

La dramaturgia de la dansa com a constel·lació de relacions

En conversa amb Constanza Brnčić

Ricard GÁZQUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona.
Cultura en Viu, Campus de Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
ricardgazquez@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Filologia Hispànica i doctorat en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. Dramaturg i director escènic. Actualment és el director de l'Aula de Teatre de la UAB i professor d'escenificació a l'Institut del Teatre. La seva investigació recent s'ha centrat en tendències escèniques contemporànies, amb especial interès en artistes interdisciplinàries de l'escena independent.

Resum

El present article és una reflexió sobre el concepte d'escriptura en els processos de construcció dramaturgica, en el context actual de la dansa contemporània. D'una banda, es plantegen alguns interrogants sobre els paradigmes que operen en el procediment i l'estructuració del discurs artístic com a paràmetres creatius. A partir de la lectura de diversos materials teòrics sobre el tema, i arran d'una conversa amb la coreògrafa i ballarina Constanza Brnčić, s'arriba a la conclusió que existeix una transversalitat entre les nocions de composició, dramaturgia i coreografia, i que l'escriptura de la dansa es manifesta de formes diferents en totes tres. D'altra banda, s'insisteix en els contextos i les dinàmiques de treball per entendre aquestes dramaturgies de la complexitat no com a producte, sinó com a procés de composició i de producció dins un marc estètic relacional.

Paraules clau: coreografia, escriptura, estètica relacional, performativitat, dramaturgia

Ricard GÁZQUEZ

La dramaturgia de la dansa com a constel·lació de relacions

En conversa amb Constanza Brnčić

Nada está fijado, porque todo está en retirada, y esa retirada me muestra algo nuevo con respecto a lo que el cuerpo se tiene que situar.

(Brnčić, 2022: 3)

Les temptatives de comparar els procediments i les estructures de construcció dramaturgica de la dansa amb d'altres disciplines com ara la narrativa, el drama o la ficció audiovisual desplacen l'especificitat de les formes d'escriptura de la dansa a un àmbit retòric, que sovint s'empara en un discurs especulatiu, alhora que poètic, sempre a cavall de símils i paradoxes, ja que resulta summament complex trobar (o més aviat, consensuar) els termes adients per descriure quins són els paradigmes compositius que sustenten aquestes dramaturgies no convencionals. Si pensem, a més, que aquests fonaments estructurals són volgutament inestables i diversos o, dit d'una altra manera, que la majoria de vegades defugen erigir-se en un eix únic (amb una seqüència d'enunciació uniforme i lineal) per vertebrar un discurs artístic que, per definició, explora els comportaments dels cossos, del moviment i de l'espai, resulta del tot lògic que es tendeixi a definir la seva especificitat (o la seva diferenciació) des d'aquesta retòrica de desplaçament de camps semàntics, de resistència a adscriure's a cap model dramaturgic en concret o, almenys, a un de sol. D'una banda, les estratègies narratives¹ que es posen en joc en les escenificacions de la dansa, i el teixit de textos que componen el corpus dramaturgic que se'n deriva en cada cas (notacions, esbossos gràfics, enregistraments sonors i audiovisuals, converses, imatges, materials literaris diversos, seccions de moviment, llistats...), esdevenen una mena d'arxiu residual, que es configura a través de la reconstrucció permanent de fragments, des de la provisionalitat, i que, per tant, s'actualitza de forma continuada, a causa del seu caràcter performatiu i processual: com una mena de palimpsest sobreescrit múltiples vegades, com un feix de partitures que deriven en altres partitures i partícels. Podríem constatar, doncs, que les dramaturgies de la dansa es corresponen amb el que José A. Sánchez anomenava

1. Es podria objectar, de ben segur que Roberto Fratini ho faria, si en la coreografia actual hi ha una narració, o en tot cas un *narrar*. Parafraçant les seves formes d'expressar-ho: com a col·lapse, com a naufragi, en l'absència precisament d'un relat que, per omissió, es nega i es confirma, o que s'insinua a través dels indicis d'una dansa secretament inscrita en la peripècia del conte: «la coreografía como *suspense de un algo*, al que narra ausentándolo y ausentando su relato.» (Fratini, 2012: 429).

«dramaturgias de la complejidad», que troben el seu règim i el seu sentit estètic des de la concomitància, des de la «contaminació» entre estratègies de composició a través de la fragmentarietat. Sánchez (2002: 191) ens recorda les paraules de la dramaturga del Kaaitheater de Brussel·les, Marianne van Kerkhoven, que ja l'any 1990 insinuava l'aparició de:

(...) una dramaturgia que fija, más bien, las estructuras parciales que las estructuras globales de una obra. Como si se quisiera aproximar cada vez más a esta pequeña entidad del instante pleno. El gran edificio, la estructura en su totalidad, queda desconocido durante mucho tiempo, abierto, sin acabar, disponible para los cambios. Ensamblando mini-entidades, es decir, los materiales de base más o menos estables, se experimenta, se contonea dulcemente la gran estructura (Kerkhoven, 1991: 111).

En definitiva, no hi sol haver (o no només) un guió ordenat en seqüències escrites amb una coherència episòdica (d'escenes o d'indícis de moments escènics i seccions de moviment), sinó més aviat una trama d'interrogants i de variables que componen un projecte o una promesa de realització. En aquest sentit, resulta reveladora la disquisició de Bojana Kunst (2021) al voltant de la paradoxa de la potencialitat de la *performance*:

Tot i que les arts escèniques s'experimentin la major part del temps com un esdeveniment, definit per la copresència d'intèrprets/ballarins/actors/performers i espectadors, això no vol dir que consisteixin exclusivament en una actualització o consumació del present. Qui es dedica a les arts escèniques coneix molt bé la intensitat de què la paradoxa de la potencialitat disposa en la pràctica creativa, la seva profunda relació amb una realitat que sempre se supera a si mateixa, i amb l'anticipació del que encara no ha arribat. El nostre instant de perill actual es manifesta, justament, a través de la violència de l'actualització constant, la qual vincula el procés de realització amb la mateixa noció de contemporaneïtat, de fer l'obra en el moment actual, una obra contemporània. Per tant, imagino la *performance* com un camp de potencialitat, un cert trenca-ment en el temps, i un marc temporal alternatiu on no hi ha cap diferència entre la possibilitat i la impossibilitat d'un esdeveniment.

La paradoxa de la potencialitat de la *performance*, en correspondència amb la naturalesa eminentment factual de les arts del moviment, ens serveix per remetre al fet que les formes d'escriptura de la dansa incorporen, d'una banda, un rastre metodològic i procedimental, un registre de símptomes del que podria succeir, que han de ser corporeïtzats físicament, de manera que en l'instant que són llegides pels cossos i per les mirades de l'intèrpret i de l'espectador desactualitzen el codi en què han estat formulades perquè transiten a un altre plànol d'abstracció a través del moviment. Vet aquí aquesta obertura a un camp potencial de realització, que es mou en el caire d'una temporalitat en suspensió. Xifres i mots es tornen peus i cames, colzes i braços que es deformen o que esdevenen difusos davant els ulls. Com deia el fundador de la companyia *La la la Human Steps*, el coreògraf canadenc Édouard Lock

(2009: 53), en certa manera, a la dansa, existeix un impuls de «desfer les figures perquè l'espectador les refaci». En paraules seves:

La idea de tenir una comprensió completa del cos fa molt temps que ha desaparegut en la pintura. En canvi, en la dansa, vivim en una forma d'art que treballa amb el tangible, perquè estem fets de carn i sang reals. Ara bé, de fet, l'abstracció sí que és possible i no estic dient res de nou. El que compten són les percepcions d'aquests elements tangibles que posem damunt l'escenari. Si moc la mà molt ràpid, la mà es torna transparent i sense forma, o sigui que un cos que es mou és abstracte.

D'aquí la morfologia fragmentària dels textos i pretextos dramaturgics de la dansa, com a una puntuació de línies inaprehensibles que, en enllaçar-se a través de la materialitat del cos, de la vibració lumínica i sonora, de la trama de signes de l'escena, es tornen complexes a través de la pròpia dinàmica en l'espai, per desvetllar la seva opacitat relativa a través de l'experiència sensorial de l'interpret i de l'espectador. Hi ha un concepte, que Laurence Louppe recupera (tot reconeixent que l'agafa en préstec del pensament de la professora Anne Cauquelin), per parlar precisament d'aquesta mena d'estupor que, en sentit positiu, es produeix en algunes ocasions davant l'objecte artístic en l'art contemporani. És el concepte d'«esthétique du déceptif» (estètica del decebedor), que es produeix quan allò que passa en escena pertorba la capacitat de comprensió, de reconeixement formal, ja que trastorna «la percepción del espectador constantemente desafiado por la invisibilidad de los cambios progresivos que intervienen en el paso de lo que la coreógrafa denomina una postura a otra, bajo el efecto de una deformación lenta debida a los micromovimientos» (Louppe, 2013: 200). La coreògrafa i interpret a qui es refereix és Myriam Gourfink (fundadora de la companyia francesa LOLDANSE). Sembla oportuna l'observació que Constanza Brnčić, sense ànim d'establir una identificació entre l'estil ni la tècnica d'ambdues coreògrafes, també desenvolupa una metodologia pròpia de composició a partir de la respiració, la mirada i l'experiència fenomenològica de l'espai en el cos. Si com anota Louppe, Myriam Gourfink treballa tot incorporant una dimensió psíquica que organitza la motricitat corporal a partir del punt de retrobament entre «la dirección de los pensamientos en el interior del cuerpo» i «la dirección de los pensamientos en el exterior del cuerpo», en una destil·lació experiencial del moviment que combina la pràctica del ioga amb les notacions partitural de Rudolf von Laban, al seu torn, Constanza Brnčić experimenta també amb les direccionalitats de la mirada, a la vivència espontània de l'espai en el cos, des d'una perspectiva que recull la noció de «topologia perceptiva i motriu» de Jean Piaget (que té lloc en les fases inicials de desenvolupament infantil), en combinació amb microestructures minimalistes de notació física i musical.² Es fa necessari recordar que al llarg del bagatge de Brnčić, entre altres, hi ha un rastre de les tècniques del *body weather*, a més d'una indagació filosòfica arran de la fenomenologia de la

2. Al llarg de la conversa que segueix s'especifiquen algunes d'aquestes fonts de notació o partitural.

percepció de Merleau-Ponty. No resulta fortuït, doncs, establir una connexió tangencial entre dues formes diferents d'abordar la pràctica coreogràfica, fruit de l'encreuament entre corrents filosòfics i entrenaments psicofísics de caire gairebé meditatiu, on no s'estableix una frontera nítida entre la interioritat i l'exterioritat, i que, a més, compten amb tota una sèrie de partitures rítmiques i algorítmiques que els serveixen com a disparadors per organitzar estructures plausibles d'execució i composició.

Al llarg de la conversa que presento a continuació s'explica amb major precisió com aquesta noció procedimental (l'ús de pretextos partitursals que formen part d'una dinàmica de composició coreogràfica, junt amb motius i conceptes que propicien la interacció en l'espai des de l'experiència física del cos) esdevé una part substancial del treball d'escriptura de la dansa, entesa com a part de la coreografia i entesa també com a part de la dramaturgia, en una relació no de complementaritat sinó de transversalitat. La dramaturgia de la dansa, segons aquest enfocament, es perfila com a encreuament de llenguatges, tensions i relacions, com a una constel·lació de relacions entre persones, textos i contextos. Sense més dilació, crec oportú convidar el lector a seguir el curs de la reflexió a través del diàleg que segueix, per acabar després amb algunes consideracions complementàries.

Conversa amb Constanza Brnčić³

P: La teva tasca com a coreògrafa és diversa, atès que els teus projectes personals parteixen d'un lloc més estrictament adscrit al moviment, però d'altra banda, també treballes en projectes comunitaris, com ara *Pi(è)ce*,⁴ que tenen una dimensió més teatral, o fas col·laboracions amb altres propostes escèniques, on la dansa es creua amb altres disciplines artístiques. Observes una diferència notable en el terreny dramaturgic segons el tarannà de cada projecte?

R: Jo no hi veig tanta diferència entre una proposta i l'altra, el que passa és que a *Pi(è)ce*, per exemple, he tingut ocasió de col·laborar amb un dramaturg, l'Albert Tola, i llavors sembla que la paraula hi tingui més protagonisme o hi aparegui més. En realitat el que varia són els enfocaments, segons l'especificitat de cada projecte, però jo no establiria una separació tan nítida. En alguns treballs personals també he incorporat molt la paraula, com ara la peça que partia de les cartes de la meua àvia des de l'exili (*Que travessa*).⁵ Allà hi havia una textualitat molt present. De fet,

3. Aquesta conversa va tenir lloc el dia 15 de novembre de 2022. Assenyalo les preguntes amb la lletra P i les respostes amb la lletra R.

4. *Pi(è)ce* és un projecte de creació escènica intergeneracional i intercultural amb caràcter social que s'ha dut a terme als barris del Raval i el Poble-sec de Barcelona. L'experiència es va iniciar el 2011 per iniciativa del director del Tantarantana Teatre, Julio Álvarez, junt amb Constanza Brnčić i Albert Tola. La darrera edició, a la primavera de 2022, va ser l'última després de deu anys d'activitat ininterrompuda.

5. L'espectacle *Que travessa* es va estrenar a L'Estruch de Sabadell l'any 2011. El punt de partida era la lectura de les cartes que Elvira de la Torre, àvia de la coreògrafa, va intercanviar amb la seva família, entre 1975 i 1978 (durant la dictadura de Videla a l'Argentina), just després que s'exiliessin a Barcelona. La peça es va crear durant una estada de la coreògrafa a la Patagònia, en el marc de la residència *Nativo y Foráneo*, organitzada pel Centro Rural de Arte d'Argentina.

el text sempre hi és, o gairebé sempre, encara que no aparegui en escena o no sigui dit en veu alta. Sempre hi ha un treball textual i dramàtic al darrere. És cert que en el cas de *Pi(è)ce*, en col·laboració amb un dramaturg i amb participants que no han estat en escena abans, persones de diferents edats i amb diferents llengües, d'un entorn molt específic, com ho és el barri del Raval, al cap de deu anys amb l'Albert hem creat plegats una metodologia de treball i una estètica escènica que ha sorgit d'un diàleg continu, ha estat molt bonic i molt fructífer. D'alguna manera, tots dos estàvem fora del nostre territori habitual i això ha propiciat una dinàmica diferent que s'ha anat produint al llarg de l'experiència.

P: Llavors podem dir que el viatge per trobar aquesta metodologia i aquesta estètica és en si un procés per assentar unes bases de composició dramàtica?

R: Sí, totalment.

P: El terme de «dramaturgia de la dansa», que en els darrers anys ha esdevingut tan elàstic i tan porós, té a veure doncs amb la perspectiva des de la qual s'aborda? Quan parlem de dramaturgia estem incorporant el concepte de composició a tots nivells (pel que fa a materials escènics, signes, equip de persones, coreografia)?

R: Quan fem composició reflexionem molt sobre les lectures, sobre l'escriptura del moviment...

P: L'escriptura en l'espai?

R: L'escriptura en l'espai, sobre allò que es dona en l'espai i en el temps, però també sobre com es plasma allò sobre el paper. Es planteja de quina manera escriure o transcriure l'experiència sobre el paper i com després allò es tradueix o es transforma en l'espai i en el temps des de la pràctica. Personalment, faig molt aquesta feina en composició: fer escriptures *a priori* sobre el paper, i després posar-les en pràctica i veure què passa, són com petites màquines.⁶ Allà hi ha molta reflexió sobre els diferents llenguatges i les diferents perspectives que allò t'aporta sobre el propi procés de creació. Per exemple, si treballes sobre el gest, però alhora escrius o parles sobre allò, s'està alimentant de forma més directa o més indirecta el que el gest està generant, de manera que s'obre a altres relacions, altres significats, altres sentits... És el que has dit abans, es produeix un encreuament de nocions i un encreuament dels llenguatges que es donen en els processos de creació. Les nocions podrien ser aquestes: composició, dramaturgia, improvisació, escriptura, lectura... I quan

6. Resulta simptomàtic que utilitzi aquest terme, que té una correspondència filosòfica i semiològica molt concreta. Al seu article «La heterogènesis maquínica», Félix Guattari (1992) fa una dissertació sobre els diferents conceptes i funcionalitats i la màquina, que contempla a diversos nivells morfològics de composició: materials i energètics; semiòtics, diagramàtics i algorítmics; orgànics i fisiològics; informatius i representacionals; afectius, cognitius i socials. El que sembla interessant del concepte guattarià de «màquina», en tot cas, és la seva concepció com a «territori» o com a forma de complexitat on conflueixen tots aquests processos i nivells, que alhora té una capacitat enunciativa i, per tant, una potencialitat performativa que s'hi troba associada. En síntesi, com analitza acuradament Calderón Gómez (2006.2), es tracta d'un llenguatge diagramàtic i performatiu que busca més l'acció que la significació. Efectivament, al que Brnčić es refereix és a petites fórmules numèriques i enunciatives que provoquen moviment (acció física i desplegament discursiu).

parlem de llenguatges no implica necessàriament que hagi de ser una peça interdisciplinària.

P: Com són aquests quaderns de treball?

R: En composició, el que treballa molt són diferents maneres d'abordar aquesta relació entre l'escriptura i el moviment. De vegades hi ha un tractament més estructural i formal, per exemple, a través d'estructures numèriques o algorítmiques, que indiquen tan sols una seqüència d'elements i una ordenació.⁷ En el fons, es tracta d'estructures molt bàsiques. Les utilitzo a les classes i, en el procés d'assaig d'un treball coreogràfic propi les faig servir com a disparador, per veure què passa sense que jo ho sàpiga per avançat. Perquè a la dansa se'ns ha ensenyat molt a fer i, des del fer, després mirar i veure com és allò que has fet. El que passa és que jo, amb els anys, li he donat una volta, a això, perquè amb el temps t'adones que en el fer sovint hi poses allò que tu saps fer, precisament, i no pots sortir d'allà, dels teus gustos, de certes formes que tenim apreses. Llavors el que em vaig proposar va ser comptar amb estructures formals o «petites màquines», que poso sobre el paper en abstracte, sense pensar quin resultat donaran, per llançar-les a l'assaig i veure què succeeix. O bé, parteixes d'una idea com ara «construir o compondre un cos», unes tensions al cos en relació amb l'espai. Per exemple, et proposes posar-te una sèrie de limitacions: només puc fer-ho amb tres oracions, les oracions no poden ser complexes, aquests limitacions ja et donen un cos. El fet de treballar amb aquestes limitacions et va obrint un imaginari, ja que en el moment de fer-ho està entrant en joc un tipus de cos. Al seu torn, quan poses aquest dispositiu⁸ en joc, l'interpreta i retorna una altra cosa que no sabies.

P: Es podria dir que aquest material de partida suposa una tematització relativa del treball coreogràfic o que existeix una vocació de desvetllar un sentit a partir d'ell?

R: Sempre es parteix d'un material o de diversos materials sòlids. Per a mi existeix un sistema d'interessos, preocupacions o preguntes que pot semblar que estan molt allunyats entre si, i al centre hi ha un buit. Sempre parteixo d'aquests clots, d'un lloc molt poc estable, al voltant del qual hi ha una constel·lació de latències que es van creuant en aquest clot. En

7. Entre els diversos materials que utilitza com a pedagoga, hi podem trobar des de reflexions i estructures musicals del compositor minimalista Tom Johnson, fins a escrits sobre l'art de la fuga de Bach, així com altres documents on apareixen jocs de notació aplicats al moviment, a partir de canons i estructures algorítmiques diverses, que funcionen com a estímuls de Composició en Temps Real (CTR), per derivar a altres dinàmiques compositives, com per exemple: sistemes minimalistes complexos basats en estructures ternàries on es treballa l'addició, la inversió, la repetició, etc. a través de variacions de ritme, tempo i qualitat de moviment des de diferents motius conceptuals com ara veïnatge o segregació, per anomenar-ne tan sols uns pocs. Un exemple il·lustratiu d'aquesta mena d'exercicis de base per treballar la CTR seria la peça *Accumulation*, de Trisha Brown (1971).

8. Un altre terme que sovint apareix quan parlem d'escenificació i a voltes resta poc definit o difús en el seu marc de referència. Andrea Soto Calderón (2020: 107-113) comenta el concepte de «dispositiu» arran de les nocions de Giorgio Agamben, que reprèn les definicions introduïdes per Foucault i, més tard, per Deleuze. Segons apunta Soto Caderón: «La noción de dispositivo puede ser comprendida al menos en tres sentidos: como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber». Aquesta darrera acceptió, introduïda per Michel Foucault, remet a processos de racionalització i, per tant, a modes específics de governabilitat. Segons Calderón (2020: 107): «se trata de un proceso de formación conducente a introducir una unificación de sentido».

aquests encreuaments hi van apareixent les concrecions. Però per a mi, la tematització, i això ho veig molt quan faig classes, és un altre punt de partida. Es pot fer un encàrrec i partir d'un tema, i segur que hi ha gent que treballa així, que vol parlar sobre un tema, però a la dansa i a altres llenguatges artístics també hi ha una altra forma de treballar, que tracta de posar en funcionament relacions, que no són estrictament tematitzables al voltant d'un centre, sinó més aviat com a constel·lacions de tensions o de nocions, i aquest seria per a mi el treball de la dramaturgia de la dansa també: entendre aquestes tensions i aquests encreuaments de nocions i de temes que es despleguen, que es troben o que es retroben.

P: Per exemple, recordo a la primera dècada del 2000, Anne Teresa de Keersmaeker amb aquell solo amb música de Joan Baez.⁹ En certa manera allà s'hi desplegava una noció teatral, perquè hi havia una escenografia que remetia a un espai propi, amb un tocadiscs...

R: Sí, com si fos al seu estudi, hi havia els linòleums enrotllats... i estava ella sola ballant, i entrava i mirava el públic i deia «What?!», com volent dir: «Què esteu mirant?».

P: Allà mostrava un espai íntim, de treball personal, i certament hi havia un desplegament d'aquestes tensions de què parles. Llavors resulta inevitable preguntar-se d'on sorgeix aquella opció artística i aquella situació concreta, quin per què hi ha al darrere.

R: Ella escoltava Joan Baez. I per què Joan Baez? Què és el que la tocava de Joan Baez? Doncs tota la lluita política, i alhora la tessitura de la seva veu que la feia moure físicament en l'espai. Això la portava a pensar en la pròpia tasca artística, probablement, a establir una sèrie de relacions sobre un *statement* polític, un *statement* estètic... i això per si sol ja generava una quantitat de signes i de relacions, i generava un tema, si es vol veure així.

Per exemple ara estic en un projecte que es diu *Registres Evanescents*.¹⁰ D'on surt això? Em fan un encàrrec des de Gràcia Territori Sonor, i la seva directora, Maria Vadell, que ha heretat tot el fons sonor de Víctor Nubla,¹¹ i llavors parlem amb Jordi Alomar, que és el director del Museu de la Música de Barcelona, sobre tots aquests registres que es van

9. Anne Teresa de Keersmaeker va estrenar el solo *Once* al Rosas Performance Space de Brussel·les, el 27 de novembre de 2002.

10. «*Registres Evanescents* és un projecte en què un grup interdisciplinari d'artistes explora la fragilitat de la memòria, l'evanescència dels sistemes de registre i la noció d'arxiu. A través de l'exploració de sistemes de captura i registre del passat *Registres Evanescents* desplega algunes preguntes que funcionen com a desencadenant del procés artístic: com i per què seleccionem uns elements de l'arxiu i no uns altres? Com és l'experiència corporal de retirar elements de l'arxiu i reunir-los en un altre lloc? Què podem fer amb aquests objectes? Què podem fer amb els buits creats en l'ordre de l'arxiu, en la seva continuïtat? Quins drets de falsificació, desorganització, subversió, concedeixen a l'arxiu aquest nou context creat en la seva exterioritat?» (Text programa de mà. Estrena: 27 i 28 de gener de 2023 a la sala Tete Montoliu de l'Auditori de Barcelona).

11. El mestre Víctor Nubla (Barcelona, 1956-2020) va ser director del Festival Internacional de Música Experimental LEM, organitzat per Gràcia Territori Sonor, entitat de la qual va ser membre fundador l'any 1996. El seu llegat com a compositor és tan extens com divers, amb més de cent discos publicats tant en solitari com amb els projectes musicals Macromassa, DEDO i Això no és pànic. També va ser membre fundador de la Bel Canto Orchestra i de l'European Improvisers. Artista inclassificable que rebutjava les etiquetes, il·lustrador, escriptor i poeta, a més de músic i compositor.

tornant obsolets. De manera que estires el fil i estableixes relacions entre conceptes, que tenen a veure amb el pas del temps, amb la mort, amb la memòria, però també amb la indústria cultural, amb l'arxivística, amb quan un arxiu es torna patrimoni... A partir de totes aquestes relacions es busca un títol, i de vegades és encertat i de vegades no. Poso aquest exemple perquè el tema va mutant. No és com una pedra o una columna. Justament a *Motors de creació*¹² citava un poema d'Henri Michaux que diu: «Jo m'he construït sobre una columna absent». És com que tens la noció que hi ha una columna i que la visualitzes, però en realitat no hi és.

P: De manera que hi ha una corporeïtzació del pensament?¹³

R: Hi ha una barreja, perquè també has triat un llenguatge, també has après certes formes i també hi ha tota una història de la dansa al teu cos, que tu l'has fet.

P: Un rastre.

R: Un rastre de tots els aprenentatges i de totes les coses que has volgut treure't de sobre o de les que hi has incorporat, precisament, i és molt complex, perquè no es tracta d'entendre el cos com una *tabula rasa* que es deixa influir per uns temes, sinó que hi ha aquesta història de vida i aquest llenguatge après.

P: Amb una tècnica, que com tu vas dir en una altra ocasió, arriba un moment que també intentes desarticular-la.

R: És clar, de manera que es converteix en una altra tècnica i llavors estem sempre igual. Resulta interessant tornar a l'anàlisi que va fer Piaget arran de la relació amb l'espai dels nens, em refereixo a la seva definició de topologia perceptiva i motriu, com el cos viu l'espai de manera espontània abans no entri un tipus de pensament que el racionalitza, amb tota la perspectiva euclidiana, on s'estableix un altre tipus de relació racional amb l'espai. A mi em serveix molt aquest tipus d'abordatge per treballar-ho com una partitura.

També m'interessen les estructures de Matteo Fargion,¹⁴ per exemple, com a material per realitzar un treball amb la divisió del temps, amb compassos irregulars, amb la duració dels gestos... Es tracta de partitures molt precises, però quan et poses a treballar-les hi ha moltes decisions a prendre.

12. Brnčić va participar a la 4a edició de *Motors de Creació*, organitzada per l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APdC), que va tenir lloc a l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) els dies 23 a 26 de novembre de 2022, i posteriorment a El Graner, a Barcelona, el 17 de desembre de 2022.

13. Agafo en préstec aquesta expressió de Marina Mascarell, així li aclareixo a la Constanza fora de l'enregistrament. Aquest és el títol a cura de Riikka Laakso dedicat a la figura de la coreògrafa valenciana. Com explica Laakso arran del constant diàleg que Mascarell manté amb les intèrprets al llarg dels processos de treball: «Les ballarines transformen pensament en moviment. [...] En l'acció de compondre, ressonen fortament les seves pròpies experiències com a ballarina, un arxiu corporal de coneixement encarnat que s'ha acumulat en el seu cos» (Laakso, 2021: 11-12).

14. Matteo Fargion (Milà, 1961) és professor, intèrpret i compositor. La seva obra eclèctica, derivada en gran part dels moviments anglesos *Experimental* i *New Simplicity*, abraça el *handmade* i l'escala menor. És conegut tant per la seva llarga col·laboració amb el coreògraf Jonathan Burrows com per la música que segueix escrivint per a concerts, teatre i espectacles de dansa.

P: Hi ha una distinció clara entre la dramaturgia i la coreografia, doncs, o tot forma part del mateix procés de composició escènica?

R: Hi ha unes col·laboracions. Per a mi, que vingui algú que dedica moltes hores de la seva vida a escriure i a mirar des d'aquest punt de vista com es relacionen els signes i quines lectures generen, dit així de forma un xic matussera... doncs algú que vingui d'aquest àmbit i s'incorpori al treball segur que dirà coses interessants o veurà altres aspectes, igual que com quan ve l'il·luminador. Cada mirada, cada col·laboració t'obliga a certes coses. Entenc els dramaturgs com a gent que escriu l'escena, allò escènic, que fa connexions de lectures no només de relacions simbòliques o entre signes, sinó també de com es pot llegir allò culturalment. Més que parlar de perspectives, d'intern o extern, parlem de distàncies.

P: Quan és el moment que arriba el dramaturg?

R: Per a mi ha de ser algú que hi sigui sempre, des del principi, l'Albert Tola hi era sempre. No ho entenc com si arriba un doctor per fer una visita i comprovar que tot està bé o que tot funciona correctament. Potser té uns altres tempos, però hi ha de ser sempre. No es tracta de fer una diferenciació de rols (dramaturgia, coreografia), sinó de sumar el contrast de mirades específiques de cada persona col·laboradora al llarg del procés artístic. Delimitar molt estrictament les funcions de l'un i de l'altre no em serveix.

P: La dramaturgia doncs com a encreuament de relacions? Si s'ha de definir d'alguna manera la dramaturgia de la dansa podríem dir que és aquesta trama o aquesta constel·lació de relacions?

C: Per a mi sí. Em sembla una definició encertada.

A mode de conclusió

Nicolas Bourriaud defineix el concepte «estètica relacional» com a: «teoria estètica que consisteix en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan» (2013: 142). Segons la seva visió, que es nodreix sobretot de l'ecosofia guattariana,¹⁵ les pràctiques dels artistes contemporanis: «crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como material». (Bourriaud, 2012: 130-131). Al fil de les paraules de Constanza Brnčić al llarg de la conversa, seria plausible una definició dels processos de composició coreogràfica en aquesta línia de pensament. És a dir, i comparteixo el punt de vista, que podríem entendre la dramaturgia de la dansa en tant que activitat relacional i com a rastre físic d'un procés de composició (textual, coreogràfica, escènica, interpersonal), més que no pas com el

15. Bourriaud utilitza la idea de Guattari sobre la producció d'una subjectivitat que es retroalimenta i s'enriqueix a través d'un vincle ètic i polític amb els altres (amb subjectivitats alienes) i amb el món. A la bibliografia que acompanya aquest escrit apareix referit el llibre *Chaosmose*, que serveix a Bourriaud com a font principal per desenvolupar la seva teoria sobre l'anomenada «estètica relacional».

producte artístic que resulta d'aquest procés. En aquest sentit, Bojana Bauer (2015) parla de la dramaturgia de la dansa, més que com a cristal·lització, com a *cristal·litzadora*¹⁶ d'un conjunt de condicions, a través de les formes com funciona, tot insistint de nou en la seva potencialitat performativa a través del seu comportament processual, a través del seu fer. La seva visió crítica va més enllà quan afirma que:

Entendre la dramaturgia a través del seu fer només és possible, però, si afirmem —i aquí em sumo a la valoració de Bojana Cvejić— que el dramaturg no és una necessitat i que la dramaturgia no és necessària per a la pràctica i la producció de la dansa. Només després d'haver acceptat que podem secundar Cvejić en el seu desig d'«explorar funcions, rols i activitats de la dramaturgia en l'experimentació» (Cvejić, 2010: 41). Dir això vol dir que la dramaturgia ja no s'ha de considerar un prerrequisit normatiu de la producció de dansa, en el sentit que no està responent a les necessitats de dominar la fabricació d'un producte, controlar els mètodes de treball i el seu resultat, o donar sentit a alguna cosa. (Bauer, 2015: 48).

La noció del temps com a «material» artístic, d'altra banda, és una clau interessant per entendre una darrera paradoxa que m'aventuro a plantejar per acabar (i caic deliberadament en el parany retòric que apuntava a l'inici d'aquest escrit), en relació amb l'activitat de l'escriptura i arran dels conceptes d'arxiu i partitura, prou presents tant en el diàleg transcrit més amunt com en tants altres diàlegs en dansa i sobre dansa.¹⁷ Tant la idea de partitura (segons ho explica Louppe) com la idea d'arxiu (segons Foucault i tants d'altres),¹⁸ troben el seu sentit de ser com a indicis d'una pràctica que fa sorgir una multiplicitat d'esdeveniments oferts a ser tractats i manipulats (Foucault, 1969: 221). En la pràctica de l'escriptura existeix també una potencialitat de lectura i de moviment, una inscripció sobre el paper que busca passar al cos per convertir-se en una altra cosa (i viceversa), el temps queda suspès fins que no troba una fenomenologia que li dona un camp d'acció, obert, en espera d'una nova transformació. És doncs aquesta materialitat evanescent del temps la que planteja un enigma crucial per a qui tracta de copsar els paradigmes i les paradoxes de les formes d'escriptura de la dansa.



16. Les cursives són meves. La cita original diu: «I have placed emphasis on the set of conditions dance dramaturgy crystallises through the ways it functions».

17. Em remeto, per exemple, al diàleg entre les coreògrafes i teòriques de la dansa uruguaianes Karen Wild Díaz i Carolina Silveira (2019). A més de donar notícia d'experiències on es posa en joc l'escriptura i la improvisació amb el cos de manera espontània, hi ha una disquisició interessant al voltant d'aquesta paradoxa de la potencialitat i el temps, en relació amb les accions d'escriure, llegir i ballar, amb referències a textos de Clarice Lispector, Marguerite Duras o Samuel Beckett, entre d'altres.

18. Ens podríem estendre sobre la noció d'arxiu amb una llarga llista d'autors, entre els quals, els més destacables al meu entendre són, a part de Foucault, Giorgio Agamben o Miguel Morey.

Referències bibliogràfiques

- BAUER, Bojana. «Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance». A: HANSEN, Phil i CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Londres: New World Choreographies / Palgrave Macmillan, 2015, p. 31-50.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estètica relacional. Traducció del francès de Cecilia Beceyro i Sergio Delgado. Edició original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- BRNČIĆ, Constanza. «Horitzó», destil·lat textual de les indicacions d'assaig de la peça escènica *CEL*. Barcelona: Programa Comunitari del Teatre Tantarantana, 2022.
- CALDERÓN GÓMEZ, Jorge. «Sala de máquinas: Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari». *Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 14 (2006.2) <https://www.researchgate.net/publication/26495907_Sala_de_maquinas_Aproximacion_al_pensamiento_de_Gilles_Deleuze_y_Felix_Guattari> [Consulta: 16 gener 2023].
- CVEJIĆ, Bojana. «The Ignorant Dramaturg». *Maska*, vol. 16, núm. 131-132 (2010). p. 40-53.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Traducció del francès d'Aurelio Garzón del Camino. Edició original: *L'archéologie du savoir* (1969). Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, s.a., 2002.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Traducció de Rosalía Gómez Muñoz. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012. (Col·lecció CdL #4: Danza y Pensamiento).
- GUATTARI, Félix. «La heterogénesis maquinaica». A: *Caosmosis*. Traducció del francès d'Irene Agoff. Edició original: *Chaosmose* (1992). Buenos Aires: Ed. Mananantial, 1996.
- KERKHOVEN, Marianne van. «El peso del tiempo». A: *etc 91*, Múrcia: Arena Teatro, 1991.
- KUNST, Bojana. «Sobre la potencialitat i el futur de la performance». Traducció de Sandra Luque i Marc Villanueva Mir. Article publicat originalment en anglès i en alemany a: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft / Uncalled. Dance and Performance of the Future* (2009). (Pausa.) *Quadern de teatre Contemporani*, núm. 43. Barcelona: Obrador Internacional de Dramaturgia Sala Beckett, 2021. <<https://www.revistapausa.cat/potencialitat-futur-performance/>> [Consulta: 16 gener 2023].
- LAAKSO, Riikka. *Marina Mascarell. Corporitzar el pensament*. Barcelona: Editorial Comanegra / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2021.
- LOCK, Édouard. «Desfer les figures perquè l'espectador les refaci». *Reflexions entorn de la dansa (03)*. *Mercat de les Flors / Temporada 2008-2009. Dossier: Cal·ligrafies del cos*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2009. p. 50-53.
- LOUPPE, Laurence. «Partituras». Traducció del francès d'Antonio Fernández Lera. Edició original: «Partitions», *Poétique de la danse contemporaine* (2007). A: DE NAVERÁN, Isabel; ÉCIJA, Amparo (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea editorial, 2013, p. 197-208.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Conca: Ediciones de la UCLM, 2002.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Xile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- WILD DÍAZ, Karen; SILVEIRA, Carolina. «En las aguas del cuerpo-texto. Conversación entre Karen Wild Díaz y Carolina Silveira». A: DD. AA. (Xurxo Ponce, comp.). *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia de las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario editora, 2019. p. 185-214, *anotaciones y dramaturgia de las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: estuario editora, 2019. p. 185-214.