

Perifèries, periples, perills. La nova dansa catalana i les poètiques de l'errar

Roberto Fratini

Institut del Teatre

Un dels esdeveniments culturalment més assenyalats de la Catalunya dels anys noranta va ser l'oficialitat i la territorialitat d'aquella avantguarda *de la dansa* el creixement de la qual —quant a consens, visibilitat i ressò internacional—, s'havia originat de manera indeleble durant el decenni anterior. A l'excepcional florida d'aquesta proposta poètica que es va estendre al llarg dels anys vuitanta, va seguir-li l'afortunada situació d'un reconeixement tardà, de totes les institucions, d'un front ampli d'activitat i de recerca que, si fins aleshores s'havia mantingut en posicions anònimes i, per dir-ho d'alguna manera, al marge de la cultura del ballet oficial, ara acomplia el proverbial anacronisme de les anomenades «polítiques culturals» i es beneficiava d'una consolidació *après coup*, la celeritat de la qual era directament proporcional al benefici polític que n'obtenien els seus promotors en el si de les administracions. Un cop nascuda la dansa contemporània catalana com a institució cultural, va aparèixer també el rendible miratge d'una aliança incondicional entre administració i creació contemporània que per un cert temps va constituir l'excel·lència de les polítiques culturals catalanes si ho comparàvem amb allò que podia succeir (o, el que era més freqüent, no succeir) en altres parts del sud d'Europa i del mateix Estat espanyol. En aquest sentit, la vocació europeïsta de les institucions catalanes les va fer sensibles a l'atenció creixent que en altres mercats culturals mereixien les creacions artístiques de Margarit, Gelabert, Malpelo, Danat i Lanónima. I promoure-les al mateix país va ser, per dir-ho d'alguna manera, una obsessió fixa de la Barcelona postolímpica. Però tanmateix, estic convençut que tanta concòrdia, més enllà del modest *welfare* que va comportar, per inèrcia i pel que fa a tota l'activitat de dansa en aquestes latituds, ja contenia embrionàriament molts dels elements dels lapsus culturals i d'unes determinades tendències que s'esdevindrien en el decenni posterior (i m'estic referint a aquests deu o dotze darrers anys de creacions), que van propiciar una revulsió sistemàtica dels valors poètics i de les estratègies operatives afermades durant els anys noranta. L'estat actual de la dansa catalana està marcat per la propensió cap a la *des-territorialitat* de la poètica, per la progressiva desaparició dels formats, i per

un cert tipus de negació institucional, per un augment de desconfiança en el sistema (per no dir de clara deserció); tots aquests són fenòmens que configuren la «dissidència» de la dansa actual no tant com a revolució conscient, sinó com a arrelament simptomàtic de patologies, antinòmies i anamorfo-sis que la creació catalana ja covava des del temps en què gaudia d'una salut excel·lent.

Poètiques òrfenes

Per descomptat, m'allunyo dels laments una mica nostàlgics dels qui al crit de «*mala tempora currunt*» pensen el present només en termes de decadència i dissolució. M'estimo més interpretar el malestar de la creació recent no tant com a xacres de senectut (les darreres atzagaiades d'una contemporaneïtat que agonitza), sinó com a «malalties del creixement»: és possible que la innegable contracció i confusió de les poètiques actuals (el fet que, per exemple, la presència de la creació catalana als escenaris internacionals ha perdut aquella funció de «tracció» que encara posseïa en els anys noranta) sigui la part viva d'una crisi que sacseja la praxi de la dansa mundial a tots els nivells; que l'estat de crisi de la dansa catalana, fins i tot la seva extinció, enfront d'una certa vitalitat que s'aprecia recentment en altres racons de la Península, siguin el primer símptoma d'un acord real amb allò que està succeint fora del propi territori, en el «teatre conflictiu» de la dansa europea i americana; que la pretesa pobresa, i fins i tot la parcial invisibilitat de la creació catalana recent sigui el símptoma de l'agermanament poètic amb corrents i vibracions que es mouen en la recerca amb una transversalitat inaudita i que invaliden gairebé arreu la vella idea d'una «manera nacional» d'entendre la dansa contemporània. En aquest sentit, la consciència de l'aïllament i, paradoxalment, el factor que amb més força defineix el rol i el lloc específic dels nous creadors catalans en l'actual «arxipèlag» de les avantguardes, s'ententeix amb moltes ressonàncies distants, discontinuïtats programàtiques i filiacions heterodoxes.

Insisteixo en l'heterodòxia de les filiacions, perquè, de fet, les «famílies» de la dansa global cada vegada es desvinculen més dels models verticals i genealògics. Si per a l'avantguarda històrica el problema de la relació amb escoles, pares i mestres es va configurar normalment en termes d'herència poètica, o fins i tot de parricidi simbòlic, les avantguardes actuals, sobretot a Catalunya, semblen més aviat planificades en termes, una mica malenconiosos i desorientats, d'orfandat: *Rimasto Orfano* és el títol d'un treball d'Emio

Greco de l'any 2002, és, en aquest sentit, l'epígraf més eloqüent del nou mil·lenni. Tant per als orfes de la tradició narrativa occidental, com per tots aquells que s'han llançat a la creació en els darrers deu anys, el repudi vital dels referents assignats no ha estat absent d'una certa sensació de pèrdua (pèrdua de garanties institucionals, pèrdua d'atribucions locals, pèrdua de la fe en els grans sistemes tècnics i poètics), i de la consegüent necessitat de construir noves filiacions insospitades, de plasmar la recerca com un vagareig, un errar efectiu: l'avantguarda està desorientada, esgotada —o condemnada— a viure d'expedients (tant econòmics com poètics), reticent a fer arrels (en un lloc o en un protocol operatiu) gaire sòlides, i en general, força pobres. Al mateix temps, a Catalunya més que no pas en cap altre lloc, hi contrasta a cada moment el mite d'una felicitat (la de les subvencions congruents i del reconeixement institucional) irremeiablement perduda; i, *en passant*, alimenta posicions molt ambivalents en comparació amb la generació d'aquells que, abans que ells, van fabricar una poètica amb la qual ja no es reconeixen, i van obtenir privilegis que a aquesta avantguarda sembla que se li negui. El fet mateix que una part considerable dels nous coreògrafs hagi desertat de les formes de la «dansa dansada» que a Catalunya eren resultat, als anys noranta, d'un felix sincretisme dels models tècnics americans i europeus (de Merce Cunningham a Trisha Brown i a Anne Teresa de Keersmaeker) cedint encara no poques vegades a la suggestió de la *Non Danse* de matriu francesa, no indica un repudi objectiu de la dansa, sinó una certa perplexitat i reticència a l'hora de penetrar en l'obvietat luxosa, la prodigiositat del signe ballat en una època fosca, de subsistència, resistència i ponderació: la No Dansa, a Catalunya, s'assembla a una versió dinàmica de la cautela. I és justament perquè es tracta de cautela, i de la consciència d'estar movent-se en un terreny poèticament accidentat, amb pobresa de mitjans i incertesa de resultats, en un estat de perill general del llenguatge, que la fenomenologia de la nova dansa, allunyada del formalisme tècnic dels anys noranta, també s'allunya de la poètica del Tanztheater català que s'havia consolidat, també als anys noranta, amb el treball de Danat Dansa, Malpelo, Senza Tempo, Iliacan, Zotal, Búbulus i altres grups: encara que no hi ha dubte del parentiu llunyà que hi ha entre la *Non Danse* i el Tanztheater, en les creacions actuals a penes hi apareix cap emoció franca, el component neuròtic, la teatralitat generosa ni la focalització temàtica que van caracteritzar aquest sector de la creació sota els auspicis dels models alemanys. Assistim a una deflació general de l'apropament psicològic: fins i tot Alta Realitat de Jordi Cortés, la companyia que, entre les que es van fundar després de l'any 2000 i que eren especialment afins a una certa modalitat de teatredansa, rebutja de fet una versió extrema

de teatre físic que beu, genèticament, més de fonts anglosaxones que no centreuropees.

La tendència general de la nova dansa és més radicalment conceptual, o radicalment orgànica, que emotiva; hi domina certament un escepticisme generalitzat que és el correlatiu exacte, la versió «òrfena», d'aquell acte holístic de fe en la dansa, en els símbols i en la veritat de les emocions que havia fomentat, vint anys abans, l'eclosió extraordinària de la dansa catalana: amb una comprensible desconfiança en els protocols escènics, en els formats espectaculars i en qualsevol tipus d'emotivitat directa, per molt espontània o fictícia que fos, els creadors recents semblen en canvi expressar la idea que si els «conceptes» són l'única riquesa de l'indigent, l'única emoció que hi queda és l'actitud de dubte, entre mesurat, irònic i malenconiós, en contra del concepte i de la seva «insuficiència» programàtica (ja que és evident, atesa la situació, que l'*eurisme* conceptual no garanteix ni la supervivència de l'artista, ni la distribució de l'obra que, d'altra banda, cada vegada s'assembla menys a un *opus* en sentit estricte). Seria un error, per tant, interpretar el minimalisme de les propostes formals, o el seu clar pauperisme, com a simple reflex, per dir-ho com Sloterdijk, d'aquella «raó cínica» que ha envaït d'igual manera el conjunt de la societat i de la creació, sense esmentar la modalitat del cinisme històric, que era una síntesi entre despreniment i pobresa programàtica combinada amb la recerca d'una mena d'honestedat residual, més que no pas una actitud d'indiferència moral combinada amb la deshonestedat que se'n deriva. Si en aquest sentit hi ha cap diferència important entre els esforços de l'avantguarda sorgits a Catalunya durant els darrers anys i el tipus d'avantguarda que des dels anys noranta s'ha anat establint a França, als Països Baixos i a Alemanya, es troba justament en el fet que, mentre la Non Danse europea s'ha vist travessada de forts corrents de cinisme i de derrotisme (que, d'altra banda, han assegurat en general gratificacions importants a les institucions dels esmentats països), la Non Dansa catalana (entesa en sentit força ampli de desconstrucció general de tot allò que s'entén com a dansa en aquestes latituds), ve més aviat marcada per un estat de dubte heurístic que gairebé sempre acaba per dissoldre el programa conceptual en diverses formes de replegament paradoxal cap a la intimitat, la relació, l'autobiografia, la familiaritat; marcada, per dir-ho d'alguna manera, per una mena de debilitat congènita del programa que la col·loca davant de tot com si això fos un valor poètic per ell mateix: si «Yo y mi madre» (2004) de Sònia Gómez va ser, per molts aspectes, el manifest d'una certa manera d'entendre la creació conceptual a aquesta banda dels Pirineus, era perquè la desimboltura amb la qual desconstruïa les expectatives del públic en matèria de dansa i espectacle,

la reconduïa, per dir-ho d'alguna manera, vers el prestigi sotmès de la història íntima en el que pogués tenir de més elemental. Per això, el fet d'afegir al llenguatge un element estrany, que és el factor cínic per excel·lència de les operacions conceptuals, i de fer aquestes operacions als antípodes de les tendències *larmoyants* que solen signar el caràcter autobiogràfic de moltes formes del Tanztheater, confegia a la presència de la mare de Gómez el poder singular de desarmar el cinisme amb el mateix mitjà amb què semblava armar-lo. De reconduir el motiu de la desconstrucció al registre d'una història personal que no es deixava absorbir per cap programa general. Justament atesa aquesta singularitat, aquesta revocació autobiogràfica de la puresa conceptual, s'entén que el procediment de Gómez «fes escola», tant en el si de la nova dansa (estic pensant en els treballs de Pere Faura, de Patricia Caballero, del col·lectiu Las Santas), com en altres sectors de l'experimentació europea compromesos en els darrers anys amb un absolut «*narrativist turnpoint*» (un canvi narratiu) de les poètiques conceptuals; cada vegada més orientades, per entendre'ns, a reformular l'aturada del moviment (l'«exhauriment» de la dansa analitzat per Lepecki) en modalitat performativa «impura» i monologant on la dansa tendeix a assentar-se per buscar en el relat autobiogràfic la raó visceral, el refugi efectiu, i *afectiu*, del seu bategar (penso en els treballs d'Olga Mesa, Germana Civera, Ezster Salomón, Rita Quaglia i altres).

La dansa catalana entre mapa de la crisi i crisi del mapa

Però tornem a la qüestió de la territorialitat. És lícit preguntar-se per quines raons sembla tan imperiosa, actualment, la necessitat de respondre amb tanta virulència a les conquestes de la fi del mil·lenni. Aquestes conquestes en qüestió van ser dictades per la voluntat de configurar una «identitat» de l'avantguarda, per cartografiar-ne la presència, per definir la seva àrea d'influència, per isolar-ne l'especificitat. L'objectiu era, en un cert sentit, «retractar» la dansa catalana d'aquell moment (en tots els aspectes: posar-li una fesomia, representar-la, cristallitzar-la i, en certa mesura, donar-li una forma, «retenir-la»). El resultat d'aquesta cartografia del tresor, que tota una comunitat activa de creadors d'avantguarda podia constituir quant a prestigi cultural, va resultar el petit sistema que coneixem de centres, de residència fixa i subvencions periòdiques, la tònica inamovible del qual repetia aquella que havia mantingut les polítiques triomfals prodansa de la França mitterandiana d'uns anys enrere, i que havia constituït, encara que amb alguna diferència de base, el model del procediment català: subsistència a canvi de pro-

ductivitat anual. D'aquesta manera, l'imperatiu de reconèixer/ premiar/ estabilitzar la massa crítica de la dansa experimental comportava la paradoxa d'exigir que fos «constructiva» i permanent com aquelles paràboles poètiques el manament franc de les quals havia estat sempre «desconstruir» els models de la dansa oficial i activar el panorama de la creació. Orgulls de l'administració, les ciutadelles de la nova dansa, com a seus físiques i nínxols econòmics en què es concedia i s'exigia a l'avantguarda del moment de desenvolupar amb comoditat la seva idea de modernitat, no van tardar a derivar en un sistema encobertament feudal de prebendes i garanties. A la llarga, em fa l'efecte, aquest fenomen d'assimilació per la via institucional va revelar marcats elements de toxicitat envers el mateix organisme que havia de vitalitzar. El procés descrit es va produir, en aquestes latituds, amb relativa celeritat i no, com s'hagués pogut creure, a causa de l'extensió força reduïda de l'àrea d'intervenció (aquí s'invalidava aquella lògica de la descentralització a tota costa que a França havia donat lloc a una titànica xarxa de finançaments, llocs i mitjans), sinó per l'interès específic, en el cas català, per configurar el sistema de la nova dansa segons uns principis dràstics, i d'alguna manera simbòlics, de localitat i titularitat. Així, mentre les polítiques de Jacques Lang, aplicades al davant de la contemporània Nouvelle Danse, van preservar-la, almenys nominalment, de qualsevol perill de feudalisme aparent en instituir els centres nacionals com a entitats públiques, desvinculats de privilegis, sempre pendents de revisió segons aquest o aquell coreògraf titular (model que va tardar vint anys a desenvolupar les seves desviacions de clientelisme), les institucions catalanes en canvi van obeir l'instint imperiós de donar noms, cognoms, títols i adreces a un «campió» de la galàxia avantguardista dels anys vuitanta que va esdevenir, *ipso facto*, el gran «divo» de la creació local. Aquest gest administratiu no va fer més que encetar una discriminació entre artistes consolidats i emergents, discriminació que en pocs anys va resultar una esquerda insalvable entre companyies «estables» i companyies «rescatables» segons un model que exemptava com a títol preventiu les institucions culturals de l'obligació de revisar periòdicament la seva idea de contemporaneïtat. Les esgarrifoses desproporcions encara vigents en matèria de finançament públic envers les companyies («americanes» en allò que té de malèvol l'abolició d'una «classe mitjana» de la creació) agreujades posteriorment, com sembla, per la crisi econòmica, indica encara com era de forta aleshores, i com encara és palesa, la reticència a acceptar que, si existís un «territori» de la dansa catalana, no caldria objectivar-lo en un sistema fix de privilegis i en una intricada cartografia de límits, demarcacions i protectorats. El mitjà més infal·lible per apropiari-se de l'avantguarda va ser, institu-

cionalment parlant, configurar-ne una petita part com un eixam de petites propietats, i reservar per al proletari poètic un cert nombre d'allotjaments, per dir-ho d'alguna manera, de protecció oficial. Els mapes sempre mantenen un relació exquisida amb el poder. En el cas de la dansa contemporània, considerada l'asfíxia del mercat que mou i que la mou, aquest poder és certament un poder de vida o mort que el sistema de finançament oficial, quan dissuadeix les companyies per buscar un altre reconeixement i una altra subsistència que no sigui el reconeixement ni la subsistència provinents dels ens públics, no fa res més que confirmar-ho. La lògica del poder es tradueix, vassallament, en una arborescència distributiva de poders: acceptablement generosos per a uns pocs afortunats; ínfims i fins al límit de la subsistència per a uns altres, i això en part independentment, cal admetre-ho, dels mèrits artístics reals.

Un cop establert quins eren els «excellents» i quins els «emergents», la longevitat artística dels uns i dels altres depenia en gran mesura de la seva disponibilitat per ocupar un lloc assignat en la cartografia oficial, per molt representatiu o marginal que fos, i d'acceptar que aquell lloc fos al menys erràtic possible. Aquells que, per les raons que fos, es varen resistir al model, van desaparèixer amb una celeritat inquietant (Danat Dansa és, en aquest sentit, un cas de manual). D'altres, que han defensat un estil de treball poèticament estrany a les lògiques de companyia, o que han sostingut un ritme de creació massa distès per poder entrar en els còmputos de l'administració, no els ha estat mai reconeguda, en termes de finançament, la seva excel·lència artística (és el cas per exemple de Damián Muñoz i Virginia García, o de creadors solitaris com ara Jordi Puigdefàbregas). Alguns dels coreògrafs més vitals de la segona meitat dels anys noranta (època que va marcar l'última onada de «sedentarisme» d'un cert pes) van adoptar com a reflex aquest manament de la localització i van crear una seu col·lectiva a La Caldera (1995), on la vocació de porositat operativa (hereva d'un model vital que en els anys vuitanta se situava a la Fàbrica) es barrejava sempre, per part de les companyies «coinquilines», amb justificacions d'una permanència en el sentit més clàssic. Cal creure que amb el temps aquest model «territorial» es va anar enrigidint: no només augmentà de manera preocupant la indigència de les companyies petites, sinó també la de les grans companyies dels anys noranta, en l'intent, crec, d'oferir una catarsi al descontent creixent de la creació de base, les subvencions castiguen actualment aquelles companyies que en el seu moment no van voler (o van perdre) el benefici d'una clara ubicació geogràfica i institucional, o que en certa mesura van ser reticents a l'hora d'assumir un marc poètic clarament nacional: és el cas flagrant de Lanónima Imperial.

I és el cas de Mudances, la cautela creativa de la qual, en els darrers anys, ja justifica les seves primeres penalitzacions. Viceversa, continuen gaudint de plena visibilitat i de tots els mitjans per subsistir, justament, les companyies força associades a un centre o teatre i, si pot ser, publicitàriament enteses com a companyies-símbol de la dansa contemporània catalana. En cap moment s'hi ha imposat cap anàlisi comparativa de la pluralitat de les fonts de finançament a part dels fons públics que reben certes companyies. I en cap moment hi ha prevalgut la idea que la tasca de les polítiques culturals pogués ser justament protegir els artistes amb menys accés als patrocinadors privats i controlar la concessió d'ajuts públics destinats a aquells que ja gaudeixen de molts mitjans econòmics i de programacions suculentos. Que les companyies més «riques» siguin, a més, les més finançades no és una tautologia o no ho hauria de ser. I durant anys l'alternativa d'aquest model s'ha limitat a la iniciativa *il·luminada* d'unes poques companyies força privilegiades de poder-se'n permetre el luxe: és admirable, en aquest sentit, l'esforç fet per Maria Muñoz i Pep Ramis o de Lipi Hernández i Alexis Eupierre per transformar, respectivament, Celrà i La Caldera en cruïlles veritables de propostes poètiques i d'experiències formatives. Pel que fa a «mobilització i revisió dels fluxos poètics», l'esforç institucional ha estat infinitament més limitat. Recentment ha crescut de manera força exponencial la perplexitat de la base per convèncer les institucions de l'oportunitat d'oferir, almenys nominalment, un instrument de «meritocratzació» (si s'accepta el neologisme) dels mitjans de subsistència. Però pel que fa al model anglosaxó de l'Art Council, l'actual Consell Nacional de Cultura i de les Arts (l'espectral CoNCA) sembla tenir, atesa la realitat i evolució de les subvencions actuals, una funció refinadament mítica: constitueixen, per dir-ho com Blumenberg, un «embelliment de les causes».

Però per ser justos, també cal dir que el model instituït en els anys noranta, durant un temps va mantenir una coherència seductora: una part de la crítica estrangera (penso en J. M. Adolphe o en G. Mayen) es va complaure en els atributs de l'avantguarda catalana amb la prerrogativa d'una «geopoètica» que revelava, com a traç específic, el fet que aquesta avantguarda conjuminés els codis de la contemporaneïtat amb les nocions de terra i d'identitat; la idea, no exempta d'una bona dosi de paternalisme, que hi pogués haver una espècie de «formalisme mediterrani»: alimentada per models nord-americans, belgues i, en menor mesura, alemanys, pretenia que aquesta avantguarda fos també *genuïnament* catalana quant a temes i moviments. Però ja no tant per ratificar-ne la genuïnitat, a l'estranger hi havia molta gent que la reconeixia com a model. Durant un temps, moltes de les creacions que es van

fer (i, en alguns casos, amb èxits poètics excepcionals) van accentuar amb entusiasme aquesta vocació d'identitat, la celebració, en els llocs més increïblement abstractes, del territori i de les seves poètiques. Fins i tot aquest any *La muntanya al teu voltant* de Cesc Gelabert ha demostrat, amb l'assentiment del Grec, que un cert tipus de «variacions contemporànies sobre temes nacionals», especialment si vénen assaonades amb una quota acceptable de dansa dansada segons els estils consagrats durant l'època daurada de la dansa catalana, encara agermana tothom, i fa augmentar la representativitat institucional de qui la confecciona. És també significatiu que, en el seu moment, *Larandland* (2004) de Margarit busqués, amb tota una altra densitat problemàtica, modular el tema de la territorialitat en termes certament abstractes, que alimentaven una reflexió sobre el sentit cinètic de la metròpoli moderna que, en el mateix context temporal, desembocaria cap a la teoria (Augé, Delgado) i de nou, cap a la praxi de la dansa amb els treballs de Constanza Marcras i Frédéric Flamand; i és emblemàtic que la visió de Mudances caigués en una espècie de buit receptiu. Des d'aleshores va semblar que Margarit s'allunyava cada vegada més del context poètic de la territorialitat col·lectiva per apropar-se ara a una espècie de mesurada topografia de la domesticitat (*Solo per plaer*, 2006), esdevenia la seu protegida de tota intimitat i de qualsevol abstracció residual. El seu cas encara ara em sembla representatiu d'una «dislocació», d'un cert nomadisme i privatització dels territoris poètics destinada a marcar com a destí comú la praxi dels nous creadors. «Desterritorialitat» és una de les paraules clau del pensament de Deleuze, fetitxe filosòfic d'una bona part de la Non Danse. Aquest mateix principi, però, no ha comportat, en el context de la praxi catalana, l'abolició de la localitat, però sí una singular «autopropulsió», «automoció» o «com-moció» de l'estatisme implícit en la mateixa noció de «territori»: tota la poètica de Margarit, en els darrers anys, ha estat marcada per aquesta dialèctica entre una idea, per dir-ho d'alguna manera, euclidiana de «camp», i un fort imperatiu de dispersió, d'esfilar, literalment, els espais de la dansa en «línies de fuga» (una altra expressió deleuziana) cada vegada més complexes, més flexibles, enginyoses, espiraliformes (de l'*Origami* al *flexelf*); és com si de l'espai geomètric de la dansa s'escapessin, per poblar l'exterior o per complicar-los i multiplicar-los cap a l'interior, innumbrables fils i traçats que en Margarit acaben gairebé invariablement per funcionar com a autèntics «fils discursius»: digressions emotives, o narratives, o teòriques que d'alguna manera relativitzen la claredat i l'abstracció de l'espai, per retallar la conjectura infinita d'altres espais, llocs i «nius» d'intimitat. Fins i tot la poètica de Malpelo ha cedit en els darrers anys a la temptació d'«obrir» els territoris d'una manera cada vegada més

perillosa, els límits de l'espectacle, i fer-ho repensant el tema del viatge, de l'errar i de la recerca segons categories místiques (*Atlas*, 2005), o repensant la idea de la tragèdia a partir de categories cada vegada més instintives i intuïtives; per això a *Testimoni de llops* (2006) i a *He visto caballos* (2008), la idea d'un espectacle «obert», que es pot difractar en mil històries diferents, en mil conjectures temàtiques possibles, i amb totes les sutures a la vista, recollia justament la noció d'un espai sempre menys *traçable*, travessat, talment un territori de cacera, per la irreductible, selvàtica pluralitat de totes les «pistes» possibles.

La sensació, doncs, és que aquesta crisi de la territorialitat, que la nova praxi persegueix com a mera modalitat creativa, o com a condició política, ja era present en una part de les poètiques madures de les mateixes companyies que, al seu temps, ja havien articulat l'*epos* de l'aparença, de la identitat, de l'«arrelament» simbòlic. Diria, gairebé parafrasejant un cèlebre títol de Cunningham, *Root of an unfocus* (arrel d'un desenfocament) que la tendència general de l'últim decenni ha estat un desenfocament creixent del prestigi de les fonts, una fluctuació creixent, de manera intermitent, sobre el motiu de la filiació.

Exilis, retorns, llunyanies

També per això, conciliar la fidelitat a una vocació obertament autòctona amb la necessitat instintiva d'una certa mobilitat, la dansa catalana dels darrers anys ha modulat ambdues, pertinença i *erraticisme*, segons el tòpic del «retorn»: protagonistes de la dansa catalana recent són, en proporció notable, artistes, l'aventura formativa dels quals, el seu propi *Bildungsroman* com a coreògrafs, s'ha constituït, en la majoria de casos, en el si d'altres poètiques i d'altres escoles: Salva Sanchís, Roberto Oliván, Sònia Gómez, Pere Faure, Rosa López, Iker Gómez són només alguns dels noms que, formats a P.A.R.T.S o en l'extraordinari viver de poètiques dels Països Baixos, han tornat per constituir aquí nous models *crítics* de permanència. I encara que aquest model d'«immigració autòctona» no sigui cap novetat a Catalunya, també és veritat que mentre els protagonistes de l'onada precedent de «retornats», la mateixa que als anys vuitanta va fer deflagrar el fenomen de l'avantguarda, havien aportat de l'estranger principalment un conjunt de tècniques i d'habilitats corporals, els nous coreògrafs semblen posseir un gran bagatge de poètiques totes elles marcades d'una certa «excentricitat» en relació amb els modes i formats de dansa contemporània establerts en els anys noranta:

ja sigui el formalisme analític de Sanchis; l'apropament a les arts circenses d'Oliván; l'aproximació de Rosa López a les formes de la instal·lació coreogràfica i del minimalisme, o encara, la despreocupada versió de conceptualisme de Pere Faura. Tots aquests llenguatges es refereixen a una idea de dansa en què l'antiga supremacia de l'escriptura coreogràfica «sòlida» queda substituïda per una poètica que se centra més aviat en la gestió i premeditació del «context» de l'acció dansada (això és, de les seves condicions de percepció i recepció, del seu entorn espacial, de les seves interfícies tecnològiques o de les regles i condicions que permeten que el moviment es «faci sol», segons la lògica d'aquells «dispositius coreogràfics» que durant aquest temps han caracteritzat les avantguardes francòfones i portugueses); en resum, per dir-ho d'una altra manera, l'antic prestigi de la inspiració o del mètode ha cedit pas a l'esperit de sistema. La dansa, per dir-ho així, cada vegada és menys un territori habitable i cada vegada és més un «lloc» (sinó un tòpic) transitable, un entre molts altres «llocs», temes i formes que es poden tocar en l'àmbit d'un mateix programa poètic. D'aquesta manera, fins i tot en el treball de Marcos Morau, un dels més interessants entre els nous coreògrafs, i segurament el més fidel als protocols tradicionals de l'escriptura coreogràfica, la poètica és concebuda com a trànsit renovat a cada nova creació, per l'«entorn» o el «clima» de la forma dansada que també són projeccions fantasmagòriques de llocs «llunyans» (Maryland, Finlàndia, Suècia, Rússia), gairebé sempre «freds», perquè justament és dins la fredor una mica inhospitalària d'aquestes contrades que el coreògraf valencià prefereix objectivar la seva idea d'abstracció sempre «infestada» (amb la complicitat del dramaturg Pablo Gisbert) d'espectres, traces, fragments de mons estrangers. Aquesta autopropulsió simbòlica i ocupació íntima de la geografia contrasta, en la praxi coreogràfica catalana, amb una autopropulsió anàloga i privatització de la història que, en els darrers quinze anys, s'ha declarat igualment com a tendència europea (de Boivin, passant per Bel a Le Roy): reescriure la història de la dansa a partir d'una singularitat irreductible, aliena a qualsevol tipus de triumfalisme. És com si, a casa nostra, l'única manera d'eludir o ignorar les expectatives d'una gran història, encara massa recent quant a models i procediments, fos justament arrogar-se el luxe il·legítim d'interpel·lar geografies absolutament «altres», i de mirar cap a poètiques remotes: en la darrera bella performance de Patricia Caballero, *Aquí gloria, y después paz* (2011), la història i la geografia creaven una espiral que, des de la dansa també espiraliforme de Loïe Fuller (no podríem imaginar-nos fonts més remotes parlant de modernitat) davallava en soliloqui cap al territori íntim de la història personal, sense passar en cap moment per l'*hic et nunc* de la dansa catalana, per la seva història

excel·lent, ni pels seus llocs escollits. El viatge, l'errar poètic dels nous creadors, ja no travessa els llocs que un espera: els volta, els circumda, els eludeix. És, segurament, l'única manera de ratificar-ne la territorialitat.

Però la crisi de la territorialitat que hem esmentat s'expressa a molts nivells: tendeix a renunciar a gramàtiques tancades, als formats espectaculars, a les estructures adjacents, a la geografia determinada de les sales, fins i tot, en certa mesura, al principi de la titularitat i del corporativisme professional. Increment de les experiències preliminars, dels mestissatges i hibridacions; increment de les obres obertes; potenciació de les aliances poètiques entre «orfes» de sistemes geogràficament allunyats. La plataforma Sweet and Tender, que va néixer ja fa alguns anys per facilitar connexions, intercanvis i ajut mutu entre joves artistes independents de tot Europa, s'inspira justament en aquesta idea d'agermanament basat en motius d'afinitat poètica i existencial sense tenir en compte cap tipus de pertinença territorial o institucional.

I encara més, durant aquests deu anys no han nascut, significativament, noves companyies en el sentit clàssic. Davant d'una pràctica cada cop més molecular i cada cop més incerta pel que fa a la visibilitat i distribució, la jove creació catalana, fent-se ressò d'una tendència transnacional, sembla decidida a acabar amb els límits del producte espectacular (és el cas de molts projectes oberts i realitzacions erràtiques que constitueixen un volum considerable de l'activitat de la dansa actual), amb totes les estructures de contenció que fins ara s'havien objectivat en el concepte de companyia. A més a més, la impressió és que la part més viva d'aquesta nova poètica descansa, per dir-ho d'alguna manera, damunt estratègies elusives, de «circumloquis» i capgiraments dels formats espectaculars i de les expectatives poètiques en les quals l'ús impropri dels canals mediàtics i dels mitjans informatius serveix per justificar un engany del sistema a través del propi sistema. Em fa l'efecte que en aquesta tàctica de capgirament (que consisteix en «no entrar en detalls», caient en una atapeïda xarxa de canals mediàtics), de *disavowal* (decebre les expectatives inherents al producte espectacular), de temporalització (dissoldre la lògica de l'espectacle en una «feina de paciència», que pot durar dies, setmanes i mesos, deixant-ne constància gràcies als mitjans tecnològics), hi ha alguna cosa radicalment femenina; em sembla que, en general, tota la dansa catalana recent està marcada per un cert recorregut dels llenguatges sobre aquesta «sinuositat» del procediment de la *femina ex machina* (títol d'un espectacle de Simona Levi de l'any 2000), que, entre altres coses, toca els fonaments de la centralitat del problema de la identitat femenina i de la seva desconstrucció en el treball de dansa i performatiu del darrer decenni, a tots els

nivells: Las Santas, Simona Quartucci, Sònia Gómez, Angeliki Lampriani-dou, Les Filles Föllén, Olga López.

En aquest sentit, també l'estil de la mediació cultural que hi ha al darrere, i les lògiques de les programacions, s'han transformat sensiblement: els HUB de les creacions recents (estic pensant en revisions de nous creadors com les de La Caldera, d'Escena Poblenou o del Festival Mapa, i en entitats de produccions i promocions com ara La Porta o Àrea Tangent) que tendeixen a ser més aviat intèrprets de la vocació expressament de trànsit de les darreres poètiques, atentes contínuament a protegir les obertures i, consegüentment, la fragilitat del treball de dansa actual, afavorint-ne, en contraposició als canals de visibilitat de les altres programacions, una mentalitat rigorosament *d'esdeveniment* que privilegia la feina activa dels nous creadors justament quan és plàsticament més viva, això vol dir, en plena transformació i quan cristal·litza en un producte «finit». Els festivals LP han marcat innegablement, en aquest sentit, una tendència. Val a dir que aquesta filosofia quant a programacions de la nova dansa no ha estat dictada exclusivament per la voluntat de subvertir les regles històriques de l'espectacle, o de sabotejar-ne el mercat: la veritat és que, aquí com en d'altres llocs, la resposta a l'asfíxia creixent a la qual s'abocava una part de la dansa, amb una «oferta» excepcionalment redundant en relació amb la demanda del mercat institucional (que, tractant-se de dansa contemporània, era també l'únic mercat que podia oferir una certa solvència), va ser crear un producte artístic força líquid perquè pogués infiltrar-se en els intersticis del sistema allà on fos possible esquerdar-lo, i d'aquesta manera habitar-hi tots els «buits», tots els *terrains vagues* del mapa oficial. És per això que, a Catalunya, gairebé amb més duresa que en altres llocs, es fa més evident l'ambivalència de les noves metodologies de creació: es fa difícil de dir que sigui realment, com molts ho pretenen, un acte de dissidència davant els mercats, o el reflex de la docilitat d'una avantguarda ofegada pel mercat que ha destinat a la creació progressiva els pocs excedents de la part sòlida, tradicional, cartografiable, del seu PIB. Conrear la marginalitat com a valor polític i poètic comporta sempre el risc de subestimar el potencial enorme d'inclusió que qualsevol sistema té per assimilar el marge justament amb la condició de perpetuar-ne la marginalitat: la iniciativa volenterosa de Radicals Lliure no deixa de ser, en aquest sentit, un bon exemple d'assimilació controlada i homeopàtica del potencial de novetat que les poètiques expressen. Aquesta *part maudite* concedida per oportunisme cultural a les quatre o cinc danses del panorama, en canalitzar-la en un circuit propi en què no hi ha risc que la liquiditat del producte artístic inundi els teatres estables, òbviament sempre és susceptible de ser revocada: la crisi, de fet, està

desencadenant en el si de la creació líquida i erràtica la pitjor sequera dels darrers anys. Afegir-hi la fragilitat dels llenguatges, o promoure-la, és sempre més difícil i arriscat. El dany incalculable provocat pel tancament de l'Espai (2005) de cara a la visibilitat de la creació catalana, encara no l'ha pogut reparar la programació de dansa de la xarxa dels petits teatres de la ciutat, ni tampoc es pot pretendre que sigui el Mercat de les Flors, pel fet que sigui l'únic teatre de l'Estat espanyol consagrat a les arts del moviment, l'encarregat de suplir la mancança de distribució d'una activitat poètica ciutadana excepcionalment estesa, per la senzilla raó que també és l'únic teatre de Barcelona, tret de les incursions ocasionals del Lliure, del TNC i del Liceu, capaç de programar amb certa regularitat grans i mitjanes produccions estrangeres. La paradoxa és, en aquest sentit, que es pretengui que el Mercat tingui un nivell de «municipalitat» de la programació més elevat que altres encomiables entitats catalanes que promouen la dansa experimental i la creació independent sobre bases coherentment transnacionals i interdisciplinàries.

Nous protocols performatius

Mala tempora currunt? No ben bé. Pot ser que la creació cada vegada sigui més òrfena, dèbil i solitària. Però com que el mimetisme és la defensa natural dels organismes dèbils i solitaris, les estratègies mimètiques han estat el recurs natural de moltes de les praxis afectades d'anomia dels darrers anys: una mena de mimetisme és, de fet, la sovintejada liquació del producte espectacular en procés o projecte —penso en el treball recent de la mateixa Sonia Gómez, de Sofia Asencio, de Silvia Sant Funk, de Carmelo Salazar—; hi ha forts elements de mimetisme també en el fet que, com a tendència general, bona part, i certament no la menys interessant, de la creació barcelonina recent hagi estat feta dissimulant, per dir-ho d'alguna manera, la dansa pels «voltants» dels llenguatges «altres», més per mimetisme que per eclecticisme (vegeu en aquest sentit la importància de la dansa i el moviment en Roger Bernat, Alex Serrano o Tomàs Aragay); que s'hagi optat també per renunciar simbòlicament a la titularitat del coreògraf únic, que s'hagi decantat cap a les lògiques de la creació col·lectiva, de la sinèrgia i del reagrupament entorn a projectes poètics generals: Erre que Erre, Las Santas, Los Corderos. Fins i tot els noms de les companyies semblen validar una cosa semblant a una desconstrucció societària irònica del principi de nominalitat: Societat Doctor Alonso, Agrupación Señor Serrano, General Elèctrica. És significatiu el fet que el mateix llenguatge de frontera i el nomadisme de les creacions siguin al

centre d'algunes de les iniciatives més simptomàtiques dels darrers anys: estic pensant en l'èxit creixent de festivals basats en el caràcter itinerant de la performance o de l'espectador, i la variabilitat dels trajectes urbans i extraurbans assenyalats per la creació (com els Dies de dansa barcelonina, el Festival Mapa de Pontós, els mateixos cicles i festival LP), considero, més en general, una àmplia tendència a mobilitzar el públic «fora de metàfora» que, a Catalunya, constitueix un dels principals punts de contacte entre creació dansada i llenguatge teatral. Que cada vegada sigui més subtil, en aquest aspecte, no és només la distinció performativa entre professionalitat i no professionalitat, entre performance i realitat, entre productivitat i improductivitat: cau tendencialment, de fet, el diafragma del consum cultural que consistia en assegurar l'especificitat i diferència del producte artístic enquadrant-lo en una noció estable de recepció. Així, si en l'àmbit de la dansa les fórmules del teatre d'immersió semblen deflagrar en una performance com ara *La consagración de la primavera* del director de teatre Roger Bernat, on els espectadors mateixos són, com a conseqüència del protocol participatiu assignat, els qui «ballen» l'espectacle sencer, en l'àmbit crític l'estructura típica de la recensió s'ha vist suplantada, en aquests darrers anys, per l'extraordinària difusió de canals d'opinió com el blog Teatron, el sentit real del qual és certament una osmosi entre gest artístic i gest participatiu. En molts aspectes, la tempesta dinàmica, la pululació de judicis, parers, anècdotes i actes de presència telemàtica que diàriament s'ofereixen a Teatron constitueixen la forma més extrema de tot allò que es pugui imaginar, postmodernament, en termes de «dansa interdisciplinària». És sota el signe de la interdisciplinarietat que s'ha consumat la simptomàtica aventura de l'AAE (Associació Artistes Escènics) que entre el 2008 i el 2009 va reunir un grup bastant nombrós d'artistes relacionats amb els sectors més diversos de la creació performativa (molts d'ells procedents d'experiències radicals en matèria de dansa) amb una reivindicació comuna que era aconseguir una visibilitat diferent per a les pràctiques escèniques sincrètiques i preliminars. El fracàs de l'experiment, i el que la va portar al defalliment, s'ha de buscar en el fet que en cap moment la reflexió interna va arribar a entendre dins un mateix sistema el «problema» polític de la marginalitat econòmica, i la «qualitat» poètica de la marginalitat operativa. Justament la inanitat de l'AAE va fer sorgir, si no un altre, l'efecte de transformar el sentit d'allò que havia nascut com a estratègia política en una convulsió exquisidament poètica: una performance preliminar, provisòria, contradictòria. Igualment, l'actual debat intern sobre la dansa experimental, encara massa atròfic, tarda a reconèixer que el veritable node problemàtic de la situació present és un quiasme substancial: el fet que una praxi cada vega-

da més orientada a desmantellar els pressupòsits del sistema poètic precedent continuï imaginant-se, malenconiosament, el sistema institucional corresponent com la millor de les sortides possible; i tarda a reconèixer que el seu veritable principi vital rau en un altre quiasme: el fet que les poètiques de l'espectacle dansat vagin assumint amb força creixent les formes de l'acció política (premeditació, provocació, planificació a llarg termini, càlcul de riscos), mentre l'acció política pròpiament dita, la lluita per la supervivència i la continuïtat, sembla cada cop més condemnada, o cridada, a assumir les formes d'un gest poètic.

