Martínez «Niño Foca», Marta Español, Mireia Salip y Tania Fer. / Il·luminació Horne Horneman / Música i so Antonio Vallbuena / Sálmon 2016

Objetos coreográficos en la danza de los últimos 20 años



Sergio Pla Roig

Presentación

La cultura que forma nuestra sociedad está formada por un gran tejido de signos, signos que al poseer por sí mismos una forma y un contenido concretos permiten la existencia de una infinidad de objetos abastecedores de todo tipo de informaciones. Desde una cucharilla hasta el microchip más sofisticado, nada es inocente, todo significa. El ser humano construye un universo material que refleja sus necesidades y estados interiores. Este principio se extiende a la creación y a la construcción de signos estéticos que llamamos arte. Pero hoy en día el arte ya no tiene nada que ver con lo bello. Ahora el arte pasa a ser algo experiencial: una experiencia de conocimiento y de relación con todo aquello que no se conoce.

No vivimos en el mundo como generalidad. Lo vivimos y lo habitamos a través de los objetos y las imágenes de los objetos que nos rodean. Todo ello hace que podamos humanizarnos con el mundo sensibilizándonos con los cuerpos y los objetos de nuestro entorno: ese es el rasgo exclusivo de la persona; la capacidad de gestionar lo sensible trabajando la conciencia de las cosas que forman su mundo. Aunque los objetos carezcan técnicamente de vida por sí mismos, esa sensibilización hacia el objeto viene dada en gran medida por la sensación de que algo en el interior de ese objeto mantiene una forma de subsistencia, algo que no se percibe mediante ningún sentido, solo la literal sensibilidad que se produce a través de su manipulación hace que ese objeto pueda llegar a «deslumbrarte», que situado en un lugar y con un movimiento concreto llegue a «irradiar», y esto haga posible sentir los objetos mecánicos como objetos sensibles. Por lo tanto, el buen uso coreográfico de un objeto hace que este adquiera determinadas propiedades expresivas, surgidas de la asociación entre su contexto y los elementos que lo constituyen.

Los objetos jamás mueren, solo se transforman. Aunque para todo niño cualquier objeto sea un «cuerpo sensible», la experiencia cambia en los adultos. La mirada adulta modifica esa relación, por lo que el lugar escénico es el marco idóneo para hacer que los objetos puedan volver a ser vistos como cuerpos sensibles por cualquier persona y a cualquier edad. En el espacio escénico, todo objeto permite la acción total, soporta la historia, se anima, pasa a ser una extensión del cuerpo humano, se tiñe de energía... La danza, el teatro y el circo que se llevan a cabo mediante el uso de objetos juegan totalmente con las experiencias de las lógicas humanas para después romper dichas lógicas en millones de pedazos.

Puesto que cualquier representación coreográfica se sustenta en las relaciones entre cuerpos de todo tipo, el desechar toda hipótesis de relación con el entorno y las cosas que nos rodean solo nos puede llevar a una búsqueda de la nada. Cualquier idea en cualquier tiempo o lugar del espacio lleva a una relación totalmente próxima con los objetos de nuestro entorno. ¿Es posible concebir la idea escénica prescindiendo de relaciones con todo lo que no sea nuestra esencia falsamente pura? ¿Es posible la desnudez extrema de alguien levitando en espacios invisibles? ¿Cómo se logra no hacer nada con relación a nada? ¿Estar callado quieto y sin tocar nada no sería nada?

En realidad esa quietud callada ya es algo, algo incluso realmente elocuente, con una gran cantidad de información para los que lo están observando. Irte de un lugar para que no te vean tampoco sería no hacer nada. Si consiguieras llegar a hacer o a decir la nada, representarías una obra totalmente perfecta, sin fallos en la elaboración, pues no sería nada, pero de igual modo sería todo lo que es nada. Oigas donde oigas, mires donde mires, en cada rincón de este mundo, por muy profundo que sea, vas a encontrar un aglutinamiento de cosas que te van a hacer imposible hallar la nada.

Escribir con palabras que «no digo ni hago nada» lleva implícita una frase con letras, líneas y demás grafías que recorren el espacio y ya son algo. Para no decir nada, ahora mismo no tendría que estar hablando de la nada. Nadar en la nada ya es un ejercicio de bruceo en la piscina del estilo. Cambiar de rumbo y hablar de la idea de vacío me lleva al espacio interestelar donde no existe presión de aire ni gases atmosféricos con el único resultado de evocar la idea de universo: tan concreta y clara que en ella la nada no tiene cabida.

Y así mismo, no hacer nada, ni siquiera respirar, para que ningún aire salga de la nariz y la boca, llevaría a un lugar del que no se sabe a ciencia cierta si la nada reside allí, pero seguro situaría a los espectadores en situaciones muy alejadas de toda nada, y los objetos médicos que fueran apareciendo darían mucho de que hablar.

Una vez una tortuga gigante llamada Morla trató de explicar que era la Nada diciendo:

«Este es el mundo de la Fantasía humana. Cada parte, cada criatura, pertenecen al mundo de los sueños y esperanzas de la humanidad. Por consiguiente, no existen límites para la Fantasía... Pero se está muriendo porque los humanos están perdiendo sus esperanzas y olvidando sus sueños. Así es como la Nada se vuelve más fuerte. La Nada es el vacío que queda, la desolación que destruye este mundo y mi tarea es ayudar a la Nada, porque un humano sin esperanzas es fácil de controlar y aquel que tenga el control tendrá el Poder.»

Al igual que esa Nada de *La Historia Interminable*, de Michael Ende, ahora mismo yo tengo el poder de decir que no voy a decir nada. Esa Nada reside bajo mi capacidad de decir que no voy a hacer nada por hablar de Nada. Ese lugar en el que me sitúas, es donde esa obra mía llamada *Nada* vive y habita sin que sea nada, siéndolo a la vez todo ante tu mirada.

Nudo

Los objetos se pueden dividir en dos grandes tipos o clases. Los objetos naturales y los objetos creados por el hombre. En los objetos naturales, la forma viene determinada por lo que son; en cambio, en los objetos creados por el hombre, es la forma lo que determina lo que son.

Tanto con objetos naturales como con objetos creados por el hombre, la coreografía con objetos posee una tradición milenaria que comienza desde los primeros montajes de títeres y marionetas, el Teatro Negro y el circo clásico. Pero ha sido realmente desde finales del siglo XX cuando se puede decir que han aparecido nuevos paradigmas o formas de abordar coreográficamente los objetos en la escena.

Se puede ampliar a cualquier escenificación coreográfica llevada a cabo con objetos, pero para dar una clara respuesta a las nuevas formas de aplicación de objetos centramos más la atención en la figura de la manipulación de los mismos. El aspecto malabarístico de los objetos adquiere una vertiente totalmente nueva al crearse una distinción entre el juego malabar y la escenificación llevada a cabo mediante la manipulación del malabar. Con el paso del tiempo, se muestra cada vez una mayor distancia entre estos dos parámetros en el uso de los objetos coreográficos por parte de los artistas. Dichos parámetros se pueden comprender de una manera muy clara, estableciendo una distinción entre lo que sería la «notación» y la «escritura».

Dibujar las letras del alfabeto, reconocer sus formas y aprender a distinguirlas son ejercicios de «notación», que es lo que vendría a ser el puro juego malabar, saber la técnica de los malabares. Por el contrario, la ortografía es un ejercicio de «escritura», que es lo que sería la manipulación del objeto cuando esta es dirigida a la escena. La escritura es un sistema que combina los elementos de una notación, de manera que adquieran sentido propio en términos de crear un sistema concreto. En este caso, la escritura sería llevada a cabo con objetos y la técnica malabarística se encontraría subordinada a una idea escrita que flota por encima del puro virtuosismo manipulador.

Es interesante asignar este ejemplo de notación y escritura a la manipulación del objeto, ya que la notación no tiene por qué componerse de letras, también puede estar formada por las notas de una partitura o los ideogramas de la escritura china o las cifras de una operación matemática o de unos apuntes coreográficos. En el mundo de los malabares, por ejemplo, la escritura básica de los patrones malabarísticos es un sistema numeral estructurado, llevado a cabo mediante una forma de notación matemática transposicional llamada *siteswap*. Se trata de un sistema únicamente pensado para definir los tiempos, el número de objetos y el lugar de ejecución de un malabarismo. Del mismo modo, mediante la numerología se puede transmitir la forma de ejecutar una acción concreta del malabar a otras personas, tan solo proporcionándoles esa secuencia de números. Así, situándonos en el ejemplo anterior, el *siteswap* sería la simple «notación» de un ejercicio malabarístico, totalmente alejada pues de lo que sería una «escritura».

tura» que incorporara la sensibilidad, el sentido, el valor y la justificación en el tiempo y los lugares concretos de la escena coreográfica.

Un niño que todavía no sabe leer tiene que practicar ejercicios de formación de letras. Solo cuando sabe leer, se puede decir que verdaderamente escribe. De la misma manera, un artista ha de conocer la forma, la materia y los valores que posee el objeto que situará en la escena para, a continuación, poder llevar a cabo una escritura coreográfica del mismo. Pero no todo es tan simple como escribir letras para un lector que conoce el alfabeto usado. Para que se produzca en la escena dicha escritura estética o sensible, tiene que haber también un ojo lector de dicha escenificación, y ese ojo espectador ha de descubrir-reconocer que la escritura que se ha hecho con los objetos es una representación de «algo» y que ese «algo» tiene un nombre con significado para él mismo. Esto no quiere decir que el espectador tenga que conocer el sistema de notación con que ha sido realizada la representación escénica. La lectura de la escena con objetos no queda realizada desde el intelecto lógico, sino que se observa desde una mirada más interior, sensible y experimental de uno mismo. El código no exige una traducción, pero sí su reconocimiento como lenguaje.

Desde finales del siglo XX, se ha visto una evolución muy brusca en el proceso escénico de la aplicación de los objetos coreográficos. La palabra técnica proviene del griego *techné*, y se refiere al «saber hacer cosas» de la persona (su origen reside en el saber hacer del ser humano). Y, por otro lado, *poiesis* es otro término griego que en este caso significa «producción». Por lo tanto la llamada *poiesis techné* es la realización de un proceso creativo a partir de un saber hacer.

El ser humano aplica la *poiesis techné* para crear un objeto, ocasionando que dicho objeto pase de un no ser a ser. Pero, durante los últimos años, en la escena se está viendo la aplicación de una *poiesis techné* dentro de la *poiesis techné* ya existente, es decir, que los objetos en la escena presentan una *poiesis techné* definida y, además, el coreógrafo logra aplicar una segunda *poiesis techné* a dicho objeto al conseguir que en escena adquiera otro nuevo giro en su ser y llegué a expresar nuevos significados más allá de su *poiesis techné* original de sentido. Los objetos coreográficos pasan así a tener múltiples valores, a la par que mantienen una relación viva con su origen, presentan la huella de su principio y sus poéticas se disparan en las segundas *poiesis technés* desarrolladas por el artista. Los objetos adquieren una nueva forma ante la mirada cuando llegan a completarse con su segunda *poiesis techné*. Los objetos coreográficos anteriores no se desarrollaban mediante esta doble *poiesis techné*, no entraban ante los ojos del espectador a través de lograr adquirir nuevas formas, sino únicamente por su molde original.

Un fantasma es una imagen que vive por sí sola. Su materia es la de los recuerdos, la memoria, los sueños... Las aplicaciones múltiples de *poiesis techné* en los objetos coreográficos quedan implantadas en ellos por medio de los fantasmas del creador o coreógrafo. Los objetos adquieren sentidos más profundos por los fantasmas que los rodean: una cosa solo es sensible en función al fantasma que contenga. Nos relacionamos con fantasmas porque nosotros ya somos fantasmas: el recuerdo de un recuerdo.

Un ejemplo claro de lo comentado lo encontramos en el trabajo de la Cie Non Nova, fundada en 1998 por Phia Ménard. En sus últimos trabajos, desaparece la figura del artista habitante o manipulador de los objetos. Son los mismos objetos los que dotan de la segunda *poiesis techné* a otros objetos o a sí mismos. En sus coreografías se produce una especie de autopoiesis generada no por una forma concreta que se define a sí misma, sino por el mismo objeto como tal, que desarrolla una autopoietización de sí mismo como entidad. El discurso de Phia Ménard es muy claro con respecto a dicho aspecto. Lo explica en estos términos: «Como malabarista me he propuesto el reto de trabajar con un material que no puedo controlar». Su espectáculo, *L'après-midi d'un foehn*, es un original ballet aéreo inspirado en la célebre pieza de Debussy para los Ballets Rusos, *L'après-midi d'un faune*. La pieza de Ménard tiene como protagonistas a bolsas de plástico voladoras. La artista francesa cuenta así la creación de esta pieza: «Estaba en un museo de ciencias naturales en donde armaba una instalación. Observando la evolución de diferentes tipos de animales muertos, puse un ventilador para apreciar el movimiento del pelaje. Me maravilló ver a esos hermosos leones que, con ese simple aparato, parecían vivos. Diría que fue revelador. El hombre lo destruye casi todo, pero, por otra parte, puede crear vida. Por eso, en este nuevo espectáculo, trabajo con bolsas de plástico de los supermercados. Pertenezco a la sociedad del petróleo y, en consecuencia, el plástico está en todos lados. Muchas veces, volando...».

Phia Ménard no crea espectáculos que cuenten historias. Solo trabaja con objetos. Y es la puesta en escena la que los dota de un hacer que despierta la imaginación del público. No le interesa la demostración de algo con los objetos: persigue la creación de algo que, por el hecho de observarlo, ya pueda hacerte sentir que estás en la vida. Cuando realizó *PPP* —la obra que en el panorama internacional de las artes escénicas dio resonancia a Phia Ménard (entonces llamado Philippe Ménard)—, se veía al artista en medio de hielo y eso te provocaba la sensación de frío. Los fragmentos de hielo con los que trabajaba se transformaban a la vez que se derretían. Esa es la búsqueda de Phia Ménard con los objetos. Sitúa a los espectadores del lado de la vida, junto con los cambios que la rodean, y los envuelve con todo tipo de sensaciones reales. A diferencia del bagaje histórico anterior a los últimos veinte años, con Phia Ménard se da una lucha entre los objetos y el artista (de los objetos contra el artista): una confrontación en la que el creador ocupa un rol secundario, ya que el artista es consciente que nunca podrá ganarlos. En el contexto de la escena, el objeto es capaz por sí mismo de convertirse en sujeto.

Del mismo modo que sucede con Phia Ménard, encontramos una nueva visión y modelo de creación con objetos coreográficos en el trabajo de William Forsythe, coreógrafo estadounidense. A diferencia de los valores de la Cie Non Nova, en los que recaía todo el peso poético en el objeto, con Forsythe la conjunción entre la persona y el objeto es absolutamente crucial en la visión de su trabajo dancístico. El uso de los objetos coreográficos presenta una doble

dualidad, en la que se alterna quien anima a quien: persona a objeto u objeto a persona. Sus objetos coreográficos no son un sustituto para el cuerpo, sino una opción para el descubrimiento y la comprensión de todo el potencial que reside en la acción.

Vemos este nuevo paradigma en su trabajo escénico *Choreographic Objects*. Aquí, Forsythe crea una interrelación mucho más compleja (y completa) entre el humano y el objeto mismo. A diferencia de lo que venían siendo hasta entonces las maneras de usar los objetos en la escena, Forsythe no crea una dramaturgia con objetos. Lo que realiza es una identificación de la naturaleza propia del objeto; no los formaliza, no da ningún rol a los objetos. Están. Y, por tanto, son. En el trabajo de Forsythe, el espectador deja de ser un espectador pasivo, deja de ser el lector de una escritura, ahora es el mismo público el que deviene los personajes de dicho escrito. Los espectadores son los mismos objetos. Y, al igual que los objetos, no son cosas neutras. Quedan tomados en consideración, y su naturaleza resulta palpable en la escena coreográfica.

En Forsythe, el campo de la coreografía con objetos pasa a situarse en lugares curiosos, a la par que engañosos, todo ello con un punto de inmanejabilidad. En relación a la creación de la nueva *poiesis techné* generada en la *poiesis techné* ya existente, vemos que dicho aspecto queda muy patente en la coreografía de Forsythe, lo que provoca una acción sobre la misma acción. Se podría suponer fácilmente que la sustancia del pensamiento coreográfico reside exclusivamente en el cuerpo, pero ahora ya no es así. Con Forsythe no es posible entender una coreografía que genere expresiones autónomas de sus principios y su propia naturaleza. No es posible entender los objetos coreográficos sin el cuerpo. Un objeto coreográfico está por naturaleza completamente abierto a una paleta llena de instigaciones fenomenológicas, ya que el mismo cuerpo de las personas se reconoce totalmente diseñado para leer persistentemente todas las señales que le ofrece su contexto y ambientes. Los cuerpos que se conjugan con los objetos coreográficos se ponen en acción por la fuerza de sus ideas, dejando huellas muy discernibles de esas ideas en la realidad, de lo que sería la Nada comentada en el prólogo yendo hacia algún lugar real, un lugar ya no exclusivo del interior del cuerpo de bailarín, sino de todos los lugares y entornos.

A continuación se indican algunos de los últimos trabajos de Forsythe que son *Choreographic Objects*, indicando el objeto con el que se relacionan las personas de cada una de las piezas:

- *White Bouncy Castle* (1997): castillo hinchable.
- *City Of Abstracts* (2001): espejos y proyecciones de video.
- *Scattered Crowd* (2002): globos con helio.
- *You Made Me A Monster* (2005): esculturas, figuras y sombras.
- *Nowhere And Everywhere At The Same Time* (2005): péndulos.
- *Human Writes* (2005): mesas y carboncillo.
- *The Defenders Part 1 - Part 2* (2007 – 2008): paneles.
- *Hinderhold* (2007): moquetas.

- *Additive Inverse* (2007): humo y proyecciones de vídeo.
- *I Don't Believe in Outer Space* (2008): plásticos y cartones.
- *The Fact Of Matter* (2009): anillas.
- *Collide-Oscope* (2009): proyecciones de video caleidoscópicas.
- *Wirids* (2011): formas de letras del abecedario en mesas.
- *L'Artisanat Furieux* (2001): motor eléctrico, martillo y cuerda.
- *Choreographers Handbook* (2011): vigas de madera.
- *Towards The Diagnostic Gaze* (2013): plumeros.
- *Aviation* (2013): árboles con ramas que vibran.
- *Here I Am Wasn't I* (2013): estructura metálica y zapatos.
- *Black Flags* (2014): robots y banderas.
- *Aufwand* (2015): puerta de acero.
- *Instructions 2015* (2015): alfabeto Braille.
- *A Volume Within Wich It Is Not Possible For Certain Classes Of Action To Arise* (2015): andamio y paneles.

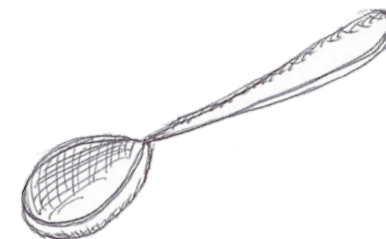
En estas obras del trabajo de William Forsythe *Choreographic Objects*, encontramos el referente común del concepto de línea. Una gran línea a modo de hilo que produce la densificación total de lo imperceptible. Unos hilos que se pliegan entre ellos, el hilo del funámbulo de la vida, unos largos hilos verticales referentes a lo masculino que sostienen péndulos, anillas... En estos últimos, reside el hecho de que alguien muere, que cae. El hilo como representación de lo vital, del principio creador: del titiritero, del hacedor, del arquitecto. En Forsythe, se vislumbra la más pura animalidad del cuerpo con los objetos, en un espacio de total apertura de líneas, sin ninguna cabida psicológica del pensamiento.

Junto con los citados Phia Ménard y William Forsythe, otros artistas del panorama dancístico actual como Christian Rizzo, Romeo Castellucci o Rodrigo Sobarzo toman como discurso en sus propuestas unos temas que dejan por completo de ser el cuerpo mismo. Con la actual coreografía de objetos, el tema pasa a ser las sensaciones del mundo. Su concepto de «baile» deja de ser la definición histórica que refleja el diccionario:

1 *Mover el cuerpo al compás de la música.*

En su nueva definición de baile, es mucho más apropiado usar la palabra «hacer», ya que con dicho concepto encontramos la definición concreta de lo que hoy en día significan los objetos coreográficos en la escena. Así, «hacer» es:

- *Producir, causar.*
- *Fabricar, componer.*
- *Ejecutar.*
- *Realizar una acción.*
- *Disponer, llevar a cabo.*
- *Transformar, convertir.*



- *Caber, contener o equivaler a una cantidad.*
- *Suponer, creer.*
- *Proveer, suministrar, facilitar.*
- *Habituarse, acostumbrar.*
- *Interpretar un papel.*
- *Proceder.*
- *Importar, convenir.*
- *Volverse, transformarse.*
- *Fingir, aparentar.*



Desenlace

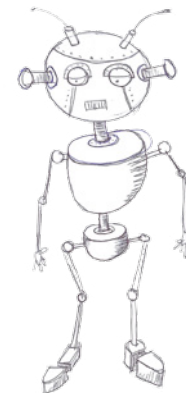
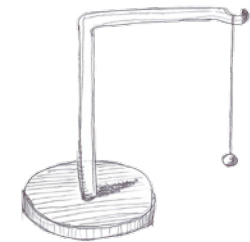
El desarrollo de toda una nueva serie de vertientes coreográficas con objetos se debe a la evidencia de que todo tiene que ver con la danza, incluso ella misma y su relación con la nada. Y aunque la autonomía de la danza es irrevocable, el lugar de la danza se ha vuelto incierto.

Ahora la danza se dirige cada vez más contra todo lo que conformaba su antiguo concepto, lo que provoca que se esté transformando cualitativamente y se convierta en otras cosas. Cada vez más la danza tiene su concepto en un sinfín de factores que niegan que pueda ser enunciada, determinada o precisada en algo concreto. La danza solo se define en relación con lo que la danza no es. Pero se puede decir que la identidad de la danza con los objetos que nos rodean es al mismo tiempo la identidad de su concepto, pues la danza está emparentada con los objetos que forman el mundo mediante el principio que la distingue de este mundo. La danza está formada de la misma materia de la que están formadas las relaciones entre los seres humanos con su entorno cambiante del mundo. Por ello la danza va creando nuevas *poiesis* en las *poiesis* existentes de una manera inevitable pues, como ya predijo René Magritte, «la creación de objetos nuevos; la transformación de objetos conocidos o el cambio de materia para ciertos objetos: un cielo de madera, por ejemplo; el empleo de palabras asociadas a las imágenes; la falsa denominación de una imagen; la realización de ideas dadas por los amigos; la representación de ciertas visiones del duermevela, fueron en general los medios de obligar a los objetos a convertirse por fin en sensoriales».

La danza podría ir teniendo su mayor contenido en su propio carácter perecedero. El movimiento en sí mismo saca continuamente a la luz nuevas capas. El movimiento envejece, se enfría, oscila en el tiempo. Por lo que, llegados a esta conclusión, pienso que lo realmente sustancial de todo hecho móvil reside en su inicio. ¿Pero dónde reside ese origen iniciático? El movimiento está motivado y llevado a cabo por algo que crea su impulso, es decir, todo movimiento debe estar basado en una justificación en la que sustentarse para poderse llevar a cabo. El impulso inicial tanto puede provenir de un objeto como de un cuerpo danzante, causando el inicio de la manipulación móvil tanto de un objeto como del propio cuerpo. (Yo puedo golpear una pelota,

haciendo que se mueva, del mismo modo que una pelota puede golpearme a mí, haciendo que yo me mueva).

Ese motivo inicial también puede ser puesto en acción mediante una causa: narrativa, sensorial, cognitiva, emotiva... Coreográficamente, es importante conocer el origen y el inicio de todo movimiento para poder ser consecuente, a la par que sincero, con él. Si giras 180° grados una hoja de papel donde aparece un número 9 dibujado, no podrás eludir que lo que ha hecho que aparezca ese número 9 es que antes de girar la hoja lo que había dibujado en el papel era un número 6. Pues, como dice Werner Knoedgen, «el teatro con objetos es al mismo tiempo materia movida y movimiento materializado en algo».



Hiroaki Umeda, de molt lluny i de ben a prop

Bàrbara Raubert

Les propostes del ballarí japonès Hiroaki Umeda són radicals i estan hermèticament acotades per una recerca personal que va iniciar amb tenacitat ja fa prop de vint anys al Japó, quan Umeda només en tenia 20 i es va endinsar en el món de la dansa. Fora de l'escenari, es mostra tranquil i relaxat, amb un somriure fàcil i una actitud oberta. Curiós, ell mateix pregunta molt, com si no pogués aguantar les ganes de saber més.

Com és això de ser ballarí al Japó?

—La comunitat dancística és molt petita, i sempre són els mateixos els que van a veure dansa. El fet de ser una illa i tenir una tradició molt diferent a Europa crea situacions molt curioses, com que ballarins que són molt populars allí no ho són a fora i a l'inrevés: ballarins japonesos que triomfen a l'estranger són pràcticament desconeguts al seu país.

Per quina raó va passar de la fotografia a la dansa?

—De fet, el que jo volia era fer art, qualsevol art, i vaig començar per la fotografia perquè estava al meu abast comprar una càmera i començar a disparar. Als vint anys, jo ja sabia el que volia expressar, però continuava buscant la millor forma per fer-ho, i aleshores vaig decidir començar a ballar.

Continua fent fotos? Suposo que seran en blanc i negre, com els seus espectacles?

—Ha ha ha. Sí, sí, però no m'ho prenc tan seriosament. Tot just molt recentment he començat a introduir el color en les meves fotografies i, de fet, el nou repte que m'he imposat per a finals d'any és el de fer una peça escènica que versis sobre el color com a concepte.

Aleshores, també deuen interessar-li altres arts. En sent la seva influència?

—Crec que sí. M'interessa la música, la pintura... Però no les tradicionals, m'agraden els pintors abstractes, com l'alemany Gerhard Richter o el fotògraf japonès Daidō Moriyama, a més dels artistes multimèdia que traspassen fronteres artístiques, com els músics de Raster-Noton. Ara mateix, també escolto molta música hindú. I la llum... bé, de fet, tot el que sé sobre la llum crec que ho vaig aprendre de la fotografia.

En el programa de mà de l'espectacle que es va presentar al Mercat de les Flors durant el Gred del 2008 –While going to a condition + Accumulated Layout–, la il·luminació estava firmada per S20.

—Sóc jo! Ha ha ha, és que quan començava a ballar em vaig inventar aquest nom perquè pensava que tindria una gran companyia. Però després de deu anys continuo sent jo sol! Ha ha ha.

Mai no busca col·laboradors? Quin és el procés de treball? Primer la coreografia, el vídeo, la música?

—Em resulta més fàcil treballar sol. Però segurament algun dia ho acabaré fent. Per ara m'ho faig tot jo, i penso en tots els elements alhora. Començo per dibuixar una mena de partitura, una escriptura pròpia que em serveix per materialitzar la idea de la coreografia, la música i la il·luminació que tinc en ment, tot junt.

És a dir, que primer sorgeix una idea, es plasma en un paper i després es transforma en accions. És un mètode molt conceptual.

—No tant, el que passa és que jo m'ho he d'imaginar tot junt, i com que no és fàcil m'he inventat aquestes línies de temps que només jo puc entendre.

Bàsicament, la música de les seves peces és el so que es produeix amb cada canvi de llums en escena, com si fossin una mateixa cosa. També compon la música, doncs?

—Sí, amb un *software* informàtic senzill. Jo no sé tocar cap instrument i sense l'ordinador no podria.

Suposo que aquesta autoria global ve facilitada pel nivell tecnològic del Japó.

—Això és el que pensa tothom, però encara hi ha molta gent que no és gens bona amb aquestes eines, com en qualsevol altre país. El que sí que és cert és que els japonesos hi estan forçosament familiaritzats a causa de la computerització de molts espais domèstics habituals. La banyera de la majoria de cases, per exemple, s'ha de manipular a través d'un petit ordinador que determina el volum i la temperatura de l'aigua amb què s'omple.

Es considera un dels que sí són bons amb els ordinadors?

—A mi m'agraden els ordinadors, sí. He après tot sol a programar una mica i, després, els vídeos que utilitzo en els meus espectacles són molt senzills, només utilitzo *software* corrent, com el *photoshop* i algun altre de música per dissenyar la il·luminació.

Sovint, l'elecció de crear un solo en lloc d'una peça de grup ve determinada per una qüestió econòmica, però aquest no és el seu cas: Hiroaki vol estar sol! Aquesta manera de treballar no el fa sentir-se aïllat, de vegades?

—És cert que també abarateix els costos. Però, sobretot, el que passa és que jo tinc una idea del que vull i trobo molt més difícil explicar-ho a un altre que no fer-ho jo mateix. A més a més, cada músic té la seva pròpia estètica i trobo que és molt poc respectuós demanar-li que faci el seu treball d'una determinada manera.

En aquest magma tecnològic on viu i treballa, quin lloc hi té la tradició japonesa?

—No sóc conscient de pertànyer a cap tradició. Visc a Tòquio, que és una ciutat molt moderna i la cultura que he viscut no té res de la tradició japonesa tal com s'entén a Europa. Des de la Segona Guerra Mundial, el creixement de l'economia japonesa es va basar a excloure la tradició i començar a importar-ho tot. Tòquio no té gaires immigrants, però la cultura és absolutament cosmopolita, no hi ha lloc per a la tradició. De fet, quan en veig alguna mostra, em sento com un turista. Penso que passa el mateix en altres països, on la vida de les ciutats ha perdut tot particularisme tradicional, i la modernitat és l'única cultura que hi impera.

I el butoh?

—A mi no m'agrada, encara que és cert que té molta força al Japó. Només vaig anar a veure butoh al teatre una vegada, i em vaig adormir, de manera que em va quedar clar que no m'agradava. Molts europeus diuen que la meua dansa és una nova mena de butoh, però penso que si ho diuen és només perquè comparteixo d'alguna manera l'estètica japonesa.

És cert que el seu llenguatge corporal beu més del breakdance (que és una dansa que va sorgir als carrers de Nova York durant els anys setanta), però exercitat amb una seriositat molt japonesa.

—Sí, és veritat, perquè al Japó, el breakdance és molt popular, encara ara, i aquesta gent realment té molt d'humor, cosa que els diferencia tant dels ballarins butoh com dels de dansa contemporània.

El seu estil se situa en un espai intermedi?

—Jo no em vaig prendre mai el hip hop d'una manera gaire seriosa, només me n'interessava la tècnica, ni els grups ni les seves actituds. Així, vaig rebre classes de hip hop i de ballet durant tot un any, i després també algunes classes soltes de contemporani. Fins que ja en tenia prou, m'avorria, i vaig deixar d'anar-hi.

És un autodidacta?

—En conjunt, sí. El que vaig aprendre de ballet és només el fet de mantenir el centre de la línia del cos. I del hip hop, el que m'interessava era el seu concepte del *groove*, un tipus de rebot que utilitza la resposta del terra, a part que —a diferència del clàssic, on tot és figura— en el hip hop hi ha molta llibertat.

Però el hip hop és una dansa que es pot veure al carrer més que no pas en un teatre.

—Jo la veig principalment en vídeo, ha ha ha. Vaig comprar-me vídeos de classes de hip hop perquè a les classes que anava tothom era molt jove i donaven molta importància al tema dels clans i tot això... I jo no estava per aquestes coses.

I de dansa contemporània, quines classes ha rebut?

—Encara que n'hi ha de molts diferents estils, no n'hi va haver cap que m'in-

teressés realment, i l'única cosa que vaig aprendre és que cada coreògraf ha de trobar la seva pròpia tècnica, la seva manera de fer, és a dir, que em calia construir el meu propi camí. I això és el que he fet.

Assisteix al teatre amb regularitat per veure les propostes d'altres ballarins?

—Honestament, no vaig gaire sovint a veure dansa. Si arribo a un festival, com ara al Grec, intento assistir a alguna presentació. Però al Japó, encara que em convidin, no hi vaig gaire, i si he de pagar, encara menys. Penso que estic més influït per altres arts que no pas per la dansa: el vídeo, la fotografia i la música.

Sovinteja el cinema?

—Tampoc. Miro les pel·lícules a casa. Anar al cinema o al teatre, és molt car al Japó. Per això prefereixo acostar-me al vídeoclub i agafar alguna pel·lícula francesa o experimental.

Què hi ha dels videojocs?

—Hi jugo com qualsevol noi normal. M'agraden sobretot els videojocs de futbol. També llegir *manga* m'agrada molt, però no els que arriben a Europa, que són els més populars. El *manga* és un tipus d'art, i a mi m'agraden els més experimentals, que de vegades no tenen ni història i són abstractes.

Tampoc a les seves peces hi ha cap missatge per comprendre. És una postura molt zen, no?

—És cert que no em cal cap tipus de narrativa. Però les arrels japoneses que la gent veu en els meus espectacles, encara que existeixin, com ja he dit, són inconscients. S'espera de mi que adopti una perspectiva oriental en les idees, però no és així. Jo no segueixo cap filosofia ni religió. Sóc estrany?

No ho sé, és així un noi corrent de Tòquio?

—Diria que és bastant així. La majoria de japonesos no tenen una religió, fins i tot la tradició zen, pot resultar estranya. Però la veritat és que, quan sóc al Japó, els meus amics i els meus pares em diuen que semblo estranger, de vegades sóc massa diferent per a ells. Però és que la cultura japonesa no em sembla gaire honesta, perquè fa passar la comunitat per damunt de l'individu i això provoca que la gent actuï com nens petits, sense saber decidir per un mateix. Si un va al bany, tots cap al bany!

Doncs no deu ser gens fàcil ser un artista i treballar tot sol en un context com aquest.

—No. Però a mi no m'agrada aquest aspecte grupal i des que tenia vint anys vaig tenir clar que no volia perdre el temps.

Hi va haver una ruptura?

—Simplement vaig decidir fer el meu propi camí encara que alguns no ho entenguessin. Ara, al Japó hi ha molts joves que se suïciden, i ho puc entendre, perquè els seus pares tenen una idea molt rígida sobre què cal fer: estudiar, anar a la universitat, casar-se... Però els joves volen fer coses diferents, moure's...

Però sempre ha estat així, no? Els fills, sempre i a tot arreu, han volgut fer coses diferents del que els seus pares esperaven.

—Penso que, abans, els fills acceptaven millor les directrius perquè no hi havia l'allau d'informació actual, mentre que ara la globalització ens dona accés a moltes referències diferents i, de vegades, això dificulta una tria personal, els joves queden confosos. A més, cal afegir que la societat japonesa és molt competitiva i aquesta pressió també actua sobre els fills, que, si no responen a les expectatives, són titllats de males persones. Quan el nen no és bo en els estudis el tracten com si fos dolent, li impedeixen que trobi el seu propi camí en la vida, no sap com sortir-se'n i és aleshores que pensa a suïcidar-se. La meua impressió és que a Europa la gent és més individualista i no té por de dir la seva, tu vols fer una cosa i jo una altra, i no passa res.

Sí, i sovint no ens posem d'acord. La idea de grup també té un costat positiu.

—És clar, però el problema és quan no permet generar opinió pròpia. Els japonesos, i sobretot les generacions més joves, no saben discutir i a mi m'agrada parlar, dir-hi la meua, encara que pugui semblar massa dur i llavors em diguin que semblo estranger. M'agraden els espanyols perquè parlen molt. Tot i que m'he fixat que, quan van pel carrer, la majoria camina amb el front arrugat, com si estiguessin enfadats, sobretot a Madrid. Al Japó, en canvi, simplement caminem amb el cap cot.

I la recepció de la gent als espectacles, també canvia?

—Molt! Els japonesos són molt silenciosos. Aplaudeixen només una vegada, com a màxim dues. I tampoc no diuen res després de l'actuació, de manera que és difícil saber què pensen, sempre porten una màscara posada. Per això beuen tant. A Espanya, fumar una mica de marihuana de tant en tant penso que va molt bé. Però, com que al Japó no està permès i és caríssim, només queda beure i beure.

Què hi diuen els seus pares de tenir un fill ballari?

—Diuen: Ok. Ha ha ha. No ho poden entendre, però ho accepten. Tinc una família molt normal i no s'ho podien esperar, això!

Hem parlat de la cultura tradicional, de la cultura tecnològica i falta parlar de la cultura popular. Com és la vida de carrer al Japó? Sovint el hip hop ens parla del carrer, però aquest no sembla el seu cas.

—No tenim una cultura de carrer gaire important al Japó, hi ha *skaters* i *grafers*, però crec que com aquí. Jo no he volgut ser mai un d'ells, només els he

robat uns moviments, no els sóc gaire simpàtic, ha ha. Però és que no m'agrada formar part d'una comunitat. Ni del hip hop, ni del carrer, ni dels clubs.

Ni de la de la dansa.

—Mai, jo sempre guardo distància amb totes.

Pot ser que d'aquí a deu anys estigui fent una cosa diferent?

—Això segur! De fet, tinc un projecte per d'aquí a deu anys: vull fer una peça de dansa sense dansa, però amb tota la resta d'elements de música, so, llum... Ja m'imagino com serà i tinc tot el que necessito, només cal que practiqui una mica i ho estudiï millor.

Però si no hi ha dansa i només és llum i so, bé podria convertir-se fàcilment en un producte multimèdia o ser simplement un vídeo.

—No, una pantalla no és suficient per al que jo vull fer: penso en una experiència espacial.

A la presentació dels seus treballs While going to a condition i Accumulated Layout algú definia el seu estil com a «butoh industrial». Què en pensa?

—Ha ha ha! Que difícil... no sé ni definir-me jo mateix, a vegades. Si em pregunten si sóc un ballari o coreògraf, a mi no m'importa, però com que ballo dic que sóc un ballari. Però no podria ballar qualsevol cosa, des que vaig començar que vaig decidir que mai no ballaria cap coreografia que no fos meua. Perquè no és que jo volgués ser ballari, si no que em vaig fer ballari per tal de realitzar l'obra que tenia en ment. És només un mitjà per expressar-me.

I com s'arriba a aquesta conclusió?

—Un dia vaig veure una peça de dansa contemporània que em va fer pensar que jo podria fer alguna cosa semblant, i vaig anar a buscar uns vídeos de Merce Cunningham.

Es va motivar amb Cunningham?

—No gaire, per a mi només representa coneixement, saber què s'ha fet. Però no tinc cap mestre que m'hagi produït un efecte especial; m'ha influït el hip hop i la dansa contemporània, en general, però cap persona en concret.

Els seus espectacles són molt visuals, van directes als sentits sense cap necessitat d'un concepte. ¿No ha sentit mai la necessitat de tractar algun dels temes de què hem estat parlant, per exemple?

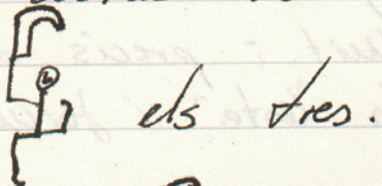
—Del Japó? Mai, ha ha ha.

Que curiós. Finalment, és bastant japonès: sense individualització, sense idees narratives, sense imposar conceptes...

—Aha...

→ Com premissa ⇒ Atracció - repulsió
"Rebrazo" - desig.

→ Salts en actituds perquè de fet
les cestas són actituds.



→ Un velar amb les cistelles.
Sensacions de mar. Ombres.
Moviment de balancig.

→ Muntar-se els dos sobre els braços



d'un tercer. Un a cada costat.

DES DE LA
PANTALLA,
DANSES DE CINE

Cerca de otra danza

Irene González Ortiz

Me interesa la danza tratada como parte de un todo para expresar algo particular: una mirada más allá de lo que nos cuentan las palabras, para que el movimiento del cuerpo transporte la carga emotiva de la situación y genere emociones humanas reconocibles, aunque la causa de estas emociones no esté tan cerca de la experiencia directa del espectador. Nunca importa. Todos hemos sentido tristeza, aunque la causa no sea la misma.

La combinación de danza, texto y música comporta una concreción del tema tratado desde las diferentes formas expresivas, lo que determina de una manera más clara lo que se está queriendo transmitir. Hablo de los musicales y videoclips que usan un tema –normalmente en forma de historia– como hilo conductor. Me gustan las obras en las que la danza aparece en momentos puntuales para aportar cierta idealización de lo concreto. Es como los sueños, en los que podemos ver alterado el orden, la duración, la manera de... y tantas otras variables para apartarnos de «lo habitual» en la vida diaria, pero luego mientras duran los tomamos como si pertenecieran a la misma realidad de cuando estamos despiertos. Es mágico ver cómo funciona situarse dentro del marco de una convención. Por eso me interesó la manera de encajar la danza en *Cerca de tu casa*.

Cerca de tu casa es el musical ambientado en el momento álgido de los desahucios en España. Lo protagoniza la cantautora Sílvia Pérez Cruz y está coreografiado por Sol Picó. En la pieza hay varios fragmentos en los que aparece la danza de manera cotidiana (como cuando bailamos en las celebraciones o en ese instante en el que una madre baila feliz con su hija, mientras cantan juntas en un momento de complicidad), pero me interesa centrarme sobre todo en un momento coreografiado con el elenco de bailarines en el andén del metro (podéis ver un fragmento de la coreografía en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=UQuE0TBkAK4>). ¿Cuándo aparece la danza? Pues, cuando la realidad resulta demasiado dura para contarla explícitamente, cuando contarla tal cual incluso podría provocar el efecto contrario al deseado. Si se aprieta demasiado la tuerca del tema, se pasa de rosca. Pero la danza lo suaviza. Es con esta imagen estilizada de la danza, por ejemplo, como se nos presenta el suicidio. Se trata de un momento grupal, en el que los bailarines, con su individualidad y, a la vez, comunidad (lo remarca el vestuario), se ayudan unos a otros a volverse a levantar después de los desmayos. Se nos trasmite así la idea de tejido, cuando todos construyen puentes para ayudar a una persona o cuando se usan mutuamente de trampolín para conseguir saltar más alto. El giro con los brazos abiertos que introducen en cierto momento parece una metáfora de la vida, del día a día, que gira y gira tranquilamente en la rueda del tiempo, mientras de golpe aparecen las sorpresas que remueven el rumbo de

ese destino que cada uno había imaginado para sí. Y cómo eso hace reaccionar y seguir accionando (adaptando los rumbos) para continuar adelante, en ese día a día que es y ya no es el mismo.

La canción que suena en ese momento dice en inglés: «smile, smile, run and run... I lost my dream», lo que trata de sacarle tema al asunto, y quiere remarcar el punto de esperanza que aún se presenta como posible. Aunque todos los bailarines acaban tirándose a la vía del metro, la protagonista no lo hace. Entiendo esos bailarines como el recuerdo de los que vivieron la misma situación y se tiraron, como las imágenes fantasmales que la acompañan al enfrentarse a lo mismo. Que la canción sea en inglés, justo en el momento en que hay danza coreografiada, me gusta. Recuerda las discusiones sobre el exceso de literalidad: es como si el tema musical sirviera para apartarnos de cierta literalidad, como si respondiera a una especie de leyes que dijeran que abstracción y realidad deben equilibrarse, que ni mucha ni poca, y que si la danza se entiende excesivamente, lo que la rodea no deba ser tan explícito, y por supuesto al revés.

Me interesa que la danza no sea el monotema de sí misma: la danza que no habla de danza, que se involucra en la vida real como una manera diferente de ver y sentir lo real.



El ball de la vida

Ariadna Beltran

La seqüència té lloc en un club nocturn, en un bar ambientat amb música *swing*, on els diferents ballarins ballen Lindy Hop de forma espontània. El Lindy Hop es caracteritza per la seva energia, força, alegria i vitalitat.

Els dos protagonistes, el Mario i la Natàlia (s'acaben de conèixer aquella mateixa nit i ja s'han mig reconeguts iguals, igual de sols), s'ho miren des d'una taula, tot i que en un principi el Mario està més per la Natàlia que pel ball i intenta explicar-li, sense gaire èxit, la seva vida. Sense gaire èxit perquè, a diferència del Mario, ella està més pel ball que per la conversa.

Aleshores, el Mario diu que somniar és bo, però que comporta el perill de no veure la realitat. En aquell moment, la realitat és el ball, així que el Mario anima la Natàlia a ballar, però a ella li fa vergonya i li costa. Se'ls veu tímids i garratibats al costat dels altres ballarins de la festa. Contrasten amb ells fins i tot de vestuari, més tradicional, amb americana i corbata el del Mario. De cop, al seu costat, la parella de ballarins principal del grup de joves decideix un intercanvi de parelles i, sense demanar-los permís, el noi agafa la Natàlia i la noia, el Mario. Ara ballen separats, però el Mario no pot deixar de mirar la Natàlia, com si patís per ella o fins i tot sentís una mica de gelosia.

Quan es retroben i aconsegueixen tornar a ballar junts, a la sala es crea el típic cercle en què els balladors improvisen passos de Charleston. El centre de la rotllana es converteix en un espai perquè cada ballarí tinguin el seu solo, el seu moment de lluïment personal. I el centre l'ocupa primer el noi que havia ballat amb la Natàlia: el jove s'exhibeix clarament i, mentre balla, no para de mirar-la fixament en una mena de joc seductor. A ella, la diverteix. Però al Mario li fa por estar-la perdent, i per reclamar la seva atenció es llança atrevidament al duel del mig de la rotllana per començar a improvisar passos, segons pot i li surten: uns passos còmics i fins i tot ridículs, però també energètics i vitalistes, que s'aguanten i ens sedueixen perquè expressen el seu esforç sincer i honest per cridar l'atenció de la Natàlia i aconseguir tornar a ballar amb ella.

En aquesta escena, hi ha el contrast entre la vitalitat del ball (la cançó que ambienta auditivament l'escena és «Thirteen Woman», de Bill Haley, que hi aporta una bona dosi d'intensitat i de sensualitat) i l'ambient romàntic i malenconiós de la interpretació a tot o res del Mario.

Impressiona el final, quan s'acaba la música i tots els balladors desapareixen. Emmarcats des de fora pel va i ve de la porta, veiem com els dos protagonistes es queden sols al mig de la pista.

Le notti bianche (1957) / Direcció Luchino Visconti / Interpretació Maria Schell, Marcello Mastroianni

L'ambient que bull

Anna Romaní

L'escena de ball de *Nits blanques*, la pel·lícula de Luchino Visconti (1957) inspirada en la novel·la homònima de F. Dostoievski, és famosa per alguna raó. No puc parlar del que sorprèn o enamora al comú de la gent, però puc parlar de què em captiva a mi, que sóc comuna entre la gent. Indiscutiblement, és la seva barreja d'excitació i contenció, especialment ben representada per ella, l'actriu austríaca Maria Schell.

Ell, Marcello Mastroianni, que l'ha coneguda perquè li ha donat conversa pel carrer en veure-la entristida un dia molt assenyalat (el dia que ella esperava el retorn del seu amant), la convida a passar una estona en un bar musical. Mentre s'expliquen, mentre ell li explica quatre coses *bàsiques* sobre la seva vida (servei militar, primera feina d'oficinista, etc.), ella es va deixant encomanar per l'ambient i per la passió de la dansa popular del moment, el Lindy Hop. Som als volts dels anys quaranta. Tupès, crepats, vestits arrapats i escotats (no precisament el de la nostra protagonista), música *swing* enllaunada, i parelles que es van formant a alta velocitat perquè allà s'hi va a ballar. La joventut, l'alliberament i l'alegria esclata a tocar d'ells (ells que vénen d'una vida més aviat grisa), tan a tocar que hi topen entre un gir i un salt, un salt i un gir.

L'ambient està que bull, com l'aigua d'una cafetera, i se'ls enduu d'una revolada. Ell vol palpar la realitat de la vida que ella està somiant en aquell mateix moment, de la qual s'està contenint, però en frisa alhora. Sort que en el seu diàleg ens han fet entendre que no sabien ballar, perquè efectivament no controlen els passos bàsics d'aquest estil. Els seus passos són infantils, naïfs, innocents, no pas sensuals ni seductors com els de la parella que de seguida els separa i els convida a ballar. Queden separats, doncs, entre la petita multitud, engegats entre gir i gir, envoltats pel so dels peus i els cops de mans, fins que aconsegueixen retrobar-se i abraçar-se. Emoció i contenció, encara una altra vegada.

A continuació, segueix una escena d'exhibició jazz del presumit de la sala (perquè pot presumir). Hi posa acrobàcia i extravagància, agosarament i molt

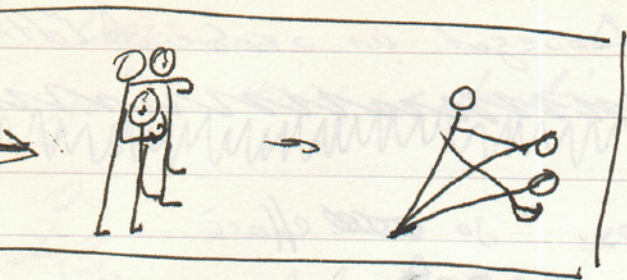


d'interès cap a ella, la Natàlia (Maria Schell), que se'l mira amb uns ulls esbatanats de nena petita i indefensa, amb els dits a la boca, arrapada al seu pal de pallar passatger. Es nota que es troba en una situació de seducció ferotge per primera vegada a la vida, molt diferent de la seducció galant a què pot estar acostumada. I ell, el Mario (Mastroianni), que la veu perillar i allunyar-se dels seus braços quan amb prou feines l'hi té, es llança a un divertidíssim moment d'improvisació, més que extravagant i, sobretot, entranyablement ridícul. S'hi posa amb tanta energia i valentia que cau a terra i tot, però és tan convincent, perquè hi està tan lliurat de debò, que fins i tot la Natàlia gosa entrar al rotille i deixar-se anar amb ell, encara que sigui posant-se la mà al cap com qui vol representar que balla

S'acaba la música, s'abracen de nou, i es queden sols ràpidament. Tothom surt a prendre l'aire, sense més passió que l'habitual, la de cada setmana, la de cada vegada que es troben en aquest bar, la de cada vegada que s'acaba un ball. La càmera també ha sortit i els veiem entre el batre i batre de la porta de la sala, on s'han quedat ells, sols, tocats, revoltats. Els ha passat alguna cosa, a ells i entre ells, però no només a ells, també a nosaltres. Sospir.

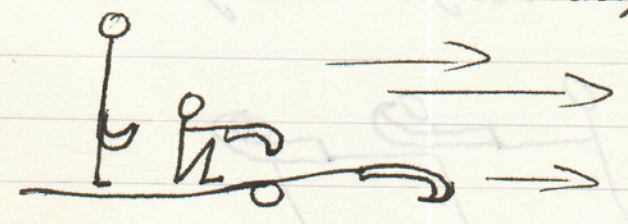
Le notti bianche (1957) / Direcció Luchino Visconti / Interpretació Maria Schell, Marcelo Mastroianni



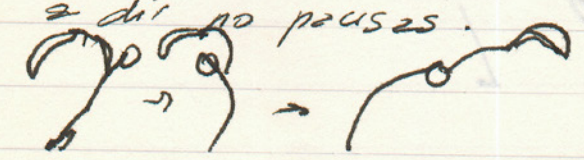


$\Delta g_{\text{for}} = \Delta g_{\text{el C}} \text{ pel coll } \rightarrow \text{ i anar caient afegant-lo.}$

\rightarrow Els 3 nivells. Com entrada o sortida desplaçament



\rightarrow Molt fora d'eix, i rellevi i canvi de diagonal sense canviar de peus, es a dir no pauses.



entrades i sortides ràpides. Expansió.

Com arcs llargs movent-se pel

APUNTS COREO- GRÀFICS

Apuntes para 'La piel vacía'

Paloma Muñoz Luengo

Cuando me lancé a la piscina (nunca mejor dicho) con el proyecto *La piel vacía*, no tenía ni idea de dónde me estaba metiendo. Aplicarme para el Premio de Danza del Institut del Teatre me obligaba a escribir un dossier de creación antes ni siquiera de haber pisado una sala de ensayo con el equipo artístico.

Frentes abiertos por todos lados: bailarinas, vestuario, música, y para la grabación ¿hacemos un videodanza? Vale, por qué no. Pero ¿dónde? Y ¿cómo? Todo empieza de cero. Todo sale de una cabeza. Y todo cambia a medida que se comparte con otras cabezas y otros cuerpos. De esto va dirigir un equipo.

La libreta se llena de apartados: para la producción, para los documentos, listas de todo tipo, referencias musicales, partituras coreográficas, calendarios de trabajo y disponibilidades de las bailarinas... Borrón, tachón, hoja nueva.

Lo que aquí comparto son esquemas, esbozos más o menos elaborados de trabajo coreográfico sobre el proyecto *La piel vacía*. Las formas de producción (precarias, trabajando con amigos, con poco tiempo, un elenco de cinco bailarinas con disponibilidades peculiares) obligaban a adelantar trabajo en casa. La libreta fue una ayuda. El vídeo, otra.

Primeras líneas de trabajo, primeros borrones coreográficos, el tono de la pieza: línea, trama, espiral. Utilicé estos dibujos tantas veces como fue necesario para explicar a quien tuviera delante por dónde iba a empezar a trabajar. El espacio me dio el ritmo, el ritmo me dio la música y el movimiento, luego el movimiento me dio el tema, y el tema me dio el vestuario. Más o menos por este orden. Pero entonces el vestuario me dio otra vez el movimiento, que a su vez intervino en el ritmo, y esta sonoridad me dio otra vez una dramaturgia de las escenas. Borrón y cuenta nueva.

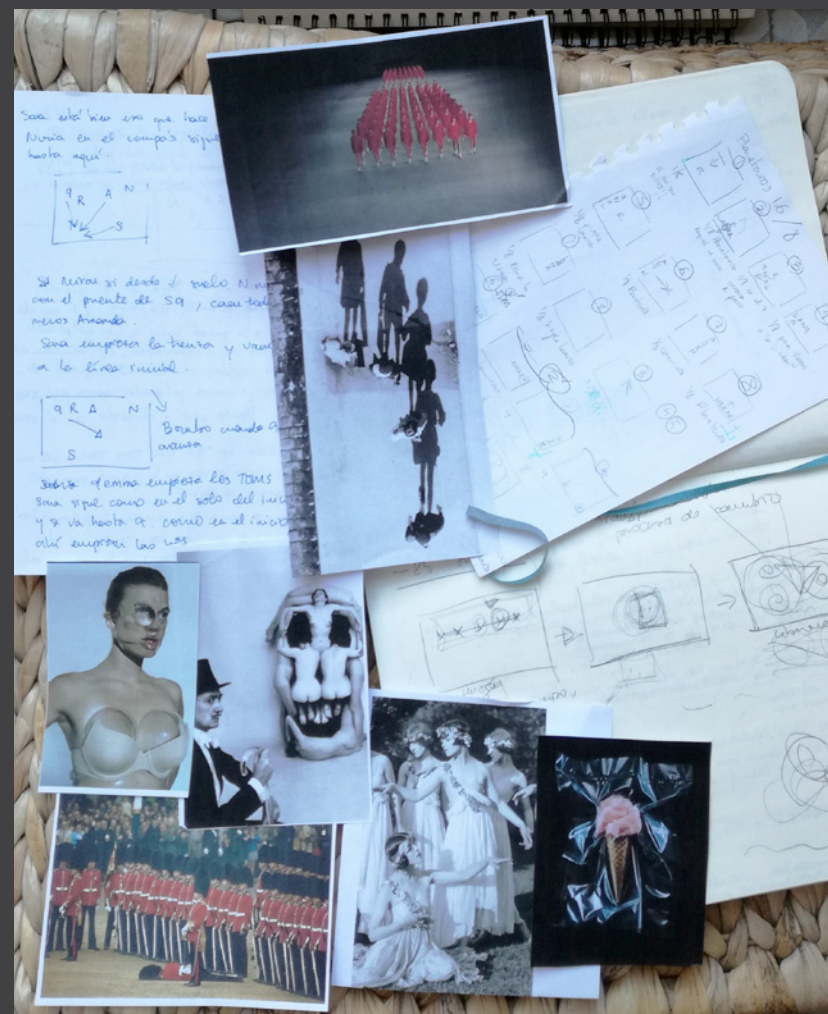
Así adelante trabajo y trato de preparar los ensayos para que sean lo mas productivos posibles en el poco tiempo que hay. Y no solo eso, sino que también tengo que poder disociar el papel de cada bailarina de manera que sea posible ensayar por separado. Trabajo con partituras muy rudimentarias, cuentas de ocho, frases coreográficas y colores.

Para la elaboración del videodanza *Empty / La piel vacía* decidimos trabajar en una piscina vacía. Las líneas que separan los carriles de natación resultan cruciales en el trabajo coreográfico, no podemos ignorarlas, nos hablan de simetría, armonía y forma. El espacio determina la coreografía, nos da la dramaturgia de este videoclip de dos minutos. Os dejo el *storyboard* más limpio de los muchos que dibujé.

Trabajo con Marc Blanes en la música: charlamos sobre referencias comunes, escuchamos muchos temas de otros artistas, acordamos unas líneas de trabajo. Nos vamos a casa. A los dos días recibo un primer esbozo para una escena

en la que las bailarinas deberían funcionar casi como un ejército: unísono y maquinal, acordamos con Marc. Me encanta, pero soy incapaz de contar más de tres ochos seguidos, solo consigo identificar algunos ruidos que se repiten.

Al fin, tras mucho emborronar y repetir, consigo dibujar una partitura con símbolos, contar y coreografiar.



Cuerpos siendo vistos.

Como el cuerpo se muestra el cuerpo es visto, conocido y evaluado según nuestros códigos culturales.

Entonces las revistas ^{estudianse} pueden verse como lugares donde comunican determinadas maneras culturales de mirar y conocer el cuerpo ~~revelamos~~ a la vez que limitan las posibilidades de interpretación ~~de~~ los cuerpos x parte de otros.

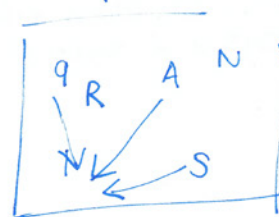
Being a woman is associated with being a body in a very material, functional kind of way.

In contrast with male mind, who is able to rationally understand the world he lives in.

Por un lado estas revistas le invitan a evaluar constantemente la imagen, a la vez que le invitan a pensar + allá de lo cuerpo.

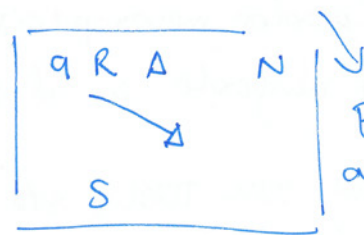
Sara está bien en que hace.

Noria en el campo's sigue caminando hasta aquí.



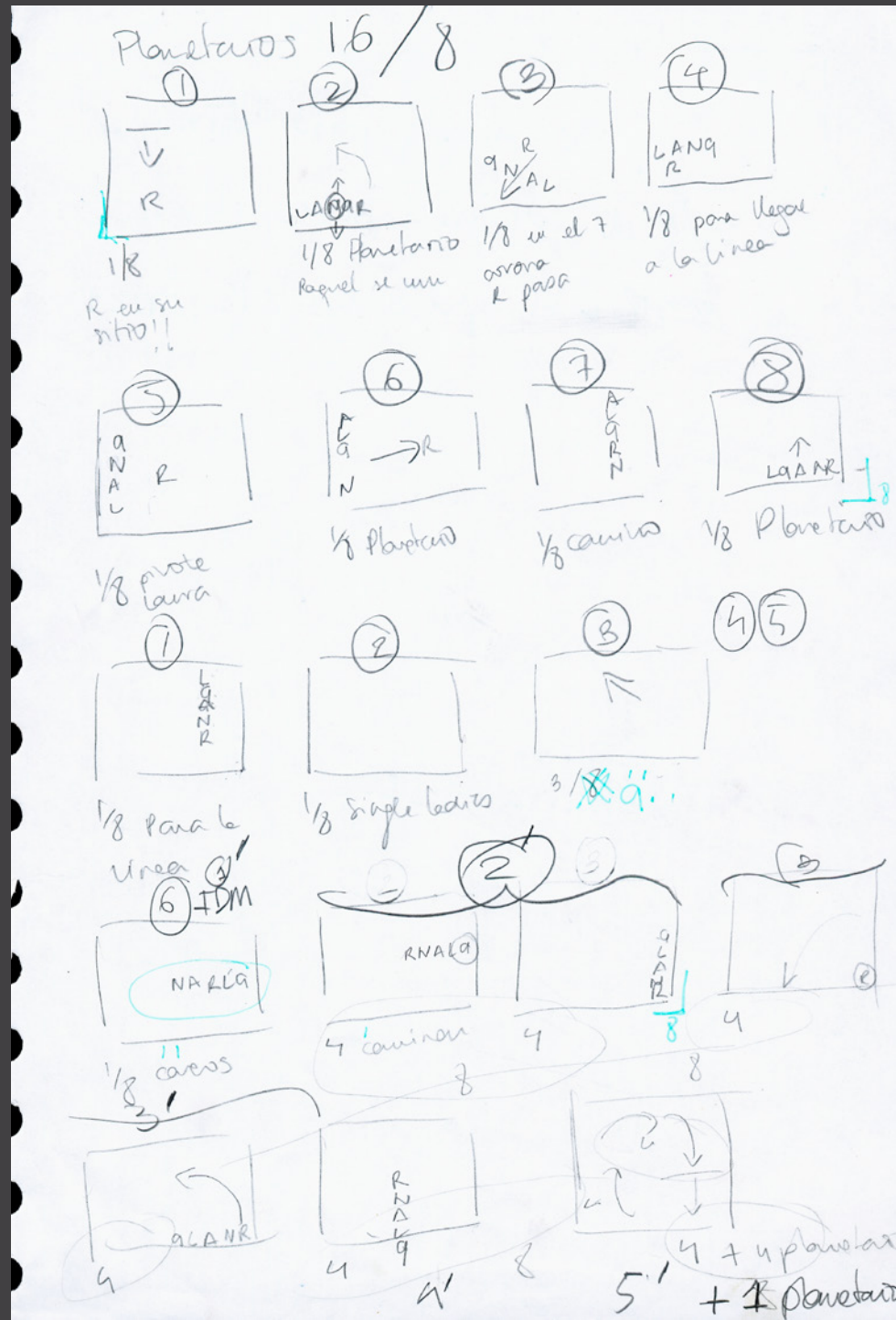
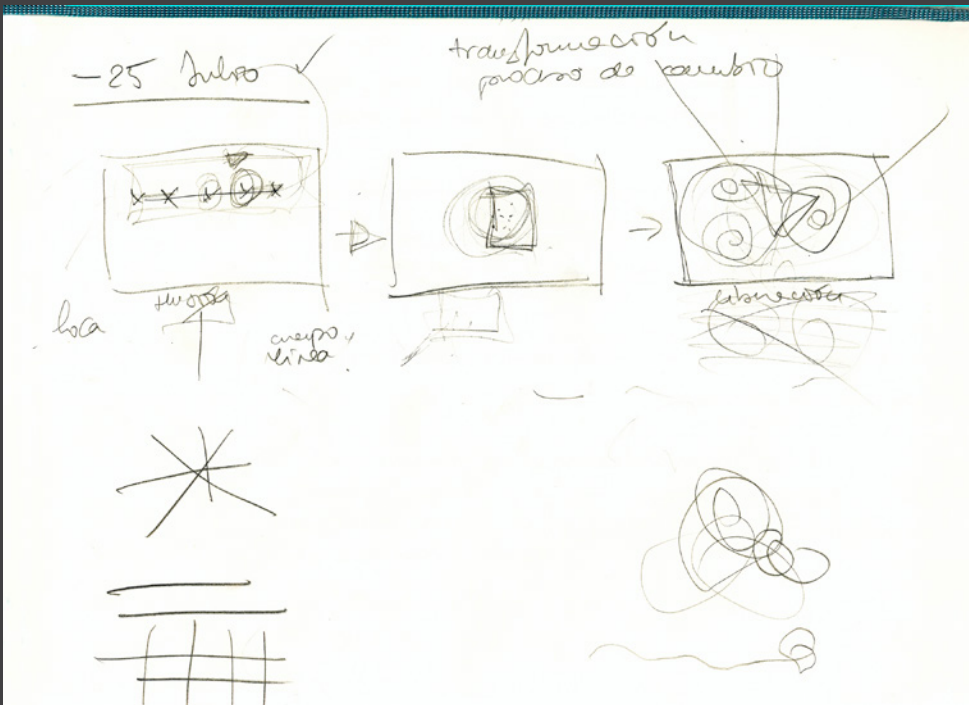
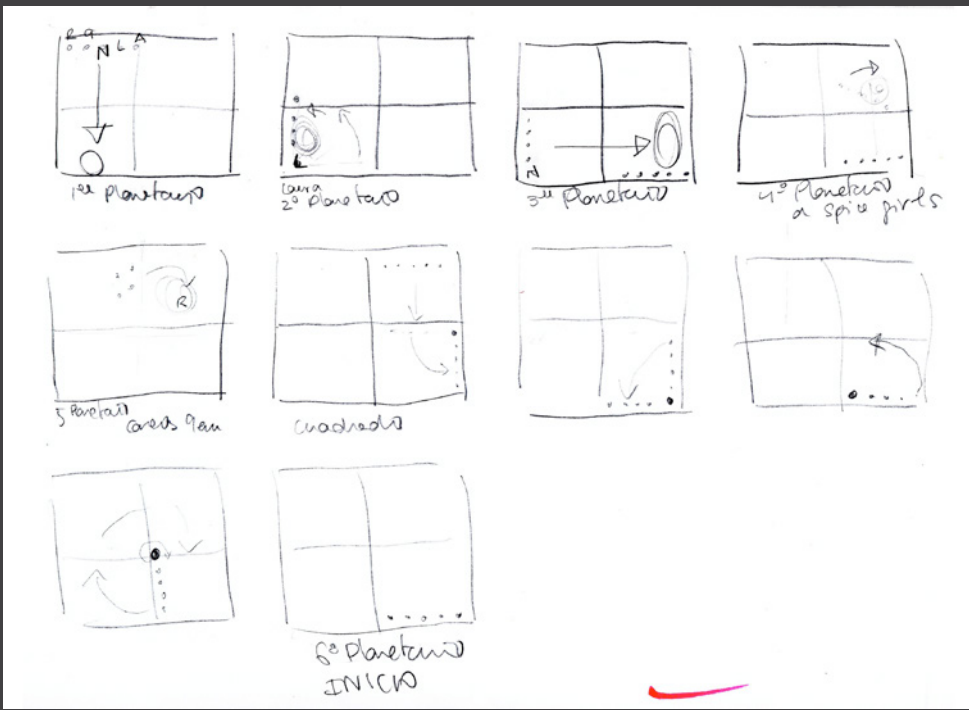
Si miras si desde el suelo N mira con el puente de SQ, caen todas cosas Amanda.

Sara empieza la treta y vamos a la línea inicial.

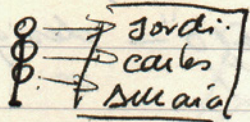


Bombas cuando q avanza.


~~Sobre~~ de Emma empieza los TOMS Sara sigue como en el solo del inicio y se va hasta q. como en el inicio, ahí empezaron las 4^{as}

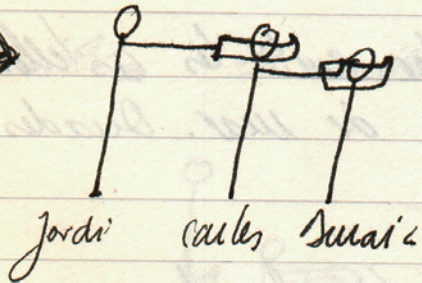


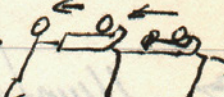
CESTA PUNTA



↑ m

Pendul's  amagant la cesta punta en algun moment de finit i precis despr els pendul's mostrant la "Cesta" i formant alguna figura.



• Tapar members
(Agafar el coll i tirar cap al rader → 



EN RECORD
(HOMENATGES)

La potencia del límite

Carmen Gómez

El problema del Ser Humano es que, pese a sus aspiraciones trascendentales y metafísicas, tiene que lidiar todavía con la insoportable pesadez del ser; porque el cuerpo pesa, es materia, y como toda materia es concreta y limitada.

Pero, ¿es esto realmente un problema? Tal vez es justo esa consciencia de límite la que hace que tengamos que buscar algo más allá de nosotros, algo que vehicule esa frustración continua de echar a volar con amarre, que es el cuerpo. Habría que preguntarle a Andrea Fraser qué piensa al respecto, pero tal vez si no tuviéramos esa contradicción encerrada en nosotros no nos haría falta el arte.

Sin embargo, ¿cuánto arte nos hace falta? Yo alguna vez pienso que se habla mucho de especulación económica, y sin embargo muy poco de especulación aplicada a otros ámbitos igualmente graves. Por ejemplo, en el lenguaje artístico. El hecho de desresponsabilizar la propia obra de su valor en sí mismo (como ocurre en el Pop Art) hace que casi todo el peso recaiga sobre el discurso que se genera alrededor de la pieza misma, ya sea en su creación o desde su recepción. Y, al final, esto conduce a cierta desconfianza sobre las propias piezas. Con el supuesto de que todo puede ser todo, y que además todo es susceptible de significación artística, habrá que empezar a establecer límites, habrá que, con todo lo recorrido, replantearse el sentido del lenguaje e ir hasta lo más ínfimo para ver qué, de todo, era lo esencial.

Con el contexto de guerra parece que las artes adquieren unas temperaturas altísimas, el cuerpo hierve en la pintura y en la danza, y decide cocerse vivo a sí mismo antes de que arda con la guerra. Es un cuerpo fuerte, superhumano, deformado y tenso. Capaz de aguantar todos los chaparrones que le vengan encima. Sin embargo, después de la tormenta el cuerpo del arte reconoce entre risa y llanto que nunca ha sido tan fuerte, que estaba haciéndose el duro y que si realmente lo fue sería cosa de sus abuelos, el cuerpo postmoderno jamás podría soportar ese tipo de temperaturas tan salvajes. Y entonces, con la herencia y el cansancio de quien ha vivido el infierno, la danza busca, por primera vez, ser económica y saludable. Ya no le quedan energías para creer que la danza lo cambiará todo. Basta con observar dónde puede haber danza, después de todo.

El postmodernismo americano rechaza cualquier tipo de exceso, supongo que en parte por cierta culpabilidad, pero también por un deseo de volver a pensarlo todo en sus cabales, volver al sentido común y a lo «natural» y «lógico» que hace el cuerpo humano cuando su estado mental es de reposo. Qué mapas ofrece el cuerpo humano, cómo poder utilizar la anatomía a favor y volver, de la forma más alcalina, a los inicios.

En términos de entrenamiento, esto supuso un avance técnico brutal, un estudio de cómo gestionar, potenciar y explotar el movimiento desde la econo-

mía del esfuerzo, cómo ser preciso y tener un cuerpo con un tono que facilita el movimiento desde la consciencia corporal y la lógica, y no tanto desde la fe en la Danza en mayúsculas. Sin embargo, esta neutralidad y naturalidad en el entrenamiento se tradujo también en términos poéticos, de forma que la danza mínima no fue observada solo por creadores e intérpretes sino que también fue parte de la propuesta artística.

Tuvieron lugar los dispositivos coreográficos en los que se invitaba a la gente a realizar determinados circuitos de forma que lo importante era simplemente ver cómo el cuerpo reaccionaba con una realidad impuesta, un circuito cerrado. Parece que de alguna forma la danza se permitió ser banal y simplemente ofrecerse en términos de juego, de decisiones mentales sin ninguna trascendencia. Sin embargo, afortunada o desgraciadamente, la mente humana no puede quedarse ahí, y en seguida volvió a tejer de nuevo la red interpretativa y se le hizo necesario volver a creer de nuevo. De esta forma apareció la confianza, ya no en la Danza como salvación, sino en el cuerpo como realidad.

El cuerpo y su naturaleza se convierten de esta manera en el terreno poético más explotado de los últimos cincuenta años y por ello a veces hay confusiones entre entrenamiento y poesía. Para mí, esta es la síntesis de la eterna duda y contradicción que siento siempre como intérprete y cuerpo creador. ¿Cómo ha de ser el cuerpo que baila? ¿Ha de atender a sus límites? ¿O ha de abandonarse hacia lo que desconoce para poder crear?

Tal vez la duda sea siempre desplazada y nunca respondida. Sin embargo, en nosotros está impuesta la pregunta, como el respirar.

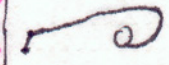


1

ESTRADA ROLIZADA



dado entre los dedos del pie

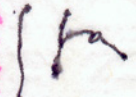


en la y pose
rotar a 2.



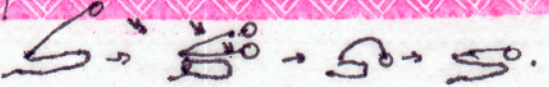
se tardo en nierno a la hupla, le ota fter roin

made hacerse a 3 unirels



2. y a tiorer y voltereta
lecio adelante a sal.

en 6.



gracet: Iz y Derech.



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre